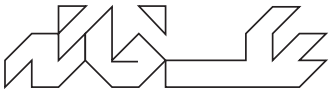
آرشیو و عکاسی

(گزیده‌مقالات)

پیتر آزبورن، آریلا آشیا آزولِی، کِیت بردکلی-چالمرز، جان تگ،
ابیگیل سولومون-گودو، هَل فاستر، ارنست فَن آلفِن

گزینش و ویرایش: آرش دهقانی و گل‌آرا جهانیان



akskhaneh.com

عنوان و نام پدیدآور: آرشیو و عکاسی(گزیده‌مقالات)/ پیتر آزبورن، آریلا آشیا آزولِی،
کِیت برد کلی-چالمرز و دیگران؛ مترجمان: بهار احمدی‌فرد، مهدی حبیب‌زاده، گل آرا جهانیان،
آرش دهقانی، نسرین طالبی سروری، نوید قویدل
مشخصات نشر: تهران، عکسخانه، ۱۳۹۹
مشخصات ظاهری: دیجیتال، ۱۷۸ص
موضوع: عکاسی، آرشیو، علوم اجتماعی، هنر

آرشیو و عکاسی
(گزیده‌مقالات)

گزینش و ویرایش: آرش دهقانی و گل‌آرا جهانیان

آرشیو و عکاسی
(گزیده‌مقالات)

Archive and Photography

(A Collection of Articles)

نویسندگان: پیتر آزبورن، آریلا آشیا آزولِی، کِیت بردکلی-چالمرز، جان تگ، ابیگیل سولومون-گودو، هَل فاستر، ارنست فَن آلفِن

مترجمان: بهار احمدی‌فرد، مهدی حبیب‌زاده، گل‌آرا جهانیان، آرش دهقانی، نسرین طالبی سروری، نوید قویدل

گرافیک و صفحه‌آرایی: نفیسه عطاران

عکسخانه، ۱۳۹۹

نقل مطالب با ذکر منبع و نام پدیدآورندگان آزاد است.

akskhaneh.com

فهرست

مقدمه/ آرش دهقانی ۷

ظهور آرشیو/ ارنست فَن آلفِن / گل‌آرا جهانیان ۱۷

تکانه‌ای آرشیوی/ هَل فاستر/ نسرین طالبی سروری ۴۹

آرشیو به‌مثابه‌ی زندگی بازپسین و زندگی هنر/ پیتر آزبورن/ نوید قویدل ۷۱

تب زمانمند: آرشیو و دِیتابِیسِ/کیت بردکلی-چالمرز/ گل‌آرا جهانیان ۸۹

شکنجه در ابوغریب/ ابیگیل سولومون-گودو/ بهار احمدی‌فرد ۱۰۹

ماشین آرشیو، یا دوربین و قفسه‌ی بایگانی/ جان تگ/ مهدی حبیب‌زاده ۱۲۷

آرشیوها: دارایی همگانی، نه گذشته/ آریلا آشیا آزولِی/ آرش دهقانی ۱۵۱

واژه‌نامه ۱۷۱

نمایه ۱۷۵

مقدمه

همه‌چیز چنان روبه‌راه است، گویی این رخداد هرگز اتفاق نیفتاده است.
فاوست، گوته[۱]

تحقق عکاسی در قرن نوزدهم نه‌تنها بر نحوه‌ی ذخیره‌سازی، شاخص‌گذاری و طبقه‌بندی اسناد تأثیر شگرفی گذاشت، بلکه تلقی ما از آنچه **می‌تواند** آرشیو باشد را نیز اساساً دگرگون ساخت. میشل فوکو در دیرینه‌شناسی دانش مطرح می‌کند که آرشیو، پیش از آنکه یک نهاد یا مکانی برای انباشت اسناد باشد، پایه‌گذارنده‌ی قانونی است که امکان و عدم‌امکانِ بیان چیزها را معین می‌سازد: آنچه متکی بر منطق ایجاب/حذف[1] است.[۲] این منطق به‌واسطه‌ی امکان ثبت‌وضبط عکاسی، سازوکاری را تحقق بخشیده که علاوه‌بر نظارت، کنترل و حکومت‌کردن، در فرایندی که همواره در «گردش» است و خود را نوسازی می‌کند، نحوه‌ی شناخت، ادراک حسی و روابط اجتماعی ما را نه‌تنها در ارتباط با خودِ مقوله‌ی آرشیو، بلکه نسبت به جهان پیرامون، دگرگون می‌سازد؛ آنچه فوکو «خُرده‌فیزیک قدرت» می‌نامد، در تمام ژست‌های روزمره‌ی ما نفوذ کرده است.[۳] بنابراین سازوکار آرشیو، از قفسه‌های غبارگرفته‌ی آرشیو سنتی تا سِرورهای دیتابیس، براساس آنچه **از خلال** مادّیتِ سیالِ آن، آرشیو را

1. Inclusion/Exclusion

به عرصه‌ی ایجاب/حذف تبدیل می‌کند، ادراک می‌شود، سازوکاری که نه صرفاً یک رخداد، بلکه یک زندگی را —از زندگی روزمره‌ی کارگران بنادر قرن نوزدهمی تا سرگردانان قرن بیست‌ویکمیِ آب‌های آزاد، از آوارگان فلسطینیِ نیمه‌ی قرن بیستم تا بی‌خانمان‌های سوری عصر ما— در تعیّن تاریخ، درمعرضِ منطق آرشیوی قرار می‌دهد.

این سازوکار، بیش از هر چیز در پیوند میان عکاسی و آرشیو در قرن نوزدهم آشکار می‌شود، جایی که گفتمان غالب عکاسی پیش از آنکه در ساحت زیبایی‌شناختی تعریف شود، به عرصه‌ی آرشیوی تعلق داشت.[۴] در این قرن، آرشیو عکاسی در وهله‌ی اول به کار عقلانی‌سازی و قوام‌بخشی به جهان‌بینی مدرن مشغول بوده است. نظریه‌ی انتقادی عکاسی که بعد از دهه‌ی ۱۹۷۰ تحت‌تأثیر «نظریه‌ی فرانسوی» و به‌طور اخص، پساساختارگرایی بسط یافت، به تبیین این وجه از آرشیو، نقد نهادیِ آن و نقش سیاسی آپاراتوس عکاسی در آرشیوهای قرن نوزدهم پرداخته است. اَلِن سکولا در جستار مشهور خود، بدن و آرشیو، استفاده‌ی آرشیوی از آپاراتوس عکاسی در جرم‌شناسی و سیماشناسی را در عقلانی‌سازی بدن و به‌وجود آوردن بدن قانونمند و تبهکار دخیل می‌داند.[۵] درحالی‌که آلفونس برتیون برای استانداردسازی بدنِ «غیر» در اداره‌ی پلیس پاریس درحال **تولیدِ** «گونه‌ی تبهکار» بود، فضای اجتماعی نیز درمعرض منطق قیاس‌پذیری قرار گرفته بود. از سویی، شارل مالویل سرخوشانه، در «پایتخت مدرنیته»، درحال آرشیوسازی فرایند نوسازی عصر ناپلئون سوم بود. عکس‌های او صرفاً انباشت تصاویری نبود که مناطقِ در شُرف محوشدن و یا بلوارهای نوساخت را دربرگیرد، بلکه به تعریف نقشه‌ی جدید پاریس و تقسیم طبقاتی فضا، که مدنظر بارن اوسمان بود، یاری می‌رساند؛ از سویی دیگر، اَین قیاس‌پذیری در «مکان‌نگاری‌های» سیاحانی چون فرانسیس

فریث نیز تجسد می‌یافت. این مکان‌نگاری‌ها که به «اکتشافِ غیر» در خاورمیانه و خاور دور مشغول بودند، سویه‌ی دیگر آرشیو مدرن، یعنی نسبتِ آرشیو-دوربین-استعمار را روشن می‌سازد (واژه‌شناسی خاور دور/میانه/نزدیک آن‌ها را به دهه‌ی ۱۸۵۰ و نگاه پراگماتیست امپراطوری بریتانیا در شکل‌دادنِ مقوله‌ی فضای «غیر» بازمی‌گرداند، امری که به‌واسطه‌ی دفاتر استعماری محقق می‌شد). انفجارِ «اکتشاف» که امپریالیسم جدید را در قرن نوزدهم قوام بخشید از سازوکار آرشیویِ عکاسی در تولید، کنترل و طبقه‌بندی دانش و مایملک مستعمره‌ها بهره گرفت، سازوکاری که شناخت‌های دیگر را تخریب و نقطه‌نظرِ استعماری را **بنیان** نهاد.[۶] بنابراین همان‌گونه که اینجا تأکید می‌شود، عکاسی پیش از تقلایش برای هنر بودن و «اکتشاف» مدرنیسم‌باورانه‌ی رسانه-ویژگیِ خود، گفتمان آرشیو و یا به‌بیان دقیق‌تر، عقلانی‌سازی و بنیان جامعه‌ی مدرن و تخریب مایملک «غیر» را بر فراز شانه‌هایش می‌بیند.

گفتمان آرشیو، علاوه‌بر اهمیت‌یافتن در حیطه‌ی نظری —که اغلب به مطالعه‌ی نقش کارماده‌ها و نهادهای آرشیوی در بنیانِ شناخت و دانش مشغول است و غالباً از کارماده‌های غیرهنری بهره می‌گیرد— در میدان کار هنری نیز اهمیت یافته است. با وجود آنکه ورود آرشیو به ساحت زیبایی‌شناختی صرفاً امری جدید و یا معطوف به عکاسی و هنر معاصر نبوده است، اما آثار آرشیوبنیانِ هنرمندان معاصر پیچیدگی‌های رابطه‌ی میان کارماده و زیبایی‌شناسی را دوچندان ساخته‌اند.[۷] هنرمندان و نمایشگاه‌گردانان —حال دیگر از سرتاسر جهان— در تکاپو برای فهم رابطه‌ی آرشیو-قدرت، آرشیو-خاطره، آرشیو-تروما و آرشیو-تاریخ، به بازیابی و احداث گذشته از خلال پشته‌های فراموش‌شده‌ی تصویر و اسناد مشغول بودند. این آثار —که معروف‌ترینشان نمایشگاه «تب آرشیو: استفاده از سند در هنر معاصر» (۲۰۰۸) است و اُکْوی اِنوزر آن را

در مرکز بین‌المللی عکاسی در نیویورک ترتیب داده بود— می‌کوشند تا با مداخله در گذشته‌ی محتوم‌پنداشته‌شده، در ساختارهای نهادیِ آرشیو نیز تأمل کنند. این تلاش‌ها گرچه گاه آرشیوها را از حضور فعالانه‌ی انسان و نقش ضروری‌اش در فراهم‌آمدن این اسناد تهی می‌سازند و یا دچار این‌همان‌گوییِ نهادی می‌شوند، اما می‌توانند به روشن‌ساختن پارادیم سیاسیِ هنر معاصر کمک کنند. این پارادایم آشکار می‌کند که هنر آرشیوبنیان ذیل آنچه هنر معاصر نامیده می‌شود، نه به‌عنوان یک کل منسجم، بلکه در مقام شبکه‌ای متکثر و پراکنده، به‌دنبال یافتن و مکان‌یابی گذشته‌ای خاموش و مهروموم‌شده است. رستگاریِ این گذشته که در نسبت مسئله‌داری با نهادها و «رژیم» آرشیو قرار دارد، خود را دربرابر طنین و تکثر تاریخ می‌یابد: امری که از میان پشته‌های کاغذ، تصاویر، اسناد، صداها و چهره‌ها انعکاس می‌یابد و گاه به عارضه‌ای بدل می‌شود که گویی تنها به‌واسطه‌ی اجبارِ تکرار به جمع‌آوری و احیای گذشته سوق یافته است.[۸]

از این‌رو، مجموعه‌ی پیش رو تلاش می‌کند تا تأمل بر نظام آرشیو و تلاش برای یافتن این طنین‌ها و رستگاری‌های خاک‌شده را مورد توجه قرار دهد. متون این مجلد، هرچند روش‌شناسی متفاوتی را دنبال می‌کنند، از سنت‌های فکری متفاوتی برمی‌آیند و گاه تلقی یکدیگر از آرشیو را مسئله‌دار می‌کنند، اما در یک گذرگاه به یکدیگر می‌رسند: آن‌ها خواهان تغییر نحوه‌ی شناخت ما نسبت به آرشیو به‌عنوان گذشته‌ای محتوم و مقابله با تاریخیگریِ پوزیتیویستی هستند. آرشیو برای این منتقدان (و ایضاً هنرمندان) نه به‌سبب «گذشته»بودنشان، بلکه به‌سبب درهم‌تنیدگی آن با زمان حال و بنیان گذشته حائز اهمیت است. به‌واقع، آنچه ایجابیت آرشیوی و تاریخیگریِ پوزیتیویستی به‌عنوان تاریخ طبیعی پیش روی ما می‌گذارد، در اینجا مورد مداقه قرار می‌گیرد.

«ظهور آرشیو»، نوشته‌ی ارنست فَن آلفِن، چکیده‌ای از فصل ابتدایی کتاب به‌صحنه‌آوردن آرشیو: هنر و عکاسی در عصر رسانه‌های نوین (۲۰۱۴) است. این متن که مدخل این پرونده نیز محسوب می‌شود، با تأکید بر مقوله‌ی ساماندهی آرشیوی به جایگاه آرشیو در حیات مدرن می‌پردازد و می‌کوشد تا با اشاره به پروژه‌های هنریِ آرشیوبنیان، به‌تفصیل، به سازوکار آرشیو در مطالعات علمی و نیز در مقام آپاراتوس استعمار بپردازد.

مقاله‌ی هَل فاستر با عنوان «تکانه‌ای آرشیوی» (۲۰۰۴)، یکی از نوشته‌های کلیدی درباره‌ی جایگاه آرشیو در هنر معاصر است. فاستر از خلال بررسی آثار توماس هیرشهورن، تَسیتا دین و سَم دورنت، آرشیو را به ریزُم[۲] مانند می‌کند و در نظر دارد تا میل آثار آرشیوی برای «پیونددادنِ آنچه پیوندناپذیر است» را در «تولید» این آثار بررسی نماید. او مخاطب را با این مسئله مواجه می‌کند که انفصال و پیوندیافتن چگونه در آرشیو هنری نمایان می‌شود.

پیتر آزبورن در «آرشیو به‌مثابه‌ی زندگی بازپسین و زندگی هنر» که برگرفته از وضعیت پسامفهومی: جستارهای انتقادی (۲۰۱۸) است، با تأکید بر هستی‌شناسی کار آرشیوی و مفهوم «زندگی بازپسین»[۳] نسبت مستندسازیِ کار هنری با اثر هنری، گردآوری و آرشیو را بررسی می‌کند. او با ارجاع به تلقی ماده‌گرایانه/بورژوایی از آرشیو نزد بنیامین، مفهوم گردآوری را در سه ساحت تاریخ، هنر و تصویر بسط می‌دهد و با نقد دوگانگی امر مفهومی/زیبایی‌شناختی و تأکید بر سیالیت هستی کار هنری، «فهم تاریخی» و حیات بازپسین امر آرشیوی را در درهم‌تنیدگی با اکنون می‌یابد.

«تبِ زمانمند: آرشیو و دِیتابِیس» فصلی از کتاب زمان، دیرش و دگرگونی در هنر معاصر (۲۰۱۹) است که در آن کِیت بردکلی-چالمرز در بررسی

2. Rhizome
3. Afterlife (Nachleben)

پروژه‌های آرشیوی هنر معاصر (آثار ولید رعد و زوج هنری، تامسون و کِرِگهِد) به مقوله‌ی زیبایی‌شناسی اثر آرشیوی می‌پردازد. متن با تأکید بر تمایز میان آرشیو سنتی و دیتابیس دیجیتال و بحث درباره‌ی نحوه‌ی متفاوتِ ساماندهی دیتابیس‌محور بر این ایده استوار است که چگونه هنرمندان معاصر تاریخیگری و سیر خطی تاریخ را به‌چالش می‌کشند و «زمانی ازهم‌گسسته» را دربرابر «ثبت‌وضبط‌های رسمی تاریخی» رجحان می‌بخشند.

ابیگیل سولومون-گودو در «شکنجه در ابوغریب (رسانه‌های همگانی و جهان خارج از آن‌ها)» (چاپ اول-۲۰۰۷ مولتیتود) که برگرفته از بازنشر آن در عکاسی پس از عکاسی: جنسیت، ژانر و تاریخ (۲۰۱۷) است به سراغ دلالت‌های سیاسی و اخلاقیِ آرشیو اینترنتی زندان ابوغریب می‌رود، آرشیوی مبتنی بر شکنجه که در آن، شرکت‌کنندگان سرخوشانه در رخداد عکاسی، در هنگام شکنجه‌ی زندانیان یک بازنمایی جمعی و کارناوالی از خود خلق می‌کنند. سولومون-گودو با تشبیه این آرشیو به تصاویر آماتوری هرزه‌نگارانه، ارتباط میان دسترس‌پذیری و عیان‌سازیِ خشونت و نهادهای سانسور را بررسی می‌کند.

جان تگ در مقاله‌ی «ماشین آرشیو؛ یا دوربین و قفسه‌ی بایگانی» (۲۰۱۲) مطرح می‌کند که کارهای هنری معاصر با تأکید بر تجاربی چون جراحت و یادآوری، از مشخصه‌های کاربردی آرشیو غافل‌اند، کاربردهایی که از پیدایش شیوه‌های نوظهوری از فرایند عقلانی‌سازی اطلاعات و مهار بدن‌ها حکایت می‌کنند. او با ارجاع به طبقه‌بندی و درج تصویر در نظامی نوین از دانش —که در پیوند با تاریخ مدرنیته قرار دارد—، شیوه‌ی جدید تولید تصاویر را منتج از الگوی تولید سرمایه‌داری صنعتی می‌بیند که طی آن، آرشیو به‌عنوان آپاراتوس اصلی عقلانی‌سازی و مدیریت اجتماعی، سازوکار عکاسی را نیز در

خود ادغام کرد.

«آرشیوها: دارایی همگانی، نه گذشته» ترجمه‌ی دو جستار از فصل سوم کتاب تاریخ بالقوه: از ذهن‌زدودنِ امپریالیسم (۲۰۱۹) است. آریلا آیشا آزولِی در اینجا به شیوه‌ی تفکر امپریالیسم در تبیین آرشیو می‌پردازد. او با تمایزگذاری میان نهاد و رژیم و کارهای آرشیوی مفهوم «نهادن» (To Institute) را به بنیان‌های تجاوزگرِ آرشیو امپریال ارتباط می‌دهد. آزولی با صورت‌بندی آرشیو به مقوله‌هایی چون منتزع‌ساختن مردم از آرشیو، سیاست‌های افتراقی آن و حق دسترسیِ امتیازیافته نیز می‌پردازد.

آرش دهقانی، تابستان ۱۳۹۹

کتاب‌شناسی:

Alphen, E. v. (2014). Emergence. In *Staging the Archive*: *Art and Photography in the Age of New Media* (pp. 21-52). London: Reaktion Books Ltd.

Azoulay, A. A. (2019). Archives: The Commons, Not the Past. In *Potential History – Unlearning Imperialism* (pp. 162-285). London: Verso.

Brettkelly-Chalmers, K. (2019). Temporal Fever: Archive and Database. In *Time, Duration and Change in Contemporary Art: Beyond the Clock* (pp. 63-74). Bristol, Chicago: Intellect.

Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, 3-22.

Osborne, P. (2018). Archive as Afterlife and Life of Art. In *The Postconceptual Condition: Critical Essays*. London, New York: Verso.

Solomon-Godeau, A. (2017). Torture at Abu Ghraib: in and out of the media. In S. Parsons (Ed.), *Photography After Photography: Gender, Genre, History* (pp. 61-76). Durham, London: Duke University Press.

Tagg, J. (2012). The Archiving Machine; or, The Camera and the Filing Cabinet. *Grey Room*, 47, 24-37.

یادداشت‌ها:

[۱] . نک به:

آدورنو، ت (۱۳۹۹). آشتی با گذشته به چه معناست؟. در خاطره، تاریخ، تروما: سیاست و ابداع خاطره. (ترجمه: س. برزو). تهران: خرد سرخ.

[۲]. فوکو، م (۱۳۹۲). دیرینه‌شناسی دانش. (ترجمه: ن. سرخوش، ا. جهاندیده). تهران: نشر نی

. نک به:

[3].Tagg, J. (1988). *The Burden of representation: Essays on Photographies and Histories*. Amherst: University of Massachusetts Press.

و همچنین نک به:

Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality*. New York: Pantheon Books.

[۴]. نک به:

Krauss, R. (1982). Photography's Discursive Spaces: Landscape/View. Art Journal. 42:4. 311-319. DOI: 10.1080/00043249.1982.10792816.

[۵]. نک به: سکولا، ا. (۱۳۹۵). بایگانی و تن. (ترجمه: م. مهاجر). تهران: نشر بان.

[۶]. نک به:

Azoulay, A. A. (2019). *Potential History: Unlearning Imperialism*. London: Verso Books.

[۷]. برای مثال می‌توان به استفاده‌ی مارسل دوشان و نیز سورئالیست‌ها از کارماده‌های آرشیوی و نیز بهره‌گیری هنرمندان مفهومی از دوربین برای مستندسازی اشاره کرد.

[۸]. نک به:

Derrida, J. Prenowitz, E. (1996). *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago Press.

و همچنین نک به:

بنیامین، و (۱۳۸۵)، عروسک و کوتوله: مقالاتی درباب فلسفه‌ی زبان و فلسفه‌ی تاریخ. (ترجمه: م. فرهادپور، ا. مهرگان). تهران: گام نو.

ظهور آرشیو

[۱]

ارنست فَن آلفِن
ترجمه و تلخیص: گل‌آرا جهانیان

تکانه‌ی آرشیوی در هنر مدرن و معاصر، دربرابر پس‌زمینه‌ی پیدایشِ آرشیو مدرن در قرن نوزدهم بهتر فهمیده می‌شود.[۲] آرشیو قرن نوزدهم را به دو دلیل باید مدرن نامید: عقلانی‌سازی فزاینده‌ی مقوله‌بندی‌های آن و استفاده‌ی ابزاری از آن درجهت مقاصد علمی و شبه‌علمی، هر دوی این‌ها در آن قرن اتفاق می‌افتد. جایگاه اصلی آرشیو در فرهنگ قرن نوزدهم، خود را در دو حوزه‌ی متفاوت آشکار می‌کند: یکی حوزه‌ی بینابینی[1] و دیگری حوزه‌ی فرهنگی-سیاسی. اولی با اختراع عکاسی و گسترش آن در فرهنگ علمی و عامه‌ی قرن نوزدهم مرتبط می‌شود؛ دومی گسترشِ استعمارگریِ اروپاییِ قرن نوزدهمی به امپراطوری‌های استعماری است. در نگاه نخست، این اَشکالِ گسترش با یکدیگر نامرتبطند، اما، همان‌گونه که در ادامه آشکار می‌شود، آن‌ها در نیازشان به ساماندهی آرشیوی، به یکدیگر می‌پیوندند. در آرشیو است که عکاسی و امپریالیسم همدیگر را ملاقات می‌کنند و همدست می‌شوند. در اینجا من هر دو حوزه را از منظر نقش ویژه‌ی ساماندهی‌های آرشیوی در آن‌ها بررسی می‌کنم.

ظهور تکانه‌ی آرشیوی، در ابتدا، می‌تواند در اختراع رسانه‌ی عکاسی

1. medial

توسط نیسه‌فور نیِپس (۱۸۲۶) مکان‌یابی شود. اختراع عکاسی نیاز فزاینده به آرشیو و قواعد آرشیوی را به‌همراه داشت، این موضوع از این واقعیت نشئت می‌گیرد که عکاسی رابطه‌ی مضاعفی در اشتراک با آرشیو دارد. نخست، تصویر عکاسانه به‌خودی‌خود می‌تواند همچون ثبت‌وضبطی آرشیوی درنظر گرفته شود. همچنین برای محدود کردن تعداد بسیار زیاد تصاویر عکاسانه، پراکندگی ناشیانه‌ی آن‌ها و چندگانگی تصویری عکس، عکاسی به آرشیوها نیاز دارد. درمقابل، آرشیوها کاملاً به‌واسطه‌ی عکس‌ها پروار می‌شوند –اقلامی که وجود آرشیو را توجیه می‌کنند و آن را مرئی و معنادار می‌سازند. از طریق نظم‌دهی، قواعد طبقه‌بندی، یا همان قواعد آرشیوی است که تکثیرِ تصاویر عکاسانه می‌تواند کنترل شود. اما مسئله‌ی مهم‌تری وجود دارد که منجر به ظهور رابطه‌ی مشترک دومی می‌شود. عکس صرفاً ثبت‌وضبطی آرشیوی نیست، بلکه فی‌نفسه یک آرشیو است. تصویرِ عکاسانه پیکربندی‌ای فضایی از یک لحظه است، پیکربندی‌ای که متشکل از جزئیات فراوان است. تمام این جزئیات یا عناصر در تصویر ذخیره می‌شوند تا، درجهت خوانشی مشخص، نظم‌دهی یا طبقه‌بندی شوند. از سوی دیگر، چنین استفاده‌ای از عکس‌ها آرشیو را واضح‌تر و قواعد آن را تاحد زیادی مرئی و درنتیجه متعارف می‌کند. با پذیرش این رابطه‌ی مضاعفِ متقابل میان عکاسی و آرشیو، می‌توان، همچون فیلیپ مانک، گفت عکس‌ها همزمان، منزل می‌گیرند و منزل می‌دهند. [۳]

آرشیوهای عکاسانه

بی‌گمان، رسانه‌ی آرشیو بسیار قدیمی‌تر از رسانه‌ی عکاسی است. آرشیوها در اَشکال فهرست‌ها، صورت‌برداری‌ها و ثبت‌وضبط‌های اجراییْ تاریخی دارند که تقریباً به قدمت تاریخ بشر است. بااین‌حال، در قرن نوزدهم، و در

تعاملی تنگاتنگ با فعالیت‌های عکاسانه‌ی متنوع، آرشیو دست‌خوش تغییری بنیادین شد. آرشیو ملزم شد تا طبقه‌بندی‌هایش را در راستای قواعدی که مدرنیته، به‌خصوص علم مدرن، ارائه کرد عقلانی کند. در قرن نوزدهم، پوزیتیویسم فلسفیِ اگوست کُنت[۴] این قواعد را مقتدرانه به‌تفصیل شرح داد و صورت‌بَندی کرد.

پوزیتیویسمْ محرکِ ظهور بسیاری از تلاش‌های آرشیوی-عکاسانه‌ی (شبه)علمی بود. الن سکولا در جستار تأثیرگذار خود، «بدن و آرشیو»، برخی از عمده‌ترینِ این تلاش‌ها را مفصل شرح داده است. یکی از این‌ها آرشیوهای پلیسیِ آلفونس برتیون در پاریس است. در این آرشیو عکاسانه، برتیون مجموعه‌ای از سنجه و معیارهای استانداردشده را به‌منظور شناساییِ به‌اصطلاح «گونه‌ی تبهکار» شرح می‌دهد. مثال دیگرْ فرانسیس گالتُن انگلیسی است که، به‌عنوان آمارشناس و متخصص علمِ به‌نژادی، آرشیوی عکاسانه ساخت تا کیفیات موروثی نژاد را بهبود بخشد. وجه اشتراک این آرشیوهای عکاسانه‌ی قرن نوزدهمی در این است که تمام آن‌ها ابزارهایی درجهت تمایزگذاری و کنترل اجتماعی هستند. عکس‌های ذخیره‌شده و طبقه‌بندی‌شده همچون تصاویری از حقیقت علمی عمل کردند. این آرشیوها مجرم (برتیون) و فرومایگی نژادیِ فرضی (گالتن) را برپایه‌ی قواعد علمیِ قابل‌تردید مستند می‌کنند تا تمایز مجرمان و فرومایگان را از باقی جامعه مشخص کنند. آن‌ها تلاش‌های پوزیتیویستی درجهت «تعریف و تنظیم ناهنجاری اجتماعی» هستند.[۵]

آرشیوهای عکاسانه‌ی برتیون و گالتون آرشیوهایی مرسوم و عین‌به‌عین‌اند؛[۲] آن‌ها فرم قفسه‌های پرونده را دارند. بااین‌حال، آرشیو به‌گونه‌ای کمتر عین‌به‌عین، عکاسی آغازین را نیز ساختار و سامان داده است. رازلیند

2. Literal

کراس براساس عکسی از عکاس امریکایی، تیموثی اُ.سالیوان، استدلال کرده است که عکاسیِ آغازینْ بخشی از ژانرهای گفتمان‌های زیبایی‌شناختی نبود، بلکه فضای گفتمانی این عکاسی متعلق به آرشیو بود.[۶] عکس اُسالیوان، با نام صخره‌های گنبدی، دریاچه‌ی پیرامید، نوادا[۳] (۱۸۶۷)، جایگاه ویژه‌ای در ساختِ هنری-تاریخیِ عکاسیِ قرن نوزدهمیِ چشم‌انداز دارد (تصویر ۱).



۱.تیموثی اُ. سالیوان، صخره‌های گنبدی، دریاچه‌ی پیرامید، نوادا، ۱۸۶۷.

بااین‌حال، کراس اثبات می‌کند که این تصویر طبق قواعد مقوله‌ی توصیفیِ نما[۴] سامان یافته است، و نه براساس قواعد مقوله‌ی زیبایی‌شناختیِ چشم‌اندازِ[۵] قرن نوزدهمی. ترکیب‌بندی این عکس از ادراکات حسیِ ویژه‌ی نما نشئت می‌گیرد، که مشخصه‌ی آن تأکیدی دراماتیک بر عمقی است که مطابق اصول پرسپکتیو سامان یافته. نماها تصاویری بودند که در رسانه‌ی استریوسکوپی[۷] از

3. Tufa Domes, Pyramid Lake, Nevada
4. View
5. Landscape

آن‌ها استفاده می‌شد. اُسالیوان عکس‌هایش را نما می‌نامید، نه چشم‌انداز. نماها لحظات یکه‌ای در بازنمایی پیچیده‌ی جهان بودند، «نوعی اطلس مکان‌نگارانه‌ی کامل».[۸] فضای فیزیکی‌ای که این نوع از نماها در آن نگه‌داری شد فضای زیبایی‌شناختی نمایشگاه نبود، بلکه قفسه‌ی پرونده بود. نظامی جغرافیایی در کشوهای چنین قفسه‌هایی ذخیره و فهرست‌بندی شد.

کراس استدلالی مشابه درباب عکس‌های عکاس فرانسوی، اوژن اتژه، پیش می‌کشد. بین سال‌های ۱۸۹۵ و ۱۹۲۷، اتژه مجموعه‌ی گسترده‌ای عکس تولید کرد و آن‌ها را به کلکسیون‌های تاریخی مختلف فروخت، کلکسیون‌هایی چون کتابخانه‌ی شهر پاریس،[۶] کتابخانه‌ی ملی،[۷] موزه‌ی شهر پاریس،[۸] یادبودهای تاریخی[۹] و همچنین به هنرمندان و سازندگان تجاری. این روزها عکس‌های مستند او در موزه‌ها به‌عنوان گونه‌ای زیبایی‌شناختی نمایش داده می‌شود (تصویر ۲). هرچند، هضم عکس‌های او در گفتمان زیبایی‌شناختی، پیشتر، در سال‌های ۱۹۲۰ آغاز شد، زمانی که سورئالیست‌ها اعلام کردند او یکی از منابع الهامشان است.

تا مدت‌ها این باور وجود داشت که برای فهم واقعیِ مقاصد دیریاب اتژه، رمزگشاییِ کدِ شماره‌های نگاتیو او ضروری است. اتژه هر یک از هزاران شیشه‌ی عکس را شماره‌گذاری کرد، اما نه با نظم ترتیبی دقیقی. این کد متشکل از نظام‌بندی فهرستی از سوژه‌های مکان‌نگارانه است، و به پنج مجموعه‌ی عمده و زیرمجموعه‌ها و گروه‌های کوچک‌تر بسیاری تقسیم شده است.[۹] طبقه‌بندی‌های او اجتماعی-انسان‌شناختی است و تصویرِ جمعیِ فرهنگ فرانسوی را مقوله‌بندی می‌کند. نظام کدگذاری او براساس مجموعه فیش‌های کتابخانه‌ها و کلکسیون‌های مکان‌نگارانه‌ای بود که اتژه عکس‌هایش

6. Bibliothèque de la Ville de Paris
7. Bibliothèque Nationale
8. Musée de la Ville de Paris
9. Monuments Historiques

را به آن‌ها می‌فروخت. این موضوع نشان می‌دهد که مجموعه‌کارهای اتژه نباید همچون اثری هنری، همچون تمامیتی زیبایی‌شناختی، تلقی شوند، بلکه باید آن‌ها را همچون تلاشی آرشیوی درنظر گرفت.



۲. اوژن اتژه، پانتئون، پاریس، ۱۹۲۴.

تصویر عکاسانه همچون آرشیو

استفاده از طبقه‌بندی عقلانی، نظام‌مند و پوزیتیویستی، که برتیون و گالتون از آن بهره گرفتند، به‌خصوص، زمانی ضروری شد که مستندهای عکاسانه می‌بایست ذخیره و طبقه‌بندی می‌شدند. این مجادله نیاز به برخی از مباحث هستی‌شناسی تصویر عکاسانه دارد. با وجود اینکه موقعیت هستی‌شناختیِ تصویر عکاسانه پیچیده و ملون است، در رابطه‌اش با آرشیو، این، به‌خصوص، تصویر عکاسانه است که همچون ثبت‌وضبطِ آرشیویِ استنادپذیر درنظر

گرفته می‌شود. از آن منظر، با عکس‌ها همچون شهادت‌هایی تصویری از وجودِ حقیقتِ واقعِ ثبت‌شده‌ای برخورد می‌شود. بر این مبنا، دوربین نوعی ماشین آرشیوساز است: هر تصویری که تولید می‌کند به‌گونه‌ای پیشینی ابژه‌ای آرشیوی است. درنتیجه، عکس، در طول زمان، به ابژه‌ی نظم‌دهی آرشیوی مبدل شده و بنابراین درجهت هزاران هدف نهادی، صنعتی و فرهنگی به‌کار گرفته شده است.

درون آرشیو، عکس‌ها، نخست، یکی از انواع سند به‌نظر می‌آیند. اما آن‌ها از سندهای نوشتاری متفاوت‌اند. سندها قدیمی‌تر از عکس‌ها هستند و بنابراین منزلت بیشتری را می‌طلبند؛ آن‌ها اَعمال و معاملات را ثبت می‌کنند و موقعیتی قانونی دارند. موقعیت آرشیویِ سندْ اجرا و ثبتِ عمل خود است. درمقابل، عکس‌ها موقعیت یک عمل را به آن مفهوم ندارند: آن‌ها منفعل‌تر به‌حساب می‌آیند -**ذخیره** به‌جای ثبت‌وضبط. همین موقعیت عکس درمقام چیزی ذخیره‌شده و منفعل است که آرشیو و طبقه‌بندی آرشیوی را به دردسر می‌اندازد. عکس ذاتاً بی‌ثبات است و زمینه‌های طبقه‌بندی آرشیوی را مغشوش می‌کند. درتضاد با انواع دیگر سند، عکس‌ها هرگز، فقط ثبت‌وضبط‌های پابرجای گذشته نیستند؛ زمانی که از مرجع‌های خود جدا می‌شوند، همیشه می‌توانند به‌طریقی متفاوت خوانده شوند.

زیگفرید کراکوئر، جامعه‌شناس آلمانی، این موقعیت بی‌ثبات تصویر عکاسانه را به‌خوبی شرح می‌دهد. او در جستاری به‌نام «عکاسی» (۱۹۲۷)، میان تصویر عکاسانه و تصویر خاطره تمایز قائل می‌شود.[۱۰] براساس تصور رایج، این دو نوع از تصویر کمابیش یکی هستند یا تصویر عکاسانه پشتوانه‌ی تصویر خاطره است، درحالی‌که از منظر کراکوئر این دو، درحقیقت در تضاد با یکدیگرند. تصویر خاطره به‌شدت گزینشی است درحالی‌که تصویر عکاسانه

این‌گونه نیست. تصویر خاطره صرفاً آنچه را که حائزاهمیت است حفظ می‌کند، درحالی‌که تصویر عکاسانه همه‌ی آنچه را که در پیوستار فضاییِ یک لحظه حاضر می‌شود به‌چنگ می‌آورد، تمام عناصر فضاییِ مقابل دوربین. درنتیجه یک عکس هیچ‌چیزی را درباب سوژه‌اش آشکار نمی‌کند: «تاریخ یک شخص گویی در زیر لایه‌ای از برف دفن می‌شود».[۱۱]

کراکوئر به وصف عکسی از جوانی مادربزرگش می‌پردازد تا اثبات کند که ناظران به همان‌طریقی که با عکس‌های قدیمی ارتباط برقرار می‌کنند، با عکس‌های جدید ارتباط برقرار نمی‌کنند. تصویر مادربزرگ از آلبومی خانوادگی بیرون کشیده می‌شود –درواقع از بستری آرشیوی. زمانی که کراکوئر به عکس جوانی مادربزرگش می‌نگرد، مادربزرگ در پسِ جزئیات ناپدید می‌شود، درنتیجه خُرد و به کثرتی از ویژگی‌ها تبدیل می‌شود. عکس حامل اطلاعات است و نه شباهت. برای مثال، کراکوئر به ویژگی‌های لباس او، مُد آن روزها، و مدل مویی که اکنون به‌نظر ازمدافتاده است اشاره می‌کند. اما این بستر آرشیویِ آلبوم خانوادگی است که به کراکوئر این امکان را می‌دهد تا به عکس همچون تصویری از مادربزرگش بنگرد. لابد عکس مادربزرگ است، در غیر این‌صورت، این تصویر در آلبوم خانوادگی نمی‌بود: «قبول، پس این مادربزرگ است، اما در واقعیت می‌تواند هر دختر جوانی در سال ۱۸۶۴ باشد».[۱۲]

به‌خصوص عکس‌های قدیمی اثبات می‌کنند که تصویر عکاسانه در طول زمان از مرجعش جدا می‌شود. صرفاً در تصاویر قدیمی است که کارکرد اصلی رسانه‌ی عکاسی می‌تواند ارزیابی شود. به‌بیان کراکوئر: «اگر عکاسی تابعی از جریان زمان است، پس معنای جوهری آن، بسته به اینکه متعلق به محدوده‌ی زمان حال یا متعلق به دوره‌هایی از گذشته باشد، تغییر خواهد کرد».[۱۳] فیلیپ

مانک درباره‌ی این تغییر در طول زمان می‌نویسد: «همچنان‌که تصویری قدیمی می‌شود، ارزش نشانه‌شناختی آن رو به زوال می‌رود، و آشکار می‌شود که آن تصویر، در ماهیت خود، رمزی توخالی است».[۱۴]

این زوالِ ارزشِ نشانه‌شناختیْ دلالت بر چیزی بیش از صِرف تغییر معنا در طول زمان دارد. این زوالْ خودِ عکس را به‌شیوه‌هایی بنیادین تغییر می‌دهد، زیرا برپایه‌ی جدایی از مرجع است. کراکوئر این دگرگونی عکس را بدین‌گونه صورت‌بندی می‌کند: «تصاویرِ انباشت‌شده از جهان طبیعی‌ای[۱۰] که خُرد و به عناصر آن تجزیه شده است، به آگاهی پیشکش می‌شود تا آگاهی هر کاری که می‌خواهد با آن بکند. نظمِ آغازین آن‌ها از دست رفته است؛ دیگر به آن انسجام فضایی‌ای که آن‌ها را با ابژه‌ی اصلی پیوند می‌داد متصل و وفادار نیستند، همان ابژه‌ای که تصویر خاطره از آن نشئت گرفته بود. اما، اگر بقایای جهانِ طبیعی معطوف به تصویر خاطره نباشند، پس نظمی که آن‌ها از طریق تصویر فرض می‌گیرند، ضرورتاً موقتی[۱۱] است».[۱۵]

و زمانی که دیگر مرجعی برای هدایت نگاه ما در تصویر عکاسانه نباشد، جزئیات متنوع بسیاری به‌چشم می‌آید و معانیِ ممکنِ متنوع بسیاری تکثیر می‌شود. به‌منظور محدود کردن این فزونیِ امکان‌ها، طبقه‌بندی‌های آرشیوِ مدرن ضروری است: آرشیو مدرن «نظمی موقت» برای عکس فراهم می‌آورد، نظمی که پس از «نظم آغازینِ» ازدست‌رفته‌ی مرجع ضروری است. این‌گونه است که عکس از یک ثبت‌وضبط به آرشیوی بالقوه مبدل می‌شود. اما برای اینکه عکس واقعاً نقش آرشیو را بگیرد، باید قاعده‌ی آرشیوی وارد بازی شود.

با عکس‌ها همچون حقایقِ واقعِ ثبت‌شده برخورد می‌شود، همچون شهادت‌هایی تصویری از وجودِ حقایقِ واقعِ ثبت‌شده. درنتیجه دوربینْ جایگاه

10. Nature
11. Provisional

ماشینی آرشیوساز را دارد. اما فحوای نظر کراکوئر این است که تصویر عکاسانه، پس از جدایی‌اش از مرجع، آشفته‌ترین آرشیوی است که می‌توان تصور کرد. زیرا درنهایت، فاقد هر نوع نظمی است، این تصویر به طبقه‌بندی‌های یک نظمِ آرشیویِ تحمیلی متکی خواهد بود. در دوران آغازین عکاسی، این آرشیوِ است که به‌عنوان راه‌حلی برای جدایی عکاسی از حدوث نمایه‌ای‌اش،[۱۲] و «آرشیو آشفته‌ی» حاصل از آن، پیش کشیده می‌شود. اما با وجود اینکه آرشیو همچون خانه‌ای نو برای عکس‌های بی‌مرجع ضروری است، این راه‌حل صرفاً موقتی است و تاحدودی کار می‌کند. این بدین معنا نیست که درون آرشیو عکس‌ها سرانجام معنای راستین خود را بازمی‌یابند.

درحالی‌که امیدواریم و باور داریم که آرشیوها همچون عکس‌ها امکان اتصال با گذشته را برای ما پیش می‌کشند، بارت همچون کراکوئر، در کتاب اتاق روشن، خلاف این را تجربه می‌کند. عکس‌های آرشیویِ مادرشْ او را از مادرش جدا می‌کنند و او احساس می‌کند از آن بُعد تاریخی، که مادرش در آن تصویر شده، بیرون رانده شده است:

> تاریخ هیستریایی است: صرفاً اگر در آن مداقه کنیم، برپا می‌شود، صرفاً اگر به آن بنگریم –و برای نگریستن به آن، باید به بیرون از آن رانده شویم. من، همچون روحی زنده، درست درمقابل تاریخم (History)، من آنم که تاریخ را نقض می‌کند، به‌خاطر تاریخِ (history) از آنِ خودم تخریب می‌کند.[۱۶]

موقعیت مبهم عکس، که بارت و کراکوئر آن را به‌وضوح شرح دادند، امروزه همچنان برای آرشیودارهای عکس مورد مناقشه است. آرشیوهای عکاسانه به‌خاطر دشواری‌هایی که عکاسی، به‌عنوان رسانه‌ای دیریاب، عرضه

12. Indexical contingency

می‌کند، همچنان این مجادله را ادامه می‌دهند. مشکل این است که اغلب عکس‌ها، همچون متون و مستندات آرشیوی، موقعیت غیر-خیالی دارند و بر آنچه زمانی بوده شهادت می‌دهند. اما درمقام تصاویر، آن‌ها محتوای خود را به‌وضوح شرح نمی‌دهند، و به روی خوانش‌های متکثر گشوده می‌شوند. آن‌ها به‌عنوان شهادت‌هایی از گذشته، به‌سادگی به کلمات ترجمه نمی‌شوند.

بی‌گمان، یکی از راه‌حل‌های این مسئله‌ی غامضْ نادیده گرفتن آن و التفات به محتوای عکس، نه به‌عنوان بازنمایی، بلکه به‌عنوان حقیقتِ واقعِ تاریخی است. تا همین اواخر، این راه‌حل بارها انتخاب شد. به‌منظور برخوردِ با عکس‌های آرشیوی به‌عنوان بازنمایی، توانِ نشانه‌شناختیِ خواندنِ تصاویر ضروری است. اما آرشیودارها از بی‌سوادی بصری رنج می‌برند. آگاهی روزافزون از این ضرورت که عکس‌ها باید، درست مثل هر شیءِ مصنوعِ نشانه‌شناختی دیگر، خوانده شوند، انگیزه‌ی اکتساب سواد بصری نشده است، اما درعوض، بی‌اعتمادی نسبت به روی دیگر بی‌گناه عکاسی، یعنی شاهد قابل‌اتکای تاریخ را افزوده است.

