

האינדקס האלים

מאיר ויגודר

התכונה האינדקסלית של הצילום נשמעת היום כעניין כמעט ארכאי, אך דומה כי דווקא משום שהמעבר מצילום אנלוגי לצילום דיגיטלי מציב אותה בסכנת הכחדה, עלינו להקדיש לה מחשבה נוספת.¹ באחד התצלומים של לואי ז'אק מנדה דאגר (Daguerre), המציא הצרפתי של הצילום, נראית סדרה של מאובנים המונחים על מדפים. זהו אחד התצלומים הרפלקסיביים הראשונים בתולדות הצילום, והוא כומס בתוכו את הגורם שמייחד את טיבו האינדקסלי של הצילום: אוסף של שרידים שהתהוו לאורך מגע ממושך מאוד בין אבן לחיה שכלתה בינתיים, והותירה לנו רק את חותמה המאובן. את העדות הייחודית של התצלום הראשון לא הנחה המבט, וגם לא המצלמה, אלא המגע של האור במשטח זכוכית או מתכת, והוא שיצר את הצילום שהוגדר מלכתחילה כ"ציור שמש". הקשר הבלתי הפיך הזה בין הדימוי למציאות הוא שגרם לרולאן בארת להתעניין בצילום. כאשר התלבט בשאלה איך ייגש לנושא בלי להתמחות בו ובלי להצטמצם לשיח המדעי, דבר אחד נראה לו ודאי: "נושא הצילום (הרפרנט שלו) דבק בו." הפן הטאוטולוגי של הצילום, והסמיכות בין הדימוי למציאות, "דבוקים זה בזה, איבר באיבר, כאותו נידון למוות והגופה שהצמידו אליו במצבי עינויים מסוימים. [...] הצילום שייך לאותו סוג של עצמים דפופים שאינך יכול להפריד שני דפים בהם זה מזה בלא להשחית את שניהם."² את הקשר המימטי והאינדקסלי בין משטח התצלום לרפרנט מתאר בארת כתוצאה של דימוי ש"הוצא, הורכב, נסחט (כמיץ לימון) על-ידי פעולת האור" הפועלת על משטח התצלום ולאחר מכן על מבטו של הצופה כמעין חבל טבור או קרום ממש, המקשר בין הדימוי לצופה. דימוי זה מקבל ביטוי מובהק בפוטוגרמות (Photogenic drawings) הראשונות של ויליאם הנרי פוקס טאלבוט, המציא הבריטי של הצילום, בדימויים שיצירתם לא דרשה שימוש במצלמה או בעדשה: עצם הנחת האובייקטים על הנייר אפשרה לאור השמש לשרטט, כביכול, את קווי המתאר של האובייקט על נייר הצילום, וכאשר האובייקט היה שקוף בחלקו (כמו בדוגמה של העלים), חדר האור גם מבעד ל"עור" של האובייקט והותיר את חותם נימי העלה על הנייר. בתצלום שמופיע בספרו של טאלבוט, "העיפרון של הטבע", מוצגים כלי חרסינה על מדף בתוך בית. בתיאור התצלום טען טאלבוט כי עדשת המצלמה קולטת את כל הדברים שניצבים לפנייה בבת אחת ובאופן שווה. תיאורו מעלה על הדעת דימוי עכשווי של סורק, המעתיק את כל מה שניצב לפניו באופן אחיד.³ טאלבוט גם טוען שלתצלום יש פוטנציאל לשמש כראיה משפטית, כיוון שדי בתצלום אחד להוכיח ללא עוררין כי חפצים מסוימים אכן שייכים לבעל בית מסוים, והוכחה זו מייטרת את התיעוד המילולי, המדויק פחות, של רשימות מלאי ותיאורי חפצים שהיו נהוגות בזמנו (The Inventory).⁴

