

צילום* אריאלה אזולאי

התשובה השכיחה ביותר לשאלה "מהו צילום?" נתונה בשם הלועזי שלו, וחוזרת על עצמה מראשית ימיו ועד היום, או לפחות עד המצאת הצילום הדיגיטלי: הצילום הוא כתיבה באור (פוטו-גרפיה). כתיבה באור היא תיאור כללי ביותר של מה שמתרחש כאשר תריס המצלמה נפתח, והקרניים המוחזרות ממי או ממה שניצב מול העדשה חודרות בעדה ונרשמות על מצע כלשהו.¹ פוקס טלבוט, אחד מממציאיה של הטכנולוגיה הקרויה צילום – או כפי שנקראה אז קאלוטיפ (calotype) – חידד את התיאור הזה בספרו המפורסם שראה אור ב-1844 והפנה את תשומת הלב לסוגיית הסוכנות (agency) המייחדת את הצילום מצורות קודמות של ייצור דימויים.² הספר אמנם פתוח לפרשנויות נוספות של תפיסת הצילום שלו, אך כותרת ספרו, "העיפרון של הטבע", הפכה בפי רבים, גם כאלה שלא התעמקו בתוכנו, לניסוח אידיומטי של הצילום.³ במקום יחיד בעל סגולות וכישרונות בתפקיד הצייר, בניסוח זה הטבע מוצג כמי שרושם את עצמו בעצמו. המושג "טבע" שימש את טלבוט כשם כללי למושא הדימוי. הניסוח של טלבוט, שדווקא לא היה היחיד ברוח זו בתקופתו, היה קומפקטי וקולע, ואולי משום כך האריך ימים יותר מאחרים שנשתכחו.⁴

כצפוי, תיאור כזה של הצילום עורר ביקורת. לא המושג "טבע" הוא שעורר אנשים להתווכח עם טענה כזו על מהות הצילום, כי אם השמטת הסוכן האנושי והצגת הצילום כמדיום המפיק דימויים ללא התערבות אנושית.⁵ אולם טלבוט, שהיה צלם בעצמו והציג בספרו מבחר מתצלומיו, כלל לא השמיט את הסוכן האנושי, אלא ביקש להציע תיאור חלופי של דמות היוצר הכל-יכול ההופך את מושאו לדימוי רב-רושם במשיחת מכחול. תיאורו של טלבוט, שהסיט את הדגש ממי שמחזיק באמצעי הייצור למה או למי שממנו מיוצר הדימוי, הצביע על הפוטנציאל של הטכנולוגיה החדשה לחרוג מהצורה המוכרת של ייצור דימויים שיש להם מחבר יחידאי.⁶ עם זאת, עמדה כמו של טלבוט, שבאה לידי ביטוי בדברים שכתב לשותפו למחקר – "האפשרות לקבע על נייר דימוי שנוצר על ידי הקמרה אובסקורה, או ליתר דיוק לגרום לו לקבע את עצמו" – זוהתה עם הטענה הסכמטית שהטכנולוגיה פועלת מעצמה.⁷

הביקורת שעוררה טענה מסוג זה הגיעה משני כיוונים, שלמרות השוני ביניהם היתה להם מוטיבציה משותפת – ערעור על ההנחה שה"עיפרון" מונע מעצמו. מצד אחד היו בין המבקרים כאלה שראו בצילום מדיום לא אמין ובצלם מניפולטור שתמיד מטה את תצלומיו לכיוון עמדתו, ומצד שני כאלה שחפצו ביקרו של הצלם והתעקשו שתרומתו הייחודית – אמנותו – אינה הפעלה טכנית של מכשיר. בעודם מתווכחים ומנסים לעצב את גבולות השיח, הלך וגדל מספרן

* גירסה מוקדמת של הטקסט הופיעה ב: אריאלה אזולאי (2010), דימיון אזרחי – האונטולוגיה הפוליטית של הצילום. תל אביב: רסלינג.

של החובבות והטכנאיות, והן המשיכו לעסוק בצילום כצלמות, מצטלמות וצופות, בתחומים שונים של ידע ופעולה. אך עד למפנה של שיח התרבות החזותית שהתחולל בעשרים השנים האחרונות של המאה העשרים, מה שהן עשו לא נתפס כראוי לעיון ולהמשגה כחלק מהפרקטיקה של הצילום.

העמדה של טלבוט, שערערה על מעמד המחבר של הצילום, איבדה את פרקליטיה. מה שנותר ממנה בוויכוח הזה – שהלך ונעשה מדומיין – היה עניין בטכנולוגיה. אלה שזוהו כממשיכי חקרו למעשה את הטכנולוגיה, אך כבר לא הציגו אותה כטכנולוגיה הפועלת מעצמה אלא דווקא ככזו שצלם מושך בחוטיה.⁸ כך צומצם למעשה המרחק בין שתי העמדות שכבר לא היו ממש מנוגדות, ובמשך קרוב ל-150 שנה נחשב הצילום בעיקר מן הפרספקטיבה של היחיד – זה שניצב מאחורי העדשה, זה שרואה את העולם, מעצבו בתצלום משלו ומראה אותו לאחרים. באופן פרדוקסלי, משהו מן העמדה שטלבוט היה נציג מוקדם שלה, עמדה שזמן רב לא היה מי שיגן עליה, הגיח דווקא מן העמדות שביקרו אותה, בתור משקע קדמוני, לפעמים אף פואטי, כדוגמת ה"פונקטום" המפורסם של רולאן בארת.⁹

באמצעות מושג הפונקטום ביקש בארת להראות כי בכל תצלום יש דבר מה החורג מיוזמתו ומשליטתו של הצלם, מכל מה שהוא השקיע בתצלום בשביל לקרב אותו לכוונותיו, למאווייו ולחזיונותיו, מגיח ממישור התמונה וננעץ בצופה כחץ לא צפוי ולא מתוכנן. אבל גם מושג הפונקטום של בארת, שאותו הוא הציג כמעין שארית לא מטופלת על ידי הצלם, לא ערער על המרכזיות של הצלם היחידאי המארגן את הסטודיום של הצילום ומייצר את התנאים להופעת הפונקטום.

