



הרבה אנשים כותבים שירה, לא כולם שואלים "מהי שירה?". מעטים שואלים זאת במנותק מן היצירה

מפתח

כתב-עת
לקסיקלי
למחשבה
פוליטית



פשוטה המתייחסת לשם עצם מופשט כל שהו (x). טוקו סט שואל: "מהו x?". התשובות הנבחרות ונפסלות

פוטולקסיק
Minerva Humanities Center
מרכז מינרפה ללמודים

גיליון 7 חודף 2014

מפתח

כתב-עת לקסיקלי למחשבה פוליטית

יוצא לאור מטעם קבוצת הלקסיקון למחשבה פוליטית במרכז מינרבה למדעי הרוח, אוניברסיטת תל-אביב

דבר העורכים (גיליון 1): mafteakh.tau.ac.il/2010-01/00-foreword

פוטולקסיק, גיליון 7, חורף 2014

עורכת אורחת, גיליון פוטולקסיק: אריאלה אזולאי

עורך אחראי: עדי אופיר

עורך ראשי: יואב קני

עורכים בפועל: אודי אדלמן, נועם יורן, אורי ערן, הגר קוטף, איתי שניר

פרופ' ירון אזרחי, החוג למדע המדינה, האוניברסיטה העברית בירושלים ♦ ד"ר פיני איפרגן, התוכנית ללימודי פרשנות ותרבות, אוניברסיטת בר-אילן והחוג לפילוסופיה, אוניברסיטת בן גוריון ♦ ד"ר ישי בלנק, הפקולטה למשפטים, אוניברסיטת תל-אביב ♦ ד"ר עדו גייגר, החוג לפילוסופיה, אוניברסיטת בן גוריון ♦ ד"ר אנבל הרצוג, בית הספר למדעי המדינה, אוניברסיטת חיפה * ד"ר ראיף זריק, מרכז מינרבה למדעי הרוח, אוניברסיטת תל-אביב ♦ פרופ' שי לביא, הפקולטה למשפטים, אוניברסיטת תל-אביב ♦ ד"ר ניצן ליבוביץ', הקתדרה ללימודי שואה ואתיקה ע"ש אפטר, אוניברסיטת ליהיי, פנסילבניה ♦ ד"ר ענת מטר, החוג לפילוסופיה, אוניברסיטת תל-אביב ♦ פרופ' דני פילק, החוג לפוליטיקה וממשל, אוניברסיטת בן גוריון ♦ פרופ' רבקה פלדחי, מכון כהן להיסטוריה ופילוסופיה של המדעים והרעיונות, אוניברסיטת תל-אביב ♦ פרופ' רועי קרייטנר, הפקולטה למשפטים, אוניברסיטת תל-אביב

רכזת מערכת: גל אשל

עיצוב גרפי: רונן אידלמן

עריכה לשונית: יסמין הלוי

תמונת השער: חגית קיסר, ילדים מפענחים ומפרשים צילום אוויר שיצרו בסילוואן, מזרח ירושלים, 2011

אתר מרכז מינרבה: mhc.tau.ac.il | אתר כתב העת מפתח: mafteakh.tau.ac.il
חלל עבודה לקסיקלי: mhc.tau.ac.il/lexspace

ISSN 2224-4557

ליצירת קשר: mafteakh@post.tau.ac.il

המחברים ומערכת כתב העת עשו את מרב המאמצים לאתר את בעלי הזכויות על התצלומים המתפרסמים בגיליון. במקרים הבודדים שבהם לא הצלחנו לאתרם, בחרנו לפרסם את התצלום ואנו קוראים לבעלי הזכויות לפנות אלינו כדי להסדיר את רכישתן.

תוכן עניינים

3	פוטולקסיק - פתח דבר אריאלה אזולאי
17	ארכיון אריאלה אזולאי
39	דימוי דיגיטלי דניאל רובינשטיין
55	האינדקס האלים מאיר ויגודר
63	חשיפה רותי גינזבורג
79	ללכוד חוה ברונפלד-שטיין
105	עובד ארכיון מיקי קרצמן
121	פוטו-מונולוג יערה גיל-גלזר
145	צילום אופקי חיים דעואל לוסקי
165	צילום אוויר (מקור היסטורי) נורמה מוסי
189	צילום אוויר (פענוח תצ"א) מורן שוב
205	צילום אוויר (קהילה) חגית קיסר
233	צילום חיה נעם גל



פוטולקסיק - פתח דבר

אריאלה אזולאי

מושגים בצילום – בַּצֵּלָם של "מסמכים נטושים"

בגיליון זה תריסר מושגים בצילום, המוגשים בצורת מסות חזותיות שחוברו על ידי חברי קבוצת הפוטו-לקסיק. הקבוצה החלה לפעול לפני ארבע שנים כחלק מפעילות קבוצת הלקסיקון למחשבה פוליטית של מרכז מינרבה למדעי הרוח באוניברסיטת תל-אביב.¹ היוזמה לכנס קבוצת מחקר בצילום נבעה מתוך תחושה שהצילום, כפרקטיקה וכשיח, עבר בעשרים השנים האחרונות טרנספורמציה המצדיקה עיון מחדש במושגי היסוד של התחום. במכתב ההזמנה ששלחתי לחברות ולחברי הקבוצה, הדגשתי את העובדה שבאופן פרדוקסלי, "מצב העניינים" העכשווי של הצילום, על השינויים הטכנולוגיים המאפיינים אותו, הולם את התיאורים שליוו את הצילום בעשורים הראשונים להתמסדותו, בשלהי שנות הארבעים של המאה התשע-עשרה – זמינות, ניידות, נוכחות בכול, ניתנות למניפולציה ושעתוק, סקירה שיטתית (survey), טיפולוגיה, אֶרְפּוֹב ועוד. העבודה המושגית המוצגת כאן היא מאמץ לחשוב על הזיקה הזאת בין ראשית הצילום ובין העת הזאת בלי לצמצם אותה ליחס בין פוטנציאל הטמון בטכנולוגיה ובין התנאים למימוש. טכנולוגיות הייצור וההפצה ששימשו במשך שנים כנקודת מוצא להבנת הצילום היו רק ממד אחד במסגרת המחקר שהקבוצה הציבה לעצמה. הממד השני היה המאמץ לפתח את היסודות האזרחיים הגלומים בצילום ולגבש מערך מושגי שיבטא את ההתנגשות בינם לבין המרכיב הריבוני, הדומיננטי כל כך בשיח הצילום הרווח. החזרתיות של המתח וההתנגשות בין שני ממדים אלה היא נקודת המוצא של החשיבה על הקשר בין ראשית הצילום למצבו הנוכחי.

הגיליון מציע מקבץ ראשון של מושגים שהתגבש מתוך עבודת הקבוצה בשנתיים שקדמו לכנס הלקסיקלי השביעי למחשבה פוליטית ביקורתית, שבו הוצגו הגרסאות הראשונות של המאמרים.² אין בו יומרה לכסות את התחום כולו, והבחירה במושגים משקפת את תחומי העניין של חברי הקבוצה. בגיליון שלושה טיפוסים מושגים. הראשון: מושגים מוכרים משיח הצילום: "חשיפה", "דימוי דיגיטלי" או "ללכוד" (capture) – מושג שתרגומו לעברית מחייב התמודדות עם העובדה שבאנגלית הוא מושג שכיה, אך זר לתחום הצילום בעברית. המשגה מחודשת כזאת של מושגים קיימים במסות אלו מאפשרת לראות עד כמה ההיסטוריה של השימושים בהם רווייה בסתירות ובמתחים טכנולוגיים ומשטריים כאחד, ועד כמה השדות הפנומנליים שבהם אנחנו מתבוננים מושפעים במידה רבה מן השימוש במושגים אלה. השני: מושגים שנשלטו על ידי שיח ריבוני ושירתו אותו, כמו "ארכיון" או "צילום אויר", על שלושת הממדים שנדונים בגיליון: קהילה, פענוח ומקור היסטורי. ניסוחם המחודש של מושגים אלה מפרספקטיבה אזרחית נשען על היסטוריה מושכחת של שימושים אזרחיים, היסטוריה שטושטשה או הוחלשה עד שנמצאה

לא רלבנטית לזיקוק הריבוני של המושגים האלה. השלישי: מושגים חדשים, שכבר בכותרת ההטרונגנית שלהם, המורכבת מצימודי מילים, מבטאים את היותם זירת מאבק פתוחה בין כוחות גלויים וסמויים, שההמשגה אינה יכולה להכריע ביניהם: "צילום אופקי", "פוטו-מונולוג", "אינדקס אלים" או "צילום חיה".

עבודת ההמשגה בכללותה נעשתה בצלו של השיח הריבוני בצילום ותוך מאמץ להשתחרר מן ההנחות המוקדמות שבתוכן הוא נתון. השיח הריבוני ששלט בצילום עד שלהי המאה העשרים זיהה אותו עם תכונות כמו פיקוח, דיכוי ושליטה, וראה בהן תכונות מהותיות לו. השיח הריבוני שלט בנרטיבים היסטוריים שבהם כיכבו פיתוחים טכנולוגיים וצלמים מקצועיים, על פי רוב גברים, עתירי כישרון ובעלי רגישות מוסרית. עבודת הקבוצה התבססה על דחיית התפיסה הריבונית של הצילום, הרואה בו אמצעי ייצוג הנתון ברשותם של יחידים ונקבע על פי כישרונותיהם. המאמרים הכלולים בגיליון זה מנסים להבין את הצילום כפרקטיקה שרבים משתתפים בה, ומרובים הם הצמתים שאירועי צילום מתחוללים בהם. כאמור, ההיסטוריה של הצילום, וזיקה זו בין ראשית הצילום לבין העת הזאת, מצטיירת במאמרים האלה כמאבק ממושך בין שיח ריבוני לשיח אזרחי שהתקיים מראשית הצילום. מאזן הכוחות שנטה במשך כמאה וחמישים שנים לטובת השיח הריבוני, הוא שמשנתנה כעת ומאפשר להכיר בכך שהצילום הוא מערך רב-עוצמה ולא-מתוזמר, שצלמות שמצלמה בידיהן ומומחיות לצילום הן רק מרכיב אחד בתוכו. לצדן משתתפות אחרות הנוטלות חלק בסיטואציית הצילום כצלמות, מצולמות או צופות, משתתפות שאינן מכירות בהכרח אלה את אלה אך תובעות את חלקן בצילום בתור אחת הצורות המודרניות של קיום-יחד שבה הן משתתפות, בין אם מתוך בחירה ובין אם לאו. במילים אחרות, המאמרים הכלולים בגיליון לא עוסקים בחקירה של מושאים חזותיים לבדם, כי אם בחקירת צורת ההיות-יחד של בני אדם המתעצבת בתיווך הצילום, של הזיקה בין התוצרים הנתונים למבט ובין הדיבור על אודות מה שנרשם בהם ומתאפשר דרכם, ושל האופנים שבהם הם מוחלפים הן בשעת ייצורם והן לאחר מכן, כמוצרי צריכה וכלים לשימוש בהקשרים שונים.

שלוש הנחות עבודה שימשו אותנו בפיתוח הדיון ובכתיבת המושגים:

א. הצילום הוא פרקטיקה אזרחית שבה כל אחת יכולה בעיקרון לקחת חלק; ההשתתפות האקראית והמזדמנת של יחידים – שאינם בהכרח קשורים אלה באלה – ביחסי הגומלין האלה היא המפתח למניעת השתלטותו של כוח ריבוני על הפרקטיקה הזו.

ב. למושגים יש כוח לא רק להנהיר או לחולל מציאות, אלא גם לפתוח אפשרויות נוספות, ובכלל זה להעיר מתרדמתם פוטנציאלים חבויים מן העבר. לכן, הגנאלוגיה של המושגים אינה רק התחקות אחר רגע הופעתם – כאילו רגע זה התקיים במנותק מן העבודה הנדרשת לניסוחם וביסוסם – כי אם התעקשות על ההפיכות של תצורות הכוח שהקפיאו אותם באופן כזה או אחר בתקופות היסטוריות שונות וניסיון להתערב בהן.

ג. כפרקטיקה אזרחית, הצילום מאתגר את המסורת של הפילוסופיה הפוליטית שהתעניינה בעיקר בשלטון, מפני שהוא מאפשר לחשוב מחדש על רבים מן המושגים העומדים במרכז מסורת זו, לא מתוך שדה הראייה של השלטון אלא מן הפרספקטיבה של כלל הנשלטות והנשלטים.

בהקשר המקומי יכולנו רק לדמיין את הפרספקטיבה הזאת. ה"רק" אינו בא להמעיט בערכה של פעולת הדמיון – נהפוך הוא. ה"רק" בא להצביע על התנאים המשטריים בישראל, שאינם מאפשרים מחשבה על צילום עם כלל הנשלטות והנשלטים, ולא רק מתוך הקבוצה השלטת ובקרבה, כלומר אזרחיות יהודיות. כדי לחשוב עם כלל הנשלטות והנשלטים תחת המשטר הקיים, נדרש מאמץ מכוון. צריך לדמיין אותם ואותן נוכחות, ולהתעקש על הנכחתן באופן שישבש כל קוהרנטיות מושגית, צילומית או חושית שתכסה על הרחקתן המבנית והמתמשכת ותסמן את פשר היעדרן. יכולנו כמובן להשקיע מאמץ מכוון רב יותר כדי לאתר חוקר או חוקרת פלסטינים שיסכימו להצטרף לקבוצת המחקר. בוודאי היתה יכולה להיות להם תרומה גדולה לעבודת הקבוצה. אבל לא היה בכך כדי לשנות את התנאים ההיסטוריים של הרחקת הפלסטינים מהספֶרה של הצילום בפלסטין – שהפכה לישראל ב-1948 – באמצעות אלימות וחוק, בויות ארכיוני הצילום שהיו ברשותם, והשתלטות על שדה הצילום ועברו תוך נישולם מן ההיסטוריה של הצילום המקומי, שבה היה להם עד אז תפקיד מוביל.³ חלקים נכבדים מארכיוני הצילום של ח'ליל ראד, עלי זערור ואיברהים רסאס נבזזו בשלהי שנות הארבעים ונותרו גנוזים על לעשור האחרון, או אולי מעט קודם לכן, כאשר דבר קיומם החל לצוץ בדיעות קטנות בעיתון, פה ושם בהוראה, במעט תערוכות ואזכורים לקוניים ואקראיים שלא זכו לטיפול שיטתי עד שלאחרונה החלו להוות מושא למחקר רציני יותר.⁴ עד אז נלמד הצילום המקומי כהמשך של מסורת יהודית-אירופית, וגנאולוגיה של דורות של צלמים סייעה בחלוקת הבכורה. ההתכחשות הזאת, מדעת או שלא מדעת, נתמכה בשפה ובהיסטוריה הציונית של המקום הזה, שבמשך עשרות שנים לא אפשרו לראות את הסתירה בין הידיעה לבין ההוכחות המצולמות, שכמו במקומות אחרים בעולם – ואולי אף יותר מבחלקם – הצילום היה כבר מראשיתו לפרקטיקה שוקקת חיים בפלסטין שהציונות והציונים מילאו בה תפקיד שולי, ובין הנרטיב הרדוקטיבי שסילק מן הצילום המקומי את החיוניות וחוסר הגבולות שאפיין אותו והתמקד בדמויות-אב יהודיות.

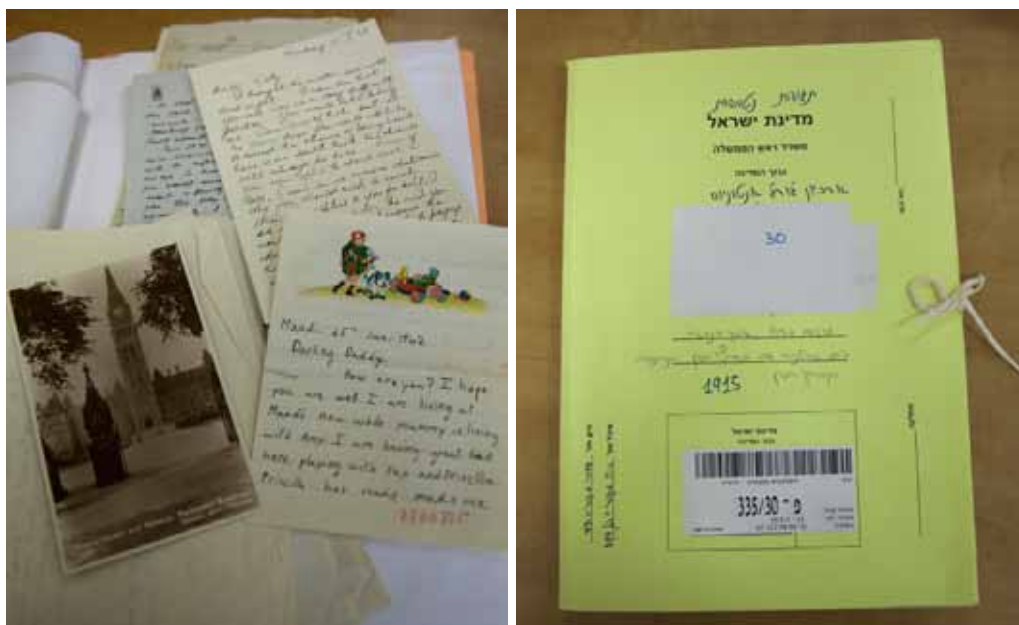
שני דורות של היסטוריונים שפקדו את הארכיונים הציוניים לא שיתפו את קוראיהם בעסקה הלא-כתובה שעמדה בבסיס המחקר שלהם והפכה אותם למשתפי פעולה עם משטר אליים, שנישל את מרבית אוכלוסיית הארץ מרכושה ומתרבותה החומרית והכתובה ותפס עליה בעלות באמצעות אלימות, חוק וכתובת היסטוריה. העסקה אפשרה לחוקרים היהודים-הישראלים גישה למסמכים יקרי ערך על תולדות המקום הזה – כמעט איש מן ההיסטוריונים אגב לא התעניין בצילום – בתמורה להכרה בארכיון כבעליו החוקיים של המסמכים שהוא מעמיד לרשותם. חוק נכסי הנפקדים (1950) וחוק הארכיונים (1955) הכשירו את השוד.

