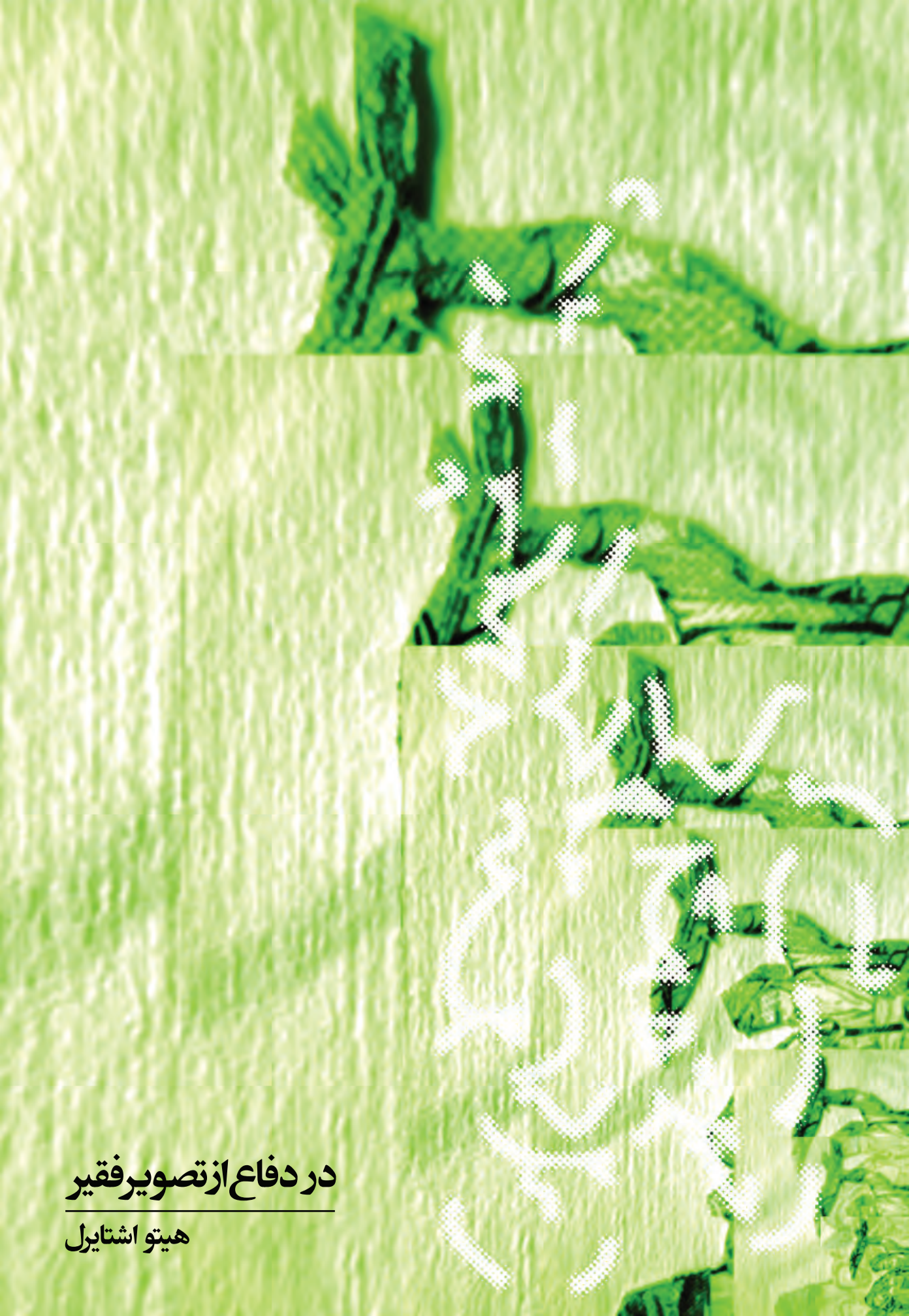


در دفاع از تصویر فقیر

هیتو اشتایرل



در دفاع از تصویر فقیر

هیتو اشتایرل

تصویر فقیر یک کپی در جریان است. کیفیت‌اش بد است، وضوح تصویرش از حد استاندارد پایین‌تر است. اگر سریع‌اش کنیم [دورش را تند کنیم]، بدتر می‌شود. تصویر فقیر شبحی از یک تصویر است، یک پیش‌نمایش، یک نسخه‌ی کم‌حجم‌شده‌ی تصویر (thumbnail)، ایده‌ای سرگردان، تصویری در به‌در که آزادانه [به‌رایگان] توزیع شده، و همچنان که به دیگر کانال‌های توزیع کپی و پیست شده، از طریق رابط‌های گنبد دیجیتال‌ی فشرده شده، متراکم و کم‌حجم شده، بازتولید، ریپ، و ریمیکس شده. تصویر فقیر یک ریپ (تصویری که از جای اصلی‌اش گنده یا دزدیده شده) یا یک تصویر بی‌ارزش [آشغال] است؛ یک AVI یا JPEG، یک لمپن‌پرولتاریا در جامعه‌ی طبقاتی نموده‌ها، که بر اساس شفافیت یا وضوح‌اش دسته‌بندی و ارزش‌گذاری شده. تصویر فقیر آپلود، دانلود، و به اشتراک گذاشته شده، از نو فرمت، و از نو ویرایش شده. تصویر فقیر کیفیت را به دسترس‌پذیری، نمایش را به ارزش کالت، فیلم‌ها را به کلیپ‌ها، ژرف‌اندیشی را به پرت‌اندیشی استحاله می‌دهد. این تصویر از بند غارهای سینماها و آرشیوها رها شده، و به هزینه‌ی جوهر یا دوام‌اش، در عدم قطعیت دیجیتال چپانده شده است. این تصویر گرایش به انتزاع دارد: حین شدن یا سیروت‌اش، ایده‌ای بصری است.