הידלדלות הפרספקטיבה האונטולוגית שהיתה מקופלת בכותרת של טלבוט וצמצומה על ידי אלה שהתווכחו איתה – או נהגו כמתווכחים איתה – לטענה על מכונה הפועלת מעצמה, אפשרה להציב עמדה נגדית רדוקטיבית לא פחות, של סובייקט השולט בטכנולוגיה כאילו היתה חומר ביד היוצר. את מקום העיון האונטולוגי בצילום תפסו אפוא מחקרים שעסקו בטכנולוגיה של הצילום, ואת מקומה של השאלה הפוליטית מהי צורת היחסים החדשה שהתעצבה בין בני אדם בתיווך הצילום תפסו מחקרים שעסקו ביצירות וביוצריהם, בנוסח הכתיבה המוכרת מתחום האמנות. בשני המקרים הצילום נתפס כטכנולוגיה מובחנת בעלת תכלית ברורה – ייצור דימויים – והיא נבחנה רק מן הפרספקטיבה הזאת כמי שמאפשרת לייצרם. כך, מאז התחיל הצילום להתפשט בעולם לפני 150 שנה, הוא נתפס כטכנולוגיה מובחנת, חיצונית, נפרדת מן המשתמשים בה וכפופה למחזות התפעול שלהם.

עד שלהי המאה העשרים, אלה היו הגבולות שבמסגרתם נחשב הצילום: טכנולוגיה לייצור דימויים המתופעלת על ידי סובייקט יחיד – טכנאי, יוצר או רמאי.¹⁰ אף אחד לא התווכח עם הקביעה שהטכנולוגיה הזאת שונה מקודמותיה, בדיוק במה שטלבוט ביקש לתאר – מה שניצב לפני העדשה "היה שם"¹¹ ונרשם מעצמו על מצע מכוסה בחומר כימי כלשהו. אף אחד כמעט לא העז או לא בחר לפתח באופן רדיקלי את משמעות ההבדל הזה. מעטים העזו לחשוב באופן

ביקורתי על המסורת של ייצור הדימויים. ביניהם אציין שניים: את ולטר בנימין, שניתח את הצילום וקשר אותו עם טכנולוגיות קודמות של שעתוק מכני ולא רק עם ציור, ותיאר מתוך כך את התמורה במערך החושי שחולל הצילום, ואת טיירי דה דוב, שדן בשפופרת הצבע התעשייתית, וכך הצליח במהלך מפתיע לקשור את הציור דווקא למסורת טכנולוגית, כך שהפך למבשרו של הצילום.¹² אולם גם הם לא ערערו על המסגרת היצרנית/יצירתית הקיימת שבאמצעותה חשבו על צילום.

קשה ואולי גם לא נכון להצביע על רגע או על אירוע מסוים שבו נפרצה מסגרת הדיון בצילום, אבל קל ואפשר להצביע על רצף של פעילות שמעיד שהיא נפרצה, ושכתוצאה מכך התחילו שאלות כמו "מהו צילום" לחפש מענה. עשרות תצוגות, אתרי שיתוף, כנסים, אסופות וכתבי עת שהוקמו בעשור האחרון חוגגים את הצילום כתופעה של ריבוי, דה-טריטוריאליזציה וביזור. ארכיוני צילום שהעלו אבק במשך עשרות שנים בבתי חולים פסיכיאטריים, בבתי כלא, ברשויות מדינתיות ועירוניות, בבתי חולים, בחדרי חקירות, בתאי משפחה או בתחנות משטרה ולא עוררו שום עניין בקרב חוקרי צילום, הפכו בבת אחת למושאי מחקר ותצוגה מועדפים.¹³ העושר והמגוון שהתגלה בהם הפך את השיח הקאנוני על צילום, זה שצמח בצלו של שיח האמנות שקידש יוצרים ריבוניים וחשב על צילום רק מן הפרספקטיבה של יצירתם, לסוג אחד, מוגבל למדי, של עיון בצילום. עם זאת, חשוב לי להדגיש שהמוגבלות שאני מצביעה עליה מאפיינת שיח מסוים על אודות הצילום, ואינה מתארת לא את הפרקטיקה של הצילום, שהפעילות בה חרגה בהרבה מן הפעילות שהומשגה והוצגה בתור הקורפוס של הצילום, ולא את מה שנרשם בתצלומים, שתמיד חרג ממה שהובנה מתוך כך כמושא לעיון.

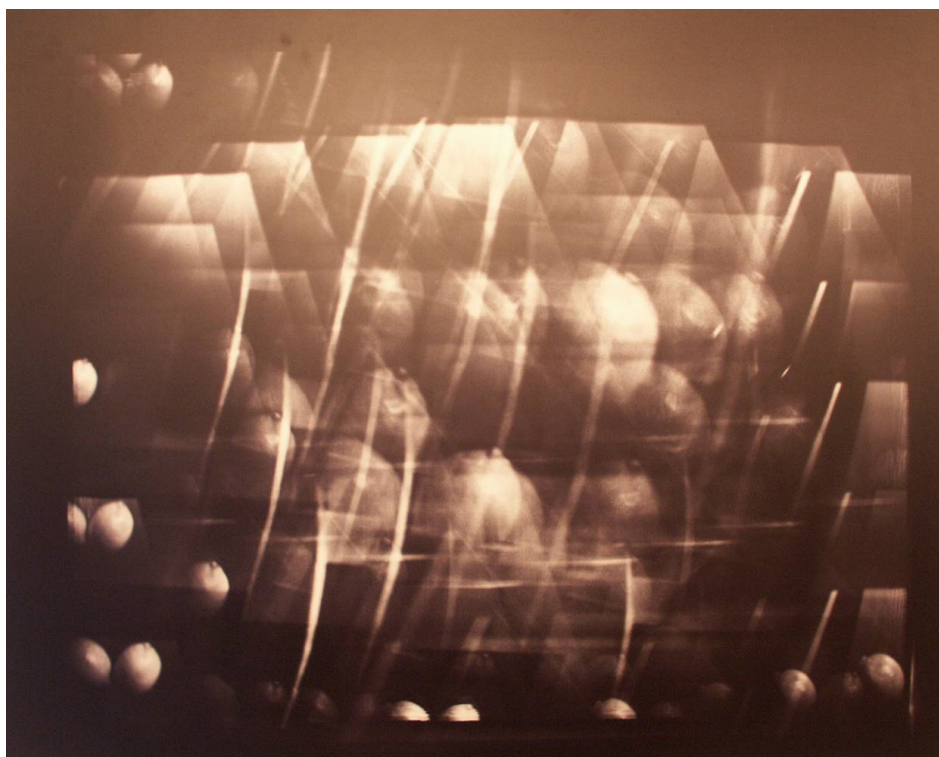
מרגע שנארזו בקופסה שחורה מוכנה לתפעול פשוט, הלך וגדל מספר המשתמשים בצילום. רק מעטים מהם פעלו בחסות התואר "צלם" – ועוד פחות מכך בחסות התואר "אמן" – ובצלו של השיח הקאנוני על צילום. המשתמשים המרובים בצילום, שצילמו לצרכים מקצועיים ופרטיים, במקומות עבודה, בבתים, ביומיום, בחופשות או במסעות, השתמשו בצילום תוך שיתוף אחרים במעשה הצילום, כצלמים – "צלמו אותנו", כצופים – "הביטו איפה הייתי בחופשה", או כמצולמים – "כזה מראה טרם ראיתי", וכך, בצילום ובאמצעות הצילום, המציאו צורות חדשות של קיום יחד עם אחרים. כאמור, העניין הגובר בצילום הפך את הפעילות הזאת למושא, אך המשיך ברובו להיגזר מן המצאי של תוצרי הצילום – כלומר מן התצלומים, שהמשיכו לקבוע את גבולות הדיון בצילום ואפשרו לשמר את היחס הסיבתי בין פעולת הצילום לתצלום, כאילו הצילום מתקיים רק כאשר יש תצלום. עם זאת, מתוך העושר החסר תקדים של תצלומים שנחשפו למבט כשנפרצו גבולות השיח של הצילום, אפשר היה לראות שאם יש מקום לדבר על האונטולוגיה בהקשר של צילום, הרי שזוהי אונטולוגיה פוליטית, אונטולוגיה של יחסים בין אנשים כפי שהם מתווכים באמצעות הצילום.