هنر و آرشیو

پارادیم آرشیوی که تا بدین‌جا بدان پرداخته شد، در حوزه‌ی علم به‌کار بسته شده است. در قرن نوزدهم، هنر و گفتمان زیبایی‌شناختی از محدوده‌ی علم، که در آن نگرش پوزیتیویستی غالب بود، جدا بودند و پارادایم آرشیوی هیچ تأثیر به‌سزایی بر آن‌ها نداشت. این موضوع نه‌تنها درباره‌ی آرشیو، بلکه درباره‌ی عکاسی هم صادق است. در قرن نوزدهم، موقعیت گفتمانی عکاسی اساساً نا-زیبایی‌شناختی بود. بااین‌حال، در آغاز قرن بیستم، برخی از عکاسان و هنرمندان مدرنیستْ پارادایم آرشیو مدرن را در آغوش کشیدند. آگوست

ساندر، عکاس مستندنگار و پرتره‌نگار آلمانی، شاید مثال شناخته‌شده‌ای باشد.

ساندر، به‌عنوان هنرمند، قصد داشت تا جامعه‌ی آلمانی معاصر را در قالب مجموعه‌های پرتره مستند کند. نتیجه‌ی آن مجموعه‌ی مردم قرن بیستم[۱۳] بود، مجموعه‌ای که در آن درنظر داشت تا بُرشی از جامعه‌ی آلمانی را در دوران جمهوری وایمار نمایش دهد (تصویر ۳.۴). همچون آرشیوی مدرن، او از یک نظامِ دارای طبقه‌بندی استفاده کرد تا به مجموعه‌ها نظم دهد، و آن‌ها را در هفتَ مقوله دسته‌بندی کرد: کشاورز، کاسب ماهر، زن، طبقه‌ها و حرفه‌ها، هنرمندان، شهر و واپسین مردم (به‌معنای مردم بی‌خانمان، کهنه‌کارها و غیره). درنهایت، آرشیو ساندر شامل چهل‌هزار تصویر شد. غالب تصاویرْ سوژه‌ها را تمام‌قد نمایش می‌دهند. سوژه‌ها همیشه رو به دوربین و از حضور آن آگاه‌اند. فضایی که پرتره‌ی آن‌ها در آن گرفته شده، معمولاً، «بستر طبیعی» آن‌هاست، فضایی که در آن زندگی یا کار می‌کنند. این نقش کمکیِ بستر فضایی بسیار مهم است، زیرا در غیر این‌صورت، هویت سوژه‌های طبقه‌بندی‌شده، همچنان بیش‌ازحد مبهم می‌بود.

در سال ۱۹۲۹، ساندر ۶۰ تصویر از مجموعه‌ی مردم قرن بیستم را در کتابی با عنوان چهره‌ی زمانه‌ی ما[۱۴] منتشر کرد. در دوران حکومت نازی، کار او را منحط تلقی کردند و در سال ۱۹۳۶، کتاب توقیف شد. بااین‌حال، از منظری مشخص، عجیب است که نازی‌ها این کار را کردند، زیرا پروژه‌ی هنری آرشیوی ساندر و پروژه‌ی سیاسی نازیسم در عناصر کلیدی اشتراک دارند. درحالی‌که پروژه‌ی آرشیوی ساندر براساس مقولات شغلی طبقه‌بندی شد، سیاست‌های نازیسم از مقولات نژادی استفاده کرد.

13. People of the Twentieth Century
14. Face of Our Time



۳. اگوست ساندر، مردم قرن بیستم: سوسیالیست ملی، ۱۹۳۸.



۴. اگوست ساندر، مردم قرن بیستم: کارگر غیرماهر، ۱۹۳۸

در هر دو نمونه، هویتی خاص، براساس یک نظام دارای طبقه‌بندی، برای انسان‌ها درنظر گرفته می‌شود. ساندر نیز با طبقه‌بندی‌های خود، درپی تعریف دقیق هویت انسان‌ها بود. بااین‌حال، ساختار آرشیوی پروژه‌ی او هرگونه هویتی را که او تلاش کرد برپایه‌ی این مقولات بنیان کند از بین برد.[۱۷] هویتی که قرار است در این تصاویر ببینیم حاصل اینکه این سوژه‌ها چه چیزی یا چه کسی هستند نیست، بلکه بیشتر، حاصل نظام طبقه‌بندی‌ای است که بر آن‌ها تحمیل می‌شود. درون این نظام، قرار است سوژه‌های مجزا هویت یکه‌ی خود را در ارتباط با سوژه‌های یکه‌ی مشابه، که متعلق به همان مقوله‌اند، بیان کنند. سرآخر، به‌نظر می‌رسد که سوژه‌ی منفرد، صرفاً بیان دیگری از باقی سوژه‌هایی است که آن را احاطه کرده‌اند. درهرحال، پروژه‌ی او از همان آغاز محکوم به شکست بود، نه از منظری زیبایی‌شناختی بلکه از منظر مشغولیتِ معرفت‌شناختی او درباب تعریف دقیق هویت‌های سوژه‌های عکاسی‌شده.

در پروژه‌ی ساندر، ابزارهای دلالتگر آرشیو (طبقه‌بندی‌ها) و تصویرِ ساکنِ عکاسی همدست می‌شوند. نقش پیچیده‌ی رسانه‌ی عکاسی در این همدستی میان عکاسی و آرشیو، در کار هنرمند معاصر، فیونا تَن، آشکار می‌شود. او در ویدئو-اینستالیشنی به‌نام سیما[۱۹] (۲۰۰۲)، که برای اولین‌بار در همان سال در داکیومنتای کاسِل به‌نمایش درآمد، نظامِ رده‌بندی عکاسانه‌ی ساندر از آلمان را بازسازی می‌کند. در این بازسازیِ پروژه‌ی ساندر، جای عکس‌های پرتره با ویدئو-پرتره‌هایی که تن درطول اقامتش در برلین می‌گیرد عوض می‌شود. او، مثل ساندر، با مردم آلمان نه همچون گروهی همگن، بلکه همچون مجموعه‌ای از مردمی که خود را از طریق مشاغلشان متمایز می‌کنند برخورد می‌کند. دوباره مثل ساندر، مقوله‌هایی که تن به‌کار گرفت مربوط به زندگی حرفه‌ای و روزمره بود: پزشک، پستچی، نجار، معمار، فاحشه و غیره. پروژه‌ی تن، مثل ساندر،

15. Countenance

به‌وضوح آرشیوی است، اما رسانه‌ای که او از آن استفاده کرد متفاوت است: ویدئو-پرتره به‌جای عکاسیِ پرتره. در پروژه‌ی تن از آدم‌ها درخواست می‌شود تا بی‌حرکت برای یک دقیقه درمقابل دوربین بایستند (تصویر ۶.۵)

.

به‌واسطه‌ی تفاوت میان رسانه‌هایی که این هنرمندان از آن بهره بردند، مشخص می‌شود که تا چه میزان رسانه-ویژگیِ عکاسیْ طبقه‌بندی آرشیوی را در انجام کار خود یاری می‌رساند، یا، به‌بیانی محکم‌تر، تا چه حد آن را قوام می‌بخشد. موقعیت‌های تصویر ساکنِ عکاسی و ساماندهی‌های آرشیوی بسیار مشابه‌اند. هر دو، به‌عنوان شهادت‌هایی (غیر-خیالی) و متکی بر حقیقت واقع، [یعنی شهادت‌هایی] از آنچه زمانی بوده، فرض می‌شوند. اما، همان‌گونه که پیشتر گفتم، تصویر ساکن عکاسی این موقعیت را تاب نمی‌آورد، زیرا عکس‌ها معمولاً بر خوانش‌هایی متکثر گشوده می‌شوند و از این منظر، آن‌ها خیلی «متکی بر حقیقت واقع» نیستند. بااین‌حال، ویدئو-پرتره‌های فیونا تن «ساکن» نیستند و از هر معنا یا دلالت معینی می‌گریزند.

پرتره‌های فیلمبرداری‌شده به آدم‌ها حضوری نامأنوس می‌بخشند، و زمان را در آن دقیقه از دیرشِ به‌اشتراک‌گذاشته‌شده فشرده می‌کنند.[۱۸] درون این دیرشِ به‌اشتراک‌گذاشته‌شده، نگاهِ رو به دوربین «مراوده‌ای گشاده، پویا، گاهی آزارنده و معذب میان سازنده [-هنرمند-]، سوژه و بیننده آغاز می‌کند، هریک از بار سنگین دیگری در این تبادل آگاه است، درعین‌حال نه توان و نه نیاز به سهیم شدن در آن را به‌میزانی برابر دارد». در پرتره‌ی عکاسی‌شده، شخصِ به‌تصویردرآمده همچون غایب نشان داده می‌شود، همچون کسی که متعلق به گذشته است، و صرفاً سایه‌ی وهم‌آلود او در تصویر عکاسانه حاضر می‌شود. تأثیر «دیرشِ به‌اشتراک‌گذاشته‌شده‌ی» تصویرِ فیلم تقریباً تجربه‌ی وارونه‌ای را

نتیجه می‌دهد. فیونا تن در مصاحبه‌ای این تفاوت را این‌گونه شرح داده است:

> من از تصنع این مواجهه، و همزمان مقاومتِ (غیر-) ارادی دربرابر آن، بسیار آگاهم. مثل این است که همچون بیننده، نمی‌توانم تصویر را از آنِ خودم کنم و نمی‌توانم در پاکت بگذارم، به همان شیوه‌ای که تصور می‌کنم اگر صرفاً عکسی ساکن بر روی دیوار می‌بود می‌توانستم. هنگام نگریستن به پرتره‌ای ویدئویی، بر چیزی می‌نگرم که پیوسته از من می‌گریزد.

همدستی عکاسی و آرشیو در آثار ساندر به‌نظر موفقیت‌آمیز می‌آید زیرا طبقه‌بندیِ آرشیویْ «ضعف» عکاسی را جبران می‌کند. در مورد ویدئو-پرتره‌های تن، همدستی میان آرشیو و ویدئو-پرتره برهم می‌خورد. درحالی‌که طبقه‌بندیِ آرشیویِ پرتره‌ها وعده‌ی تولیدِ مقولات و معانی معین می‌دهند، ویدئو-پرتره‌ها تأثیر وارونه‌ای می‌گذارند. صاحبان مشاغلِ به‌تصویرکشیده‌شده از ما می‌گریزند. ما نمی‌دانیم درباره‌ی این مردم چه فکر کنیم. تنها روشن است که آن‌ها «ساکن» یا ثابت نیستند.



فیونا تن، سیما: قصاب، ۲۰۰۲.



فیونا تن، سیما: جوشکار، ۲۰۰۲.

ساماندهی آرشیوی امپریالیسم

دلیل مؤثر دوم که تکانه‌ی آرشیوی را در قرن نوزدهم برانگیخت، می‌تواند در رونق امپریالیسم اروپایی مکان‌یابی شود. استعمارگری قرن نوزدهم میل به اکتساب و کنترل اَطلاعات را، با هدف دانش جامع، برانگیخت. ازآنجایی‌که قدرت نظامی برای تضمین کنترل بر قلمرو استعماری کافی نبود، دانش و اطلاعات نیز درباره‌ی قلمرو ضروری شد. پیوندی که میان کنترل بر قلمرو و هرمنوتیکِ [-علم تأویل-] اطلاعات برقرار گشت آن‌گونه فهم شد که جستجو برای دانش در صف مقدمِ مشغولیتِ قدرت استعماری است، و نه عقب‌دار آن. آگاهی فزاینده به ضرورت کسب و نظم‌دهی اطلاعات درباب قلمروهای نو منجر به تأسیس نهادهای آرشیوی بسیار متنوعی شد. این اتفاق را می‌توان در تمام امپراطوری‌های استعماری مشاهده کرد -فرانسه، آلمان، هلند، اسپانیا، پرتغال- اما احتمالاً جاه‌طلب‌ترین، و شاید همچنین موفقیت‌آمیزترین آن‌ها در این زمینه، امپراطوری بریتانیا بود.

در آرشیو امپریال،[16] تامِس ریچِردز توضیح می‌دهد که چگونه انگلستان ویکتوریاییِ قرن نوزدهم دچار تب انباشت دانش و گردآوری اطلاعات شد. صنعت آرشیوی ویکتوریایی فرایندی را آغاز کرد که از طریق آن، اطلاعات مرتبط به جهانِ شناخته‌شده همگام و یکپارچه شد. با تأسیس نهادهایی همچون موزه‌ی بریتانیا،[17] انجمن سلطنتی جغرافیا،[18] انجمن سلطنتی عکاسی،[19] انجمن سلطنتی آسیایی[20] و اداره‌ی مستعمرات،[21] بریتانیای ویکتوریایی یکی از

16. The Imperial Archive
17. The British Museum
18. Royal Geographical Society
19. Royal Photographic Society
20. The Royal Asiatic Society
21. The Colonial Office

حیرت‌آورترین دوره‌های آرشیوسازی را در تاریخ مدرن آغاز کرد.

ایدئولوژی پوزیتیویسم قرن نوزدهم، همچنین، اغلب مردم را به این باور سوق داده بود که بهترین و یقینی‌ترین نوع دانشْ حقیقتِ واقع است. تاریخ‌نگاریِ هژمونیکِ آن روزها آرشیوها را همچون مخازنی از دانشِ متکی بر حقیقت واقع معرفی کرد. قرار نبود این دانش خوانده شود یا تفسیر شود، بلکه قرار بر نظم‌دهی آن بود.[۲۱] حقیقتِ واقعْ تکه‌ای از دانش بود که با قطعیت از آن دفاع شد، و دانشِ اثباتی[۲۲] مجموعِ حقایقِ واقعی فرض شد که به‌صورت عینی تأییدپذیر بودند. بوروکراسی‌های مدنی، که در امور اجرایی امپراطوری شرکت می‌کردند، تشنه‌ی این تکه‌های قابل‌مدیریتِ دانش بودند. این تکه‌ها سبک و حمل‌پذیر بودند. از کثرت انجمن‌ها و نهادهای آرشیوی انتظار می‌رفت تا به ایدئالِ دانشِ اثباتیِ جامع دست یابند. این برداشت از دانشِ جامعْ دانش را همچون ذخیره‌ای عظیم اما منظم از حقایق واقعِ اثباتی تصور کرد:

> دانشِ جامع به این مفهوم بود که دانشْ تکین است و نه متکثر، کامل است و نه جزئی، جهانی است و نه محلی، و به این مفهوم که دانش سرانجام قرار بود در تناسب با یک نظام دانش بزرگ ظاهر شود.[۲۲]

اگرچه گایاتری [چاکراورتی] اسپیواک در نقدی بر خرد پس‌استعماری،[۲۳] به‌گونه‌ای قانع‌کننده، به این بحث پرداخته است که این آرشیوهای استعماری چندان حقایق واقعِ امپراطوری استعماری را آرشیو نمی‌کنند، بلکه برعکس: کارگزاران و مجریان کمپانی هند شرقی[۲۴] ابژه‌های بازنمایی‌ای را ساختند که مبدل به واقعیت هند شد. به این مفهوم، هیچ تفاوت بنیادینی بین ادبیات و

22. Positive
23. A Critique of Postcolonial Reason
24. East India Company

آرشیو وجود ندارد. هر دو از خیالات ساخته می‌شوند، و وظیفه‌ی آن‌ها این بود که مجموعه‌ی کاملی از «تأثیرات واقعی» تولید کنند. بدفهمیِ این خیال است که اسم خاصِ «هند» را تولید کرد: «استعمارگر زمانی که مستعمره را می‌سازد خودش را می‌سازد».[۲۳] ایدئالِ یک نظام منظم و یکپارچه از دانش، همزمان، تصویری از امپراطوری‌ای منظم و یکپارچه است. به‌وسیله‌ی این آرشیو، می‌توان توهمِ ناظر بودن بر امپراطوری و کنترل آن از راه دور را داشت. به‌واسطه‌ی اینَ نظام یکپارچه از دانش، بخش‌های گوناگون قلمرو در کنار یکدیگر نگه‌داری شد. اما با وجود اینکه یکپارچه‌سازیِ آرشیوِ متشکل از متون، ساده‌تر از یکپارچه‌سازی امپراطوری قلمرو به‌نظر رسید، اینَ مشغولیتِ آرشیوی درنهایت بسیار آرمان‌شهری بود، زیرا اغلب اوقات مردم ناتوان از یکپارچه‌سازی دانشی بودند که جمع‌آوری می‌کردند.

آرشیوِ یکپارچه ایدئالی آرمان‌شهری و همچون خیال‌پردازی بود. با وجود این، به‌گونه‌ای گسترده به‌اشتراک گذاشته شد و در واقعیت، به‌شدت بر سیاست‌گذاری تأثیر داشت. تأثیر آن می‌تواند از طریق شیوه‌ای که معنای «طبقه‌بندی» جهان در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم تغییر کرد به‌خوبی ترسیم شود: «در میانه‌ی قرن، طبقه‌بندی به‌معنای نظم‌دهی اطلاعات درون نظامِ رده‌بندی‌ها بود. در پایان قرن، "طبقه‌بندی‌شده" درباب دانشی به‌کار رفت کهَ "در تسلط قدرتِ قانونیِ ویژه‌ی دولت قرار داشت"»[۲۴] اگرچه تعداد نهادهای آرشیوی، که جنبش آرشیوی استعماری آن‌ها را افزایش داد، بسیار زیاد است، تأکید بر اینکه **آرشیوِ یکپارچه** ساختاری گفتمانی بود مهم است؛ این آرشیو «حوزه‌ی عملیاتیِ دانشِ تام طراحی‌شده» بود. آرشیوِ یکپارچه فضایی آرمان‌شهری از دانش جامع در قرنَ نوزدهم و اوایل قرن بیستم است.

امروزه، آرشیوها معمولاً همچون مخازن گذشته و همچون منابع خاطره

تلقی می‌شوند. آن‌ها امر زمانمند را جمع‌آوری می‌کنند. بااین‌حال، آرشیوهای استعماری پیش از همه، مبتنی بر فضا هستند. آن‌ها جایی دیگر را جمع‌آوری و منظم می‌کنند، به‌عبارتی دانشِ متکی بر حقیقتِ واقعِ مستعمره‌ها را. اما در تفکر انسان‌شناختی سنتی، فرهنگ‌های «دیگر» (دیگرَ در نسبت با غرب) معمولاً فرهنگ‌هایی کمتر توسعه‌یافته محسوب می‌شوند. این موضوع دلالت بر این دارد که آن‌ها «عقب‌مانده»اند و به گذشته‌ای تعلق دارند که فرهنگ غربی پیشاپیش آن را پشت سر گذاشته است.[۲۵] از این منظر، دانشِ مربوط به فضای استعماری دانشی زمانمند درباب گذشته نیز هست. این فضاست که به‌سمت گذشته‌ی زمانمند جابه‌جا می‌شود. دانشِ متکی بر حقایق واقع درباب مستعمره‌ها متشکل از ردونشان‌های گذشته است، حتی اگر آن گذشته همچنان حاضر باشد.

بااین‌حال، اکنون نیز در اغلب موارد، امپراطوری استعماری به گذشته تعلق دارد. ما در دوران پسااستعماری زندگی می‌کنیم. اما غالب آرشیوهای استعماری، نه به‌عنوان باقی‌مانده‌هایی از یک امپراطوری استعماری، بلکه به‌عنوان باقی‌مانده‌هایی از گذشته‌ای استعماری همچنان وجود دارند. هرچند، «رازگونگیِ» آرشیو می‌تواند ما را متقاعد کند که دوران استعماری همچنان ادامه دارد. در مورد آرشیوهای استعماری، آرشیوِ بت‌واره‌شده می‌تواند کارکردی همچون «تجربه‌ی رازآمیزشده‌ی خودِ چیز» داشته باشد، گویی دوران استعماری همچنان در زمان ما حاضر است. این کارکرد آرشیو نوستالژیک است. در زمانه‌ی پسااستعماری ما، مستعمره‌های سابق، دیگر در عظمت دولت-ملت مدرن سهمی ندارند. هرچند، نهادها یا آرشیوهای استعماری همچنان به‌طور کلی وجود دارند و اکنون می‌توانند کارکردِ نشانه‌هایی نوستالژیک و یادبودی از ملت و امپراطوریِ گذشته داشته باشند.

فیونا تن چنین رویکرد رمزآلود یا نوستالژیکی را نسبت به آرشیوها رد می‌کند. او در اندونزی متولد شد، در استرالیا بزرگ شد و درحال حاضر در هلند زندگی می‌کند. تن معمولاً با، یا براساس، تصاویر تاریخی‌ای کار می‌کند که در آرشیوها می‌یابد. وجه مشترک تمام آثار او نه‌تنها در این است که مبنای آن‌ها عکس‌ها یا فیلم‌های آرشیوی است بلکه تمامشان در ژانر پرتره‌نگاری قرار می‌گیرند. آثار او چهره‌ها یا مردمی را به‌تصویر می‌کشد که اغلب به دوربین نگاه می‌کنند و خطابشان به بیننده است. همان‌گونه که توماس اِلزِسِر شرح می‌دهد، در ازآن‌خودسازیِ تصاویرِ آرشیوی او، نگریستن به دوربین در سوژه و تماشاگر هوشیاری نسبت به حضور یکدیگر را ایجاد می‌کند.

جلوه‌ای که الزسر توصیف می‌کند در تضاد با جلوه‌ی عینی‌ساز تصاویر یا فیلم‌های خامِ آرشیویِ اصلی است. تن در ویدئو-اینستالیشن روبه‌جلو،[۲۵] از فیلم‌های خامِ قوم‌نگارانه و آرشیوی که در هند شرقیِ هلند[۲۶] ساخته شدند استفاده کرد.[۲۶] ویدئو با درهم‌تنیدن قطعاتی از ژانرهای متفاوت، ناهمگونی تاریخ‌هایی را نمایش می‌دهد که هریک از این ژانرها ادعای ثبت آن را دارند. ویدئو با فیلم پرتره‌ی گروهی استعماری، با ردیف‌هایی از مقامات نظامی، با شکارچیانَ و غیرنظامیان سفیدپوست که زیردستان «بومی» آن‌ها را احاطه کرده‌اند آغاز می‌شود. منتخب آرشیوی بعدی به ژانری دیگر تعلق دارد و فیلمی قوم‌نگارانه است. صفی از مردان قبیله‌نشین درمقابل دوربین ژست می‌گیرند. ویدئو شامل منتخب‌های بسیاری از این ژانر فیلم است، و طیف وسیعی از «بومی‌های» متعلق به فرهنگ‌های استعمارشده را به‌نمایش می‌گذارد (تصویر۷. ۸. ۹). دستاویز علمی برای این ژانر فیلم، زمانی علنی‌تر و دردناک‌تر به‌اجرا درمی‌آید که از «بومی‌ها» درخواست می‌شود بچرخند، درحالی‌که جلو،

25. Facing Forward
26. Dutch East India

پشت و هر دو طرف بدن‌هایشان را نشان می‌دهند. ژانر سوم فیلم که تن در ویدئوی خود قرار می‌دهد توریستی‌تر است. فیلم آرشیوْ تصاویری از شهری اندونزیایی را نمایش می‌دهد، عابران پیاده، موتورسواران و ماشین‌ها –به‌طور خلاصه، زندگیِ خیابانی اِستعماری. هیچ‌کس برای دوربین ژست نمی‌گیرد. ویدئو همچنین شامل فیلم خامی از ماهیتی اساساً متفاوت است: ما دوبار ناغافل فیلمی آرشیوی از مردی با دوربین، درحال فیلمبرداری، می‌بینیم (تصویر ۱۰). این فیلم، در نسبت با فیلم‌های دیگر، همچون نمای متقابل[۲۷] عمل می‌کند، همچون بخیه.[۲۸]

بااین‌حال، ما، به‌عنوان بیننده‌های فیلم‌های تن، به این‌همانی با موقعیت سوژگیِ فیلمبردار سوق داده نمی‌شویم:

> نگاه دوربین، خواه لحظات تکبر استعمارگرها را ثبت کند و خواه «گونه‌های» قوم‌نگارانه را مستند کند، آن‌چنان به نظر ما وقیح می‌رسد که انگیزه‌های پنهان بسیار زیادی را مرئی می‌کند، انگیزه‌های پنهانی که نگاه خیره‌ی استعماری را شکل می‌دهد.[۲۹]

با بازخوانی تعبیر رولان بارت، می‌توانم بگویم، این تاریخ است که نگاه ما را از نگاه خیره‌ی استعماریِ نسخه‌ی اصلی فیلم جدا می‌کند. این شکافِ زمانی حتی نتیجه‌ای معکوس می‌دهد. آنانی که نگاه خیره‌ی استعماری، زمانی، به ابژه مبدلشان کرده بود، اکنون برگشته‌اند و به ما نگاه می‌کنند. این موضوع در تماشاگر زمان حاضر، حسی از ناراحتی و حتی شرم به‌بار می‌آورد. کار تَن مکانیسم‌های طبقه‌بندی و ابژه‌سازی آرشیوهای استعماری را عیان می‌کند.

در ویدئو–اینستالیشن روبه‌جلو، سطح خوداندیشِ دومْ صدای روی تصویر است که از کتاب شهرهای نامرئی[۲۷] ایتالو کالوینو نقل‌قولی می‌کند.[۳۰] صدا

27. Invisible Cities

مکالمات فرضی میان مارکو پولوی مسافر و قوبلای‌خان[۲۸] امپراطور را روایت می‌کند. امپراطور از مهمانش می‌پرسد که آیا فهم او از خویشتن خود، جهان و جایگاه او در جهان الزماً برمبنای تاریخِ خودِ اوست یا نه. این پرسش‌ها از مارکو پولو نشان‌دهنده‌ی شیوه‌ی سردرگمِ ارتباطِ مهاجر با تصاویر یا داستان‌های زادگاه در گذشته است:

> احتمالاً، مارکو پولو، در مکالمه‌ای با قوبلای‌خان، گفت: "هرچه بیشتر در محله‌های ناآشنای شهرهای دور گم شدم، شهرهای دیگری را که برای رسیدن به آنجا زیر پا گذاشته بودم بیشتر شناختم". در این لحظه قوبلای‌خان حرف او را قطع کرد تا بپرسد: "تو همواره با سری که به عقب چرخیده پیش می‌روی؟ آیا آنچه همواره می‌بینی پشت سر توست؟ سفر تو صرفاً در گذشته رخ می‌دهد؟" و مارکو پولو توضیح داد که آنچه او درپی‌اش است همواره چیزی است که در پیش رویش قرار دارد، حتی اگر موضوعی مربوط به گذشته باشد. به‌محض رسیدن به هر شهر جدید، مسافرْ گذشته‌ای از آنِ خود را، که از داشتنش بی‌خبر بوده، بازمی‌یابد: بیگانگیِ آن‌کسی که دیگر تو نیستی، یا آنچه دیگر در تصاحب نداری، در مکان‌هایِ تصاحب‌نشده‌ی بیگانه در انتظار تو می‌نشیند.

براساس این شخصیت تاریخیِ مضاعف‌بازیافته، گذشته، حال و آینده دیگر تسلسلی خطی را شکل نمی‌دهند. گذشته چیزی است که صرفاً می‌توان در زمان حال یا آینده به آن دست یافت. بنابراین، تن به این موضوع اشاره می‌کند که موقعیت مکان‌های بازدیدشده در گذشته، دیگر واقعی نیستند بلکه به‌طبع، حاصل **تصور**ند. این موضوع همچنین عواقبی برای آرشیوهای استعماری دارد: استفاده از کارماده و مستندهای موجود در آن آرشیوها امکان دست‌یابی به گذشته‌ی استعماری را فراهم نمی‌کند، بلکه امکان دست‌یابی به مستندهایی را فراهم می‌آورد که ما براساس آن‌ها، آن گذشته را **تصور** می‌کنیم.

28. Kublai Khan

مکان‌هایی متعلق به زمان گذشته، در مکان‌هایی که مارکو پولو در زمان حال پا به آن‌ها می‌گذارد بازسازی می‌شود. اما نه‌تنها موقعیت مکان‌های گذشته عوض شده است؛ زمان حال و آینده نیز به صفحه‌های نمایشی که بر آن‌ها مکان‌های تصورشده‌ی متعلق به گذشته افکنده می‌شود تغییر می‌یابند. از این‌رو، حتی زمان حال کیفیتی ساخته‌شده و تصورشده به خود می‌گیرد. مارکو پولو نه‌تنها از زمان گذشته، بلکه از زمان حال نیز بیرون رانده می‌شود. این موضوع زمانی روشن می‌شود که صدا برای بار دوم ار رمان کالوینو نقل‌قولی می‌کند:

> تا بدین‌جا، مارکو پولو از آن گذشته‌ی واقعی یا فرضیِ خود بیرون رانده می‌شود. او نمی‌تواند توقف کند؛ او باید به رفتن ادامه دهد و به شهر دیگری برود، جایی که گذشته‌های دیگرِ او انتظارش را می‌کشند... "سفرهایی برای باززیستن گذشته‌ات؟" سؤالی بود که خان در این لحظه پرسید، پرسشی که همچنین می‌توانست این‌گونه صورت‌بندی شود:"سفرهایی برای بازیابی آینده‌ات؟"

گذشته و آینده به‌گونه‌ای ناگسستنی درون سوژه به یکدیگر گره می‌خورند، سوژه‌ای که به‌واسطه‌ی تصور کردن شهرهای گذشته، و همچنین آینده، با زمان حال ارتباط برقرار می‌کند. اما برای تصور کردن شهرهای گذشته یا آینده، مارکو پولو متکی به شهری می‌شود که در زمان حال به آن می‌رسد. درون کیفیت شهرِ زمان حاضر است که شهر گذشته «باززیسته» یا «بازیافته» می‌شود.

کار تَن، که برمبنای فیلم خام و تصاویری از آرشیوهای استعماری است، رازگونگی آرشیوگراییِ غیرنقادانه و پوزیتیویستی را از بنیاد بغرنج می‌کند. او از کارماده‌هایی استفاده می‌کند که ریشه در ظهور سازمان آرشیوی مدرن دارند: تصاویر فیلم و عکاسی و آرشیوهای استعماری. اما در فعالیت هنری او، تصاویرِ آرشیویِ استفاده‌شده، دیگر جایگزین‌هایی برای گذشته‌ی استعماری

نیستند؛ آن‌ها «تجربه‌ی رازآمیزشده‌ی خودِ چیز» را القا نمی‌کنند.[۳۱] برعکس، همان‌گونه که صدای روی تصویر بیان می‌کند، گذشته‌ی آرشیوشده چیزی است که صرفاً می‌توان در زمان حال یا آینده به آن دست یافت. بااین‌حال، هنگامی که ساماندهی‌های آرشیوی مدرن ظاهر شدند، چنین آگاهی‌ای از پردازشِ زمانیِ گذشته، ابداً مورد بحث نبود. باور به امیدهای پوزیتیویستی در آن زمان، واقعاً به ظرفیت آرشیو برای ذخیره و کنترل گذشته اعتماد داشت.



۷.فیونا تن، *رو به جلو*، ویدئو اینستالیشن، ۱۹۹۹.



۸. فیونا تن، *رو به جلو*، ویدئو اینستالیشن، ۱۹۹۹.



۹. فیونا تن، *رو به جلو*، ویدئو اینستالیشن، ۱۹۹۹.



۱۰. فیونا تن، *رو به جلو*، ۱۹۹۹.

یادداشت‌ها:

[۱]. این مقاله ترجمه و تلخیصی است از فصل اول کتاب *به‌صحنه‌آوردن آرشیو*، نوشته‌ی ارنست فن آلفن:
Alphen, E. v. (2014). Emergence. In *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media* (pp. 21-52). London: Reaktion Books Ltd.

[۲]. هَل فاستر (Hal Foster) عبارت «تکانه‌ی آرشیوی» (archival impulse) را مطرح کرد تا استفاده‌ی فزاینده از قواعد آرشیوی در هنر معاصر را توضیح دهد. نک به:
'An Archival Impulse', October, 110 (Fall 2004), pp. 3–22.

[3]. Philip Monk, *Disassembling the Archive: Fiona Tan* (Toronto, 2006).

[4]. Auguste Comte:
اگوست کنت (۱۸۵۷–۱۷۹۸) بنیان‌گذار پوزیتیویسم است. پوزیتیویسم (که در فارسی اغلب فلسفه‌ی اثبات‌گرایی ترجمه می‌شود) جنبشی فلسفی و سیاسی است که در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم نفوذ گسترده‌ای داشت. عزم کنت درجهت توسعه‌ی فلسفه‌ی ریاضیات، فلسفه‌ی فیزیک، فلسفه‌ی شیمی و فلسفه‌ی زیست‌شناسی، او را به اولین فیلسوف علم در مفهومی مدرن مبدل کرد. اما پوزیتیویسم کنت فلسفه‌ای علمی نیست، بلکه فلسفه‌ای سیاسی است یا به بیانی دیگر پوزیتیویسم او فلسفه‌ای است که فلسفه‌ی علم را از فلسفه‌ی سیاسی جدا نمی‌کند. عنوان آنچه که همواره کنت آن را کار اصلی خود تلقی کرد بی‌شک بر پیوند میان علم و سیاست صحه می‌گذارد: طرح کار علمی ضروری برای سازمان‌دهی دوباره‌ی جامعه–م.

برای مطالعه‌ی بیشتر، نک به:
https://plato.stanford.edu/entries/comte/

[5]. Allan Sekula, 'The Body and the Archive', in *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, ed. Richard Bolton (Cambridge, ma, 1992), p. 353.

[6]. Rosalind Krauss, 'Photography's Discursive Discourse', *in The Contest of Meaning*, ed. Bolton, pp. 286–97.

[7]. stereoscopy:
شیوه‌ای است برای ایجاد تصور سه‌بعدی در بیننده به‌وسیله‌ی دید دوچشمی. در بیشتر روش‌های برجسته‌بینی دو تصویر معمولی دوبعدی با اندکی تفاوت مقابل چشم راست و چپ قرار می‌گیرند. این دو تصویر دوبعدی در مغز تلفیق شده و دیدن تصویری سه‌بعدی را به بیننده القا می‌کنند (ویکی‌پدیا)-م.

[8]. Ibid., p. 295.

[۹]. این بحث را موریس هامبورگ مطرح کرده است. نک به:
'Eugène Atget, 1857–1927: The Structure of the Work', PhD thesis, Columbia University, 1980. Referred to in Krauss, 'Photography's Discursive Discourse', n. 24, p. 301.

[۱۰]. ترجمه‌ی انگلیسی این مقاله در کتاب زیر موجود است:
Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament: Weimar Essays*, ed. And trans. Thomas Y. Levin (Cambridge, ma, 1995), pp. 47–64.

[11]. Ibid., p. 51.

[12]. Ibid., p. 48.

[13]. Ibid., p. 54.

[14]. Monk, *Disassembling the Archive*, n.p.

[15]. Kracauer, *The Mass Ornament*, p. 62.

[16]. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (London, 1984), p. 65.

[17]. Monk, *Disassembling the Archive*, n.p.

[18]. Thomas Elsaesser, 'Fiona Tan: Place after Place', ibid., pp. 20–33.

[19] .Ibid., p. 23.

[20]. Fiona Tan, 'Interview with Ana Finel Honigman', *Kultureflash*, 6 April 2005, www.kulturflash.net (accessed 16 February 2009).

[21]. Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present* (Cambridge, ma, 1999), p. 203.

[22]. Richards, *The Imperial Archive*, p. 7.

[23]. Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*, p. 203.

[24]. Richards, *The Imperial Archive*, p. 6.

[25]. See Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object* (New York, 1983).

[۲۶]. برای مطالعه‌ی دقیق‌ترِ روبه‌جلو و برخی از آثار دیگرِ فیونا تن، نک به:
van Alphen, 'Shooting Images, Throwing Shadows', *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought* (Chicago, 2005), pp. 48–70.

[27]. counter shot:
نمایی سینمایی است که از منظر شخص یا چیزی گرفته می‌شود که سوژه‌ی نمای قبلی بوده است–م.

[28]. Suture:
در نظریه‌ی روانکاوانه‌ی فیلم، استعاره‌ای است از دوختن تماشاگر به وهم روایی، معمولاً از طریق استفاده از تکنیک نمای مقابل، و تماشاگر را، همزمان، به سوژه و ابژه‌ی نگاه مبدل می کند–م.

[29] .Elsaesser, 'Fiona Tan: Place after Place', p. 26.

[30] .Italo Calvino, *Invisible Cities*, trans. William Weaver (New York, 1974). All quotations in this text are taken from Tan's video.

[31]. LaCapra, *Rethinking Intellectual History*, p. 344.

تکانه‌ای آرشیوی

هَل فاستر
ترجمه: نسرین طالبی سروری

نمایشگاهی موقتی را درنظر بگیرید که با کارماده‌های روزانه، مثل مقوا، ورقه‌ی آلومینیوم و چسب نواری سرهم‌بندی شده است، و مثل عبادتگاهی دست‌ساخت برای مطالعه، با رجی درهم‌وبرهم از تصویر، متن و نقل‌قول‌های یک هنرمند، نویسنده یا فیلسوفی رادیکال پُر شده. یا چیدمانی عجیب‌وغریب را درنظر بگیرید که مدلی از یک سازه‌ی زمینیِ از بین‌رفته را با چند شعارِ جنبشِ حقوق مدنی و/یا با صفحاتِ گرامافونِ کنسرت‌های افسانه‌ای آن زمان[۱] تلفیق کرده است. یا کاری با ایده‌ای بکرتر –مطالعه‌ای در قالب فیلمی کوتاه، درباره‌ی گیرنده‌های آکوستیک غول‌پیکری که در خط ساحلیِ کِنت [در جنوب شرقی انگلستان] در فاصله‌ی زمانیِ بین دو جنگ جهانی ساخته شده بودند،[۲] اما کمی بعد، چند قطعه‌ی تکنولوژیکیِ نظامیِ ازمدافتاده به‌شمار آمدند، و بی‌استفاده رها شدند. این کارها هر چقدر هم که در موضوع، ظاهر و حسی که برمی‌انگیزند متفاوت باشند –کارهای توماس هیرشهورن سوئیسی، سَم دورنتِ آمریکایی، و هنرمندِ زن انگلیسی، تَسیتا دین– در تصورشان از کار هنری با یکدیگر هم‌رأی هستند: کندوکاوی منحصربه‌فرد در ویژگی‌ها، ابژه‌ها و واقعه‌های مشخص در حیطه‌ی هنر، فلسفه و تاریخ مدرن.

این مثال‌ها را می‌توان به دفعات ادامه داد (فهرستی از هنرمندانِ دیگر را

می‌توان با این اسامی آغاز کرد: داگلس گوردنِ اسکاتلندی، لایم گلیکِ انگلیسی، جرارد برنِ ایرلندی، استَن داگلسِ کانادایی، هنرمندانِ فرانسوی پی‌یر ویگ و فیلیپ پَرِنو، و هنرمندان آمریکایی مارک دیون و رنه گرین)، اما کارِ این سه تن به‌تنهایی، ناظر به تکانه‌ای آرشیوی است که در هنر معاصر در ابعاد بین‌المللی جریان دارد. این تکانه‌ی همگانی، چیزِ چندان تازه‌ای نیست: به شکل‌های گوناگونی در دوران پیشاجنگ، وقتی مجموعه‌ای از منابع، هم از حیثِ سیاسی و هم تکنولوژیک بسط و گسترش یافتند (مثلاً فوتوفایل‌های الکساندر رودچنکو و فوتومونتاژهای جان هارتفیلد)، جریان داشت و در دوران پساجنگ، حتی به اشکال بسیار متنوع‌تری نیز در کار بود، به‌خصوص که تصاویر از آن‌خودسازی‌شده و فرمت‌های سریالی[۳] به اصطلاحاتی متعارف و جاافتاده تبدیل شده بودند (مثلاً در زیبایی‌شناسیِ تابلوی‌اعلاناتیِ[۴] گروه مستقل،[۵] بازنمایی‌های بازسازی‌شده از رابرت رائوشنبرگ تا ریچارد پرینس، و ساختارهای اطلاعات‌دهنده‌ی هنر مفهومی، نقد نهادی و هنر فمنیستی). اما تکانه‌ای آرشیوی، با خصیصه‌ای متمایز و منحصر به خود، بار دیگر سربرآورده است -تنها همین مسئله کافی است تا آن را گرایشی قائم به خود بدانیم و حضورش را پاس بداریم.[۶]

در موردِ اول، هنرمندانِ آرشیوی به دنبال این هستند تا اطلاعات تاریخی‌ای که اغلب گم یا جابه‌جا شده‌اند را به‌صورت فیزیکی حاضر سازند. آن‌ها به این منظور، بر تصویر، متن یا شیء یافته کار می‌کنند و فرمتِ مورد علاقه‌شان برای انجامِ این کار، چیدمان است (آن‌ها اغلب از فضامندیِ تهی-از-سلسله‌مراتبِ چیدمان به نفع خود بهره می‌برند -که در هنر معاصر به‌ندرت دیده می‌شود). کارِ بعضی از هنرمندان مانند داگلس گوردِن، به «حاضر-آماده‌های زمان‌محور» گرایش دارد، یعنی روایت‌های بصری‌ای که در قالب تصاویرِ افکنده-بر-

سطوح، تجربه می‌شوند، مثلاً در نسخه‌های بسیار بزرگ او از فیلم‌های اَلفرد هیچکاک، مارتین اسکورسیزی و دیگران.[۷] این منابعِ [حاضر-آماده] آشنا هستند، از آرشیوهای فرهنگِ توده بیرون کشیده شده‌اند تا خوانش‌پذیری‌ای [-شفافیت در خوانش-] را تضمین کنند که خدشه‌پذیر و قابل دخل‌وتصرف[۸] نیز هست؛ اما آن‌ها ممکن است مبهم نیز باشند، و به قصد [ایجادِ] دانشِ بدیل یا ضد-خاطره بازیافت شوند. نوشته‌ی من اینجا، بر این دسته از کارها [که بر چنین منابعی کار می‌کند] متمرکز خواهد بود.

گاهی بازسازی‌های آرشیویْ پیچیده‌سازی‌های پست‌مدرنیستی از [مفاهیمِ] اصالت و مؤلف‌بودن را به حد اعلا می‌رسانند. پروژه‌ای چندنفره مثل «هیچ روحی درکار نیست، فقط پوسته‌ای ماشینی»[۹] (۲۰۰۲-۱۹۹۹)، به رهبریِ پی‌یِر ویگ و فیلیپ پَرِنو را درنظر بگیرید: وقتی یک شرکت ژاپنیِ ساختِ انیمیشن اقدام به فروش برخی از کاراکترهای فرعی انیمیشنیِ خود کرد، این هنرمندان یکی از کاراکترهای انسان-علامت،[۱۰] دختری به نام «اَنلی»، را خریدند و این فیگور را در چند قطعه‌ی مجزا توسعه دادند، و از هنرمندان دیگر دعوت کردند تا همین کار را انجام دهند. پروژه در اینجا، به «زنجیره‌ای» از پروژه‌ها مبدل شد، «ساختاری پویا که فرم‌هایی ساخته و می‌سازد که خود بخشی از پروژه هستند»؛ این پروژه همین‌طور «داستان جماعتی شد که خودش را در یک تصویر می‌یابد» -در یک آرشیو تصویریِ درحینِ ساخت.[۱۱] منتقد فرانسوی، نیکولا بوریو، پرچم‌دار چنین هنری است که ذیل شاخه‌ی «پساتولید» قرار دارد، شاخه‌ای که بر دست‌کاری‌های ثانویه‌ای که خودْ اغلب اجزاء سازنده‌ی آن [کار هنری] هستند تأکید می‌کند و آن‌ها را برجسته می‌سازد. هرچند، این اصطلاح از وضعیت تحول‌یافته‌ی کار هنری در عصر اطلاعات دیجیتالی نیز خبر می‌دهد که گفته می‌شود پس از اعصارِ تولید صنعتی و مصرفِ توده‌ای سربرمی‌آورد.

[۱۲] اینکه دقیقاً چنین عصر جدیدی [-پساتولید صنعتی و پسامصرفِ توده‌ای-] وجود داشته باشد فرضیه‌ای ایدئولوژیک است؛ هرچند از آنجایی که امروزه داده‌های زیادی باید پردازش و فرستاده شود و هنرمندان بسیاری هستند که شیوه‌ی کارشان را برپایه‌ی «صورت‌برداری‌کردن»، «بازسازی‌کردن» و «به‌اشتراک‌گذاشتن» پیش می‌برند، باید قبول کرد که اطلاعات، اغلب به‌عنوانِ حاضر-آماده‌ای مجازی نمودار می‌شود.