תצלומים ומסמכים מוחזקים בחשאי ובגלוי בארכיונים שאנחנו פוקדות כדי לחקור צילום, בחסות "חוק נכסי נפקדים". כך מוגדרים נכסים אלה בלשון החוקר: "נכס נפקד" פירושו – נכס אשר

פוטולקסיק - פתח דבר אריאלה אזולאי

מזהה	שם	טווח תאריכים	פריטים	תנאי גישה
65.0	אוסף תעודות נטושות - תיקי ווקף	מ-1945 עד-1948	8	החומר פתוח לעיון הציבור.
65.1	תעודות נטושות - חברת סוקוני-ואקום	מ-1927 עד-1945	236	החומר פתוח לעיון הציבור.
65.2	תעודות נטושות - הועד הפועל הערבי	מ-1915 עד-1946	177	החומר פתוח לעיון הציבור.
65.3	תעודות נטושות - המועצה המוסלמית העליונה	מ-1921 עד-1947	97	החומר פתוח לעיון הציבור
65.4	תעודות נטושות - ארכיון ג'ורג' אנטוניוס	מ-1916 עד-1948	200	החומר פתוח לעיון הציבור
65.5	תעודות נטושות - ועד ערבי עליון	מ-1929 עד-1948	598	החומר פתוח לעיון הציבור
65.6	ארכיון המופתי חאג' אמין אל חוסייני	מ-1941 עד-1945	0	החומר פתוח לעיון הציבור
65.7	תעודות נטושות - משלחת ספירס (Spears)	מ-1941 עד-1945	36	החומר פתוח לעיון הציבור
65.9	תעודות נטושות - ממשלת המנדט (א"י) - שונות	מ-1914 עד-1948	466	החומר פתוח לעיון הציבור
65.10	תעודות נטושות - התאחדות האורתודוקסית בירושלים	מ-1930 עד-1948	91	החומר פתוח לעיון הציבור

צילום מסך של עמוד הבית של הארכיון הציוני, ספטמבר 2013



"מסמכים נטושים" של אנשים שהמסטר הפך ל"נוכחים נפקדים", הארכיון הציוני (צילום: מיכל בראור)

בכל עת בתוך התקופה שבין יום ט"ז בכסלו תש"ח (29 בנובמבר 1947) ובין היום בו תפורסם אכרזה, בהתאם לסעיף 9 (ד) לפקודת סדרי השלטון והמשפט' תש"ח 1948, כי מצב החירום שהוכרז על ידי מועצת המדינה הזמנית ביום י' באייר תש"ח (19 במאי 1948) חדל מהתקיים; נפקד היה בעליו החוקי או נהנה ממנו או החזיק בו, בעצמו או על ידי אחר." (שם) למען הסר

ספק, בחלק העוסק ב"משטר הראיות" מבהיר החוק ש"אישר האפוטרופוס בכתב שאדם או חבר בני אדם הוא 'נפקד', ייחשב האדם או חבר בני האדם לנפקד כל עוד לא הוכח היפוכו של דבר", אולם בתת סעיף ט' מודגש: "לא תישמע טענה כי אדם פלוני איננו נפקד כמשמעותו בסעיף 1 (ב)1 רק משום שלא היתה לו שליטה על הסיבות שבגללן יצא ממקום מגוריו כאמור באותו סעיף." הפואטיקה של החוק הפכה את הפלסטינים שנעקרו מבתיהם לנפקדים, ואת התצלומים והמסמכים לנטושים (יחד עם כל שאר רכושם). ההיסטוריונים שפקדו את אותם ארכיונים ונסמכו עליהם במחקריהם ההיסטוריים ניזונו באין מפריע ממסמכי השלל, שנתרו מאז מחוץ להישג ידם של הפלסטינים. הפלסטינים הורחקו מהם באדיקות, תחילה באמצעות הגירוש, אך לאורך השנים גם באמצעות צורות אחרות של אלימות פיזית וסימבולית, שהופעלה לא רק על הפלסטיניות והפלסטינים אלא גם על אזרחיות ואזרחים יהודים על מנת שימשיכו להכיר בחוקיות המוסדות המשמרים והמשטר שלו הם כפופים.



צילום מסך של עמוד הבית של הארכיון הציוני (נכון לחודש ספטמבר 2013)

הנה סדרת התצלומים שמקבלת את פני המבקר באתר הארכיון הציוני. המסמכים הם העיקר, לב לבו של הארכיון, סיבת קיומו, וסביבם, כמו נמלים שקדניות, עמלים עובדי הארכיון על מיונם ותיקום של המסמכים שמשמשי הארכיון מעיינים בהם בשום לב כדי לדלות מהם פרטים יקרי

ערך על העבר. "בגנוזך", כך הם יודעים מתוך השיח הציבורי אבל גם מתוך לשון החוק שהסדיר את פעולת הארכיון, "יופקד כל חומר ארכיוני של מוסדות ממלכתיים שקדמו להקמת מדינת ישראל, וכל חומר ארכיוני של מוסד ממוסדות המדינה או של רשות מקומית שנפסק קיומם ואין מוסד אחר יורש את מקומם, וכל חומר אחר של מוסד ממוסדות המדינה או של רשות."⁵ הם גם בוטחים בארכיון שהוא ישמור "כל כתב על גבי נייר או על גבי חומר אחר וכל תרשים, דיאגרמה, מפה, ציור, תו, תיק, תצלום, סרט, תקליט וכיוצא באלה, המצויים ברשותו של מוסד ממוסדות המדינה או של רשות מקומית להוציא חומר שאין לו ערך של מקור," בדיוק כמו שכתוב בחוק הארכיונים. אולם הם יודעים לא פחות טוב מכך את מה שהחוק מוסיף בהמשך המשפט: מדובר במסמכים "המצויים בכל מקום שהוא ושיש בהם עניין לחקר העבר, העם, המדינה או החברה, או שהם קשורים לזכרם או לפעולתם של אנשי שם" [ההדגשות שלי, א"א]. המילים "עבר", "עם", "מדינה" ו"חברה" משורשרות בזו אחר זו באופן שמוחק את ההבדלים ביניהם. כוונת המחיקה אינה אינקלוסיבית אלא להפך, אקסקלוסיבית: מדובר בעם היהודי ובעברו, בחברה היהודית שבמדינה היהודית. הזיהוי האקסקלוסיבי הזה מוכר להם היטב גם בלי להכיר את לשון החוק, ולא רק ביחס למסמכים. הנה מה שהחוק אומר ביחס לנגישות: "כל אדם רשאי לעיין בחומר הארכיוני המופקד בגנוזך, אך אפשר להגביל זכות זו בתקנות ויכול שההגבלה תהיה לפי סוגו של חומר ארכיוני ולפי תקופה קצובה מזמן היווצרו [...] הגנוז, באישור הוועדה, רשאי לציין חומר ארכיוני כסודי – מטעמים של פגיעה בביטחון המדינה או ביחסי החוץ של המדינה, וכחשאי – מטעמים של פגיעה בצנעת הפרט; הגנוז רשאי, בהסכמת המועצה, לעשות כאמור מטעמים אחרים." מינויו של הגנוז, יש להזכיר, אינו ביטוי למציונות בתחום השימור והארכיבאות. זהו מינוי ממשלתי שמיועד לאנשים שאפשר להפקיד בידיהם סודות מדינה. ה"כל אדם" האוניברסלי של לשון החוק מתבטל בחסות העסקה הזאת, כאשר מן הכוח השלטוני ונציגיו ועד לנשלטים מופעל תיאטרון של הסכמה שלא מדובר בקטגוריה אוניברסלית כי אם בנגזרת של עקרון הריבונות, מי שהעבר האגור בארכיון הוא עברו, מי שהוא חלק מן העם שהמדינה הוקמה בשבילו וחלק מן החברה שנוצרה בתוך אותם גבולות שנקבעים בין העם למדינה. הארכיון משתתף בהסדרת הטבעיות של הזיהוי בין מושגים שונים אלה באמצעות הפעלה קבועה של מילת המפתח המאפשרת להם להתחלף זה עם זה – "ביטחון המדינה". אין זה ביטחון המדינה כצורה כללית של ארגון של הנשלטים, כי אם ביטחון המדינה כמדינה יהודית, שאיביה הם כל המתנגדים לכך שיהודיותה נכפתה על יושבי הארץ שגורשו או הודרו ממנה כאזרחיות ואזרחים שווים. הסוד אינו זה השמור מכל משמר בארכיון, באותם מסמכים הנושאים את החותמת "סודי ביותר" או "מסווג", כי אם הסוד הגלוי של הארכיון, שבפרפורמנס שלנו כחוקרים אנחנו נדרשים לאשר את תפקידם כשותפים לו – הסוד שלא ביטחון המדינה הוא שמוטל על הפרק, כי אם הבטחת חלוקת התפקידים בתיאטרון המשטרי, שמבטיחה כי המסמכים "שלנו" יישמרו לבטח, כיאה למוסד המתקרא ארכיון, בעוד שמסמכים אחרים, אלה שבבעלותם של פלסטינים או נוגעים לעברם – כאילו גם את העבר ניתן לחצות כאילו היה סעיף בתוכנית מדינית – יופרדו משלנו ויטופלו באופן אחר.



בית המכס ליד גשר בנות יעקב, "פעולת בית המכס מבצע שער" 22.10.1955, "אריק ורודי בודקים מסמכים ותמונות שנמצאו במוצב ליד בית המכס", מאוסף העמותה להנחלת מורשת הצנחנים

המערכה שמתנהלת באמצעות הארכיון כדי לזהות אותו עם דאגה לעבר ואידיליה מחקרית, כפי שאלו מצטיירות ממקבץ תמונות זה ומתבטאות בקביעות שיפוטיות שכיחות של זעזוע מתנאי השימור הירודים או מצבם העגום של הנגטיבים, משכיחה את המערכה האלימה, הצבאית, האידיאולוגית והמדינית שהתנהלה מחוץ לגבולות הארכיון, ופעמים רבות גם מחוץ לגבולות המדינה, כדי לקיים את אשליית הארכיון כמוסד מקצועי המופקד על שמירת העבר. מאז 1948, חיילים ישראלים פולשים אחת לכמה שנים למבנה כלשהו של פלסטינים, לוקחים ממנו חומרים בעלי ערך היסטורי, רומסים בדרך את מה שאין להם עניין בו, ומלקטים תצלומים ומסמכים שנראים להם מסוכנים או מפלילים. לפעמים הם גם מצטלמים עם השלל במהלך פעולת הביזה.⁶ החומרים מתמיינים לפי צרכים צבאיים מיידיים ובין אינטרסים היסטוריים, חלק מתמיינים במהלך הפעולה, חלקם באגפים צבאיים, וחלק ודאי מופקד בידי בעלי מקצוע – ארכיונאים וספרנים – שאמורים להעניק להם את הטיפול ותשומת הלב המקצועיים הראויים. ההיסטוריון המעיין במסמכים ואינו משחזר את העולם המטריאלי הוזה שמתוכו הם נלקחו אינו רואה את האלימות המופעלת על הפלסטינים המנושלים מן הארכיון או אינו תופס אותה כרלבנטית. חמור לא פחות, הוא גם אינו רואה את האלימות המופעלת עליו וגורמת לו לא לראות בדיפרנציאציה המשתכללת בארכיון – הנותנת בידי את מה שנלקח מאחר – מעשה של אלימות. הוא ממשיך להשתמש בארכיון כבמוסד ניטרלי ותופס את המסמכים כיחידות תוכן המנוטרלות מן הפרפורמנס של היווצרותן ונגישותן.

ההרס והביזזה המכווננים של הארכיונים הפלסטינים ב-1948 והעובדה שבמשך כמה עשורים השוד המכוונן הזה רק הלך והתעצם, במקום שהארכיונים יפתחו לעיון הציבור ללא הברדל דת ולאום, קבעו מגבוה את גבולות שדה הצילום המקומי, הישראלי והפלסטיני, ואת האפשרות לחשוב עליו, כראוי למקום שחיה בו חברה מעורבת – במעורב. ב-1948 קבע המשטר הפוליטי שקם על חורבות פלסטין את גבולות השדה הזה, את מה שייחקר בו, מה יסופר, מי תספר, מה ניתן לראות, מה מותר או אסור לראות, מה מוסתר מאיתנו בלי שבכלל נדע את דבר קיומו, ועד כמה נוכל לפרוץ את הגבולות המשטריים של שדה הראייה. עוצמת ההרס של שדה הצילום המקומי ב-1948 נוכחת, גם כאשר אינה נראית לעין, בכל מעשה צילום שנעשה כאן, היות שכדי שלא לפעול בכפוף להפרדה הלאומית וכדי להשתחרר מן האילוצים שהטיל המשטר על שדה הראייה שלנו, כל מה שבכוחנו לעשות כיום הוא להתעקש באופן קבוע ומתמשך לדמיין את הפלסטיניות והפלסטינים כשותפים שלנו, בעבר, בהווה ובעתיד.



שטח ההפקר, 1951. צלם: ורנר בראון
No Man's Land, 1951. Photographer: Werner Braun, Jerusalem

רחוב יפו, ירושלים-אל קודס, 1898-1902, צולם על ידי צלמי מחלקת הצילום של המושבה האמריקנית בראשות אלישע מאירס (נגטיב מתשליל זכוכית), אוסף התצלומים ע"ש ג. אריק ואדית מטסון, המחלקה להדפסים ותצלומים, ספריית הקונגרס, ושינגטון די. סי. [התצלום הוא חלק מאלבום "התצלומים, יפו-ירושלים - 1898-1900", אוסף המושבה האמריקנית בירושלים, מלון האמריקן קולוני, ירושלים].

גיא רוז זיהה בתצלומו זה של ורנר בראון משנת 1951 את שרידי רחוב יפו בירושלים, הרחוב שבו שכנו זה לצד זה כמה בתי סטודיו צילום שהופעלו על ידי הצלמים: ח'ליל ראאד (Raad), מיליטאד סאוידס (Savvides), גאראבד קריקוריאן, דאויד סאבונגי מיפו שעבד עם יעקב בן דב ואחרים. כל בתי הסטודיו האלה נהרסו על ידי המדינה והחומר שהיה בהם הושחת או נבזז.⁷ אולם מה שנהרס באלימות המכווננת של שלהי שנות הארבעים לא היה רק בתי סטודיו בודדים של צלמים מחוננים, שעכשיו מוטל עלינו לשחזר את עיזבונם ולהצילו מן המרתפים שבהם הוסתר. כדי להבין מהו הדבר שנהרס כדאי להשהות את תפיסת הצילום הריבונית כהיסטוריה של צלמים, ולהיזכר שבמקומות האלה ברחוב יפו ובמקומות אחרים לא עבדו צלמים שיצרו נכסי תרבות למוזיאונים לאומיים. בצפיפות מאתגרת ומפרה, עבדו שם צלמים וצלמות, עוזרי

צלמים, תאורנים, מפתחי תמונות, מרטשים, דקורטורים, מלבישים, ואת החללים שלהם פקדו מצולמים ומצולמות, אספנים וקליינטים שבאו לקנות גלויות ודיוקנאות, של עצמם ושל אחרים. ברחוב הזה וברחובות הסמוכים לו פעם לב לבו של שדה הצילום המקומי. במרחק עשר דקות הליכה משם לכיוון אחד נמצא הסטודיו של רסאס (קרוב לוודאי שגם הוא לא שכן בדד), ועשר דקות נוספות הובילו לאמריקן קולוני. מאז סוף המאה התשע-עשרה ועד מחצית שנות הארבעים עבדו שם צלמים רבים וביניהם פורמן בולדווין (Furman Baldwin), אלייג'ה מאיירס (Elijah Meyers), לואיס לארסון (Lewis Larsson) ורבים אחרים.⁸ כאן, ברחוב יפו שנהרס במכוון, נחרבו תולדותיהם של מאה שנות צילום בפלסטין כפרקטיקה שצלמות, מצולמות וצופות רבות נוטלות בה חלק. מטסון, הצלם שניהל את הסטודיו לצילום של האמריקן קולוני בתקופה שאחרי פיצוץ מלון המלך דוד בידי האצ"ל ב-1946, חשש לגורלם של אלפי התצלומים שנוצרו במושבה, שלח לארצות הברית כ-20 אלף תשלילים והציל אותם מאובדן. פעילותם של אותם צלמים מרחוב יפו ומהאמריקן קולוני שילבה צילום סטודיו עם מפעל תיעודי מרתק של פלסטין, שהיתה נתונה בתנופה של התפתחות פוליטית, תרבותית וחברתית. במגירות ובמדפים של כל אחד מבתי הסטודיו האלה נאסף עם הזמן ארכיון עשיר של תצלומים המתעדים שנים רבות של חיים בפלסטין. מנקודת המבט שלנו כיום, מפתה לומר שבאמצעות הצילום הצלמים יצרו ערבוב אתני ולאומי; תיאור היסטורי מדויק יותר יהיה שהם פשוט לא יצרו הפרדה בין מוסלמים לנוצרים, בין יהודים לארמנים, בין תימנים לצפתים ולחברונאים. המצלמה אפשרה להם להיות אדישים למוצאם של המצולמים שאותם לכדו בעדשה, ושל הלקוחות שבאו לקנות בחנויותיהם, ובוודאי למוצאם של אלה שאיתם חלקו את התשוקה לצילום, ולא להתייחס למוצא כגזר גורלות.⁹ ממה שנגיש כיום מתוך אוספיהם אפשר להסיק שהם צילמו הכול ואת כולם, שהם התענגו על האופן שבו העדשה הניחה להם להביט מחדש במוכר ולהיות מופתעים מהחדש, שאותו יכלו להפוך למוכר באמצעות הצילום.