עד שנפרצו גבולות הדיון בצילום, תואר הצילום כאמצעי טכנולוגי המאפשר רישום של דימוי באור, תוך שהוא עצמו נותר שקוף, לא מטביע חותם בתוצר ומאפשר לצופה להתבונן בתצלום

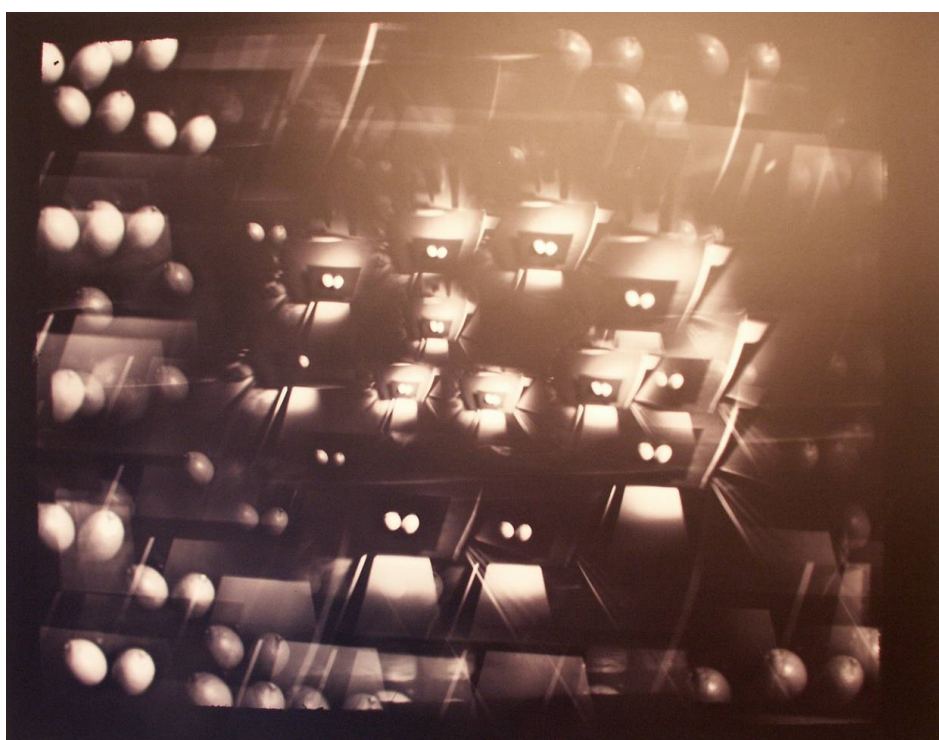
ולזהות בו מושא מובהק שלמולו היא נוקטת את מחוות ההצבעה "זה X", או באופן קונקרטי, "זו חנה ארנדט". בעוד שחנה ארנדט אינה הדבר היחיד שנגלה למבט, אלא גם האופן שבו חנה ארנדט התמודדה עם האפרכטוס הצילומי, השתתפה באופן פעיל בטקס ההעמדה של דמותה, הסכימה לחלק ממה שהוצע לה, והציעה פרשנות משלה ל"מיהי חנה ארנדט".¹⁴ כדי לתאר את התצלום רק דרך מחוות ההצבעה, צריך היה לראותו בכפיפות לשני אדוניו – הצלם המשתמש בו והתצלום שהוא תכליתו, ולהעלים מהתוצר המוגמר עקבות אחרים. כשעקבות כאלה הותירו חותם נראה לעין, היה בהם כדי לפסול את הצלם או את התצלום. במשך עשרות שנים, רק מעטים העזו שלא להעלים מן התצלום עקבות כאלה או לכל הפחות לטשטש את זכרם, שלא לדבר על מניעת הגחתם מן הרקע אל החזית. הנה דוגמה אחת למאמץ מוקדם יחסית להנכחה יזומה של עקבות כאלה. עקבות אלה חושפים את האמצעי הטכנולוגי למבט. מרגע שהוא הופיע לפני המבט – ואין זה אומר שעקבותיו לא היו שם קודם – אי אפשר להמשיך לתפוס אותו כחיצוני וכנפרד מן התוצר שהופק באמצעותו. מכאן כבר קצרה הדרך להבנה שהטכנולוגיה של הצילום לא רק מופעלת בידי אנשים אלא גם מפעילה אותם. המצלמה לא הופיעה עוד רק כמכשיר הנתון בידי מי שמפעילה אותה, כי אם כאובייקט שסביבו ובאמצעותו נוצרת תכונה רבתי. הוא מחולל עוד דברים מלבד התצלומים שמצפים ממנו להפיק, ותוצריו אינם מבטאים בהכרח שליטה גמורה של מי שאוחז בו. לפתע נחשפו ברבים תכונותיו של המכשיר, והתברר