نکته‌ی آخر ممکن است حاکی از این باشد که رسانه‌ی ایدئال هنرِ آرشیویْ مگاآرشیوِ اینترنت است، و طی دهه‌ی گذشته اصطلاحاتی که یادآور شبکه‌ی الکترونیکی‌اند، مانند «پلتفُرم‌ها» و «ایستگاه‌ها»، در زبان هنر نمود یافته‌اند، همان‌طور که رتوریکِ اینترنتیِ «تعامل‌داشتن»[۱۳] به این زبان راه یافته است. اما در اغلب هنر آرشیوی، وسایطِ واقعیِ به‌کاررفته برای رسیدن به این اهدافِ «ارتباطی»، بسی بیشتر از هر فضای واسطه‌ی وب،[۱۴] لمس‌پذیر و رودررو است.[۱۵] پس با توجه به آنچه گفته شد، آرشیوهای مورد بحث در اینجا دیتابیس‌ها نیستند: آن‌ها با لجاجتِ تمام ماده هستند، ناپیوسته و قطعه‌قطعه هستند و نه به این معنا که بتوان [مانند داده‌های دیجیتالی] جایگزینشان کرد؛ به‌خودی‌خود تفاسیر انسانی را می‌طلبند، و نه پردازش‌های مجددِ ماشینی را.[۱۶] هرچند تقریباً هیچ‌گاه محتواهای این‌دست کارهای هنری تصادفی و بی‌هدف نیستند، آن‌ها نیز، مانند محتوای هر آرشیوی، تعیّن‌ناپذیرند و اغلب به همین شیوه ارائه می‌شوند -به‌سیاقِ بسیاری از یادداشت‌های تضمینی برای پیشبردهای آتیِ یک کار، یا یادداشت‌های مبهم و رمزآلود برای سناریوهای آتی. از این‌رو، هنر آرشیوی همان‌قدر پساتولیدی است که پیشاتولیدی: این هنرمندان که کمتر با سرمنشأهای محضِ [آرشیوها] و بیشتر با ردونشان‌های مبهم [آن‌ها] سروکار دارند (یحتمل «تکانه‌ای نا-آرشیوی»[1] عبارت مناسب‌تری است)، جَذبِ نقاط شروع

1. Anarchival impulse

نیمه‌کاره-رهاشده و پروژه‌های ناتمام -در هنر و در تاریخ، به‌مانند هم- می‌گردند که احتمالاً [درحین کار] به نقاط شروعِ جدیدی رهنمون می‌شوند.

همان‌طور که [این] هنر آرشیوی از هنرِ مبتنی بر دیتابیس متفاوت است، از هنر با محوریتِ موزه نیز تمیز می‌یابد. یقیناً، فیگورِ هنرمند به‌مثابه‌ی آرشیودار [از نظر زمانی] بعد از فیگورِ هنرمند به‌مثابه‌ی نمایشگاه‌گردان سربرآورده است، و بعضی از هنرمندان آرشیوی به بهره‌کشی از مقوله‌ی کلکسیون ادامه می‌دهند. اما آن‌ها چندان به نقدهایی که درباره‌ی تمامیتِ بازنمودی و یکپارچگیِ نهادی وجود دارد، اهمیتی نمی‌دهند: اینکه موزه به‌عنوان یک نظام منسجم و یکپارچه در حوزه‌ی عمومی، نظامی ویران‌شده است، فرضی است که عموماً پذیرفته شده، نه اینکه آن را پیروزمندانه اعلام کرده باشند، یا با سرِ فرورفته در گریبان، در ویرانیِ آن غور کنند، و بعضی از این هنرمندان انواع دیگری از سازمان‌دهی را پیشنهاد می‌کنند -هم برای داخل و هم خارج از موزه. به‌این‌ترتیب، سمت‌وسوگیریِ هنرِ آرشیوی اغلب «نهادی» است تا «ویرانگر»، و با «قانون همراه است» تا که «از آن تخطی کند».[۱۷]

درنهایت اینکه، کار مورد بحثْ آرشیوی است چون نه‌تنها مبتنی بر آرشیوهای غیررسمی است، بلکه آن‌ها را تولید می‌کند، آن‌هم به شیوه‌ای که ماهیت تمام کارماده‌ی آرشیوی را برجسته می‌سازد: یافته و درعین‌حال برساخته، برپایه‌ی واقعیت و با این‌حال خیالی، عمومی اما همزمان خصوصی. به‌علاوه، کارِ مورد بحثْ این کارماده‌ها را براساس منطقِ شبه-آرشیوی، شبکه‌ای از نقل‌قول‌ها و همنشینی‌ها، سامان‌دهی و در قالبِ معماری‌ای شبه-آرشیوی ارائه می‌کند، مجموعه‌ای درهم‌بافته از متن و شیء (بار دیگر، پلتفرم‌ها، ایستگاه‌ها، کیوسک‌ها...). به همین منوال، وقتی دین از روش کارش حرف می‌زند، به واژه‌ی «کلکسیون» اشاره می‌کند، دورِنت به واژه‌ی «تلفیق»،

هیرشهورن به «انشعاب» –و حقیقتاً نیز، بسیاری از نمونه‌های هنر آرشیوی چنانند که گویی مانند علف یا «ریزوم»[۱۸] (استعاره‌ای از ژیل دُلوز که دیگران نیز به‌کارش می‌برند) شاخه‌شاخه شده و انشعاب یافته‌اند. یحتمل، تمام آرشیوها به همین سیاق توسعه می‌یابند، از طریق تغییرشکل‌هایی که با پیونددادن و قطع‌کردنِ پیوند رخ می‌دهند، فرایندی که بار دیگر، هنر آرشیوی، خودْ آن را عیان می‌کند. «آزمایشگاه، انبار، فضای استودیو، بله»، هیرشهورن اعلام می‌کند که «می‌خواهم با استفاده از این فرم‌ها در کارم، برای ایجاد حرکت، و بی‌کرانگیِ اندیشیدن، فضایی تولید کنم».[۱۹] چنین است فعالیت هنری در عرصه‌ای آرشیوی.

آرشیو به‌مثابه‌ی سطل زباله‌ی کاپیتالیستی[۲۰]

گاه قصد و غرضِ محتوای کارهای آرشیوی، از کنایه تقریباً عاری است، و حتی برعکس، این هنرمندان آرشیوی تلاش می‌کنند تا مخاطبانِ حواس‌پرت را به شرکت‌کننده‌هایی مشتاق تبدیل کنند (اینجا هیچ‌چیز منفعلی درباره‌ی واژه‌ی «آرشیوی» وجود ندارد).[۲۱] بر این اساس، هیرشهورن درپی «اشاعه‌ی ایده‌ها»، «رهاسازیِ کنش» و «توسیع انرژی» در آنِ واحد است: می‌خواهد پیشِ روی مخاطبانش، آرشیوهایی بدیل از «فرهنگِ عمومی» را بنمایاند و رابطه‌ی میان مخاطب و آرشیو را با احساس پربار کند.[۲۲] از این‌رو، کار او، تنها به نهاد مربوط نمی‌شود بلکه به لیبیدو نیز گره خورده است؛ همزمان که روابط سوژه–ابژه در سرمایه‌داریِ پیشرفته هرآنچه که به‌عنوان لیبیدو مقبول است را دگرگون می‌سازد، هیرشهورن تلاش می‌کند تا این دگرگونی را نیز ثبت، و در جایی که امکان‌پذیر است آن روابط را دوباره تصور کند. او به چهار شیوه در فضای عمومی دخالت می‌کند –«مجسمه‌های مستقیم و بی‌واسطه»، «عبادتگاه»، «کیوسک» و «بنای یادبود» [تصویر ۱].

هیرشهورن هدفی پراگماتیک دارد: از وسایطِ مختلط و ترکیبی بهره می‌برد تا مخاطبانش را به سرمایه‌گذاری(مجدد) در کنش‌های رادیکال هنری، ادبی و فلسفی بشوراند –او دل‌مشغول گذشته‌ی آوانگاردی است که رفته‌رفته به محاق فراموشی فرومی‌رود و از این‌رو، مخاطبان [فعال و شرکت‌کننده‌اش] را از میانِ گستره‌ای از متخصصان هنر گرفته تا کودکان، تجار محلی، و طرفداران فوتبال برمی‌گزیند و نه از میانِ اعضای یک جنبش سیاسی. چون اگر نوعی «زیبایی‌شناسیِ مقاومت» مدنظر است، زیبایی‌شناسی‌ای برای جامعه‌ای به‌خواب‌رفته و تحت سلطه‌ی صنعت فرهنگ و نمایش‌های ورزشی، باید که تغییری در نحوه‌ی خطاب قراردادن و دایره‌ی مخاطبان ایجاد کرد [تصویر۲].

تمام چهار شیوه‌ی هیرشهورن از ارتباط و درگیری‌ای نامتعارف ودرعین‌حال همه‌کس‌فهم با آرشیو سخن می‌گویند. «بناهای یادبودِ» او برای مثال، که به فلاسفه‌ای پیشکش شده‌اند که هیرشهورن پذیرای آرایشان است –دلوز، گرامشی، باتای و اسپینوزا–، ترکیبی از کیوسک، عبادتگاه، سازه، مواد دورریختنی، نوشته‌ها و نقل‌قول‌های مکتوبِ جسته‌وگریخته‌ای هستند که در مکان‌هایی غیر از مکان‌های اصلیِ برپاییِ یک یادبود (مکانِ تولد یک فرد یا رخدادِ یک واقعه) ساخته شده‌اند. این نابه‌جاییِ بناهای یادبود بسیار به‌جاست: جایگاه رادیکالِ فیلسوفِ مهمان، در منطقه‌ای که **اصالتاً** به آن تعلق ندارد، با جایگاهِ صغیرِ اجتماعِ میزبان کاملاً منطبق است و این مواجهه از بازتعریفِ کارکرد یک بنای یادبود سخن می‌گوید، کارکردی به دور از ساختار تک‌صدایی آن‌ها که صداهای (اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فلسفی) دیگر و مخالف را خاموش می‌سازد، و به‌نفع آرشیو ضد–هژمونیکی است که قصد دارد صدای چنین تفاوت‌هایی باشد.



۱. توماس هیرشهورن، عبادتگاه موندریان، ۱۹۹۷.



۲. توماس هیرشهورن، عبادتگاه اتو فروندلیچ

آرشیو به‌مثابه‌ی چشم‌انداز فوتوریستیِ ناکام

اگر هیرشهورن در کارِ آرشیویِ خود، شخصیت‌های رادیکال را احیا می‌کند، تَسیتا دین روح‌های ازدست‌رفته و گم‌شده را احضار می‌کند و در این راه، از رسانه‌های متعددی بهره می‌برد –عکس، صداهای ضبط‌شده، طراحی، فیلم کوتاه و ویدئو. فیلم کوتاهِ هشت‌دقیقه‌ایِ دختری در سفر قاچاقی[۲] (۱۹۹۴) همراه با یک روایت، نَمونه‌ای از سبک کار دین است که در آن به مردم، چیزها، و مکان‌های رهاشده، سرگردان، قدیمی و ازکارافتاده گرایش دارد. این فیلم ماجرایی غمناک است که با یک عکس آغاز می‌شود و سلسله‌ماجراهای بعدی را درپی دارد و نهایتاً نیمه‌کاره رها می‌شود؛ آرشیوی که در دل خود از هنرمند به‌مثابه‌ی آرشیودار حکایت می‌کند، و تمثیلی است از کل کار آرشیوی: گاه حزن‌آلود، اغلب سرگیجه‌آور، و همواره ناتمام.

کاری دیگر، انعکاس‌دهنده‌های صدا[۳] [پانوشت ۲ را ببینید]، نشانی دیگر از «چشم‌انداز فوتوریستیِ ناکام» است: «من عاشق این بتون‌های یکدست هستم که بر ناکجا استوارند»، جملاتی که دین با آگاهی از اینکه ناکجا معنای لفظیِ «آرمان‌شهر» است، ادایشان می‌کند [تصویر۳]. هرچند، «نازمانی» و «ناکجاییِ» این سازه‌های بتونی از نظر او به تکثر زمانی و مکانی نیز اشاره دارد: «این سازه‌های بتونی و [زمین‌های دانجِنِس در کنتِ انگلستان] به من حسی از نامُدرن‌بودن را القا می‌کنند، از دهه‌ی ۱۹۷۰ و زمانه‌ی دیکنز می‌گویند، از پیشاتاریخ و عصر الیزابت، از جنگ جهانی دوم و فوتوریسم. آن‌ها دیگر در **اکنون** کارکردی ندارند». به‌نوعی تمام ابژه‌های آرشیوی [انعکاس‌دهنده‌های صدا در اینجا] به‌مانند پناهگاه‌های یافته‌ای از لحظاتِ ازدست‌رفته‌ای هستند که در آن‌ها، زمان و مکانِ کنونیِ کارها به‌مانند دروازه‌ای میان گذشته‌ی ناتمام و رهاشده و آینده‌ای عمل می‌کنند که درهایش دوباره باز شده است.

---

2. Girl Stowaway
3. Sound mirrors



۳-۱. تَسیتا دین، انعکاس دهنده‌های صدا، ۱۹۹۹



۳-۲. تَسیتا دین، انعکاس دهنده‌های صدا، ۱۹۹۹

آرشیو به‌مثابه‌ی انبار هیزُمِ نیمه‌مدفون

دورنت نیز مانند دین رسانه‌های متعددی را به‌کار می‌بندد، طراحی، عکس، کلاژهای زیراکسی، مجسمه، چیدمان، صدا، و فیلم و ویدئو. اما آرشیو برای دورنت ناخودآگاهی فضایی است که محتواهای سرکوب‌شده را به قصد ایجادِ اختلال بازمی‌گرداند، و کنش‌های متعدد را به‌شیوه‌ای ترکیب می‌کند که به آنتروپی[۲۳] راه می‌یابند. البته که بازگرداندن گذشته‌ی سرکوب‌شده تنها با غرق‌شدن در آنتروپی میسر نمی‌شود و دورنت از مدل سومی خبر می‌دهد که این دو را احاطه می‌کند: قاب‌بندی یک دوره‌ی تاریخی به‌عنوان اپیستمه‌ی گفتمانی –تقریباً به همان تعبیرِ مد نظر میشل فوکو– با «عناصر به‌هم‌مرتبطی که با یکدیگر در یک عرصه قرار دارند». دورنت به دو لحظه در آرشیو فرهنگ آمریکاییِ پساجنگ کشش دارد: دیزاین مدرنیسم متأخر دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ (مثلاً چارلز و رِی ایمز)، و نمونه‌های آغازینِ هنر پسامدرنیستیِ دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ (مثلاً رابرت اسمیتسون). لحظه‌ی اول، امروزه دور به‌نظر می‌رسد اما کماکان سوژه‌ی بازیابی‌های بسیاری قرار گرفته است و دورنت نگاه انتقادی خود را هم نثار نسخه‌های اصلی و هم تکرار و بازتولیدِ آن‌ها می‌کند. لحظه‌ی دوم، گفتمان‌هایی را دربرمی‌گیرد که هنوز موضوعیت دارند، و از آن‌جایی‌که همین تازگی‌ها تعلق خودشان را به زمانه‌ی ما از دست داده‌اند، شاید نمایانگر «شکاف‌های» موجود در کارهای معاصر باشند –شکاف‌هایی که خود می‌توانند به نقاط آغاز مبدل شوند.

در تفحص لحظه‌ی آرشیویِ دوم، رابرت اسمیتسون کلید مهمی است؛ از طریق اوست که دورنت به آنتروپی می‌رسد –اسمیتسون در «گردشی به دُورِ بناهای یادبود [شهر] پاسِئیک [در ایالتِ] نیوجرسی»[۴] چنین می‌گوید:

4. A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey

> جعبه‌ای شنی را درنظر بگیرید که به دو بخش با شن‌های سفید و سیاه تقسیم شده است. از کودکی می‌خواهیم درجهت حرکت عقربه‌های ساعت، صدها دور بدود تا شن‌ها مخلوط، و خاکستریِ یکدستی تشکیل شود. سپس از او می‌خواهیم برخلاف این جهت بدود، اما نتیجه، بازگشت به آن صورتِ اولیه نخواهد بود، بلکه خاکستریِ بیشتر و آنتروپی شدیدتری حاصل خواهد شد.[۲۴]

انبار هیزم نیمه‌مدفون[۵] اسمیتسون همان نقشی را برای دورنت بازی می‌کند [پانوشت ۱][۲۵] که این جعبه‌ی شن برای اسمیتسون. مثالی بارز از آنتروپی. نیم انبار در سال ۱۹۷۰ دفن شد، در ۱۹۷۵ سوزانده شد و سپس، در سال ۱۹۸۴ از جا برداشته شد [تصویر۴]. این انبار هیزم به آرشیوی تمثیلی از هنر و سیاست معاصر تبدیل می‌شود، آرشیوی که دقیقاً «نیمه‌مدفون است». دورنت درباره‌ی انبار هیزم نیمه‌مدفون می‌گوید «من آن را همچون قبرستان می‌بینم»، قبرستانی که اما هنوز برای او زمینی پُربار و حاصل‌خیز است [تصویر۵]، و حتی در شرایطی که به‌ظاهر نشان از فروپاشی‌ای آنتروپیک دارد، او در آن و به‌تبع در زمین‌های دیگر، به دنبال پیوندهای جدید می‌گردد.

نکته‌ی نهایی درباره‌ی میلی است که در هنر آرشیوی، برای «پیونددادنِ آنچه پیوندناپذیر است» وجود دارد. بار دیگر باید گفت که این کار برآمده از میلی به تمامیت‌سازی نیست، بلکه بیشتر تمنایی است برای روایت‌کردن -برای کندوکاو در گذشته‌ای که سر جایش نیست، برای گردآوردن و مرتب‌کردن نشانه‌های متفاوتش (گاه به‌صورتی عمل‌گرایانه، گاه به‌منظور تقلیدی هجوآمیز)، برای روشن‌ساختنِ آنچه شاید [از گذشته] برای امروزمان باقی مانده باشد. به هر رو، همین میل به پیونددادن کافی است تا تکانه‌ی

5. Partially Buried Woodshed

آرشیوی را از تکانه‌ی تمثیلی که کرگ اُونز به هنر پسامدرنیستی نسبت داده است، منفک کنیم: در نظر این هنرمندان، یک قطعه‌وارگیِ ویرانگرِ تمثیلی، دیگر نمی‌تواند برای گرفتن موضعی صریح درمقابل تمامیت‌خواهیِ نمادینِ اقتدارگرا به‌کار رود (چه تمامیت‌خواهیِ مرتبط با زیبایی‌شناسیِ خودآیین، چه مربوط به هژمونیِ فرمالیستی، مرجع‌خواهیِ مدرنیستی، یا سلطه‌ی مردانه). در همین راستا، این تکانه، به‌سیاقی که بنیامین بوکلو در کارهای گرهارد ریشتر و دیگران عیان کرده نیز، مختل‌کننده[۲۶] نیست: هنر مورد بحث در اینجا تجلیلگرِ فقدانِ منطق یا فقدان احساس نیست،[۲۷] بلکه برعکس، قطعه‌وارگیِ مختل‌کننده را به‌مثابه‌ی وضعیتی درنظر می‌گیرد که نه‌تنها باید آن را بازنمود، بلکه با آن سروکله زد و مدام آن را پیش‌برد، و برای رسیدن به این هدف، انواع جدیدی از ارتباط احساسی، هرچقدر محدود و موقتی، را مطرح می‌کند، حتی اگر به سختی و گاه عبث‌بودن چنین کاری واقف باشد و آن را نمودار سازد.

به همین دلیل است که این کار اغلب جانبدارانه و حتی مضحک به‌نظر می‌آید. حقیقتاً، تمایلِ آن به پیونددادن ممکن است ردونشانی از پارانویا را آشکار کند -آخر پارانویا مگر چیست جز عملِ پیونددادن‌های اجباری و تلفیق‌های ناجورِ آرشیو خصوصی‌ام، یادداشت‌های زیرخاکیِ من، که در ملاء عام به‌نمایش درآمده‌اند؟ از یک‌سو، این آرشیوهای خصوصی، آرشیوهای عمومی را به‌پرسش می‌کشند: آرشیوهای خصوصی را می‌توان نظم‌های نابهنجار و منحرف‌کننده‌ای دانست که کلیتِ نظم نمادین را برهم می‌زنند. از سوی دیگر، آن‌ها می‌توانند به بحرانی کلی در این نظم اجتماعی -یا به تغییری مهم در نحوه‌ی کار و اثرگذاری آن، آنجا که نظمِ نمادین دیگر از طریق [ایجاد و تحمیلِ] تمامیت‌های صوری، مؤثر واقع نمی‌شود- اشاره کنند. از نظر فروید، فرد پارانویایی بر دنیایی که بی‌رحمانه از معنا تهی شده است معنا می‌افکند

(فروید خوش داشت تلویحاً بگوید فیلسوف‌های نظام‌مند در خفا پارانویایی هستند).[۲۸] آیا ممکن است هنر آرشیوی از [خلاء ناشی از] حسِ شکستی مشابه در حافظه‌ی فرهنگی، از قصوری در سنت‌های مولد، سربرآورده باشد؟ درغیر این‌صورت، دیگر چرا چنین شورمندانه پیوند برقرار کنیم، اگر چیزها از همان اول به‌شکل ترسناکی، بدون پیوند به‌نظر نمی‌رسیدند؟

شاید بُعد پارانویاییِ هنرِ آرشیوی سویه‌ی دیگری از جاه‌طلبیِ آرمان‌شهرخواهی آن باشد -تمنای آن برای تبدیل [وضعیتِ] دیرشدگی به [وضعیتِ] شدگی، برای جبرانِ دیدگاه‌های ناکام در هنر، ادبیات، فلسفه و زندگی روزمره از طریق تبدیلشان به سناریوهایی ممکن از انواع مناسبات اجتماعیِ بدیل، تمنایی برای تغییرِ شکل‌دادنِ بی‌جا-و-مکانیِ آرشیو به بی‌جا-و-مکانیِ یک آرمان‌شهر. این بازیابیِ نسبیِ آرمان‌شهرخواهی غیرمنتظره است: این مطالبه، در روزگاری نه‌چندان دور، منفورترین جنبه‌ی پروژه‌های مدرنیستی] بود، که راست‌گراها آن را تحت گولاگ[۲۹] تمامیت‌خواه و چپ‌گراها تحت لوح سفید کاپیتالیستی[۳۰] محکوم می‌کردند. این حرکت از سوی «مناطقِ حفاری» به سمت «مناطق ساخت‌وساز» را می‌توان به شکلی دیگر نیز خوشایند دانست: این حرکت از یک تغییر مسیر می‌گوید، مسیری به دور از فرهنگ مالیخولیایی که تقریباً امر تاریخی را با امر تروماتیک یکی می‌انگارد.[۳۱]



۴. رابرت اسمیتسون، انبار هیزم نیمه‌مدفون، دانشگاه ایالتی کنت، کنت، اُهایو.



۵. سم دورنت، دژستان نیمه‌مدفون دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ آشکارشده (میک جَگر در آلتِمانت) و آرمان‌شهر بازتاب‌یافته (وِیوی گریوی در وودستاک)،۱۹۹۸.

یادداشت‌ها:

[۱]. منظور فستیوال‌های سال ۱۹۶۹ است، Woodstock و Altamont Speedway Free Festival که جملاتی از خوانندگان و مجریانِ آن در اثر سَم دورِنت -(با عنوانی که در انتها آمده)- پخش شد. سازه‌ی زمینیِ ازبین‌رفته به کار رابرت اسمیتسون، *Partially Buried Woodshed (انبارِ هیزُمِ نیمه‌مدفون)* ارجاع می‌دهد، انباری که با تلی خاک ابتدا در سال ۱۹۷۰ مدفون شد و بعد از آنکه در همان سال فردی ناشناس عبارت «۴مه کِنت ۷۰» را به دنبالِ واقعه‌ی کشتار چهارم ماهِ مه افزود، به بنایی یادبود برای دانش‌آموزان کشته شده در ایالت کنت تبدیل شد.
Partially Buried 1960/70s Dystopia Revealed (Mick Jagger at Altamont) & Utopia Reflected (Wavy Gravy at Woodstock) -م.

[۲]. «انعکاس‌دهنده‌های صدا» یا «انعکاس‌دهنده‌های آکوستیک»، بشقاب‌های بتونی یا گوش‌های شنوا نام‌های دیگری برای سازه‌های بتونی بزرگی‌اند -نوعی اولین نمونه‌ی سیستم رادار هستند که برای شناسایی و یافتنِ هواپیماهای دشمن با استفاده از صوت، ساخته شده بودند. ازآنجایی‌که این بشقاب‌ها نمی‌توانستند میان صدای حاصل از قایقی درحال گذر و ترافیکِ محلی تمایز چندانی بگذارند، خیلی زود جای خود را به سیستمِ رادار دادند. اشاره به کار تسیتا دین که توضیح آن در ادامه آمده است-م.

[۳]. Serial format اصطلاحی که در هنرهای مفهومی و مینیمالیستی عمدتاً در آمریکا و اروپا و در سال‌های ۱۹۶۰ ریشه دارد و ناظر به شیوه‌ی تولید هنری بود که از فرایندی نظام‌مند و قواعد از پیش‌تعیین‌شده تبعیت می‌کرد، برای مثال تولید ابژه‌های سریالی مانند نقاشی و مجسمه در یک مجموعه‌ی مشخص. آثار جوزف البِرز نمونه‌ی بارزی از این شیوه‌ی کار هستند-م.

[۴]. pin-board اشاره به نحوه‌ی تولید و ارائه‌ی این کارها که عموماً بر صفحه‌ای مانند تابلوی اعلانات بود-م.

[۵]. Independent Group گروهی از هنرمندان، منتقدان و نویسندگان جوان در سال‌های ۱۹۵۰، که هنر مدرنیستی و نخبه‌گرای آن زمان را به‌چالش می‌کشیدند و آغازگرِ آن‌چیزی بودند که هنر پاپ بریتانیایی نامیده می‌شود–م.

[۶]. دستکم این فکری است که اکنون دارم؛ در زمانه‌ای که تقریباً همه‌چیز –چه هنری چه سیاسی– می‌گذرد، و تقریباً هیچ‌چیز تثبیت نمی‌شود. (مثلاً تقریباً محال بود کسی از این دوسالانه‌ی ویتنیِ اخیر متوجه شود خارج از کشور جنگی مهیب به‌پاست و داخل کشور آشوبی سیاسی برقرار). اما این فقدانِ پیوند نسبی با حال ممکن است خود نوعی متمایز از پیوندخوردن با حال باشد: فرهنگِ هنریِ «یلخی»، کاملاً با فرهنگِ سیاسیِ «یلخی» جفت‌وجور است. عنوان مقاله‌ی من، «تکانه‌ی تمثیلی: یادداشت‌هایی برای داشتن یک نظریه‌ی پست‌مدرنیسم» (اکتبر ۱۲ و ۱۳، بهار و تابستان ۱۹۸۰) نوشته‌ی کِرِگ اُونز را به ذهن متبادر می‌کند و همچنین «اطلسِ گرهارد ریشتر–آرشیوِ مختل‌کننده» (اکتبر ۸۸، بهار ۱۹۹۹)، نوشته‌ی بنیامین بوکلو را. به هر روی، تکانه‌ی آرشیوی در اینجا چندان به‌سیاق اونز تمثیلی و به‌سیاق بوکلو مختل‌کننده نیست؛ [البته] از لحاظ‌هایی هم کیفیاتِ هر دو را دربردارد (در این‌باره بیشتر خواهیم گفت). سپاس من نثارِ تیم تحقیقات آرشیوی که تجمیعِ آنان از طرفِ مؤسساتِ گتی و کلارک و در سال‌های ۲۰۰۳ تا ۲۰۰۴ صورت گرفت، و تمام مخاطبانَ در مکزیکو سیتی، استنفورد، برکلی و لندن.

[7]. Hans Ulrich Obrist, Interviews, vol. 1 (Milan: Charta, 2003), p. 322.

[۸]. *Détourned* «[...ایزیدور] ایزو با اعلام مرگ هنر سنتی جایگزین آن را شیوه‌ای می‌داند به نام دخل‌وتصرف (détournement) که از ابداعات لوتره آمون است و برپایه‌ی مضمون‌ربایی یا تعویض بافتار مضامین بنا شده است، یعنی نوعی کلاژ که عناصر از قبل موجود در یک اثر را در بافت آفرینش‌های جدید قرار می‌دهد» (جامعه‌ی نمایش، گی‌دُبور، بهروز صفدری، نشر آگه، چاپ ۱۳۸۲، ص ۸)–م.

[۹]. No Ghost just a Shell: اشاره به انیمیشنِ ژاپنیِ (۱۹۸۹) – *Ghost in the Shell* یا روحی در بدنِ ماشینی که شخصیتِ نیمه‌انسان–نیمه‌ماشین آن به‌دنبالِ یافتنِ پاسخی برای هویتِ خویش است و روح در اینجا استعاره‌ای از آگاهی شبهِ انسانی آن–م.

[۱۰]. person–sign منظور کاراکترهایی است که شرکت‌هایی مانند شرکت مورد نظر در اینجا، یعنی Kworks، به قصد فروش می‌سازند. خریداران از این کاراکترها برای ساخت تبلیغات و انیمیشن‌های کوچک بهره می‌برند–م.

[۱۱]. Philippe Parreno in Obrist, Interviews, p. ۷۰۱. در این مجلد بحث‌های تام مک‌دونا را درباره‌ی این پروژه و همین‌طور گفت‌وگوی جرج بیکر را با هایگ ببینید.

[۱۲]. نک به:
Nicolas Bourriaud, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, trans. Jeanine Herman (New York: Lukas & Sternberg, 2002).

[۱۳]. interactivity این اصطلاح در علوم کامپیوتری، به تعامل و ایجاد دیالوگ میان انسان و برنامه‌ای کامپیوتری اطلاق می‌شود. بازی‌های کامپیوتری برای مثال، محیط‌هایی آکنده از چنین تعاملی‌اند. در وبِ جهان‌گستر (World Wide Web) نیز هنگام کار با مرورگرها و صفحاتی که به‌واسطه‌ی آن‌ها باز می‌شوند، چنین تعاملی دائماً برقرار است–م.

[۱۴]. Web interface فضای واسطه‌ی وب یا کاربر، فضاهای واسط میان کاربر و سرور است، فضاهایی که از طریق آن‌ها کاربران به محتواهای سرورهای دور از دسترس دسترسی پیدا می‌کنند–م.

[۱۵]. نک به:
«Arty Party,» London Review of Books, December 4, 2003, as well as Claire Bishop, «Antagonism and Relational Aesthetics».

[۱۶]. لو مانوویچ تنش میان روایت و دیتابیس را در زبان رسانه‌های جدید به بحث می‌گذارد:
The Language of New Media (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001), pp. 233-36.

[۱۷]. دریدا بخش اول این اصطلاح‌های دوگانه را به‌کار می‌برد تا در «تب آرشیوی، برداشتی فرویدی» رانه‌های متضادی را که در آرشیو در کار است توصیف کند. و بخش دوم را جف وال در کتابِ جف وال (انتشارات فیدن، ۱۹۹۶) به‌کار می‌برد تا امور متضادی را که در تاریخ آوانگارد در کار است معین کند. چگونه تکانه‌ی آرشیوی با «تب آرشیوی» نسبت برقرار می‌کند؟ احتمالاً مانند کتابخانه‌ی اسکندریه هر آرشیوی برپایه‌ی یک فاجعه (یا تهدید به فاجعه) شکل گرفته است، و ضامن ویرانه‌ای است که نمی‌تواند از آن رهایی یابد. اما از نظر دریدا، تب آرشیوی عمیق‌تر و با اجبار به تکرار و رانه‌ی مرگ گره خورده است. و گاه این انرژیِ متناقض‌نمای تخریب در بعضی از کارهایی که اینجا صحبتشان می‌شود، محسوس است.

[۱۸]. rhizome در اندیشه‌ی دلوز و گاتاری به تکثرگراییِ مرکزگریز اشاره دارد، به شاخه‌هایی که همچون ریشه‌های گیاهِ زنجبیل، بدون تنه‌ای بالارونده و بدونِ مرکزی تحمیل‌شونده که منشأ همگراییِ همه‌ی شاخه‌هاست، به هم پیوند می‌خورند و تکثیر می‌یابند. فرایندی برای به‌پرسش کشیدنِ نظامِ سلسله‌مراتبیِ سلطه‌گرِ دانش. ریزوم با برقراری پیوند، ناهمگونانه متکثر می‌شود، و در یک فرایندِ ریزومی می‌توان از هر نقطه‌ای وارد شد و مدام پیوندها را شکست و پیوندهای جدید برقرار کرد. همانند فرایندِ قرائت نقشه‌ها، این فرایند را نیز پایانی نیست و نقطه‌ی آغاز مشخصی ندارد–م.

[19]. Thomas Hirschhorn, «Interview with Okwui Enwezor,» in James Rondeau and Suzanne Ghez, eds., Jumbo Spoons and Big Cake (Chicago: Art Institute of Chicago, 2000), p. 32.

باید بار دیگر تأکید کرد آرشیو تنها یک بُعد از کارهایی است که اینجا به بحث می‌گذارم و از این‌رو هنرمندان دیگر بسیاری می‌توانند در اینجا لحاظ شوند.

[۲۰]. این سه بخش، که در آن‌ها فاستر به قرائت کارهای سه هنرمند مورد بحثش می‌پردازد، خلاصه و بازنویسی شده است–م.

[۲۱]. نک به:

Mario Perniola, Enigmas: The Egyptian Moment in Society and Art, trans. Christopher Woodall (London: Verso, 1995).

[۲۲]. بنیامین بوکلو تبارشناسیِ موشکافانه‌ای از کار او به‌دست داده است. نک به:

«Cargo and Cult: The Displays of Thomas Hirschhorn», *Artforum* (November 2001).

این بررسی را هم ببینید:

Bice Curinger, *Short Guide: Into the Work of Thomas Hirschhorn* (NewYork: Barbara Gladstone Gallery, 2002).

[۲۳]. در مکانیک آماری، آنتروپی کمیتی ترمودینامیکی است، اندازه‌ای برای درجه‌ای بی‌نظمی در هر سیستم. هر چه درجه‌ی بی‌نظمی بالاتر باشد، آنتروپی بیشتر است–م.

[24]. Robert Smithson, *The Writings of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt (New York: New York University Press, 1979), pp. 56-57.

[۲۵]. نک به:
See James Meyer, «Impure Thoughts: The Art of Sam Durant», *Artforum* (April 2000).

[۲۶]. anomic : واژه‌ی anomie با ریشه‌ی یونانی (anomia: lawlessness) به‌معنای «فقدان ارزش‌های اجتماعی مقبول» است که معنا و کاربرد مدرن آن را به امیل دورکیم نسبت می‌دهند. این واژه عموماً معادل با normlessness به‌کار می‌رود ولی دورکیم خود آن را «اختلال و آشفتگی» توصیف کرده است. در جامعه‌ای که کردارهای فردی در تطابق با هنجارهای اجتماعی است، anomie یا اختلال نوعی عدم تطابق است، کرداری که با هنجارها خو نمی‌گیرد و این را به‌سادگی نمی‌توان به‌معنای فقدان و غیاب هنجارها دانست–م.

[۲۷]. بنیامین بوکلو در «Gerhard Richter's «Atlas»: The Anomic Archive» از گرایش هنرمندان آلمانِ غربی در دوران پساجنگ به مضامینِ پیش‌پاافتادگی و ابتذالِ فرهنگ مصرف‌گرای آلمان می‌گوید که فقدانِ احساسات‌گراییِ جمعی در کارهای آن‌ها به‌مانند زرهی روانی عمل می‌کرد و از آنان دربرابر جرقه‌های این دوران محافظت می‌کرد (بوکلو، ۱۴۱)–م.

[۲۸]. بایس کوریگر درباره‌ی هیرشهورن می‌گوید: «تلاشی دیوانه‌وار برای اصلاح‌کردن همه‌چیز» دارد، که به‌راستی هم چهره‌ای دیوانه را از آن خود کرده است («Cavemanman» in a show ۲۰۰۲ at Barbara Gladstone Gallery).
درباره‌ی پارانویا و ایضاً نظم نمادین، ببینید:
Eric Santner, *My Own Private Germany: Daniel Paul Schreber›s Secret History of Modernity* (Princeton: Princeton University Press, 1996) and my Prosthetic Gods (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004).

[۲۹]. گولاگ سرواژه‌ی «اداره‌ی کل اردوگاه‌های کار و اصلاح» به زبان روسی است، نهادی حکومتی در زمان اتحاد جماهیر شوروی که اردوگاه‌های کار اجباری را اداره می‌کرد. این نام سپس، به خود این اردوگاه‌ها نیز اطلاق شد–م.

[۳۰]. احتمالاً اشاره به سرعت، و شدت و حدتِ کاپیتالیسم در پیشبُرد فرایندِ توسعه و بازتولید خود دارد؛ گویی فضاهای اجتماعی مانند لوح سفیدی هستند تا کاپیتالیسم از صفر برنامه‌های خود را بر آن‌ها حک و پیاده کند. برای مثال، روسیه‌ی زمانِ یلستین مانند لوح سفیدی آماده بود تا سیاست‌های فرمی پیشرفته از کاپیتالیسم بر آن شکل بگیرد –یعنی بازارگرایی و خصوصی‌سازی، و اختیاراتِ پایینِ دولت در مسائل اقتصادی و... که سیاست نئو–لیبرالیسم آن را به‌حق جلوه می‌داد–م.

[31]. Hirschhorn in Obrist, Interviews, p. 394.

آرشیو به‌مثابه‌ی زندگی بازپسین و زندگی هنر

پیتر آزبورن
ترجمه: نوید قویدل

> به‌چنگ‌آمدنِ محتوای تاریخی کاری هنری به‌گونه‌ای که آن کار، در مقام کاری هنری بر ما آشکارتر و فهم‌پذیرتر شود، تنها در نمونه‌هایی استثنایی ممکن بوده است.
> والتر بنیامین، «ادوارد فوکس، گردآورنده و تاریخ‌نگار»، ۱۹۳۷

نیازی نیست اشاره کنیم که در دهه‌های اخیر، نهاد موزه دست‌خوش دوره‌ای از دگرگونیِ مستمر شده است. بخشی از این روند، مورد پرسش قرارگرفتن هر یک از مقولات برسازنده‌ی موزه و رابطه‌ی میان آن‌ها بوده است: گردآوری، محافظت، مستندسازی، آرشیو، طبقه‌بندی، نمایشگاه‌گردانی، نمایش و نمایشگاه. فعالیت‌های تازه[ی هنری] مرزهای بعضی مقولات خاص را محو کرده یا از میان برداشته و به منسوخ‌شدن صوری مقولات دیگر انجامیده است. آنچه موجب این روند شده، چندگانه و درهم‌تنیده –و به‌ویژه سیاسی، اقتصادی و تکنولوژیکی– است، اما تأثیرات ترکیب آن‌ها خصلتی ساختاری دارد. درخصوص موزه‌ی هنر –و به‌ویژه موزه‌ی هنر **معاصر**– این روند به‌واسطه‌ی تغییرات بنیادین در سرشت خود هنر، پیچیده‌تر نیز شده است. این تغییرات به دهه‌ی ۱۹۶۰ برمی‌گردد و به‌شکل فزاینده و متفکرانه‌ای در زمره‌ی فعالیت‌های

نهادی [موزه] درآمده است. از این‌رو، هستی‌شناسی پسامفهومیِ هنر معاصر، نه‌فقط به‌واسطه‌ی اعتبار انتقادی و اشاعه‌ی فعالیت‌های هنری جدید، بلکه به‌سبب تغییرات در فضای هنر، [یعنی تغییر در] فضای اجتماعی عرضه یا «نمایش» آن فعالیت‌ها، نیز رشد کرده است.[۱]



۱. فضای داخلی بورژوایی، از مجموعه‌ی والتر بنیامین.

بیشتر متونی که به این تغییرات پرداخته‌اند سرشتی موزه‌شناختی دارند و در نسبت با موزه‌ی هنر تمایل داشته‌اند که بر نقشِ درحال تغییر نمایشگاه‌گردان و اهمیت فزاینده‌ی نمایشگاه موقت، نسبت به نمایش کلکسیون‌ها، تمرکز کنند. مطالعات مرتبط با مقوله‌های موزه، نمایشگاه‌گردانی، و نمایشگاه متعاقباً و به‌سرعت توسعه یافته‌اند. به دلایل سیاسی و اقتصادی، در خود نهادها، تأکید از اشیا و آثار برداشته و بر «بازدیدکنندگان» و کیفیت تجربیات آن‌ها گذاشته شده است.[۲][درعوض] توجه کمتری به مسیری شده است که طی آن به‌تدریج تمایز مرسوم میان کلکسیون در یک جبهه، و سند و آرشیو در جبهه‌ای دیگر

از بین رفته. به همین شکل، نسبت این روند با هستی‌شناسی کار پسامفهومی، و معانی آن برای فعالیت‌های هنری و عرضه‌ی عمومی، کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

«تکانه‌ای آرشیوی» در هنر معاصر شناسایی شده است،[۳] اما این تکانه بیش از اینکه بخواهد درباره‌ی موضوع اساسی‌ترِ وضعیت آرشیویِ خود کار هنری و بی‌تمایزی فزاینده‌اش از مستندسازی باشد، بیشتر نوعی دلمشغولی هنری در مورد تزلزل‌ها [و قصور] حافظه تحت شرایطی بوده است که در آن تاریخی‌بودن رو به افول گذاشته است. برخلاف [این متون]، بوریس گرویس با جسارت بیشتری، اذعان می‌کند که ما شاهد چرخشی تاریخی «از کار هنری به مستندسازی هنری» در «عصر زیست‌سیاست» هستیم، که در آن برپاییِ مستندسازیِ رخدادهای هنری، نوع جدیدی از «زیست–هنر» تولید می‌کند که باعث می‌شود چنین مستندسازی‌ای به معنی واقعی کلمه «زندگی کند». در این سناریو، کار هنری ناپدید می‌شود: «کارِ» برپاییِ مستندسازی، دیگر این نیست که «هنر» بسازد، بلکه برعکس: «هنرِ ساختن چیزهای زنده از دل چیزهای مصنوعی است».[۴] هنر کنار می‌کشد: در فضاهای هنری، فقط مستندسازی و «زندگی‌بخشی‌اش» را داریم که به‌واسطه‌ی این فضاها محقق می‌شود.