השימוש בתצלום כראיה משפטית אכן לא איחר לבוא, והשימוש בו הן בזירות רצח והן בארכיונים הידק את הזיקה בין הצילום לבין המוות. קישור זה לא נבע רק מכוחו של התצלום לתעד, אלא גם מכך שהגופה עצמה, בהמצאה בזירה או בהיעדרה ממנה, נהפכה לדימוי אינדקסלי של האדם שאינו חי עוד. בתערוכה גדולה שאצר ב-1997 בהשראת זירת הרצח ונושא העקבות באמנות, טבע ראלף רוגוף את המונח *Forensic aesthetics*.⁵ מונח זה שם את הדגש על השינוי שחל בעולם האמנות כאשר אובייקטים יומיומיים הוכנסו לחלל הגלריה, ובהשפעת המדיה והחדשות אמנים התחילו להתכתב ביצירתם עם ייצוגים של עקבות, פסולת, סימני אלימות וזירות רצח. אמנים שחקרו את יכולתו של הגוף להטביע את חותמו על משטחי ציור שונים הציבו בפני הצופה מציאות אלימה ופרגמנטרית הרבה יותר. השיח על האינדקס הצילומי הדגיש את היחסים בין נוכחות להיעדר, אך התמקדותו ביחסי סובייקט-אובייקט, באתיקה של נקודות המבט ובמושאי הצילום האלימים, דחק הצידה את הדיון במעמדו ובתפקידו של המשטח הצילומי עצמו, בכל הנוגע ליכולות ההבעה האינהרנטיות שלו.

לאור זאת, אני סבור כי הניסיון להבין את מהות המשטח הצילומי מעלה כמה שאלות פשוטות: האם האפקט של האלימות המצולמת נשען רק על תוכן הצילום? האם הצילום יכול להיות אלים גם בלי להציג נושא אלים? ואם אמנם הבנת הדימוי האלים שלנו נשענת על התכונות הפורמליות של הדימוי, עלינו לברר מהן התכונות הללו ולבחון אילו שינויים חלו בהן בעידן הדיגיטלי, שבו משטח הצילום החומרי נעלם, ואת מקומו תפס הדימוי המספרי, המפוקסל, הנזיל, המסוגל להשתנות ולהסתגל לאופני ייצוג רבים.

האופי הרפרנציאלי העיקש של הדימוי הצילומי גרם לבארת לבחון את שטיחותו: כשנשאל בראיון מדוע העניק לספרו "מחשבות על הצילום" את השם *Camera Lucida* (לשכה צלולה) ולא, כצפוי, *Camera Obscura* (לשכה אפלה), היתה תשובתו כי רצה להראות שהאימה בצילום טמונה "בכך שאין בו עומק, שהוא הוכחה בהירה לדבר שהיה ואינו".⁶ בכמה מקומות בספרו מתייחס בארת לרעיון "המוות השטוח" של המשטח הצילומי. ואכן, האלימות של הצילום מבוססת על העובדה שהצופה לא יכול להוסיף לתצלום שום דבר מפני שהוא כבר מקובע, ולכן הוא רוצה לבחון אותו מתוך ציפייה למצוא בו יותר עומק – ציפייה שמעוררת דחף להפוך אותו ולהתבונן בו מצדו האחורי בניסיון לגלות את מה שלא נגלה על פני השטח של הדימוי. מה שנסתר מעינינו, כותב בארת, הוא לעתים קרובות "אמיתי" יותר ממה שנגלה להן.⁷ הצורך להשהות את המבט על התצלום מתוך ציפייה למצוא בו משהו מעורר בנו את התקווה שכאשר נגדיל אותו נגלה דבר-מה שלא ראינו בתחילה. אבל תקוותינו נכזבות, כיוון שהדבר היחיד שמתגלה הוא דימוי מגורען עוד יותר. בהקשר זה אנחנו נזכרים בסרט "יצרים" (*Blow up*) של מיכאלאנג'לו אנטוניוני, שהראה שגם אם גופה קיימת בתמונה, אין ודאות שרצח אכן התרחש. ככל שהצלם בסרט מגדיל את התצלום, כך הולכות עקבות הגופה ומתפרקות, עד שהיא נמוגה אל הגרעיניות של המשטח הצילומי. בסופו של דבר, הצילום אינו יכול לעבור טרנספורמציה אמיתית באמצעות המחשבה, כיוון ששטיחותו תתייצב תמיד לחסום את דרכנו בדיוק ברגע שבו נצפה למצוא עומק. היחס של הצילום, המציג ריבוי של פרטים, אל רגע העבר שלעולם