חיים דעואל לוסקי, מצלמת לימונים, נגטיב 4X5: קופסת 4X5 נגטיב ש/ל, קרטון שחור מחורר, 1977 (אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות)



חיים דעואל לוסקי, זוג לימונים, מצלמת לימונים – קעור, 4X5 נגטיב ש/ל, 1977 (אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות)



חיים דעואל לוסקי, זוג לימונים, מצלמת לימונים – קמור, 5 נגטיב ש/ל, 7791 (אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות)

כי יש לו יצרים ואופי משלו. אמנם הוא צייתני לעתים, אך בה בעת הוא יכול להיות ערמומי, פתייני, פייסני, נקמני או ידידותי, לנהוג בחוסר מידה, להשפיע חסדים על חובבים ולחבל בעבודתם של רב-אמנים. המצלמה היא מכשיר אטום למראה, שאינו חושף את דרך פעולתו ומקשה על מי שרואה אותו לדעת בזמן אמת מה הוא רושם ואם הוא בכלל רושם משהו. קשה גם לקבוע בוודאות אם היא נוכחת או נפקדת, אם היא כבויה או פועלת, אם כאשר היא פועלת היא אכן מייצרת תצלומים. האומנם זה הדבר היחיד שהיא מחוללת? האם תכליתה היא בין השאר להסתיר את מה שהיא מחוללת? האם היא מתחזה לפועלת בשעה שהיא מושבתת או למושבתת בשעה שהיא פועלת ואפילו מופעלת? במילים אחרות, מאמצעי שנוכחותו נדחקה לגמרי בעקבות תוצריו, שהצליחו לתחום את גבולות המבט לגבולות הפריים המצולם, הופיעו המצלמה ומעשה הצילום כהתרחשות רבתי שרישומה באור, או האיום ברישומה, הוא חלק מהתחוללותה.

הופעת הצילום כמושא למבט האירה באור מגוחך את האופוזיציה הפשטנית והדומיננטית בין מכשיר לסובייקט, והחייתה אפשרויות אחרות, מורכבות יותר, שהיו גלומות בצילום מראשיתו, כמו למשל בתיאור המוקדם של טלבוט המובע בכותרת ספרו "העיפרון של הטבע".¹⁵ העיפרון (קרי המצלמה) של הטבע לא בתור מכשיר הכותב את עצמו, בעצמו, וגם לא כזה הנתון בידי של מחבר המפיק באמצעותו תמונות של אחרים. העיפרון של הטבע בתור מה שהופך את המפגש שנוצר סביבו, באמצעותו, בתיווכו, למפגש מסוג מיוחד, שאף אחד מן המשתתפים בו אינו יכול להשיג מעמד ריבוני ביחס אליו; מפגש שבו באופן מובנה, על כל צרה שלא תבוא, העיפרון של הטבע רושם רוב הזמן פרוטוקול חזותי החסין מפני השתלטות גמורה של מי מבין המשתתפים בו. זהו המובן שאני מבקשת להעניק כיום ל"עיפרון של הטבע", כלומר ל"מעצמו" בתיאור של טלבוט. בני אדם נוטלים חלק כזה או אחר באירוע של הצילום, אבל אירוע המפגש ביניהם לעולם אינו בשליטה גמורה של מי מהם, ולעולם אינו יכול להיחתם על ידיהם. כשמתחילים לתאר כך את הצילום, ברור שחקירה אונטולוגית של הצילום אינה יכולה לתחום את עצמה רק לחקר הטכנולוגיה – המצלמה, או רק לחקר מה שמופק על ידיה בתור התוצר ה"סופי" – התצלום. במובן זה, החלק הזה של התיאור האונטולוגי אינו מושפע מן התמורה הרדיקלית שהתחוללה בצילום עם הופעת הצילום הדיגיטלי.

תיאור אונטולוגי של הצילום חייב אפוא להשהות את המשפט הדקדוקי הפשוט והשגור בפי כול, המורכב מנושא, נושא ותיאור – צלם צילם תצלום במצלמה – ובמשך זמן כה רב ארגן את הדיון בצילום ותחם את מה שיופיע למבט כרלבנטי לדיון בצילום. המאמץ שלי לפרום את גבולות המשפט הדקדוקי ולעבות את התיאור של הצילום כפעילות המתרחשת בין אנשים, ברבים, קרוב לאופן שבו ארנדט מתארת את הפעולה כמשהו שמתרחש בין אנשים, כאשר אף אחד מהם אינו יכול להביאה לידי סיום. בהשראתה, אך במובחן ממנה, אני מבקשת לייחד את התיאור הזה לפעולה הפוליטית בניגוד לפעולות אחרות, אלא, כפי שהראיתי בדיון המחודש שלי במושג "חיי מעש" – לתאר באמצעותו את הקיום הפוליטי של בני אדם באופן כללי.¹⁶

האונטולוגיה של הצילום שאת קווי המתאר שלה אני פורשת כאן היא למעשה אונטולוגיה פוליטית, אונטולוגיה ברבים, בתנועה, של האופן שבו בני אדם הווים – מביטים, מדברים, פועלים – אלה עם אלה ועם אובייקטים, תוך כדי שהם הווים כמושא לדיבור, למבט ולפעולה של אחרים. אולם לא אונטולוגיה פוליטית באופן כללי אני מבקשת להציג, כי אם אונטולוגיה פוליטית של הצילום, כלומר אונטולוגיה של צורה מסוימת של קיום יחד, שמעורבים בה מצלמה או תצלום. אלה לבדם אינם מספיקים כדי להשיב על השאלה מהו צילום, אבל בלי לתארם כחלק מאונטולוגיה פוליטית לא נוכל להתקרב לתשובה מניחה את הדעת.

אציג אפוא כעת את המצלמה ואת התצלום כחלק מהאונטולוגיה הפוליטית, ולאחר מכן אאסוף את קצות החוטים שפיזרתי בדרך כדי לקלוע מהם הגדרה של הצילום בתור אירוע סדרתי מתמשך.