اما اجازه دهید عجولانه به سراغ این نتیجه‌گیری نرویم: حداقل به این دلیل که هنر معاصر در بسیاری موارد موفق نمی‌شود به معنی دقیقش «زندگی کند»[1] (یعنی در برانگیختن تجربه و دگرگون‌کردن آن ناکام می‌ماند)؛ و موفق نمی‌شود به معنی دقیق کلمه زندگی کند، زیرا می‌خواهد **درست به همان شیوه‌ای** زندگی کند که شکل‌های دیگر حیات چنین می‌کنند. اصلاً به این خاطر در زندگی‌کردن ناکام می‌ماند که در زیستن در مقام هنر شکست می‌خورد. فوراً و همین امروز، به‌سیاق شناخته‌شده‌ی آوانگاردِ تاریخی، فتح

1. Live

نهایی فردا را می‌خواهد، **بی‌آنکه نیاز باشد باقی جامعه را دگرگون کند**. انگار قدرت جادویی فضای هنر به‌تنهایی کافی است. مادامی‌که نهادهای هنر پابرجای‌اند، و تمایز خاصشان با دیگر فضاهای فرهنگی برقرار است، آنچه در آن‌ها عرضه می‌شود در همان‌جا «زندگی می‌کند»[۵] (به‌جای آنکه بگوییم محبوس می‌شود). و این زندگی صرفاً از طریق تولید مداوم و نمونه‌سازیِ انتقادی درباب همان تمایزِ خاص صورت می‌گیرد–حتی اگر که این تمایز کنایی، دیالکتیکی، یا مطلقاً افتراقی باشد. بنابراین، پرسش این نیست که «مستندسازی چگونه در موزه "زنده" می‌شود؟» بلکه باید پرسید «**هنرِ درحال تکوینِ** مستندکردن چه چیزی درباره‌ی هستی‌شناسی تاریخی کار هنری می‌گوید –و از این‌رو درباره‌ی امکانات انتقادی تجربه‌ی هنر معاصر چه برای گفتن دارد؟»

برای پرداختن به این پرسش خوب است دو متن بسیار متفاوت، اما مرتبط از والتر بنیامین را که درباره‌ی گردآوری است احضار کنیم: «بیرون‌ریختن کتابخانه‌ام: سخنی درباره‌ی گردآوری»[۲] منتشرشده در هفته‌نامه‌ی ادبی برلین، *Die literarische Welt*، در جولای ۱۹۳۱، و متن دیگر «ادوارد فوکس، گردآورنده و تاریخ‌نگار»،[۳] منتشرشده در نشریه‌ی مدرسه‌ی فرانکفورت، *Zeitschrift für Sozialforschung*، در پاییز ۱۹۳۷. این دو متن هم در دیدگاه و هم در ژانرشان متفاوت‌اند: [تفاوتی] از فردگرایی ریشه‌ای [موجود در] تلقی بورژوایی از گردآورنده (که در شکل جستار بازتاب یافته) تا [آن دیدگاهی که به] کلکسیون از منظر «وضعیت تاریخی» [نگاه می‌کند]، آن‌طور که «پیشگام بررسی ماده‌گرایانه‌ی هنر» آن را درک می‌کند.[۷]

2. Unpacking My Library: A Talk about Collecting
3. Eduard Fuchs, Collector and Historian

تاریخ

در روایت خودزندگی‌نامه‌ایِ «بیرون‌ریختن کتابخانه‌ام»، نظریه‌ای تقریباً شخصی‌گرایانه از گردآوری، مبنی بر اینکه گردآوریْ رسانه‌ی صاحب امتیازِ [حفظ] موجودیت تاریخی اشیاست ، جا خوش کرده. این نظریه منوط است به «شور» شخصی گردآوردنده برای تصرف و این واقعیت که «برای گردآورنده... مالکیتْ عمیق‌ترین رابطه‌ای است که شخص می‌تواند با چیزها داشته باشد». در توصیف این شکل از مالکیت گفته می‌شود که نوعی از رابطه با اشیاست «که بر ارزش کارکردی، عملی -یعنی بر فایده‌ی اشیا- تأکید نمی‌کند، بلکه آن‌ها را به‌مثابه‌ی صحنه و عرصه‌ی تقدیرشان مطالعه می‌کند و به آن عشق می‌ورزد». این کار مستلزم قرار دادن آن‌ها درون کلکسیون است (مثلاً کتابخانه برای کتاب‌ها) -که [این کار] آن‌ها را در معرض «نظم» و «کمی ملال» [ناشی از] فهرست‌سازی که در ساخت آرشیو وجود دارد، قرار می‌دهد. اما این صرفاً در «هرج‌ومرج» و «آشفتگی» («بی‌نظمیِ» نسبی) ملازم با شور گردآورنده‌ی کلکسیون است که می‌توان گفت «حق مطلب» درباره‌ی اشیا «ادامی‌شود» [kommen zu ihrem Recht ...][۸] چنین مطالعه‌ی عاشقانه‌ای موجب «نوزایی جهان قدیمی» شیء می‌شود: «تجدید وجود» [die Erneuerung des Daseins]. از این‌رو، [سه مقوله‌ی] تملک، نمایشگاه‌گردانی (در معنای اصلی‌اش یعنی مراقبت از شیء) و آرشیوکردن، از حیث وجودی در گردآورنده‌ی خصوصی به‌هم می‌رسند، به‌نحوی‌که مجموعه‌های عمومی -با اینکه «ممکن است از لحاظ اجتماعی کمتر مورد اعتراض واقع شوند و از حیث دانشگاهی مفیدتر باشند»- به پای آن نمی‌رسند. و به‌نظر می‌رسد که تفسیر -[به معنی] تأثیر موقعیتِ مستند شیء در «دانشنامه‌ی جادویی» پس‌زمینه‌اش- در عمل سیماشناسیِ خودِ تملک مستتر باشد: «گردآورندگان سیماشناسان جهان چیزهایند».[۹]

بنیامین می‌داند که این الگو از نظر تاریخی حشوآمیز است. او در قطعه‌ای که شامل ارجاعی نادر به هگل است می‌نویسد: «فقط در زمان انهدام است که گردآورنده فهمیده می‌شود».[۱۰] بااین‌حال، اما، این قطعه اصطلاحات فلسفی‌ای را تعیین می‌کند که هر الگوی تاریخاً ماده‌گرایِ گردآوری، که اجتماعی‌تر شده و پس از آن می‌آید، باید داشته باشد: به‌دست دادن روایتی از نقش کلکسیون **در موجودیت تاریخی اشیا**. «ادوارد فوکس، گردآورنده و تاریخ‌نگار» درست چنین روایتی به‌دست می‌دهد، که در آن (به‌سیاق قطعه‌ی هشتم از درباره‌ی فوئرباخِ مارکس) گردآوردی همچون «پاسخ مردِ عمل به آپوریای نظریه» به‌نظر می‌رسد.[۱۱] نظریه که در اینجا در زمره‌ی «گذشته‌ی متأخر نظریه‌ی مارکسیستی هنر» قرار می‌گیرد (و آن‌طور که بنیامین در پروژه‌ی پاساژها می‌گوید، «دمی متکبر و دمی دیگر مدرسی» است)، نظریه‌ای است که از «عمل انسانی و فهم این عمل» جدا مانده، مانند تمام چنین نظریاتی (چنان‌که مارکس می‌گوید)، تنها به عرفان منتهی می‌شود.[۱۲]

بنیامین سهم فوکس گردآورنده را در این می‌یابد که او «اولین کسی است که سرشت ویژه‌ی هنر توده‌ای را توصیف می‌کند» و با این کار «راه را برای تاریخ هنر هموار می‌کند تا از بت‌واره‌ی امضای "استاد" رها شود» –مسیری که بعداً کمتر از آنچه شاید بنیامین به آن امیدوار بود، پیموده شد. فوکس چیزی را بنیان نهاد که در آن زمان «تنها آرشیو موجود برای تاریخ کاریکاتور، هنر شهوی، و نقاشی ژانر بود».[۱۳] بنیامین ضمن بازسازی معنای نظری عمل او، نظریه‌ای عمومی از هستی‌شناسی تاریخی هنر بسط می‌دهد که در آن پذیرش انتقادی و نهادی، با نگاهی عطف به ماسبق [به هستیِ کار هنری]، برآمده از خودِ هستی کار هنری است:

نزد تاریخ‌نگار دیالکتیکی که دغدغه‌ی آثار هنری دارد، این آثار با پیشا-تاریخشان [Vorgeschichte] همان‌سان ادغام می‌شوند که با پسا-تاریخشان [Nachgeschichte]. و به‌موجب پسا-تاریخشان است که می‌توان پیشا-تاریخشان را، هم‌چنان‌که درگیر روند پیوسته‌ی تغییر است، تشخیص داد.[۱۴]

نظام روابطی که کارهای هنری واردش می‌شوند، و این ورود بخشی از پذیرش آن‌ها [به‌مثابه‌ی کار هنری] است، آن‌ها را در معرض تغییر مدام قرار می‌دهد، که فهم ما از چیستی این آثار را تغییر می‌دهد، تغییری که گذشته‌ی آن‌ها را نیز دربرمی‌گیرد. بخشی از این امر از این قرار است که خود «فهم تاریخیْ» «زندگی بازپسین آن چیزی است که فهمیده شده [des Verstandenen] و می‌توان نبضش را در لحظه‌ی اکنون حس کرد». این وظیفه‌ی خطیر کلکسیون است که به‌نحوی، «تجربه‌ای از تاریخ را **در کار نشانَد**»، که «تاریخ منشائی برای هر لحظه‌ی اکنون» فهمیده شود. گفته می‌شود که چنین در-کار-نشاندنی «دوران را با فروپاشاندنِ "پیوستگی تاریخیِ" شیءشده‌اش، برمی‌کشد و درنتیجه زندگی را از درون دوران و کار را از حاصل عمر بیرون می‌آورد و طوری چنین می‌کند که بتواند به‌شیوه‌ای متناقض به "[گنجاندن] حاصل عمر **در** کار، دوران **در** حاصل عمر، و جریان تاریخ **در** دوران" منجر شود، دورانی که حفظ و ملغی می‌شود [aufbewahrt und aufgehoben]».

[۱۵]

این هستی‌شناسی تاریخیِ ساخت‌گرایانه چه نوری بر ساختار پسامفهومی کار و فعالیت‌های نهادی تازه‌ای که با آن‌ها عجین است می‌تاباند؟



۲. ژیزل فروند، والتر بنیامین در کتابخانه‌ی ملی، ۱۹۳۹.

هنر

اولین چیزی که اینجا باید درنظر گرفته شود این است که مادامی‌که هویت کار پسامفهومی با هیچ مادیت‌بخشی خاصی [یعنی تجسد در رسانه‌ای ویژه] پیوند ندارد، و بلکه، درعوض، در پیوند با تمامیت موقتاً گشوده‌ی مادیت‌بخشی‌های خودش است، [یعنی] در رابطه‌ای تأملی با ایده‌اش قرار دارد، سرشتی درونا سازنده و روندی خواهد داشت. هر مادیت‌بخشی‌ای –و مرزهای آنچه در کار گنجانده شده، تصرف‌پذیر است [از این‌رو]– به یک‌باره به مستندسازی کار و به مجموعه‌ای از کارمایه‌هایی برای عرضه‌ی بعدی کار تبدیل می‌شود. از این حیث، کارْ متضمن مستندسازی خودش است؛ و به‌همین‌نحو، تا جایی که تکثیر

می‌شود و مادیت‌بخشی‌هایش گردآوری می‌شود، متضمن آرشیو خودش نیز هست.[۱۶]

گرویس به‌طرز عجیبی استدلال می‌کند که کارهای هنری «نمی‌توانند به هنر ارجاع دهند، زیرا هنر **هستند**». درنتیجه معتقد است که «مستندسازی هنر» –که به هنر ارجاع می‌دهد– نمی‌تواند هنر باشد.[۱۷] اما این استدلالی مغالطه‌آمیز است، زیرا هنر مدرن از ابتدایش با **خود**–ارجاعی خاصی عجین شده است. (در حقیقت، نزد [کلمنت] گرینبرگ، خودارجاعیِ نقاشی مدرن به کارکرد معنابخش منحصربه‌فردش تبدیل شد). به‌بیان دقیق‌تر، می‌توان گفت هنر معاصر به‌مثابه‌ی هنر پسامفهومی، هنری است که در آن مادیت هنریِ کار و کارکرد مستندگون آن با هم ترکیب می‌شوند. این امر در منطق زمانیِ اجرا یا رخداد هنر (و به‌همین منوال، در جنبه‌ی اجرایی و رخدادی هر کاری) به بهترین نحو مشهود است، اما همین موضوع به‌صورت یکسان در گسستگی میان کارماده و جنبه‌های ایده‌پردازانه و یا مفهومی انواعِ دیگر کار نیز صدق می‌کند –چه بخواهد در [سطح] الهام «مفهومی» باشد و چه نتیجه‌ی ساختارِ نسبت‌مند و بسط‌یافته‌ی کارها یا چیدمان‌های فضامحور پسامینی‌مالیستی. این بخشی از منطق پسامفهومی هنر معاصری است که تماماً نقادانه است –[یعنی] منطقی که لازمه‌ی نهادی‌اش را در این تشخیص تدریجی می‌یابد که در سطح کلکسیون نوعی بی‌تمایزی فزاینده میان کار هنری و مستندسازی‌اش برقرار است. برای مثال، طبقه‌بندی مجدد و فرصت‌طلبانه‌ی «اسناد»[۴] مرتبط با تاریخ هنرِ مفهومیْ تحت عنوان «کارها[ی هنری]»[۵] از یک‌سو، و ادغام درحال تکوینِ عکاسی در نمایشگاه مجموعه‌های تاریخی نقاشی از سوی دیگر، از این بی‌تمایزی حکایت دارد. این روندها به‌تدریج تغییری هستی‌شناسانه در وضع آرشیو موزه‌ای ایجاد

4. Documents
5. Works

می‌کنند، تغییری که طی آن، کارها[ی هنری] و مستندسازی‌ها به‌نحو فزاینده‌ای در یک «سطح» درنظر گرفته می‌شوند: در وهله‌ی اول، به‌مثابه‌ی مصنوعات فرهنگی، اما بعد، به‌واسطه‌ی خصیصه‌ی ذاتی نهادهای هنر و نحوه‌ی توجه [به هنر] که از لحاظ اجتماعی رمزگذاری شده، به‌مثابه‌ی هنر [قلمداد می‌شوند].

این روند با تغییر ماهیت نمایشگاه‌گردان از متولی کلکسیون به مدیر نمایشگاه تقویت شده، و این تغییر، کلکسیون را از حیث زیبایی‌شناختی یتیم کرده و آن را به قلمرو تتمه‌ی تاریخی عقب رانده و در همان سطح هستی‌شناختی قرار داده که مستندسازی‌اش را قرار می‌دهد؛ تتمه‌ی تاریخی صبورانه در انتظار این است که از انبار برچیده شود و درون مجموعه‌ای از روابط موضوعی تازه‌تعریف‌شده‌ای قرار بگیرد که نمایشگاه‌گردان مستقلی از راهی دور پیش می‌نهد و بدین شکل آن را به زندگی فرامی‌خواند. از این‌رو، آرشیو هنری دیگر آرشیو مستندگونی نیست که کارهای کلکسیون را با کارماده‌های تفسیری احاطه کند، بلکه این آرشیو ترکیبی است از کارها و اسنادی که در آن «صحنه، و عرصه‌ی تقدیر» کارها گسترانده شده است، عرصه‌ای که از حیث کارکرد، هم‌تراز فضای دگرگون‌سازنده‌ای است که شور و عشق گردآورنده‌ی خصوصی ایدئال به‌وجود می‌آورد.

این آرشیو از کار محافظت و نگهداری می‌کند، و این کار را در معنای تازه گسترش‌یافته‌ی کار هنری انجام می‌دهد، معنایی که بر مبنای آن کار هنری، اسنادی را (متن‌ها، تصاویر، اشیا) که برسازنده‌ی زندگی بازپسین‌شان هستند شامل می‌شود. در اینجا، حفظ عناصر نمایشگاه صرفاً خصلتی «مستندگون» ندارد، بلکه این نگهداریْ کارماده‌هایی هنری برای نمایشگاه محتمل بعدی به‌وجود می‌آورد –و خود به‌وجودآمده از آن است. فرایند یک‌دست‌سازی هستی‌شناختی با گسترش فضایی، زمانی، مفهومی و نهادی مفهوم کار هنری

درون فهم کلی هنر، در ارتباط است؛ و این فرایند با حضور فراگیر تکنولوژی بازتولیدیِ تصویر دیجیتال تقویت می‌شود، که این خود این خطر را به‌دنبال دارد که آرشیوها را به‌نحو قابل‌توجهی به آرشیو دیجیتال فروکاهد.

تصویر

تحت‌لوای تکنولوژی‌های دیجیتال، نوعی تمایل به فروکاستِ -**اما ضرورتاً ناکاملِ**- عینیت اجتماعی کارها و اسناد به عینیت تصاویر توزیع‌شده‌شان وجود دارد.[۱۸] در این شکل از تصویر که از حیث هستی‌شناختی فروکاسته شده، میان کثرتی از تجسم‌ها و مجازیتی که مبنایی تکنولوژیکی دارد، دیالکتیکی برقرار است. این دیالکتیک مقارن دو دیالکتیک دیگر است، یکی دیالکتیکی که میان امر زیبایی‌شناختی و امر مفهومی (ذوق و نا-ذوق) درون کار پسامفهومی حاضر است، و دیگری، دیالکتیکی که میان مکان و نا-مکان، درون فضای اجتماعیِ نهادهای نمایشِ متعلق به آن وجود دارد (تصویر ۳).

actual	virtual
aesthetic	conceptual
multiplicity of visualizations	image
site	non-site

۳. دیالکتیک اثر هنری

دیالکتیک اثر هنری

اشتباه تاریخی از این قرار است که کار هنری را [صرفاً] به یکی از دو سمت این جفت‌های مفهومی پیوند زده‌اند. درحالی‌که، از حیث هستی‌شناختی، کار هنری **از این‌سو تا آن‌سوی** این جفت‌های دیالکتیکیِ پویا امتداد دارد؛ چراکه درحقیقت، کار هنری در آن‌سوی اَشکال «مادی» مرسوم‌تری که ابژه‌های تصاویر را می‌سازند قرار می‌گیرد، و در فضاهای فیزیکیِ محض آرشیو در معنای «قدیمی»اش [نیز] سکنی دارد. باید به خودمان یادآور شویم که آرشیو در آغاز مکانی از آنِ قدرت بود، اقامت‌گاهی آمرانه، archia، جایی که در آن اسناد عمومی نگهداری می‌شد. اما خود قدرت نیز اجتماعاً پراکنده شده. تا وقتی که چنین مکان‌هایی به‌عنوان منابعی برای تجربیات تاریخی به حیات خود ادامه می‌دهند –منابعی که «منشأ هر لحظه‌ی اکنون»اند– فروکاست عینیت اجتماعی کارها و اسناد به تصویر ناکامل می‌ماند. روند یک‌دست‌سازی هستی‌شناختی که در ارتباط با گسترش فضایی، زمانی، مفهومی و نهادیِ کار هنری است، به‌واسطه‌ی منطق تصویر دیجیتال **تقویت** می‌شود. اما مادامی‌که این روند، درنهایت، فضایی هستی‌شناختی از خود تاریخ است، که منطقِ تصویر دیجیتال از طریقِ منطق کار هنریْ تحت انقیادش قرار می‌گیرد، این روند از منطق [تصویر دیجیتال] جدا می‌ماند. بنیامین، پیشتر در منشأ درام تراژیک آلمانی،[۶] این موضوع را چنین بیان کرده است: «کارکرد شکل هنری این است که... محتوای تاریخی را... به حقیقتی فلسفی تبدیل کند».[۱۹] مادیت بساواییِ اشکال آرشیوی «قدیمی» مظهر این تمایز است، که حالا در سراسر آن تلقیِ بسط‌یافته از آرشیو، که کلکسیون را در خود می‌گنجاند، توزیع شده است.

6. Origin of German Tragic Drama

نقش این دیالکتیک -یعنی دیالکتیک کارماده‌های آرشیوی نو و کهنه درون آرشیو جدید- را می‌توان مثلاً در توسعه‌ی بنیاد تصویر عرب[۷] مشاهده کرد، بنیادی که هم یک آرشیو عکاسانه است و هم مجموعه‌ای از کارماده‌های هنری برای فعالیت‌های هنری تصویربنیان جدید که ولید رعد، أکرم زعتری، آنیا دابروسکا، و دیگران تولید می‌کنند.[۲۰] بااین‌حال، درون آن فعالیت‌های هنری دیجیتال، این هنوز چاپ منفرد عکس است که بار نمادین تجربه‌ی تاریخی را حمل می‌کند، حتی اگر چنین چاپ‌هایی تنها به‌موجب بازتولیدهای دیجیتال اشاعه یابند. بااین‌همه، این «منحصربه‌فرد بودن» هر چاپ اصلی منفرد نیست که حقیقت-محتوای آن را بنیان می‌نهد، (هرچقد هم که علی‌الظاهر چنین به‌نظر آید)، بلکه اکنونِ معین، لبنان امروز، است که برای آن یک «منشأ» [ursprüngliche] است.[۲۱] از این‌رو، چنین آرشیوهایی زندگی بازپسین کسب می‌کنند، زندگی بازپسینی که نبض آن را می‌توان در لحظه‌ی اکنون حس کرد. زندگیِ بازپسینشانْ حیاتشان است.

7. Arab Image Foundation

یادداشت‌ها:

* در این نوشته، آزبورن تلاش می‌کند تا با طرح دو مسئله به این طرح بنیامین پاسخ دهد. در وهله‌ی اول با ترسیم رابطه‌ی دیالکتیکی میان امر زیبایی‌شناختی و امر مفهومی که از دید او، اساس کار پسامفهومی را شکل می‌دهد و در آن درونی شده است. از سویی دیگر، با ارجاع به دگرگونی‌های اخیر فعالیت‌های نمایشگاه‌گردانی و هنری که از مستندسازی و آرشیو به‌عنوان کنش‌های تاریخیِ هنر برای دگرگون‌ساختن مفهوم هنر بهره می‌گیرند. عنوان مقاله‌ی آزبورن نیز به ماتریالیسم تاریخیِ نزد بنیامین و فوکس بازمی‌گردد که در آن ابژه‌ی تاریخی از بندِ پیوستار تاریخی رها و به بخشی از تجربه‌ی اکنون بدل می‌شود. در آنجاست که «زندگی بازپسین» کسب می‌کند.

نک به:

Osborne, Peter (2018) Dialectics of taste and non-taste: archive as afterlife and life of art. In: Quinn, Malcolm, Beech, David, Lehnert, Michael, Tulloch, Carol and Wilson, Stephen, (eds.) *The persistence of taste: art, museums and everyday life after Bourdieu*. Abingdon, U.K.: Routledge. pp. 49-62.

Benjamin, Walter. 2008. “Eduard Fuchs, Collector and Historian.” In The Work of Art in the *Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, edited by Michael W. Jennings, Brigid Doherty and Thomas Y. Levin, translated by Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland, et al. 116-157. Cambridge, London: Harvard University Press.

[۱]. نک به:

Osborne, Anywhere or Not at All, ch. 6.

کانت تمایل داشت Darstellung را (که اغلب به «presentation» ترجمه می‌شود، دربرابر

Vorstellung که در انگلیسی «representation» گرفته شده است) به‌عنوان معادل آلمانی برای اصطلاح لاتینی exhibitio استفاده کند.

[۲]. Peter Vergo, ed., *The New Museology* (1989), Reaktion Books, London, 2011, chs 4–8.

[۳]. نک به:

Hal Foster, 'The Archival Impulse', October 110, Fall 2004, pp. 3–22

روایتی کلی‌سازانه از این بحث نیز در این کتاب بسط‌یافته است:

Benjamin Buchloh, 'Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive', October 88, 1999, pp. 116–45.

همچنین نک به:

Charles Merewether, ed., *The Archive,Documents of Contemporary Art*, Whitechapel/MIT Press, London/Cambridge MA, 2006.

[4]. Boris Groys, 'Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation' (2002), in *Art Power*, MIT Press, Cambridge MA and London, 2008, pp. 53–65, p. 57..

[نشر اختران این کتاب را با ترجمه‌ی اشکان صالحی و با عنوان قدرت هنر منتشر کرده است.]

[۵]. اینجا باید معانی متعدد فعل to live را در نظر داشت: زنده ماندن، باقی ماندن–م.

[۶]. گرویس، در احیای دیرهنگام مفهوم هاله به‌عنوان معیار زندگی مستندِ برپا شده، به‌طور کارامدی این موضوع را تشخیص می‌دهد و به‌نحوی صوری آن را نفی می‌کند (Art in 'the Age of Biopoliticd', pp.5-60). از این منظر، «زیست‌هنر» او از حیث هستی‌شناختی کاملاً مرسوم است، درحالی‌که «برپاسازیْ» مقوله‌ی هنری اساسی گرویس باقی می‌ماند. ورود برپاسازی به فضای هنری برای تولید هاله مکفی تلقی می‌شود.

[7].Walter Benjamin, 'Ich Packe meine Bibliothek Aus: Eine Rede über das Sammeln' (1921), Gesammelte Schriften Band IV. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main,

1991, pp. 388–96, translated as ‘Unpacking My Library: A Talk about Collecting’, in Selected Writings, Volume 2: 1927–1934, pp. 486–93. Walter Benjamin, ‘Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker’ (1937), Gesammelte Schriften Band II. 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, pp. 465–505, translated as ‘Eduard Fuchs, Collector and Historian’, in Selected Writings, Volume 3:1935–1938, pp. 302-260

[۸]. یا تحت‌اللفظی: اشیا حقشان را می‌گیرند-م.

[9]. Benjamin, ‘Unpacking My Library’, pp. 492, 487, 491, 487; ‘Ich Packe meine Bibliothek Aus’, pp. 395, 389–90.

[10]. Benjamin, ‘Unpacking My Library’, p. 492.

[11]. Benjamin, ‘Eduard Fuchs, Collector and Historian’, p. 263.

[12]. Ibid., p. 260; Walter Benjamin, The Arcades Project, [N4a, 2], p. 465; Karl Marx, ‘Concerning Feuerbach’, in Early Writings, Penguin Books/New Left Review,Harmondsworth/London, 1975, p. 423.

[13]. Benjamin, ‘Eduard Fuchs, Collector and Historian’, p. 283.

[14]. Ibid., pp. 283, 261

[15] Ibid., p. 262. ‘Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker’, p. 468.

مهم است به این موضوع اشاره کنیم که این حفظ و الغای توامان از جنس آن وضوح همه‌جانبه‌ای نیست که جنبش تام دیالکتیک هگلی به‌وجود آورده است -احتمال اشتباه گرفتن این دو زیاد است، مخصوصاً با توجه به ارجاعی که بنیامین پیشتر به هگل داده است. درعوض، این حفظ و جانشینی محصول کنشِ به‌موقع ساختن است که در رابطه‌ی میان «اکنون» خاص و «آنگاه» خاص قرار دارد. و وجود آن مشروط به باززایی چنین کنش‌هایی است. **کنشْ میان شیء و رخداد واقع می‌شود**. از این منظر، تلقی بنیامین از زندگی بازپسین (Nachleben) به تلقی واربرگ از آن نزدیک است:

Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance* (1932), Getty, Los Angeles, 1999.

بااین‌حال، این مفهوم متمایز از مفهوم «بقا» جرج دیدی-هوبرمان است، که تصرف و ترکیبی از مفاهیم هردوی آن‌هاست (بنیامین و واربرگ). مفهوم دیدی-هوبرمان ساخت‌گرایی مفهوم بنیامین را پس می‌زند.

Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, Minuit, Paris, 2002.

[۱۶]. نک به:

Osborne, *Anywhere or Not At All*, pp. 99–116, 141–51.

[17]. Groys, 'Art in the Age of Biopolitics', p. 55.

[۱۸]. نک به فصل ۹ از کتاب وضعیت پسامفهومی: جستارهای انتقادی (۲۰۱۸) نوشته‌ی پیتر آزبورن

[19]. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, p. 182.

[۲۰]. برای مثال نک به:

Ania Dabrowska, *A Lebanese Archive: From the Collection of Diab Alkarssifi, Bookworks and Arab Image Foundation*, London/Beirut, 2015.

[21]. Cf. Benjamin, 'Eduard Fuchs, Collector and Historian', p. 262; 'Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker', p. 468

بر حسب معنای «سرمنشأ» نزد بنیامین، هیچ سرمنشائی وجود ندارد که **برای** لحظه‌ی اکنونِ خاصی نباشد.

تب زمانمند: آرشیو و دِیتابِیس

کِیت بردکلی-چالمرز
ترجمه: گل‌آرا جهانیان

این بخش به بررسی آثار ولید رعد و زوج هنری، تامسِن و کِرِگهِد، می‌پردازد که ساختار زیبایی‌شناختی آرشیو را مدنظر قرار می‌دهند. پروژه‌ی گروه اطلسِ رعد (۱۹۸۹-۲۰۰۴) شامل آرشیوی از اسناد تاریخیِ واقعی[1] و خیالی،[2] مربوط به جنگ‌های داخلی لبنان (۱۹۹۰-۱۹۷۵) است. درحالی‌که آثار چندرسانه‌ای جان تامسن و الیسون کِرِگهِد، گونه‌ی غبارگرفته‌ی آرشیو سنتی را پیگیری نمی‌کنند، آثاری مانند فیلم‌های کوتاهی درباب پرواز[3] (۲۰۰۲) و فیلم کوتاهی درباب جنگ[4] (۲۰۰۹) بریده‌های مختلفی از متن، تصویر و ویدئو را کنار هم می‌گذارند، بریده‌هایی در ارتباط با مناطق جنگی معاصر و میدان‌های نبرد که به‌تدریج از پلتفرم‌های مختلف اینترنتی جمع‌آوری شده‌اند. نکته‌ی اساسی در اینجا، تمایز میان آرشیو کلاسیک -همراه با روش‌های خاص خود برای نظم‌دهی و حفظِ ردپای مادیِ گذشته براساس ترتیب زمانی- و دیتابیسِ دیجیتال در عصر معاصر است: پلتفرمی محاسباتی برای سامان‌دهی اطلاعات، که پایبند به توالی خطی [رویدادها] یا پیشرفت‌های پی‌درپی تاریخی نیست.

1. Factual
2. Imaginary
3. Short Films about Flying
4. A Short Film about War

تعدادی از هنرمندان برجسته‌ی معاصر نیز، دوشادوش رعد، به کندوکاو درباب آرشیو، به‌عنوان ابزاری برای به‌چالش‌کشیدن مرجعیت زمانِ مبتنی بر توالی، و همچنین به کندوکاو درباب نقش آن در موثق نشان دادنِ روایت‌های رسمیِ تاریخی پرداخته‌اند. مورخ هنری، هَل فاستر، به همراه نمایشگاه‌گردان، اُکْوی اِنوزر، در شناسایی هنرمندانی از دهه‌های ۱۹۹۰ و ۲۰۰۰ که آثارشان ساختاری «شبه-آرشیوی» تلقی می‌شود، به‌طور ویژه نقش تأثیرگذاری داشته‌اند.[۱] این نوشته از رهگذر بررسی تحلیل مهم ژک دریدا، فیلسوف فرانسوی، درباره‌ی مفهوم آرشیو سنتی، به شرح‌وبسط مباحثات این منتقدان می‌پردازد و نیز از رهگذر کارهای اخیر نظریه‌پردازانِ رسانه، لِو مانُویچ و وُلفگانگ ارنْست، نظریه‌پردازانی که پتانسیل زیبایی‌شناختی دیتابیسِ دیجیتال را مورد کندوکاو قرار داده‌اند. بسترِ کار مانُویچ و ارنْست همان چیزی است که تامسن و کِرِگهِد دنبال می‌کنند؛ آثار این دو هنرمند دربرگیرنده‌ی اطلاعاتی جمع‌آوری‌شده از اینترنت است.

آثار رعد و تامسن وکِرِگهِد، که همزمان زیبایی‌شناسیِ آرشیو و دیتابیس را به‌کار می‌گیرند، ساختارِ مبتنی بر توالی زمان را به چالش می‌کشند. روش آن‌ها برای دست‌یابی به این موضوع، بازفهم رابطه‌ی میان ثبت‌وضبط‌های گذشته، فوریت‌های لحظه‌ی حال، و امکان‌های نهانِ آینده‌ای ناشناخته است. آن‌ها مجموعه‌های متنوعی از اسناد، عکس‌ها، ویدئوها و پُست‌های موجود در وبلاگ‌ها را بسیج می‌کنند تا کارماده‌ها، تاریخ‌ها و روایت‌های متباین را در مجاورت هم قرار داده، آن‌ها را از ترتیب مبتنی بر توالیِ زمانی برهانند و گفت‌وگوهایی غیرمنتظره میان گذشته و حال برقرار کنند. این آثار آرشیوی و وابسته به دیتابیس، به‌گونه‌ای تعیین‌کننده، زمانی ازهم‌گسسته می‌آفرینند: نوعی زمانمندیِ بی‌قاعده که به زمانِ سینماییِ نابهنجار در نظریه‌ی زمان-تصویر ژیل

دُلوز نزدیک‌تر است تا توالی‌های به‌صراحت مرزبندی‌شده در ثبت‌وضبط‌های رسمیِ تاریخی.

تب آرشیو

مطالعه‌ی موجز و منحصربه‌فرد ژک دریدا، تب آرشیو[5] (۱۹۹۶)، بینشی مهم را درباب قدرت مقتدرانه‌ی آرشیو سنتی پیش می‌کشد و نیز درباب پتانسیلی که این ساختار برای «از هم گسستن» رژیم‌های مسلط تاریخی در خود دارد. دریدا کتاب خود را با یادآوری دو معنای فراموش‌شده از اصطلاح یونانیِ *arkhe*، که نیای «آرشیو» است، شروع می‌کند. گفته می‌شود این واژه دو مفهوم «شروع» و «فرمان الهی» را دربردارد: مبنایی برای خاستگاه و آغاز، و مبنایی برای قانون و اقتدار. آرشیو سنتی به‌عنوان امری «توالی‌دار و آمرانه»[۲] در عرضه‌ی گزارشی تأییدشده از «آنچه بوده است» فهمیده می‌شود و این کار را به‌وسیله‌ی سامان‌دهی باقی‌مانده‌ها، ثبت‌وضبط‌ها و مصنوعاتِ مربوط به گذشته برطبق زمانی ترتیبی و مبتنی بر توالی به‌انجام می‌رساند.

دریدا، که نوشته‌ی خود را با چنین دلالت‌های ضمنیِ نهفته‌ای آغاز می‌کند، به پروراندنِ نظریه‌ی جدیدی درباره‌ی آرشیو می‌رسد که، به‌گونه‌ای کمابیش منحصربه‌فرد، بر روانکاوی فرویدی تکیه دارد. او عنوان می‌کند که مفهوم فرویدیِ رانه‌ی مرگ تکانه‌ی حفظِ گذشته (در قالب ساخت و نگهداری و تکمیل آرشیو) را به‌طور همزمان، تهدید و ترغیب می‌کند. گفته می‌شود این نیروی روانیِ ویرانگر، در فرایندی متناقض‌نما هم نیاز به آرشیو را تداوم می‌بخشد و هم عمیقاً موجودیت آن را به‌خطر می‌اندازد. به‌این‌ترتیب، عارضه‌ی آرشیویِ دریدا هم تبی است درجهت حفظ و هم تبی درجهت ویرانی: آرشیو همان‌قدر که میل به حفاظت و نگهداری از گذشته دارد، مشتاق است تا این

5. Archive Fever

لوح سنگی را [از هرچه بر آن هست] پاک کند.

این تکانه‌های میل و ویرانی، که در ستیز با یکدیگرند، به هدف بررسی زمان و هنر در این مطالعه حائزاهمیت‌اند، چراکه نظم مبتنی بر توالی زمانیِ آرشیو سنتی را کم‌رنگ می‌کنند. برای دریدا «پرسش اَز آرشیو» چیزی مربوط به محفوظات گذشته نیست، بلکه پرسشی از تعهد به آینده است.[۳] او این‌گونه می‌نویسد که آرشیو همواره «مسئولیتی در قبال فردا» دارد «[...] و اگر مشتاقیم بدانیم [آن] چه معنایی خواهد داشت، فقط در آینده است که خواهیم فهمید».[۴] به‌بیان مختصر، آرشیو دریدایی موجودیتی صُلب و تثبیت‌شده ندارد –هسته‌ای مهروموم‌شده از گذشته– بلکه از طریق جمع‌آوری، نگهداری و جذب دائمیِ کارماده، پیوسته درحال بازتولید خود در زمان حال است. تب آرشیویِ میل و ویرانی، به‌شکلی تعیین‌کننده و در رویکردی آینده‌نگر، همواره معطوف به آن چیزی است که هنوز اتفاق نیفتاده: به زبان دریدا، این «تجربه‌ای تقلیل‌ناپذیر از آینده» است.[۵]

ولید رعد و گروه اطلس

پروژه‌ی گروه اطلسِ ولید رعدْ تفسیر دریدا از انگیزش‌های زمانمندِ لایه‌لایه‌ی آرشیو و دلالت‌های مربوط به روایت‌های رسمی از تاریخ را بسط می‌دهد. پروژه‌ی رعد مجموعه‌ای از کارماده‌های تاریخی، عکس‌ها، دفترهای یادداشت، فیلم‌ها، ویدئوها، سخنرانی‌ها و وبسایتی را شامل می‌شود که به روش‌های گوناگون به جنگ‌های داخلی لبنان در خلال سال‌های ۱۹۷۵ تا ۱۹۹۰ می‌پردازند.[۶] رعد، در مواجهه با تاریخِ پیچیده و همزمان، چندوجهیِ این منازعه، آرشیوی ساختگی خلق کرده است که در آن حقایق واقعِ تاریخی را با گزارش‌های بسیار محتمل، اما درنهایتْ خیالی، از وقایع و شخصیت‌های

زمان جنگ درهم می‌آمیزد. خود رعد اظهار می‌کند که این ثبتِ گیرای حقایق واقعِ انکارناپذیر و خیال‌پردازی‌های هوشمندانه «حقیقتِ» آنچه روی داده است را مستند نمی‌کند، بلکه مستندکردنِ آن چیزی است که می‌تواند «تصور[۶] شود، آنچه می‌تواند گفته شود، یا بدیهی انگاشته شود، آنچه می‌تواند در مورد جنگ‌های داخلی، عقلانی یا غیرعقلانی، تأمل‌پذیر یا گفتنی به‌نظر برسد».[۷]

اسناد گروه اطلس برطبق زیرمجموعه‌هایی ساماندهی می‌شود که ساختاری شبه-بوروکراتیک یا دسته‌بندی صریحی را ارائه می‌کنند: نوع اِی.اف یا فایل‌های تألیفی[۷] که به شخصیت‌های خیالی نسبت داده می‌شوند؛ نوع اف.دی یا اسناد یافت‌شده[۸] که با وجود ساختگی بودن، به‌نظر می‌رسد اقلامی اصیل از مدارکِ بازیابی‌شده‌اند؛ و نوع اِی.جی.پی یا تولیدات گروه اطلس[۹] که کارماده‌هایی آشکارا سرهم‌بندی‌شده توسط گروه (که تنها پایه‌گذارش رعد است) هستند. درحالی‌که فرض بر این است که ثبت‌وضبطی رسمی فحوایی موثق و مقتدرانه دارد، آرشیوهای گروه اطلس، درنهایت، مشروعیت چنین روایتی را مورد تردید قرار می‌دهند. آن‌ها این تردید را از طریق هم‌ارز کردنِ ثبت‌وضبط‌های قابل‌تأیید، منابع نامعتبر، واقعیات ساختگی (factoids)، آمار، روایت‌های غیررسمیِ درخاطرمانده و، با ابهام بیشتر، داستان‌های خیالی پیش می‌کشند. مجموعه‌ای که متشکل است از شهادت ویدئوییِ تنها مرد عرب که به‌ظاهر در بحران گروگان‌گیری غربی‌ها[۸] ربوده می‌شود، گزارش‌هایی از مورخان نامدار لبنانی که در مسابقات اسب‌دوانی شرط‌بندی می‌کنند و عکس‌های روزنامه از اجسام باقی‌مانده از ماشین‌های بمب‌گذاری‌شده در بیروت.

---

6. Imagine
7. Authored Files
8. Found Documents
9. Atlas Group Productions

عکس‌های روزنامه مجموعه‌ای از موتورهای اتومبیل‌های سوخته را نمایش می‌دهد که موج انفجار بمبی آن‌ها را احاطه کرده است -حفره‌ی گِردی از ویرانه‌ی شهری- و در اطراف آن‌ها مقام‌های نظامی و مأموران پلیس جمع شده‌اند. رعد این عکس‌ها را از آرشیوهای روزنامه‌های لبنانی، که این بمب‌گذاری‌های روزانه را پوشش خبری می‌دادند، بیرون کشید، [عکس‌هایی از] ساخت و مدل ماشین‌هایی که نابود شده بودند. آرشیوِ خود رعد، به‌طور خلاصه، تصاویر عکاسانه‌ای از این مدل‌ها را دربرمی‌گیرد، که از مجله‌ها یا بروشورها بریده شده و بر دفتریادداشت‌ها چسبانده شده است، و حاکی از این است که فکر و ذکر نیروی پلیس بیشتر ماشین‌ها بود تا عاملان این بمب‌گذاری‌ها. در آرشیو رعد، تکانه‌ی ویرانگری با سرهم‌بندی ابزوردی از جزئیاتِ آرشیوی‌ای که تقریباً می‌توانند «درست» باشند تجربه می‌شود (تصویر ۱).

مهم است که اسناد رعد با کلان‌روایت یا گزارش فراگیر واحدی از این بمب‌گذاری‌ها، یا حتی با خود جنگ‌های لبنانی به کمال نمی‌رسد. آرشیو ساخته‌شده‌ی رعد، صرف‌نظر از صحت آن‌ها، هرگز در خدمت یک چارچوب تاریخی کلان‌تر یا «تصویری جامع» برای فهم منازعه در این منطقه قرار نمی‌گیرد. به‌وضوح، مقصود در اینجا، ارائه‌ی یک بدیل یا تفسیری تماماً تجدیدنظرطلبانه از تاریخ نیست. داستان‌های ماشین‌های بمب‌گذاری‌شده، مسابقات اسب‌دوانی و گروگان‌گیری‌ها هرگز به‌نفع یک روایت ژئوپولیتیکِ تعیین‌کننده، واقعیت آشفته، پیش‌پاافتاده و کمدی‌وارِ بسترشان را تعالی نمی‌بخشند. درحالی که طنز خشک خاصی از جاذبه‌ی، به‌گونه‌ای کنایه‌وار، بوروکراتیکِ اسناد رعد حاصل می‌شود، پروژه‌ی تاریخی او درنهایت، از قاعده‌ی آرشیویِ عبوسِ فرمان الهی پشتیبانی نمی‌کند: پروژه‌ی او از تثبیت گزارش رسمی رفیع‌تری درباره‌ی اَعمال، مکان‌ها، مردم و وقایع امتناع می‌کند. آرشیو رعد از رویدادگیِ مبتنی بر ترتیب زمانی امتناع می‌کند.



۱. گروه اطلس–ولید رعد، گردنم از مو باریک‌تر است، تاریخ منسوب ۲۰۰۱.

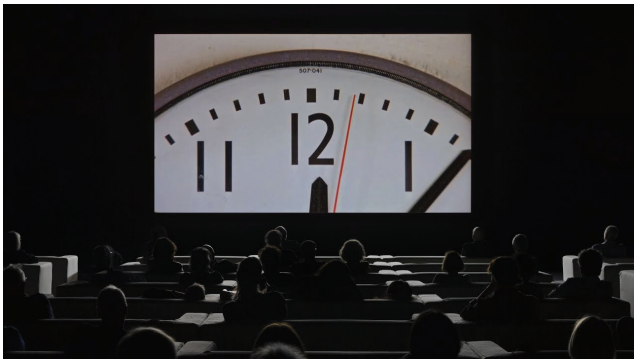
زیبایی‌شناسی دیتابیس و خُرده‌زمانمندی

فاستر، محتاطانه، این موضوع را پیش می‌کشد که ممکن است هنرمندانی که ساختارهای آرشیوی را به‌کار می‌گیرند گرفتارِ نوعی زیبایی‌شناسیِ دیتابیس **دیجیتال** شوند: نوعی گردآوری اطلاعات و تصاویر که موجودیتِ کاغذی و غبارگرفته در جهان را ادامه نمی‌دهد. بناهای یادبود هیرشهورن مستقیماً اینترنت، شبکه‌های اجتماعی و ابزارهای دیجیتال را به‌خدمت نمی‌گیرند، اما «منطق دیتابیسِ» چنین تکنولوژی‌هایی را نمی‌توان به‌عنوان سنگ محکِ کلیدی نادیده گرفت.

مجادله‌ای که من در اینجا پی می‌گیرم با مفهوم تأثیرگذار لِو مانُویچ، نظریه‌پرداز رسانه، مرتبط می‌شود، یعنی مفهوم دیتابیس به‌عنوان «فرمی نمادین» –نظریه‌ای مهم برای گفتمان‌های رسانه‌های جدید که در دهه‌ی ۱۹۹۰ ظاهر

شدند.[۹] همچنین مطالعه‌ی گسترده‌ی اِسون اسپیکِر درباره‌ی فعالیت‌های هنریِ آرشیوی قرن بیستم، چکیده‌ای کارآمد درباره‌ی تمایزهای ساختاری میان آرشیو و دیتابیس ارائه می‌دهد. او می‌نویسد تمایز اصلی «در این واقعیت نهفته است که دیتابیس‌ها از قطعات مجزا تشکیل شده‌اند -تمام عناصر آن‌ها می‌توانند به شیوه‌های مختلف دوباره گروه‌بندی شوند- درحالی‌که آرشیوهای مبتنی بر اصل [حفظ] منشأ (PP-based) آن ایده‌ی نظم اصلی و آغازینی را پیش می‌برند که آرشیودار اتخاذ و حفظ کرده است».[۱۰] سیستم [مبتنی بر] «اصل [حفظ] منشأ» (PP)، که در قرن نوزدهم پدید آمد، کارماده‌ها را برمبنای نظم آغازینِ گردآوریِ خود جمع می‌کند، [یعنی] یک مدخل یادداشت روزانه پس از دیگری.[۱۱] درعوض، دیتابیس، همان‌گونه که در علوم کامپیوتر تعریف می‌شود، نوعی گردآوری واحدهای مجزاست (داده‌ها، اطلاعات، ثبت‌وضبط‌ها و فایل‌ها) که به شیوه‌های متنوع می‌توانند هم جستجو و هم تکمیل شوند.[۱۲] علاقه‌ی شخصی فاستر به استراتژی‌های آرشیویِ نابهنجارِ هنرمندانی همچون هیرشهورن، با ساختار غیرخطیِ تلفیقیِ دیتابیس اشتراکاتی می‌یابد. به‌گفته‌ی خود او، آثار هنری آرشیوی ناگزیر می‌شوند تا «آنچه پیوندناپذیر است را پیوند دهند»، و از این طریق، روایت‌های ناهمگون و نوترکیبی را تولید می‌کنند که مشغول دخل‌وتصرف[۱۰] در رژیم‌های مقتدر تکین‌اند.[۱۳] به‌یقین، فاستر استدلال می‌کند که این هنرمندانِ آرشیوی به دیتابیس همچون ساختاری زیبایی‌شناختی نمی‌نگرند، کارهای آن‌ها، در نسبت با سیستم‌های محاسباتی، «بسیار بیشتر لمس‌پذیر و رودررو» و «با لجاجت تمام، مادی» است.[۱۴] [...] بی‌شک، ما احتمالاً به [ویدئو-اینستالیشن] ساعت،[۱۵] ساخته‌ی کریستین مارکْلی، می‌اندیشیم که هم منطقِ مبتنی بر توالی زمانیِ آرشیو را دربرمی‌گیرد **و** هم ساختار غیرخطی دیتابیس را، اگرچه این اثرْ فاقد «مادیتی» است که فاستر آن را می‌ستاید (تصویر ۲).

10. detourné



۲. کریستین مارکْلی، تصویری از ویدئوی ساعت، ۲۰۱۰.