לא יחזור, מזכיר לנו שגם המוות מתאפיין בשטיחות: "כאילו אין זוועת המוות נטועה בדיוק בשטיחות הנבובה שבו!" כתב בארת.⁸ הוא האמין כי תכונות אלה מחזקות את כוח העדות של הצילום, ומוכיחות כי תפקידו המכריע קשור לעובדה שכוחו לאשר את המציאות עולה על כוח הייצוג שלו.⁹

טענתו של ז'אן בודריאר, כי מעשה התחימה והבחירה של מקטע מציאות הוא פעולה אלימה, הולמת את תפקידו של הפריים הצילומי ושטחו המוגבל והשטוח, התוחם בקומפוזיציה חלקים מן המציאות ומסלק ממנה אחרים. קביעה זו מזכירה את אמירתו של כריסטיאן מץ כי מעשה האלימות הצילומי מותח קו בין הצילום למוות: "הצילום הוא קיטוע בתוך הרפרנט, הוא חותך ממנו פיסה, שבר, אובייקט חלקי, ושולח אותו למסע ארוך ונייח שממנו אין שבים."¹⁰ הזיקה בין הצילום לנייחות של המוות, המתייחסת לפעולת הפציעה, מזכירה גם את ההשוואה שערך ולטר בנימין בין הפעולה הצילומית והקולנועית של קביעת הפריים לבין עבודת המנתח, המשתמש בכלים חדים כדי לבצע חיתוך בגוף/במציאות.¹¹ מץ ובנימין מדגישים את האיכות הפטישיסטית של הצילום, ואילו בודריאר מאפיין את האלימות שלו כ"אמנות ההיעלמות", שכחלק ממנה המצלמה מבצעת את הפשע המושלם, שכן היא מותירה מחוץ לדימוי דברים שחשיבותם אינה פחותה מאלה שנבחרו להיות בקומפוזיציה: "את מה שלא נכלל", הוא כותב, "אנחנו לא נדע, ולא נזכור שהיה קיים."¹²

בודריאר מבקר גם את האלימות המופעלת על הדימוי בידי טכנולוגיות המחשוב והמדיה הגלובלית. ההצפה המתגברת והמבהילה של אינפורמציה במרחב הווירטואלי הולכת ומחזקת את התחושה שהדימוי מתאפיין בשטיחות עודפת, ומעוררת את השאלה אם אפשר לשקם את כוחו הפנימי, ואם הוא עדיין נושא את כוח החיות של האשליה. המספר העצום של דימויים שמציף בכל יום את שדה הראייה שלנו, במיוחד בשידורי החדשות, גורם לתצלומים של אופנה, רעב ומלחמות להתערבב זה בזה ולזכות באותה מידה של תשומת לב, עד שהדימויים מאבדים את כוחם למסור משמעות. כתוצאה מכך, דימויים של זוועות ורעב מפסיקים להשפיע עלינו באופן רגשי ומוסרי גם יחד. בודריאר שואל אם אפשר בכלל לדבר היום על קיומם של דימויים. שאלתו מתייחסת להבדל הבסיסי בין הדימוי האנלוגי לדימוי הדיגיטלי: הצילום האנלוגי מתאפיין בסינגולריות וביכולת לעבור טרנספורמציה מתשליל הנגטיב להדפס הפוזיטיב (מהלך המתאפיין בעיכוב בין הפן האשלייתי של הדימוי בנגטיב ובין ההדפס הריאליסטי של המציאות), אך על הדימוי הדיגיטלי כמעט שלא ניתן לומר שיש לו קיום עצמאי, במיוחד מרגע שהוא מופץ בתקשורת ובאינטרנט: הוא מתקשר לדימויים רבים אחרים מהרגע הראשון, והוא יכול לשנות את תכונותיו הפורמליות באמצעים ממוחשבים המערערים על הקשר בין הדימוי לרפרנט שלו. חשוב עוד יותר: הדימוי הדיגיטלי הוא מספרי ומפוקסל, ותכונות אלו מרמזות על כך שבניגוד לצילום האנלוגי, אין לו משטח (surface) ייחודי. בנוסף, בניגוד לעכשיו-בעבר של הצילום האנלוגי (המתקשר אצלנו לזיכרון ולמלנכוליה), הדימוי הדיגיטלי מייצג את העכשיו-בהווה המוחלט, כיוון שאפשר לראותו מיד או לשגררו למקום אחר בהקלקה אחת.