تصویر فقیر حرامزاده‌ی نامشروع پنجمین نسل از تصویر اصلی [ارجینال] است. تبارشناسی‌اش نامعلوم و مشکوک است. اسامی فایل‌هایش عامدانه اشتباه نوشته می‌شوند. اغلب رویاروی میراث‌پدري، فرهنگ ملی، یا اصلاً کپی‌رایت می‌ایستد. تصویر فقیر به‌عنوان یک دام، یک طعمه، یک نمایه، یا در مقام یادآور خود بصری قبلی‌اش منتقل یا دست‌به‌دست می‌شود. این تصویر وعده‌های تکنولوژی دیجیتال را دست می‌اندازد. این تصویر نه تنها تا حد یک لکه‌ی شتابان [یا یک ماتی زودگذر] تقلیل یافته است، بلکه اصلاً مشکوک بتوان تصویر نامیدش. فقط تکنولوژی دیجیتال می‌توانست از همان آغاز چنین تصویر زهواردررفته‌ای را تولید کند.

تصاویر فقیر بیچارگان معاصر صفحه‌نمایش‌اند، آت‌و‌آشغال به‌جامانده از تولید صوتی تصویری، زباله‌ای نشسته بر کرانه‌های اقتصاد دیجیتال. این اقتصاد حاکی از نابه‌جایی، انتقال‌ها و جابه‌جایی شدید تصاویر است - شتاب و گردش تصاویر درون دوره‌های باطل کاپیتالیسم صوتی تصویری. تصاویر فقیر به‌منزله‌ی کالاها یا تندیس‌شان، در هیأت هدایا یا جوایز، پیرامون کره‌ی زمین کشانده می‌شوند. آنها لذت یا تهدید مرگ،

تئوری‌های توطئه یا حملات فریبکارانه، مقاومت یا احمق‌نمایی را منتشر می‌کنند. تصاویر فقیز امر نایاب، امر بدیهی، و امر باورنکردنی را نشان می‌دهند - البته به شرطی که هنوز بتوان ترتیبی داد تا رمز خوانی شوند.

وضوح‌های پایین

در یکی از فیلم‌های وودی آلن کاراکتر اصلی خارج فوکوس است.^[۱] این نه یک مشکل فنی بل نوعی بیماری است که بر سر کاراکتر اصلی آمده: تصویر او دائماً محو و نامشخص می‌شود. از آنجاکه کاراکتر آلن یک بازیگر است، این مسأله [فوکوس نبودن] به یک مشکل بزرگ تبدیل می‌شود: او نمی‌تواند کار پیدا کند. آشکار نبودن او به یک مشکل مادی بدل می‌شود. فوکوس به منزله‌ی یک وضعیت طبقاتی شناسانده می‌شود، نوعی وضعیت مصونیت و آسودگی، در حالیکه بیرون-از-فوکوس بودن ارزش شخص به منزله‌ی یک تصویر را پایین می‌آورد. هرچند سلسله‌مراتب معاصر تصاویر نه تنها بر مبنای آشکاربودن [جلای تصویر]، بلکه همچنین و ابتدأ بر اساس وضوح [شفافیت] است. تنها به یک مغازه‌ی تجهیزات الکترونیک نگاه کنید، و آنوقت چنین سیستمی که هارون فاژکی در مصاحبه‌ای جالب در سال ۲۰۰۷ توصیفش کرد، فوراً معلوم می‌شود.^[۲] در جامعه‌ی طبقاتی تصاویر، سینما نقش یک کلان‌فروشگاه اصلی را دارد. در فروشگاه‌های اصلی، گران‌قیمت‌ترین محصولات در محیطی اعیانی و سطح بالا نشان‌گذاری می‌شوند. بیشتر مشتقات قابل خرید همان تصاویر به صورت DVDها در برنامه‌های تلویزیونی، یا به صورت زنده همچون تصاویر فقیر پخش می‌شوند.