کار مارکلی گزیده‌ی ناهمگونی از بُریده‌فیلم‌هایی است که از بستر روایی اصلی‌شان جدا و براساس ترتیب مبتنی بر توالی زمانیِ دقیقی کنار هم چیده شده‌اند. بدین‌ترتیب، فیلم او بیشتر از ایده‌ی مانُویچ درباره‌ی دیتابیس بهره می‌برد، این ایده که دیتابیس فرم جدیدی از «بیان فرهنگی» در عصر دیجیتال است. درحالی‌که دوران مدرنْ سیر روایِی رمان‌ها و فیلم‌ها را می‌ستود، مانُویچ استدلال می‌کند که «ابژه‌های» رسانه‌های جدید معطوف به دیتابیس‌اند. او، در دهه‌ی ۱۹۹۰، این بحث را مطرح کرد که رسانه‌های دیجیتال، همچون سی‌دی-رام‌ها، بازی‌های ویدئویی و اینترنت، به‌خودی‌خود، از لحاظ ساختاری متفاوت از مدل‌های روایی سابق‌اند، زیرا آن‌ها

> داستان‌سرایی نمی‌کنند؛ آغاز یا پایانی ندارند؛ درواقع، آن‌ها هیچ نوع پیشروی از لحاظ موضوعی، فرمی یا از هر لحاظ دیگری ندارند، یعنی نوعی پیشروی که عناصر آن‌ها را در یک توالی بتواند سامان دهد. درعوض، آن‌ها گزیده‌هایی از اقلام مجزا هستند، جایی که در آن همه‌چیز به‌یک‌اندازه حائز اهمیت است.[۱۶]

این دیتابیس‌ها مدل‌های متفاوتی از سامان‌دهی را اتخاذ می‌کنند، برخی مشخصاً سلسله‌مراتبی هستند و برخی دیگر کمتر. اما مانویچ می‌نویسد که از منظر «کاربر»، آن‌ها «مجموعه‌ای از اقلام هستند که کاربر می‌تواند عملیات متنوعی را بر آن‌ها اعمال کند: تماشا، رهیابی،[11] و جست‌وجو».[۱۷] مانویچ استدلال می‌کند که، فراتر از محدودیت‌های یک پلتفرم کامپیوتری‌شده، این ساختارِ دیتابیسِ غیرخطیْ «فرم نمادین» جدیدی را شکل داده که درحال رخنه‌کردن در زندگی معاصر است.[۱۸]

[...] ویدئوی ماشین زمان با نظم الفبایی[12] (۲۰۱۰)، ساخته‌ی تامسن و کرگهد، قیاس هنری تمام‌عیاری را با زیبایی‌شناسیِ دیتابیسِ مانویچ پیش می‌کشد. تامسن و کرگهد سیرِ روایی فیلم کلاسیکِ هالیوودی [براساس] رمانِ علمی‌تخیلیِ مشهورِ اچ.جی. وِلز را بندبه‌بند ازهم گسسته‌اند –و آن را براساس منطق ترتیبی الفبای رومی تدوین کرده‌اند. شخصیت‌ها در این فیلم بازنظم‌دهی‌شده سلسله‌ای از کلمات را براساس حرف اول آن کلمات به‌زبانَ می‌آورند: «کمک (help)»، «اینجا (here)»، «صادقانه (honestly)» و «چگونه (how)»، و غیره. این تغییر و تبدیلِ زبان‌شناختی، که آن‌ها در نسخه‌ی اصلی دهه‌ی شصتی فیلم ماشین زمان ایجاد می‌کنند، تاحدی ملهم از جنبش ادبی اولیپو[13] در میانه‌ی قرن است، جنبشی که تکنیک‌های نوشتاریِ متکلفِ متنوعی در آن اجرا می‌شد. مهم‌تر آنکه این بازساماندهیِ الفباییِ صحنه‌ها، از طریق به‌کارگیریِ عملکردهای دیتابیس، رابطه‌ی مرسوم میان روایت و ترتیب مبتنی بر توالی زمانی در فیلم کلاسیک را بی‌اثر می‌کند.

کار اخیر نظریه‌پرداز آلمانی رسانه، وُلفگانگ ارنْست، به‌خصوص در اینجا کارآمد است، زیرا دلالت‌هایی را که دیتابیس برای مفاهیم زمان و توالی‌های

11. Navigate
12. The Time Machine in Alphabetical Order
13. Oulipo literary movement

زمانیِ متعارف درنظر می‌گیرد به‌روشنی بیان می‌کند. مفهومِ خُرده‌زمانمندیِ ارنْست به فرایندهای محاسباتیِ «زمان–سنجانه»،[۱۴] ریتم‌ها و مبادَلاتی اشاره دارد که مستقیماً در تجربه‌ی پدیدارشناختیِ بی‌واسطه به‌چنگ نمی‌آیند.[۱۹] ارنْست، به‌گونه‌ای تعیین‌کننده، اذعان می‌کند که دیتابیس نه‌تنها به یک ساختار زمانمند غیرخطی استمرار می‌بخشد، بلکه ظاهراً پردازش‌های همزمان–با–وقوع[۱۵] و آنی را نیز فعال می‌کند. او می‌نویسد:

> بدین‌ترتیب آرشیوها، به‌عنوان پایگاه‌های سنتی برای تحقیق حقوقی و فرهنگی و تاریخی درباب گذشته، می‌توانند در هیئت آرشیوهای جاری،[۱۶] زمانمند و تسریع شوند. بنابراین، خُرده‌زمانمندیِ عملیاتِ پردازشِ داده (همگام‌سازی) با کلان‌زمانِ آرشیوِ تاریخی تلفیق می‌شود. آرشیوهای واقعاً جدید، هم از لحاظ زمانی و هم از لحاظ فضایی، خُرده‌آرشیوها هستند، جایی که در آن، پردازشِ داده در زمان واقعی [–همزمان با وقوع–] و در ریزترین فضا اتفاق می‌افتد، درنتیجه حافظه‌ی پرسرعتِ فوق‌العاده–کوتاه‌مدت وارد عمل می‌شود. اگرچه، به‌لطف کامپیوتر فوق‌العاده–سریع و سرعت ریزپردازنده‌های پردازش سیگنال، این چارچوب‌های زمانی همچون زمان حال تجربه می‌شوند. همراه با دیجیتالی کردنِ بنیادینِ تقسیم‌بندیِ کلاسیکِ رسانه‌ی پخش زنده‌ی آنالوگ (مثل رادیو و تلویزیون) و رسانه‌ی ذخیره‌سازی آنالوگ (مثل دیسک، نوار و دستگاه ضبط ویدئو)، حافظه‌ی پُرسرعت در فرم حافظه‌های پنهانِ داده وارد صحنه می‌شود.[۲۰]

14. Time-critical
15. Real time processes
16. Streaming archives

تامسن و کِرِگهد: فیلم‌های کوتاه

فیلم‌های کوتاهی درباب پرواز و فیلم کوتاهی درباب جنگ، ساخته‌ی تامسن و کرگهد، آثاری چندرسانه‌ای و تلفیقی هستند که متون، ویدئوها و تصاویرشان به‌تدریج از پلتفرم‌های اینترنتی مختلف جمع‌آوری شده است. فیلم‌های کوتاهی درباب پرواز از سه منبع متمایزِ حاوی کارماده‌های متنی و تصویری تشکیل می‌شود: صفحه‌ی پخش زنده‌ی اطلاعاتِ[۱۷] باند فرود فرودگاه لوگان در بوستون با میان‌نوشته‌هایی ترکیب شده که به‌شیوه‌ی تصادفی از فضاهای پیغام‌رسان اینترنتی یا صفحه‌های گپ بریده شده است. به‌علاوه، این تصاویر همراه با گزیده‌ای به‌همان‌میزان تصادفی از اصواتی است که از پلتفرم آنلاین «شبکه‌ی رادیویی» گرفته شده‌اند. نتیجه ویدئویی تلفیقی است که در خاستگاهِ اصلی خودش خلق می‌شود: صفحه‌ی پخش زنده‌ی اطلاعاتِ باند پرواز فرودگاه بوستون [ما را] متقاعد می‌کند که تولید کار و دریافت آن تقریباً به‌صورت همزمان اتفاق می‌افتد.

تامسن و کرگهد چنین ترکیبی از کارماده‌های اینترنتی را این‌گونه تعریف می‌کنند: «ما نسخه‌ی مدامْ درحال تغییر فیلم‌های بسیار کوتاه با تکنولوژی ابتدایی[۱۸] را سینمای قالب[۱۹] می‌نامیم».[۲۱] میان‌نوشته‌های فیلم، که هرکدام از طیفی از صفحه‌های پیغامِ معاصر بریده شده‌اند، با عبارت‌های «او (she) گفت» و «او (he) گفت» شروعَ می‌شوند، و یادآور سناریوی یک فیلم یا سناریوی تلویزیونی‌اند. همان‌طور که چارلی گییر بررسی کرده است، این قاب‌بندیِ سینماییِ صفحه‌ی ویدئوی[۲۰] آنلاینْ قریحه‌ای آیرونیک دارد: نقطه‌ی آغاز و پایان رسانه‌ی جدیدِ اینترنتْ قراردادهای زیبایی‌شناسی پیشین است.[۲۲] مفهومِ

17. Live-feed
18. Low-tech mini-movies
19. Template Cinema
20. video-feed

دیتابیسِ غیرخطیِ مانویچ، در اینجا مهم است، از این‌رو که ما یحتمل تامسن و کرگهد را «کاربران» دیجیتال درنظر می‌گیریم، کاربرانی که روایتِ سینماییِ مبتنی بر توالی زمانی را رها می‌کنند تا به ساختاری انباشتی دست یابند که کارماده را از سراسر مرزهای جغرافیایی، و به‌ویژه پهنه‌های زمانی بین‌المللی، بازیابی می‌کند.[۲۳]

فیلم‌های کوتاهی درباب پرواز، همچون فیلم تلفیقی خود مارکلی (*ساعت*)، به وعده‌ی آشنای سِیر روایی کلاسیک استمرار می‌بخشد –داستانی سینمایی که [رویدادهایش] به‌تدریج آشکار می‌شود– اما درنهایت، در امتداد تسلسل‌های زمانی متفاوت انشعاب می‌یابد: تکه‌دوزی ناهمگونی از زنجیره‌های گوناگونِ اطلاعات تصویری، متنی و صوتی که بیننده را از درون زمانِ مبتنی بر توالی بیرون می‌کشد. درحالی‌که فیلم مارکلی متمرکز بر همگام‌سازی درخشان با زمان جهانیِ استاندارد است، سینمای قالب تامسن و کرگهد به استقبال هیجان‌های زمانمند و گذرا می‌رود، به استقبال تردیدها درباب «زمان واقعی [–همزمانی با وقوع–]». در اوایل دهه‌ی ۲۰۰۰، صفحه‌ی پخش زنده‌ی اطلاعات فرودگاه لوگان در کنترل کاربرانی مجزا –مردم عادی– بود که می‌توانستند دوربینشان را از طریق وب‌سایتی اختصاصی هدایت کنند. فیلم‌های کوتاهی درباب پرواز از پیشامدهای غیرمترقبه‌ی فعالیت آنلاین استقبال می‌کند، فعالیتی که ممکن است کاربران از طریق آن تصاویری تولید کنند یا اتفاقاتی را رقم بزنند که از نوعی تسلسل زمانی تاریخی یا سیر داستانیِ تکین پیروی نمی‌کند.

برای مورخان هنری، همچون گییر، این ترکیب از فیلم‌های زنده‌ی پراکنده و کارماده‌های همچنان‌موجودِ وِبْ نمونه‌ای است از «لبه‌ی تیزِ تنش موجود میان میل مدرنیستی: میل به "قاپیدن لحظه" در کمالش و میل به آرشیوپذیر کردنِ آن».[۲۴] گییر از نظریه‌پردازان معاصر رسانه، همچون پل ویریلو، پیروی می‌کند،

کسانی که درباب ارزش‌بخشی بر «زنده‌بودنِ» زمان واقعیِ تکنولوژی‌های شبکه‌ای ابراز نگرانی می‌کنند. آنجا که امید مِانُویچ به دیتابیس، به‌عنوان یک ساختار نمادین جدید، به برخی از نقدهای این نظریه‌پردازان نیاز دارد، ارنْست به ما یادآوری می‌کند که این پلتفرم دیجیتال، همچنین، به پردازش‌های زمانمندِ «فوق‌العاده کوتاه–مدت» استمرار می‌بخشد. او درباب تمایز میان آرشیو و دیتابیس می‌نویسد:

> ورای اصل [حفظ] منشأ آرشیوی، مکانیسم سیبرنتیکِ (cybernetic) اینترنت، خود همچون سیستم فرماندهی -archĖ- عمل می‌کند، بسیار سنجشی‌تر از آرشیوهای کلاسیکی که تاکنون وجود داشته‌اند. آوای این آرشیوْ سیگنالِ پینگ[۲۵] آزمایش انتقال داده است... که برای نوع جدیدی از آرشیو مولد، فرصت فرهنگی و تکنولوژیکی به‌چنگ می‌آورد.[۲۶]

دیتابیس درحالی‌که امکانات زیبایی‌شناختی ناهمگون و غیرخطی ارائه می‌دهد، دلمشغول ایدئالِ لحظه‌ای همگام از ارتباط نیز هست: جهانی از اطلاعات مجازی (virtual) بلافاصله دردسترس، به‌حرکت سرانگشتی. دیتابیس به گفت‌وگوی میان همزمانی‌های دائمیِ تکنولوژی‌های «زمان واقعی» و فرایندهای بسیار دقیق و خشک ثبت اسنادِ آرشیوِ سنتی استمرار می‌بخشد –تنشی زمانمند میان فوریت و ابدیت. درحالی‌که دیتابیسْ زمانمندی‌های متکثر و تسلسل‌های زمانی گوناگون را در کنار هم جمع می‌کند، انگیزش دیجیتال، همچنان، بر تنظیم این ناهمگونی طبق الزاماتِ دسترسی فوری و تکین پافشاری می‌کند.

به‌همین‌ترتیب، ترکیب‌های کارماده‌های آنلاینِ تامسن و کرگهدْ رشته‌های ارتباط و مسئولیت را نیز در سراسر مناطق پراکنده‌ی جغرافیایی پی‌ریزی

می‌کنند، مناطق پراکنده‌ای که بااین‌حال به‌واسطه‌ی اقدامات جنگی یکپارچه می‌شوند. فیلم‌های کوتاهی درباب پرواز، به‌واسطه‌ی نیروی تمرکز تصویری خود بر هواپیماها، به منازعات ژئوپولیتیکِ اوایل دهه‌ی ۲۰۰۰ پرداخت –اگر قصدیتی در کار باشد، ارجاعی ظریف به حملات مرکز تجارت جهانی شهر نیویورک که یک‌سال پیش از نمایش آن رخ داد.

فیلمی کوتاه درباب جنگ تلفیق واضح‌تری از گزارش‌هایی فردی درباره‌ی جنگ و نزاع است که از پلتفرم‌های اینترنت جهانی و شبکه‌های اجتماعی متنوع جمع‌آوری شدند. در این اثر اخیر، تامسن و کرگهد تصاویر گوگل اِرث از مناطق جنگی معاصر را به‌نمایش می‌گذارند و همین‌طور عکس‌هایی که به‌تدریج از شبکه‌ی اجتماعی فلیکر جمع شده است. این تصاویر با روایتی صوتی از پُست‌های وبلاگ‌هایی همراه می‌شوند که گزارش‌هایی شخصی از جنگ، زندگی نظامی و نبرد تعریف می‌کنند، و دربرگیرنده‌ی وقایعی عمیقاً خشن‌اند. یک متنِ صورت‌عملیاتِ[۲۱] پایه از اطلاعات منبع و فراداده‌ی مرتبط با این تصاویر –آدرس‌های وب، عنوان‌های بلاگ، اسامی کاربری و مختصات جی.پی.اِس میدان‌های ویژه‌ی نبرد– بر صفحه‌ی نمایشی مجاور نشان داده می‌شود (تصویر ۳).



۳. تامسِن و کِرگِهد، تصویری از ویدئوی فیلم کوتاهی درباب جنگ، ۲۰۰۹.

21. text-log

این اطلاعات، همچون آرشیوهای گروه اطلس، روایت تاریخی کلان‌تری را پروار نمی‌کنند؛ تمرکز آن‌ها بر گزارش‌های شخصی و داستان‌های فردی است. هر ترتیب زمانیِ فراگیری ازهم گسسته می‌شود و به آمار و ارقام، تجارب و گزارش‌های متکثر مبدل می‌شود. بی‌شک، کنکاش خاص هر یک از آن‌ها -رعد و تامسن و کرگهد- در تاریخ‌های دوران جنگ، فرم‌های متفاوتی به خود می‌گیرد: رعد به‌شیوه‌ای خیالی مرجعیت غبارگرفته‌ی آرشیو سنتی را جعل می‌کند؛ تامسن و کرگهد به استقبال امکاناتِ ساماندهیِ تلفیقیِ دیتابیس می‌روند. بااین‌حال، هر یک از این آثار ساختار زمانمند گیرایی را پرورش می‌دهد که نه تسلیم سیر آشنای روایتی مبتنی بر توالی زمانی، مثل داستان‌های شخصی، می‌شود و نه تسلیم کارگزاری مطلقِ کاربرِ دیجیتال جدید که خطوط داستانی یکه‌ای را ازطریق جمع‌آوری تنوع عظیمی از کارماده‌ها و اطلاعات آنلاین بازسازی می‌کند. این آثار جایی میان آرشیو به‌عنوان مرجعیتی مبتنی بر توالی زمانی درباب تاریخ -به‌تعبیر دریدا، مبنایی برای فرمان الهی و آغاز- و ساختار انباشتی، ناهمگون و غیرخطی دیتابیس قرار می‌گیرند.

یادداشت‌ها:

*این مقاله ترجمه‌ای است از فصل چهارم (در قسمت دوم) کتاب زمان، دیرش و تغییر در هنر معاصر، نوشته‌ی کیت بردکلی-چالمرز. همچنین بخش مربوط به هل فاستر، با عنوان «تکانه‌ی آرشیوی»، به‌دلیل حضور خود مقاله‌ی فاستر در این پرونده حذف شده است. در عنوان نوشته، واژه‌ی Temporal در معنای تحت‌الفظیِ خود بر گیجگاه و دمای آن (C ۳۸) برای تشخیص تب دلالت می‌کند، اما در اینجا نویسنده بر زمانمندیِ تب آرشیو، دیرشِ تجربه‌ی انسان و پیوند اثر هنری و گذر زمان تأکید می‌کند. در این فصل، زیبایی‌شناسی غیرخطی در آثار هنری معاصر و چالش‌هایی که دربرابر زمانمندی پیش می‌کشد به‌عنوان پرسش اصلی مطرح می‌شود. از این‌رو، بحث‌های مطرح‌شده با مفهوم ضد-توالیِ هانری برگسون که در آن عملکرد ذهن انسان دیگر ثبت‌وضبط‌کننده‌ی خطی رخدادها و فعالیت‌ها نیست، پیوند دارد.

برای مطالعه‌ی بیشتر نک به:

Kate Brettkelly-Chalmers (2019), *Time, Duration and Change in Contemporary Art Beyond the Clock*, Chicago: The University of Chicago Press.

[۱]. آرشیو، مجموعه‌جستارهایی که چارلز مِروِزر (Charles Merewether) گردآوری کرده است و تب آرشیو: کاربردهای سند در هنر معاصر، نوشته‌ی اُکْوی اِنوِزر، در مباحث مربوط به هنر معاصر و آرشیو نقشی تعیین‌کننده دارند. در این مباحث مکرراً، علاوه‌بر ولید رعد، به آثار هنرمندان بسیاری ارجاع داده می‌شود، از جمله اندی وارهول، سوزان هیلر، الن سکولا، مارسل بروْدْتِرس (Marcel Broodthaers)، گرهارد ریشتر، آنری سالا (Anri Sala)، توماس هیرشهورن، مدیا کالکتیو آر.ای.کیو، اِس (RAQs Media Collective)، هارون فاروکی، تَسیتا دین. نک به:

Charles Merewether's edited collection of essays *The Archive* (London and Cambridge, MA: Whitechapel and MIT Press, 2006), and Okwui Enwezor's Archive

Fever: *Uses of the Document in Contemporary Art*, 1st ed. (New York: International Center of Photography and Steidl Publisher, 2008).

[2]. Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1996), 1.

[3]. Ibid., 36.

[4]. Ibid.

[5]. Ibid., 68.

[۶]. لازم به ذکر است که این «حقایق واقع» (fact) توصیفی از صحتی مشخص و شفاف برخوردار نیستند. گروه اطلسِ ولید رعد، به‌خصوص زَمانی که نوبت به ثبتِ تاریخ‌نگارانه‌ی سنتی از تاریخ‌ها و دوره‌های زمانی معین می‌رسد، عامدانه متناقض و مبهم عمل می‌کند.

[7]. Walid Raad, 'Documents of the Atlas Group' in Ctrl [Space]: *Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, eds. Tomas Y. Levin, Ursula Frohne, and Peter Weibel (Karlsruhe and London: ZKM and MIT Press, 2002).

[۸]. ماجرای ایران–کنترا، معروف به ماجرای مک‌فارلین، یک رسوایی سیاسی جنجالی بود که بین سال‌های ۱۹۸۵ و ۱۹۸۷، در دوره‌ی ریاست جمهوری ریگان رخ داد. ماجرا از این قرار بود که آمریکا قبول کرد مخفیانه از طریق اسراییل به ایران تسلیحات بفروشد تا عواید حاصل از فروش را به شورشیان کنترا در نیکاراگوئه اختصاص دهد و در ازای فروش اسلحه، ایران قبول کرد تا برای آزادسازی گروگان‌های آمریکایی، که در لبنان اسیر یک گروه شبه‌نظامی اسلامی بودند، میانجیگری کند. ویدئوی گروگان، ساخته‌ی ولید رعد، روایتی خیالی از یک کارمند پایین‌رتبه‌ی لبنانی است که همراه آن امریکایی‌ها، برای مدتی، زندانی می‌شود. این ویدئو یکی از پروژه‌های گروه اطلس است، گروهی که درواقع نهادی خیالی است. رعد در این ویدئو مرز میان واقعیت و خیال را زایل می‌کند، آرشیو و استناد را به‌پرسش می‌گیرد و تلاش می‌کند روایتی را احضار کند که کیفیتی سراسر تروماتیک دارد–م.

[9]. Lev Manovich, 'Database as Symbolic Form', *Convergence: the International Journal of Research into New Media Technologies* 5, no. 2 (June 1999): 80-99.

[10] .Sven Spieker, *The Big Archive: Art from Bureaucracy* (Cambridge, MA: MIT Press, 2008), 136.

[11]. Ibid., 17.

[12] .Manovich, 'Database as Symbolic Form', 81.

[13] .Foster, 'An Archival Impulse', 4.

[14] .Ibid., 4–5.

[۱۵]. ساعت (*The Clock*) ویدئو-اینستالیشنی است ساخته‌ی کریستین مارکْلی (Christian Marclay). این اینستالیشنْ ویدئویی ۲۴ ساعته است و در آن صحنه‌هایی از هزاران فیلم سینمایی و تلویزیونی مونتاژ شده‌اند که ساعت‌های دیواری یا مچی را نمایش می‌دهند یا صحنه‌هایی که در کلام به ساعت ارجاع می‌دهند. این اثر هنری، خود همچون یک ساعت عمل می‌کند: بازنمایی این ویدئو با زمان محلی همگام شده است، درنتیجه زمانی که نمایش داده می‌شود، ۲۴ ساعت و زمانی واقعی است، به‌گونه‌ای که می‌تواند نقش ساعت مچی مخاطب را بازی کند–م.

[16] .Manovich, 'Database as Symbolic Form', 80.

[17] .Ibid., 81.

[18] .Ibid.

[۱۹]. این چکیده‌ی ارنست از خُرده‌زمانمندی مرهونِ مطالعه و ارزیابیِ جوسی پاریکا از کار این نظریه‌پرداز رسانه است، به‌ویژه مصاحبه‌ی کوتاهی که با او ترتیب داده است.
نک به:
'Ernst on Time-Critical Media: A Mini-interview', Machinology, accessed 21 De-

cember 2016, https://jussiparikka. net/2013/03/18/ernst-on-microtemporality-a-mini-interview/.

[20]. Wolfgang Ernst, *Digital Memory and the Archive*, ed. Jussi Parikka (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2013, 87.)

[21]. Jon Tomson and Alison Craighead, 'Short Films about Flying', accessed 21 October 2013, http://thomson-craighead.net/sfafdoc.html.

[22]. Gere, Art, Time, and Technology (Oxford and New York: Berg, 2006, 174.)

[۲۳]. مباحثه‌ی تیموثی بارکِر (Timothy Barker) درباب فیلم‌های تامسن و کرگهد در اینجا بسیار مهم است زیرا به استقبال امکان‌های زمانمند جدیدِ دیتابیس می‌رود. درحالی‌که گییر «سینمای قالب» را همچون نقدی بر همزمانی‌های دیجیتالی فهم می‌کند -همان‌چیزی که با خوانش او از فلسفه‌ی پل ویریلو منطبق می‌شود- بارکر اظهار می‌کند که این آثارْ کثرت‌های مولدترِ دیتابیس را به‌کار می‌گیرند. او می‌نویسد: «کار تامسن و کرگهد سامان‌دهیِ داده‌های فرهنگی است [...] بنابراین به این ایده اشاره دارد که لحظه‌ی حال از داستان‌های متکثر و تاریخ‌های متکثری تشکیل می‌شود که در امتداد قسمت‌های متکثر در زمان به‌هم مرتبط می‌شوند». نک به:
Barker, Time and the Digital (Hanover, NH: Dartmouth College Press, 2012), 182.

[24] .Ibid.

[۲۵]. پینگ Ping یک ابزار شبکه‌ای است که برای آزمایش میزان دسترسی‌پذیری یک میزبان در شبکه‌ی پروتکل اینترنت به‌کار می‌رود و می‌تواند زمان رفت‌وبرگشت برای بسته‌های فرستاده‌شده از میزبان تا یک رایانه‌ی مقصد را برحسب میلی‌ثانیه محاسبه کند.

[26]. Ernst, *Digital Memory and the Archive*, 84.

شکنجه در ابوغریب
رسانه‌های همگانی و جهان خارج از آن‌ها

ابیگیل سولومون-گودو
ترجمه و تلخیص: بهار احمدی‌فرد

ابوغریب، یک فیلم

آن زمان که تاریخ‌ها برای جنگ غیرقانونی و فاجعه‌بارِ جاری در عراق نوشته شود، یک نکته از تصویر کلی آن بیرون خواهد زد: انتشار گسترده‌ی عکس‌هایی از شکنجه که خودِ شکنجه‌گران آن را گرفته بودند.[۱] اگرچه جنگ‌ها پیشتر از این به تولید آرشیوهای عکاسانه‌ی خود مبادرت ورزیدند، امری که با جنگ‌های داخلی آمریکا آغاز شد، اما جنگ آمریکا در عراق، آرشیو کاملاً متمایزی را به‌وجود آورد. در اینجا به عکس‌ها و فیلم‌های ضبط‌شده در زندان ابوغریب ارجاع می‌دهم که در تاریخ ۲۷ آوریل ۲۰۰۴ در رسانه‌های همگانی منتشر شد.

شکنجه چیز جدیدی نیست، اما بازنمایی عکاسانه و دقیق شکنجه وجه ممیزه‌ی جدیدی است که درآن‌واحد شگرف و شوکه‌کننده است. باسمه‌ی چوبی، که از نسخ خطی قرن شانزدهم برگرفته شده، مثالی است از آنچه که امروزه القای حس غرق شدن می‌نامیم (تصویر ۱).

زمانی که عکس‌های سربازان آمریکایی درحال شکنجه‌ی زندانیان عراقی منتشر شد، تقریباً به فکر هیچ‌کس خطور نمی‌کرد که چه‌بسا بخش بزرگی از این عکس‌ها بیش از هر چیز به فیلم‌های هرزه‌نگاری آماتور شبیه باشند.[۲]

زیرا اروتیک‌سازیِ سلطه و تسلیم، که عنصر اصلی سازنده‌ی هرزه‌نگاری است (درعین‌حال که به‌هیچ‌وجه فقط محدود به آن نیست)، اگرنه هرگز، به‌ندرت به این صراحت درمعرض دید قرار گرفته است. آرشیو تصویری ابوغریب، علاوه‌بر این، پرتره‌ای جمعی از افسران ذخیره، کارکنان نظامی، سربازان وظیفه، کارمندان سیا و پیمانکاران غیرنظامی آمریکایی است که تقریباً یک‌شبه، زندانبان عراقی‌ها شدند. در عرض چندماه، گروهی از مردان و زنان (عمدتاً) سفیدپوست و (عمدتاً) طبقه‌ی کارگرْ مسئول مرگ و زندگی خارجی‌های تیره‌پوست (عمدتاً مرد) شدند که ناگفته پیداست که اکثرشان زبان انگلیسی نمی‌دانستند و فرهنگشان یک‌دنیا با فرهنگ آمریکایی‌های اشغالگر بیگانه بود. [۳] تازگی این پدیده –منظورم تولید یک خودبازنمایی جمعی درحین اِعمال شکنجه بر زندانیانشان است– نباید نادیده گرفته شود.



۱. «شکنجه با آب»، باسمه‌ی چوبی، قرن شانزدهم.

مطمئناً این نکته حائز اهمیت است که علی‌رغم دسترسی‌پذیری دوربین عکاسی، شکنجه‌های پُرتکرار مانند القای حس غرق شدن، ضرب‌وجرح یا شوک الکتریکی اگرنه هرگز، به‌ندرت، به‌عنوان بخشی از خودِ روند شکنجه با دوربین عکاسی مستند شده‌اند. تا جایی که می‌دانیم، نه شکنجه‌گران و نه ناظران، چه در جنگ‌های کثیفِ شیلی، آرژانتین، گواتمالا و اِل‌سالوادور که رسماً اجازه‌ی [ثبت شکنجه] داشتند، و چه در جنگ‌های قدیمی‌تری مانند استقلالِ الجزایر، [خود] فکر نمی‌کردند تا ردپایی تصویری از خود به‌جا بگذارند، آن را دست‌به‌دست کنند و بالاتر از آن، علناً دردسترس عموم قرار دهند.

تعاریف شکنجه چه در توافق‌های بین‌المللی، چه در تشکل‌های حق بشری، و یا حتی در قوانین نظامی آمریکا میان شکنجه‌ای که منجر به مرگ و یا ناتوانی می‌شود و فرم‌های دیگر شکنجه نظیر شوک الکتریکی، قرارگرفتن فرد در معرض نویزهای گوش‌خراش و جداسازی [زندانیان در سلول‌های انفرادی] که ممکن است هیچ رد فیزیکی‌ای بر بدن قربانی باقی نگذارد، تفاوتی قائل نمی‌شود. با وجود این، یکی از اهداف حکومت [جورج] بوش بازتعریف شکنجه بود، به‌طوری که معاهده‌های موجود را بی‌معنی سازد و تعاریف پارتیزانی را کاهش دهد.[۴]

علی‌رغم پافشاری رئیس‌جمهور جورج بوش، مبنی بر اینکه «آمریکایی‌ها شکنجه نمی‌کنند» یا انواع و اقسام اعتراضات مفسران جناح راست، پُرواضح است که آمریکایی‌ها چه نظامی و چه غیرنظامی شکنجه **می‌کنند**. عکس‌ها و فیلم‌های ابوغریب از اهمیت سیاسی و همچنین اخلاقی زیادی برخوردار است.[۵] اگرچه گروه‌های حقوق بشری اطلاعاتی را مبنی بر بازداشتِ ششصد نفر از اعضای نیروی نظامی آمریکایی یا افسران اطلاعاتیِ متهم به دست‌داشتن

در شکنجه یا قتل، منتشر کرده‌اند، اما فقط ده نفر، متعلق به پایین‌ترین درجه در سلسله‌مراتب نظامی، تاکنون متحمل مجازات حبس یک‌سال یا بیشتر شده‌اند. هرچند در این مقاله، می‌خواهم دلالت‌های خود این آرشیو بصری را بررسی کنم، یعنی علاوه‌بر بررسی عوامل شکل‌دهنده‌ی «سوءرفتار»ی که آرشیو به‌نمایش می‌گذارد، قصد دارم سازوکار آرشیو را پس از انتشار و دسترس‌پذیرشدن محتوایش برای استفاده‌های مختلف، به‌خصوص استفاده‌های انتقادی بررسی کنم.

همان‌طور که اشاره کردم و با توجه به ویژگی‌های بی‌سابقه‌ی آرشیو ابوغریب، بی‌گمان تکان‌دهنده‌ترین وجه آن، اشتیاق شرکت‌کنندگان برای ثبت بصری اعمالشان است. برخی نویسندگان به نمونه‌های عکاسانه‌ی پیشین ارجاع داده‌اند، به‌عنوان مثال، عکس‌های زجرکش‌کردن درملأعام[۶] که اخیراً انتشار یافت و در سال ۲۰۰۴ در موزه‌ی انجمن تاریخی نیویورک به‌نمایش گذاشته شد،[۷] یا عکس‌های اردوگاه کار اجباری که برای بسیاری، مبنای تصویرپردازی قساوت است. برخی به بازنمایی شکنجه در تاریخ هنرهای بصری رجوع کرده‌اند، برای مثال چاپ‌های ژَک کَلو و فرانسیسکو گویا، و همچنین برخی از نقاشی‌های لئون گولِب (تصویر۲).[۸]

اما احضار نوعی تبارشناسیِ تاریخ هنری، یکی از ویژگی‌های اصلی آرشیو ابوغریب را جا می‌اندازد: اتمسفر کارناوالی، اروتیسم، صحنه‌پردازی و ویژگی‌های سادو/مازوخ در ظاهر عکس‌ها را. به این معنا، این اسناد عکاسانه کمتر «مستند» و بیشتر «سرگرمی»، یک نمایش، نوعی فیلم تلفیقی است، که حاوی تصاویر ثابت و متحرک است و شرکت‌کنندگان، توأمان، نقش کارگردان و بازیگران را درقبال یکدیگر و برای مخاطبان ضمنی ایفا می‌کنند.



۲. فرانسیسکو گویا، فجایع جنگ شماره‌ی ۳۹، ۱۸۶۳.

اما ایراد اصلیِ ذکر مثال از تاریخ هنرهای بصری، از قلم‌انداختنِ تمایز میان بیانِ تخیلیِ شکنجه در اشکال گرافیکی یا نقاشانه و خصوصیات نمایه‌ای ضبط عکاسانه (حتی عکاسی دیجیتال) است. این تمایز گویای این است که ثبت عکاسانه در قفسه‌ی تصاویر گرافیکی نمی‌گنجد، حتی اگر شکنجه‌های ثبت‌شده در اشکال گرافیکی «واقعاً» اتفاق افتاده باشد، یا شخص هنرمند «واقعاً» شاهد آن بوده باشد.[۹]

منطقی است اگر فرض کنیم یکی از عوامل برانگیزاننده‌ی انواع خاص شکنجه در ابوغریب، حضور زنان، اکثراً جوان، به‌عنوان زندانبان، پلیس نظامی و سرباز است. بنا به گزارش‌ها، در میان انبوه عکس‌ها و حتی فیلم‌هایی که در

زندان ضبط شده‌اند، برخی رابطه‌ی جنسی میان افسران ذخیره و دیگر کارکنان نظامی را به‌تصویر می‌کشند، البته این بخش آرشیو منتشر نشده است. بر طبق گزارش‌ها، عکس‌های منتشرنشده‌ای از تجاوز و لواط نیز وجود داشته است. در اینجا شکل پیچیده‌ای از مدار روان-جنسی وجود دارد، زیرا همان‌طور که نظریه‌پردازان فمینیسم و کوییر پیشتر تشخیص داده‌اند، چه‌بسا زنان «در جمع» مردان به‌عنوان مدارِ (یا مدارشکن) میلی عمل کنند که میان مردان در گردش است، **به‌خصوص** هنگامی‌که میل هم‌جنس‌گرایانه منع شده و حال‌وهوای روان-اجتماعیِ هم‌جنس‌خواه‌هراسی بر فضا غالب باشد. از این نظر، مقدار قابل‌توجهی از شکنجه‌های صحنه‌پردازی‌شده در زندان که شامل تابلوهای «هم‌جنس‌خواهانه» است، نشان‌دهنده‌ی چیزی نیست مگر امیال ناکام خود شکنجه‌گران. اگر خشونت جنسی که تجاوز جنسی نمونه‌ی اعلای آن است، اساساً عملی حاکی از اعمال قدرت و سلطه است، پس بدیهی است که حضور زنان در نمایش شکنجه تعینات خاص خود را به آن اضافه و رعشه‌ها و شوک‌های خاص خود را به آن اعطا می‌کند و در آنچه من ابوغریب، یک فیلم می‌نامم، نقش عنصر روایی را بازی کند (تصویر ۳).

هنگامی‌که عکس‌های ابوغریب برای اولین‌بار در سال ۲۰۰۴ منتشر شد، بسیاری از مفسران به‌صرافت نبش قبر آرشیوهای عکاسی مشابه افتادند. درا آپل، هیزل کاربی و سوزان سانتگ ازجمله کسانی بودند که به عکس‌های زجرکش کردن درملأعام در شهرهای کوچک آمریکا ارجاع دادند. اکثر این عکس‌ها بازنمایی‌کننده‌ی جشن و پای‌کوبی جمعی از سفیدپوستان در زیر اجساد آویخته‌شده‌ی مردان و پسران زجرکش‌شده هستند.[۱۰] این عکس‌ها که با فلاش منیزیمی (زیرا معمولاً شب‌هنگام رخ داده‌اند) روشن شده‌اند، نقش شکلی از خود-بازنماییِ جمعیِ جمعیتی خاص را ایفا می‌کنند. بسیاری از این

عکس‌ها توسط عکاسان تجاری، که این رویداد را ضبط کردند، به کارت‌پستال تبدیل می‌شدند، دست‌به‌دست می‌چرخیدند و برای دوستان و آشنایان پُست می‌شدند. بنابراین، این عکس‌ها از جنبه‌ی **خود-بازنمایی** و توزیعشان است که بیشترین شباهت ساختاری را با آرشیو تصویری ابوغریب دارند.



۳. زندان ابوغریب، عراق، ۲۰۰۳.

همان‌طور که سانتگ و دیگران متوجه شده‌اند، چنین عکس‌هایی حاکی از جریانِ اصلیِ تولید خیال‌های هرزه‌نگارانه و همچنین افشای عوامل مؤثر در پویاییِ جنسی موجود در روابط سلطه و تسلیم هستند، خواه در زندان رخ دهد، خواه در انجمن‌های اخوت‌خواه، یا در جبهه‌ی جنگ. بااین‌حال، منظور این نیست که اشکال سوءاستفاده‌ی جنسیِ آشکارشده در عکس‌ها، بخشی از استمرارِ خود شکنجه نیستند. اما باید در ذهن داشت که تأکید آشکار بر امور

جنسی در سوءاستفاده از زندانیان ابوغریب آن‌طور که از ظواهر امر پیداست، هم برنامه‌ریزی‌شده **و هم** بداهه بوده است. به‌عبارت‌دیگر، به‌زعم آنکه از پیش می‌دانستیم که محرومیت زندانیان از لباس و خواب، گذاشتنِ سرپوش بر سرشان، القای حس غرق‌شدن به آن‌ها و «روبه‌رو کردنشان با ترس‌هایشان»، رویه‌هایی است که در بالاترین سطوح دولتی تصویب شدند و بر زندانیان گوانتانامو در کوبا و زندانیان بگرام در افغانستان اعمال شدند، هیچ مدرکی در دست نیست که نشان دهد افرادی که این فنون را فرموله کردند، به‌طور خاص فعالیت‌هایی را درنظر داشته‌اند که ممکن است ذیل سرفصل تعدی جنسی یا هرگونه عمل جنسی دیگری که زندانیان مجبور به اجرایش شدند، قرار بگیرد. هرچند، معماران رویه‌های بازجویی‌هایی که در ابوغریب به‌کاررفته از شرم و کم‌رویی مسلمانان و احکام شرعی مربوط به بی‌حرمت‌کردنِ بدن در اسلام کاملاً خبر داشته‌اند.

بر این اساس، اگر برهنه کردن زندانیان مطلوبشان بوده، زیرا باعث شرم در قربانی می‌شده است، نتیجه‌گیری منطقی این است که از کسانی که تحت انواع اَعمال شرم‌انگیز قرارگرفته‌اند، عکسی هم برداشته شود تا هتک‌حرمت شدت بیشتری پیدا کند. از یک‌طرف، کسانی که زندانیان ابوغریب را شکنجه می‌کردند از سرچشمه‌های خیال خود الهام می‌گرفتند (به‌عنوان‌مثال ساخت هرم انسانی، قلاده‌زدن به زندانیان و...). از طرف دیگر صرفاً کارهایی بداهه هستند که از آگاهی ضمنی از اینکه القای شرم از موارد قانونی روند بازجویی در ابوغریب است، برآمده‌اند.

عکس‌ها و فیلم‌های ساخته‌شده در ابوغریب، از لحظه‌ی ضبطشان، به یک آرشیو و رپرتوار تصویری تبدیل‌شده‌اند. بازنمایی جمعیِ شکنجه‌های ابوغریب به‌عنوان آرشیو، با معانی و دلالت‌های تازه‌به‌دست‌آورده‌شان، در جهان به

گردش می‌افتد. در آغاز، این عکس‌های ارسالی از عراق، در فضای مجازی میان چند ده آمریکایی دست‌به‌دست می‌شدند و اکنون، از سال ۲۰۰۴ به بعد، در سرتاسر جهان در گردش‌اند. جالب اینجاست که اگرچه این عکس‌ها با رسانه‌های دیجیتال گرفته شدند، اما هیچ شکی در صحت‌وسقمشان پیش نیامد. (البته بخش اعظم آرشیو سانسور شده و هرگز منتشر نشده است). نکته‌ی دیگر آنکه این عکس‌ها، به‌عنوان نوعی آرشیوِ دیجیتال که هم‌اکنون دردسترس کاربران وب است، در هیچ سایت بخصوصی قرار نگرفته و در هر جا که باید، پیدایش می‌شود. علاوه‌بر این، این آرشیو دائماً درحال گسترش است، نه‌تنها با انتشار صدها عکس و فیلم پیشتر سانسورشده در مارس ۲۰۰۶، بلکه از طریق همه‌ی دست‌کاری‌ها، تغییرات و کاربست‌هایی که عکس‌ها به خود راه می‌دهند. این موارد شامل (ولی نه محدود به) موارد زیر است: استفاده از عکس‌ها در رسانه‌های بین‌المللی، استخدام عکس‌ها در پوسترهای سیاسی، آثار هنری، تئاتر خیابانی، داستان‌های مصور سیاسی و تظاهرات و سایر موارد اعتراضی.

یکی دیگر از عناصر موجود در ظرفیت مولد این آرشیو پدیده‌ی «شمایل‌سازی» است. با استفاده از این اصطلاح، می‌خواهم به فرایندی اشاره کنم که طی آن، یک سری تصویر خاص، به دلایل مختلف به نمادهایی عمومی تبدیل می‌شوند، نه‌تنها نماد رخداد خاصی که به تصویر می‌کشند، بلکه نمادِ موجودیت یا وضعیتی بزرگ‌تر. به‌عبارت دیگر، یک تصویر «شمایلی»، مانند عکس فرد به‌بند کشیده‌شده با سرپوش، که با دقت روی یک جعبه قرار گرفته و سیم‌هایی که از اندام او آویزان است، برای بسیاری از مردم به مجازی از ذات شرارت‌بار جنگ استحاله یافته است و همچنین به [مثابه‌ی سندی برای] تکذیب تمام‌وکمال ادعای رئیس‌جمهور بوش مبنی بر اینکه «ایالات‌متحده شکنجه نمی‌کند» (تصویر ۴).



۴. زندان ابوغریب، عراق، ۲۰۰۳.

ازنظر برخی از مفسران، مانند دابلیو.جی.تی میچل، قدرت نمادین و گفتمانی این تک‌عکس در احضار **تصلیب** است.[۱۱] این مسئله که آیا این تداعی عاملی بوده است که باعث شده این عکس خاص، تبدیل به بازنمایی شمایلی شکنجه در ابوغریب شود یا خیر، از مقیاس انتشار این عکس، اهمیت به‌مراتب کمتری دارد. میچل می‌نویسد: «همانند شهرت آرم‌های تبلیغاتی و لوگوهای برندهایی مانند نایکی، این عکس بلافاصله به یک شمایلِ جهانی تبدیل شد که اگر بخواهیم از اصطلاحات شرکت‌های تبلیغاتی آمریکایی استفاده کنیم، "دو پا هم داشت"».[۱۲] از این منظر خاص، باید گفت که به‌محض انتشار عکس‌های ابوغریب در رسانه‌های آمریکایی، این عکس هولناک دقیقاً به یک شمایل تبدیل شد. درحقیقت، با وقفه‌ای چندروزه، این مردِ با سرپوش در پوسترهای سیاسی بغداد و تهران تکثیر شد و از آن زمان به بعد تبدیل شد به سند محکومیت جنگ و سیاست‌های همراه آن، در هرکجای دنیا که باشد.