אוספים אלה, שנוצרו מתוך עבודה מתמשכת, נהרסו, נבזזו, פוזרו, מוינו, והמקום שבו שכנו הוחרב עד היסוד. מאז 1949 נמחקה האפשרות של צילום מעורב בפלסטין. צילום שאינו נדון רק לשכפל את יחסי הכוח שכינונו של משטר חדש בפלסטין ב-1948 כפה על יושבות המקום ועל אלה שגורשו ממנו נעשה כמעט בלתי אפשרי. חלקים של האוספים שנבזזו (איני יודעת מה גודלם של אותם חלקים, ומי שטוענת שהיא יודעת מוליכה שולל, משום שבדבריה היא יכולה לכל היותר לחזור על מידע צבאי שמופץ משיקולים שזרים להיגיון האזרחי של הארכיון מצויים כנראה בארכיון ההגנה, בארכיון צה"ל ובארכיון המדינה. אולם ייתכן שארכיונים ישראליים נוספים נהנים מהאוספים האלה, וכך שותפים לא רק בפשע הביזה כי אם בפשע הטיהור האתני המתמשך של החומרים ושל עצם הנגישות לחומרי עבר. שכן מצד אחד מרחיקים את הפלסטינים והפלסטיניות מן החומרים האלה, ומצד שני לוכדים את הישראלים והישראליות בחדר המראות היהודי, שחייב את כושר עמידותו המופלג להרחקתם של הפלסטינים.¹⁰ השיפוט הצבאי שקובע כי תצלום מסוים הוא עדות מרשיעה למאוייו של האויב, או שהוא מהווה חומר חסוי או מסוכן, שרירותי עוד יותר מאשר השיפוט הצבאי ביחס לספרים. בטיפול בספרים שנבזזו ב-1948, כמו



השער הנעול של האריינט האוס, 2013, על הדלת צו סגירה מתחדש שהצבא מדביק על הדלת אחת לכמה חודשים. צלם: ג'וש מקפיי (Josh MacPhee), משלחת של ספרנים וארכיבאים לפלסטין, <http://librarians2palestine.wordpress.com/2013/06/24/delegation-begins-a-visit-to-orient-house>

שהראה גיש עמית, נעזרו החיילים באנשי הספרייה הלאומית, אבל בתצלומים, כמו שניתן לראות מן התצלומים של מעשה השוד עצמו, הם הרגישו חופשיים לטפל כראות עיניהם, בלי לפנות לאנשי מקצוע, לפחות ככל הידוע כיום.¹¹ אופן הטיפול של החיילים בתצלומים שבזווה, כפי שעולה מן התצלומים המראים אותם אווזים בתצלומי בזווה, מעלה את הסברה שלא כולם הופקדו בארכיון ושחלק מהם, כשהגיע למשרדים הצבאיים ונמצא שאין בהם חומר מרשיע, הושלך לפח. התבוננות בתצלומים אחרים, שבהם ההרס שחיילי צה"ל הותירו מאחוריהם בשעה שבזווה ארכיוני מסמכים וצילומים תועד על ידי פלסטינים, מחזקת השערה כזו.

האפקטים של החרבת מאה שנות צילום בפלסטין אינם חדלים עד היום מלהשפיע על תנאי האפשרות ליצור ולחקור צילום באזור. ביטוי לפרברטיות שחצייה לאומית זו חוללה אפשר לראות באוסף תמונות דיגיטלי שהקימה לאחרונה אוניברסיטת חיפה. עיון באינדקס של האוסף לא מסגיר שחלק מן החומרים המוצגים נבזווה מפלסטינים, ואילו האוסף כולו מכונה "תמונות היסטוריות של ארץ ישראל". פלסטין טוהרה מן הארכיון כבר מרגע הכניסה אליו. מן הטקסט המקבל את פני המבקרת באתר האוסף הדיגיטלי עולה ש"ארץ ישראל מהווה מאז ומעולם מקור

משיכה לצלמים מקצועיים וחובבים המנציחים אותה בתמונות. ברשות אנשים פרטיים, כמו גם בארכיונים ובמוסדות שונים, נשמרו במהלך השנים אוספי תמונות נדירים המתעדים את נופיה הגיאוגרפיים והאנושיים הייחודיים.¹²

בזיזת הארכיונים הפלסטיניים אינה אירוע נקודתי שהתרחש פעם אחת בעבר, ואשר כעת יש לחפש בארכיון עדות אולטימטיבית לכך שאכן התרחש. מדובר בתופעה מתמשכת, כפי שהראה נור מסאלחה בספרו "הנכבה של הפלסטינים", ובתופעה שלא הסתיימה עד היום.¹³ רשימת הארכיונים שנבזזה ארוכה מכדי לפרטה; כדי לחסוך במילים די להתבונן בשעריו הנעולים של האוריינט האוס בירושלים, שנסגר ונבזז בשנת 2001, ועד היום שערי סגורים והאוספים שהיו בו לא הוחזרו למקומם.

העבודה המשותפת בקבוצת הפוטו-לקסיק, ההיעדרות המצערת של פלסטינים שנעשתה פרובלמטית ומדוברת, ומחקר היסטורי מתמשך סייעו לי במאמץ לנסח אותם כנקודת פתיחה הכרחית לכל דיון על צילום בישראל. אלה הם התנאים המקומיים המיוחדים שיוצרים את מסגרת החשיבה על צילום במקום הזה גם כאשר לא בוחרים במכוון לעסוק בהם. משטר ריבוני עושה הכול כדי שהעובדה שרוב הזמן אנחנו עושים, פועלים וחושבים בקרב אזרחיות ממוצא יהודי, אף כי אנחנו חולקות עולם משותף עם פלסטינים ופלסטיניות – אזרחים ולא-אזרחים כאחד – תופיע בפנינו כחלק מסדרי עולם. הגיליון הזה משתתף במאמץ לדמיין את שדה הצילום, ביחס לעבר וביחס לעתיד, כשדה של פעילות ומחשבה אזרחיים, שבהם לא רק שהמקום בו אנחנו חיים אינו ניתן לבעלות, אלא גם הצילום, ההיסטוריה שלו ומה שמתחולל באמצעותו.

אני רוצה להודות לרכזת המערכת, גל אשל, למעצב הגיליון, רונן אידלמן ולעורך הראשי של כתב העת, יואב קני, על העזרה הרבה ותשומת הלב המקצועית שהעניקו לי וליתר כותבות וכותבי המאמרים בעבודה על המאמרים והתצלומים הכלולים בגיליון זה.

הערות

1. <http://mhc.tau.ac.il/site/lexicon>

2. הכנס התקיים באוניברסיטת תל-אביב ב-15-17 בנובמבר 2011. תוכנית הכנס המלאה זמינה באתר <http://mhc.tau.ac.il/wp-content/uploads/2010/01/LexCon7.jpg>. תיעוד וידיאו של הרצאות הכנס (ממוינות על פי כותרותיהן) נמצא ב: <http://mhc.tau.ac.il/lexspace>.

3. מסד הנתונים העוסק בעניין זה הולך ומתרחב, אך נותר צנוע. חיבוריו של עיסאם נאסר וביניהם Issam Nassar & Rasha Salti, 2009. *I would have smiled – photographing the Palestinian Laqatat mughayira: al-tasweer al-refugee experience*, Institute for Palestine Studies *fotografi al-mubaker fi filastin 1850-1948* [Different Snapshots: Early Local Photography *fotografi al-mubaker fi filastin 1850-1948*], Beirut: Kutub Publishing, 2005, מהווים אבן יסוד במחקר הזה, וכך גם התערוכות והספרים של רונה סלע צילום בפלסטין/ארץ ישראל בשנות השלושים והארבעים [מוזיאון

הרצליה לאמנות והקיבוץ המאוחד (סדרת קו אדום), 2001], שאפשר להתבונן בעבודתם של צלמים יהודים ופלסטינים במקביל, ולעיון הציבור: תצלומי פלסטינים בארכיונים צבאיים בישראל [מנשר לאמנות, 2009 (להלן סלע, לעיון הציבור)]. שהציע דיון מקיף וחשוב במצאי של תצלומים מארכיונים פלסטינים המצויים בארכיון צה"ל. למחקרים נוספים בנושא זה ראו: עמי שטייניץ, "מרחב של מרחקים, צלמים פלסטינים במאה העשרים", סטודיו 113, מאי 2000; וספרו של גיא רו, צלמי הארץ, שאפשר הצצה ראשונית וחשובה, אם כי חלקית ולא מספיקה, לעושרו וגיוונו של שדה הצילום בפלסטין עד כינונה של מדינת ישראל על חורבותיה [הוצאת מפה והקיבות המאוחד, 2003 (להלן רו, צלמי הארץ)]. עיקר הספר מוקדש לצלמות וצלמים ישראלים יהודים, אך הוא נפתח עם כמה צלמים פלסטינים, ארמנים ואמריקאים שפעלו בפלסטין, המוצגים כחלק טבעי מן ההיסטוריה של הצילום המקומי, שהפך להיות שדה "הצילום הישראלי" או "הצילום בישראל". ראו גם שתי תערוכות נוספות שאצר עם מוסטפה כבהא בגלריה לאמנות של אום אל פחם ושוויו בארכיונים וקטלוגים: זיכרון המקום: היסטוריה צילומית של ואדי עארה 1903-2008 [2008, (<http://myschool.co.il/galleryhe/?p=25786#>) וצללי הזמן: תיעוד צילומי של זקני ואדי עארה 2007-2012 [2012, (http://myschool.co.il/galleryhe/?page_id=26090)]. העניין החשוב שעולה מעבודותיהם של רו ושל סלע הוא המאמץ להציל את העבר, אך משניהם נעדר דין וחשבון על הסיבה המרכזית שבגללה "יש להציל" את התצלומים הפלסטיניים - העובדה שהם נשדדו מאלה שהחזיקו בהם: "המחקר שקדם לתערוכה ולספר היה ארוך ולווה בקשיים רבים. כוונתי בעיקר לאיתור ארכיונים ועבודות שונות של צלמים שהתגלגלו למקומות שונים. במהלך הכנת התערוכה הגעתי לארכיונים רבים העומדים בפני אבדון." (עמ' 15)

4. על שוד הארכיון המצולם של עלי זערור ראו כתבתה של דליה קרפל "נגטיב פוזיטיב", הארץ 9.4.2008 (<http://www.haaretz.co.il/misc/1.1317383>). על שוד הארכיון של חנא ספייא שמעתי מפי בנו. על ארכיון הצילומים של ח'ליל ראד ראו: רונה סלע, ח'ליל ראד, תצלומים 1891-1948 (תערוכה וספר נלווה, תל-אביב: מוזיאון גוטמן לאמנות, 2010) ואת התערוכה *Not Just Memory: Khalil Raad* (1854-1957, שאצרה ורה תמרי ושבחסות המכון ללימודים פלסטיניים הוצגה ברמאללה במרכז חליל סכאניני בשנת 2013. לתיעוד של הביזה של תצלומים מארכיונים פלסטינים ראו: סלע, לעיון הציבור; על הביזה של בית בירושלים ראו: Bayan Nuwayhed Al-Hout. "Evenings in Upper Baq'a: Remembering Ajaj Nuwayed and Home", *Jerusalem Quarterly*, issue 46, 2011; רשימה חלקית של שוד ארכיונים ראו במחקרו של נור מצלאחה, "Appropriating History: Looting of Palestinians Records, Archives and Library Collections, 1948-2011", *The Palestinian Nakba - Decolonizing History, Narrating The Subaltern, Reclaiming Memory*, Zed Books, 2012 (להלן: "Appropriating History" Masalha); המחקר החזותי המתמשך שמתנהל על-ידי עמותת זכרות בפרסומיהן השונים, בכנסים ובתערוכות המחקריות המוצגות בגלריה של העמותה; וכן בהרצאתי באוניברסיטת בראון במסגרת הכנס "Material Encounters in the Archive" שהתקיים באוקטובר 2013.

5. כל הציטוטים להלן מתוך חוק הארכיונים (www.archives.gov.il).
6. רבים מהדיווחים על פעולות צה"ל כוללים, לצד מספר הנפגעים, גם אזכור של נשק או מסמכים "מרשיעים" שנתפסו. אחת לכמה שנים ערכה מדינת ישראל תערוכות נשק ושלל שנקראו כך בהן הוצגו פריטים שונים הכוללים מסמכים. אתר הצנחנים המונה את "פעולות התגמול" השונות שערכה מדינת ישראל בשנות החמישים מאפשר הצצה להיבט זה של פעולות הצבא. על החומרים שנבזזו בארכיוני צה"ל ראו: סלע, לעיון הציבור.
7. בספרו רחוב יפו, ירושלים: ביוגרפיה של רחוב – סיפור של עיר (ירושלים: כתר, 2005) מתאר דוד קרויאנקר את הרס רצועת הבתים שבהם שכנו בתי הסטודיו של הצלמים: "חבלני צה"ל פושטים ומפוצצים בתים עזובים בעיר, משער יפו ועד מלון פאסט". (753) פעולות הרס אלה, כפי שהראיתי בספרי אלימות מכוננת, לא היו חלק ממלחמה כי אם חלק מהתכוננותו של משטר ריבוני שחתר לייצר ולשמר את הישגי האלימות – גירוש הערבים מבתיהם ונישולם מרכושם – כעובדה מוגמרת שאין עליה עוררין. השימוש הטבעי במונח חבלני צה"ל ללא מירכאות בספרות עכשווית, הזכיר לי את המאמצים שנדרשו ממני בילדותי על מנת להצליח לשנן את ההבדל בין המונח "חבלן" למונח "מחבל", שהיה שמור לתיאור אלה שאת בתיהם ה"חבלנים" פוצצו, כמו גם את המאמצים ההופכיים שנדרשו ממני כדי להקיא מתוכי הבחנות כאלה ולהיזכר באלימות שהופעלה עלינו, אורחיות המדינה, על מנת שנקחה את האסון של 48 שביטוייו השונים מיאנו להיאלם.
8. על צלמי האמריקן קולוני ראו Tom Powers, "Jerusalem's American Colony and Its Photographic Legacy" (2009), available at: http://israelpalestineguide.files.wordpress.com/2009/12/jerusalems_american_colony-its_photographic_legacy.pdf.
- על הצלמים בירושלים ראו ספרו של גיא רוז צלמי הארץ (הע' 3 לעיל).
9. על הערבוב הזה ראו הראיונות שערך אכרם זעטרי עם צלמים פלסטינים והציג כחלק מתערוכתו ב-MOMA ב-2013.
10. מה שהיסטוריון ווליד ח'אלדי אינו יכול שלא לראות הוא כמעט בלתי נראה להיסטוריון הישראלי: ההרחקה של הפלסטיני מהארכיון. במאמרו על תוכנית ד' מתאר ח'אלדי אירוע חריג במיוחד של חומרי ארכיון שהיו נגישים באופן שווה להיסטוריון יהודי ופלסטיני (An unheard phenomenon at the (time, and still a rare one to this day" (Walid Khalidi, 6 המדינה הבריטי Sir Ian Gilmour. "Plan Dalet: Master Plan for the conquest of Palestine", *Middle East Forum* (November 1961), reprinted and extended in *Journal of Palestine Studies* 18 (1988), 4-37).
11. על שוד הספרים ראו Gish Amit, "Salvage or Plunder? Israel's 'Collection' of Private Palestinian Libraries in West Jerusalem", *Journal of Palestine Studies*, 40 (4) (Summer 2011), 6-23. והסרט: <http://arjanelfassed.pressdoc.com/8701-the-great-book-robbery>
- <http://thegreatbookrobbery.org>

12. כתובת האתר: <http://lib.haifa.ac.il/collections/isratage/index.php/he>.

13. Nur Masalha, "Appropriating History: Looting of Palestinians Records, Archives and Library Collections, 1948-2011", *The Palestinian Nakba - Decolonizing History, Narrating The Subaltern, Reclaiming Memory* (London: Zed Books, 2012), pp. 135-147



ארכיון אריאלה אזולאי

אמר זה מוקדש לענת קם, שהניחה את אבן הפינה לארכיון הישראלי להוצאות להורג ועל כך נענשה בשנתיים מאסר בית ועוד ארבע שנים וחצי של מאסר בכלא.

בספרות הענפה שנכתבת על ארכיונים בשני העשורים האחרונים שב ומופיע המושג ההגליאני Aufhebung בתור תיאור של עבודת הארכיון. הנה דוגמה מאוחרת ומאפיינת של גישה זו: "לארכב פירושו לשים בצד, לתת מחסה, לשמור [...] המודאליות של ה-Aufhebung, שבאנגלית נוהגים לתרגמה ל-sublation, מדריכה אותנו לתוך המרחבים של הארכיון. הפוליטיות של המונח [בעברית הוצע לתרגמו כ"גניזה" או "הסלקה"] מבליעה בעת ובעונה אחת שימור וביטול." יש משהו סוגסטיבי ומפתה בצמד הניגודים הזה, שביניהם נפרש לכאורה עולם ומלואו, והם עצמם עוטפים את עולם הארכיון כאילו דבר אינו יכול לחמוק מהם. אולם מי שהתנסתה פעם בחיפוש בארכיון תדע לומר מיד שסדרת הפעולות, המצבים והרגשות שבחוויה זו לא יכולה להצטמצם לכדי ניגוד בין החזקה לסילוק, בין שימור לביטול. אפשר אפילו לקבל את הרושם ששני ארכיונים מתקיימים במקביל: זה של הפילוסוף וזה של המבקרת בו, והם שייכים לשני עולמות שונים. כדי לפשט את ההסבר אכנה את העולמות האלה הארכיון המופשט והארכיון החומרי. הראשון מתואר בטקסטים מן הסוג שציטטתי, ואין בו זכר לתנאים שבהם הוא נוצר, לאנשים שיצרו אותו או לאלה שמשתמשים בו. הארכיון מצטייר כגוף שפועל מעצמו, בעצמו, כאילו היה המשכן בה"א הידיעה של אותה דיאלקטיקה של שימור וביטול. תצלומים כדוגמת אלה של פטריק טורנבאף – חללים נקיים מאדם המתכנסים לנקודת מגוז באינסוף – נותנים לכך ביטוי.



הארכיון הלאומי, פריז, 2004, צלם: פטריק טורנבאף

נקודות מבט מעין זו, החורגת מעבר לכאן ועכשיו, היא לפעמים תולדה של תנאים פיזיים שאינם מאפשרים לצלם להתמקם אחרת. אבל גם כאשר הארכיון מואר לגמרי ושטוח יחסית, דרוש מאמץ מיוחד כדי להפיק ממנו את החזות המסוימת הזאת.

הארכיון מן הסוג השני קונקרטי יותר. בתיאורו שזורה גם נוכחותם של מי שמצויים בעמדות שונות של כוח המסמיכות אותם לשמור בו חומרים ולחשוף אותם, וגם בנוכחותן של אחרות הבאות לפשפש בו, ומורחקות ממנו או מורשות לפי הצורך.

