ארכיון אנרכי: תצלומים פנומנליים וריבוי חשיפות

כיצד יכול הארכיון להיחשב לפרקטיקה אנרכית של איסוף והפצה? בעקבות ביקורו בתערוכה "לפתוח קופסאות: עבודה בארכיון הצילום", סעדי ניקרו מעלה מחשבות על האופן בו ארכיונאים בעלי מעורבות, אמנים וצלמים עובדים עם ארכיוני צילום.

מאמר מאת סעדי ניקרו אפריל 24, 2019

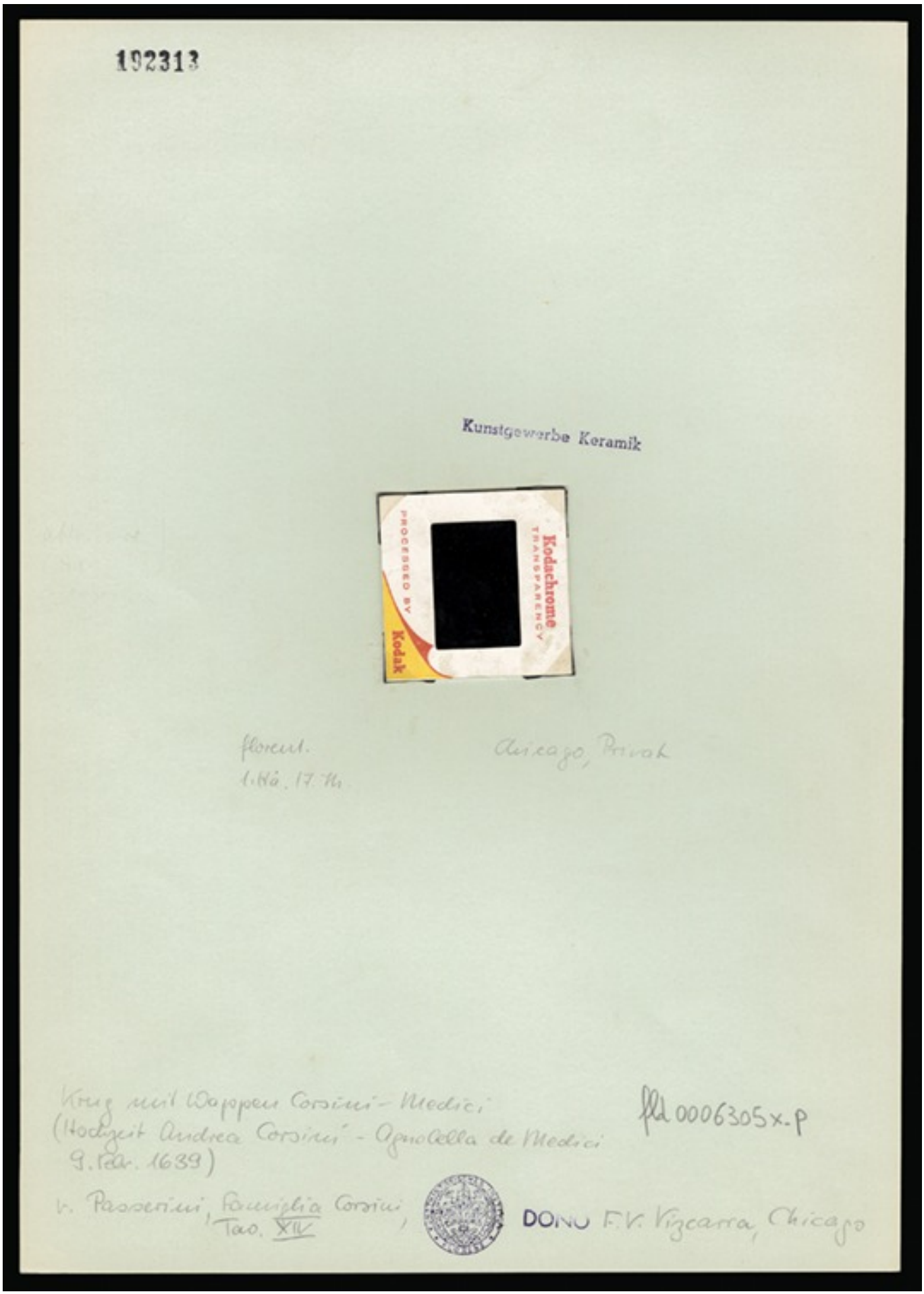
בשנה שעברה ביקרתי בתערוכה "לפתוח קופסאות: עבודה בארכיון הצילום" (Unboxing Photographs: im Arbeiten) קטנה הייתה התערוכה .27.5.18-ל 16.2.18-ה בין בברלין (Kunstbibliothek) בקונסטביבליוטק שהוצגה ,(Fotoarchiv אמנם, והנושא שלה אולי קצת איזוטרי, אך היא סיפקה מבט מעניין על ה"עבודה" (*arbeiten*) הכרוכה בארכיון צילום. תוך כדי שיטוט בין התצוגות השונות, נשביתי בקסמו של הרעיון הייחודי שמדגים כיצד תצלומים מטופלים, ממוינים, מתויגים ומאוכסנים כחומר הניתן לאחזור, או הופכים לרפרנס צורני.