למרות הרושם שבודריאר מתרפק, מתוך מידה של נוסטלגיה, על אובדן האירוע הסינגולרי המגולם בתצלום האנלוגי שיש לו היכולת להשתמר כזיכרון, ורואה בו רגע שלא יחזור על עצמו, עלינו לזכור כי השימוש בנגטיב בצילום מעולם לא השתחרר מן התכונות הפורמליות האלימות שלו. בכתביו על הצילום התייחס בארת כמה פעמים, ובכמה דרכים, לאופי האלים של הצילום: הוא טען כי כוחו הוא הכוח של הדימוי הצילומי המסרב להרפות, ומתעקש להציג עובדות כעניין חתום: "התצלום אלים, ולא משום שהוא מציג לפנינו דברים אלימים אלא משום שבכל הזדמנות הוא ממלא את המראה בכוח, ומשום שאין בו דבר שאפשר לסרב לו או לשנותו (העובדה שלפעמים אנו יכולים לכנותו 'רך' אין בה כדי לסתור את היותו אלים)".¹³ על פי בארת, הצילום ניהן בנטייה להיות אלים עוד בטרם יוכל לחשוף בפנינו מעשים של אלימות, הודות לשני גורמים עיקריים: יכולתו להדהים ולזעזע אותנו קשורה לדרך שבה הוא מאציל על רגע ההווה את התצורה של העבר שלעולם לא תישנה, וצורה דוממת זו צוברת מודוס מפלצתי עודף, טראומתי מטבעו. האופי הקטלני של הצילום קשור במיוחד לפונקציה הדנוטטיבית שלו, המציבה בפנינו ללא תנאי היבטים של המציאות המותירים אותנו פעורי פה. היבט דנוטטיבי זה של הצילום, היכול לגרום למילים להיעקק לרגע מגרוננו, מבוסס על יכולתו להתקיים באופן שאינו תלוי בראייה שלנו או בשפה המשמשת אותנו בתיאורה. משום כך טוען בארת כי צילומים טראומטיים באמת הם נדירים, ואכן "ניתן לדמיין סוג של חוק: הקונוטציה תהיה קשה יותר ככל שהטראומה ישירה יותר".¹⁴

כאשר ניגשים למאמרו של ז'אן-לוק ננסי, "אימאז' ואלימות", הדיון פונה לכיוון מופשט עוד יותר. ננסי פותח בהצהרה כי אינו מעוניין לדון בריבוי הדימויים בכלי התקשורת, הגורם לנו לחשוב שאנחנו נתונים תחת "מתקפה פרסומית", וגם לא בכך שדימויים רבים מציגים נושאים אלימים ומעוררים מחלוקות בסוגיות אתיות הקשורות לייצוג דימויים מתועבים ומזעזעים של עולמנו האלים והסוער. הוא מבקש להתקדם מעבר לטענות אלו, בניסיון להבין "מה יכול לקשר באופן ספציפי בין האימאז' לאלימות ובין האלימות לאימאז'".¹⁵ ננסי איננו מתעניין בדימוי כשלעצמו, אלא בדרך שבה הוא מתהווה בעת שהוא טוען לקיום עצמאי ומנותק משאר העולם. במילים אחרות, ננסי אינו מתעניין במאפייניו המימטיים של הייצוג, אלא בדרך שבה האימאז' מסוגל להעיד על כוח התהוותו, המתחרה בטבעו של הדבר שהוא אמור לייצג. איכותה של נוכחות מסוג זה מבוססת על אופיו ה"מיצוגי" (monstrative) של האימאז': איכות המתאפיינת בפעולות של הרֵאָיָה והדגמה. לכוח כזה יש משהו מההוראה של המפלצת: monstrum, "כותב ננסי, "הוא אות פלאי המזהיר (moneo, monstrum) מפני איום אלוהי".¹⁶ תחת כישופו של כוח זה עוברות הצורות דפורמציות או טרנספורמציות המעניקות לתהליך של יצירת האימאז' את טבעו המטאמורפי.