בספרו "מחלת ארכיב" מציג דרידה את הפיגורה של שומר הסף, שומר המסמכים, כאחת משלוש היתדות שמחזיקות את הארכיון. שתי היתדות האחרות הן המקום והחוק. הדיון בשומרי סף מאפשר לדרידה לצמצם מעט את המופשטות האידיאית של הארכיון ולדבר על פיגורות של כוח שקובעות את החוק, מאשררות אותו ואוכפות אותו. אולם מבטו על שומרי הסף מבחוץ, כמי שקבעו את הגבול של הארכיון אחת ולתמיד ולפני שמבקרים כמותו ביקרו בו, מניח להם לתעתע בו ולגרור אותו להסתכל על הסף מנקודת מבטם – כלומר פנימה, על האופן שבו הם תופסים את שמירת החוק של הארכיון ומותירים את האזרח דרידה בחוץ, מחוץ להמשגה שלו. דרידה מתעתע בהם מעט בחזרה כשהוא כותב: "שאלת הארכיב אינה, הבה נחזור על כך, שאלה של העבר [...] זוהי שאלה של עתיד, שאלת העתיד עצמו, שאלה של מענה, של הבטחה ושל אחריות למחר."²

שומרי הסף של הארכיונים מנעו במשך זמן רב את התפרצותה של קדחת הארכיון שאנו עדים לה כיום, ושדרכה אני מבקשת לחשוב ארכיון מהו.³ הם הצליחו בכך במשך זמן רב, היות שהופקדו לא רק על שמירת מסמכים ועל מה שפוקו כינה "מישור ההופעה" שדרכו המסמכים נראים, אלא בזכות העובדה שהם הופקדו על ההרחקה המתמדת של אלו המבקשות לבוא בשערי הארכיון בטרם עת, לפני שהחומרים האגורים בו ייהפכו להיסטוריה, לחומר מת, לעבר.⁴ הרחקה זו הבנתה את הארכיון כמאגר של זמן עבר, שתם ונשלם, כזה שאין בו איום ממשי על הכוח והחוק, ולכל היותר אפשר להשתמש בו כדי לכתוב היסטוריה. בזמן אמת, מה שנאגר בו יכול היה לא פעם להתפרץ כשערורייה, לקומם אנשים שגורלם נחתך כך לנגד עיניהם, מאחורי גבם או בגופם. בארכיון המובנה כאקס-טריטוריה וכמכל של עבר, מה שהיה אכזרי ונושך אמור להופיע, או מצופה להופיע כדבר שהעוקץ ניטל ממנו; פיסת היסטוריה שנגדעו ממנה האגרוף הקפוץ או האצבע המאשימה של אלה שהתקוממו נגד העוול שנגרם להם והתנגדו להפיכתו לעבר מת.⁵ הזמן שהותר לארכיונים לשדוד מאזרחיות ואזרחים – עשרים, שלושים חמישים או שבעים שנה של גניזה שנגזרים על המסמכים עד שלאזרחיות מותר לעיין בתיקים – הוא אחת מצורות האלימות הריבונית בארכיון, שנדמית כתכונה מהותית שלו.⁶ אלה שביקשו להמשיג את הארכיון – רבים, רבים מדי – ולא ערערו על היותו משכנו של העבר, נפלו במלכודת הזאת שטמנו להם שומרי הסף.

הכוח הרב ששומרי הסף נהנים ממנו לא צריך לגרום לנו להמעיט בחשיבותה של קדחת הארכיון המאפיינת את העת הזאת – ובאפשרות שהיא פותחת בפנינו לחשוב על הארכיון מן היסוד, מן

הקדחת, מן המעשים של אלה הלוקות בה. במקום לשאול אפוא "מהו ארכיון?" באופן שמותיר את הארכיון כמבצר המצוי מחוץ לעולמנו והופך אותנו לעולות לרגל בשעריו, אשאל תחילה "למה ארכיון?", או "מה אנחנו מחפשות בארכיון?", ורק אז אשיב ארכיון מהו.



Fundacja Archeologia Fotografii, ורשה, 2011 (צילום א.א.)

אם נלך עקב בצד אגודל אחרי הנכנסות בשערי הארכיון, נגלה שהדרך לתייק בו מסמך כלשהו, לא כל שכן לחפשו, רצופה מערך עשיר של אביזרים ומנגנונים שמשמשים בעצמם כשומרי סף: כרטיסיות, טפסים, מנועי חיפוש, רשימות, מילות קוד, קלסרים, ארכיונאים וארכיונאיות, חוקים, תקנות, כפפות, סינרים, חלוקים, מברשות, תכשירים, מנהגים וריטואלים. אלה מזכירים לנו שמדובר בחומר היסטורי, בנתונים וברשומות שעלינו לנהוג בהם בזהירות יתרה; שיש לדאוג להחזיר כל פיסת נייר בדיוק למקום שבו מצאנו אותה, גם אם יש לנו השגות על המיקום שנקבע למסמך. אולם מערך זה שנועד להרחיקנו נועד באותה מידה גם כדי לקרב אותנו, לדאוג שנתנהל בגן השבילים המתפצלים של הארכיון בלי להפריע את מנוחתם ההיסטורית של הפריטים, ובלי שנוכל לפרוש בבת אחת תמונה רחבה מדי המורכבת מחומרים שמקורם ביותר מכמה תיקיות במקביל. זהו מערך שהיה האמור להבטיח שלא נזלול את המוצגים כמו כרונס שזולל את ילדיו, ולאחר מכן נקיא אותם מחדש במתכוון או באקראי כדיירים של ההווה, בהווה. חשבו לרגע על ענת קם.

דמיינו אותה תחילה כחלק משומרי הסף, כחלק מאותם גדודים ששמרו על המסמכים המתקתקים האלה מעין הציבור. כעת, דמיינו אותה כאזרחית החולפת לצד מסמכים יקרי ערך שגוזרים את דינם של בני אדם ללא משפט. דמיינו את התעוררות התודעה שלה, את ההכרה שמתעוררת נוכח מסמכים כאלה – אם לא אציל אותם הם ייזרקו למגרסה, או במקרה הטוב ייגנזו בארכיון למשך ארבעים או שמונים שנים, וכך או כך יימנעו מעיני הציבור. דמיינו את הפלצות שאחזה



עתון הארץ, 13.4.2010

בקם למקרא הכתוב במסמכים, ואת הנחישות שאחזה בה, לפי מיטב המסורת של "המשוגע לדבר", משהבינה שנפלה בחלקה ההזדמנות להקים את הארכיון הישראלי של הוצאות להורג. דמיינו אותה בולעת ומתייקת בקרביה אלפיים מסמכים אחד אחרי השני, מעלה גירה ודואגת שאף פירור לא יחמוק משפתיה. היא לא ויתרה על הרגליה של שומרת סף, המופקדת על שערינו של ארכיון – היא שמרה היטב על המסמכים, דאגה לייצר מהם עותקים, ובינה לבינה אף קבעה כמה כללים שיגנו עליהם מפני אחרים. אבל כעבור כשנתיים הבינה ששמירת המסמכים בבטנה שוללת מן הארכיון שהקימה את הממד הציבורי שמצדיק את קיומו של ארכיון, שמעניק לו את ההרשאה להחזיק מסמכים שנוגעים לאחרות ואחרים, שהופך אותו מאוסף פרטי של מסמכים לארכיון – התפקעה מכעס, מבושה, מזעם, מפחד, מאחריות. לכן, מתוך אחריות של ארכיבאית, במקום להפיץ את המסמכים בגחמנות בידי כל מי שנקרה בדרכה, קם מסרה את המסמכים לעיתונאי מכובד מעיתון "הארץ". במבט לאחור התברר שזו היתה בחירה לא נכונה – כי שם, במרחב הציבורי, במקום אזרחים ואזרחיות ארבו לה חיילים, כולם בצורה כזו או אחרת עובדי ארכיון, עובדים בשביל הארכיון של המדינה, של המשטר, נוטלים חלק בהגנה על הארכיון מפני מי שמגלה, ואף רוצה לומר זאת בקול רם, שכאשר מדובר בערבים ניטלת מן הארכיון האוניברסליות שלו, ואם היא ניטלת ממנו, ייתכן שאף פעם לא שכנה בו.

עיון קצר בלשון החוק יכול לתת פשר לתדהמתה של קם: "כל אדם רשאי לעיין בחומר הארכיוני המופקד בגנזך, אך אפשר להגביל זכות זו בתקנות ויכול שההגבלה תהיה לפי סוגו של החומר הארכיוני ולפי תקופה קצובה מזמן היווצרו [...] הגנו באישור הוועדה רשאי לעיין חומר ארכיוני כסודי – מטעמים של פגיעה בביטחון המדינה או ביחסי החוץ של המדינה, וכחשאי – מטעמים של פגיעה בצנעת הפרט; הגנו רשאי בהסכמת המועצה לעשות כאמור מטעמים אחרים" [ההדגשות שלי, א"א]. מינויו של הגנז, יש להזכיר, אינו ביטוי למצוינות בתחום הארכיבאות כי אם מינוי ממשלתי. ה"כל אדם" אינו קטגוריה אוניברסלית, כי אם נגזרת של עקרון הריבונות,

מי שהעבר האגור בארכיון הוא עברו, מי שהינו חלק מן העם שהמדינה הוקמה בשבילו וחלק מן החברה שנוצרה בתוך אותם גבולות שנקבעים בין העם למדינה. הארכיון משתתף בהסדרת הטבעיות של הזיהוי בין מושגים שונים אלה – עם, מדינה, חברה – באמצעות הפעלה קבועה של מילת המפתח המאפשרת להם להתחלף זה עם זה – "ביטחון המדינה". אין זה ביטחון המדינה כצורה כללית של ארגון של חיי הנשלטות והנשלטים, כי אם ביטחון המדינה כמדינה יהודית. הסוד המובלע ב"ביטחון המדינה" אינו זה השמור מכל משמר בארכיון, באותם מסמכים המוטבעים בחותמת "סודי ביותר" או "מסווג" שאותם חשפה קם. הסוד השמור ביותר מצוי מחוץ למסמכים – זה הסוד הגלוי של הארכיון שמתקיים בפרפורמנס שלנו כאזרחיות ואזרחים המאשרים את תפקידנו כשותפים לו – הסוד שלא ביטחון המדינה הוא שמוטל על הפרק, כי אם הבטחת העבר כסגור, כמחוץ לתחום, כך שחלוקת התפקידים בתיאטרון המשטרי מבטיחה שהמסמכים "שלנו" יישמרו לבטח במוסד המתקרא ארכיון, בעוד שמסמכים אחרים, אלה שחורצים את דינם של פלסטינים, נוגעים לעברם או בבעלותם, יתויקו אחרת, יושמדו מבעוד מועד או ייגרסו. בזיזת הארכיונים הפלסטיניים מהאוריינט האוס ב-2001 וסגירתו מאז בלי שמישהו חקר את היעלמותם כפשע ארכיון, כמתבקש לפי חוק הארכיונים, היא רק דוגמה אחת לאופן שבו הארכיון הוא הזירה שבה הריבונות מאשררת את עצמה.⁷ אם כן, התשובה הראשונה שלי לשאלה "מה אנחנו מחפשות בארכיון?" תהיה – את מה שאזרחיות ואזרחים הפקידו בו. לא בהכרח כל אחת ואחד מאיתנו באופן אישי, אלא כל אחת ואחד מאיתנו בתור אלה החולקות עולם עם אחרות ואחרים; "אנחנו" שחורג מגבולות של מקום וזמן מסוימים, "אנחנו" שאינו מתכנס לקולקטיב בעל זהות לאומית או אתנית, "אנחנו" שהיה אמור להיות סיבת הארכיון ותכליתו, והומר במונח "היסטוריה", כאילו באחרית הימים תתדפק ההיסטוריה עצמה על שער הארכיון ותבקש לפרוע את החשבון.

קדחת הארכיון חוצה גבולות. היא מתבטאת בתביעה לנגישות למה שגנוז בו, ולא פחות מכך בהשתתפות בפרקטיקה של הארכיון באמצעות ייסוד טיפוסים חדשים של ארכיון, שאינם מאפשרים לארכיטיפ של הארכיון, זה שייסדה המדינה, להמשיך לקבוע לבדו את מהות הארכיון. קדחת הארכיון קוראת תיגר על הפרוטוקול המסורתי שהארכיונים הרשמיים פעלו וממשיכים לפעול על פיו, ומציעה דגמים חדשים של שותפות במסמכים האגורים בו באופן שמחייב לחשוב על זכות הציבור לארכיון כעל חלק מהותי ממנו, מאופיו, מסיבת קיומו.

צמד המלים קדחת הארכיון (Archive Fever) אינו רק תרגום פרובלמטי לספרו של דרידה, שכותרתו בצרפתית היא *Mal d'archive*. קדחת הארכיון היא תופעה ממשית שדרידה אינו עוסק בה. היא נובעת מיוזמה של יחידים רבים המקימים ארכיונים ותובעים באמצעותם את זכותם לארכיון. שינויים רדיקליים שנובעים מן המדיה החברתית החדשה הפכו את היוזמות הללו למגיפה ולתנועה בלתי הפיכה. הדוגמאות הפרדיגמטיות של המגמה הזאת והשיאים העכשוויים שלה הם למשל ויקיליקס, המבוסס על הבנה מחודשת של תפקיד שומר הסף, ופליקר, המספק אתר הפקדה למספר בלתי מוגבל של דימויים הנוצרים על ידי מגוון של מצלמות ומכשירים סולריים שמספר עצום של משתמשים משתתפים בהם ומשתפים בהם אחרים. הייצור והארכוב

של המוני דימויים דיגיטליים שאף אחד לא יכול לצרוך אפילו חלק קטן מהם צריך להיות מובן כטיפוס חדש של חוזה ארכיונאי בקרב היצרנים/יות, המתווך על ידי המצלמות, המכשירים הסלולריים והטכנולוגיה של הרשת. בחוזה זה גלומה לא רק זכותם של האזרחים/יות להשתמש במסמכים האצורים בארכיון, שהם שותפים בייצורם, אלא גם הזכות לייצר מסגרות ארכיוניות עצמאיות. כולם משתתפים בייצור ובשיתוף, תוך ידיעה שהדימויים שמי מהם מייצרת חורגים בהכרח ותמיד מהכושר של היחיד להבין את התוכן והמובן שלהם, ושקריאה של דימויים היא משימה שמזמנת ריבוי של שיתופי פעולה, ושהדימויים שברשות כל אחד יכולים יום אחד לצוף – פעמים רבות הודות למבט שמישהי אחרת הפנתה אליהם – ולהופיע בתור "הדימוי החסר", זה שנפקד מפזל שאחרים התעקשו להרכיבו.

קדחת הארכיון מאפשרת לשחזר בדיעבד את הזכות הזאת כזכות שהיתה מוטבעת בהיגיון של הארכיון מלכתחילה, בארגון המרחבי שלו, בארכיטקטורה ובמנגנונים שמקיימים אותו, לא פחות מנוכחותם של שומרי הסף. הניהול והפיקוח של שומרי הסף על תנועותינו בארכיון הציבו בפנינו מכשולים, אך לא פחות, הם ביטאו הכרה ברורה בכך שלנו, אזרחיות ואזרחים, יש זכות יסודית על מה שגנוז בו והמגבלות על הגישה שלנו לחומרים הן עצמן ביטוי לקיומו של משא ומתן רק על אופני הגישה ולא על עצם הגישה עצמה. הניהול של תנועות משתמשי הארכיון באמצעות ארגון המרחב מבטא את המאמץ לנהל את הזכות הזאת, ולהתגונן מפני התביעה שלנו לממשה במלואה ולהבטיח אותה לכול. עוזרים רבים מסייעים לנו בנפתוליו הרבים של הארכיון – ספוגים שיש להניח עליהם ניירות מתפוררים, שולחנות כתיבה, מנורות, מתקני צילום, כרטיסיות, מנועי חיפוש, אינדקסים, מנורות וכפפות לבנות. הארכיונים לא היו מתאמצים להקצות לנו את העוזרים האלה אילו תביעתנו לגישה פתוחה למה שאצור בהם לא היתה מוכרת כזכות שאין לשלול מאיתנו, גם אם לפעמים יעדם העיקרי הוא להבטיח שלא נוכל להתלונן שנמנעה מאיתנו זכות הגישה, בשעה שהגוף שלנו מתפקע מזעם גלוי או כבוש כיוון שאנחנו יודעים שבין קירותיו של הארכיון – לפעמים בין השורות הכתובות שחור על גבי לבן – מצויים בדיוק הפריטים שאותם או שכמותם אנחנו מחפשות.

זעם כבוש, חנק, קבס, כעס, תסכול, פחד אימה, בהלה או אין אונים, לא פחות מאשר תקווה או תשוקה שעליהם מדווחים הלוקים בקדחת הארכיון, מעידים על כך שמסמכים ארכיוניים אינם רק אוסף של אותיות מתות. מסמכי ארכיון אינם פריטים של עבר שהושלם, אלא יסודות פעילים בהווה שיש לטפל בהם כהלכה ובוהירות, משום שאפשר להמשיך ולחולל הרס באמצעותם, ולהבדיל גם לאפשר תיקון כלשהו בעבר, במה שממשיך להתקיים כהווה, בהווה. ההביטוס של המשתמשות שתיארתי כאן על קצה המזלג, שביסודו עומדת תביעתה של זכות, אינו הביטוס קלאסי של היסטוריון או היסטוריונית המתחקים אחר העבר, כי אם כזה של חוקרות ויוצרות שהעניין שלהן בארכיון התעורר בגלל עיסוק בתחומי ידע חדשים יחסית, הניזונים ממחשבה פוסט-קולוניאלית, תיאוריות של מגדר וקוויריות, או מתוך תבונה אזרחית כמו זו של ענת קם. כל אלה מונעות על ידי הבנה שמה שהתמסד כסדר הדברים הוא לא סתם מקומם אלא גם הפיך, ועבודת הארכיון שלהן היא אחד המפתחות לכך.

