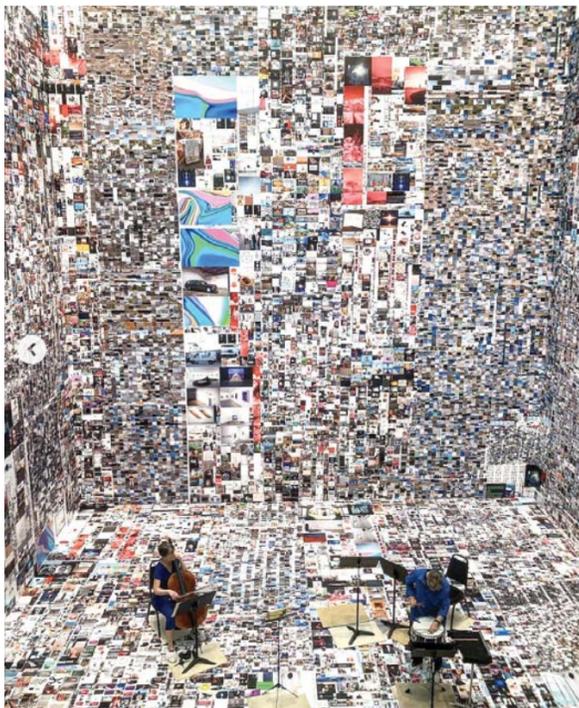


اقتصاد الصور اللامتناهية

معرض فرنسي يعيد النظر في أساليب تبادل الصورة

عمار المأمون
كاتب سوري

دورة حياة الصورة الرقمية



صور الذاكرة الرقمية

رغباننا تخلق عبر الصور
الإعلانية وتلبي بما
هو موجود بين أكواب
البضائع، كالصور
ذاتها التي نستملكها
ونتبنها أحياناً لمجرد أنها
«متوافرة» أمامنا

محاولة لانتقاد أنظمة التعرف الأخرى والتي تحتاج منا تفاعلاً دائماً، كتلك التي تتبع حركاتنا اليومية بحجة دلتنا على الطرقات المناسبة، لتأتي الأحجية - عمل النجيبين بمثابة سخرية من الجهد التقني الاصطناعي، فالصورة في الأحجية تتلاشى بمجرد حلها، وكأنها عامل ذو جهد مهوور لا يهتم به أحد.

التي يمارسها الاحتلال الصهيوني، الذي يقطع سبل التواصل، ما يجعل التشويش علامة الانتقاء بين السياسي الاستعماري وبين الشخصي الحميمي، الأهم أن البيكسلات ترتبط بمفهوم الدليل، فدقة الصورة تهدد مدى "الحقيقة" التي تحويها، وقيمتها كوثيقة صالحة سياسياً وقضائياً.

يحوي المعرض بعض الأعمال التي تحمل خصائص ساخرة/سبينكية، كحالة عمل التجهيز "هل أنت بشري" لآرام بارثول، والذي يعيد تصميم الأحجية الرقمية التي تظهر أمامنا حين نتصفح الإنترنت للتأكد من أننا بشر لسنا برامج قرصنة، هذه الأحجية أساسها الصورة، والبشري "نظرياً" هو الوحيد القادر على ترتيبها أو حلها كونها تعتمد على ذاكرته وعلى العلاقات المنطقية بين أجزاء الصورة.

وفي الشكل الذي يقدم فيه بارثول الصور نلتصق



تطور صناعة الصورة

الرقمي والبيكسلات التي تتجمع حسب شيفرات محددة لتكوين صورة مبرمجة مسبقاً، لكنها لا تخزن أبداً، فالعمل يتغير إلى تلافيف مادية الأرشيف، وتحوله إلى نظام تشفير متغير، فنحن لا ننسخ الصور ونخزنها حالياً بل نتبادل البيكسلات والشيفرات التي تكونها، وكان الصورة كبنية واحدة متماسكة لم تعد موجودة، بل أصبحت مجموعة من الخوارزميات والشيفرات التي تكون الصورة لحظة المشاهدة ثم تختفي حين ننقل لغيرها.

العملية التي تتحرك ضمنها البيكسلات لتكوين الصورة ترتبط بالشروط التقني الذي يمكن للعنف السياسي أن يتلاعب به، وهذا ما نراه في مجموعة صور "تشويش" للفنان تيسير باطنجي، إذ نشاهد مجموعة من اللقطات والصورة المشوشة التي لم تكتمل بيكسلاتها، وحين نقرأ عنها نكتشف أنها لقطات من فيديوهات كان يرسلها الفنان لأسرته في غزة بين عامي 2015 و2017 ما يجعل التشويش انعكاساً للعنف السياسي الذي يتعرض له المقيمون تحت الحصار.

في تلك الصور كل بيكسل ناقص يخزن تقنيات العزل



لا تقتصر العننية على توافر الصور للجميع، بل تمتد إلى ترتيبها واستعراضها وجعلها مرئية للمشاهدين بأسلوب محدد ذي دوافع خفية

علوم الصورة

التطور التكنولوجي غير أشكال "صناعة" الصورة وأساليبها، هذا التاريخ نلتصقه في عمل "كيف تصنع صور جيدة" لزوي ليونارد، التي جمعت 420 نسخة من دليل كوداك للتصوير للهواة منذ عام 1912 حتى الآن ورتبتها حسب سنوات صدورها، وما يثير الاهتمام في العمل هو سماكة كل دليل وحجمه وأسلوب ترتيب الكتب التي تغير اسمها من "كيف تصنع صور جيدة" إلى "كيف تلتقط صورة جيدة"، في إشارة إلى تطور عملية إنتاج الصورة وتحولها من جهد بدوي إلى مجرد لمسة على الشاشة. كما يشير العمل إلى رأيين مختلفين يتعلقان بالمنتج البصري، الأول يرى في الصورة عملية في الزمن لا "تظهر" مباشرة، والثاني يرى في الصورة مجرد لحظة من الواقع، تنفصل عنه بمجرد التقاطها.