واضح است که یک تصویر با وضوح بالا خیره‌کننده‌تر و تاثیرگذارتر، تقلیدی‌تر و جادویی‌تر، ترساننده‌تر و اغواگرتر از یک تصویر فقیر به نظر می‌رسد. انگار غنی‌تر باشد. حالا دیگر قالب‌ها و فرمت‌های مصرف‌کننده به طرز فزاینده‌ای با ذائقه‌ی علاقمندان همان سینما و زیبایی‌شناسی سازگار می‌شود که بر فیلم ۳۵ میلی‌متری به عنوان ضامن بصیرت بدون خش تاکید داشتند. این پافشاری بر فیلم آنالوگ به عنوان تنها مدیوم واجد اهمیت بصری دوباره بر سرتاسر گفتمان‌های سینمایی طنین افکن می‌شود، آن‌هم صرف‌نظر از انعطاف ایدئولوژیک هرکدام‌شان. هرگز اهمیتی ندارد که این گران‌ترین اقتصادهای تولید فیلم اکیداً به سیستم‌های فرهنگ ملی، تولید استودیویی کاپیتالیستی، تب‌وتاب نبوغ اغلب مردانه و نسخه‌ی اصلی [ارجینال] گره خورده بودند (و هنوز هم چنین‌اند) و از اینرو اغلب در همان ساختار خودشان هم بسیار محافظه‌کارانه‌اند. وضوح یا شفافیت چنان بت‌واره شد که انگار فقدان اش معادل است با اختگی مولف. تب‌وتاب مربوط به قطع یا فرمت فیلم حتی بر تولید فیلم مستقل هم استیلا یافت. تصویر غنی با تکنولوژی‌های جدیدی که امکان‌های بیشتر و بیشتری برای پایین آوردن خلاقانه‌ی کیفیت‌اش ارائه می‌کنند، مجموعه‌ی سلسله‌مراتب‌های خاص خود را برقرار کرد.



مراسم عمومی که توسط شهردار شهر پوئبلا، در مکزیک، برای نابودی دی.وی.دی‌هایی که به صورت غیرمجاز یا قاچاقی پخش می‌شوند ترتیب داده شد

رستخیز (در هیأت تصاویر فقیر)

اما پافشاری بر تصاویر غنی پیامدهای جدی‌تری هم دارد. به‌تازگی یک سخنران در سخنرانی‌اش درباره‌ی مقاله‌فیلم (film essay) از نشان دادن کلیپ‌هایی از یک قطعه نوشته‌ی همفری جنینگز امتناع کرد چون نمایش فیلم مناسب در دسترس نبود. با اینکه یک دستگاه پخش دی‌وی‌دی و ویدئوپروژکتور کاملاً استاندارد همان‌جا در اختیارش بود، مخاطب را به حال خود وانهاد تا تصور کند که آن تصاویر شبیه چه می‌توانستند باشند.

در این مورد، رویت‌ناپذیری تصویر کمابیش ارادی و بر مبنای صغری کبری‌های زیباشناختی بود. اما هم‌ارز بسیار عام‌تری بر مبنای پیامدهای خط‌مشی‌های نولیبرال هم داشت. بیست یا حتی سی سال پیش، بازسازی نولیبرال تولید رسانه‌ای کم‌کم شروع به مبهم‌سازی تصاویر غیرتجاری کرد، تا آن حد که سینمای تجربی و مقاله‌فیلم تقریباً رویت‌ناپذیر شد. در عین حال که تداوم پخش این آثار در سینماها به‌نحو کمرشکنی گران شد، برای پخش در تلویزیون نیز بیش از حد حاشیه‌ای به نظر می‌رسیدند. از همین رو، این آثار رفته‌رفته نه فقط از سینماها، بلکه از حوزه‌ی عمومی هم ناپدید شدند. مقالات ویدئویی و فیلم‌های تجربی اکثراً دیده‌نشده باقی ماندند، و برای نمایش‌هایی معدود در موزه‌های فیلم کلان‌شهرها یا کلوب‌های فیلم جان به در بردند، تا پیش از آنکه دوباره در تاریکی آرشوها ناپدید شوند، با وضوح اصلی‌شان به نمایش درآیند.

این پیشرفت یقیناً با رادیکال‌سازی نولیبرال مفهوم فرهنگ به‌منزله‌ی کالا، با تجاری‌سازی سینما، پراکندگی سینما با بس‌گانگی‌ها، و حاشیه‌ای‌سازی فیلم‌سازی مستقل پیوند داشت. این پیشرفت همچنین به بازسازی صنایع رسانه‌ای جهانی و استقرار انحصارها بر سر امر دیداری‌شنیداری در برخی کشورها یا

قلمروها مربوط بود. از این لحاظ، موضوع بصری مخالف‌خوان یا غیرمحافظة‌کار از سطح ناپدید شد و به زیرزمین آرشیوها و مجموعه‌های بدیل راه برد، و تنها به وسیله‌ی شبکه‌ای از سازمان‌ها و افراد متعهد جان به در برد که کپی‌های ویدئویی [VHS] غیرقانونی این آثار را بین خودشان پخش می‌کردند. منابع این کپی‌ها اکیداً نایاب بودند — نوارهای ویدئو، بر اساس داده‌های شفاهی درون حلقه‌های دوستان و همپالکی‌ها دست به دست می‌شدند. اما با امکان پخش آنلاین ویدئو، این وضعیت به‌نحوی چشمگیر شروع به تغییر کرد. شمار فزاینده‌ای از ماده‌های خام‌های کمیاب از نو بر پایگاه‌های واجد دسترسی عمومی ظاهر شدند، بعضی‌شان به‌نحوی دقیق و سنجیده‌گزینه‌ش و به‌نمایش گذاشته شدند (UbuWeb) و برخی فقط کپه‌ای از آت‌و‌آشغال‌اند (YouTube).