התערבות, דמיון, מסירה ושיתוף הן הפרקטיקות המרכזיות שבאמצעותן חוקרים/ות ויוצרים/ות מממשים כיום את זכותם לארכיון, כלומר את הזכות לפתוח את מה שמצוי בארכיון ולהשתתף בו, הזכות להשתמש בארכיון בדרכים שאינן מניחות מראש שזהו מחסן של העבר המתעד אירועים שעברו מן העולם. עקבות של אלימות מכוננת נשמרים בארכיונים הכפופים לחוק הריבוני ומשמרים את החוק, את תוקפו. אבל התחקות אורחית אחר שוליהן של עקבות אלה מאפשרת לדמיין את היסודות שהם ניסו להרחיק ולקבור, ולהחיותם כחומר פעיל, להמשיג אותם מבעד לסריג חדש שהשלכותיו יותירו חותם על האופן שבו הנתינים/ות נשלטים, כמו גם על הדרכים שבהן יחידים חולקים את עולמם עם אחרים. העניין של משתמשות אורחיות בארכיון מבטא סקרנות אבל גם אי-נחת, ספקנות וחשדנות, המביאה אותן להתעניין במבנה של הארכיון, בצורות השליטה שהוא מייצר ובאפשרויות לפרומו אותו ולהרכיבו מחדש, לא פחות מאשר במסמכים הגנוזים בו כאילו הם קיימים שם מכוח עצמם.

התעניינות כזו אינה חיצונית לארכיון, משל היתה עוד צורת שימוש בארכיון שאפשר להמשיך להמשיג את אופן פעולתו גם בלעדיה. אני מציעה להפסיק לדון בארכיון כאילו כף רגלן של אורחיות כאלה לא דרכה בו, ולא להסיט עוד את המבט מן הטיפוס החדש של ארכיון שהחל צומח בשל התערבותן. מסתו המשפיעה של דרידה המתמקדת בשומר הסף כפיגורה המרכזית של הארכיון מדגימה מחיקה זו של האורחית-המשתמשת-בארכיון מן האונטולוגיה שלו. חוזה ארכיוני חדש הולך ומתגבש, נכתב, מתחדד ונחתם על ידי משתמשות רבות, שאינן פועלות להשיג את הסכמת שומרי הסף כסמכות ריבונית שתיתן תוקף לאופן שבו הן מממשות את זכותן לארכיון. תקצר היריעה מלמנות את כל אלה שעבודתם תרמה להתעצבותו של חוזה חדש כזה, ואין סיבה למנות אותם באופן ששוב יכפה על הריבוי האורחי של המשתמשים שושלות של יחסים בין מקור ובכירות מול מעתיקנים וממשיכים, תיאורטיקנים ומנסחים מול מבצעים ואמנים. חוזה חדש כזה לא היה מתאפשר אלמלא היתה בהתערבויות האורחיות האלה קריאה מובלעת או מפורשת לאחרים לחבור לסוג העניין האורחי בצורות המשטר של הידע. כזו היא למשל קריאתם המפורסמת של ג'ין וג'ון קומרוף ליצירה של "ארכיונים קולוניאליים חדשים משלנו", או האופן שבו אן סטולר חילצה מתוך הארכיון מערך של רגשות שהניעו את המפעל הקולוניאלי, וחידדה מתוכו את האפשרות לראות בארכיון גם מקום שבו מאוחסנים אפקטים ורגשות,⁸ או ארכיון ה"בתווך" (in between) או ההיברידיות שיסודותיהם הונחו על ידי הומי באבא ונבנו מתוך זיקה לפרספקטיבה ה-contrapuntal של אדוארד סעיד שנעה בין נקודות המבט של הכובש והנכבש, ארכיונים שאפשרו להתגבר על החציות והחלוקות שאפיינו את הארכיונים הקולוניאליים ולייצר מהם ארכיונים חדשים של קהילות אפקטיביות כמו שעשתה למשל לילה גנדי,⁹ או אשיל במבה שהתנהל מול הארכיון כאילו היה מאגר פתוח של חובות.¹⁰ חלק מן הארכיונים האלה מדומיינים מתוך ארכיונים קיימים, כמו למשל הארכיון ששחזר תומר גרדי כאשר תיעד באופן מטריאלי את פעולתם של שומרי הסף, ואחרים שהוקמו באופן פיזי ממש.



סוון מייסלאס, ארכיון כורדיסטן, מראה הצבה

ביניהם אפשר למנות את "כורדיסטן" שהקימה סוון מייסלס, תוך התעקשות לשחזר את מה שהיה על סף היעלמות בתוך הנרטיב האימפריאלי ולאחר מכן הלאומי, ולהפוך את הארכיון למצע לשיקומה של קהילה;



האגודה הערבית לדימוי (Arab Image Foundation), ביירות, נוסד ב- 1997

את ארכיון התמונות של "האגודה הערבית לדימוי" שיצרו אכרם זעטרי, וליד ראאד ואחרים בתור קורפוס חזותי-פוליטי שחותר תחת גבולות הלאום שמניח/תובע לכפות חלוקות מלאכותיות על מרחבים חזותיים משותפים;



קבוצת האטלס (ואליד ראאד), 2000-2003, My Neck is Thinner than a Hair: Engines

את ארכיון המכוניות הממולכדות של קבוצת האטלס, שהחדירה לארגון הארכיון שיצרה את ה"אם" וה"אילו" כחומרים חיים;



מיכל הימן, ארכיון הצלם הלא ידוע

ארכיון אריאלה מזולאי

את ארכיון "הצלם הלא ידוע" שיצרה מיכל היימן, והנכיחה באמצעותו מחדש את הפיגורה של הצלם בסביבות שבהן התצלומים משייטים בחלל העיתון, למשל, כאילו נוצרו מעצמם;



צבי אלחייני, ארכיון ארכיטקטורה ישראל, נוסד ב- 2001

את ארכיון ארכיטקטורה ישראל (אא"י) שיצר צבי אלחייני מתוך מאמץ להגדיר מחדש את גבולותיו של תחום הידע של הארכיטקטורה לא מנקודת מבטם של סוכניו הריבוניים השומרים על גבולות האובייקטים שלו, אלא מתוך מרחב היחסים שאובייקטים אלה יוצרים ומפעילים;



אייל סיוון, ארכיון משותף, 2008, מראה הצבה "יום הולדת שמח, פרגמנט 1"

את ארכיון הקולנוע הישראלי-פלסטיני המשותף שייסד אייל סיוון ומשחזר את היותם של הישראלים והפלסטינים תאומים סיאמיים ניתנים להפרדה;



אלימות מכוננת, פלסטין, 47-50, נוסד ב- 2009 ביוזמת אריאלה אזולאי

את ארכיון האלימות המכוננת, זו שכוננה את המשטר הישראלי בסוף שנות הארבעים, כמו שביקשתי אני לעשות – ארכיון אזרחי של תצלומים המשהה את החוק של הארכיונים הקיימים – הארכיון הציוני וארכיון הנכבה – ומשחזר את התצלומים כמסמכים משותפים של היסטוריה פוטנציאלית.

התביעות המרובות שקדחת הארכיון הפיצה ברבים הבליטה את ההיבט החיוני ביותר של המסמך הארכיוני: היותו מופקד בשם הציבור, למען הציבור, ומשום כך לא ניתן בעיקרון לניכוס על ידי אדם יחיד או קבוצה – גם אם בפועל המשטר הריבוני שודד, מפקיע ומנכס מסמכים שהוא מנהל כאילו היו שלו. אם אפשר לנסח זכות ביחס לארכיון, עליה להיות מבוססת על היבט זה, המגולם בכל מסמך, ולדרוש שבאופן פוטנציאלי הוא יהיה נגיש לכל מאן דבעי, כלומר לציבור. מסמך ארכיוני מספק מידע שאינו יכול להצטמצם לסיפור או למעשה של מחברו. הוא תמיד מכיל עודף של מידע הנוגע לאחרים. התביעה להנגיש אותו גלומה בעודפות הזאת. מסמכים רשמיים השמורים בארכיון כשרידים של עולם שרבים חולקים אותו הם אתר של תביעות הנוגעות לחיים המשותפים; אלו תביעות הנעזרות בארכיון בהיותו משכן של מסמכים מתוך חיים משותפים, כי החיים הם תמיד משותפים, גם כאשר המושג שיתוף נראה זר ביותר לתיאור אופיים.

קדחת הארכיון מביאה אזרחיות ואזרחים לתבוע ארכיונים ולבקש, בשם הציבור, לממש את זכותם לעיין בחומרים. אולם קדחת הארכיון אינה מסתכמת בתביעה לעיין במסמכים; היא תביעה למהפכה בארכיון, להבנה אחרת של המסמכים שהוא שומר, של התכלית שלשמה הוא נועד, של הזכות לראות אותם ולעשות באמצעותם מעשים, מהפכה באופני סיווגם של מסמכים, הצגתם והשימוש בהם. מדובר בכפירה בנורמה שהגדירה מהם מסמכים ארכיוניים בהתאם לתפיסתו של שלטון ריבוני – תעודות שבעלי סמכות מצווים את הכתוב בהם, והם גם אלה שלאחר מכן מצווים לגנוז אותם וקובעים מתי הציבור יהיה רשאי לעיין בהם. קדחת הארכיון

ממחישה שמסמכי ארכיון הם אסמכתאות במונח הפוך לגמרי מן האופן שבו הם משמשים את בעלי השררה – הם אינם רכוש של כוחות אלה, ויש להגן עליהם מפניהם. אלה הם כתבי התחייבות ציבוריים שיש להצילם מידי בעלי הסמכות כדי שמה שנרשם בהם לא ישמש רק את בעלי הסמכות, לא ישוכתב וישונה, כדי שהם יעמדו לרשות הציבור וישמשו בכל תביעה עתידית לגבי הכוח שהופעל עליהם. היות שהמסמכים המופקדים בארכיון נוגעים לחיים המשותפים, יש בהם מידע על החיים האלה, החלטות וצווים שאחרים לעיצובם, תביעות לאתגרם, תיעוד על דיכויים, הצעות לשינויים ועוד כהנה וכהנה רשומות המבטיחות את הימשכותם. קדחת הארכיון האחראית ליצירה של דגמי ארכיון אחרים חושפת את ההרחקה-על-פי-חוק של אזרחיות ואזרחים ממסמכים הנוגעים לחייהם במשך כמה עשורים כפגיעה בזכות היסודית לארכיון, זכות הגלומה בארכיון מיסודו, מעצם העובדה שהמסמכים השמורים בו נוגעים לאלה המבקשים לממש את זכותם לגישה אליהם. אם כן, במקום לראות בארכיון מוסד המשמר את העבר כאילו מה שיש בו אינו נוגע אלינו ישירות, אני מציעה לראות בארכיון מקום משותף, המאפשר להחזיק את העבר בתור מה שלא הושלם, או לשמר את מה שוולטר בנימין כינה "העבר שלא הושלם".

בתצלומים נוהגים המשטרים הריבוניים באופן שונה מאשר במסמכים. על פי רוב הם לא כוללים אותם במשטר הגניזה המפקיע מסמכים לפרקי זמן ממושכים, בין היתר משום שתצלומים אינם נתפסים כמסמכים.¹¹ אין תימה אפוא שנגישותם של תצלומים והפצתם ברבים אפשרה את יצירתם של ארכיוני צילום לא מדינתיים זמן רב לפני שהאפשרות לייסד ארכיון חלופי הכולל סוגים אחרים של מסמכים התפשטה ונעשתה לקדחת.



ברטולד ברכת, War Primer, האוסף נוצר בשנת 49, פורסם ב-55



אדם ברומברג & אוליבר שאנארין, © www.mackbooks.co.uk / MACK courtesy

ארכיון המלחמה שיצר ברטולט ברכט בשנות הארבעים, המבוסס כולו על תצלומים נגישים שגזר מעיתונים שהוא קרא מחדש כדי לחלץ אותם מ"העיוורון הבורגני" בלשונו, הוא דוגמה מובהקת לנסיון לייצר "מצע חדש של הופעה"¹². מה שמאפיין את רוב ארכיוני הצילום החלופיים האלה – בין אם מדובר בבודדים שהוקמו במחצית הראשונה של המאה העשרים ובין אם באלה שרבו ופרחו בעשורים האחרונים – הוא שהם אינם מבוססים על תצלומי סנסציה הנחשפים בפעם הראשונה לאחר שנים של צנזורה מכוונת. מדובר בארכיונים שמאפשרים לראות בתצלומים, גנוזים כגלויים, את מה שקודם לכן נדמה היה שאפשר לגלות רק במרתפי הצנזורה. אבל באמצעות קריאה חדשה, מחוץ לגריד שבו הם ניתנו, הם מתפוצצים כאילו הועלו מן המרתפים החשוכים.

כדי להבין כיצד ארכיון מאפשר לתצלומים להסתתר ולהתגלות, אציג שתי גישות מתחרות לצילום, ואטען שבמתח ביניהן פרחו ארכיוני הצילום החדשים. הגישה הראשונה, שאותה אני מכנה אינסטרומנטלית ויצרנית, מזהה את הצילום עם התוצר שלו – תצלום – ועם ה"אירוע המצולם" כאילו אירוע זה שכן בתצלום לבטח באין מפריע. הגישה השנייה מתייחסת לתצלום כאל מסמך שנוצר תוך כדי מפגש שלמעשה לא הסתיים כל עוד אנחנו כצופות ממשיכות לקחת בו חלק, ומכאן שהתצלום ממשיך לחולל אירוע שלא הושלם ולא התקבע. הגישה הראשונה, האינסטרומנטלית, מתייחסת אפוא לצילום כאל טכנולוגיה המייצרת תצלומים של X, ורואה בהם תוצרים גמורים של סובייקט יחיד – טכנאי/ת, מפעיל/ה או צלם/ת. גישה זו נפוצה בארכיונים הקיימים שבהם התצלומים ממוינים לפי מה שהם מראים (לטענת אלה המשמרים אותם), ובבואנו לעיין בהם אנחנו נדרשים לאתר אותם באמצעות קטגוריות מוכנות מראש שהנראה מיוחס אליהן. זוהי הפרקטיקה השכיחה שלנו בצפייה בתצלומים: הצבעה על הנראה

וקביעה – "זה X". לכאורה, אנחנו נוקטות אותה מחווה כשאנחנו אומרות "הנה דודה חיה", או "הנה פליט" או "הנה מבוקש", כאילו שלושתם אינם אלא שמות פרטיים. כשאנחנו אומרות "זה X", אנחנו בעצם מצמידות לתצלום שם, קטגוריה או מושג. כדי לעשות זאת אנחנו מפשיטים תחילה את התצלום מהריבוי שנרשם בו ומצמצמים אותו ל"זה" שישנו שם, בתצלום, או בניסוח המפורסם של רולאן בארת – ל"זה היה שם"; כך שבאמרנו "זה X", אנחנו למעשה מתיכות את שתי הפרוצדורות האלה לאחת – "X היה שם". בהתכה זו של שתי פרוצדורות – הפשטה מחד גיסא והצבעה מאידך גיסא – אני מציעה לראות את דרגת האפס של פרוצדורת האיקוניזציה, שמתקיימת באופן בלתי תלוי בשאלה אם דימוי כלשהו הוא מה שקרוי "איקוני".¹³ באיקוניזציה כוונתי להפיכה של התצלום לתצלום של X, באופן שמבודד מן הנראה סיטואציה או דמות, וגורם לנו לאפיין את ה"זה" הסתמי שהיה שם ולתת לו שם כך שנוכל לומר שלא "זה" היה שם כי אם "X" היה שם. האיקוניזציה מלווה או מנחה את הצפייה שלנו בתצלומים ומאפשרת לנו להתמצא בהם. תיוק של מסמך בארכיון אינו משימה פשוטה, וגדולים סיכוייו של דימוי מצולם ללכת בו לאיבוד, עם או בלי קשר לשומרי סף המשרתים אדונים אחרים. אף כי על פי רוב איננו מצליחים להסתדר בלי האיקוניזציה המינימלית הזו, עלינו לנהוג בה בזהירות יתרה, ולהיזכר שהתצלום אינו מתעד מושג או אירוע מובהק שהתקיים לפני רישומו על מצע הצילום, אלא שהוא עצמו תוצר המופק במהלך אירוע שהמשתתפים בו מרובים.

הפרוצדורה של האיקוניזציה משכיחה את העובדה שתצלום הוא מסמך שהופק במהלך מפגש, במהלך מה שאני מכנה "אירוע צילום". האירוע של הצילום מתרחש בתיווך המצלמה, והוא מתחולל שוב, בין אם כהמשך לאירוע הראשון שהתרחש בתיווך המצלמה או במנותק ממנו, בתיווך תצלום שנקרה בדרכנו בלי שיש לנו מידע על אופן היווצרותו.¹⁴ האירוע השני המתחולל במפגש עם הצופה מאפשר לנו להעמיד בסימן שאלה את הפיכת התצלומים בארכיון לדפים מתים, מושאי הוראה יציבים של מושגים או קטגוריות ששימשו בתיוקם ודבקו בהם מאז.

תצלומים בתור איקונות הן תולדה של משטרים ריבוניים שיצרו ארכיונים ריבוניים. הארכיונים הריבוניים מושתתים על יחס אינסטרומנטלי לתצלומים כאילו היו מסמנים של אירועים או מצבים מובהקים – "האירוע המצולם" – שאותם הם מתעדים מבחון. גניזת תצלומים בארכיון והרחקתם מן הציבור כאילו כך בוטל גם אירוע הצילום היא דרכו של משטר ריבוני לנהוג במה שמשותף, בין אם מדובר במרחב, בתצלום או בארכיון. פרוטוקול האיקוניזציה שתיארתי אחראי לאשליה שמישהו יכול לשלוט באופן מוחלט במה שיירשם בתצלום, כאילו תצלום מבטא תמונת עולם, כאילו המצלמה רואה עין בעין עם מי שאוחז בה, עם מי ששלח אותו או עם מי שתייק את התצלום בארכיון. פרוטוקול איקוניזציה כזה מופעל בכל מפגש עם תצלום בארכיון. הוא זה שמאפשר את תיוקו של התצלום כמו גם את שליפתו. לפעמים התצלומים נענים בקלות לשמות או למושגים המוצמדים להם, ולפעמים הם נותרים בבחינת אוסף של סימנים שלא מתלכדים למושג מובהק, ומחוות ההצבעה הקובעת "זה X" זקוקה לכוח רב כדי לקיים את הזיקה בינה ובין התצלום. התצלום, כל תצלום, מופק במסגרת עולם משותף, ולכן הקביעה "זה X" יכולה למלא תפקיד פרקטי של זיהוי, אך יכולה גם לגזור גורלות.