הרעיון המנחה היה להמחיש אספקטים שגרתיים של הפרקטיקה הארכיבית, כמו למשל הדבקת תצלום על גיליון נייר, "גיליון המצאי", ואז הוספה של כיתוב, מספר, והתייחסות כלשהי לקטגוריות ולאפשרויות השליפה של המסמך. התצלומים נעשים משמעותיים ככל שהם מתגלים כמטריאליים ומאמצים גוף פנומנלי באמצעות הטיפול הפיזי בהם – ולא רק מתוקף הדימוי שהם מחזיקים.

התצלומים טופלו כחפצים, ולא כדימויים ויזואליים או כאופן ראיה או היראות. "בשפת היום-יום", פותח ואומר התקציר שבתחילת חוברת התערוכה, "מתייחסים לתצלומים כתמונות שטוחות שמתבוננים בהן. אך האם זה באמת כך? התערוכה פותחת קופסאות אכסון מארבעה ארכיוני צילום ומגלה את הגיוון החומרי של התצלומים כאובייקטים תלת-ממדיים". התקציר ממשיך ומזכיר את "העקבות המוחשיות" ואת הפרקטיקות הפיזיות שמעורבות בהפיכת "חפץ צילומי" לחומר שניתן לאחזור ולאופני התייחסות: "גיליונות מצאי והדפסות מגע, מצעי קרטון, כרטסות, וכיום גם מסכי תצוגה הם חלק בלתי נפרד מהחפץ הצילומי, או אפילו מהווים אותו."

מה שמשך את תשומת לבי באחד המוצגים היה כיתוב שהופיע בגבו של תצלום ממוסמך, בפינה הימנית התחתונה. בכיתוב נאמר: "ההעתקה אסורה" (*Nachbildung verboten*). הבנתי ציווי זה לאו דווקא כאיסור על יצירת עותקים של התצלום, אלא כניסיון לשלוט בפרקטיקת הארכוב עצמה.

07_Diapositiv_Vase small.jpg



[1]אגרטל שעליו סמל האצולה של משפחת קורסיני-מדיצ'י. שקופית על קרטון, צלם לא ידוע

Art History Institute, Florence--Max-Planck Institute ©

מה שהפך את התצלום למקור היה הדבקתו על גבי קרטון והוספת הכיתוב, שמציין כיצד יש למיין ולאכסן את הדבר, ולשלוף אותו במקרה הצורך. נדמה שכל כיתוב - או אפילו סימן, כמו חותמת – הוסיף עוד שכבה לתצלום הממוסמך, עוד מוטיבציה, עוד מיידיות, עוד הצדקה לקיומו. לאורך הזמן השכבות הופכות למשקעים, ציפוי על גבי ציפוי, כשכל אחת מהן נושאת סיפור שאפשר לפרק ולספר.

התערוכה כוללת תצוגות של עבודתם של ארכיונאים-מתערבים, של אמנים, ושל צלמים, כמו קבוצת JUTOJO, הצלם הפיני אולה קולמיינן (Kolehmainen), האמן והארכיונאי הלבנוני אכרם זעתרי (Zaatari), ויואכים שמיד (Schmid) המקומי. אני מכיר טוב יותר את עבודתו של זעתרי, שעל הפרקטיקה הצילומית שלו כתבתי בעבר.[1]בעבודתו החזותית, בסרטים ובצילום, זעתרי נוהג להדגיש את החפציות, את הנוכחות החומרית, של התצלומים המודפסים ושל הטכנולוגיות שמעורבות בייצורם, בהפצתם, באכסונם ובאיחזורם. הוא כולל לעתים קרובות את המכשירים בהם משתמשים בתהליכים אלה, תוך שהוא מדגים כיצד כלכלות חברתיות של אפקט (affect) משתלבות בכלכלות טכנולוגיות של ייצור.

