



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 ארכיון צילום.

מאמר מאת סעדי ניקרו אפריל 24, 2019

בשנה שעברה ביקרתי בתערוכה "לפתוח קופסאות: עבודה בארכיון הצילום" (im Arbeiten: Photographs Unboxing) קטנה הייתה התערוכה. 16.2.18-27.5.18 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, נשיתי 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 ראייה 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



192313

Kunstgewerbe Keramik



florent.
1. Ha. 17. H.

Chicago, Privak

Krug mit Wappen Corsini - Medici
(Hodigit Andrea Corsini - Opiolella de Medici
9. Feb. 1639)

fla 0006305x.p

v. Passerini, Famiglia Corsini,
Tao. XIV



DONU F.V. Vizcarra, Chicago



מה שהפך את התצלום למקור היה הדבקתו על גבי קרטון והוספת הכיתוב, שמציין כיצד יש למיין ולאכסן את הדבר, ולשלול 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-מתעורבים, של אמנים, ושל צלמים, כמו קבוצת JUTOJO, הצלם הפיני אולה קולמיין (Kolehmainen), האמן והארכיונאי הלבנוני אכרם זעטרי (Zaatari), ויואכים שמיד (Schmid) המקומי. אני מכיר טוב יותר את עבודתו של זעטרי, שעל הפרקטיקה הצילומית שלו כתבתי בעבר.¹ בעבודתו החזותית, בסרטים ובצילום, זעטרי נוהג להדגיש את החפציות, את הנוכחות החומרית, של התצלומים המודפסים ושל הטכנולוגיות שמעורבות בייצורם, בהפצתם, באכסונם ובאיחזורם. הוא כולל לעיתים קרובות את המכשירים בהם משתמשים בתהליכים אלה, תוך שהוא מדגים כיצד כלכלות חברתיות של אפקט (affect) משתלבות בכלכלות טכנולוגיות של ייצור.

זעטרי 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 זעטרי משכנעת מבחינת יכולתו לנוע בין דימוי ונוכחות חומרית.

בעוד שזעטרי, קולמיין, יואכים שמיד ואחרים עסקו בחפציות של הדימויים², ובעוד שנושא התערוכה עצמו אינו ממש פורץ דרך, ברצוני לעסוק בדגש החומרי שלה ולדון באופן שבוהארכיון 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 safa (سَف) 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 הידועהמחלת ארכיב³, שבה הוא כותב על מצב של "היות-פתוח-אל-העתיד" (85). ביקורתו על "מקור" העבר למסמכי התייחסות הארכיבי ההיגיון של הארכיונאיות 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

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

© אולה קולמיין

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](#)