خانه‌ی مجازی آن‌طور که در زندگی سپسین یافت شد، ۲۰ مه ۲۰۰۰، کریس مارکر

در حال حاضر، دست‌کم بیست تُرنت (torrent) از فیلم‌مقاله‌های کریس مارکر به‌صورت آنلاین در دسترس‌اند. اگر می‌خواهید یک گذشته را مرور کنید، می‌توانید آنها را دانلود کنید و داشته باشید. اما اقتصاد تصاویر فقیر چیزی بیش از صرفِ دانلودهاست: می‌توانی فایل‌ها را نگه داری، دوباره نگاه‌شان کنی، و اگر فکر کردی که ضرورت دارد، حتی از نو ویرایش یا بهترشان کنی. و نتایج هم منتشر می‌شوند. فایل‌های AVI مات و نامشخص از شاهکارهای تقریباً فراموش شده بر پایگاه‌های نیمه‌سری P2P مبادله می‌شوند^۱. ویدئوهای موبایلی مخفیانه که خارج از موزه‌ها قاچاق می‌شوند، در یوتیوب منتشر می‌شوند. دی‌وی‌دی‌های کپی‌بازبینی آثار هنرمندان دست به دست می‌شوند.^[۳] بسیاری از آثار سینمای آوانگارد، غیرتجاری و مقاله‌فیلم در مقام تصاویر فقیر رستخیز کرده‌اند و احیا شده‌اند. چه دوست داشته باشند چه نه.

۱. امکانی که به مشارکت‌کنندگان یا کاربران یک شبکه مجال می‌دهد داده‌هایی با هر فرمت دیجیتالی، هر فایل متنی، صوتی یا تصویری، را بدون استفاده از یک سرور یا بانک‌داده، مستقیماً مبادله کنند.

خصوصی سازی و سرقت

اینکه تصاویر چاپی نایاب آثار میلیتانتی، تجربی و کلاسیک سینما، و نیز ویدئوآرت، در هیأت تصاویر فقیر از نو ظاهر می‌شوند، در سطحی دیگر نیز اهمیت دارد. موقعیت این تصاویر بسیار بیشتر از محتوا یا نمود خود تصاویر فاش می‌شود: این موقعیت همچنین وضعیت‌های حاشیه‌ای سازی‌شان را هم برملا می‌کند، که مجموعه نیروهای اجتماعی به انتشار آنلاین‌شان در مقام تصاویر فقیر می‌انجامد.^[۴] تصاویر فقیر به این دلیل فقیرند که به هیچ ارزشی درون جامعه‌ی طبقاتی تصاویر ارجاع نمی‌یابند - شأن نامشروع و دون پایه‌شان باعث می‌شود از معیارهای این جامعه‌ی طبقاتی مستثنی شوند. فقدان وضوح این تصاویر گواهی است بر تخصیص و جابه‌جایی‌شان.^[۵]

آشکارا این وضعیت نه تنها به بازسازی نولیبرال تولید رسانه‌ای و تکنولوژی دیجیتال مرتبط است، بلکه با بازسازی پساسوسیالیستی و پسااستعماری دولت‌ملت‌ها، فرهنگ‌شان، و آرشیوهایشان هم سر و کار دارد. در حالی که برخی دولت‌ملت‌ها از بین رفتند یا فروپاشیدند، فرهنگ‌ها و سنت‌های جدید ابداع و تاریخ‌های نو آفریده می‌شوند. این امر آشکارا بر آرشیوهای فیلم تأثیر می‌گذارد؛ در بسیاری موارد، یک میراث کامل از تصاویر چاپی فیلم بر جای می‌ماند، آن هم بدون چارچوب پشتیبان فرهنگ طبیعی‌اش. همانطور که سابقاً در مورد یک موزه‌ی فیلم در سارایوو دیدم، آرشیو ملی می‌تواند حیات بعدی‌اش را به صورت یک مغازه‌ی کرایه‌ی فیلم‌های ویدئویی بیابد.^[۶] کپی‌های قاچاقی و دزدی از راه یک جور خصوصی سازی نابه‌سامان از دل چنین آرشیوهایی نشت می‌کنند. از طرف دیگر، حتی کتابخانه‌ی بریتانیا، محتویات‌اش را به‌طور آنلاین به قیمت‌های نجومی می‌فروشد.