את הרעיון שנראה לי שימושי במיוחד לצורך הדיון שלנו מציין ננסי בדרך אגב, אך למרבה הצער אין הוא נפנה לפתחו:

האלימות של האמנות נבדלת מהאלימות שבמכות, לא בכך שהאמנות נשאת בתחום הדומה, אלא להפך: בכך שהאמנות נוגעת במציאות – שהיא חסרת יסוד – בשעה שהמכה היא גם היסוד שלה עצמה. וזו גם האמנות בפני עצמה, כפי

שאומרים בצרפתית – האחריות של האמנות בכלל, הרבה ומעבר לכל אסתטיקה, לדעת להבחין בין אימאז' חסר-יסוד לבין אימאז' שאינו אלא מכה.¹⁷

בדיון על האלימות של האמת, שננסי מקדים אותו לדיון בנושא האימאז' האלים, אפשר למצוא רמז להבדל בין האלימות של האמנות לאלימות של המכה: בראשון אופיו הטורנספורמטיבי של האימאז' האמנותי מציע לפתוח אופק של הבדלים ומבסס משמעויות חדשות, ובשני האלימות מתגלה כפעולה חד-צדדית, המביאה בחשבון רק את צרכיה שלה. לכן המכה האלימה היא פעולה נוקשה, שבהכרח מותירה סימן בדרכה לחיסול הבדלים באמצעות הכרזה על כוחה הגס כעל האמת היחידה. ננסי כותב כי האלימות "מתחוללת תמיד בתוך אימאז'", ומסיבה זו, "האלים רוצה לראות את חותמו מוטבע על מה שכלפיו נקט אלימות, והאלימות פירושה בדיוק הטבעת חותם שכזה." לדבריו, לאדם האלים יש צורך דוחק לראות את הסימן על הדבר או הישות המותקפים, ו"ההתענגות (jouissance) על אותו חותם היא המסמנת כי התבצעה העודפות" שבאמצעותה אנחנו מגדירים אלימות.¹⁸ תצוגות כאלו של סימנים אפשר למצוא, למשל, בדרך שבה האלימות האלוהית מוצגת בנראות של הברק, או באלימות של התליין המתגלה בפצעים שנגרמו לקורבנותיו.

כאשר מיישמים את מחשבותיו של ננסי על דימויים מוחשיים, מסתכנים בהפיכת רעיונותיו הפילוסופיים לקונקרטיים מדי. במקרה דנן הסיכון גדול עוד יותר, כיוון שבשום שלב במאמר אין ננסי מתייחס למעמד של הצילום וליחסים בינו לבין האמנות או המציאות. עם זאת, בדיוק בגלל אופיו האניגמטי של הטקסט של ננסי, אני רוצה לטעון כי את אפיון המכה כמובחנת מן האמנות אפשר ליישם על הפעולה הצילומית, בשל יחסיה הרפרנציאליים עם המציאות. במילים אחרות, כאשר ננסי כותב שפעולת האלימות עצמה לא יכולה להיות מופרדת מסימן המכה שהיא משאירה (על הקורבן), אינני יכול שלא לחשוב על היחסים ההכרחיים בין הצילום לרפרנט שלו, כמדיום שאינו יכול לחמוק מעיסוקו הרב במוות, בפצעים או בעקבות. גם בפעולה האלימה וגם באקט הצילומי יש דבר-מה עיקש ולא מתפשר, המראה לנו דבר שכבר אי אפשר לשנות או להוסיף לו.¹⁹

במחשבה שנייה, או הנושא שאין לסכמו

בעודי כותב על האינדקס האלים כערך, מתוך כוונה שלא להביא דוגמאות של ייצוג האלימות בצילום אלא לדון בהווייתו, הבנתי שההתעניינות שלי בנושא זה ממחישה בעצמה עד כמה אני שייך לזן נכחד המאמין בקשר המימטי והרפרנציאלי שבין הצילום למציאות. קשר זה אינו מתייחס רק לפעולת ההצבעה של המצלמה (מה שבארת ממשיל ל-diectic), המקשרת בין המציאות לרפרזנטציה ובין הצלם לנושא הצילום, אלא גם, ובמיוחד, לאופן שבו המשטח הצילומי ממחיש את עצם הייצוג על מרחב מוגדר ושטוח: כל הדפסה של הצילום מלווה בחרדה הכרוכה בקץ הדימוי; הדפסת הדימוי של הצילום האנלוגי מתאפיינת בחשש שהדימוי ייצא חשוך מדי או בהיר מדי ועלול להיעלם. העובדה שאת הדימוי האנלוגי נוהגים לפתח בחדר