التعليق على آلية إنتاج الصورة الآن نلتصقه في عمل "العنونة" لجيف غيس، الذي يتخيل الفضاء

شلال من ذكريات



هناك أكثر من ثلاثة مليارات صورة يتم نشرها وتبادلها يومياً على وسائل التواصل الاجتماعي، سواء أكانت أصلية أم أرشيفية، نحن أمام فائض من الصور التي تتبادل وتستنسخ وتقتبس بأسلوب لا يمكن ضبطه، بل نستطيع فقط توزيعها وتصنيفها وأرشفتها أو التحكم بتدفقها كما تفعل المؤسسات التي تنتج الصور أو تتيح نشرها، لئلا نفلسنا أمام اقتصاد متكامل للصور، يتحكم به رأس المال والسياسية من أجل "إنتاج الحقيقة"، وكان صورة العالم استبدلت أصله الواقعي حسب تعبير فرانسوا ليوتوراد. يقيم متحف "جو دو بوم" في العاصمة الفرنسية باريس معرضاً بعنوان "سوبر ماركت الصور"، في محاولة للإضاءة على دورة حياة الصورة، وكيفية انتقالها ونسخها بين المنصات والوسائط المختلفة ضمن ما يسمى الاقتصاد الأيقوني، حيث أصبحت قيمة الصورة ترتبط بسرعة انتقالها وزمن تلقيها، خصوصاً أن "ظهور" الصورة للعلن لم يعد الهدف، وأضحى التركيز على قابليتها للتبادل، فالمعرض يسأل الصور من جهتي نظر، الأولى ترى كل صورة كوسيط مادي قابل للتخزين، والثانية تعتبر الصورة مجموعة من الكودات الإلكترونية التي تضاعفت أعدادها يومياً.

أول ما يلفت الانتباه في المعرض هو محاولات رصد الكم الهائل من الصور وأساليب تخزينها بوصفها "منتجات"، كما في الصورة التي تحمل اسم "أمازون" للالمانسي أندرياس غورسكي، والتي تحوي واحداً من مستويات شركة أمازون في الولايات المتحدة، في إشارة إلى ثقافة الاستهلاك التي نعيشها، لتبدو الصورة أشبه بلوحة تجريدية تختزل الشرط الاقتصادي الحالي القائم على تراكم البضائع وخلق الطلب، ما يقضي على مفهوم التفرّد، فكل ما نلظن أننا نمتلكه حاضر في هذا المستودع، فرغباننا تخلق عبر الصور الإعلانية وتلبي بما هو موجود بين أكواب البضائع، كالصور ذاتها التي نستملكها ونتبنها أحياناً لمجرد أنها "متوافرة" أمامنا، هذه الإشارات إلى الكم الهائل من الصور نراها أيضاً في عمل أنا فيتوريا موسي التي صنعت منحوتة من عشرين ألف نيغاتيف معلقة ومترابطة ومتداخلة أشبه بشلال من الذكريات، لكن العمل الأشد إشارة لهذا الموضوع، هو ما قام به إيفان روث، إذ قام بطباعة الصور المترابطة في ذاكرة حاسوبه العشوائية والصاقها جميعها على جدران الصالة ضمن تجهيز باسم "منذ أن ولدت"، وكأنه يحول تاريخه الشخصي إلى مساحة علنية يمكن غيرها تتبع أسلوب استهلاكه للصور في كل لحظة.

أزمة العننية

تسائل بعض الأعمال في المعرض معنى العننية وإلى أي حد خصوصيتها قابلة للانتهاك ظل أنظمة المراقبة الحالية والكاميرات المتوافرة في أيدي الجميع، خصوصاً أن كل ما هو علني قابل لأن يصبح صورة أرشيفية تخزن ثم تظهر لاحقاً في سياقات سياسية وترويجية، وهذا ما حاولت الفنانة جيرالدلين خواريز أن تشير له، إذ قامت بوضع العلامة المائية "gettyimages" على مرآة، في إشارة إلى أن صورنا يمكن أن تصبح ضمن أكبر خزان للصور على الإنترنت. وحين نقرأ عن العمل نكتشف أنه رد فعل على ما قامت به الشركة عام 2014، التي جعلت من 35 مليون صورة من دون حقوق، ونشرتها للعلن في الفضاء الرقمي، وذلك كي تتمكن من ملاحقة كل من استخدم صورها دون دفع مقابل مادي، مهددة بذلك أي استخدام سابق أو لاحق لصورها.

هنا تأتي مرآة خواريز بوصفها إشارة إلى أن الصور ليست غير سلع، يمكن لنا أن نحضر ضمنها دون أن نعلم، ويمكن لها أن تنتهك أشد خصوصياتنا، إذ وضعت خواريز العلامة المائية على المرايا في حمامات المتحف، وكان السياسات المرتبطة بالصورة قادرة على اقتحام كل ما هو مرئي سواء في مكان خاص أو عام.

لا تقتصر العننية على توافر الصور للجميع، بل تمتد إلى ترتيبها