همانطور که گدو ایشون یادآور شده است، تصاویر فقیر تا حدی در خلأ به‌جامانده از سوی سازمان‌های سینمای دولتی نیز منتشر می‌شوند که برایشان سخت است در قامت یک آرشیو ۳۵/۱۶ میلی‌متری عمل کنند یا هر نوع زیرساخت توزیع را در دوره‌ی معاصر حفظ نمایند.^[۷] از این منظر، تصویر فقیر افول و زوال مقاله‌فیلم، یا در واقع هرگونه سینمای تجربی و غیرتجاری را عیان می‌کند که در بسیاری جاها ممکن شده بود زیرا تولید فرهنگ و وظیفه‌ی دولت انگاشته می‌شد. خصوصی سازی تولید رسانه‌ای تدریجاً اهمیتی بیش از تولید رسانه‌ای تحت کنترل و حمایت مالی دولتی یافت. اما از دیگر سو، خصوصی سازی لجام‌گسیخته‌ی محتوای روشنفکرانه، همراه با بازاریابی آنلاین و کالایی سازی، سرقت/قاچاق و تخصیص را میسر می‌سازد؛ و البته سبب انتشار تصاویر فقیر می‌شود.

سینمای ناکامل

ظهور تصاویر فقیر یکی از مانیفست‌های سینمای سوم را به یاد می‌آورد، «برای یک سینمای ناکامل» نوشته‌ی خوان گارسیا اسپینوسا، که در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ در کوبا نوشته شده است.^[۸] اسپینوسا در ستایش از سینمایی ناکامل استدلال می‌آورد، چون، به زبان خودش، «سینمای کامل - سینمایی از حیث فنی و هنری چیره‌دستانه - تقریباً همیشه سینمای ارتجاعی است.» سینمای ناکامل سینمایی است که می‌کوشد

بر تقسیمات کار درون جامعه‌ی طبقاتی چیره شود. این سینما هنر را با زندگی و علم می‌آمیزد، و تمایز بین مصرف‌کننده و تهیه‌کننده، مخاطب و مولف را مبهم می‌کند. این سینما که بر ناکاملی خودش تاکید می‌ورزد، عامه‌پسند است اما مصرف‌گرا نیست، متعهد است بی‌آنکه بوروکراتیک شود.

اسپینوسا در مانیفست‌اش درباره‌ی وعده‌های رسانه‌ی جدید تامل می‌کند. او آشکارا پیشی‌بینی می‌کند که پیشرفت تکنولوژی ویدئو جایگاه نخبه‌گرای فیلمسازان سنتی را به خطر خواهد انداخت و نوعی تولید فیلم انبوه را میسر خواهد کرد: یک‌جور هنر مردم. مانند اقتصاد تصاویر فقیر، سینمای فقیر هم تمایزهای بین مولف و مخاطب را از بین می‌برد و زندگی و هنر را با هم می‌آمیزد. کیفیت بصری این سینما بیشتر عامدانه خود را به خطر می‌اندازد: مات، آماتوری، و آکنده از مصنوعات.

از بعضی جهات، اقتصاد تصاویر فقیر با توصیف سینمای ناکامل متناظر است، در حالی که توصیف سینمای کامل، در عوض، مفهومی از سینما در قامت سوگلی‌فروشی را بازنمایی می‌کند. اما سینمای ناکامل واقعی و معاصر همچنین بسیار بیشتر از آنچه اسپینوسا پیش‌بینی کرده بود دوسویه و عاطفی است. از یک سو، اقتصاد تصاویر فقیر، با امکان بی‌واسطه‌ی توزیع جهانی و اخلاق بازاری و تخصیص‌اش، مشارکت‌گروه بزرگتری از تولیدکننده‌ها را نسبت به قبل میسر می‌کند. اما این بدان معنی نیست که این فرصت‌ها تنها برای اهداف مترقی استفاده می‌شوند. بددگانه‌ی، اسپم، و دیگر آشغال‌ها نیز از طریق پیوندهای دیجیتال راه باز کردند. ارتباط دیجیتال همچنین به یکی از بازارهای رقابتی بدل شده - منطقه‌ای که برای مدتی طولانی در انقیاد انباشت مداوم [نسخه‌های] ارجینال و تلاش‌های کلان (و تا حد مشخصی، موفق) در خصوصی‌سازی بوده است.

شبکه‌ها که تصاویر فقیر در آنها منتشر می‌شوند و به چرخش درمی‌آیند، هم سازنده‌ی خط‌مشی‌ای برای یک علاقه‌ی همگانی جدید شکننده‌اند و هم رزمگاهی برای دستورکارهای تجاری و ملی. آنها نه تنها ماده خام تجربی و هنری، بلکه مقادیر باورنکردنی پورن و پارانویا را هم شامل می‌شوند. درحالی‌که قلمرو تصاویر فقیر مجال دسترسی به تصاویر خیالی حذف‌شده می‌دهد، اما پیشرفته‌ترین تکنیک‌های کالایی‌سازی نیز در آن رسوخ می‌کند. این قلمرو، درحالی‌که مداخله‌ی فعال کاربران در آفرینش و توزیع محتوا را میسر می‌کند، آنها را به خدمت تولید می‌کشاند. کاربران به ویرایش‌گران، منتقدان، مترجمان و مؤلفان تصاویر فقیر تبدیل می‌شوند.