חשוך, ומה שמציל אותו מהכחדה הוא הפיקסטיב ולא המפתח,²⁰ מעידה על חשיבות ההקפאה המפלצתית שלו. צלמים רבים מספרים כי ההתפעמות שלהם מתהליך הצילום נולדה כאשר ראו לראשונה איך הדימוי עולה לאטו על משטח הצילום שבתוך המכל – מהר באזורים מסוימים ולאט באחרים, עד שהוא ממלא לבסוף את הנייר כולו. זה היה הקסם של הצילום. בהקשר זה עלינו לתת את הדעת על השוני הרב שבין פעולה זו ובין תהליך ההדפסה הדיגיטלי, שבו הדימוי אינו עולה מתוך נייר הצילום אלא מונח עליו. אנחנו מביטים בסקרנות ברישום הדימוי על גבי גליל גדול המגיש לאטו מתוך המכונה, בעת שראש הדיו נע קדימה ואחורה בתנועה רפטיטיבית, ומתיז את הדיו ברצועות המייצרות משטח דימוי אחיד על גבי הנייר הלבן.

בנוסף, כאשר הגדרתי את אופי המשטח הצילומי מנעתי בכוונה מלתת את הדעת על האקט הצילומי האלים ביותר: מעשי הקולאז' הצילומי שהדאדאיסטים והסוריאליסטים יצרו בתחילת המאה העשרים, אשר הפך את הדימוי לפוליטי וביקורתי מאוד. דור חדש של צלמים מניחים היום את המצלמות ומתחילים לייצר דימויים בעזרת תוכנת פוטושופ שמאפשרת להם להשתמש ברבבות תצלומים שכבר נמצאים באינטרנט. מלאכת הפוטושופ מחברת חלקיקי דימויים שנגזרו, אבל במקרים רבים דווקא קו התפר המחוספס שמעיד על אקט הגזירה – אלמנט שנשא חשיבות עליונה אצל אמני הקולאז', כמסמן של מעשה האלימות – מטושטש בעזרת הטכנולוגיה החדשה, המאפשרת ליצור חיבורים סמויים מן העין.

כדאי לזכור שהצילומים הראשונים הציעו לצופה הפשוט אפשרות לגלות על משטח הצילום, בעזרת זכוכית מגדלת, דברים שלא נראו לעין בלתי מזוינת. כיום, פעולת ההגדלה של כל תצלום סרוק ממחישה את יכולתנו להעמיק ולחדור באופן אגרסיבי לתוך משטח הצילום כדי לגלות בו פרטים נוספים, ומזכירה את הרמיזה של בנימין כי פרטים אקראיים בצילום מרמזים על הלא-מודע האופטי שלו. הערעור המתמיד של משטח הצילום, וסכנת הכחדתו בעידן שבו אנשים מעדיפים להתבונן בצג המחשב במקום באובייקטים מוחשיים, דורש למקם מחדש את האלימות של הדימוי. אלימות זו אינה נוכחת בהכרח באובייקט, ואולי אפשר לאתרה בשניות שבין רגע הקליטה שלו לרגע שבו הוא נשלח, בין המסך לנייר, ובעצם העובדה שדימוי יכול להופיע בו-זמנית, בגדלים שונים, במקומות שונים בעולם.