מצלמה

המצלמה היא קופסה קטנה יחסית שנועדה לייצר תמונות ממה שניתן לראות מבעד לעדשה הקבועה בחזיתה. אולם לפחות עד המצאת המצלמה הדיגיטלית עם המסך, לא יכולנו לראות את הכשירות הזו שלה בפעולה בזמן ההיתקלות איתה. לכל היותר יכולנו לייחס לה אותה. הדבר שאנחנו נתקלים בו הוא קופסה קטנה יחסית, שהרמתה או הטייתה מסמנות שהיא מכוונת לעברנו או לעבר אחרים, כך שהיא מאיימת לפצל את המרחב בין מי שמצוי מאחוריה ובין מי שמצוי לפניה. היא מאיימת להביט בנו בלי שנדע שמביטים בנו, אבל עשויה גם להתפתות להביט לעברנו, לרשום את מה שאחרים חלפו על פניו בלי להיעצר, ואולי גם בלי לצלם. המצלמה אמנם משמשת את האדם הבודד, אך היא מופעלת יותר ויותר באזורים שבהם היא לא לבדה; היא נוכחת עם מצלמות אחרות ולצדן, מצטלבת עימן, פועלת עליהן ומופעלת על ידיהן. מדובר בהצטלבות פיזית, אבל פעמים רבות גם מדומיינת, כזו המתרחשת בזמן אמת ולפעמים לאחר מעשה, כאשר אנשים מגלים מתוך התבוננות בתצלומים שהם היו באותו מקום, לפעמים באותו זמן, עם אחרים שצילמו במצלמה כמותם.

מספר המצלמות בעולם גדל והולך בהתמדה. מספרם של האנשים שלא נחשפו לנוכחותן הולך ומתמעט. וגם אם שכיחותן וצפיפותן של המצלמות משתנה מאזור לאזור, גם אם יש אזורים – כמו אזורי אסון – שבהם מוכי האסון נידונו להיות מצולמים יותר מאשר לצלם בעצמם, נוכחותה האפשרית של מצלמה בכל מקום הולכת וגדלה. ההתפשטות של נוכחותה הפוטנציאלית מאפשרת למצלמה לפעול גם כאשר היא איננה, מעצם הידיעה שייתכן שהיא נמצאת, מסתתרת, רושמת, אוגרת, מפקחת, ויום אחד תראה את כוחה להכות שוק על ירך את מי שחשב שהוא מהתל בה. כמו בפעולה הווירטואלית של "הבלש מדובאי", שתפר שוט לשוט את התיעוד הנוקדני של מצלמות המעקב וחשף מי היו אלה שחיסלו את איש החמאס מחמוד אל-

מבחות. אין אומדנים לגבי שכיחות הפעולה הזאת והשפעתה, או לגבי עצם הפעולה של מצלמה נוכחת שאינה מצלמת, אבל קל לשער שהן לא פחות שכיחות מן הפעולה היצרנית של המצלמה – הפקת התמונות. מן המפורסמות היא שכאשר מצלמה מגיעה למקום כלשהו נוצרת סביבה תכונה – היא משמשת כמגנט להתרחשות מסוימת ולפעמים גורמת להרחקה או לשיבוש של התרחשות אחרת. היא עושה זאת גם בלי להפיק תמונות בפועל ובלי קשר לתמונות המופקות. רוב המצלמות שאנו נתקלים בהן מושבתות זמנית, וגם כאשר אנו רואים אותן בפעולה, על פי רוב אין באפשרותנו להתחקות אחר התצלומים שמופקים באמצעותן. כך שלמרות ריבוי המצלמות, מלבד אחת או שתיים – שלנו או של קרובים לנו – רובנו לא רואים את התצלומים שהופקו מאותן מצלמות, והתצלומים המרובים עוד יותר שבהם אנחנו נתקלים מדי יום מופיעים לפנינו במנותק מהמצלמות שצילמו אותם. במרבית המקרים גם איננו מצולמים בהם, כך שאיננו מוטרדים מהפצתם. במקומות שבהם אנשים חשופים לצילום באופן חסר תקנה, כמו באזורי אסון, התצלומים שהם אינם רואים הם בדרך כלל שלהם עצמם. מבחינתם זוהי פעמים רבות תמצית הצילום: מכשיר שמבטיח תמונה שהם לא יראו. האישה שלפנינו, העומדת מחוץ לביתה משום שבייתה נהרס וחשופה לשתי מצלמות לפחות – זו שבאמצעותה הופק התצלום שבו אנחנו מתבוננים וזו של הצלמת שאותה אנחנו רואים מהצד – משערת שתצלום שלה ושל ביתה ההרוס צולם, אך קרוב לוודאי שלעולם לא תראה אותו. מבחינתה, בתור מי שנוטלת חלק בסיטואציה של הצילום, הצילום אינו שקול לתצלום. הצילום הוא בעבורה נוכחות של מצלמה לפנייה, בפניה, ברגע אסונה. אנחנו, המתבוננים בתצלום שלה, מאשרים שמן המפגש הזה אכן הופק תצלום – הנה הוא לפנינו – אבל הנה לפנינו גם מצלמה נוספת שבתוצריה איננו צופים, ואולי, כמו האשה