זעתרי אוהב להראות בסרטיו ובתערוכותיו שוטים ארוכים של ידיים שמטפלות בתצלומים, או במצלמות, או במקרנים וכדומה. ואכן, בהתחשב בהתעניינותו באופן שבו תצלומים מופצים ככלכלות של אפקט וכלכלות של חדשנות טכנולוגית, אמנותו של זעתרי משכנעת מבחינת יכולתו לנוע בין דימוי ונוכחות חומרית.

בעוד שזעתרי, קולמיינן, יואכים שמיד ואחרים עסקו בחפציות של הדימויים,[2] ובעוד שנושא התערוכה עצמו אינו ממש פורץ דרך, ברצוני לעסוק בדגש החומרי שלה ולדון באופן שבו*הארכיון* עשוי להיתפש כפרקטיקה *אנרכית*. שני המונחים הללו מכילים את השורש "א.ר.כ" (*arch*), או "ארכי" (*arkhe*), שמרמז על מקור, על התחלה, על יציאה דרמטית לדרך שלרוב כוללת אב מייסד, הפטריארך.

הדוגמה שאני חושב עליה היא הסיפור של תיבת נוח, המסופר בתורה ובקוראן. בערבית, האנייה מכונה ספינת נוח (سفينة نوح), ובעברית היא "תיבה". השורש הערבי*saf*(سف) מתאר בין השאר אסיפה, מעמד, שורה, סוג, או מיון. משמעות "תיבה" בעברית קרובה ל-*arca*הלטינית, ארון לשמירת חפצים, או שידה, או קופסה. הסיפור התנ"כי/קוראני של תיבת נוח הוא רק אחד מתוך שפע מיתוסי המבול העתיקים. הסיפור עוסק באכסון של סוגים, בארכוב זוגות של פרטים; כשיחלוף המבול הם יצאו מהקופסאות, יזדווגו ויביאו צאצאים.

בדומה למינים השונים של בעלי החיים בתיבת נוח, כאשר התצלומים הממוסמכים שבתערוכה נשלפים מאריזותיהם הם זוכים לחיים חדשים והופכים מחומר סביל השייך להווה/עבר למקור יצרני של ההווה/עתיד. דרידה (Derrida) מעלה טענה דומה במסתו הידועה*מחלת ארכיב*,[3]שבה הוא כותב על מצב של "היות-פתוח-אל-העתיד" (85). ביקורתו על "מקור" העבר למסמכי להתייחס הן הארכיבי ההיגיון של הארכונטיות שהנטיות בעוד :שלו הטיעון גרעין את מהווה (origin) כמקוריים, נטיות "אנארכיביות" (90) מציבות את ההווה כפתח לעתיד, "פתיחת היחס לעתיד" (83). הרעיון הוא, כמובן, שפתח לעתיד מערב בתוכו פתח אל מה שבמשך התהליך יהפוך לריבוי של עברים ומצבי זמן נלווים.

לתבנית הזמן של דרידה הייתי מוסיף את הרעיון הגינאלוגי של שקיעת שכבות, כדי להכיר בעובדה שהפרקטיקה הארכיונית עוסקת ביחסים טמפורליים, בשכבות של העכשווי שמסומנות, כפי שתיארתי, באמצעות הוספת כיתובים למסמכים (או מחיקתם). תוך כדי כך העבר מתפצל לריבוי עברים, בעוד שתבניות טמפורליות סדורות של עבר, הווה ועתיד מתפתחות לתרגילים מגומגמים של קריעה ועזיבה.

[2] 14_Kolehmainen small.jpg



[3]אולה

קולמיינן, כיפת קולנר (מגדל מחט), 1880-1248 (2018)
RB-Archiv c. 1870-18802018

© אולה קולמיינן

אלה כמה מונחים שמסמנים באופן גס את הפרקטיקה הארכיבאית כאנרכית, ולא ארכונטית. אפשר להמשיך ולשאול: כיצד הדברים והאובייקטים של הארכיב הופכים פנומנליים ובתנועה, להבדיל מאונטים ומוסדיים? כיצד - אם נשתמש בעוד קואורדינטות של דרידה - ניתן להתייחס לפרקטיקה הארכיבית או לאנארכיבי כ"מציאת בית" או "הוצאה מבית" - תמיד נחרוג מה"מבנה המארגן", "מעצר הבית", שלפיו האוסף מופקד (מונחיו של דרידה)? כיצד פרקטיקות צילום עכשוויות, שמנסות להגדיר את הגבולות שבתוכם התצלום נע בין דימוי לאובייקט, מעוצבות על ידי שיטות של הפצה והוספת כיתוב?