پرسش کلیدی که آرشیو بصری ابوغریب برمی‌انگیزد، پرسشی است که پیشتر [از جانب سوزان سانتگ] مطرح شده است. آیا ظرفیت شوک و تعدی که اغلب ممکن است با تصاویر عکاسانه از شکنجه برانگیخته شود، در نتیجه‌ی تکرار و آشنایی برای همیشه تحلیل رفته است؟ سانتگ، در آخرین مقاله‌ی منتشرشده‌اش با عنوانِ «نظر به شکنجه‌ی دیگران»، در مقام یک کالبدشناس زیرکِ فرهنگ دوربین-بنیاد، به صحنه‌پردازیِ این عکس‌ها و نحوه‌ی صحنه‌پردازیِ انواع خاصی از شکنجه‌ها می‌پردازد، تصاویری که در آن، همانند عکس‌های سردستیِ توریستی، آنچه می‌خواهیم مشاهده و حفظ کنیم و به‌خاطر بسپریم، غنیمتی بصری از بخشی از زندگی شخصی دیگر است.

عکس‌های ابوغریب، همان‌طور که سانتگ نتیجه گرفته است، به‌هیچ‌عنوان تولیدات اقلیتی انحرافی، یا همان‌طور که مدافعان حکومتی می‌گویند «چند میوه‌ی خراب» نیست، این عکس‌ها کاملاً مطابق با تصورات هرزه‌نگارانه است که زیربنای رسمی ارزش‌ها و ایدئولوژی‌های ایالات‌متحده را تشکیل می‌دهد، و فرهنگ جهانیِ دوربین‌بنیاد[1] که مبتنی بر تخیلات و تصورات مالکیت و تصرف است، به آن شکل کامل‌تری بخشیده است. همچنین، توجه به این نکته واجب است (همان‌طور که سانتگ هم توجه کرده) که اقدامات و مستندات آن‌ها به‌همان‌اندازه نیز توسط ایدئولوژی‌های نظامی‌گرایی، تجاوز و اشغال و (گرچه سانتگ تأکیدی در این مورد نداشته است) نژادپرستی و تعصبات **عرب‌ستیزانه** شکل‌گرفته است. نتیجه‌گیری کلی سانتگ این بود که این عکس‌ها «نماینده‌ی (بازنمایی‌کننده‌ی) مفاسد بنیادی در هرگونه اشغال خارجی و سیاست‌های مشخص آن است که به‌عنوان نوعی دستورالعمل بی‌نقص برای اعمال ظلم و جنایت در زندان‌های آمریکایی به‌کار می‌رود.»

1. Global Camera Culture

در سال ۲۰۰۶، من سمیناری را در دوره‌ی کارشناسی با عنوان شکنجه و بازنمایی تدریس کردم که با تمرکز بر آرشیو ابوغریب طراحی شده بود. برای دانشجویان من، که بعضی از آن‌ها تا حد زیادی نسبت به وقایع ابوغریب بی‌تفاوت یا حتی بی‌خبر بودند، خواندن سانتگ و کار با مستندات عکاسانه این امکان را فراهم کرد که مسئله‌ی «تلقیح» (واکسینه‌کردن) عکاسانه را به شکل تجربی بررسی کنم. چند دانشجو تصدیق کردند که به دلیل مشاهده‌ی مکرر عکس‌ها، به‌تدریج به محتوای آن‌ها خو گرفته‌اند. اما، همان‌طور که روشن بود، هم قرارگرفتن درمعرض این موضوعات و هم خود عکس‌ها و همچنین زمان صرف‌شده در بحث‌های انتقادی، تعدادی از دانشجویان را بر آن داشت تا دیگر برای پیامدهای جنگ و اعمال شکنجه اهمیتی کمتر از مسائل برآمده از بازنماییِ هر دو قائل نشوند.

در تصمیم‌گیری برای اختصاص یک سمینار دوره‌ی کارشناسی به این موضوع، به‌شدت تحت‌تأثیر هنری جیرو بودم، به‌ویژه در این مورد خاص، مقاله‌ی درخشان او با عنوان «معنای ممکن آموزش بعد از ابوغریب: بازبینی سیاست‌های آموزشی آدورنو.»[۲] [۱۳] در این مقاله، جیرو بر این نکته‌ی مهم تأکید می‌کند که نظام آموزشی یکی از مکان‌های گفتمانی است که امکان کندوکاو معناییِ عکس را فراهم می‌آورد زیرا آن‌ها نمایانندهٔ شرایط اخلاقی و سیاسی بزرگ‌تری هستند:

> آنچه اغلب در مباحث مربوط به ابوغریب نادیده گرفته می‌شود، چه در مباحث مربوط به دلایل به‌وجود آمدن آن یا چه باید کردها، مسائلی است که اهمیت بالای آموزش انتقادی را در ارتباط با این مباحث نشان می‌دهد. چنین پرسش‌هایی دست‌کم به این نکته توجه خواهند داشت

2. What Might Education Mean after Abu Ghraib: Revisiting Adorno's Politics of Education

> که چه شرایط آموزشی باید وجود داشته باشد تا افراد بتوانند عکس‌های سوءرفتار در زندان ابوغریب را نه به‌شکل چشم‌چرانی یا حتی هرزه‌نگاری، بلکه به‌طرقی دریافت کنند که به آن‌ها امکان طرح پرسش‌هایی انتقادی را بدهد، پرسش‌هایی برای کاوش در بطن اینکه چه چیز باعث می‌شود انسان به اَعمال سادیستیِ سوءرفتار و شکنجه ورود کند، یا چه باعث درونی کردن فرضیات نژادپرستانه‌ای است که موجب می‌شود رفتار غیرانسانی با آنانی که خودی نیستند، راحت‌تر باشد، یا چه چیز باعث قبول اوامری است که نقض حقوق بشر هستند، چه چیز باعث بی‌تفاوتی نسبت به رنج و سختی دیگران می‌شود و چه باعث می‌شود هر اعتراضی را نوعی وطن‌فروشی بدانیم.[۱۴]

همان‌طور که جیرو با اشاره‌ی خاص به آرشیو ابوغریب استدلال می‌کند، این فضای آموزشی است که در پرورش آن مهارت‌هایی مفید است که دانش‌آموزان –شهروندان– را قادر می‌سازد به جهان تصویر که در آن زندگی می‌کنند با مهارت‌های لازم برای تجزیه‌وتحلیل پاسخ دهند، با توانایی ایجاد ارتباط بین سیاست‌های بازنمایی و سیاست‌های جهانی که در آن سکنی دارند. ازآنجاکه این‌ها به‌طور پیوسته و از اساس با یکدیگر مرتبط هستند، امکان تغییر و تحولِ درستْ نیازمند توجه به هر دو مورد است.[۱۵] اما آرشیو ابوغریب درواقع دو موضوع بسیار متفاوت را برجسته می‌کند. اول اینکه آیا تصاویر این آرشیو، باآنکه دیجیتال هستند و نه آنالوگ و علی‌رغم سانسوری که مانع انتشار موارد بیشتر شدند، باعث می‌شود فکر کنیم که انتشار این آرشیوِ تصویریِ بی‌سابقه از شیوه‌های شکنجه، تحقیر، هتک حرمت، با تغییری اساسی در سیاست‌ها و روند بازجویی‌ها همراه شده است یا خیر. مسئله‌ی دوم این است که عدم پیگرد قانونی در مورد کسانی که درنهایت مسئول شکنجه‌ها بودند –از جان وو گرفته که اِعمال القای شرم را قانونی کرد، تا دیک چنی

که بسیاری از رویه‌های «بازجویی شدت‌یافته» را نه‌تنها در ابوغریب، بلکه در بگرام، گوانتانامو، و در «ساختمان‌های سیاه»[۱۶] در سرتاسر جهان تأیید کرد- نشان داده که افشای تصاویر ابوغریب به‌طور ویژه عامل تعیین‌کننده‌ای در سیاست‌های موجود نبوده است. در آخر، اگر من در درنظر گرفتن این آرشیو، هم به‌عنوان نوعی فیلم خانگی جمعی و هم به‌عنوان خود-بازنمایی قشر خاصی از جمعیت آمریکایی بر حق باشم، دلایل متعددی وجود دارد که در مورد تحلیل سانتگ درباره‌ی هم‌پوشانی هر دو جنبه‌ی این رخدادها تأمل کنیم: «این عکس‌ها نماینده‌ی مفاسد بنیادی در هرگونه اشغال خارجی و سیاست‌های مشخص آن است که به‌عنوان نوعی دستورالعمل بی‌نقص برای اِعمال ظلم و جنایت در زندان‌های آمریکایی به‌کار می‌رود». همان‌طور که نیویورک‌تایمز برای مقاله‌ی او با حروف بزرگ نوشته بود «این عکس‌ها، ما هستیم».

یادداشت‌ها:

* انتشار اول مقاله: ماهنامه‌ی فلسفی، سیاسی، هنری مولتیتود (شماره‌ی ۲۸)، سال ۲۰۰۷:
htm.۲۱۱-page-۱-۲۰۰۷-https://www.cairn.info/revue-multitudes

[۱]. در این مقاله من از اصطلاح «شکنجه» برای توصیف بسیاری از، البته نه تمام، خشونت‌هایی -جسمی و روانی- که بر زندانیانِ ابوغریب وارد شده استفاده می‌کنم. بااین‌حال اصطلاحی که در زبان رسمی دولت، از کاخ سفید گرفته تا ارتش و همچنین در مطبوعات آمریکا (نیویورک‌تایمز، واشنگتن‌پست و...) به‌کاررفته است «سوءرفتار» و یا در نوشتار بوروکراتیک، «تکنیک‌های بازجوییِ پیشرفته» است. این استفاده به‌وضوح به ملاحظات سیاسی بازمی‌گردد، و نه اخلاقی. در معاهده‌های بین‌المللی و دیگر اسنادِ ضروریِ حقوق بشری، از عام‌ترین تعاریف برای شکنجه استفاده شده است، بنابراین اتفاق‌نظرِ جامعی درباره‌ی اینکه آیا القای حس غرق شدنْ شکنجه محسوب می‌شود یا غیر وجود ندارد. در هیچ‌کجای جهان، سیاست زبانی به‌وضوحِ اختلاف‌نظر در مورد مناسب بودن استفاده از کلمه‌ی «شکنجه»، برای توصیف آنچه در ابوغریب، بگرام و گوانتانامو رخ داده است، نیست («شکنجه» باعث نقض توافق‌های نسبی و مفاد حقوق بشر است که امضای ایالت متحده را نیز پای خود دارد).

[۲]. جنبه‌های هرزه‌نگارانه‌ی شکنجه از سوی منتقدان راست و چپ با نتیجه‌گیری‌های (طبعاً) بسیار متفاوت، بارها مورد نقد قرار گرفته است. برای مثال براساس گزارش‌های فرانک ریش، چارلز کالسن، مجرم سابق واترگیت که همچون یک واعظ مسیحی از نو متولد شد، شکنجه را به یک «رژیم هرروزه و سفت‌وسختِ [شبکه‌ی] MTV و هرزه‌نگاری» نسبت داد.
نک:
Frank Rich, “It Was the Porn That Made Them Do It,” New York Times, May 30, 2004.

[۳]. کتاب‌شناسی قابل‌توجهی درباره‌ی روانشناسی و جامعه‌شناسی شکنجه وجود دارد، اما در مورد «معمولی‌بودن» آن‌هایی که بازداشتی‌ها را مورد شکنجه یا سوءرفتار قرار دادند می‌توانید به‌طور ویژه نک به:
John Conroy (2001), Unspeakable Acts, Ordinary People, Berkeley: University of California Press.

[۴]. نک به: بخش دادگستری ایالات‌متحده، دفتر مشاوره‌ی حقوقی "Memorandum for Alberto Gonzales" در تاریخ ۱ آگوست ۲۰۰۲:
«درد فیزیکیِ ناشی از شکنجه باید از حیث شدت با درد صدمه‌های جدی فیزیکی برابر باشد، صدمه‌هایی چون نقص عضو، اختلال در عملکرد بدن و حتی مرگ» Danner, Torture and Truth, ۱۱۵.

[۵]. منابع اصلی‌ای که برای این مقاله از آن‌ها استفاده کرده‌ام:
Mark Danner (2004), Torture and truth: America, Abu Ghraib, and the war on terror, New York: New York Review Books.
Steven Strasser (2004), The Abu Ghraib Investigations: The Official Independent Panel and Pentagon Reports on the Shocking Prisoner Abuse in Iraq, New York: PublicAffairs.

[۶]. Lynching: به اعدام‌کردن در ملاءعام (اعدام‌های صحرایی) اطلاق می‌شود که اغلب بدون محاکمه و به‌بهانه‌ی اجرای عدالت صورت می‌گیرد و با شکنجه نیز همراه است. این عبارت برگرفته از نام قاضی چارلز لینچ است که در دوران انقلاب آمریکا به مجازات وفاداران به دولت بریتانیا حکم می‌داد–م.

[۷]. عکس‌هایی که در انجمن تاریخی نیویورک به‌نمایش درآمدند از کلکسیونِ جیمز الن برگرفته شده‌اند و بعدتر در بدون مأمن: عکس‌های زجر کش کردن در ملاءعام در آمریکا به‌چاپ رسید. برای مثال بنگرید به فرهنگ شکنجه: عکس‌های زجر کش کردن در ملاءعام و تصاویر ابوغریب نوشته‌ی دورا اپل.
نک به:
Dora Apel (2005), *Torture Culture: Lynching Photographs and the Images of Abu*

Ghraib, Art Journal, 64:2, 88-100, DOI: 10.1080/00043249.2005.10791174.

James Allen ... [and others]. (2000). *Without sanctuary: lynching photography in America*. Santa Fe, N.M.: Twin Palms.

[8]. Eisenman, Abu Ghraib Effect.

[۹]. و می‌خواهم اضافه کنم که این تصاویر با دوربین‌های دیجیتال گرفته شده‌اند و نه با دوربین‌های آنالوگ. زیرا درحالی‌که در نظریه، دوربین‌های دیجیتالی که در ابوغریب استفاده شده‌اند براساس تعریف [مرسوم] از نظر فنی از مشخصه‌های نمایه‌ایِ بازنمایی آنالوگ متمایز هستند، اما دوربین‌ها و ویدئوهایی که در اینجا مورد استفاده قرار گرفته‌اند، نحوه‌ی کارکردشان تفاوتی با دوربین‌های آنالوگ نداشت. همچنین ظاهراً این تصاویر دستکاری نشده بودند.

[۱۰]. نک به:

Apel, Dora (2005), *Torture Culture: Lynching Photographs and the Images of Abu Ghraib*, Art Journal, 64:2, 88-100, DOI: 10.1080/00043249.2005.10791174.

Carby, Hazel (2004), A Strange and Bitter Crop: The Spectacle of Torture, Open Democracy, October 11, 2004, https://www.opendemocracy.net/media-abu_ghraib/article_2149.jsp

Sontag, Susan (2004), Regarding the Torture of Others, New York Times Magazine, May 23, 2004.

[۱۱]. میچل درباره‌ی طنینِ نمادین یک عراقیِ سرپوش بر سر که سیم‌هایی به او آویزان است و دلایل اینکه چرا او جایگاهی شمایلی دارد به بحث می‌پردازد. نک به:

Mitchell, W J T. *Sacred Gestures: Images from Our Holy War*, Afterimage; Berkeley, 34:3, (Nov/Dec 2006), 18-23.

[12]. W. J. T. Mitchell (2011), Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present, Chicago: The University Of Chicago Press.

[13]. Giroux, “What Might Education Mean,” 3 – 22.

[14]. Giroux, “What Might Education Mean,” 6.

[15]. Giroux, “What Might Education Mean,” 6.

[۱۶]. ساختمان‌های سیاه یا مکان‌های سیاه (Black Sites) به مکان‌هایی اطلاق می‌شود که سیا از آن برای بازداشت‌های غیرقانونی درجهت مبارزه با تروریسم استفاده می‌کند.

ماشین آرشیو، یا دوربین و قفسه‌ی بایگانی

جان تگ
ترجمه: مهدی حبیب‌زاده

به نظر می‌رسد مفهوم **آرشیو** که قدمتی به اندازه‌ی یونان باستان دارد –*archive* از ریشه‌ی آرخیون (*archeion*) به معنای منزل‌گاه آرخون یا قاضی [یا حاکم شرع] و محل نگهداری اسنادی که در حکم صدور و حفظ قانون هستند– حالا دیگر مانند اصطلاحاتی از قبیل **بدن، حیث بصَری، چندرگه‌بودن، امر زیبایی‌شناختی** و نظایر آن‌ها، یکی از اصطلاحات رایجی است که یک‌باره و گاه به‌طرزی شگفت، به‌عنوان لوازم و ضروریات مقطع کنونی مُد می‌شوند.[۱] چنین اصطلاحاتی برای مدتی تبدیل می‌شوند به اسامی خاص و شاخصی که کانون سرسپردگی‌های مشتاقانه و موضوع مراوده‌های نظریِ پرشورند و فقط برای آن‌ها که به قواعد و رموز بحث نظری اشراف دارند قابل‌فهم هستند.

این موضوع اخیراً در بازدیدی که از یک نمایشگاه از آثار معاصر شامل عکس، ویدئو و اجرا در موزه‌ی گوگنهایم داشتم مجدداً توجهم را جلب کرد. در آنجا ناگهان دربرابر غرفه‌ای قرار گرفتم با عنوان از آنِ خود سازی و آرشیو.[1] این عنوان درواقع یکی از پنج «رگه‌ی فرمی و مفهومی»ای بود که نمایشگاه‌گردانان براساس‌شان، گزیده‌ای از آثار را ترتیب داده بودند، آثاری که به بخشی از بدنه‌ی غالب و معیارهای نهادیِ حاکم بر آثار هنری معاصر بدل شده‌اند.[۲] در بیانیه‌ی نمایشگاه چنین آمده:

1. Appropriation and the Archive

> در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ رابرت راوشنبرگ و اندی وارهول شروع کردند به استفاده از عکس در نقاشی‌هایشان و در نتیجه به شیوه‌ی جدیدی از آفرینش هنری دامن زدند که نه بر سنت نقاشی انتزاعی و مبتنی بر اکشن‌های بدنی[۲] -که در آن زمان سنت غالب بود- بلکه بر فرایندهای مکانیکی از قبیل چاپ اسکرین اتکا داشتند. آن‌ها به این طریق چالشی پیشِ روی انگاره‌ی هنر به‌مثابه‌ی بیانِ یک مؤلف یکه و قهرمان گذاشتند و کارهایشان را در قالبی جدید ریختند، در قالب مخزنی از اطلاعات، خواه اطلاعات زندگی شخصی، و خواه اطلاعات فرهنگی یا تاریخی. این تکانه‌ی آرشیوکردن طی دهه‌های بعدی انقلابی در هنر ایجاد کرد و راه را بر استفاده‌ی مفهومی از عکس به‌منزله‌ی ابزاری برای جذب‌وهضم بی‌حدوحصر جهان در درون یک قلمرو زیبایی‌شناختیِ جدید باز کرد.[۳]

در ادامه‌ی بیانیه ذکر شده بود که «تکانه‌ی آرشیوکردن» محرکی بوده برای یک رشته فعالیت‌های هنری که هم‌وغم‌شان معطوف بوده به کندوکاو در «برخی امکان‌ها که ذیل این ایده پدید می‌آیند که یک اثر هنری می‌تواند در نقش یک آرشیو عمل کند».[۴] این بینش -که درست یا غلط برگرفته از جستاری است که هَل فاستر در سال ۲۰۰۴ نوشته- در دستور کار بخش ورودیِ نمایشگاه بوده که در خلال آن، نمایشگاه‌گردان‌ها با به‌کارگیری مخزنی از اصطلاحات که حاصل تقلیل‌یافتنِ آن چیزی‌اند که زمانی «نظریه» خوانده می‌شد، می‌خواهند نشان دهند که آثار هنرمندانی نظیر برند و هیلا بخر، سارا چارلزورث، ریچارد پرینس و سیندی شرمن که به این شیوه‌ی آرشیوی تولید شده‌اند، با آنکه در ابتدا «به‌صورت چالشی رادیکال دربرابر وضع موجود» قلمداد می‌شدند، حالا در نگاهی دوباره از نظرگاه موزه، می‌توانند معرف یک مسیر رشد هنری باشند که در اصل با مقولاتی چون فقدان، جراحت [-تروما-] و تجدید خاطره مشخص می‌شود، با «نوعی اشتیاق مالیخولیایی به گذشته‌ای که

2. Gestural abstraction

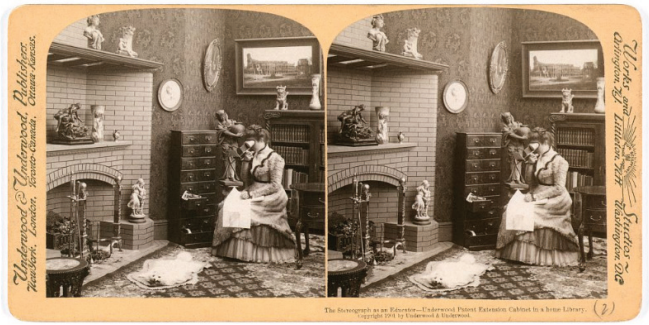
بدون چنین آفرینش‌های هنری‌ای تشفی‌ناپذیر می‌ماند»، و با مرگ.[۵]

زبان نمایشگاه‌گردانانه‌ی به‌کاررفته در این بیانیه زبانی مشخصاً بی‌روح و خنثاست، عاری از هر آنچه ممکن است تهدیدی برای نهاد [هنر] باشد. این رویکرد به‌طرز چشم‌گیری برعکس آن زمان است که اَلن سکولا می‌توانست از «حضور سایه‌وار آرشیو» در انبوه پرشمار پرونده‌ها، پوشه‌ها و قفسه‌های مرتب و منظم بنویسد، از زمانی بین سال‌های ۱۸۸۰ تا ۱۹۱۰ که طی آن، «آرشیو به شالوده‌ی نهادیِ غالبی برای ایجاد معنای عکاسانه بدل شد».[۶] از نظر سکولا و برخی دیگر در اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰ (که من هم در زمره‌شان بودم) وجه آرشیویْ یک آپاراتوس سیاسی بود که پیوند لاینفکی با عقلانی‌سازی اطلاعات، کنترل بدن‌ها و فرایند تنزل‌یافتنِ اپراتور عکاسی تا «حد یک کارگر جزء» داشت.[۷] پس واضح است که در این روندِ انطباق‌یافتن با موزه و جذب‌شدن نیروی محرک نظریه در دل فرایندی که به نهادینه‌شدن پایدارِ مجموعه آثاری کم‌وبیش یک‌دست منجر می‌شود، چیزی از دست رفته است. و این شاید دلیلی کافی باشد برای آنکه با نگاه دوباره‌ای به گذشته، نکات و مشخصه‌هایی حاشیه‌ای را از استدلال‌هایی که سی‌سال پیش در این باب مطرح می‌شدند بازیابیم. البته موضوع آرشیو، اکنون نیز به‌همان‌اندازه‌ی قرن نوزدهم مسئله‌ای مبرم و عاجل است. بنابراین پیش از آنکه بخواهیم از اثرات آرشیو که تا ابد گران‌بار از مالیخولیا و امور نامأنوس[۳] هستند فاصله بگیریم، شاید لازم باشد سعی کنیم با سازوکار ماشینیِ آرشیو با تمامی قدرت و صلابت عملکردش مواجه شویم، یعنی به‌مثابه‌ی آپاراتوسی برای عقلانی‌سازی و مدیریت اجتماعی –ماشینی کارآمد و سودمند که با چنگ‌انداختن به عکاسی و تصرف آن، نه‌تنها فرد در مقام اپراتور عکاسی را به‌عنوان امتداد صرفِ سازوکارش در خود جذب کرد و فروبلعید، بلکه دوربین و متعلقاتش را نیز

3. The uncanny

در خود ادغام کرد و به این طریق تصور ما را از آنچه می‌تواند مقوم آپاراتوس عکاسی باشد از اساس پیچیده‌تر کرد.

این فرایند خیلی زود آغاز شده بود –آن هم نه آن‌طور که احیاناً تصور کنیم در زیرزمین خفه و دم‌کرده‌ی ساختمانی دولتی؛ درواقع این فرایند همواره خانگی‌تر و دم‌دست‌تر از این حرف‌ها بوده است. پس بیایید بررسی‌مان را از اتاق پذیرایی یا شاید هم کتابخانه‌ی یک نجیب‌زاده مثل الیور وِندل هولمز شروع کنیم.



۱. استریوگراف، ۱۹۰۱.

سال ۱۸۵۹ بود که این پزشک، جستارنویس، شاعر و مبدع امریکایی اولین نسخه از رجزنامه‌های عنان‌گسیخته‌اش درباره‌ی استریوسکوپ و استریوگراف را منتشر کرد، اگرچه آن زمان به‌هیچ‌وجه قصد نداشته این تصور را در خوانندگانش به‌وجود آورد که دچار گزاف‌گویی و اغراق شده –حتی نه در آن لحظه که با الهامی پیشاپیش بودریاری اعلام می‌کرد که جهانِ ماده‌ی صرفْ مقهور پیروزی شبیه‌سازی‌های استریوگرافی گشته و به برکت آن‌ها

از فرم‌های خود تهی و به چیزی زائد بدل شده است.[۸] ما هر تصوری هم که از چنین سخنانی داشته باشیم، هولمز به‌عنوان یک گردآورنده‌ی حریصِ کارت‌های استریوگراف و مبدع یک دوربین دستیِ عامه‌پسند، حتی با اطمینانی از این هم بیشتر می‌دانست که آن کارت‌های کوچک با آن جفت تصویرهای تقریباً یکسانی که بر خود داشتند، تهدیدی بودند که به‌طرزی تماماً متفاوت و به‌شیوه‌ای پیش‌پاافتاده‌تر ما را در خود غرق می‌کردند [...].

هولمز دقت بالا و «جذابیت بی‌حدوحصر» تصاویر استریوگراف را دلیل استقبال بینندگان از آن‌ها می‌دانست.[۹] اما آیا این دلیل به‌تنهایی کافی بود؟ اگر این دوربین دوچشمی از طریق تکنولوژی دیگری مهار نمی‌شد که محقرتر و درعین‌حال همان‌قدر دقیق بود، انبارهای سازندگان استریوگراف غرق در تصاویر پراکنده گشته و خرده‌فروشی‌هایشان دستخوش آشوبی زیان‌بخش می‌شدند: این تکنولوژیِ دیگر، تکنولوژی کابینت [یا قفسه‌ی بایگانی] بود با آن کشوهای برچسب‌دار، جداکننده‌های کارت، عناوین و برچسب‌ها، و نوشته‌های زیرِ تصاویر که با یک شاکله‌ی مقتضی دیگر یعنی کاتالوگ همراه می‌شدند که در خدمت سامان‌دادن به منطق تولید و نیز به محرک‌های مصرف بود.

اگر هولمز ارزش تصویر استریوگراف را از جهت شوکه‌کردن بینندگان می‌دانست، یعنی به‌خاطر «نمودی از واقعیت که با حقیقتِ ظاهری‌اش فریبنده‌ی حواس بود»، درعین‌حال به‌خوبی می‌دانست که سازوکار ثبت‌کردن تصویر در عکس نمی‌تواند چنان عملکرد وسوسه‌برانگیزی داشته باشد مگر آنکه خود در سازوکار تماماً غیرمحاکاتیِ کاتالوگ و بایگانی[۴] جای گیرد.[۱۰] هولمز از همان سال ۱۸۵۹ پیش‌بینی کرده بود که در نتیجه‌ی تکثیر تصاویر استریوسکوپی «به‌زودی با چنان حجم انبوهی از فرم‌ها روبه‌رو خواهیم بود که لازم است در

4. The file

قالب کلکسیون‌های بزرگ، طبقه‌بندی و مرتب شوند، شبیه همان حالتی که امروز کتاب‌ها برایمان دارند».[۱۱] این وضعیت او را بر آن داشت که خواستار «ایجاد یک مجموعه‌ی مدون[۵] جامع و نظام‌مند برای تصاویر استریوگراف» شود، یا درحقیقت زنجیره‌ای از مجموعه‌ی مدونی که به‌تعبیر او در سه تراز شهری، ملی و سلطنتی [تحت حاکمیت پادشاهی بریتانیا] سامان یافته باشند.[۱۲] با این‌همه حتی در فضاهای کم‌طمطراق‌تری چون اتاق پذیرایی، صحن کلیسا، و کلاس درس، یعنی جاهایی که مأوای مطمئن‌تری برای استریوگراف بودند نیز نوعی تکنولوژی ذخیره‌سازی و بازیابی و نوعی سیستم طبقه‌بندی و مرتب‌سازی به‌همان‌اندازه مورد نیاز بود. به‌این‌ترتیب دوربینِ کم‌وبیش پیچیده و پرجزئیاتِ استریوسکوپ معمولاً در کنار وسیله‌ی دیگری به‌کار می‌رفت که همان‌قدر حائز اهمیت بود و اسبابی برای سامان‌دهی و جادادن به مجموعه‌های تصاویر فراهم می‌کرد، آن هم اغلب به شکلی که بر مبنای کاتالوگ‌های سازندگان استریوگراف نظم و نسق می‌یافت، و این کاتالوگ‌ها نیز که همواره نیازمند تکمیل‌شدن بودند، پیوسته ضمن دامن‌زدن به اشتیاق مصرف‌کنندگان، به این کالاهای کوچک و سودآور هاله‌ای می‌بخشیدند که سبب می‌شد به نظر چیزی فراتر از تفنن و سرگرمیِ صرف باشند.

بنابراین حتی همین کاربردهای خانگی نظیر قفسه، صندوق یا یک جاکفشی ساده نیز نشانگر فضایی معناشناختی بودند که در آن، نماهای یکه و منحصربه‌فرد در دل بازنمود کامل‌تری از جهان درج می‌شدند که حاوی بارقه‌ای از یک نوع دانش‌نامه‌ی مکان‌نگارانه[۶] یا دست‌کم مبین چنین آرمانی بود، دانش‌نامه‌ای که نحوه‌ی سامان‌یافتنش از یک سیستم جغرافیایی کامل پرده برمی‌داشت. روزالیند کراس خاطرنشان می‌کند:

5. Library
6. Topographical encyclopedia

قفسه‌ی بایگانی به‌عنوان یک شیء، بسیار متفاوت از دیوار یا بوم است. این قفسه امکان ذخیره‌سازی و نظم‌دادن به ارجاعات درونی پاره‌های اطلاعات را فراهم می‌کند، و نیز امکان مقابله‌کردن آن‌ها با یکدیگر از خلال ساختار مشخصِ یک نظام دانش. قفسه‌های پرجزئیات تصاویر استریوگراف به‌عنوان بخشی از اسباب و اثاثِ منزل در خانه‌های اقشار طبقه‌ی متوسط قرن نوزدهم و همچنین یکی از لوازم و تجهیزات مجموعه‌ی اسناد و کتابخانه‌های عمومی، دربردارنده‌ی بازنمودی ترکیبی از فضای جغرافیایی بودند. به‌این‌ترتیب حیث فضاییِ چشم‌انداز استریوگراف و تأثیرگذاری و نفوذ پردوام آن، در نقش الگویی حسی برای یک سیستم انتزاعی‌تر عمل می‌کند، سیستمی که سوژه‌ی آن باز هم فضاست. چشم‌انداز و پیمایش زمین، رابطه‌ای درونی داشته و به یکدیگر تعین می‌بخشند.[۱۳]

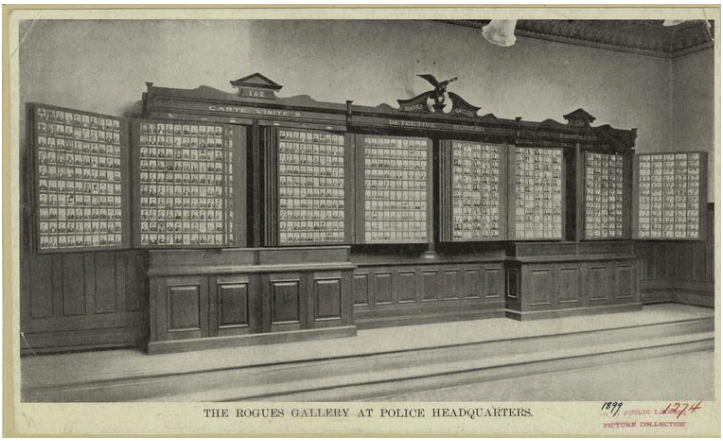
پس از همان ابتدا با چیزی طرفیم که بیش از ابزاری صِرف برای مقابله با مشکل انباشت بی‌رویه‌ی تصاویر است، هرچند این مشکل چالش دیرپایی پیش روی اقتصاد روبه‌رشدِ عکاسی می‌گذاشت، چنان‌که در بازه‌ی زمانی کوتاهی، روند تولید تصویر همان الگویی را در پیش گرفت که تولید سرمایه‌دارانه طی سیر تحولش از صنعتگری به بنگاه‌های پیمان‌کاری و از آنجا به قالب‌های تولید تماماً شرکتی، از سر گذرانده بود [...].

خطر ازدیاد بی‌رویه‌ی تصاویر همچنین از سوی کسانی احساس می‌شد که معماران مجموعه‌های بزرگی از تصاویر کاربردی به‌شمار می‌رفتند، تصاویری که به‌تدریج و به شیوه‌هایی گوناگون از اواسط دهه‌ی ۱۸۵۰ به بعد گردآوری می‌شدند، اما تکثیرشان از دهه‌ی ۱۸۷۰ به بعد سرعتی پُرشتاب و فزاینده به خود گرفت. آلفونس برتیون، سرپرست واحد تشخیص هویتِ اداره‌ی مرکزی پلیس پاریس که مبدع نخستین سیستم علمی برای فهرست‌بندی و بازیابی اسناد و مدارک عکاسانه بود، در سال ۱۸۹۱ علناً اظهار می‌داشت که:

تعداد تصاویر در مجموعه‌ی پرتره‌های مجرمان تاکنون به چنان ابعادی رسیده که کشف شباهت میان یکی از آن‌ها با فردی که اسمی جعلی برای خودش انتخاب کرده، عملاً ناممکن است. پس تلاش پلیس پاریس که طی ده‌سال گذشته بیش از ۱۰۰ هزار عکس از آدم‌ها گردآوری کرده بی‌نتیجه می‌ماند. آیا به نظر شما مقایسه‌ی دقیق هر کدام از این عکس‌ها با هر یک از آن ۱۰۰ نفری که هر روز در پاریس بازداشت می‌شوند در عمل امکان‌پذیر است؟ هنگامی که سعی شد این کار در مورد مجرمی که تشخیص چهره و هویتش به‌نسبت راحت بود صورت بگیرد، جست‌وجوی تصویر فوق بیش از یک هفته کار برد، و تازه این بدون درنظرگرفتن سهوها و خطاهایی است که کاری این‌چنین فرساینده‌ی چشم قطعاً به‌همراه دارد.[۱۴]

به باور برتیون اگر قرار باشد بر توانایی مجرمان حرفه‌ای در تغییر قیافه، جعل هویت، انواع بهانه‌تراشی‌ها برای تبرئه از جرم و سردرگمی ناشی از سرگذشت‌های متعدد آن‌ها غلبه کنیم و اگر قرار باشد وعده‌ی اولیه‌ی عکاسی به‌عنوان ابزاری برای شناسایی مجرمان، در مواجهه با انباشت توده‌وار و آشفته‌ی تصاویر نقش بر آب نشود، به «یک روش حذفی» نیاز داریم، «شبیه روشی که در گیاه‌شناسی و جانورشناسی به‌کار می‌رود؛ به بیان دیگر روشی که مبتنی بر عناصر مشخصه‌ی فردیت است».[۱۵] شالوده‌ی لازم برای رسیدن به چنین سیستمی از طریق ادغام عکس‌های استاندارد [با شکل و چارچوبی یکسان] با اندازه‌گیری‌های نظام‌مندِ آنتروپومتریک [-متکی بر سنجش مشخصه‌های جسمانی انسان-] در کنار مجموعه‌ی پالوده‌ای از اصطلاحات فیزیولوژیک فراهم می‌شد، اما در این میان مشکل طبقه‌بندی از همه مهم‌تر بود. برتیون فقط از طریق درج کارت‌های هویت فردی‌اش[۷] در درون یک سیستم سامان‌دهیِ آماری می‌توانست ۱۰۰ هزار سند را در شبکه‌ی جامعی از قفسه‌ها بایگانی کند که در نتیجه‌ی آن، بازیابی سریع و مؤثرِ این اسناد با صرف کمترین نیروی کار میسر شود. (تصویر۲)

7. Individual signaletic cards



۲. اداره‌ی پلیس نیویورک، ۱۸۹۹.

از نظر سکولا، برتیون «یکی از اولین کاربران اسناد عکاسانه بود که مسئله‌ی اساسی آرشیو یعنی مسئله‌ی حجم و تعداد اسناد را به‌تمامی درک کرد».[۱۶] درحقیقت چنان‌که سکولا نیز متذکر شده در همین برهه است که شرکت‌های اصلی سازنده‌ی لوازم اداری شروع کردند به تولید قفسه‌های تشخیص هویت برتیون و به‌علاوه، ساختن سیستم‌های حساب‌داری، محفظه‌های اسناد، مجموعه‌های تجاری و قفسه‌های کتابخانه‌ای[۱۷][...]. واضح است که در اینجا فرایند پردامنه‌تری از انتشار و اشاعه‌ی تکنولوژیک در جریان است که پیامدهای قابل‌ملاحظه‌ای‌دارد.

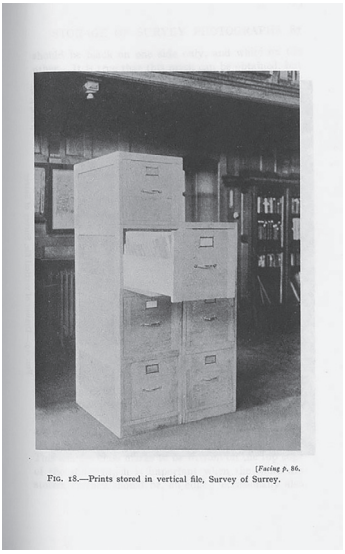
این پیامدها دقیقاً در همان دوره‌ای که شاهد تولید انبوه صفحات ژلاتینی خشک و رواج گسترده‌ی استفاده از دوربین‌های دستی بود، به‌تدریج رخ نمود، زیرا روند فوق مقارن بود با اهمیت‌یافتن هرچه‌بیشترِ آرشیوکردن عکس‌ها و نقش محوری آن

در طیف فزاینده‌ای از نهادهای انضباطی و حوزه‌های مطالعاتیِ تجربی که دامنه‌ی وسیعی از پزشکی و روان‌پزشکی تا تاریخ هنر و اطلاعات نظامی را دربرمی‌گرفتند. اگر برتیون ثابت کرده بود که الگوی آرشیوی‌اش برای حفظ نظم و کنترل جمعیتِ همواره درحال حرکتِ شهر مدرن کارآمد و مفید است، پس برای دیگر حوزه‌ها نیز که در فهرست‌کردن سیل انبوه و تهدیدکننده‌ی عکس‌ها، با مشکلاتی همان‌قدر پُرچالش روبه‌رو بودند، می‌توانست مفید باشد. باز هم مشکل صرفاً مربوط به ذخیره و بازیابی نبود. نظام مقوله‌بندیِ آرشیو نیز نقش و اهمیت بی‌چون‌وچرایی در پیدایش و توسعه‌ی آن به‌عنوان محصول یک نظام دانش داشت. این همان چیزی بود که آرشیو عکس وعده‌اش را می‌داد. با آنکه ممکن است به‌نظر برسد تحقق این وعده بر مبنای ارتقای فنیِ تکنولوژی‌هایی منحصراً دیداری میسر شده، اما روشن بود که لنز آرشیوکننده‌ی دوربین فقط زمانی می‌توانست اثرات انضباطی‌اش را به‌بار آورد که در تشکیلات بزرگ‌تری ادغام شود: در یک نظام دیوان‌سالارانه و اداری که محصول اولیه و اصلی‌اش نه دوربین بلکه قفسه‌ی بایگانی بود. (تصویر۳)

از این جهت در همان سال‌های ابتدایی قرن بیستم شاهد استقبالی مالامال از شور و اشتیاق از این تکنولوژی اطلاعاتیِ جدیدی هستیم که «بایگانی عمودیِ مدرن»[8] خوانده می‌شد، هرچند احتمالاً چنین استقبالی امروز برایمان گیج‌کننده است. بایگانی عمودی که به سال ۱۸۹۲ ابداع شد و سال بعدش در نمایشگاه جهانی شیکاگو برای نخستین‌بار به‌نمایش درآمده بود، بیش از بیست‌سال بعد از آن نیز همچنان به‌عنوان ابزاری برای کارکردن با آرشیوها و سامان‌دادن به آن‌ها مورد ستایش قرار می‌گرفت، ابزاری که «تقریباً ایدئال‌ترین رهیافتی [در قبال آرشیوها] بود که منطقاً می‌شد انتظار داشت».[۱۸] این نظرِ گاور، جَست و تاپلی است، ازجمله متولیان پروژه‌ی پیمایش و اسناد عکاسانه‌ی ساری[۱۹]

8. The modern vertical file

و نویسندگان کتاب دوربین در مقام مورخ[۹] که راهنمای جامع کار با اسناد عکاسانه بود.[۲۰] برای آن‌ها ظاهراً معنای یک سند عکاسانه‌ی واقعی را می‌شد در کمی بیش از دو صفحه توضیحات و یک تصویر راهبردی روشن کرد، حال آنکه بیش از یک‌سوم کتاب ۲۶۰ صفحه‌ای‌شان را می‌بایست صَرف پاسخ‌دادن به سؤالات واقعاً جالب‌توجهی کنند که به مسئله‌ی ذخیره‌سازی مربوط می‌شدند: مزیت‌های نسبی صندوق‌ها، کشوها و قفسه‌های عمودی؛ برچسب‌ها؛ جداول زمان‌بندی «کارفرمایان»؛ کیفیت جوهرهای به‌کاررفته در علامت‌گذاری‌ها؛ سیستم اعشاری طبقه‌بندی‌ها و نمایه‌ی موضوعی؛ روش ارجاع‌دهی روی نقشه‌های نظامی؛ راهنمای استفاده‌ی صحیح از قفسه‌های عمودی؛ اهمیت دفاتر و اسناد چاپی دبیرخانه.[۲۱]



[Facing p. 86.
FIG. 18.—Prints stored in vertical file, Survey of Surrey.

۳. چاپ‌های موجود در بایگانی عمودی، پروژه‌ی پیمایش ایالت ساری، ۱۹۱۶.

9. The Camera as Historian

گاور، جَست و تاپلی نیز مانند برتیون، مشغله‌ی خاطرشان آن بود که با افزایش تعداد اسناد پیمایش‌های عکاسانه، کارکردن با این اسناد یا دسترسی به آن‌ها جز با استفاده از یک سیستم قابل‌بسط ذخیره‌سازی و آنچه آن‌ها یک «**آرایش** مناسب» می‌خواندند -که منظورشان «نظم و ترتیبی **سیستماتیک**» بود[۲۲]- ناممکن می‌شود. و این همان چیزی بود که به کمک «بایگانی عمودی مدرن» میسر شد. ساختار قفسه‌های بایگانی و سیستم اعشاری‌ای که پشتوانه‌ی آن‌ها بود، شبیه محور جانشینی در زبان‌شناسی سوسور، نظامی از جانشینی‌ها و هم‌ارزی‌ها را به‌وجود می‌آوردند که چارچوبی برای مرتب‌کردن نشانه‌های عکاسانه بود. اما همچنان‌که در خودِ الگوی سوسور نیز می‌بینیم، شکل‌دادن به معنا در چارچوب این ساختاری که متشکل از تفاوت‌ها بود، از اساس با تلقی معنا به‌منزله‌ی موجودیتی تام‌وتمام و درونیِ نشانه ناسازگار بود -تلقی‌ای که در هیچ نشانه‌ای به‌اندازه‌ی عکس پابرجا و ریشه‌دار نیست. در سال‌نامه‌های پروژه‌ی پیمایش ساری، کارکرد عکس در مقام تاریخ نه فقط متکی به یک رابطه‌ی نمایه‌ایِ ثابت اما تهی با تکینگیِ یک برهه‌ی زمانی، بلکه همچنین منوط به رابطه‌ی عکس با سازوکار آرشیو بود -سازوکاری که در چارچوبش رابطه‌ی عکس با زمان از خلال حرکت در شمار بی‌پایانی از بردارهای زمانی، دائماً عوض می‌شد: زمانی که صَرف کارکردنِ این سازوکار می‌شد و نیز پیوندها و تمایزهای وقت‌گیری که این سازوکار ایجاد می‌کرد. در نتیجه‌ی این فرایند، اولویت دوربین و رئالیسم نمایه‌ایِ عکس به‌طرزی ناخواسته اما مؤثر تغییر کرد، از این حیث می‌توان گفت شاید بهتر بود گاور، جَست و تاپلی -با آن روحیه‌ی فرمالیستی‌شان- عنوان کتابشان را می‌گذاشتند قفسه‌ی بایگانی در مقام مورخ.