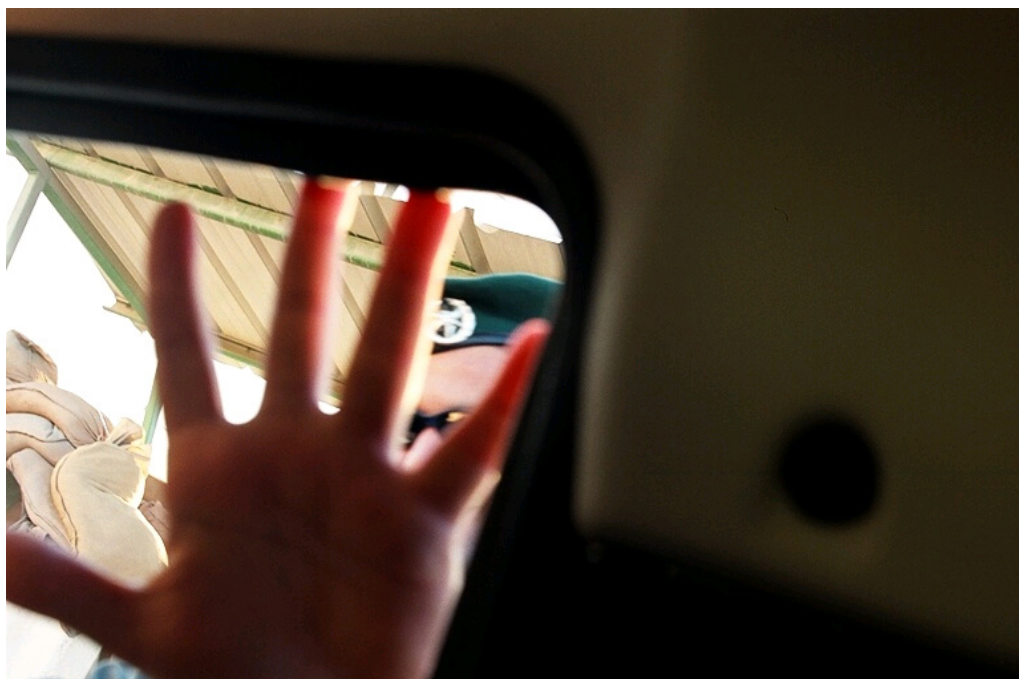


אקטיביסטילס, אן פק, ירושלים, 2007

בתמונה, גם לא נצפה בהם לעולם. ייתכן גם שאף אחד אחר לא יצפה בהם, שהרי איננו יכולים לאשר בוודאות שהמצלמה שבידי הצלמת הפיקה בכלל תצלומים. אולי גם בשביל צלמת בזירת אסון לפעמים די בכך שהיתה בזירה, ומצלמתה נותרת עקרה.

במילים אחרות, האירוע שהמצלמה מחוללת אינו מוביל בהכרח לתצלום, וכאשר הוא מוביל לתצלום, האירוע שיתחולל בעטיו של התצלום או סביבו לא יתרחש בדרך כלל במקום שבו התחולל בתיווך המצלמה. סביב התצלום, או סביב העדרו, עשויים להיוועד אנשים אחרים מאלה שהיו בשעת הצילום ולצפות בו או להיות מופעלים על ידו.

כדי לחשוב מהו צילום מתוך תנאים אלה שפרשתי כאן בקצרה, צריך להשהות את המשפט הדקדוקי המבודד מהם את אותן חוליות בודדות – צלם-צילם-תצלום-מצלמה – וקושר ביניהן כאילו אין מולנו אנשים אחרים ש"גונבים" את הפעולה שלנו, ממשיכים אותה מהאמצע, ולוקחים אותה, בניגוד לציפיותינו, למקומות שאליהם לא פיללנו להגיע. תנאים אלה ממחישים שהצילום אינו אירוע שמתרחש רק לאורך הקווים של משפט בודד כזה שיש לו נושא, נשוא ומושא, אלא אירוע ברבים, שאינו מותנה בכך שבסופו יופק תצלום או שהתצלום שהופק יהיה נגיש. אני מבקשת להבדיל אפוא בין האירוע של הצילום ובין האירוע המצולם, שהצלם מבקש ללכוד אותו בפריים שלו. גם המצלמה וגם האירוע שהיא מחוללת הם משהו שהמבט המיומן מצמצם רוב הזמן כדי לראות את "הדבר עצמו", כלומר את מה שייחפך לאירוע המצולם. אולם סילוקו של ארוע הצילום הצידה, אדישות כלפיו או התעלמות ממנו, אינם יכולים לבטל את קיומו ואת העקבות שאירוע זה, המתחולל בין השותפים למעשה הצילום, מותיר בפריים המצולם אם וכאשר המצלמה הנוכחת במקום גם הופעלה. במקרים שבהם משהו או מישהו אחר עומדים



מיקי קרצמן, מחסום בידו, 2002

במפורש בדרכו של הסוכן שהשתמש בה – הצלם או מזמינו – ומקשים עליו למסגר את מה שביקש בפריים, קל יותר לשחזר מן התצלום את אירוע הצילום ולהבחין בנוכחות של המצלמה מתוך האירוע המצולם. עקבות אלו, שאינן הדבר שמעשה הצילום מבקש בדרך כלל להשיג, מוסדרות בתוך התבנית של הפריים, המקשה את נוכחותן ומעמידה בחזית את האירוע המצולם כאירוע שכבר הסתיים. הבניית האירוע של הצילום כקודם וחיצוני לצופה אינו רק אפקט של המכשור מהסוג שדעואל-לוסקי מכנה בדיון שלו בצילום "מצלמה חד-מוקדית" – וגם אינו אפקט הכרחי שלו.¹⁷ הוא תוצאה של שיח שההיגיון היצרני והריבוני שלו מניע אותו להעמיד את התצלום כנקודת מוצא בלעדית לדיון בצילום, ונקודת המגזו של הדיון הזה.

לא כל אלה הנוטלים חלק באירוע הצילום עושים זאת באותו אופן. לא כולם מודעים לעצם קיומו, ובוודאי שלא תמיד בזמן התרחשותו. גם לא כולן יכולות – או מורשות – לצפות בתוצר שנוצר במהלכו אם וכאשר נוצר, ולא כל אלה שכן צופות בו רשאיות להשתמש בו באותה דרך. אולם הטענה שלי מבקשת להרחיק לכת. בעידן הנוכחי, כשכמעט כל אחד מחזיק באמצעי צילום, הצילום הוא אירוע – פוטנציאלי – גם כאשר המצלמה לא נראית לעין ואפילו לא נוכחת. העדר המצלמה משדה הראייה של הנוכחים אינו מפוגג את ההשערה בדבר אפשרות קיומה, מוסווית בידי אחד הנוכחים או מותקנת על אביזר קבוע, כמו במצלמות מעקב. כדי לפעול על בני אדם ולארגן את היחסים ביניהם לפעמים אין בה כלל צורך. האירוע של הצילום הוא אפוא אפקט של ההחדרה הפוטנציאלית של מצלמה, כלומר של האפשרות שאנחנו נמצאים בטווח "ראייה" של מצלמה שעשויה להפיק מאתנו תצלום. התחושות שאפשרות זו עשויה לעורר אינן משותפות כמובן לכל המשתתפים באירוע של הצילום. זו אפשרות שיכולה להיות מטרידה, מענגת, מאיימת, פוגענית, דכאנית, מפייסת ואף משרה ביטחון.