לסיום מתבקש להציב שאלה לגבי מעמדו האינדקסלי של הצילום כראָיָה: אף על פי שהתצלום ממשיך להעיד על דברים שקרו בעבר, ומסמן תמיד סוג של עקבה, אפשר לנסות לנחש איזה תפקיד עשוי להיות מוקצה לו בעתיד: אולי הראָיָה שיציג הצילום לא תהיה פועל יוצא של דבר שהתרחש, אלא תטריח את המאורע ותקטלג אותו בתוך אנציקלופדיה של ראָיות ועקבות ממציאיות טרגית שבה אסונות, רעב, מלחמות אזרחים, הרג המוני ורצח פוליטי חושפים דפוסי פעולה דומים. במצב כזה, העקבה הצילומית לא תעיד על מאורע שהתרחש במקום מסוים, אלא תציג תצורה, מעין די-אן-איי, שתטריח את המאורעות העתידיים לבוא ותסווגם. או אז האינדקס לא יהיה סימן שמעיד על מאורע שהתרחש בעבר, אלא ידמה לסימן אלוהי המצביע על האלימות הבאה לקראתנו, על מנת שבאופן אוטופי, אולי נספיק להתכונן אליה ולמנוע בזמן

את תרחישיה.

הערות

1. ערך זה מבוסס על מאמר ארוך יותר שכתבתי בנושא בשנת 2012: "משולש הראייה והמשטח האלים של הדימוי הצילומי בעקבות מבצע 'עופרת יצוקה'", בתוך Reality Trauma וההיגיון הפנימי של הצילום, עורך חיים דעואל לוסקי (מכון שפילמן לצילום), 21-10.
2. רולאן בארת, מחשבות על הצילום, תרגם דוד ניב (ירושלים: כתר, 1980), 11-12 (להלן בארת, מחשבות על הצילום).
3. טאלבוט כותב: "The articles represented on this plate are numerous: but, however numerous the objects—however complicated the arrangement—the Camera depicts them all at once. It may be said to make a picture of whatever it sees" מתוך ספרו העיפרון של הטבע (www.thepencilofnature.com).
4. לדיון במעמדו התיעודי של התצלום וכתבתו של טאלבוט על תצלומיו ראו ורד מימון, "מקורות' תלושים: 'עפרון הטבע' של ויליאם פוקס טאלבוט". בתוך Reality Trauma וההיגיון הפנימי של הצילום, עורך חיים דעואל לוסקי. מכון שפילמן לצילום, 22-34 (ראו במיוחד לגבי תצלום החרסינה, עמ' 28-29).
5. Ralph Rugoff, *Scenes of the Crime* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1997), 62.
6. רולאן בארת, "מטעם ועד אקסטזה", בתוך גרעין הקול: ראיונות 1962-1980, תרגמה הילה קרס (תל אביב: רסלינג, 2007), 316.
7. בארת, מחשבות על הצילום, 102.
8. שם, 95.
9. שם, 90.
10. Christian Metz, "Photography and Fetish", *October* 34 (1983): 84.
11. בנימין מבחין בין הפרקטיקות של אמנות וצילום ומשווה בין הקוסם והמנתח: הקוסם יכול לרפא אדם חולה באמצעות נגיעה בעורו בלבד, בעוד שהמנתח חייב לבצע חדירה אל תוך הגוף. בדומה, הצייר שומר על מרחק מהמציאות, בעוד שהצלם "חודר עמוק אל תוך הרשת שלה". בעוד הצייר יכול להציג דימוי מוחלט, הצלם מציג בפנינו ריבוי של פרגמנטים. ראו Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in *Illuminations*, trans. H. Zohn (New York: Schocken, 1985), 233-234.
12. Jean Baudrillard, "The Art of Disappearance", in *Art and Artifact*, ed. N. Zurbrugg (London: Sage Publications, 1997).

13. בארת, מחשבות על הצילום, 94.
14. רולאן בארת, "המסר הצילומי", המדרשה 5 (2002), 32.
15. ז'אן לוק ננסי, "אימאז' ואלומות", תרגמה הילה קרס, סטודיו 158 (2005): 41.
16. שם, 44.
17. שם, 45.
18. שם, 43.
19. שם, 42.
20. בארת טען שלמרות הדעה המקובלת שהציירים המציאו את אמנות הצילום, לדעתו "הכימאים הם שהמציאו אותה. שכן המהות 'זה היה' באה לעולם רק ביום שבו הנסיבות המדעיות [...] אפשרו ללכוד ולהדפיס במישרין את הקרניים הזוהרות הבוקעות מחפץ שמואר בדרכים שונות" (מחשבות על הצילום, 83).