דגל הדיו, צלם: מיכה פרי, לע"מ, 1949

אני מציעה להבחין בין שלושה טיפוסים של איקוניזציה, שהם למעשה שלושה טיפוסים של זיקות בין דימוי, מושג (או קטגוריה) ומושא ההוראה. הראשון הוא זיהוי המצולמ/ת באמצעות שם פרטי; השני הוא תיאור המצולמת בשם כללי, בלי ששם זה דבק בה או שהמשתמשת בו נהנית מסמכות וכוח לעצב את המצולמת בדמותו; השלישי הוא כינון המצולמת באמצעות קטגוריה המעצבת את המצולמת בדמותה ובכך חותכת את גורלה באופן המתיך יחדיו דימוי, מושג ומושא הוראה. אלו הן דרגות שונות של איקוניזציה, שבכולן התצלום הופך מעקבה של אירוע למושא מובהק. שלוש צורות האיקוניזציה מתבחנות זו מזו בהתאם לכוח המופעל בתהליך האיקוניזציה, דרגת התכת השם הפרטי עם מושא ההוראה, האלימות הנדרשת על מנת להרחיק, לשתף או למדר חלק מהצופות, דרגות השיתוף של מושא ההוראה בארכיון או הרחקתו מן ההפעלה של הפריטים הנאספים בו, וההתחשבות או הביטול של היחס בין מושא ההוראה לקטגוריה המוצמדת לו. סוג האיקוניזציה השלישי מושג באלימות, על פי רוב אלימות מכוננת – אלימות שנעשית לחוק – ויש בכוחו לגזור גורלות, לערער על ודאויות, לפרק קהילות, לחבל, להרוס, להציל או לאתגר.

באמצעות תצלום דגל הדיו שצולם באום רשרש אדגים את שלוש תצורות היחס שהצגתי בין דימוי, מושג ומושא הוראה.

כאשר מדובר בזיהוי הנראה, מחוות ההצבעה יכולה להיות משהו כמו "זה דגל ישראל", "זה אום רשרש" או "זה אברהם (ברן) אדן". מחוות ההצבעה בצורת היחס השנייה, המתארת ומפרשת את

הנראה באמצעות מושגים ואידיאות, יכולה להיות "זה מלחמה" או "זה כיבוש". מחוות כאלה מנסות למקם את הנראה בהקשר היסטורי ולפרשו ביחס לאירועי התקופה. כל עוד תיאורים אלה אינם נהנים מן הכוח הריבוני להתיך את הנראה עם המושג, אנחנו נשארים עם צורת היחס השנייה. כשמתבוננים בתצלום כזה לצד תצלומים של אירועים דומים, אפשר בקלות יחסית להחליף את הקביעה "זו מלחמה" בקביעה "זה סוף המלחמה", או כפי שדגל הדיו התמסד במופעיו השונים בתור "זה תצלום ניצחון", תוך שהוא מסמן את סופם של האירועים שנהוג לכנותם "מלחמת העצמאות" או "מלחמת השחרור". המושג "ניצחון" שהפך מזוהה עם התצלום ממקם אותו בתוך סביבה של מושגים – כדוגמת מלחמה, (אי-)הכרעה, תבוסה, אלימות, טרור, אויב, שליטה, משטר, התפרעויות – שבהם הוא שזור ומהם הוא מתבחן. הקביעה "זה ניצחון" יכולה להישען על מובחנותו של התצלום מדימויים/מושגים אחרים – "זה ניצחון" / "זה לא כיבוש" – באופן שמניח שמדובר בהכרעה גמורה ולא במצב זמני והפיך. הישענות על דימוי חזותי קודם של ניצחון – כמו למשל חיילים מניפים דגל על תורן, שהתמסד והפך לאיקונה של ניצחון – מאפשר לצופה להתבונן בתצלום ולקבוע: "זה ניצחון". במקרה שלפנינו, הזיקה החזותית בין תצלום דגל הדיו מאום רשרש לתצלום המפורסם של רוזנטל מאיו ג'ימה המסמן את הניצחון האמריקאי על יפן בסוף מלחמת העולם השנייה התקיימה כבר באירוע הצילום הראשון, על ידי אלה שנטלו בו חלק.¹⁵

קביעות מן הסוג הזה מקבלות מעמד שונה כאשר הן נכפות על המציאות והופכות לתיאור או פירוש לא-זמני או על-זמני שלה, שצופים אקראיים יכולים להפריך אותו באמצעות מידע חדש או דוברים חדשים שבעבר הורחקו מאירוע הצילום. כאשר בשיח מסוים אי אפשר לערער על קביעה כמו "זו מלחמה" או "זה ניצחון", אני מציעה לתאר את הזיקה בין הדימוי, המושג ומושא ההוראה כזיקה מן הסוג השלישי, המכונן.

ההצמדה של המושג "ניצחון" לתצלום מייצרת מעגל רפרנציאלי שבו המושג מצביע על הדימוי והדימוי מצביע בחזרה על המושג – ניצחון הוא ניצחון הוא ניצחון – באופן שמשכיח שתצלום הוא דימוי שהופק מתוך מציאות משותפת, מורכבת, מתפתחת. השתמרותו של תצלום כמו זה בתור "ניצחון" היא תוצאה ישירה של הרחקתם מן הארכיון של אלה שבשבילם כבר מההתחלה לא היה מדובר בניצחון – רובם פלסטינים שבשבילם סיומה של המלחמה היה למעשה הפיכת הגירוש שלהם מארצם למצב קבוע, וחלקם יהודים שלא פיללו לראות את הקמתו של בית יהודי על חורבות פלסטין ותוך גירושם של רוב תושבי הארץ הפלסטינים.

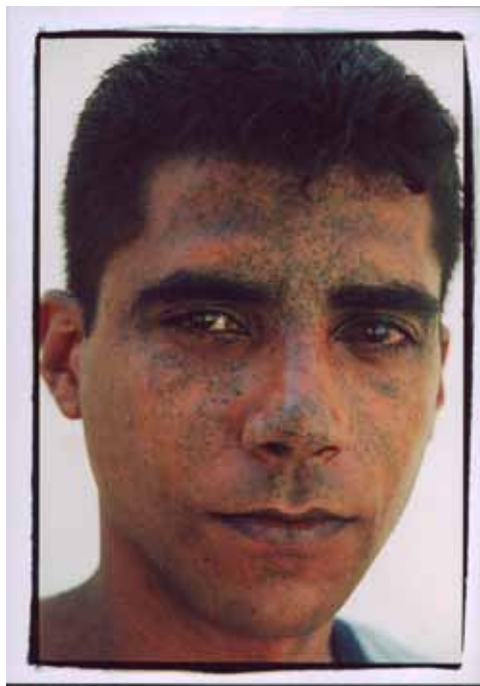
במציאות של אסון משטרי – מצב שבו חלק מאוכלוסיית הנשלטים חיה במצב של אסון כרוני – חזרה מעגלית מעין זו בין הדימוי למושג ולמושא ההוראה נוטה שלא לעורר חשד, היות שהאלימות של האסון המשטרי התכוננה כחוק. תצלום כמו זה של אום רשרש ממשיך להיות מוכר כתצלום של סוף מלחמת העצמאות, אף על פי שכיום יש מספיק מידע שמאפשר להתחיל לשאול שאלות על האלימות המופעלת בעצם הקביעה שזה מה שנראה בתצלום. כשהתחלתי לבנות ארכיון מצולם שהתמקד בתקופה שבה נוצר התצלום – שלהי שנות הארבעים – התחלתי

לחשוד בהנחה הרווחת בקרב מרבית ההיסטוריונים, שזו היתה תקופה של מעבר ממלחמה למדינה. התחלתי לשאול לא רק על תוצאות המלחמה – הסיפור הציוני של ניצחון כנגד הסיפור הפלסטיני של אסון – אלא לחשוד אם זו היתה בכלל מלחמה, ואם היו בה שני צדדים שקיומם הוא תנאי הכרחי לאפיונו של מצב כמלחמה. מבט ממושך בתצלום אפשר לי להבחין שמלבד החזרה הצורנית על אייקון הניצחון – הנפת הדגל – אין בתצלום סממנים של קרב או של מלחמה. הישארות בגבולות הפריים וניתוח התצלום כאיקוני במובן הקלאסי היתה מובילה אותנו לטענה שהאיקונויות של הדימוי נגזרת מסילוק הפרטים. אולם יציאה מגבולות הפריים ושחזור של מה שהתרחש באום רשרש ביום שבו הוא צולם מאפשרת לראות את הזיקוק הצורני הזה ואת הריק שסביבו לא כביטוי לקליטות הדימוי ולאפשרות להפיצו, כי אם כתוצאה של אלימות אידיאולוגית שמזמינה אותנו הצופים להניח שלא אייקון הניצחון קדמה מלחמה. מצוידת במידע שאספתי על אירוע הצילום, התבהר לי שלא רק היומרה לייצר אייקון אחראית לריק בתמונה. באום רשרש לא ישב אויב. חריגה כזו מגבולות הפריים – לא רק ביחס לאום רשרש אלא ביחס לארכיון מצולם של התקופה – והתבוננות בתצלומים לא מבעד למושגים שהארכיון מצמיד להם – “קרב לטרון”, “מבצע יואב”, “פתיחת המצור על ירושלים” או “טיהור קני מחבלים” – מגלה שמרבית אירועי האלימות שנרשמו בתצלומים לא הכריעו קרבות בין שני צדדים. חלקם המכריע היה מה שכינתי בעקבות ולטר בנימין “אלימות מכוננת”, אלימות שהופעלה כדי לטהר את הגוף הפוליטי של הנשלטים ולכונן את החוק שמיסד את המציאות הדמוגרפית, הכלכלית, החברתית, האורבנית והפוליטית שטיהור זה יצר.¹⁶

הקביעה “זה X”, כמו למשל “זה ניצחון”, מייצרת את המבט המחודש בתצלום, והנראה בתצלום זה או בשכניו מופיע שוב ושוב בתור חזרה על אותו “זה X” באופן ששום דבר מתוך הפערים, הטעויות, העוולות, היצרים, השקרים והמידע שהתגלו במשך הזמן שחלף מאז צולמו לא מערערים על היחס המעגלי בין הדימוי, המושג ומושא ההוראה ולא מפרקים את ההתכה ביניהם. לפיכך מוטל עלינו כאזרחיות לראות בכניסה לארכיון הידלקות של נורה אדומה ומהבהבת. נורה זו מסמנת כי לפנינו ארכיון לא-אזרחי, לפנינו ארכיון שבו התצלומים הפכו ממסמכים משותפים לאיקונויות, ואלה משרתות את המשטר הריבוני שהארכיון הוא אחד ממקורות הסמכות שלו. האיקונויות, כפי שהראיתי, איננה מאפיין מהותי של תצלום כלשהו, כי אם אפקט של צורת שימוש וקריאה, פרוטוקול.

האיקונויזציה בדרגה שלישית נחוצה לאלימות המכוננת. היא מייצרת בתוך התצלום עצמו את החוק של מה שניתן לראות ושל מה שלא, והיא מגייסת את הצופות לשמר את אלימות החוק. כאמור, בשתי דרגות האיקונויזציה הראשונות היחס האינסטרומנטלי לצילום אינו מזיק, ורוב הזמן אף נחוץ להתמצאות. הפעלת האיקונויזציה בדרגה שלישית נוטה לחמוק מאזרחים ואזרחיות של משטרים דמוקרטיים ריבוניים, וכמוה גם העובדה שהפכנו לשותפות לאלימות המכוננת, למשמרות שלה, לשומרות הסף של החוקים שלה. ראו למשל את תצלומי של זכריה זבידי: האם לא נאמר עליו “זה מבוקש”? או את תצלומה של הפליטה בפתח אוהל – האם לא נאמר “זו פליטה”? לכאורה רק חזרנו על מחוות ההצבעה, אך בפועל שימרנו את אלימותו של המשטר

שהפך אותם וממשיך לשמר אותם בתור "מבוקש" או "פליטה", בין היתר באמצעות המחווה שלנו. מעשיו של השלטון המתועדים במסמכים, כמו למשל ההחלטה להפוך את הפלסטינים לפליטים או להוציא להורג חשודים פלסטינים, עוטים לא פעם מעטה של סודיות במסמכים ונגנזים בארכיונים לתקופות ארוכות, אך ממשיכים להיות מופצים במרחב הפומבי באמצעות תצלומים.



זכריה זביידה, צלם: מיקי קרצמן

אולם אף כי התצלומים חשופים יותר במרחב הציבורי (תלוי כמה מאומנים ומגויסים הנתונים והנתונים), הם יכולים להישמר באין רואה. כך למשל, ענת קם מרצה עונש מאסר בגין חשיפתן של הוראות מתועדות לחיסול "מבוקשים", בעוד תצלומים של "מבוקשים" או של זירות שבהן חוסלו שיכולים לשמש כעדות חותכת לפרקטיקת ה"סיכול הממוקד" מודפסים בעיתונות ומופצים ברבים. מאז האינתיפאדה השנייה, תצלום של "מבוקש" אינו תצלום של אזרח שהמשרה מבקשת את עזרת הציבור באיתורו, כי אם – כפי שלמדנו מהמסמכים שאספה ענת קם אך ידענו זאת גם קודם – באופן שהכשיר אותנו להיות שותפים פסיביים במדיניות ההוצאות להורג – מי שדינו מוות. הסיכוי שנראה בדיוקנו של זכריה זביידי שצילם מיקי קרצמן משהו אחר מאשר "מבוקש" הוא קלוש, היות שקיומו של זביידי במרחב המשותף שלנו הובנה למן היום הראשון בתור "מבוקש", כך שהמושג "מבוקש" דבק בו כשם פרטי, הותך אל תוך דיוקנו, אל תוך דמותו. נוכח תצלום הדיוקן שלו אנחנו מצופות לומר "זה מבוקש". אם נבקש לערער על היותו דיוקן של "מבוקש", עלינו להעמיד פרוטוקול נגדי לפרוטוקול האיכוניזציה, פרוטוקול שאני מציעה לכנותו איכוניקלסטי. קדחת הארכיון מלמדת שלא מדובר בהרס של תצלומים כי אם בהרס של איכוניות, הרס של התצלומים בתור איכוניות שנשמרות כאיכוניות בתוך הסחרחרת שמתוכה

דימוי עם מושג ומושג הוראה. הרס כזה לא יכול להתבצע ללא הרס כפול. מצד אחד הרס של עמדת הצפייה כעמדה משמרת של האלימות המכוננת, צפייה שמוותרת על קריאה של הנראה הצילומי ומזהה בתצלומים מושגים – "מבוקש" או "פליט" – ומצד שני הרס של הארכיון בתור מוסד שמשמר עבר סגור. הארכיון משמר פריטים מעולמנו המשותף, והפריטים האלה הם בדיוק מה שאמור לאפשר לנו לעצב את העולם הזה אחרת, מחדש, במשותף.

בתנאים של מה שכיניתי במקום אחר "אסון משטרי", כאשר המשטר מייצר אסון מתמשך ומנהל את ארכיון האסון, פרוטוקול איקונוקלסטי אינו יכול להתמצות בקריאה בתצלומים בודדים. בתנאים כאלה פרוטוקול איקונוקלסטי מחייב תביעה לאזרוח ארכיונים קיימים, ובמקביל, או בינתיים, הקמה של ארכיונים חלופיים – השתתפות מבחירה בקדחת הארכיון. במקום להמשיך למיין תצלומים לפי מושגים, או צלמים, בשני הארכיונים שהקמתי, "מעשה מדינה 1967-2007" ו"אלימות מכוננת 1947-1950", אספתי תצלומים קיימים, כאלה ששכנו לבטח בארכיונים אחרים. שיבצתי אותם בארכיון שיצרתי תוך השהיה של המחיצות הנהוגות בין צלמות למצלמות, בין מצולמות לצופות, ובין הזמנים, מה שחלף, מה שמתרחש כעת, בעת הצפייה ומה שעומד לפתחנו. מרגע שהסרתי את המחיצות האלה והתחלתי להתבונן בתצלומים כאירועים שלא מוכרעים מראש באמצעות הקטגוריות הפוליטיות המשמשות לצפייה בהן, ההפרדה היסודית ביותר בין "שני צדדים" קרסה כמו מעצמה, וההיסטוריה הישראלית-פלסטינית החלה להופיע – כמו במקרה של קונפליקטים לאומיים אחרים – כהיסטוריה של יחסים סבוכים בין אוכלוסיות הטרוגניות שאלימות רבה הושקעה בהפיכתה להיסטוריה שיש בה "שני צדדים". האסון שנרשם בתצלומים לא הופיע יותר כאסון של "צד אחד", אלא כאסון, וקורבנותיו לא היו קולות עמומים של עבר שהושלם. אלה החלו לבקוע מהתצלומים כדמויות חיות, שותפות, כאלה שמתערבות בהווה, פונות אל הצופה ומייצרות יחד איתה את התנאים שבהם המסמכים המצולמים חדלים להיות מה שנהוג היה במשך עשרות שנים לראות בצילום – המקום של המוות, הקפאה של רגע שלא ישוב עוד, איבון והנצחה – והם מופיעים כדגימות מעולם משותף שבו הן ממשיכות לחיות ותובעות להתערב באופיו. כשצופות ומצלמות שקודם לכן הופרדו באלימות מכוננת מתכנסות יחדיו סביב התצלום, הן מסרבות לקחת חלק בחצייה של העולם לסוגים שונים של בני אדם – האזרחים ואלה שמגלמים מושגים פוליטיים כמו "פליטות", "מבוקשות", "משתפות פעולה" או "מהגרות בלתי חוקיות" – וממשיכים להיות מתויקים כך בארכיון.

הערות

1. Ignaz Cassar, "Photoworks". *Philosophy of Photography* 1 (2) (2010): 201.
2. ז'אק דרידה, מחלת ארכיב, תרגמה מיכל בן-נפתלי (תל-אביב: רסלינג, 2006), 44.
3. על קדחת הארכיון בהקשר הפלסטיני ראו Beshara Doumani, "Archiving Palestine and the Palestinians: The Patrimony of Ihsan Nimr", *Jerusalem Quarterly* 36 (Winter 2009). 3-12

4. ראו את הדיון המרתק של אשיל במבה בהפקעה של המסמכים מהזמן של Achille Mbembe, "The Power of the Archive and its Limits". *Refiguring the Archive*, ed. Carolyn Hamilton (Cape Town: David Philip Publishers, 2002), pp. 19-26 (להלן במבה, כוחו של הארכיון).