אפשר לשאול שאלות אלו ביחס לפרקטיקות עכשוויות של צילום וארכוב, דבר שמאפשר שינוי כיוון ממה שאפשר לכנות ריכוז פורמליסטי של לימודים חזותיים, שמשל בכיפה בעשורים האחרונים של המאה העשרים. בזמנו המעיטו בערכה של ההבחנה בין התצלום כ'דימוי' וכ'חומר'.

תחת צילו של פורמליזם המושפע מפסיכואנליזה, תיאורטיקנים רבים נטו לשכוח שאפשר לגעת ולטפל פיזית בתצלומים ובסרטי צילום, ולשנע אותם ממכל אחסון זה לאחר, מארון תצוגה זה לאחר. קופסאות, מדפים, אתרי אכסון, תערוכות, ונקודות הפצה יוצרים פרקטיקות ומושגים שונים של התייחסות. אלה משפיעים על הצורה, על קווי המתאר ועל אפשרויות הפרשנות של האובייקטים המאוכסנים עצמם. הפצה ופרקטיקות חומריות של שיבוץ מערבים אופנים מובנים של יכולות ראייה והיראות. לורה מרקס (Marks) התייחסה ליכולות חומריות אלו כ"דימויים שניתן למשש", ש"ממקמים את הראייה בגוף" וכתוצאה מכך "גורמים לראייה להתנהג כמו חושים, כמו המישוש או הריח" (133).[4]

[4] 09_Erfassungsbogen_Hahne small.jpg

10. Art



9. Zeit

8. Platten-Nr. I/40.

12.60.20.

Tierreisammelw.

9. Zeit der Aufnahme
10. Juni 1938.

10. Urheber
H. G. Reinitz, Passendorf.

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

2. Wo
Grochlitz — Naumburg.

3. Wann
Pfingsten.

4. Wer
Jungen + Jungmädchen

5. Wie

6. Wozu

7. Warum

V. N.

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

[5]תצלומים עם הקלטות, ה"ג פרנוץ. באת'-לייף בגרוכליצר גריס, 1938. ארכיון האהנה ניהוף © מכון לאתנולוגיה אירופית, אוניברסיטת הומבולדט, ברלין

כאשר מצמצמים תצלום אל תוך גבולות הדימוי שהוא נושא, השלכותיו המבניות, הקשריו או סביבתו הטבעית עוברים השטחה לכדי פני שטח צפופים, ונוצרת דחיסה קיצונית של אופן הראייה. כמו כן, האופנים השונים שבהם תצלום מתבטא כמפגש או כחפץ יוצא דופן – כאשר הוא מסומן בכיתוב, בפינות מקופלות, בטביעות אצבעות ובכתמי קפה – מצטמצמים לכדי שביב של הקשר.

העניין אינו הטלת ספק בערכה של הגישה הקונסטרוקטיביסטית אלא המחשת גבולותיה ביחס למומנטום פנומנולוגי שבאמצעותו ההפצה, ההצגה, התיעוד והחשיפה של תצלומים מתגלמים כיכולות זיקתיות של ראיה והיראות. הפצה דרך אתרי תצוגה, חשיפה, סקירות, דיונים ושיחות וקשר רגשי מעניקים חיים לשכבה העליונה ושוללים את דחיסת הדימוי לכדי משטח בלבד.

אריאלה אזולאי, בביקורתה על עיסוקו המתמיד של רולאן בארת (Barthes) בצילום כ"משטח ויזואלי שעומד אל מול רפרטואר קנוני של דימויים",5 מצביעה על הייצור וההפצה של דימויים/אובייקטים צילומיים כאופנים של פרקטיקות מוחשיות ופוטנציאליות של פנייה ותגובה. בחיבור מאוחר יותר,*מחשבות על הצילום*6 (*Camera Lucida*) בארת נע לעבר הרעיון של הלם רגשי, ומבחין בין העיסוק המרוחק במה שהוא מכנה סטודיום לבין "נעיצת הסיכה" של הפונקטום. יחד עם זאת, הוא אינו מעריך דיו כיצד פרקטיקות צילומיות מערבות את מה שאזולאי מכנה "מפגש אזרחי" (encounter civic), או "אירוע" (event) שבו צלם ומצולם נפגשים, ולו לרגע, בנסיבות שבהן יש התרחשויות רבות שהן מעבר למה שיכול דימוי צילומי להעביר או להכיל כאפיק לתגובות רגשיות. אזולאי מרחיבה את מושג ה'אירוע' כך שיחול גם על אוספים ותפוצות של תצלומים.