پس به‌نظر می‌رسد در جهان کتابخانه‌ی بابل بورخس هستیم که ساختاری

مانند یک نظام زبانی دارد، با همه‌ی بسط و امتدادهای نامحدودش.[۲۳] اما فقط در قالب تخیل دیوان‌سالارانه بود که می‌شد کارکرد «بایگانی عمودی مدرن» را مانند یک سیستم زبانی ایدئال در نظر گرفت. و این سیستم به‌خودی‌خود هرگز نمی‌توانست از ناتمامیت ساختاری‌اش احتراز کند، ناتمامی‌ای که به‌واسطه‌ی محورهای مرگ‌بار تهی‌ای مشخص می‌شود که به معماری کتابخانه‌ی بورخس رسوخ می‌کنند و آن را از درون می‌شکافند. به‌علاوه از میشل فوکو نیز آموخته‌ایم که فضای بایگانی درواقع فضای یک ماشین انضباطی است: آپاراتوسی برای تفکیک افراد و دسته‌بندی آن‌ها، ابزاری برای نظم‌بخشیدن به بدن‌ها، قلمروها و عرصه‌ی دانش که آن‌ها را به ابژه‌ی تصمیمات و احکامِ فن‌سالارانه تبدیل می‌کند.[۲۴] [...].

در نظر برخی‌ها آرشیو فاقد هرگونه اتلاف یا ایراد در عملکرد است، اگرچه عقل حکم می‌کند که به این فانتزی که یک ماشین آرشیوِ سرسخت و بی‌وقفه را در خیال می‌آورد شک کنیم، فانتزی‌ای که به یکسان باب طبع هم توطئه‌چینان و هم مدافعان نظریه‌ی توطئه بوده است. در وهله‌ی نخست چنان‌که رابین کِلسی در بحثش از جایگاه عکس‌های تیموثی اُ.سالیوان در اسناد و گزارش‌های کاوش‌ها و نقشه‌برداری‌های جغرافیایی جرج ویلِر از غرب نصف‌النهار صدم[۱۰] به‌خوبی نشان داده، یک آرشیو ممکن است تابع منطقی درونی باشد که حاکم بر تولید رویدادهای معنایی‌اش است، اما آزادی عملِ این منطق همچنان امکانی برای تغییر و دگرگونی و حتی برای تأملات شکاکانه باقی می‌گذارد.[۲۵] این آزادی عمل تا حد زیادی صرفاً نتیجه‌ی این واقعیت است که منطق ابزاری‌سازی، امری ازپیش‌داده نیست بلکه چیزی است که باید مفصل‌بندی و نهادینه شود، بنابراین نیروی محرک معطوف به بستن مدار معناییِ آرشیو (مدار خوانش–نشانه–مرجع)، دست‌کم به‌طور بالقوه، همواره

10. Wheeler’s Geographical Exploration and Survey West of the 100th Meridian

در هر نقطه‌ی این مدار، پذیرای مقاومت و منازعه است. هرچند آنچه در عمل گویاتر و معنادارتر است آن است که این مدار هرگز نمی‌تواند خود را تا آخر از گسستگی حفظ کند و در نتیجه، کارکرد آرشیو -یعنی معنادارشدن مدارک و شواهد و محاسباتی که سیستمِ آرشیوکننده صورت می‌دهد- همیشه نسبت به خودش هم اضافی و هم نابسَنده است: سند و مدرکی که در قالبی ابزاری قرار گرفته همیشه برای چارچوب گفتاری‌اش توأمان خیلی بزرگ و خیلی کوچک است، آنچه می‌گوید هم کمتر از حد مطلوب است و هم بیشتر از آن حد که می‌خواهیم.

این مازاد و نابسندگی توأمان را می‌توان برای تضمین آنکه معنا راحت و سرراست جا بیفتد حذف و تعدیل کرد، و این کار به‌زعم من از خشونتی خبر می‌دهد که به‌سیاق خود سبعانه است. بااین‌حال اشتباه است اگر تصور کنیم سرکوب‌کردنِ این عدم انسجام درونی و این عدم تعین غاییِ سیستم‌های آرشیوی، باعث می‌شود که اثرات ظالمانه‌ی قدرت/دانش در سیستم‌های فوق تماماً پابرجا بماند. در متن تاریخ معاصر، سقوط دولت‌های پلیسی و رژیم‌های ارعاب در اقصی‌نقاط جهان طی بیست‌سال گذشته، عکس این قضیه را به ما نشان داده. در جمهوری دموکراتیک آلمان [-آلمان شرقی-] بعد از سقوط، در رومانی بعد از چائوشسکو، در آرژانتین بعد از جنگ کثیف، و در کامبوج بعد از سقوط خمرهای سرخ، با سرک‌کشیدن به ادارات دولتی، انبارهای آب‌گرفته، اردوگاه‌های زندانیان و مراکز دفن زباله، آرشیوهایی بازیافته و گردآوری شده‌اند و با کندوکاوی صبورانه در مدارک حقوقی و نگهداری آن‌ها، این آرشیوها زیر و رو شده و بار دیگر به سخن درآمده‌اند تا از گناه بازجوها، شکنجه‌گرها، مأمورهای اعدام، جاسوس‌ها و خبرچین‌هایی بگویند که آن آرشیوِ جامع و فراگیر، برایشان در حکم نقشه‌ای با بی‌نهایت جزئیات

بود که بر جای‌جای جهان گسترده بود -نقشه‌ای که، با وارونه‌کردن هولناک یکی دیگر از تأملات داستانیِ بورخس، می‌توان گفت شیره‌ی حیات جهان را در خود مکیده بود و آن را خشک، پژمرده، تکه‌پاره، بی‌رمق و تهی از خون به حال خود رها کرده بود[۲۶] [...].

بنابراین آرشیوها همچنان رابطه‌ی خاص و احتمالاً ممتازی را با عرصه‌ی حقیقت حفظ می‌کنند. با این‌همه چنین رابطه‌ای همواره در چارچوب سازوکار عظیم‌ترِ حکومت‌مندی شکل می‌گیرد، سازوکاری که همان‌طور که فوکو نشان داده، تا حدی از طریق مشخص‌کردن مرزهای بین حقیقی و کاذب [یا درست و غلط] عمل می‌کند، از طریق حرکت‌دادنِ این مرزها و به‌کارگیری‌شان تا به‌ویژه بر روابطشان با حقیقت تأثیر گذارند، روابطی که مبتنی بر تفاوتند و بستر تمایزگذاری و تعریف جایگاه‌های سوژه‌ایِ معین هستند.[۲۷] بنابراین در فضای آرشیو، سیاستِ حقیقت تا می‌خورد و به شکل سیاست هویت درمی‌آید، آن هم از راه تنظیم روابطی که [محتوای آرشیو] با زمان، حقیقت، خاطره و با کردارها و تکنولوژی‌های ثبت و یادآوری دارد. در نتیجه با آنکه آرشیو قبلاً به‌خاطر گم‌نام‌بودن عملکردش به‌نظر محکوم به رؤیت‌ناپذیری بود، نیروهای معطوف به خودمختاری و رهایی از چنگ استعمار و حرکت‌هایی که در ضدیت با این نیروها وارد عمل می‌شوند آن را بدل به فضایی شدیداً سیاسی کرده‌اند؛ در نتیجه کم‌کم به‌نظر می‌رسد اجتماع‌های انسانی از خلال سهیم‌شدن در نوعی التزام اخلاقی به تجدید خاطره و از خلال مطالبه‌ی «خاطره‌ی جمعی» ساخته و بازسازی می‌شوند، و آرشیو نیز از قرار معلوم مخزن ارزنده‌ای برای این خاطره‌ی جمعی است.[۲۸] به‌همین‌ترتیب اصلاً خودِ وجود یک آرشیو کم‌کم به‌صورت چیزی دیده می‌شود که مقوم خواست یک اجتماع برای هویت است و از این حیث، آنچه باید ذیل محتوای آرشیو گنجانده شود، کسی که باید

این محتوا را مقرر کند و کسی که باید به آن دسترسی داشته باشد، موضوع پرسش‌هایی شده‌اند که حائز معنا و اهمیت اجتماعی و سیاسیِ مبرمی هستند. نمونه‌ی جالب‌توجهی از این وضعیت را در کار فوق‌العاده‌ی سوزان میسلاس در اقلیم چندپاره‌ی کردستان می‌توان دید که جنبه‌های تاریخی و آموزشی بارزی دارد، کاری که دقیقاً معطوف به «ساختن یک خاطره‌ی جمعی در کنار مردمانی است که فاقد هر گونه آرشیو ملی هستند».[۲۹]

بنابراین در حوزه‌ی سیاست، آرشیو به عنصری مرکزی در ساخت سیاسیِ اجتماع و هویت تبدیل شده، درست همان‌طور که در حوزه‌ی آکادمی نیز از دهه‌ی ۱۹۸۰ به بعد، مطالعات خاطره[11] به‌تدریج به وجه غالب فعالیت‌ها و دغدغه‌های آکادمیک پیرامون عکاسی تبدیل شده‌اند و جای دغدغه‌های قبلی را گرفته‌اند که معطوف به سیاست بازنمایی و وجه شاخص پیدایش نظریه‌ی عکس در دهه‌ی ۱۹۷۰ بودند.[۳۰] آنچه اکنون –و در مواجهه با تلاش‌های Google و Monsanto و دیگر شرکت‌ها برای سلب مالکیت از نیازهای عمومیِ حوزه‌ی دانش و تبدیل آن‌ها به سرمایه، با ضرورتی بیش از پیش– به‌نظر لازم می‌آید، نه فقط نوعی دیرینه‌شناسی آرشیو بلکه فعالیتی علیه این روند است که در چارچوب سیاستی دیگر صورت بگیرد.[۳۱] با این‌همه در این ضرورت خطری نهفته، از آن حیث که ممکن است تلقی‌ای از آرشیو به‌منزله‌ی نوعی حقوق بشر را به ذهن متبادر کند، همچنان‌که ممکن است اکیداً به این باور دامن بزند که حقیقت مندرج در آرشیو است –ولو اینکه به‌صورت نوعی پادحقیقت باشد. آنچه در چنین تصوری دست‌نخورده می‌ماند کارکرد سرسختانه‌ی خودِ آرشیو در مقام سازوکاری برای حقیقت است، در مقام کامپیوتری برای محاسبه‌ی هر آنچه موضوعیتی داشته باشد –که در آن، هر موضوع بنا به لزوم در مجموعه‌ای از کشوها و قفسه‌ها و درایوهای ذخیره‌سازی و پایگاه‌های داده و سرورها،

11. Memory Studies

ثبت، مستند، شمرده، بایگانی و مهروموم می‌شود- چراکه در همه‌ی آرشیوها با هر محتوایی، هر چیز تنها تا جایی می‌تواند موضوعیت داشته باشد که تماماً در معرض کلِ آپاراتوس باشد. اما آپاراتوس چگونه چیزی است؟

آن آپاراتوس آرشیوی که در اینجا مدنظر است یک ماشین تلفیقی است -نوعی کامپیوتر- که در آن، دوربین با آن سیستم کدگذاری شیمیاییِ نه‌چندان کارآمدش به ابزار دیگری وصل شده که آن هم یکی از ابداعات سترگ قرن نوزدهم است، یعنی بایگانی عمودی. پس در اینجا انسان تک‌چشم و انسان تک‌بازوی ژیل دلوز و فلیکس گتاری را داریم که به‌اتفاق گره خورده‌اند با آن روند تسخیر جادویی و انقیاد قانون‌گذارانه‌ای که در حکم فرایندهای اکسیوماتیک [-اصول‌گرایانه‌ی-] یک تکنولوژی اطلاعاتیِ جدیدند که بر همگان حکم می‌راند و کارکردهای آرشیو را مقرر می‌دارد.[۳۲] اما از همین‌جا می‌توان دریافت که یک آپاراتوس صرفاً امری مرتبط با سازوکارهای ماشینی نیست. بلکه به تصریح مؤکد فوکو، گره‌گاه استراتژیک مشخصی است که محل پیوند تکنولوژی‌ها، گفتارها، چارچوب‌های قانونی، قوای قهریه و شیوه‌های اعمال فشار است، گره‌گاهی که شبکه‌ای از کردارها و روابط قدرت را می‌سازد و یک حوزه‌ی ایجابیِ دانش به‌وجود می‌آورد.[۳۳] بنابراین آپاراتوس در آنِ واحد هم یک سازوکار گفتاری و هم نوعی اقتصاد گفتاری است -ترکیبی از مدارهاست که هم از نظر جورجیو آگامبن و ژک لَکان و هم برای دلوز و گتاری، شیوه‌ی عملکردش مبتنی بر **تسخیر** [یا **تصرف**][۱۲] است.

تسخیر نامی است برای سطح پدیدآمدن [یا پلان ظهورِ] آن وجه سوم در صورت‌بندی فوکو از تکنولوژی قدرت/دانش، که همان سوژه باشد -که آگامبن در شرحی که بر فوکو نوشته آن را به اجمال به‌عنوان محصول روابط متعارض میان هستنده‌ها و آپاراتوس‌ها تعریف می‌کند.[۳۴] هرچند آگامبن در

12. Capture

ادامه، تیزبینانه به این اشاره می‌کند که سوژه–منقادسازیْ یک فرایند منحصربه‌فردِ متمرکزکردن و متراکم‌سازی نیست بلکه فرایندی شامل تکثیر و پراکنده‌سازی است که در مرحله‌ی سوم سرمایه‌داری در قالب یک فرایند انباشت غیرهمسان به اجرا درمی‌آید، فرایندی که حالا دیگر تقریباً به‌طرزی رایج از سوی مریدان و مدافعانش تحت عنوان گشودگی هویت پسامدرن پذیرفته شده است. آگامبن ترجیحاً بر آن است که ازدیاد و انباشتِ شکل‌های معاصرِ قدرتْ این فرایند تسخیر و سوژه–منقادسازی را تسریع و تکثیر کرده، تا جایی‌که هویت حالا دیگر مجموعه‌ای بی‌پایان از جداسازی‌هاست که از رهگذرشان آپاراتوس به هستی به‌منزله‌ی انقیاد، کارکرد ابزاری بخشیده و در همان‌حال آن را به سرمایه مبدل کرده است. در اینجا رستگارکردنِ این فرایند به کمک نوعی هشیاریِ مدنی که معطوف به استفاده‌ی صحیح از آپاراتوس باشد، محلی از اعراب ندارد. به‌زعم آگامبن کسانی که مدافع این رویکردند، صرفاً به نیابت از آپاراتوسی سخن می‌گویند که آن‌ها را به تسخیر خود درآورده است.[۳۵]

این استدلالی قاطع است و ما نیز پیش از آنکه توصیه کنیم که آپاراتوسِ آرشیو را می‌توان به کمک نوعی ترصد و هشیاری برآمده از ذهنیت مدنی، رستگار و پالوده ساخت، بهتر است به هشدار آگامبن گوش سپاریم. آنچه می‌توان از آگامبن فراگرفت به‌نظر شبیه دیدگاهی است که ولادیمیر لنین زمانی در قبال آپاراتوس دولت داشت، دست‌کم قبل از آنکه قدرت را قبضه کند: [مانند دولت] مهار آرشیو را نیز نمی‌توان به‌دست گرفت بلکه باید آن را متلاشی کرد و در هم شکست.

گفتن چنین چیزی –آن هم در پناه خودِ آرشیو، همچنان‌که همه‌ی انواع و اقسام فعالیت‌های پژوهشی در کنف حمایت آرشیوند– ممکن است به‌نظر زمخت و خیره‌سرانه بیاید. با وجود این، هدف از یادآوری نقد هشدارآمیز

آگامبن و بسط‌دادن دامنه‌ی آن، واداشتن ما به پرسیدن این سؤال است که چه چیزی از هستیِ خود را به ماشین‌های آرشیوی باخته‌ایم –ضمن آنکه این یادآوری در سطحی محدودتر و تنگ‌نظرانه‌تر می‌تواند ما را مترصد آن «چرخش آرشیوی» در حوزه‌ی پژوهش کند که طی ده یا پانزده‌سال گذشته صورت گرفته؛ منظورم روی‌آوردن به آرشیو به‌منزله‌ی بنیانی برای بازیابی‌های تاریخی و نقطه‌ی شروعی برای تحقیقات پژوهشی است، تحقیقاتی که هم از تاریخیگری مدرنیستی و هم از آن نوع نظریه‌ای که متن تاریخی را در بهترین حالت صرفاً تمثیلی از شیوه‌های عملکرد خودش می‌داند، به‌شدت خسته و بیزار شده‌اند. می‌توان این رویکرد را درمقابل رویکرد دیگری گذاشت همان‌قدر متأخر که ناظر به کشف خودِ آرشیو به‌منزله‌ی موضوع مطالعه است –موضوعی که درحقیقت برای مطالعه‌ی تاریخ عکاسی، اساسی و اجتناب‌ناپذیر است. این دو چرخش به‌سوی آرشیو به‌هیچ‌وجه از یک جنس نیستند. در یکی از آن‌ها، آرشیو نه‌تنها چیزی مفروض و ازپیش‌داده است بلکه خود اساساً چارچوبی برای تولید دانش است. اما در دیگری، آرشیو باید به‌عنوان موضوعی برای دانش ساخته شود، موضوعی که شیوه‌های عملکردش بخشی از مسئله‌ی تاریخی و درحقیقت مسئله‌ای سیاسی است. پس در اینجا معنی متفاوتی در کار است که براساس آن، به‌ویژه در رابطه با تاریخ‌های عکاسی، می‌توان گفت که آرشیو هم باید و هم نباید افق اندیشه‌ی آتی ما باشد.

یادداشت‌ها:

[۱]. نک به:
Jacques Derrida, Archive Fever: A Freudian Impression, trans. Eric Prenowitz (Chicago: The University of Chicago Press, 1996), 2-3.

[2]. Jennifer Blessing and Nat Trotman, *Haunted: Contemporary Photography/ Video/Performance,* exh. pamphlet (New York: Guggenheim Museum, 2010), 1.

[3]. Wall panel for "Appropriation and the Archive," *in Haunted: Contemporary Photography/ Video/Performance*, Guggenheim Museum, New York, 2010.

[4]. Wall panel for "Appropriation and the Archive."

[5]. Hal Foster, "An Archival Impulse," *October* 110 (Fall 2004): 3-22;
نمایشگاه‌گردانان گوگنهایم راهشان را از هَل فاستر جدا می‌کنند که در بحث از آثار توماس هیرشهورن، تسیتا دین و سم دورنت نتیجه گرفته بود که در «هنر آرشیویِ» چنین هنرمندانی، استرداد ناتمامِ یک خواستِ اتوپیایی «حاکی از فاصله‌گیریِ آن‌ها از فرهنگی مالیخولیایی است که امر تاریخی برایشَ چندان چیزی بیش از امر روماتیک و آسیب‌زا نیست.»
Foster, "An Archival Impulse," 22.

[6]. Allan Sekula, "The Body and the Archive," October 39 (Winter 1986): 56–57.

[7]. Sekula, 58.

[8]. Oliver Wendell Holmes, "The Stereoscope and the Stereograph" (1859), in

Classic Essays on Photography, ed. Alan Trachtenberg (New Haven, CT: Leete's Island Books, 1980, 71–82.)

همچنین نک به:

Oliver Wendell Holmes, "Sun-Painting and Sun-Sculpture," *Atlantic Monthly* 8 (July 1861);

Oliver Wendell Holmes, "Doings of the Sunbeam," *Atlantic Monthly* 12 (July 1863: 1–15.)

[9]. Holmes, "The Stereoscope and the Stereograph," 77.

[10]. Holmes, "The Stereoscope and the Stereograph," 74, 77.

[11]. Holmes, "The Stereoscope and the Stereograph," 81.

[12]. Holmes, "The Stereoscope and the Stereograph," 81.

[13]. Rosalind Krauss, "Photography's Discursive Spaces: Landscape/View," *Art Journal* 42, no. 4 (Winter 1982): 315.

به‌زعم سکولا با آنکه شرکت‌هایی مانند Keystone Views یا Underwood and Underwood دسته‌بندی‌های تصویری مختصری از کارت‌های استریوگراف منتشر می‌کردند که طبق منطقی روایی سامان یافته بودند، اما «به‌روشنی می‌توان دید که ساختار کلیِ این دسته‌بندی‌ها نه براساس یک سرمشق روایی بلکه بر مبنای سرمشق آرشیو شکل گرفته بود. به‌هرحال دنباله‌ی تصاویر در چنان ساختاری را می‌شد مجدداً نظم و آرایش داد؛ این دنباله تقدم و تأخر زمانیِ صلب و معینی نداشت و خط سیر روایی‌اش به‌نسبت سست بود. لذت‌های حاصل از چنین گفتاری نه الزاماً در روایت بلکه در بازی‌های آرشیوی ریشه داشتند، در امکان جایگزین‌کردن و در علاقه به جامعیتِ دانش‌نامه‌ها که با نوعی ولع دیداری همراه بود. همیشه می‌شد با صرف هزینه‌ای، تصاویر بیشتری از این قبیل را گیر آورد که دسترسی به آن‌ها به‌واسطه‌ی نوعی سازوکارِ گردآوری تصاویر میسر می‌شد، سازوکاری که بی‌امان بسط می‌یافت و دامنه‌ای با ابعاد جهانی داشت.»(Sekula, 58)

[14]. Alphonse Bertillon, "The Bertillon System of Identification," Forum 11, no. 3

(May 1891): 331.

[15]. Bertillon, 331.

[16]. Sekula, 29.

[17]. Sekula, 57.

[18]. H.D. Gower, L. Stanley Jast, and W.W. Topley, *The Camera as Historian* (London: Sampson Low, Marston and Co., 1916), 85.

[19]. Photographic Survey and Record of Surrey:
پروژه‌ای که در سال ۱۹۰۲ در ایالت ساری انگلستان به‌منظور ثبت و حفظ اسناد عکاسانه‌ای از اشیا و ابنیه‌ی باستانی، چهره‌های شاخص، مدارک قدیمی و کتاب‌ها و طرح‌ها و نقشه‌های نایاب آن ایالت به راه افتاد–م.

[20]. Gower, Jast, and Topley, iii.

[21]. Gower, Jast, and Topley, 71.

[22]. Gower, Jast, and Topley, 94, 96–97.
از نویسندگان کتاب فوق، جَست معاون سرکتابدار کتابخانه‌های عمومی منچستر و دبیر افتخاری انجمن کتابخانه‌ها و دفاتر اسناد بود، و تاپلی نیز عضو شورای کتابخانه‌ها و دفاتر اسناد کرُویدون. برای آشنایی بیشتر با تأثیر علوم کتاب‌داری بر سامان‌دهی به آرشیوهای عکس نگاه کنید به:
Sekula, 56-57.

[23]. Jorge Luis Borges, “The Library of Babel,” *in Ficciones*, ed. Anthony Kerrigan, trans. Anthony Bonner (New York: Grove Press, 1962).
خوزه ساراماگو در کتاب همه‌ی نام‌ها از نقص و ناتمامی گریزناپذیر آرشیو می‌گوید، چیزی که نه فقط ناشی از خطا، پوسیدگی، و فعالیت انگل‌هایی نادیدنی است بلکه همچنین حاصل خطاپذیری خودِ سیستم آرشیو است که به‌تعبیر ساراماگو نشانگر پیروزی حس بر معناست، پیروزی امور لاینحل بر کاربردهای ابزاری، و پیروزی تفاوت‌های تقلیل‌ناپذیر بر ثبات محض و درخودفروبستگی

دیوان‌سالارانه‌ی دولت. نگاه کنید به:
José Saramago, *All the Names*, trans. Margaret Jull Costa (New York: Harcourt, 1999).

[۲۴]. برای نمونه نک به:
Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan (London: Allen Lane, 1977), 187-194.

[25]. Robin E. Kelsey, "Viewing the Archive: Timothy O'Sullivan's Photographs for the Wheeler Survey," *The Art Bulletin* 85, no. 4 (December 2003): 702–723.
همچنین نک به:
Robin E. Kelsey, Archive Style: *Photographs and Illustrations for U.S. Surveys*, 1850–1890 (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2007).

[۲۶]. نک به:
Jorge Luis Borges, "On Exactitude in Science," *in A Universal History of Infamy*, trans. Norman Thomas de Giovanni (London: Penguin Books, 1975).

[۲۷]. به‌ویژه نک به:
Michel Foucault, "Truth and Power," *in Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*, 1972–77, ed. Colin Gordon (New York: Pantheon Books, 1980), esp. 126–133.

[۲۸]. مفهوم «خاطره‌ی جمعی» نخستین‌بار در سال ۱۹۲۵ از سوی جامعه‌شناس فرانسوی و شاگرد امیل دورکهیم، موریس آلبواکس صورت‌بندی شد. نک به:
Maurice Halbwachs, *On Collective Memory* (Chicago: University of Chicago Press, 1992).
برای آشنایی بیشتر با انگاره‌ی «وجوه اخلاقیِ خاطره» نک به:
Avishai Margalit, *The Ethics of Memory* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002).

[29]. Susan Meiselas, Kurdistan: In the Shadow of History (New York: Random

House, 1997).

همچنین نک به این سایت که جایی برای حفظ خاطره‌ی جمعی و تبادل فرهنگی است:
http://www.akakurdistan.com/

[۳۰]. در این‌باره نک به:
Jonathan Long and Edward Welch, introduction to *Photography: Theoretical Snapshots*, ed. J.J. Long, Andrea Noble, and Edward Welch (London: Routledge, 2009).

[۳۱]. درباره‌ی کارکرد اصلی «انباشت سرمایه از طریق سلب مالکیت» در سرمایه‌داری معاصر نک به:
David Harvey, *The Enigma of Capital: And the Crises of Capitalism* (London: Profile, 2010).

[۳۲]. نک به:
Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia, trans*. Brian Massumi (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1987), esp. 424–473.

[33]. Michel Foucault, “The Confessions of the Flesh,” *in Power/Knowledge*, 194–196.

[34]. Giorgio Agamben, *What Is an Apparatus? And Other Essays*, trans. David Kishik and Stefan Pedatella (Stanford, CA: Stanford University Press, 2009), 14.

[35]. Agamben, 21.

آرشیوها: دارایی همگانی، نه گذشته

آریلا آشیا آزولِی
ترجمه: آرش دهقانی

> متهم ردیف اولْ شهرداریِ پایتخت [-پاریس-]، در مقام مسئول امرار معاش مردم بود؛ و پیکان حمله در وهله‌ی اول مسند آن‌ها را نشانه رفته بود. صبح‌دمِ روز دوشنبه، زنانِ شوریدهْ فوج‌فوج به هتل دُ ویل [عمارت شهرداری] سَرازیر شدند. آنان خواستار نابودی تلّی از کاغذ بودند، اسناد و نوشته‌هایی که برایشان تماماً از بهره تهی بود.[۱]

> فراوانی بی‌حدوحصر آرشیوها که میراث دولت انقلابی بود، بیش از آنکه وزن و سنگینی گذشته را نشان دهد، با وزنِ کاغذ آن سنجیده می‌شد. تصویب قانون فروش اسناد به دلالان کاغذ و اجازه به ارتش برای به‌تاراج‌بردن آرشیوهای اداری به‌منظور ساختن قیف‌های باروت در ایام جانکاه جنگ‌های سال‌های ۱۷۹۳ و ۱۷۹۴ [-عصر ترور-] به‌شدت رشد کرد، زمانی که کاغذ رسماً به‌عنوان مایحتاج اولیه دسته‌بندی می‌شد.[۲]

نهادن، تجاوزکردن[۳]

من پیشنهاد می‌کنم تا میان **نهاد** آرشیو، **رژیم** آرشیو، و **فعالیت‌های** آرشیوی تمایز قائل شویم. آرشیو صرفاً یک نهاد نیست، و این نهاد فقط از اسناد گذشته‌ای تشکیل نشده است که وظیفه‌ی حراست از آن‌ها را برعهده دارد. آرشیو پیش از هر چیز، رژیمی است که قلع‌وقمع کردن، تبعید، تهدید و اِعمال زور، و بردگی را به‌مانند غارتِ ثروت، منابع و نیروی کار تسهیل می‌کند. با

وجود این، رژیم آرشیو فعالیت‌هایی را نیز دربرمی‌گیرد که نمی‌توان آن‌ها را به اداره‌ی امورِ اسنادِ پیشتر تولیدشده فروکاست. این رژیمْ تکنولوژی‌های اِعمالِ قدرت مختلفی را دربرمی‌گیرد که در ارتباط با کاغذ و بر روی آن تحقق می‌یابند. فانتزیِ تاریخ بشریِ کاغذ-بنیاد و ظهور [مفهوم] «ارزش تاریخی» بهانه‌ی بزرگی برای انباشتِ دنیاهای دیگران است، که در آرشیو به‌منزله‌ی نهاد، بدان جامه‌ی عمل پوشانیده شده است. این فانتزی نمی‌تواند مستقل از رژیم آرشیو و اقدامات متعاقب [آن] فهم شود. رژیم آرشیو بخش‌هایی از دنیای زیسته‌ی این مردم را به‌عنوان قطعاتی ارزشمند از تاریخ اعلان کرد، قطعاتی که می‌شد آن‌ها را تصرف و تصاحب کرد، پردازش نمود و تحت‌لوای معنای خاصی مهروموم ساخت و به‌گونه‌ای در کنار تکه‌های دیگر قرار داد تا «داشتنِ تاریخ» به دلیلی موجه برای اعطای حقِ داشتن و تملک بیشتر بدل شود. تاریخ به منبع اقتدار و سلطه‌ی رژیم امپریال بدل می‌شود.

آرشیو عمدتاً به‌عنوان یک نهاد مورد مطالعه قرار می‌گیرد، اغلب بدون آنکه پرسیده شود یک نهاد چیست و یا فعل نهادن (to institute) به چه معناست. نهادن (برگرفته از واژه‌ی لاتین institutus) بر جریان‌انداختن چیزی دلالت دارد؛ همچنین به‌معنای بنیادنهادن، پایه‌ریزی‌کردن و گماشتنِ بنیادی است که اختیار یافته تا هنجارها و ضوابطی را برای فعالیتی مشخص وضع نماید. حتی هنگامی که این دو تعریف با یکدیگر ترکیب می‌شوند (یعنی زمانی‌که فعلِ نهادن به‌صورت «به‌جریان‌انداختن چیزی برای پایه‌ریزی و بنیان آن» تعریف می‌شود) هنوز هم معنایش آن قدرت کافی را برای به‌چنگ‌آوردنِ نحوه‌ی عملکرد نهادهای امپریال ندارد.

این [تعریف] باید ابطال گردد؛ نهادهای امپریال چیزی را به‌جریان نمی‌اندازند و پایه و اساسشان آغاز چیز جدیدی نیست. نهادهای امپریال بیشتر

درپی پایان‌دادن به ساختارها، تشکیلات، و فعالیت‌های موجودند. آن‌ها درپی تحمیل اصول و ساختارهای خود به‌عنوان پایه و اساس فرم‌هایی استعلایی هستند که هیچ تاریخی جز [استنباط و] ارائه‌ی مثال‌های معیّنِ خود ندارند. بنابراین، در ارتباط با امپریالیسم، به‌جای آنکه به تعاریف رایج در لغت‌نامه از فعل نهادن -آغاز کردن چیزی جدید، چیزی را به‌جریان انداختن- تکیه داشته باشم، از فعل تجاوز کردن[۴] استفاده می‌کنم که اهانت و بی‌حرمتیِ بنیادینِ نهادهای امپریال را نسبت به آنچه که موجود است، با دقت بیشتری نشان می‌دهد. این بی‌حرمتی نسبت به چیزهایی روا داشته می‌شود که نهادهای امپریال آن‌ها را با استفاده از ابزارها و تمهیدات بی‌شمار خود به قطعاتی قابل‌جمع‌آوری بدل می‌سازند، قطعاتی که می‌توانند به‌واسطه‌ی ابزارهای تکمیلی پردازش شوند. تجاوز کردن [یا هتاکی] با گفتمان نهادها بیگانه نیست، اما، اگر هم مورد استفاده قرار گرفته باشد، به‌ندرت به نحوه‌ی عملکرد نهادها ارجاع می‌دهد. این فعل بیشتر به آن‌هایی ارجاع می‌دهد که از همدستی با خشونتش و یا تصدیق اقتدار آن امتناع کرده‌اند.[۵] نهادهای امپریال به حقِ مردمان برای حفاظت از دنیاهایشان و حقشان برای استمرار فعالیت‌هایشان تجاوز می‌کنند. این نهادها با این کار به خود اجازه می‌دهند تا آن مردمان را «متجاوز [و متخلف]» (Violators) اعلام کنند، درحالی‌که از زیر بار مسئولیت و پاسخگویی برای کارهایی که دربرابر آن مردم انجام داده‌اند شانه خالی می‌کنند.

آرشیو تقلیل‌دادنِ این خشونت به گذشته‌ای که خود به‌عنوان متولی‌اش عمل می‌کند را میسر می‌سازد. این زمان سپری‌شده است که آرشیو به‌دنبال به‌دست‌آوردنش است؛ این امرْ غایت، پروژه و رسالت ناگفته‌ی آن است.

کارگران آرشیو کیستند و کجایند؟

دلیلِ بودن آرشیو، این است که نهادی عمومی تلقی شود؛[۶] با وجود این، به‌طور شگفت‌آوری، کارگران و کاربران آرشیو در تعاریف و شرح‌های گوناگون آن غایب‌اند، کسانی که بدون حضورشان آرشیو به یک جعبه‌ی سیاه یا یک گور می‌مانست. آن‌ها به عنصری غیرضروری برای [تعریف] ذات آرشیو بدل شده‌اند. و از آن مهم‌تر، ناپدیدشدنشان توجه کسی را جلب نمی‌کند و قطعاً قرار نیست که از نظر سیاسی و نظری، فضاحت‌بار شمرده شود. بی‌تفاوتی به ناپدیدشدنِ کارگران و کاربران آرشیو یکی دیگر از خصایص امپریالیسم است. حتی متخصصان، این خادمان پیگیر آرشیوها، در میان این جمعیتِ غیرضروری قرار می‌گیرند و به‌طرز کمابیش بیمارگونه‌ای اغلب نقش تعمدی و فعالانه‌ای در تحقق ناپدیدشدنِ خود بازی می‌کنند. آن‌ها درحالی‌که آرشیو را به‌منزله‌ی ابژه‌ای بیرونی برای کنکاش و تأملاتشان مفروض می‌گیرند، [و درعین‌حال که] می‌کوشند مکانیسم‌های پنهان قدرت آرشیو را به‌چنگ آورند و ذاتش را درک کنند، تمام ردونشان‌های حضور خود را از آن می‌زدایند. کاسر بیان می‌کند که رفع[۷] در معنای هگلی، «برنامه و سیر مدوّنی را برای تئوریزه‌کردن حالتمندیِ آرشیو فراهم می‌آورد».[۸] «حالتمندیِ آرشیو» که در این بحث بدان اشاره شده، تنها زمانی به‌چنگ خواهد آمد که کاربران آرشیو از آن زدوده شوند و خود آرشیو به‌عنوان شیء فی‌نفسه و عاری از مردم، پدیدار آید. رفع به‌منزله‌ی اختصاری برای مکانیسم آرشیو، مفهومی است که زمان، فضا و یک اجتماع سیاسی[۹] را از نقطه‌نظری حاکمانه می‌پذیرد و مُجاز می‌شمارد. این مفهومی است که بر پرسپکتیوی-واحدالمرکز دلالت دارد، پنداره‌ای که تجربه‌های چندلایه‌ی کاربران را می‌زداید و آن‌ها را ذیل یک نقطه‌نظر واحد و منسجم گرد هم می‌آورد. این مفهومی است که وانمود

می‌کند برای فهم [نقش و] جایگاهمان در جهان مشترک ضرورتاً به آن نیاز داریم و قرار است تا به یک شکل دردسترس همگان باشد و مورد استفاده قرار گیرد. بهره‌گیری از چنین نقطه‌نظر واحدی برای تأمل بر آرشیو و نیز پیداکردن [نقش و] جایگاهمان در آن سبب می‌شود تا سهواً در محافظت از آرشیو، نقش بازی کنیم، محافظت دربرابر شیوه‌ی برخورد آشفته و سرکشانه‌ی شهروندان، استفاده‌های نادقیق آنان و برخورد سرسری‌شان با اسنادی که همواره از آنان گرانمایه‌تر تلقی می‌شوند. این مسئله آرشیو را تا حد ممکن به تلقیِ مطلق و حاکمانه‌اش نزدیک نگه می‌دارد: نحوه‌ی عمل و تعامل به‌عنوان بخشی از آنچه آرشیو است فهم نمی‌شوند. با توجه به اینکه وضعیت امپریال را رژیم آرشیو تداوم می‌بخشد، این امر نه نامعلوم و نه دور از ذهن است که حتی مردمی که برایشان آرشیو، نمادِ سلب مالکیت است، مکرراً به آرشیو ارجاع می‌دهند و تلاش می‌کنند تا تکیه‌گاهی درونِ تلقی حاکمانه از نحوه‌ی عملکردش بیابند، دقیقاً همان نوع عملکردی که مسئول نامربوط و اضافی جلوه‌دادنِ تجربه، استثمار و آرمان‌های آنان است. این همان چیزی است که نهادی‌سازی امپریال به‌دنبال آن است.

منتزع‌ساختن مردم تا جایی که از صحنه‌ی بازی محو شوند –صحنه‌هایی که در آن حضوری فعالانه دارند– اغلب در ارتباط با تعاریف لغت‌نامه‌ایِ نهادهای عمومی است، چیزی که خبره‌ها و اهل فن، کسانی که احتمالاً حضورشان مرتبط‌تر پنداشته می‌شود، معمولاً قادر به درک آن نیستند. تصور می‌شود آرشیو از دست‌های نامرئیِ متولیانی انتزاعی برآمده و کنش‌های مردمی که زندگی‌شان به مدارکی قابل‌جمع‌آوری تجزیه شده، در شکل‌گیری‌اش نقشی نداشته است. این جنبه از «خودبه‌خودی‌بودن» [آرشیو] در پی‌گیریِ انجام‌وظیفه‌اش در حفظ اسناد، به باوری شکل می‌دهد که بر مبنای آن، آرشیوْ

همیشه آنجا بوده و همواره پیشاپیش درباره‌ی گذشته‌ای است که در اسناد درج شده، و اینکه، نفی‌ای که مُجازش می‌شمارد –حفاظت و ملغی‌سازی– کیفیت شاعرانه‌ی آن است.

در مجموعه عکس‌های پاتریک تورنُبف، عکس‌هایی که از آرشیو ملی[1] در پاریس گرفته شده، عکاس با دوربینش، در ساختمان‌های جدید و قدیمی، از تالاری به تالار دیگر می‌رود. گویی درپی خود **آرشیو** و ذات آن است. عکس‌های او تالارهای مختلف آرشیو را به‌منزله‌ی فضاهایی ثبت می‌کنند که از حضور انسانی تهی شده‌اند.[۱۰] (تصویر ۱) مقرِّ عکاس برای تهیه‌ی عکس‌هایش ممکن است تحت‌تأثیر آرایش فیزیکی و فضاییِ اتاق‌های آرشیو بوده باشد، اما هدف پروژه، تکرار همان تصویر انتزاعی‌شده از آرشیو در سرتاسر مجموعه است. تنها در یک عکس است که انسانی حضور دارد. او درحالی‌که اسناد را وارسی می‌کند، بر روی میز بزرگی نشسته است. نوردهی طولانی باعث شده تا اندام او محو و کاملاً خارج از فوکوس شود؛ به‌نظر می‌رسد که عکاس نه بر روی او، بلکه، درواقع، بر **خود** آرشیو یعنی قفسه‌ها، طبقه‌ها، پوشه‌ها و اسناد فوکوس کرده است. حضور غیرضروریِ فیگور نشسته [بر روی میز]، آن فیگور را، که زیر سایه‌ی آرشیوِ صُلب و دیرپا قرار گرفته است، گذرا و بی‌دوام می‌سازد –اگر بخواهیم دریدایی بگوییم، او به یک «شبح» بدل می‌شود، نامگذاری‌ای که دوباره، امّا به‌طریقی متفاوت، حضور انسانی را می‌زداید.[۱۱]

چنین عکس‌هایی می‌توانند به‌عنوان نسخه‌ای بصری از مفهومِ نقطه‌نظر واحدالمرکزِ آرشیو به‌کار روند. عکس‌هایی که به‌طور همزمان، هم آرشیو را به‌عنوان یک موجودیت بی‌طرف ثبت می‌کنند، و هم ایده و طرحش را بر آرشیوِ فیزیکی فرامی‌افکنند. با وجود این، اگر ما از فهم عکس‌ها به‌عنوان بازنمایی –با نگاهی به تعاریف مثلاً لغت‌نامه‌وارش– دست بکشیم و درعوض با آن‌ها

1. Archives Nationales

به‌عنوان بخشی از رخداد عکاسی[۱۲] تعامل برقرار کنیم، [آن‌گاه] تلاش‌های عکاس برای نائل‌آمدن به این نقطه‌نظر واحدالمرکز از مجموعه‌ی آرشیوی جالب‌توجه خواهد بود. این منظر دیگر نه برآمده از یک اسنپ‌شات سرسری، بلکه، درعوض، یک بازنماییِ بادقت ساخته‌شده از یک آرشیوِ منتزع‌شده خواهد بود. حال، تلاش‌های عکاس برای چپاندن ردیفی از طبقه‌های طولانی در این قاب رفته‌رفته توجه‌مان را به خود جلب می‌کند، گویی این طبقه‌ها، بدون مزاحمت انسان، در نقطه‌ای بی‌نهایت با یکدیگر همگرا می‌شوند. ما به‌جای اینکه مشقت‌ها و جان‌کندن‌های عکاس را از تفسیرمان درباره‌ی عکس حذف کنیم، باید به‌نوعی تصدیقی بیابیم که تولید آن برای وجودِ آرشیوِ انتزاعی ضروری است و این تولید درون رژیم امپریال ارج نهاده می‌شود.

نوع متفاوتی از عکس که این‌بار جمعیت زیادی در آن حضور دارند، در مدخل صفحه‌ی اینترنتیِ آرشیو صهیونیسم قرار گرفته است (تصویر ۲). حضور مردم در این مجموعه از عکس‌ها، تصویر رایجِ آرشیو به‌عنوان نهادی اسنادمحور را تغییر نمی‌دهد. افراد حاضر در عکس، درحال جمع‌آوری، پوشه‌بندی و مطالعه‌ی تلّی از اسناد هستند. برای اینکه دریابیم که درواقع داریم به یک آرشیو می‌نگریم، لازم نیست ببینیم این‌ها چه مدارکی‌اند یا چیزی درباره‌ی منبع آن‌ها بدانیم. برای این بازیگران متعهد، هیچ سندی دور از دسترس یا بسیار رفیع به‌نظر نمی‌آید، همان‌طوری که می‌شود این را از حضور یک نردبان در آنجا استنباط کرد. آن‌ها همچون مورچه‌های کارگر، برای این اسناد جای امنی می‌یابند، آن‌ها را دسته‌بندی می‌کنند و به کناری می‌نهند تا کسانی که شاید روزی برای مطالعه‌ی گذشته به این اسناد رجوع می‌کنند، بتوانند آن‌ها را به‌دقت جستجو کنند. در این نمایش گل‌وبلبل، آرشیوْ معبدی است برای گذشته‌ای ارج‌نهاده‌شده و گرانمایه، گذشته‌ای که در اسناد منجمد شده است.