5. ראו את המאמץ שלי להמשיג את שיח זכויות האדם מחדש, מתוך התביעות והמחאות של אנשים המהוות חלק משפה של מהפיכה אורחית. ראו את ההיסטוריה המרתקת שכתב בריאן רובי, אשר סיפר את סיפור המחאה של מהגרים מצפון אפריקה בשלהי שנות הארבעים ובתחילת שנות החמישים, היסטוריה שנכתבה ברובה מתוך תיקי משטרה שמסגרו את המחאה האורחית שלהם בתוך הקשר קרימינלי (Bryan K. Roby, *The Beginnings of Oriental Jewish Protests in Israel and the Use of the Israel Police in the Suppression of a 'Mizrahi' Struggle 1948-1966*, A thesis submitted to The University of Manchester for the degree of Doctor of Philosophy in the Faculty of Humanities, 2012).

6. בחוק הארכיונים (1955) מצוין פרק הזמן של גניזת המסמכים הנע בין 30 ל-70 שנים. כך למשל דרושות 50 שנים ל"החלטות, פרוטוקולים וסטנוגרמות של ישיבות ועדת השרים לענייני ביטחון לאומי המכונה "הקבינט המדיני-ביטחוני" או בכינוייה הקודמים, ושל ישיבות הממשלה או ועדות שרים בנושאים שחל עליהם סעיף 35 לחוק יסוד: הממשלה"; 50 שנים ל"חומר בענייני ביטחון של משרד הביטחון, צה"ל, וכל שלוחה אחרת של מערכת הביטחון, של משרד ראש הממשלה, של משרד החוץ ושל כל משרד ממשלתי אחר או רשות מקומית, שאינם מגויים בפרט 6"; ו-70 שנים ל"חומר של יחידות סמך ביטחונות של משרד ראש הממשלה, של יחידות ויחידות סמך ביטחונות של משרד הביטחון ושל יחידות צה"ל, שנקבעו בתוספת השנייה או לפיה, וחומר ארכיוני בעניין פעילותן של יחידות אלו המצוי בידי מוסדות מדינה אחרים." בנוסף על הגבלות אלה רשאי הגנו להחליט אחרת. ([http://www.archives.gov.il/NR/rdonlyres/\(\(DD86DC0B-33B3-47C0-A2E7-0022EACA84DC/0/ArchiveLaw.pdf](http://www.archives.gov.il/NR/rdonlyres/((DD86DC0B-33B3-47C0-A2E7-0022EACA84DC/0/ArchiveLaw.pdf)).

7. עוד על ריבונות, השוד הגדול של הארכיונים הפלסטיניים והשלכותיו על פעולת הארכיון באופן כללי והארכיונים הציבוריים בישראל, ראו הרצאתי "Sov-reign Archive/Sub-reign Archives" *Tracing The Figure of The Infiltrator* – אוניברסיטת בראון, 25.10.2013 במסגרת הסימפוזיון "Material Encounters in the Archive", Pembroke Center.

8. Ann L. Stoler, *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense* (Princeton: Princeton University Press), 2010.

9. Leela Gandhi, *Affective Communities: Anticolonial Thought, Fin-de-Siècle Radicalism, and the Politics of Friendship* (Durham, NC: Duke University Press), 2006.

10. במבה, כוחו של הארכיון.

11. החריגים על פי רוב תמוהים ולא ניתנים להסבר בזיקה למה שאמור היה להירשם בתמונות או ביחס לעדות לעצם קיום האירוע המתואר בהם. אם וכאשר ייחשפו בשלב כלשהו מאגרים חסויים שלמים, אפשר יהיה להתחיל ללמוד את סיבות ההסתרה. כרגע הן עמומות ובוודאי לא מוסברות במונחים של צנזורה פשוטה של התקיימותו או אי-התקיימותו של אירוע מסוים. כך למשל, הסבר פשוט של צנזורה ביחס

להעלמת התמונות מהטבח בדיר יאסין מעיני הציבור, אף שגם עצם קיומו של הטבח וגם הפרטים הקטנים בדבר אופי ההתעללות בתושבי הכפר ידועים. ההתעקשות לראות את התמונות, אף כי הפרטים ידועים, נובעת מאותה קדחת ארכיון של אורחיות ואזרחים שמונעים על ידי האמונה שמה שיש במסמכים אינו ניתן לרדוקציה למסמכים עצמם. הבמאית נטע שושני, למשל, תבעה גישה לתמונות שצולמו בטבח בדיר יאסין וידוע שהן מוסתרות מעין הציבור בגנוך המדינה. "לא נפל פגם בהחלטת ועדת השרים לעניין רשות העיון בחומר ארכיוני מסווג," השיבו לעתירה של שושני שבאמצעותה ביקשה להשיג היתר לעיין בחומרים שהיו אמורים להיות נגישים לכול אחרי חמישים שנים שבהן הותר למדינה להסתירם על פי חוק.

12. בין הנסיונות הנוספים במחצית הראשונה של המאה העשרים אפשר למנות את הארכיון מנמוזין (Mnemosyne) של אבי ורבורג שיצר אותו בשנות העשרים, את ה-Scrapbook של חנה הוך (בשנות השלושים) והאטלס של גרהרד ריכטר (שנות השישים).

13. על האיקוניות של הדימוי ראו W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University Of Chicago Press, 1987). הדיון בתצלומים איקוניים מבודד תצלומים מסוימים מאחרים על סמך תפוצתם הנרחבת, אופן התקבלותם ואופיו המיוחד של הדימוי. ראו Robert Hariman & John Lucaitas, *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy* (Chicago: University Of Chicago Press, 2011). הרימן ולוקייטס מציעים ניתוח ממצה של הדימוי המצולם האיקוני. הדיון שלי נמנע במכוון מלבדל דימויים מסוימים מאחרים, כדי להראות שהדרגה הראשונית של פרוצדורת האיקוניזציה מתקיימת באופן קבוע ביחס לצילום.

14. על שני אירועי הצילום ראו אריאלה אזולאי, דמיון אזרחי – אונטולוגיה פוליטית של הצילום (תל אביב: רסלינג, 2011).

15. המשתתפים בהנפת הדגל ציינו בעדויותיהם את התצלום מ-1945 כנקודת התייחסות. ראו Ariella Azoualy, "Declaring the State of Israel: Declaring a State of War." *Critical Inquiry* 37 (2) (2011), 265-285.

16. ראו את השימוש של אילן פפה במונח "טיהור אתני" לא בתור טבח באוכלוסייה כי אם בתור טיהור חבל ארץ מאוכלוסייה מסוימת: Ilan Pappé, *The Ethnic Cleansing of Palestine* (London: Oneworld Publications, 2007).



דימוי דיגיטלי

דניאל רובינשטיין

“...מהות הטכנולוגיה איננה דבר-מה אנושי. מהות הטכנולוגיה, מעל לכול, איננה דבר-מה טכנולוגי. מהות הטכנולוגיה שוכנת במה שמלכתחילה ולפני הכול נותן חומר למחשבה.” מרטין היידגר¹

מבוא

עד לאחרונה היה דבר אחד משותף לגישות הביקורתיות לצילום: כולן היו שותפות להסכמה המובלעת והבלתי ניתנת להפרכה שתצלומים הם מדיום שצריך לגשת אליו באופן חזותי; הן קיבלו כנתון את העובדה שתצלומים קיימים כדי שיסתכלו בהם, וכולם הסכימו שאת סודות הצילום אפשר לפענח רק באמצעות פרקטיקות של התבוננות.² לא משנה אילו פרשנויות הגיעו לאחר מכן, קדימות הראייה ביחס לדימוי נותרה בלתי מעורערת.³ לאמונה הבלתי מעורערת הזאת בנראות של התצלום יש אחיזה חזקה כל כך בתיאוריה, עד שהיא כרכה יחד באופן בלתי מורגש מתודולוגיות שונות ולעתים סותרות, ומנעה מהן להבחין בדבר הבלתי מוסבר ביותר בצילום: הקדימות של ההתבוננות עצמה. האמת המובנת מאליה של הנראות מטילה צל כבד על התיאוריה של הצילום, משום שהיא חוסמת את האפשרות לחקור את כל מה שהוא בלתי נראה, סמוי ונסתר. כדוגמה לאמנזיה הזאת של הבלתי נראה חשבו למשל עד כמה הדימוי הסמוי – שנוצר כאשר סרט צילום שנחשף לאור הוא תנאי מקדים ליצירתו של תצלום רגיל – זוכה להתעלמות כמעט מוחלטת בתיאוריה של הצילום.⁴ עם זאת, ניצחון הדימוי הדיגיטלי כצורה העכשווית של הצילום מחייב הערכה מחדש של הנראות, משום שהוא מוכיח שהחזותי לא יכול להסביר את כל מה שקורה לדימויים שמתחילים את חייהם בתור נתונים בינאריים, ואז מעובדים בצורה אלגוריתמית ומוסעים לנקודות שונות ברחבי הרשת, לא בתור תמונות בודדות אלא בתור חבילות של נתונים.

מאמר זה בוחן את המשמעות האונטולוגית של הנתונים ונתוני-המטא [Metadata] ביחס לכלכלות הדימוי של הרשת.⁵ בקצרה, הטענה היא שאי אפשר להבין את הדימוי הדיגיטלי בלי לבחון את האופן העדין שבו נתונים פועלים, משום שהדימוי הוא תוצר של תהליכים שמונעים על ידי אלגוריתמים ולא על ידי קבלת החלטות אסתטית, ועל כן לא ניתן להבינו באמצעות השילוש הקדוש של הייצוג, האינדקס והפונקטום. אין בכך כדי לטעון שהתלות באלגוריתמים הופכת את הדימוי הדיגיטלי לבלתי חומרי או בלתי אנושי באיזושהו אופן, אלא שכאשר הוא הופך לממוחשב הוא משתתף בלוגיקה אחרת מזו שנתמכת על ידי ייצוג וזהות.⁶ נתוני-מטא, כיוון

תרגם מאנגלית: אורי ערן

שהם ניצבים על הסף שבין החזותי לממוחשב, מאפשרים טופולוגיות חדשות של הדימוי, זמניות וריבוי מסוגים חדשים, אשר מאתגרים את המודלים של ההיסטוריה של האמנות שתופסים את הדימוי במונחים חזותיים בתור אובייקט ארכיוני או אוצרותי. בעוד הצילום הופך לשיח מקורד, המאמר הזה מבקש לטעון שהמפנה מהחזותי לעבר המתמטי והאלגוריתמי מבסס את חוסר ההכרעה [undecidability] במקום הייצוג, כמאפיין העיקרי של הדימוי המרושת.

1. מהם נתוני-מטא?

אחת ההגדרות השכיחות של נתוני-מטא היא "נתונים לגבי נתונים", אולם האפיון הזה לא מועיל במיוחד, שכן הוא לא מבהיר את התפקיד של נתוני-מטא כמתווכים בין בני אדם למחשבים. ברמה הבסיסית ביותר, נתוני-מטא מאפשרים להצמיד סימנים לשוניים לדימוי (או לאובייקט נתונים אחר) כדי להקל על סיווג, ארכובו, שליפתו, וכדי לציין שיוך (מחבר, בעלים, תנאי שימוש). ביחס לתצלומים, יש שתי קטגוריות של נתוני-מטא: נתוני-מטא תיאוריים, שמוצרים באופן מכני מתוך פרטים כמו תאריך, מיקום, תוצרת המצלמה, בעלים ומילות מפתח שנשמרים בתוך הקובץ; הנתונים מן הסוג השני נאספים בתור תוצר לוואי יקר-ערך של האינטראקציה עם הדימוי (תיוגים, הערות, דירוגים, מספר צפיות), ומאוחסנים בנפרד מהדימוי.⁷ נתוני-מטא הם גורם קריטי בעיצוב של כלכלות מידע, ומספקים מידע לפעולה יעילה של מנועי חיפוש משום שהם מאפשרים החלפה והבניה של תקשורת און-ליין. לכן הייצור של נתוני-מטא הוא התשתית של עתיד הרשת הסמנטית: פנטזיה אוטופית/דיסטופית על רשת קריאה-בשביל-מכונה שבה הנבואה בדבר עיבוד אוטומטי של כל המידע על ידי שחקנים לא-אנושיים הופכת למציאות.⁸

נתוני-מטא פועלים בין העולם הממוחשב האלגוריתמי של רשת המחשבים והעולם הפיזיקלי-ביולוגי-חברתי שמאוכלס על ידי בני אדם, ויוצרים רקמות ביו-מחשביות מקשרות, שמתרגמות ערכים חברתיים למשהו שמחשבים יכולים לכמת ולעבד.⁹ למרות הפיתוחים בתבניות של זיהוי אלגוריתמים, מחשב עדיין לא יכול לזהות במדויק מה מכילה התמונה. נתוני-מטא משכתבים את הדימוי לכדי טקסט שמכונה יכולה לקרוא, ובכך הם מקילים על הזיהוי, הגילוי, השליפה וההפצה של דימויים און-ליין. הפונקציות החברתיות והפוליטיות של ההיבריד דימוי-מידע לא נקבעות על ידי התוכן החזותי שלו, אלא על ידי התיוגים וההערות שמנחים את מנועי החיפוש כיצד לסווג, לקטלג ולמיין אותו. חשיבותו של המידע הזה לכלכלות הדימוי און-ליין נובעת משני גורמים עיקריים: ראשית, תגיות של נתוני-מטא הן אובייקטים סמנטיים פשוטים, לרוב מילים רגילות באנגלית שמאפשרות למחשב "לראות" את הדימוי ולקיים איתן אינטראקציה; שנית, תיוג-מטא הוא תהליך שמוחק את ההיררכיה המוכרת והקבועה שבין מחבר, קהל וסובייקט ומציע במקומה שדה מגוון של יחסים משתנים שנאמדים באמצעות חוסר היציבות של המשמעות וההטרונגניות של גרסאות ונרטיבים. שני המאפיינים האלה של נתוני-מטא מצביעים על צורה של סוכנות פוליטית מפוצלת, לא יציבה ולא היררכית, שמאתגרת שוב ושוב את היחס שבין חברות וקוראות של דימויים, ומחייבת צורה של אונטולוגיה פוליטית שמסוגלת לתת דין וחשבון על

כוח שלא מופעל בצורה אנכית דרך ייצוגים, אלא בצורה אופקית באמצעות האפקטים המפקחים של האלגוריתם. לכן, המחשבה על נתוני-מטא פשוט בתור מידע על מידע פירושה התעלמות מהפוטנציאל שלהם ליצור מוטציות, שינוי הכיוון וההקשר של הדימוי, והתעלמות מהאפשרות לקצור מידע אישי שמאוחסן בהם. למשל, ידוע שמה שמכונה בלשון מכובסת "גופי ביטחון", שקצרו מידע מתוך ספקים של שירותי דואר אלקטרוני, מעוניינות יותר בנתוני-מטא שקשורים לדואר האלקטרוני מאשר בתוכן של התקשורת.¹⁰

סברה רווחת נוספת היא שנתוני-מטא הם המצאה מחדש של הפרדיגמה של הארכיון; עזר לקטלוג, לאחסנה ולאוצרות של הרשת. למעשה, נתוני-מטא עושים בדיוק את ההפך מקטלוג, כיוון שהם מנכיחים את חוסר היציבות חסרת התקנה של המשמעות של הדימוי המרושת, כיוון שבכל רגע, ובכל שלב חדש, התיוגים והפירושים שמרכיבים את נתוני-המטא ניתנים לאיך, מחיקה, שכתוב ושינוי. בעבר, החשש ממניפולציות של פיקסלים גרם לאנשים לפקפק במהימנותו של הדימוי הדיגיטלי, אולם למניפולציה של נתוני-מטא יכולות להיות השלכות דרמטיות ומרחיקות לכת בהרבה, מפני שהן לא רק משפיעות על הצבת הדימוי בשאלות חיפוש, אלא יכולות גם לשנות בצורה רדיקלית את מה שהמחשב "רואה" בדימוי. שינויים קטנים בנתוני-מטא של הדימוי יכולים להגדיר מחדש את ההקשר והמחזור שלהם: למשל, תמונה של כלב שמתויגת כ"חתול" תופיע בחיפושים של חתול, אבל לא תימצא בחיפושים אחר כלבים. ביחס לכלכלת הדימוי של הרשת, זו דוגמה לדרך שבה ההון הסמנטי של הדימוי המרושת נקבע על ידי טווח של אותות שמחליפים את הכלכלות הקודמות – החזותיות – של הדימוי.