בחודש מרץ של 2017, נדים כרכבי (Karkabi), אחד מחברי מערכת תוהו, פרסם במגזין זהסקירה [6]על ספר של הקולקטיב "אקטיבסטילס [7]". הוא התמקד בנוהג של הקולקטיב לאכסן תצלומים כאופן של הפצה. במלים אחרות, עבור אקטיבסטילס אין הבדל בין גניזת תצלומים לבין חשיפתם. תצלומים לא רק נושאים עדות דרך הדימויים שהם מתארים, אלא גם מניעים פרקטיקות של עדות. כרכבי מתאר זאת כך: "הקולקטיב מתחייב לצילום שהוא פעולה ישירה של עדות, זכירה והתנגדות". הוא ממשיך ואומר: "[התמונות] מגלמות את הפעולה שיצרה אותן ומכוננות אירוע פרפורמטיבי המציג אירועים מן העבר".

מחשבה זו, של אירוע שמתפשט אל אירועים נוספים, מרמזת על רעיון של טמפורליות מורכבת וזורמת שכוללת בתוכה שכבות שונות שהן נקודות ציון של הווה-עבר. היא מרמזת גם על פרקטיקות של ארכיון אנארכי שמבצבצות בהקשר של דיכוי והתנגדות. רעיונותיהם של האמנים הפלסטינים באסל עבאס (Abbas) ורואן אבו-רחמה (Rahme-Abou) על "הארכיון החי", על "ריבוי ארכיבי" ועל "אקטיביזם ארכיוני" הם רלוונטיים בהקשר זה.7פיתוחים בתחום עיבוד המידע וטכנולוגיות דיגיטליות הביאו עמם אפשרויות חדשות עבור ארכיון לפעול להפצה ולפיזור, או, כפי שהם כותבים, אפשרויות חדשות ל"ציבוריות מורדת" (citizenry insurgent) (357). בתפישתם את הפרקטיקות הארכיוניות כמניעות אירועים, ולא רק כמתעדות שלהם, אבו-רחמה ועבאס גם תומכים ברלוונטיות הארכיונים כמקורות ידע מדומיינים. בהערותיהם על פעולות מהפכניות ערביות בשנת 2011 הם כותבים על הצורך "לדמיין אופק פוליטי אחר, דרך אחרת להיות פוליטי" (357).

[8] 13_Cornish_Braun small.jpg



[9]טוני קורניש ויוהנס בראון, Edges the at Rough, וידאו HD דו-ערוצי, 2018
© טוני קורניש ויוהנס בראון

כאשר פרקטיקות של אספנות, אכסון והפצה נעשות דינמיות ופחות מקובעות במוסדות, הארכיון עצמו, טוען אנתוני דאוני (Downey), "במחלוקת שנוי ביטוי אתר" להיות הופך .[8]כמו גם במסלולים הידע של והזמינות המידור על השפעה לכך יש ,גנריים ובתחומי ידע שבהם מתרחש ייצורו, שנמצאים לרוב בריכוזי כוח במוסדות ממשלה ואקדמיה. בעוד שאפשר להבחין ששיטות ארכוב עכשוויות "חושפות את הארכיון כמבנה שהוא רחוק מלהיות יציב מבחינה אפיסטמית, מקובע היסטורית, או עקבי מבחינת פרשנותו",[9]דומני שיש להיזהר ולא להמעיט בהערכה עד כמה פרקטיקות מסוג זה מכילות את הצורך בארגון

פורמלי.

באופן פנומנלי, בין הארכיון והרפרטואר,[10]התצלום מתבאר כשיקוע רב-פנים של אירועים, או כשכבות של חשיפה. כך תופש ז'ורז' אזאר (Azar), המכונה "הצלם מביירות", את מלאכתו כיצרן של תצלומים. תצלומיו, המתעדים אירועי אלימות בביירות בזמן מלחמת האזרחים, נחשפים שוב כאשר הוא חוזר אחרי שלושים שנה אל המקומות בהם צולמו, משוטט בעיר ומאתר את האנשים שאותם צילם לפני שנים רבות. במהלך זה התצלומים נחשפים פעם נוספת מכיוון שהם מהווים מפגשים פנומנלים. בסרט הדוקומנטרי שעשה על שובו הוא כותב: "קשה לתאר עד כמה היה זה סוריאליסטי עבורי להיות שוב במקומות שהכילו חוויות כה עמוקות ומטלטלות, ולנסות להיות ברגע, בהווה, כשאני מצלם את הסצנות המתגלות ובו בזמן מוצף בזיכרונות של אותם המקומות בעבר. זה היה כמו לצפות בשני דימויים המונחים זה על גבי זה, כמו בחשיפה כפולה בצילום."[11]