بدین‌قرار، تصاویر فقیر تصاویری عامه‌پسندند که می‌توانند از سوی بسیاری ساخته و دیده شوند. آنها تمام تناقضات جمعیت معاصر را بیان می‌کنند: فرصت‌طلبی این جمعیت، نارسیم‌اش، میل‌اش به خودآئینی و آفرینش، ناتوانی‌اش در تمرکز یا سامان‌بخشی به ذهن، آمادگی دائمی‌اش برای تخطی و درعین‌حال تمکین.^[۹] روی‌هم‌رفته، تصاویر فقیر یک عکس‌فوری از وضعیت عاطفی جمعیت ارائه می‌دهد، از روان‌رنجوری، پارانویا و هراس‌اش، و نیز، از ولع‌اش برای شدت، سرگرمی و گیجی. وضعیت تصاویر فقیر، نه فقط از انتقال‌ها و قالب‌بندی‌های دوباره‌ی این تصاویر، بل همچنین از بی‌شمار مردمی سخن می‌گوید که به‌قدر کافی به این تصاویر توجه دارند تا دوباره و دوباره تبدیل‌شان کنند، زیرنویس بهشان اضافه کنند، از نو تدوین، یا آپلودشان کنند.

در این پرتو، شاید ناگزیر از بازتعریف ارزش تصویر، یا به نحوی دقیق تر، آفرینش چشم انداز جدیدی برایش باشیم. فارغ از وضوح و ارزش مبادله، می توان فرم دیگری از ارزش را تصور کرد که با سرعت، شدت و انتشار تعریف می شود. تصاویر فقیر به این دلیل فقیرند که شدیداً متراکم شده اند و سریع سفر [یا حرکت] می کنند. آنها ماده [از دست] می دهند و سرعت می گیرند. آنها اما وضعیت مادیت زدایی را هم بیان می کنند که نه تنها با میراث هنر مفهومی، بلکه بیش از همه با شیوه های تولید نشانه ای مشترک است.^[۱۰] چرخش نشانه ای سرمایه، آنطور که فلیکس گتاری^[۱۱] توصیف کرد، به نفع آفرینش و پخش بسته هایی از داده های متراکم و منعطف عمل می کند که می توانند در ترکیب ها و توالی های هرچه جدیدتر ادغام شوند.^[۱۲] این یک دست شدن محتوای بصری - به عنوان مفهوم در شدن تصاویر - تصاویر را درون چرخش اطلاعاتی عام می نشاند، یعنی درون اقتصادهای دانش که تصاویر و عناوین شان را از درون بسترشان به گرداب قلمرو زدایی کاپیتالیستی دائمی تکه پاره می کنند.^[۱۳] تاریخ هنر مفهومی، این مادیت زدایی از ابژه ی هنری را ابتدا به منزله ی یک حرکت مقاومت علیه ارزش بت واره ی رویت پذیری تعریف می کند. هر چند بعد، ابژه ی هنری مادیت زوده تبدیل می شود به چیزی کاملاً سازگار شده با نشانه ای سازی سرمایه، و از اینرو با چرخش مفهومی کاپیتالیسم.^[۱۴] تصویر فقیر تا اندازه ای در انقیاد تنشی مشابه است. از یک سو، تصویر فقیر علیه ارزش بت واره ی وضوح بالا عمل می کند. از سوی دیگر، دقیقاً به همین دلیل است که تصویر فقیر به ادغام تام و تمام در کاپیتالیسم اطلاعات ختم می شود؛ کاپیتالیسمی که با میزان توجه متمرکز، با تاثیر به جای جذب، شدت به جای تعمق، پیش نمایش ها به جای نمایش ها رونق می گیرد.

رفیق، امروز تعهد بصری ات چیست؟

اما در همان حال، یک واژگونی متناقض نما رخ می دهد. انتشار تصاویر فقیر مداری می آفریند که بلندپروازی های اصیل سینمای میلیتانتی و (یک جور) سینمای تجربی و مقاله وار را تحقق می بخشد - سینمایی ناکامل برای آفرینش یک اقتصاد بدیل از تصاویر، همان قدر درون جریانات رسانه ای تجاری وجود دارد که در فراسو یا مادونش. در عصر اشتراک گذاری فایل، حتی محتوای حاشیه ای شده هم دوباره منتشر می شود و مخاطبان جهانی پراکنده را از نو به هم وصل می کند.

بدین ترتیب، تصویر فقیر شبکه های جهانی ناشناس را می سازد، درست همانطور که تاریخی مشترک می آفریند. تصویر فقیر همچنان که سفر می کند وصلت هایی می سازد، سبب ترجمه ای درست یا نادرست می شود، و جماعت ها و مناقشه های جدید را به وجود می آورد. تصویر فقیر با از دست دادن جوهر بصری اش، یک جور مگننه ی سیاسی را بازیابی می کند و هاله ی جدیدی بر گردش می آفریند. این هاله دیگر نه بر مبنای دوام امر «ارجینال/اصیل»، بلکه بر گذرایی کپی مبتنی است. تصویر فقیر به هیچ وجه درون سپهر عمومی کلاسیکی تثبیت نشده که چارچوب ملت دولت یا شرکت وساطت یا پشتیبانی کرده اند، بلکه بر سطح استخر داده های موقتی و غیر قطعی [مشکوک] شناور است.^[۱۵] تصویر فقیر با دور شدن از طاق های سینما، به سوی صفحه نمایش های جدید و زودگذری سوق می یابد که با امیال تماشاگران پراکنده به هم دوخته می شوند.