תצלום

התצלום נתפס בדרך כלל כתוצר גמור של אירוע שהסתיים.¹⁸ בניגוד לדעה רווחת זו, אני רואה בתצלום – או בעצם הידיעה שהופק תצלום – גורם נוסף להתחוללות האירוע של הצילום (לא האירוע המצולם). המפגש עם תצלום ממשיך את אירוע הצילום שהתרחש במקום אחר. כאשר החוקר בחדר החקירות טוען באוזני עציר או עצירה שבידיו תצלום שבו הוא נראה בסיטואציה כזו וכזו, ואין הוא מראה לו את התצלום – אם תצלום כזה קיים בכלל – הוא נוהג כמי שנסמך על אירוע של צילום שהתרחש במקום אחר וממשיך אותו, אבל למעשה הוא מחולל את האירוע הזה כדי להפעיל לחץ על העציר. האירוע של הצילום מתקיים אז ללא מצלמה וללא תצלום – הוא מתרחש מעצם ההכרזה של החוקר שיש בידיו תצלום. העובדה שמרבית המצלמות לא צופות בתצלומים מן האירוע של הצילום שבו הן נטלו חלק, ושמרבית הצופות מתבוננות בתצלומים שצולמו באירוע שבו הן לא נטלו חלק, מייצרת את התנאים לכך שהאפשרות שיש במקום כלשהו תצלום שבו אנחנו מופיעות בלי שבכלל היינו מודעות לכך שצולמנו, תפעל עלינו לא פחות מאשר מפגש עם התצלום עצמו. העובדה שהמצולמות לא צופות בתצלום מן האירוע

שבו הן נטלו חלק גם לא מבטלת את העובדה שאירוע של צילום התרחש בשעה שהן השתתפו בו, או את האפשרות שהוא ממשיך להתרחש בזמן אחר ובמקום אחר באופן שאינו תלוי בהן.

בשיח התמסד התצלום כמזוהה עם הצלם, כקניינו, וכנקודת המוצא של הדיון בצילום. כתוצאה מכך, כאשר הצלם מסרב לשתף את הציבור בתצלום, או כאשר התצלום אינו בנמצא מסיבות אחרות – אין דיון בצילום, נקודה. אי-נגישותו של תצלום, שיכולה לנבוע מכך שתצלום כזה כלל לא צולם, או שמי שמחזיק בו מפיק הנאה, כוח או הון מהמונופול שהשיג עליו, מחסלת אפוא את האפשרות לדון באירוע הצילום. מעמד מיוחס זה של התצלום, שהפך אותו לתנאי מקדים לדיון בצילום, כופה על אירוע הצילום משטר ריבוני שהוא זר ממהותו לטכנולוגיה של הצילום ולרפואי התפשטותו, הנוגדים אחדות, ריכוז ומרכז ועושים דה-טריטוריאליזציה לקווי גבול שונים. משטר ריבוני כזה מבוסס על שני עקרונות: הפיכת התצלום למקור עדות אך ורק על מה שהיה לפני העדשה, בנוסח "זה X", כאילו אפשר לחצות את האירוע שבמסגרתו הופק התצלום לשניים; והכרה בבעלות על אמצעי הייצור של הצילום כבעלות על התצלום, כך שבעליו לבדו יקבע מי, מה, איך, מתי ואם בכלל אפשר יהיה להמשיך את אירוע הצילום. משטר ריבוני כזה מאיים באופן קבוע להשתלט על הצילום, אבל נותר תמיד תחום, מוגבל וזמני.

שחזור האונטולוגיה של הצילום כפי שהיא מופיעה מתוך הגבולות החדשים שבאמצעותם אני מגדרת את הצילום מחייב השהיה של תבניות השימוש בצילום שהתמסדו במרוצת השנים וזוהו כמהותו של הצילום. ההפרדה בין האונטולוגיה של הצילום לבין האונטולוגיה של התצלום מאפשרת לראות בתצלום רק תוצר אפשרי אחד של אירוע הצילום, ובעדויות של משתתפים אחרים באירוע הצילום מקור נוסף לשחזור אירוע הצילום. ללא עדויות של עצירים על תצלומים שצילמו אותם תוך כדי חקירה, או עדויות של לא-אזרחים/ות על תצלומים שהשג"כ השתמש בהם כאמצעי סחיטה כדי לגייסם בתור מה שקרוי "משתפי פעולה", הסיכוי לשחזור את אירועי הצילום שבהם השתתפו קלוש, שלא לומר בלתי אפשרי, היות שאם יש תצלומים ממנו, הם מוחזקים בידי כוחות הביטחון ומופקעים מהם וממשתתפים אחרים באירוע הצילום.

הערות

1. שיח הצילום שפרח בעשרים השנים האחרונות הניב טקסטים רבים על אודות ההבדלים הטכנולוגיים, האופטיים והכימיים שאפיינו את "המצאות" הצילום השונות שנוצרו בידי אנשים כמו דאגר ונייפס, טלבוט ובאייר. חרף החשיבות הרבה של הבדלים אלה, אני שמה אותם כעת בסוגריים כדי לדון במכנה המשותף הרחב ביותר שלהם – הכתיבה באור. עוד על המייחד כל אחד מן הממציאים ראו: Frizot, Michel (1998), *A new history of photography*. Könemann.

2. אני מתייחסת כאן למכלול עבודתו של טלבוט וגם לא לפריצת הדרך של המצאתו, שהתבססה על ההפרדה בין נגטיב לפוזיטיב, וביתר דיוק על יצירת מרחק בזמן בין רגע הרישום באור של הדימוי והרגע שבו הוא יופיע. על הדימוי ה"חבוי" של טלבוט ראו שוב את מאמרו של פריזו על טלבוט בספר שערך

(ר' הערה קודמת). על תפיסת הדימוי שלו כאנטי-תזה לעדות ראו את מאמרה של ורד מימון: Vered Maimon (2008), "Displaced origins: W. H. F. Talbot's Pencil of Nature". *History of photography*, Vol. 32, No 4.

3. ראו Fox Talbot (1977), *The pencil of nature*. Longman, Brown, Green and Longmans.