תחושת ההכפלה של אזאר נסמכת על החשיפה הפנומנלית של הצילום. בדומה להדגמת פתיחת הארכיון בתערוכה בקונסטביבליוטק, אזאר נוקט בפרקטיקה של ארכיון אנארכי כדי להעניק חיים חדשים לתצלומיו, ולתת להם להיות פרודוקטיבים באופן פנומנלי בעולם החומרי.

- Saadi Nikro, “Inhabiting Photography: Between Medium and Mediality”. Critical [1.] Habitations, July 13, -https://criticalhabitations.wordpress.com/debate/debate-1-habit-and-habitation/saadi2015. /[10] nikro-inhabiting-photography-between-medium-and-mediality
- [2.] שמיד, למשל, התחיל את פעילות ה- *Bilder von der Straße*שלו בברלין, בשנות השמונים המוקדמות (של המאה ה-20) באיסוף תצלומים מושלכים ופגומים ברחוב.
- [3.] ז'אק דרידה, *מחלת ארכיב*. תרגום: מיכל בן נפתלי. הוצאת רסלינג, 2006
- [4.] Laura Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- [5.] Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*. Zone Books, 2008, at p. 159.
- [6.] רולאן בארת, *מחשבות על הצילום*. תרגום: דוד ניב. ירושלים: כתר, 1988.
- [7.] Abbas, Basel, and Ruanne Abou-Rahme. 2014. “In Conversation with Tom Holpert, ‘The Archival Multitude’.” *Journal of Visual Culture* 12 (3): 345–63.
- [8.] See Sonja Hegasy, "Archive Partisans: Forbidden Histories and the Promise of the Future", special issue, Saadi Nikro and Sonja Hegasy (eds): Memories of Violence, *Memory Studies* Social Life and Political Culture in the Mashreq and Maghreb, Vol 12, No 3, July 2019.
- [9.] Anthony Downey, “Contingency, Dissonance and Performativity: Critical Archives and *Dissonant Archives:* Knowledge Production in Contemporary Art”. In A. Downey (ed), *Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East*. I B Tauris, 2015.
- [10.] Diane Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in The Americas.* Duke University Press, 2003.
- [11.] Michelle Woodward, “Beirut Photographer: Interview with George Azar”. *Jadaliyya*, November 29, 2012.

Source URL: http://tohumagazine.com/he/article/%D7%90%D7%A8%D7%9B%D7%99%D7%95%D7%9F-%D7%90%D7%A0%D7%A8%D7%9B%D7%99-%D7%AA%D7%A6%D7%9C%D7%95%D7%9E%D7%99%D7%9D-%D7%A4%D7%A0%D7%95%D7%9E%D7%A0%D7%9C%D7%99%D7%99%D7%9D-%D7%95%D7%A8%D7%99%D7%91%D7%95%D7%99-%D7%97%D7%A9%D7%99%D7%A4%D7%95%D7%AA

Links
[1] https://tohumagazine.com/sites/default/files/07_Diapositiv_Vase%20small.jpg
[2] http://tohumagazine.com/he/file/14kolehmainen-smalljpg
[3] https://tohumagazine.com/sites/default/files/14_Kolehmainen%20small.jpg
[4] http://tohumagazine.com/he/file/09erfassungsbogenhahne-smalljpg
[5] https://tohumagazine.com/sites/default/files/09_Erfassungsbogen_Hahne%20small.jpg
[6] http://tohumagazine.com/he/article/%D7%A6%D7%99%D7%9C%D7%95%D7%9D-%D7%A4%D7%A2%D7%95%D7%9C%D7%94
[7] https://activestills.org/about.php
[8] http://tohumagazine.com/he/file/13cornishbraun-smalljpg
[9] https://tohumagazine.com/sites/default/files/13_Cornish_Braun%20small.jpg
-[10] https://criticalhabitations.wordpress.com/debate/debate-1-habit-and-habitation/saadi-nikro

inhabiting-photography-between-medium-and-mediality/