از همین‌رو، انتشار تصاویر فقیر، آنطور که زمانی ژیگاورتف گفت، «تعهدهای بصری» خلق می‌کند.^[۱۶] این تعهد بصری، به گفته‌ی ژیگاورتف، قرار بود کارگران جهان را با همدیگر مرتبط کند.^[۱۷] او نوعی زبان ازلی بصری کمونیستی را تصور کرد که می‌توانست بینندگان را نه فقط آگاه یا سرگرم، بلکه سازماندهی کند. به یک معنا، رویایش محقق شد، هرچند تحت مقررات یک کاپیتالیسم اطلاعاتی جهانی که مخاطبانش تقریباً به معنایی فیزیکی با هیجان متقابل، هم‌کوک‌ی عاطفی، و اضطراب به هم مرتبط‌اند.

اما همچنین انتشار و تولید تصاویر فقیر بر مبنای دوربین‌های موبایلی، کامپیوترهای خانگی، و فرم‌های نامتعارف توزیع هم وجود دارد. اتصالات بصری از این دست – تدوین جمعی، اشتراک‌گذاری، یا مدارهای توزیع شبکه‌ای^۲ – پیوندهای نامنظم و تصادفی بین تولیدکنندگان این تصاویر را در هر کجا آشکار می‌کند، که توامان مخاطبان پراکنده را هم برمی‌سازد.

انتشار تصاویر فقیر هم خطوط مونتاژ رسانه‌های کاپیتالیستی و هم اقتصاد صوتی تصویری بدیل را تغذیه می‌کند. انتشار این تصاویر علاوه بر سردرگمی و گیجی فراوان، حرکات اخلاگر اندیشه و عاطفه را هم می‌آفریند. پس انتشار تصاویر فقیر فصل دیگری در تبارشناسی تاریخی مدارهای اطلاعاتی غیرمحافظة‌کار باز می‌کند: تعهدهای بصری ورتف، آموزه‌های کارگران بین‌المللی با توصیفات پیترو وایس در زیبایی‌شناسی مقاومت، مدارهای سینمای سوم و سه‌فاره‌گرایی، مدارهای فیلمسازی و اندیشیدن غیرمتعهد. تصویر فقیر – که چه‌بسا به اندازه‌ی شأن و مرتبه‌اش دوسویه و مبهم باشد – این‌گونه جایگاه‌اش را در تبارشناسی جزوات غیراصلی [کپی]، در فیلم‌های تبلیغاتی-سیاسی مبتنی بر تمرین سینما، در مجلات ویدئوی زیرزمینی، و در دیگر ماده‌خام‌های غیرمحافظة‌کار به دست می‌آورد. افزون بر این، تصویر فقیر بسیاری از ایده‌های تاریخی مرتبط با این مدارها را از نو فعلیت می‌بخشد، که این هم ایده‌ای است میان دیگر ایده‌های ورتف درباره‌ی تعهد بصری.

کسی از زمان‌های گذشته را با کلاه‌پشمی گرد تصور کنید که از شما می‌پرسد: «رفیق، امروز تعهد بصریشما چیست؟» شاید پاسخ دهید: همین پیوند با زمان حال.

اکنون!

تصویر فقیر تجسم حیات پس از مرگ بسیاری از شاهکارهای پیشین سینما و ویدئوآرت است. تصویر فقیر از آن بهشت امن که ظاهراً زمانی سینما بوده، اخراج شده است.^[۱۸] این تصاویر بعد از بیرون‌انداخته‌شدن از عرصه‌ی حمایت‌کننده و حمایت‌شده‌ی فرهنگ ملی، و کنار گذاشته‌شدن از چرخه‌ی

2 Grassroots;

یک جنبش سیاسی مبتنی بر کنش غیرخشونت‌آمیز که توسط شبکه‌ی از شهروندان [کاربران] و اکتیویست‌ها سازمان‌یافته و ساختارهای ایدئولوژیک و سلسله‌مراتبی را طرد می‌کند. این سازماندهی معطوف به شبکه‌مندسازی مردم در نسبت با هم برای تاثیرگذاری بر جهان پیرامون‌شان است.

تجاری، به مسافرانی در سرزمین نامسکون و بی‌صاحبِ دیجیتال بدل شدند، که دائماً فرمت و وضوح‌شان، سرعت و رسانه‌شان عوض می‌شود، گاهی حتی نام‌ها و عنوان‌بندی‌هایشان را طی این راه از دست می‌دهند. می‌پذیرم که اکنون بسیاری از این آثار در هیأتِ تصاویر فقیر بازگشته‌اند. یقیناً می‌توان استدلال کرد که این همان چیزِ واقعی نیست، اما پس لطفاً کسی – هرکسی، لطفاً – این چیزِ واقعی را نشان ام دهد.