تصویر ۱



تصویر ۲

به ما گفته می‌شود که جای اسناد در آرشیو، امن است. هیچ‌چیز نگران‌کننده‌ی بخصوصی درباره‌ی این تصاویر وجود ندارد، تصاویری که بازنمایی‌هایی معمول از آرشیودارانند و آن‌ها را در قامت متخصصان و افراد متعهد نشان می‌دهند. آشنایی این افراد با معیارهای جهانی و عمومیِ مراقبت از اسناد جای تعجب ندارد. آن‌ها ممکن است با زبان قانون اسرائیل (مصوب سال ۱۹۵۵) که فعالیت آرشیوی را اداره می‌کند نیز آشنا باشند، زبانی که کلماتی را که نزدیک به دویست‌سال پیشتر توسط بانیان آرشیوهای ملی فرانسه درحین انقلاب فرانسه و تشکیل دولت–ملت فرانسوی مورد استفاده قرار گرفته بود، تقریباً موبه‌مو تکرار می‌کند. سطرهایی که می‌خوانیم قانون آرشیو اسرائیل است که سال ۱۹۵۵ نوشته شده است:

> {آرشیو} هر نوع کارماده‌ی آرشیوی را دربرمی‌گیرد که منتسب به نهادهای رسمیِ پیش از تأسیس دولت اسرائیل است و یا به نهادی دولتی و یا مقامی محلیِ تعلق دارد که دیگر وجود خارجی ندارند و یا توسط هیچ نهاد دیگری جایگزین نشده‌اند. هر نوع کارماده‌ی دیگری که متعلق به یک نهاد یا مقام حکومتی باشد نیز ذیل آرشیو قرار می‌گیرد.[۱۳]

حال در اینجا حکم مجمع ملی فرانسه را که در ۱۲ سپتامبر ۱۷۹۰ مقرر شده است می‌خوانیم. حکمی که اعلام می‌دارد: آرشیو «امانتی است مشتمل بر تمام اعمالی که قانون نظام پادشاهی، حق عمومی آن، قوانین مربوطه‌اش و توزیع عمومی آن در وزارتخانه‌ها را بنیان می‌نهند».[۱۴]

چنین اقدامات بنیادین مشابهی، با وجود اینکه دویست‌سال از لحاظ زمانی با یکدیگر اختلاف دارند، می‌توانند در تاریخی تکاملی از آرشیو به یکدیگر منگنه شوند، تنها از این‌رو که هستیِ تشکیلات دیگر ویران شده است تا این آرشیوهای امپریال بتوانند یک فرم استعلایی تکین را مصداق ببخشند. از

این‌رو، شکاف‌های موجود در روایتِ همچنان هژمونیک‌مانده‌ی مدرنیته‌ی اروپایی می‌توانند پُر شوند و مستعمره‌های پیشین نیز می‌توانند به قطار [پیشرفت] مدرنیته و «رقابتش بر سر [به‌چنگ‌آوردنِ] اسناد نایاب» برسند. وقتی دولت‌های تازه‌تأسیس، آرشیوی از خود پدید می‌آورند، می‌توانند سرسپردگی خود به توسعه را با سایر نقاط جهان هماهنگ سازند: «به‌راستی که، در حوزه‌ی علوم و فن‌آوری {تکنیک}،[۱۵] مستندسازی در یک بازه‌ی زمانی بسیار کوتاه، دائماً نو می‌شود».[۱۶] این واقعیت که بسیاری از آرشیوها تنها اخیراً نهادی شده‌اند تأثیری بر این روایت یکتا[۱۷] از آرشیو به‌منزله‌ی آپاراتوسی جدا و مستقل ندارد، آپاراتوسی که طی چندین قرن، تاریخ پیشرفت مربوط به خود را دارد. تاریخ آرشیو، بیشتر به‌عنوان گامی ضروری در جریان اجتناب‌ناپذیرِ مدرنیزاسیون درک می‌شود. با [ظهور] هر آرشیو جدیدی، امپریالیسم به‌عنوان تنها گونه‌ی سیاسیِ ممکن و معقول دوباره زنده می‌شود، حتی اگر گونه‌های دیگرِ بسیاری، لزوماً وجود داشته باشند. افرادی بومی به‌جای آنکه به‌عنوان بازیگرانی در کارزارِ امپریال، جهتِ استعمار حالت‌های موجودِ درکنارهم‌بودن، فهم شوند، در موقعیت‌های گوناگون به رهبران امپریال پیشرفت و نمایندگان مردمانشان بدل می‌شوند که به آن‌ها شناخت، دانش و قدرتی امپریال اعطا شده است، کسانی که آماده‌ی انجام گستاخانه‌ی اقدامات بنیادینِ مدرنیزاسیونی هستند که کثرت گونه‌های سیاسی را درمعرض خطر نابودی قرار می‌دهد.

تحمل صفرِ امپریال دربرابر گونه‌های سیاسی موجود به‌واسطه‌ی زبان خنثی و تضعیف‌شده‌ی اسلوب‌های کلی و جهان‌شمول به حیات خود ادامه می‌دهد، اسلوب‌هایی همچون قانون آرشیو اسرائیل که رسالت آرشیو را شرح می‌دهند: «{اسناد} موجود در هر نقطه‌ای، که برای پژوهش درباره‌ی **گذشته، مردم، دولت** یا جامعه اهمیت و منفعت دارند و یا اسنادی که به خاطره یا اَعمالِ

چهره‌های عمومی مرتبطند».[۱۸] دولت‌مردان اسرائیلی ملزم به ابداع اسلوب‌های تملک نبودند. خشونتِ سلب‌مالکیت-انباشت همچون خشونتی با چنگال‌های دولبه، پیشتر در اسلوب‌های آرشیویِ تخصصی، که آن دولت‌مردان و گمارده‌شدگانِ متبحرشان به‌کار می‌گرفتند، تعبیه شده بود. در اینجا نمونه‌ای از رفتار معمولِ متخصص را می‌خوانیم که از آشکارساختنِ وجوه امپریال کار خود هیچ ابایی ندارد. این متن که در همان سالِ تهیه‌ی قانون آرشیو اسرائیل توسط یک آرشیودار فرانسوی نوشته شده، تأملی است بر حرفه‌ی متخصص:

> بگذارید باروریِ مستند [و موثق] یک واقعیت ساده و اصیل را تحسین کنیم: برای مثال، یک سیاحتگر در آفریقا با گونه‌ی جدیدی از یک بز کوهی مواجه شده است. این سیاحتگر موفق می‌شود تا آن را به دام بیندازد و سپس با خود برای باغ گیاه‌شناسی {باغ گیاهان} ما به اروپا بیاورد.[۱۹]

متن ادامه می‌یابد و شیوه‌ای که همان بز کوهی را به سندی آرشیوی بدل کرده، می‌ستاید: یعنی به ابژه‌ای برای موزه (شکم‌پُرشده و محافظت‌شده)، به‌عاریه‌گرفته‌شده و ضبط‌شده. از این‌رو، متنْ ماهیت امپریال [کار] آن قشر متخصصانی را که در بدل‌ساختن آفریقا به‌عنوان معدنی برای مواد خام این حرفه دست داشتند عمیقاً روشن می‌سازد.

کارگران آرشیوْ کارمندانِ دولت‌اند. انتصاب آن‌ها، همان‌گونه که پیشتر در اواخر قرن هجدهم در فرانسه رخ داده بود، نشانه‌ی تفوق، نه فقط در پرداختن به اسناد، بلکه برای محافظت از اصول بنیادین رژیم [امپریال آرشیو] است. جهان‌شمولی و کلیّت مقوله‌ی «هر کسی» در زبانِ قانون، از اصلِ یک اجتماع سیاسی نشئت می‌گیرد، اجتماعی سیاسی که افرادش، به‌طرق گوناگون، کنترل می‌شوند:

> **هر کسی** می‌تواند به کارماده‌ی آرشیوی دسترسی داشته باشد، اما این حق **ممکن است به‌واسطه‌ی مقررات محدود شود**. احتمال دارد نوع کارماده‌ی آرشیو و زمان مقرّرِ سپری‌شده پس از خلق آن، در این موضوع دخیل باشند. **آرشیودار** که توسط کمیته مُحق شده است، ممکن است کارماده‌ی آرشیو را با برچسب **محرمانه** دسته‌بندی کند. این محرمانه‌سازی –به دلایلی چون ایجاد **خطر برای امنیت ملی، روابط خارجی** و یا کارهای پشت‌پرده– به دلیل آسیب به حریم شخصی رخ می‌دهد؛ شورای قانون‌گذاری به آرشیودار **اجازه می‌دهد** تا هر کدام از موارد بالا را **به دلایل دیگری** نیز انجام دهد.[۲۰]

«هر کسی» حال به‌معنای هر کسی است که توسط قدرت حاکمه به‌عنوان سوژه و نماینده‌ی آن شناخته می‌شود، مانند شهروندان یهودی در قضیه‌ی اسرائیل. آرشیو در این‌همان‌سازیِ مفاهیم انتزاعی و کلی مانند «مصلحت ملی»[۲] و «امنیت ملیِ»[۳] گروه‌های مربوطه سهیم است، گروه‌هایی که دلیل، تهدید یا نمایندگانِ این مفاهیم‌اند. در قضیه‌ی آرشیو صهیونیسم، این امنیت ملی نیست که به‌عنوان صورتی کلی از سازماندهی افراد تحت‌حاکمیت درمعرض خطر است، بلکه امنیت ملی‌ای است که با [امنیت] گروهی خاص یکی انگاشته شده، گروهی که چنان رفتار می‌کنند که انگار آن مملکت منحصراً مملکتی یهودی‌نشین[۴] است. رازها و پنهان‌کاری‌های دولت به‌خوبی در آرشیو پناه گرفته‌اند، به‌دقت دسته‌بندی شده‌اند و با مُهر «بسیار محرمانه» علامت‌گذاری شده‌اند، اما علاوه‌بر آن، رازِ نسبتاً بی‌پرده‌ای هم در آن قرار گرفته که کارکرد آرشیو را کنترل می‌کند: این رازی است مرتبط با دسترسی‌های افتراق‌آمیز به آرشیو که به‌موجب آن، نه گذشته‌ی مشترک، بلکه هویت ملیْ دسترسی

2. Raisons d’état
3. State security
4. Jewish state

یک فرد به آرشیو را تعیین می‌کند. با وجود اینکه این افتراق و سلب‌مالکیت آشکارا شناخته شده است، همچنان به‌عنوان یک «راز» حفظ می‌شود، رازی که حراست از آن به‌مانند افشاسازی‌اش فرصت دیگری برای پایه‌گذاری اصولی افتراقی فراهم می‌آورد، اصولی که تحت‌لوای آن بر مردم حکمرانی می‌شود.

محدودیت‌های اعمال‌شده بر دسترسی شهروندان به اسناد، که به مشخصه‌ی خشونتِ آرشیوهای دولتی بدل شده، جلوگیری از دسترسی غیرشهروندان [به آرشیو] را در سایه قرار می‌دهد و موجب تعریف هدف مبارزه‌ی مدنی می‌شود –[از این‌رو، مبارزه بدل می‌شود به] دسترسی (بیشتر) به آنچه که در پشت آستانه‌ی ورودی به آرشیو محصور شده است، گویی این هسته‌ی مرکزیِ خشونتِ آرشیو است. بنابراین، وقتی هزاران عکس از شکنجه در زندان‌های ابوغریب منتشر شد، مبارزه‌ی مدنی توجه‌اش را به انتشار عکس‌های بیشتر معطوف کرده بود، انگار محتوای تصاویر منتشرشده برای گناه‌کاردانستنِ سیستمی که این‌ها را تولید کرده بود کفایت نمی‌کرد. گویی دسترسیِ امتیازیافته که پیشاپیش به شهروندان[۲۱] اعطا شده است باید استمرار و تعمیم یابد، به‌جای آنکه این دسترسی به‌عنوان سمپتومی از اجتماع سیاسی افتراقی که توسط آرشیو و از خلال آن تداوم بخشیده می‌شود به‌پرسش کشیده شود و مسئله‌دار گردد. متعاقباً، دام‌های آرشیو به‌عنوان رژیمی که دسترسی متجاوزانه‌ای به زندگی مردم به‌دست آورده و نیز درمقام نهادِ فراهم‌کننده‌ی چیزی که به‌عنوان کارماده‌ی ضروری (چه برسد به دسترسی مفرط) پژوهش‌های تاریخی فرض می‌شود، از کانون توجه خارج می‌شوند. آن هنگام که محدودیت‌ها به صورت‌های افتراقی [و تبعیض‌آمیز] توزیع می‌شوند، دسترسی را به‌عنوان ارزشی مثبت تعریف می‌کنند، امتیازی برای غنیمت شمردن، در نسبت با آن خود را تعریف کردن، و امتیازی که با توجه به قدرت، یک موفقیت قلمداد

می‌شود. بنابراین، آن‌هایی که از یک دسترسی مازاد و ناعادلانه سود می‌برند –درحالی‌که بسیاری دیگر از این امکان محروم‌اند– ترغیب می‌شوند تا آنچه را درون اسناد آرشیوی قرائت کردند و تشخیص دادند، تقبیح کنند، به‌جای آنکه ارزش این اسناد را به‌عنوان منبع غایی آشکارسازی خشونتِ رژیم [آرشیو] مورد مجادله قرار دهند. آن‌ها دیگر مَحرم [رژیم] شده‌اند.[۲۲]

رقابتی برای خاطر خود مستندسازی دنبال می‌شود، رقابتی که جنبه‌ای دیگر از نهضتِ توقف‌ناپذیر امپریال تلقی می‌شود. این رقابت در لحظات مختلفی از تاریخ طی قرن‌های اخیر به‌واسطه‌ی پروژه‌های غرورآمیز «بهبود» دسترسی به اسناد، که بنگاه بشریت دیجیتالی نمونه‌ای از آن است، شتاب یافته –متمرکزسازی مجموعه‌ها؛ استانداردسازی فرمت، اندازه و ساختار آن‌ها؛ بهبود ابزارهای نمایه‌گذاری و یا روش‌های بازتولید آن‌ها.

مسئله‌ی دسترس‌پذیریْ نقش تعیین‌کننده‌ای در تغییر مرکز توجه از جنایت‌های آرشیو درمقام تولیدکننده‌ی اسناد به‌سمت شیوه‌های پرداختن به اسنادِ پیشاموجود، بازی می‌کند. قابلیت دسترس‌پذیری آرشیو، به‌مانند تمام اسلوب‌های مربوط به پرداختن به اسناد، فرایندی است که به ما می‌قبولاند تا ادعای امپریال مبنی بر خنثی‌بودن را بپذیریم. شهروندان ممکن است با برخی از جزئیات واقعی در مورد کارماده‌ی غارت‌شده‌ای که در آرشیو به‌دنبالشان می‌گردند، آشنا باشند، اما [درعین‌حال] به‌واسطه‌ی آرشیو تربیت شده‌اند تا در سیاحتشان در آرشیو به این معلومات به‌عنوان معلوماتی ثانوی بنگرند. امری که براساس دسترسیِ امتیازیافته به اسناد، اشیا و پرونده‌هایی که در مکان‌های بخصوصی تحت عناوینِ «گنجینه‌ی ملی» و «میراث» دسته‌بندی شده‌اند صورت می‌گیرد. به‌ندرت آن‌ها [–شهروندان–] برای این تقصیر و تخطی بازخواست شده‌اند.

یادداشت‌ها:

[1]. John Emerich Edward Dalberg Acton, *Lectures on the French Revolution*, 1910, The Gutenberg Project, 129, gutenberg.org.

[2]. Ralph Kingston, “The French Revolution and the Materiality of the Modern Archive,” Libraries and the Cultural Record 46: 1, 2011, 6.

[۳]. این متن ترجمه‌ی دو جستار از فصل سوم کتاب تاریخ بالقوه: از ذهن‌زدودنِ امپریالیسم است. این کتاب که در سال ۲۰۱۹ توسط انتشارات ورسو منتشر شده، امتناعی است «هستی–معرفت شناختی» برای محتوم پنداشتن خشونت امپریالیسم و کوششی است برای رهایی اندیشه از شیوه‌ی تفکر امپریالیسم، گسستن از استفاده‌های بی‌قید و شرط از مفاهیم سیاسی مانند شهروند، آرشیو و حاکمیت و درنهایت پدیدآوردن تاریخی بالقوه. دست‌کشیدن از امپریالیسم بدون از ذهن‌زدودنِ «ابزارهای امپریالیستی» ممکن نیست؛ بنابراین «استعمارزدایی آرشیو و موزه‌ها مستلزم استعمارزدایی از جهان است». آزولی به ما می‌آموزد که چگونه از تمام باورهای تاریخی سلطه‌یافته دست بکشیم؛ تاریخی قوام‌یافته در دل تفکر امپریالیستی که با مهروموم‌کردن گذشته درون ویترین‌ها و آرشیوهای گردوغبارگرفته، بر ویرانیگری خود سرپوش می‌گذارد. آرشیو با نقابِ «مجموعه‌ای از اسناد»، اساس تلفیق خشونت هستی‌شناختی و خشونت معرفت‌شناختی است: «رژیم آرشیو شیوه‌های ادراک جهان (بازنمایی‌های آن) را تحریف نمی‌کند، بلکه خودْ یک جهان شکل می‌دهد». او این پرسش را مطرح می‌کند که چگونه می‌توان با مشخصات آرشیو، نوع دسته‌بندی و شاخص‌گذاری آن، امور تصدیق‌شده در آرشیو را به‌پرسش بکشیم. آزولی بیان می‌کند که امپریالیسم برای ساخت اجتماع سیاسی خود، در طی قرن‌های اخیر دست به نابودی تمام اجتماعات سیاسیِ و امور مشترکِ بدیل زده است و اسناد را نه به‌عنوان دارایی همگانی، بلکه درمقام «گذشته‌ی» نهادی‌شده‌ای که در رژیم آرشیو خانه کرده، ارائه می‌کند. توجه

کتاب معطوف به قرائت این نابودی‌هاست و عنوان می‌دارد که ما باید با دست‌کشیدن از مقام کاشفان آرشیو، در وضعیت حال استمراری با آن‌هایی که «گذشته» پنداشته می‌شوند قرار بگیریم. برای آزولِی «آرشیوْ مردم است»؛ مردم همواره در آن حضور دارند. آن‌ها محکوم شده‌اند تا در رژیم آرشیو قرار گیرند، اما همواره دربرابر تبدیل‌شدن به مدارکی آرشیوی مقاومت می‌ورزند–م.

[4]. Violate:
از آنجایی که تجاوزکردن هم بر تخطی‌کردن و هم بر هتک‌حرمت‌نمودن دلالت دارد، در اینجا از معادل «تجاوزکردن» استفاده شده است–م.

[۵]. خشونت امپریال یکی از مفاهیم کلیدی این کتاب است. آزولی در بخش اول کتاب قرابت‌های این خشونت را با شاتر دوربین بررسی می‌کند. او شاتر دوربین را نه صرفاً یک استعاره برای اعمال قدرت امپریال، بلکه ابزاری عمیقاً مادی می‌داند. او عنوان می‌کند که عکاسی آپاراتوسی بوده که به‌همراه امپریالیسم توسعه یافته و تخریب دنیاهای دیگر و ازنوساختن دنیایی براساس قواعد امپریالیستی را موجه جلوه داده است؛ شاتر دوربین به‌واقع مساعدتی برای بازتولید تقسیمات و حقوق امپریال بوده است. شاتر در اینجا مهر تأییدی است بر این امر که آنچه غارت شده، امری است محتوم. او بر همین اساس شرح می‌دهد که زیرساخت‌های امپریالیستیِ پس از سال ۱۴۹۲ بود که تحقق عکاسی و شاتر آن را در قرن نوزدهم میسر ساخت. او عنوان می‌کند، ۱۴۹۲ نقطه‌ی آغاز عصری جدید بود. در این سال، تبعید یهودیان و مسلمانان از اسپانیا یک اجتماع سیاسی سرگردان و یک مایملک «رهاشده» شکل داد که به‌منظور سفر دوم کریستف کلمب برای «کشف دنیای جدید» مصادره شده بود–م.

[۶]. مورخان مدرن آرشیو را به‌عنوان مکانی برای نگه‌داری و حفظ اسناد عمومی تعریف می‌کنند. استیدمن اشاره می‌کند: آرشیو مدرن که در اواخر قرن هجدهم با آرشیوهای انگلیسی و فرانسه بنیان نهاده شد، حق دسترسی عمومی را درون خود حمل می‌کرد–م.
برگرفته از:
Louise, Boscacci. “The Archive in Contemporary Art: a literature review,” *International Journal of Liberal Arts and Social Science*, 3:8, 2015.
نک به:
Carolyn Steedman. Dust: *The Archive and Cultural History*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2002.

[۷]. رفع/انحلال یا همان آفهبونگ (Aufhebung) که در آلمانی هم بر نابودساختن و ملغی‌ساختن و هم بر ارتقا بخشیدن و استعلا دلالت می‌کند، مفهوم مرکزیِ دستگاه دیالکتیکی هگل است که در آن،

نفی دیالکتیکی ضمن ملغی‌ساختنِ یک وضعیت، سبب ارتقا آن و متجلی‌شدنش در «روح» می‌شود. ایگناس کاسر در مقاله‌ی خود، «تصویر رفع، تصویر در رفع»، فعل آرشیونمودن (to archive) را به آفهبونگ نسبت می‌دهد که در آن آرشیو همزمان ملغی‌کننده و پناه‌دهنده است. او به تناقضی در منطق آرشیوسازی اشاره می‌کند که در آن، «آرشیو همانا که به‌دنبال حفظ اسناد است، نمی‌تواند بدون ایجاد تمایزگذاری و تفریق این کار را صورت دهد»–م.

[8]. Ignaz Cassar. “The image of, or in, sublation,” Philosophy of Photography 1: 2, 2010, 202.

[۹]. اجتماع سیاسی (Body Politic) مفهومی است که بر مبنای آن یک دولت، جامعه و نهادهای آن درمقام یک بدن بیولوژیکی فهم می‌شوند. در بحث شهروندی (citizenship)، آزولی بیان می‌کند که شهروندیْ عضویت در یک اجتماع سیاسی (در اصل پلیس –polis– ولی اکنون دولت–ملت) تعریف شده که اجازه‌ی مشارکت سیاسی را فراهم می‌آورد. اما او عقیده دارد آنچه که شهروند را از غیر–شهروند جدا می‌کند، دقیقاً محق‌بودن و داشتن حق حمایت در یک حاکمیت ارضی است–م.

[۱۰] . در این کتاب، ما به‌جای آنکه با عکس روبه‌رو باشیم، با طراحی‌هایی روبه‌رو هستیم که ظاهراً از عکس نشئت گرفته‌اند. آزولی توضیح می‌دهد که دلایل متفاوتی برای هر تصویر وجود دارد. برای مثال، کمیته‌ی بین‌المللی تصاویر آرشیویِ صلیب سرخ در ژنو تنها زمانی به آزولی اجازه می‌داد تا عکاسی‌های آرشیوی‌اش را به‌نمایش بگذارد که تصاویر به‌همراه شرح‌های پیشنهادیِ آن‌ها به‌نمایش درآید، مانند عکس‌های تبعید فلسطینیان که با عنوان خنثای «بازگشت» نام‌گذاری شده بودند. او از این کار سر باز می‌زند و درعوض تصاویر را طراحی می‌کند، تصاویری که بالقوگیِ ارائه‌ی عامدانه‌ی تصاویر غیر–خشونت‌آمیز را گوشزد می‌کنند. ایده‌ی این کار، نه تولید اثر هنری، بلکه چگونگی رهاساختن تصاویر «غیرقابل‌نمایشِ» تحت انقیاد آرشیوهاست–م.

[۱۱] . عکاس «از شهادتی منحصربه‌فرد و کم‌سابقه خبر داد، و بدین‌نحو از حقیقت پنهان در این مکان‌های بسی رازآمیز پرده برداشت، نمایاندنِ جنبه‌ی پنهان این گنجینه‌های خارق‌العاده. کاری که در اینجا ردِّ گذرِ انسان را در کیلومترها طبقه از کاغذ برجسته می‌سازد».
نک به:
Pierre Nora, in the preface to Patrick Tourneboeuf, Le temps suspend … les archives nationales, Trézélan: Filigranes, 2006.

[۱۲]. رخداد عکاسی یکی دیگر از مفاهیم مورد بحث آزولی است که پیشتر در کتاب تخیل مدنی: هستی‌شناسیِ سیاسی عکاسی به‌تفصیل به آن پرداخته است. از ذهن‌زدودن امپریالیسم، به‌مانند از ذهن‌زدودنِ آرشیو، مستلزم به‌فراموشی‌سپردن اسناد و نیز از ذهن‌زدودن عکاسی به‌عنوان آن چیزی است که تلاش می‌کند تا غیبت‌ها و حذف‌کردن‌های کنترل‌شده در رخداد عکاسی را با آنچه افرادِ عکاسی‌شده و تماشاگران بازشناسایی می‌کنند جایگزین سازد. رخداد عکاسی برای آزولی با آنچه که متفکرانی چون الن بدیو از رخداد درمقام یک وقفه، مداخله و یا یک انحراف از جریان موجود تلقی می‌کنند، هم‌ارز نیست. رخداد عکاسیْ مجموعه‌ای از مواجهه‌های بی‌پایان است که به‌واسطه‌ی رویارویی مردم با مردم، مردم با دوربین، و مردم با عکس رخ می‌دهد و به اجزای تشکیل‌دهنده‌اش تقلیل‌ناپذیر است. دوربین جرقه‌ای است برای ایجاد رخداد عکاسی، اما این رخداد همواره منجر به تولید یک تصویر عکاسی نمی‌شود، به‌واقع عکاسی حتی زمانی که دوربین خاموش است و عکسی تولید نمی‌کند نیز تجربه می‌شود. مواجهه با عکسِ تولیدشده، آشکارکننده‌ی رخداد عکاسی است. برای مثال، زمانی که بازجو در بازداشتگاه، متهم را به‌داشتنِ عکسی از او در یک موقعیت خاص تهدید می‌کند، لزوماً این عکس را به متهم نشان نمی‌دهد و یا ممکن است حتی این عکس وجود خارجی نداشته باشد. بنابراین، از نظر آزولی، رخداد عکاسی دارای دو وجه از رخدادبودگی (eventness) است: اولی در ارتباط با حضور حقیقی یا فرضی دوربین و دومی در ارتباط با حضور حقیقی یا فرضی عکس رخ می‌دهد. این دو رخداد اغلب در دو مکان مختلف اتفاق می‌افتند، امری که اغلب نادیده گرفته می‌شود و در بازسازی آن رخداد، مسئله‌ساز قلمداد نمی‌شود. «در روایتی غیر–امپریالیستی از عکاسی، عکس تنها یکی از خروجی‌های این رخداد پیچیده است»–م.

[13]. The 1955 Archives Law (in Hebrew), www.archives.gov.il.

[۱۴]. جنیفر اس. ملیگان با توصیف «بنیادهای قانونی و فیزیکیِ» آرشیو که در ۲۵ ژوئن ۱۷۹۴ تدوین شدند، بیان می‌کند که: «مقرّرساختن دسترسی‌ها در کنار اعمال مقرّرات بر محتوا، به‌عنوان مسئله‌ای در ارتباط با آرشیو مدرن ظهور کرده است». او تأکید می‌کند: قانون «از سنتِ رژیم کهن [سیستم سیاسی و اجتماعی پیش از انقلاب کبیر] به دو شیوه‌ی مهم و معنادار جدا می‌شود: اول، مرکزگرایی (درمقابل پراکندگی مخازن و گنجینه‌ها در سرتاسر کشور) و دوم، دسترسی عمومی (درمقابل پنهان‌کاریِ رژیم کهن).
نک:
"'What Is an Archive?' in the History of Modern France," Archives Stories: Facts, Fictions, and the Writing of History, ed. A. Burton, Durham: Duke University Press: 2005, 161.

[۱۵]. قلاب‌ها {} افزوده‌ی نویسنده هستند.

[۱۶]. در سال ۱۹۵۱ و در زمانه‌ای که یونسکو کارزارهای استانداردسازی را به‌واسطه‌ی کنفرانس‌ها، پروتکل‌ها، انتشارات و... دنبال می‌کرد، متنِ سوزان بریت لنگرگاهی برای تاریخی مجزا از آرشیو فراهم آورد. او این کار را ازطریق بسط شخصیتِ متخصصِ متولی اسناد (documentalist) و تمایزگذاری میان متون اصلی و ثانویه انجام داد.
نک به:
Suzanne Briet, What Is Documentation?, trans. and ed. Ronald E. Day, Laurent Martinet, with Hermina G. B. Anghelescu, Lanham, MD: The Scarecrow Press, 2006, 13.

[۱۷]. sui generis : generis که از ریشه‌ی"gĕnŭs" است در لاتین بر پیدایش و تبار دلالت می‌کند و sui نیز ضمیر ملکیِ آن است. می‌توان آن را «متکی به خود» و «از دل خود بیرون‌آمده» نیز ترجمه کرد–م.

[18]. Archives Law, (italics added), 1955.

[19]. Briet, *What Is Documentation?*, 10.

[20]. Archives Law, (italics added), 1955.

[۲۱]. یکی دیگر از مسائلی که آزولی در نوشته‌های گوناگون بدان پرداخته، مسئله‌ی شهروندی (citizenship) است. او اذعان می‌کند که از ذهن‌زدودن امپریالیسم نیازمند دست‌کشیدن از تمام استفاده‌ها و مزایای غیرقابل‌انکاری است که مفاهیم سیاسی‌ای چون شهروند، آرشیو، حاکمیت و حقوق بشر به ما اعطا می‌کنند. مفاهیمی چون «جدید» و «خنثی» موتور محرکه‌ی «پیشرفت» امپریالیستی‌اند که وجوه افتراقیِ «شهروندیِ» «شهروند خوب لیبرال» را حفظ می‌کنند: «شهروند خوب لیبرال» هنر و موزه را نشانه‌ای از پیشرفت تلقی می‌کند، دلمشغول حراست از گذشته و نگران فرهنگ‌های درحال انقراض است؛ ترحم و همدلی‌اش با فقرا به‌گونه‌ای است که گویی آنان ساکنان کره‌ای دیگرند، حامی ابتکارات اصلاحاتی در قبال قربانیان رژیمی‌اند که شهروندان را کنترل می‌کند، و از برنامه‌های مترقی اجتماعی برای «ارتقای کیفیت زندگی» مردم دیگر نواحی نیز استقبال می‌کند. این‌ها نهادی‌کننده‌ی خشونت امپریالیستی‌اند–م.

[۲۲]. آزولی در مصاحبه‌ای به رویکرد موزه‌ی رویال آفریقای مرکزی در شهر تروورانِ بلژیک اشاره می‌کند. این موزه توسط پادشاه لئوپولد دوم افتتاح شد تا آثار به‌تاراج‌رفته از کنگو را به‌نمایش بگذارد. پادشاه لئوپولد که مسئول نسل‌کشی میلیون‌ها کنگویی بود، این موزه را با نیروی کار رایگان و منابع و اشیای غارت‌شده‌ی کنگو بنا کرد. هفت‌سال پیش موزه اعلام کرد که فرایند استعمارزدایی را در قبال موزه آغاز خواهد کرد، فرایندی که شش سال به‌درازا انجامید. آزولی به فهم محدود موزه نسبت به مسئله‌ی استعمارزدایی اشاره می‌کند و شرح می‌دهد که ضرورت استعمارزدایی از موزه‌ها، استعمارزدایی از جهان و دست‌کشیدن از حقوق و امتیازاتی امپریالیستی است که مایملک مستعمره‌ها را از آن‌ها سلب کرده است و موزه را براساس ثروت فرهنگی و نیروی کار رایگان آنان شکل داده. مسئله، آن‌طور که آزولی عنوان می‌کند، انتخاب کیوریتوری از کنگو یا نیجریه نیست، بلکه گشودن مرزهایی است که ابژه‌ها و تصاویر اجتماعات سیاسی را از مردم بومی جدا کرده است، گشایشی که باید اجازه دهد تا آن مردم دنیاهایشان را در کنار ابژه‌هایشان بسازند–م.

واژه‌نامه

فارسی- انگلیسی

اجتماع سیاسی	Body politic
اجتماع سیاسیِ افتراقی	Differential body politic
افتراق	Segregation
القای حس غرق شدن	Waterboarding
ارزش نشانه‌شناختی	Semiotic value
امر زمانمند	The temporal
امر زیبایی‌شناختی	The aesthetic
امر مفهومی	The conceptual
آپوریا	Aporia
آرشیودار	Archivist
آرشیوگرایی	Archivism
آرشیو یکپارچه	Unified archive
آرمان‌شهر	Utopia
آرمان‌شهرخواهی	Utopian ambition
باقی‌مانده/تتمه	Remnant
بایگانی	The file
بت‌واره	Fetish
بینابینی	Medial
بنای یادبود	Monument
بصری	Visual
پسامفهومی	Postconceptual
پسا-تاریخ	After-history
پیشا-تاریخ	Fore-history
پردازش‌های همزمان-با-وقوع	Real time process
تاریخی‌بودن	Historicality
تاریخ‌نگاری	Historiography
تاریخیگری	Historicity
تسلسل/ پیوستگی	Continuity
تصویر فیلم	Filmic image
تصویر نهان	Latent image
تلقیح	Inoculation
تمامیت بازنمودی	Representational totality
تکانه	Impul
تکانه‌ی آرشیوی	Archival Impulse
تکانه‌ی تمثیلی	Allegorical impulse
تکین	Singular
تملک	Acquisition
ثبت‌وضبط	Record

چشم‌انداز	Landscape
چیدمان/برپایی	Installation
حاضرآمده‌های زمان‌محور	Time ready-mades
حاکمانه	Sovereign
حاکمیت/قدرت مطلق	Sovereignty
حالت‌مندی	Modality
حدوث نمایه‌ای	Indexical contingency
حقیقتِ واقع	Fact
حکومت‌مندی	Governmentality
خاطره	Memory
خاطره‌ی جمعی	Collective memory
خرده‌زمان‌مندی	Microtemporality
خرده‌قدرت	Micropower
دانش اثباتی	Positive knowledge
دانشِ متکی بر حقیقت واقع	Factual knowledge
دولت-ملت	Nation-state
دیرش به‌اشتراک گذاشته‌شده	Shared duration
دیرشدگی	Belatedness
ذخیره	Reserve
روان-جنسی	Psychosexual
زجرکش کردن در ملاءعام	lynching
زمان‌سنجانه	Time-critical
زمان مبتنی بر توالی	Chronological time
زیبایی‌شناسی	Aesthetic
زیست-سیاست	Biopolitics
زیست-هنر	Bio-art
ساختار انباشتی	Accumulative structure
ساخت‌گرایانه	Constructivist
سازه‌ی زمینی	Earthwork
سلب مالکیت	Dispossession
سوژه-منقادسازی	Subjectification
سیماشناسی	Physiognomy
سینمای قالب	Template Cinema
شدگی	Becomingness
شیء فی‌نفسه	Thing in itself
ضد-خاطره	Counter-memory
عرضه	Presentation
عقلانی‌سازی	Rationalization
عینیت اجتماعی	Social objectivity

Non-fiction	غیر-خیالی
Metadata	فراداده
Art practice	فعالیت هنری/کار هنری
Semantic space	فضای معناشناختی
immediacy	فوریت
Filing Cabinet	قفسه‌ی بایگانی
Ethnography	قوم‌نگاری
Work	کار
Documentary function	کارکرد مستندگون
Material	کارماده
Artwork	کار هنری
Macrotime	کلان‌زمان
Collection	کلکسیون/مجموعه
Collector	کلکسیونر/گردآورنده
Criminal Type	گونه‌ی تبهکار
Materiality	مادیت
Ownership	مالکیت
Factual	متکی بر حقیقت واقع
Virtuality	مجازیتی
Historical content	محتوای تاریخی
Exhibition impresario	مدیر نمایشگاه
Referent / Reference	مرجع
Canonicity	مرجع‌خواهی
Documentation	مستندسازی
Epistemology	معرفت‌شناسی
Museological	موزه‌شناختی
Provisional	موقتی
Social law	نظام اجتماعی
Taxonomy	نظام رده‌بندی
Original order	نظم آغازین
Provisional order	نظم موقت
View	نما
Display	نمایش
Exhibition	نمایشگاه
Curator	نمایشگاه‌گردان
Curation	نمایشگاه‌گردانی
Archival institution	نهاد آرشیوی
Institutionalization	نهادی‌سازی
Ontology	هستی‌شناسی
Erotic art	هنر شهوی
Institutional integrity	یکپارچگیِ نهادی

نمایه

الف

ابوغریب (Abu Ghraib) ۱۲، ۱۰۹–۱۲۵، ۱۶۲

اتژه، اوژن (Eugène Atget) ۲۱–۲۲

اجرا (Performance) ۷۹ و ۱۲۷

ارنست، ولفگانگ (Wolfgang Ernst) ۹۰ و ۹۸

اسپیواک، گایاتری چاکراورتی
(Gayatri Chakravorty Spivak) ۳۵

استعماری (Colonial) ۹، ۳۵–۴۱، ۴۲–۴۶، ۱۴۱، ۱۶۰، ۱۶۵، ۱۷۰

اسمیتسون، رابرت (Robert Smithson) ۵۹–۶۰، ۶۴

انضباطی (Disciplinary) ۱۳۶ و ۱۳۹

اِنوزر، اُکْوی (Okwui Enwezor) ۹، ۹۰، ۱۰۵

اُسالیوان، تیموثی (Timothy H. O'Sullivan)
۲۰–۲۱ و ۱۳۹

اُونز، کرگ (Craig Owens) ۶۱ و ۶۵

ایدئولوژی (Ideology) ۳۵، ۵۲، ۱۱۹

آگامبن، جورجیو (Giorgio Agamben)
۱۴۳–۱۴۵

آپاراتوس (Apparatus) ۸، ۱۱، ۱۲، ۱۲۹–۱۳۰، ۱۳۹، ۱۴۳–۱۴۴

امر زیبایی‌شناختی (The aesthetic) ۸–۹، ۱۱، ۲۰–۲۲، ۲۷، ۳۰، ۸۰–۸۱، ۸۴، ۸۹–۹۰، ۹۶، ۱۰۲، ۱۲۷–۱۲۸

ب

بازنمایی (Representation) ۱۲، ۲۱، ۲۷، ۳۵، ۱۰۹–۱۱۰، ۱۱۲، ۱۱۴–۱۱۶، ۱۱۸–۱۲۲، ۱۲۵، ۱۴۲

بدن (Body) ۸، ۱۲، ۱۹، ۳۹، ۶۵، ۱۱۱، ۱۱۶، ۱۲۴، ۱۲۷–۱۲۸، ۱۳۹، ۱۶۷

بارت، رولان (Roland Barthes) ۲۶، ۳۹

بنیامین، والتر (Walter Benjamin) ۱۱، ۷۱، ۷۴، ۷۶، ۸۲، ۸۴، ۸۶–۸۷

برتیون، آلفونس (Alphonse Bertillon) ۸، ۱۹، ۲۲، ۱۳۳–۱۳۶، ۱۳۸

بوریو، نیکولا (Nicolas Bourriaud) ۵۱

بوکلو، بنیامین (Benjamin Buchloh) ۶۱، ۶۵، ۶۷–۶۸

پ

پوزیتیویسم (Positivism) ۱۹، ۳۵، ۴۵،

پساتولید (Post-production) ۵۱-۵۲

ت

تاریخیگری (Historicity) ۱۰، ۱۲، ۱۴۵

تامسن و کرگهد (Thomson & Craighead) ۸۹-۹۰، ۹۸، ۱۰۰-۱۰۴، ۱۰۸

تَن، فیونا (Fiona Tan) ۳۰-۳۲، ۳۸

تورنُبِف ، پاتریک (Patrick Tourneboeuf) ۱۵۶

ج

جنگ (War) ۴۹-۵۰، ۵۷، ۵۹، ۶۵، ۶۸، ۸۹، ۹۳، ۱۰۰، ۱۰۳-۱۰۴، ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۵، ۱۱۷-۱۱۸، ۱۲۰، ۱۴۰

جیرو، هنری (Henry Giroux) ۱۲۰-۱۲۱

ح

حاضر-آماده (Ready-made) ۵۱-۵۲

خ

خاطره (Memory) ۹، ۲۳-۲۵، ۳۶، ۵۱، ۱۲۸، ۱۴۱-۱۴۲، ۱۴۹-۱۵۰، ۱۶۰

خود-ارجاعی (Self-reflection) ۷۹

د

دُلوز، ژیل (Gilles Deleuze) ۵۴-۵۵، ۶۷، ۹۱، ۱۴۲

دریدا، ژک (Jacques Derrida) ۶۶، ۹۰-۹۲، ۱۰۴، ۱۵۶،

دورنت، سم (Sam Durant) ۱۱، ۴۹، ۵۳، ۵۹-۶۰، ۶۴، ۱۴۶

دیتابیس (Database) ۷، ۱۱-۱۲، ۵۲-۵۳، ۶۶، ۸۹-۹۰، ۹۵-۹۹، ۱۰۱-۱۰۲، ۱۰۴، ۱۰۸

دین، تسیتا (Tacita Dean) ۱۱، ۴۹، ۵۳، ۵۷، ۵۹، ۶۴، ۱۰۵، ۱۴۶

ر

راوشنبرگ، رابرت (Robert Rauschenberg) ۱۲۸

رخداد هنر (Art Event) ۷۹

رعد، ولید (Walid Raad) ۱۲، ۸۳، ۸۹-۹۰، ۹۲-۹۵، ۱۰۴-۱۰۶

رودچنکو، الکساندر (Aleksandr Rodchenko) ۵۰

ریچِردز، تامِس (Thomas Richards) ۳۴

ز

زعتری، أکرم (Akram Zaatari) ۸۳

زیبایی‌شناسی (Aesthetic) ۹، ۱۲، ۵۰، ۵۵، ۶۱، ۹۰، ۹۵، ۹۸، ۱۰۰، ۱۰۵

س

سانتگ، سوزان (Susan Sontag) ۱۱۴-۱۱۵، ۱۱۹-۱۲۰، ۱۲۲

ساندر، آگوست (August Sander) ۲۸، ۳۰، ۳۲

سرمایه‌داری (Capitalism) ۱۲ و ۱۵۰
سکولا، اَلِن (Allan Sekula) ۸، ۱۹، ۱۰۵، ۱۲۹، ۱۳۵، ۱۴۷

ش

شمایل (Icon) ۱۱۷–۱۱۸ و ۱۲۵
شهروند (Citizen) ۱۲۱، ۱۵۵، ۱۶۲–۱۶۵، ۱۶۷، ۱۶۹

ع

عصر دیجیتال (Digital era) ۹۷
عقلانی‌سازی (Rationalization) ۸–۹، ۱۲، ۱۷، ۱۲۹،
عکاسی (Photography) ۷–۱۲، ۱۷–۲۰، ۲۳–۲۴، ۲۶–۲۷، ۳۰–۳۲، ۳۴، ۴۱، ۷۹، ۱۱۱، ۱۱۳–۱۱۴، ۱۲۹–۱۳۰، ۱۳۳–۱۳۴، ۱۴۲، ۱۴۵، ۱۵۷، ۱۶۶، ۱۶۸

ف

فاستر، هل (Hal Foster) ۱۱، ۴۵، ۹۰، ۹۵–۹۶، ۱۰۵، ۱۲۸، ۱۴۶
فریث، فرانسیس (Francis Frith) ۹
فوکو، میشل (Michel Foucault) ۷، ۵۹، ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۴۳
فوکس، ادوارد (Eduard Fuchs) ۷۱، ۷۴، ۷۶، ۸۴

ک

کارماده (Material) ۱۵۹، ۱۶۲–۱۶۴
کالوینو، ایتالو (Italo Calvino) ۳۹ و ۴۱
کراکوئر، زیگفرید (Siegfried Kracauer) ۲۳–۲۶
کراس، روزالیند (Rosalind Krauss) ۲۰–۲۱ و ۱۳۲،
کلو، ژک (Jacques Callot) ۱۱۲
کُنت، اگوست (Auguste Comte) ۱۹ و ۴۵

گ

گالتن، فرانسیس (Francis Galton) ۱۹
گروه اطلس (The Atlas Group) ۸۹، ۹۲–۹۳، ۱۰۴، ۱۰۶
گرویس، بوریس (Boris Groys) ۷۳، ۷۹، ۸۵
گرینبرگ، کلمنت (Clement Greenberg) ۷۹
گفتمان (Discourse) ۸–۹، ۲۰–۲۱، ۲۷، ۳۶، ۵۹، ۱۲۰، ۱۵۳
گولِب، لئون (Leon Golub) ۱۱۲
گویا، فرانسیسکو (Francisco Goya) ۱۱۲

م

مادیت (Materiality) ۷، ۷۹، ۸۲، ۹۶
مارکلی، کریستین (Christian Marclay) ۹۶–۹۷، ۱۰۱، ۱۰۷
مالویل، شارل (Charles Marville) ۸

مانُویچ، لِو (Lev Manovich) ۹۰، ۹۵، ۹۷–۹۸، ۱۰۱–۱۰۲
معاصر (Contemporary) ۹–۱۲، ۱۷، ۲۸، ۳۰، ۵۰، ۵۹–۶۰، ۷۱–۷۴، ۷۹، ۸۹–۹۰، ۹۸، ۱۰۰–۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۲۷، ۱۴۰، ۱۴۴،
موزه‌ی گوگنهایم (The Guggenheim Museum) ۱۲۷، ۱۴۶
میچل، دابلیو.جی.تی (W. J. T. Mitchell) ۱۱۸، ۱۲۵
میسلاس، سوزان (Susan Meiselas) ۱۴۲

ن

نژادپرستی (Racism) ۱۱۹
نظریه‌ی فرانسوی (French Theory) ۸
نمایه (Index) ۲۶، ۱۱۳، ۱۲۵، ۱۳۷–۱۳۸، ۱۶۴

و

وارهول، اندی (Andy Warhol) ۱۰۵، ۱۲۸

ه

هارتفیلد، جان (John Heartfield) ۵۰
هیرشهورن، توماس (Thomas Hirschhorn) ۱۱، ۴۹، ۵۴–۵۷، ۶۸، ۹۵–۹۶، ۱۰۵، ۱۴۶

Archive and Photography
(A Collection of Articles)

تحقق عکاسی در قرن نوزدهم نه‌تنها بر نحوه‌ی ذخیره‌سازی، شاخص‌گذاری و طبقه‌بندی اسناد تأثیر شگرفی گذاشت، بلکه تلقی ما از آنچه می‌تواند آرشیو باشد را نیز اساساً دگرگون ساخت. آرشیو با اتکا به منطق ایجاب/حذف، به‌واسطه‌ی امکان ثبت‌وضبط عکاسی، سازوکاری را تحقق بخشیده که علاوه‌بر نظارت، کنترل و حکومت‌کردن، در فرایندی که همواره در «گردش» است و خود را نوسازی می‌کند، نحوه‌ی شناخت، ادراک حسی و روابط اجتماعی ما را دگرگون می‌سازد.