4. הנה כמה דוגמאות לכותרות של מאמרים מן העשור הראשון של הצילום, המביעות רעיון דומה לזה של טלבוט בדבר ה"רישום האוטומטי": "מראה ששומרת את כל העקבות", מאת ז'אנאן (Janin); "המכשיר המצלם הוא אמן", מאת תיאופיל גוטייה. המאמרים מכונסים בספרו של אנדרה רוייה: André Rouillé (1989), *La photographie en france: textes et controverses: une anthologie 1816-1871* (להלן רוייה, הצילום בצרפת – אנתולוגיה 1816-1871).

5. הביקורת נעה מזולזל בדימוי המצלום בנוסח בודלייר, שכינה את התצלום "דימוי טריביאלי" ואת המצלמה "שפחה של המדעים והאמנויות" (1859) ועד לעצומה של הדפסים נגד הצילום בשל האיום שגילם לטענתם על אמנותם ופרנסתם, להלן רוייה, הצילום בצרפת – אנתולוגיה 1816-1871.

6. על הפעלים השונים שבהם השתמש לתיאור המצאתו, כמו למשל למסור, להעתיק, לרשום, לחולל, להטביע – ראו Geoffrey Batchen (1999), *Burning with desire*. Boston: MIT Press.

7. מצוטט אצל Batchen, עמ' 68.

8. ראו בין היתר את העמדה הכללית של כתב העת Etudes Photographiques היוצא לאור בצרפת, וכן André Gunthert (2003), "La boîte noire de Daguerre", in *Le daguerreotype français: Un objet photographique*. Paris: Musée d'Orsay. או Stephen Pinson (2003), "Revers de fortune", in *Le daguerreotype français: Un objet photographique*. Paris: Musée d'Orsay. Dominique Planchon de Font-Réaulx (2003), "Splendeurs et mystères de la chambre noire: Le daguerreotype sous l'oeil des critiques", in *Le daguerreotype français: Un objet photographique* (sous la direction de Quentin Bajac et Dominique Planchon-de Font-Réaulx, Paris: Musée d'Orsay, 2003).

9. Roland Barthes (2000), *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Richard Howard (Trans.), New York: Vintage. (להלן בארת, קאמרה לוסידה).

10. מאז המצאת המצלמה היו לצלמים כינויי גנאי רבים. הצלם – בשל אמנותו, הצילום – נתפס כשודד דיוקנאות, כמניפולטור, רמאי ושקרן, המנצל לרעה את סבלם של אחרים ועוד ועוד. תיאוריו של בודלייר הפכו למוכרים ביותר, אבל הוא לא היה היחיד, ומסורת הגינוי הזאת לא נפסקה. עוד על ראשיתה ראו רוייה, הצילום בצרפת – אנתולוגיה 1816-1871. ביטוי מאוחר שלה אפשר למצוא למשל בכותרת שניתנה למגזין מיוחד שיצא בהוצאת בית הספר לצילום קמרה אובסקורה ומוסף העיר, שנקרא "הצילום הינו הנוכל הגדול: יוצר מציאות, מביים זיכרון, מעודד מניפולציות" (גיליון העיר קמרה, 25.4.1997 בעריכת אדם ברוך).

11. ה"זה היה שם" לפני העדשה הוא הניסוח התמציתי של בארת לצילום. ראו בארת, קאמרה לוסידה.

12. ראו ולטר בנימין (1996), "יצירת האמנות בעידן השיעווק הטכני". בתוך ולטר בנימין, כרך ב': הרהורים, הוצ' הקיבוץ המאוחד, וכן Thierry de Duve (1986), "The Readymade and the Tube of Paint", *Artforum*, #24.

13. ראו למשל הספרים: Georges Didi-Huberman (1995), *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula. Denis Bernard and André Gunthert (1993), *L'instant revê: Albert Londe*. Nîmes: Jaqueline Chambon. או התערוכה והספר Sandra S. Phillips, Mark Haworth-Booth and Carol Squiers (1997) (eds.), *Police Pictures: The Photograph as Evidence*. San Francisco: Chronicle Books. או מספר חללי התצוגה או הפסטיבלים לצילום שנוצרו או הוחזו בחמש-עשרה השנים האחרונות, כדוגמת אלה בפירנצה, ניו יורק, ז'נבה, וינטרסור, סטוקהולם, ברצלונה, מדריד ועוד.

14. ראו שני התצלומים של חנה ארנדט כאן: <http://tsutpen.blogspot.com/2007/04/before-and-after-62-hannah-arendt.html>

15. ראו הערה 3.

16. דיון במושג "חיי מעש" הצגתי בסדנה השנייה לתרבות חזותית באוניברסיטת בר אילן בשנת 2008, וכן בכנס הלקסיקלי השני לפילוסופיה פוליטית באוניברסיטת תל אביב. הדיון הזה עובד והורחב בספרי (אריאלה אזולאי, 2010), דמיון אזרחי: אונטולוגיה פוליטית של הצילום. תל אביב: רסלינג.

17. על המצלמה החד-מוקדית ראו חיים דעואל לוסקי (1999), "פרגמנטים תוך כדי מחשבה אופקית". פלסטיקה, גיליון מס' 3, בית הספר קמרה אובסקורה.

18. הצילום הדיגיטלי ואפשרויות עיבודו המחישו עד כמה התצלום לעולם אינו חתום, אך הדיון שהתפתח בעקבות זאת התמקד בעיקר בפרקטיקות השינוי של מה שנרשם בפרטים, בלי קשר למה שהתרחש בשעת הצילום. אני שותפה להנגדות שדיון זה מייצר בין הצילום האנלוגי לצילום הדיגיטלי, וגם לא לחוסר ההבחנה בין הפוטנציאל הטכנולוגי לבין השימושים בו. אך דיון זה מצריך מאמר שלם ויסית אותי מעיקר הטיעון שלי, ולכן לא אתעכב עליו כאן. עוד על צילום דיגיטלי ראו: Fred Ritchin (2010), *After Photography*. W. W. Norton & Company.

19. אני משתמשת כאן במונח "אפסון" במונח שאייל סיוון העניק לו בהרצאה שנתן בזכרות ב-5.1.2010 כנקודת האפס של השימור, שממנה המסמך יכול לעבור, שוב במונחיו של סיוון – אירכוב, כלומר להיאסף לתוך ארכיון, ופירכוב – הפירוק לתוך הארכיון ושל הארכיון.