تصویر فقیر به هیچ‌وجه درباره‌ی چیزِ واقعی – آن امر اصلی یا ارجینالِ اصیل – نیست. در عوض، درباره‌ی شرایطِ واقعی وجود خاص خودش است: درباره‌ی انتشار انبوه، پراکندگی دیجیتالی، موقتی‌بودن‌های شکسته و منعطف. درباره‌ی مبارزه‌طلبی و تخصیص، همچنین درباره‌ی محافظه‌کاری و استثمار.

در یک کلام: تصویر فقیر درباره‌ی واقعیت است.

ترجمه‌ی پویا غلامی

ارجاعات:

[۱] See Woody Allen, dir., *Deconstructing Harry*, 1997.

[۲] ن.ک. به «Wer Gemälde wirklich sehen will, geht ja schließlich auch ins Museum» گفتگوی بین هارون فارکی و الکساندر هُروث، در *Frankfurter Allgemeine Zeitung*، ۱۴ ژوئن، ۲۰۰۷.

[۳] متن عالی اِسون لوتیکن، «دیدنِ کپی‌ها: درباره‌ی سیالیّتِ تصاویر متحرک»، منتشرشده در *e-flux*، شماره ۸ (مه ۲۰۰۹)، توجه‌ام را به این جنبه از تصاویر فقیر جلب کرد. ر.ک به: <http://e-flux.com/journal/view/75>.

[۴] با سپاس از کُدو اِشون برای اشاره به این نکته.

[۵] یقیناً در برخی موارد تصاویر با وضوح پایین نیز محیط‌های رسانه‌ای جریان‌غالب (اغلب در اخبار) ظاهر می‌شوند، آنجاکه با فوریت، بی‌واسطه‌گی و فاجعه مربوط می‌شوند – و در این موارد شدیداً ارزشمندند. ر.ک به: هیتو اشتایرل، «عدم‌قطعیتِ مستند»، *A Prior*، شماره ۱۵ (۲۰۰۷).

[۶] ن.ک. به هیتو اشتایرل، «سیاستِ آرشیو: ترجمه‌ها در فیلم» *transversal* (مارس ۲۰۰۸)، در:

<http://eipcp.net/transversal/0608/steyerl/en>

[۷] از مکاتبه با این مولف از طریق ایمیل.

[۸] خولیو گارسیا اسپینوسا، «برای یک سینمای ناکامل»، تر. جولین برتون، *Jump Cut*، شماره ۲۰ (۱۹۷۹)؛ ۲۴-۲۶.

[۹] ن.ک. به پائولو ویرنو، یک دستور زبان مالتینود: در جستجوی تحلیلی بر فرم‌های معاصر زندگی، تر. ایزابلا برتولتی، جیمز کاسکایتو و آندره آکاسن (لس آنجلس: سمیوتکست، ۲۰۰۴).

[۱۰] ن.ک. به الکس آبرتو، هنر مفهومی و سیاست همگانی بودن (کمبریج، ۲۰۰۳)

[۱۱] فلیکس گتاری، «سرمایه به منزله‌ی یکپارچگی فرم‌اسیون‌های قدرت»، در براندازی‌های نرم، ویر. سیلور لوترینجر (لس‌آنجلس: سمیونکتست، ۱۹۹۶)، ۲۰۲.

[۱۲] همه‌ی این پیشرفت‌ها به تفصیل در متنی عالی از سیمون شیخ به بحث گذاشته شدند، «موضوعات مطالعه یا کالایی‌سازی دانش؟ ملاحظاتی درباره‌ی پژوهش هنری»، *Art & Research 2*، شماره‌ی ۲ (بهار ۲۰۰۹)،

<http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/sheikh.html>

[۱۳] همچنین ن.ک. به الن سیکولا، «خواندن یک آرشیو: عکاسی میان کار و سرمایه» در *Visual Culture: The Reader*، ویر. استیوارت هال و جسیکا اوانس (لندن ۱۹۹۹)، ۱۸۱-۱۹۲.

[۱۴] ن.ک: آلبرو، هنر مفهومی و سیاست همگانی بودن.

[۱۵] The Pirate Bay ظاهراً حتی کوشیده سکوی نفتی برون‌مرزی دریای شمال را به دست آورد تا سرورهای اش را در آنجا نصب کند. ن.ک به:

Jan Libbenga, "The Pirate Bay plans to buy Sealand," *The Register*, January 12, 2007,

http://www.theregister.co.uk/2007/01/12/pirate_bay_buys_island .

[۱۶] Dziga Vertov, "Kinopravda and Radiopravda," in *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, ed. Annette Michelson, trans. Kevin O'Brien (Berkeley: University of California Press, 1995), 52.

[۱۷] همان.

[۱۸] دست کم از چشم‌انداز وهم نوستالژیک.

Source: Hito Steyrel, *The Wretched of the Screen*, e-Flux Journal, Sternberg Press, Pp.31-46