2. רוח הרפאים של הייצוג

למעשה, מעולם לא התנתקנו לגמרי מהעבר האנלוגי שלנו. הדימוי הדיגיטלי מבוסס, לפחות בחלקו, על טכנולוגיות ישנות ועל אמצעי ייצור ישנים. למשל, העדשה שבחזית המצלמה הדיגיטלית היא בדיוק אותה חתיכת זכוכית שעטרה את המצלמה לפני המצאת הצילום הדיגיטלי (יש אפילו מצלמות דיגיטליות שמעוצבות כך שיוכלו לקלוט את העדשות הידניות הישנות האלה). בנוסף, לעתים קרובות נאמר שהדימוי הדיגיטלי דומה לתצלום אנלוגי: השוואות של גרעינים לפיקסלים בהכרח יוכיחו שהדימוי הדיגיטלי יכול לתפוס אותה כמות של פרטים – אם לא יותר – מאשר סרט הצילום. עם זאת, כשעוסקים בהשוואות האלה בין תהליכים דיגיטליים ואנלוגיים, יש סכנה שנחמיץ את החלפת הפרדיגמה של הדיגיטליות, שמתגברת על גבולות הייצוג וגם משנה את צורתם. אם הדימוי על צג המחשב נראה דומה לתצלום המסורתי, הרי זה בעיקר בשל עבודה של תהליכים ממוחשבים שנועדו לגרום לחבילות המידע האלה להיראות מוכרות וביתיות. מצלמות דיגיטליות מודרניות מאפשרות ליצור מחדש את האסתטיקה של סרט הצילום: בלחיצת כפתור התצלום שלך יכול להיראות כאילו צולם באמצעות © Velvia או © Provia. אבל החיקוי לא נעצר כאן: הטוטאליות של הדימוי הדיגיטלי היא למעשה סקאומורפיזם, חיקוי ששומר על חלק מן התכונות הוויזואליות המקוריות של הדימוי, והיענותו

למוסכמות החזותיות של הצילום היא בסך הכול החלטה עיצובית שקיבלו האנשים שיצרו את האלגוריתמים המעבדים, כי המידע שנתפס בחיישן המצלמה היה יכול באותה מידה להיפלט בתור משהו אחר לגמרי: שרשרת של אותיות וספרות, צליל, או אפילו להישאר מידע בינארי לא מעובד.¹¹

אפילו המחשבה שהדימוי הדיגיטלי הוא ישות עצמאית מטעה: אחד המאפיינים של העידן הדיגיטלי הוא שכל הדימויים מחוברים באופן פוטנציאלי דרך רשתות תקשורת שמפיצות, מתווכות, מאגדות ומאגדות-מחדש אותות אלקטרוניים שעשויים להופיע ועשויים לא להופיע כתמונה בנקודה מסוימת של מחזור נצחי של אריזה ועיבוד-מחדש של נתונים. כיוון שכל הדימויים שאובים מאותו שטף אינסופי של קבצים מרושתים, במידה מסוימת אפשר לשער שמאז ומעולם היה ותמיד יהיה רק דימוי מרושת אחד. המודל האטומיסטי שרואה בכל תמונה ישות אוטונומית מתמוטט נוכח הזרימה המתמדת של הנתונים שרק לעתים רחוקות מופיעים כדימויים מובחנים. אם לוקחים את השיקולים האלה ברצינות, הרי שמהות הדימוי הצילומי און-ליין איננה קשורה לסמיוטיקה של ייצוג, כלכלה של סימנים, מסמנים ואינדקסים. תחת זאת, האמת של הצילום נמצאת בחוסר השלמות המובנית שלו, והפיצול המתמיד לכדי נרטיבים מופצלים שבכל זאת קשורים זה לזה. לכן, הדימוי הדיגיטלי איננו משקף מציאות חיצונית אלא מגלה באיזו מידה המציאות עצמה איננה נפרדת מהתהליך החישובי שמעצב אותה. לכן הופעת הדימוי הדיגיטלי היא קודם כול הלם. דימויים לא מופיעים כיחידים במינם, בדידים או מובחנים, ואין להם גבולות שמפרידים דימוי אחד ממשנהו; הנתונים מופצים בהתאם לכללים מסוימים, ששולחים את חלקם למסך בתור דימוי, את חלקם לרמקולים בתור קול, ואת חלקם למדפסת בתור טקסט. ה"דימויים" האלה חוצים את הרשת לא בתור תצלומי-בְּזָק, אלא בתור מערכים דינמיים של אותות אלקטרוניים וחבילות נתונים. על כן יש צורך בשפה אחרת שבאמצעותה נדבר על הדימוי. אבל המצב גרוע אפילו יותר, משום שלא די באוצר מילים אחר, אלא יש צורך במסגרת אתית אחרת שתאפשר לחשוב על הדימוי ככוח פוליטי. אי אפשר להפריד את האתיקה של הצילום המסורתי מההנחה שיש התאמה בין הדימוי ובין איזו מציאות שהוא אמור להיות חותם שלה; אבל בסביבה שבה התאמה מוחלפת באלגוריתמים בעלי יכולות ניבוי ובמחשוב, לא ברור מהי העמדה האתית של הדימוי, אם יש בכלל עמדה כזו.

הדרישה לשפה שמאפשרת לדבר על דימויים בלי להסתמך בצורה מוגזמת על קטגוריות כמו צורה-חומר וסובייקט-אובייקט איננה חדשה, כמובן. בהקשר של תרבות חזותית ניתן להתחקות אחר הגנאלוגיה שלה לפחות עד לעבודתו של ולטר בנימין, שלאורך חייו התנגד בצורה מדוקדקת לכל הצורות של האסתטיקה האידיאליסטית. לאור מקומו של בנימין בתיאוריה של הצילום, אולי לא מפתיע שעבודתו עוזרת לנסח כמה מהנושאים שמעלה המפנה האלגוריתמי בצילום. עם זאת, לא הכתבים שלו על הצילום הם שעוזרים להתמודד עם המרחב הלימינלי של הדימוי המרושת והמעובד. באופן מדויק יותר, לא צריך לפנות למאמר "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", אף על פי שהוא אחד הטקסטים שמועתקים בתדירות הגבוהה ביותר בספרות על צילום, משום שהוא מציג ניגוד גס למדי בין טכנולוגיה להילה.¹² תחת זאת, נפנה לאופן שבו הוא חקר

חקירה מתמשכת את משבר הניסיון שנוצר בעקבות התפשטות הטכנולוגיה והטכנולוגיה של ההתפשטות ב"פרויקט הפסאז'ים". בשביל בנימין של "הפסאז'ים", ההיבט המדהים ביותר של המודרניות הוא הדרך שבה היא הורסת את העבר הקרוב וגם משחזרת צורות של ידע קדם-רציונלי וקדם-היסטורי, כך שהדיאלקטיקה המיוחדת של הטכנולוגיה המודרנית מצביעה באופן פרדוקסלי גם אל העבר וגם אל העתיד:

לצורתו של אמצעי הייצור החדש, שתחילה עוד שולטת בה צורתו של הישן (מרקס), מקבילים בתודעה הקולקטיבית דימויים שבהם החדש והישן משולבים זה בזה. [...] ניכרת במשאות נפש אלה השאיפה המפורשת להיבדל מהמיושן – אולם הכוונה היא לדבר האחרון שחלף מן העולם. מגמות אלו מפנות את תמונות הדמיון [...] אל ימי הקדם של מה שחלף. בחלום, שבו מופיעות לנגד עיני כל תקופה תמונותיה של הבאה אחריה, מופיעה זו האחרונה משולבת ללא הפרד ביסודות מן ההיסטוריה הקדומה, הווה אומר, של חברה נטולת מעמדות. התנסויות של חברה זו, האגורות בלא-מודע הקולקטיבי, יוצרות, תוך התערבותן בחדש, את האוטופיה, שהשאירה את עקבותיה באלפי תצורות של חיים, למן הבניינים מאריכי הימים ועד לאופנות החולפות.¹³

מה שבנימין מזהה בפסאז'ים של הקניות כפריז הוא לא רק רשת עולמית של מסחר, אלא מערכת גלובלית של חליפין שמגדירה, מקטלגת ומשלבת את כל חלקי העולם לכדי משהו שדומה לאורגניזם חי שעשוי מזכויות וברזל, ודימוי של חברה שרואה בחוזה האוניברסלי את חוק העל שלה. הוא הבחין גם מבין הברזל המחושל והזכוכית המעוקמת כיצד, על ידי דחיסת העולם לכדי נקודה אחת, המודרניות הגלובלית החדשה הזאת חתרה תחת יסודות הסדר המטאפיזי שלה עצמה, סדר שהיה מבוסס על זמן כרונולוגי ליניארי, חלליות שטוחה, לוגיקה רציונלית וההבחנות הברורות ביותר בין רוח וחומר, דימוי וממשות. כפי שהבחין בנימין, עידן הרשתות הגלובליות והחומרים הסינתטיים מצביע על תנועה ממערכות של ייצוג אל עבר חלל פלסטי שדורש לא רק משטר אסתטי חדש אלא גם אונטולוגיה פוליטית חדשה. רשתות המחשב של כבלי הסיליקון והסיבים האופטיים מקבילות לתנועה הזאת מעבר לייצוג; זו תנועה שהיא בה בעת תנועה קדימה לקראת שליטה אוניברסלית וקפיטליזם גלובלי של מידע, וגם תנועה אחורה, לכיוון קיום לא-היררכי, שבו ידע הוא לא-מודע, חושי, לא-רפלקסיבי ואינטואיטיבי.

3. חוסר ההכרעה הוא ממש

הגם שהטענה שהדימוי הדיגיטלי הוא חסר הכרעה נשמעת לא אינטואיטיבית, כדאי לזכור שחוסר הכרעה הוא אחד העקרונות הבסיסיים של תיאוריית מדעי המחשב שמציבה גבולות תיאורטיים למה שניתן לחישוב. העיקרון הזה (המוכר גם בתור "בעיית העצירה"), שתואר על ידי אלן טיורינג בשנת 1937, מציב מגבלות על היכולת של מחשבים לקבל החלטות אינטליגנטיות וקובע שיש בעיות חישוביות שאינן ניתנות להכרעה באמצעות אלגוריתם והן בלתי פתירות בעיקרון.¹⁴

חוסר הכרעה, בתור הצרנה מושגית שמגבילה את הוודאות ומכניסה אלמנט של כאוס ואי-היקבעות, היא ישות לא-דואליסטית שזונחת צמדי ניגודים כמו אמיתי-שקרי וצורה-חומר לטובת תהליך של השהיה מתמשכת ומצב של מורכבות בלתי פתירה. הדימוי הדיגיטלי שמעובד באמצעות אלגוריתם הוא חסר הכרעה משום שהתהליכים החומריים שכרוכים בייצורו קשורים פחות ליקום הפרספקטיבי הקרטזיאני, הנסמך על קו אופק ועל נקודת מגוץ אופטית, ויותר לתיאורמות חוסר הכרעה של גדל, לעקרונות האי-ודאות של הייזנברג ולפרדוקסים של מכונות טיורינג.¹⁵

לכל הפחות, מהמיזוג של הדימוי החזותי עם מחשוב משתמע שהדימויים הדיגיטליים נעים על שני צירים בו זמנית: הראשון הוא הייצוג המסורתי שבו הדימוי שומר על קשר כלשהו עם מציאות חיצונית, והשני הוא העולם המזור והבלתי מבוית של הריבוי, ההתפשטות וחוסר ההכרעה, שבו אין תשובות נכונות ושגויות, משום שהנקודה הארכימדית של מציאות חיצונית הוחלפה בהעתק שמתייחס לעצמו. לפוטנציאל המושגי העשיר של חוסר הכרעה היתה השפעה מחשמלת על חקירות ספרתיות ופילוסופיות שביקשו להתמודד עם סכמות ייצוג קלאסיות.¹⁶ בפילוסופיה המאוחרת של ז'אק דרידה, למשל, חוסר הכרעה מקבלת משמעות פוליטית מפני שהיא מאפשרת חירות רדיקלית שמגולמת באקט הכתיבה.¹⁷ בתור סוג של פרמקון – סם שיכול להיות רעל או תרופה – היא מתנתקת מההתפתחות הטלאולוגית, ובעשותה כן היא חושפת את חוסר העקביות של הלוגיקה הרציונלית והייצוגית. כפי שמציינת איזבל סטנור, סילוק הפרמקון מהשיח המדעי והפילוסופי הוא סימפטום של התשוקה לטהר את השיח מכל עקבה של עמימות, חוסר יציבות ואי-ודאות: "מה שמייחד אותנו [...] הוא חוסר הסובלנות של המסורת שלנו לסוג כזה של עמימות, החרדה שהיא מעוררת. אנחנו דורשים נקודה מקובעת, התחייבות. אנחנו דורשים הבחנה יציבה בין התרופה המועילה לסם המזיק. בין הפדגוגיה הרציונלית להשפעה הסוגסטיבית, בין טעמים לדעות."¹⁸

למרבה האירוניה, הטכנולוגיות של החישוב הן אלה שמנכחות את הלוגיקה של "על-סף תהום" של הדימוי, כשהן חושפות את חוסר ההתאמה חסר התקנה בין ודאות לחישוביות. כדי להסתגל לבלתי נודע כפרמטר מרכזי של הדימוי הדיגיטלי, דרושה תיאוריה אחרת של צילום, כזו שמדגישה פחות את תוכן הדימוי, ורגישה יותר לתנאי הגילום הרלבנטיים לדימוי המרושת: חוסר השלמות האינהרנטי שלו, היכולת שלו להשתנות, וההתפשטות המתמדת של פרמנטים שמשכפלים את עצמם. בקצרה, מה שנחוץ אינו תיאוריה שמפרשת את החזותי, אלא תיאוריה שיכולה להתמודד עם רמת האי-ידיעה של החזותי, והופכת את תיאוריית הצילום המסורתית – שתלויה במשטרים של חזותיות וייצוג – לבלתי מתאימה למשימה. הדימוי הדיגיטלי, בתור גילום חזותי של הבלתי ידוע הזה, עומד כנגד כל המסורת הפילוסופית של הסובייקטיביות מייסודו של דקארט, שבמסגרתה הסובייקט מבין את העולם כאשר הוא מייצג אותו לעצמו בתור דימוי.¹⁹ לכן אולי כדאי שנתמקד במחשבה אחרת, כזו שדוחה את המסורת הקרטזיאנית והדיאלקטית, כזו שלמדה את הפילוסופיה לחשוד בייצוג – תוך חשיפת היסודות ההיסטוריים שלו – וכזו שדורשת תשומת לב יתרה למה שחורג מהחזותי, הוודאי והידע הפוזיטיבי.

אין זה מפתיע שעד לאחרונה המפנה האנטי-ייצוגי בפילוסופיה לא השפיע כמעט על התיאוריה של הצילום, אבל ייתכן שכעת אנחנו נמצאים בעמדה טובה יותר כדי להעריך את השפעתו על הדימוי. נקודות הציון העיקריות של המחשבה הזאת נמצאות ב"פרויקט הפסאז'ים" של בנימין, בדחיית הזהות האישית הקוהרנטית והיציבה אצל ניטשה, אשר חשד בניתוח המדעי שנסמך על ההכשרים העליונים של התבונה ועל המוסר, ובמאמרים של היידגר "על השאלה על אודות הטכניקה" ו"העידן של תמונת- העולם", שבהם הוא חושף את מקורות הייצוג במטאפיזיקה המערבית. פיתוחי המשך של הנתיב הזה כוללים גם את עבודותיהם של ז'אן-פרנסואה ליוטאר, ז'יל דלז ופליקס גואטרי. למרות ההבדלים המשמעותיים במוטיבציה הפוליטית ובמחויבות הפילוסופית שלהם, כל ההוגים האלה עסקו בנוק המתמשך שגורמת להתקשרות למשטרי ייצוג וסובייקטיביות. בתוך המסורת הזאת, העימות עם המחשבה הייצוגית נחשב כאמצעי יסודי לשיקום ההיבטים של החוויה שאובדים כאשר הלוגיקה של הזהות והרציונליות מושלים בכיפה.²⁰ בשביל היידגר, למשל, הטכנולוגיה המודרנית איננה משהו טכנולוגי, היא איננה כלי בשירות הקידמה; תחת זאת, היא האופן שבו הסובייקטיביות מכוננת בתהליך היצירה:

"הטכנולוגיה, אם כן, אינה אמצעי ותו לא. הטכנולוגיה היא אופן של חשיפה. בהקפידנו על כך נפתח לנו תחום אחר לגמרי למהות הטכנולוגיה. זה התחום של ההיחשפות, כלומר של האמת."²¹

כיצד אפשר לבחון את המחשבה ההידגרית האנטי-מסובכת הזאת ביחס לדימוי הדיגיטלי? ראינו כבר שנתוני-מטא הופכים את הדימוי למשטח שניתן לחישוב, או, בלשונו של היידגר, ל"עומד מוכן בעמדה" שבה התצלום לא מוערך כאובייקט ייחודי, אלא כמקור שניתן להציב בהקשרים עוקבים אינסופיים ומגוונים: "מה שמתגשם מזומן בכל מקום כדי לעמוד מוכן בעמדה, כלומר לעמוד כדי להיות זמין לזימון נוסף."²² אפשר לפרש את התובנה של היידגר כרמז לכך שההיבט החזותי של הדימוי הדיגיטלי על צג המחשב מסתיר את הכוחות האדירים יותר משאפשר לדמיין שפועלים מאחורי הצג:

הגיגנטי הוא המימד שבאמצעותו הכמותי הופך לאיכות ייחודית, ולפיכך לסוג בולט של גדולה. מלבד העובדה שכל עידן היסטורי הוא עידן גדול באופן שונה בהשוואה לעידנים אחרים, יש לו גם מושג משלו לגבי גדולה. כאשר הגיגנטיות בתכנון ובחישוב, בהתארגנות ובאימות מחליפה את הכמותי באיכות ייחודית, הודות לכך הגיגנטי והמושא החישובי (הנגיש לכאורה בכל עת) הופכים לבלתי ניתנים לחישוב. זהו הצל הסמוי העוטף את כל הדברים ברגע שהאדם הפך לסובייקט והעולם נעשה לתמונה.²³

כתוצאה מהחלפת הפרדיגמה הזאת, מחזותי לבלתי ניתן לחישוב, הצילום הפך למשהו ענקי, אפילו בלתי ניתן לדמיון, שדורש גישה שונה מאוד לדימוי. אין זה מפתיע אפוא שיש נטייה להתייחס למנגנון הטכני הפוסט-תעשייתי שתומך בייצור הדימוי במונחים של "עננים" אמורפיים ולא חומריים של מידע ו"צללי נתונים". עם זאת, הדימויים הפסטורליים של עננים,

צללים, זרמים, חוות ו"שטפים" (סטרימים) מדחיקים את הלא-ידוע של התמונה. בהקשר של הדימוי הדיגיטלי, התובנה של היידגר מלמדת שההיבט החזותי של הדימוי הדיגיטלי על צג המחשב מסתיר את הכוחות האדירים לאין שיעור שפועלים מתחת לפני השטח. מן המצב של "הפיכה לבלתי ניתן לחישוב" אפשר לגזור את ההשערה שהדימוי הדיגיטלי והמרושת איננו דימוי כלל, אלא תת-קבוצה דו-ממדית של האובייקט הארבע-ממדי שאנחנו מכנים בפשטות "הרשת".

4. החוץ של הדימוי / הדימוי של החוץ

כפי שראינו, ב"העידן של תמונת-העולם" אפיין היידגר את העידן המודרני כהגענו של "הענקי והבלתי ניתן לחישוב", וטען שכאשר דברים הופכים לעצומים בגודלם ובלתי ניתנים למדידה, הם גם הופכים לבלתי ניתנים לייצוג. כאשר הדימוי הדיגיטלי חוצה את הרשת הוא נפרש בשני פרמטרים שמכוננים את המעטפת שלו: הגרעין הפנימי של המקורות הספציפיים שלו, ותנאי היצירה והגבול החיצוני שמוגבל רק על ידי גבולות הרשת.²⁴ בתוך ההתרחבות ההדרגתית של הרשת מעבר לגבולות המחשב, קשה יותר ויותר לומר היכן המציאות המורחבת נגמרת והיכן מתחילים "החיים האמיתיים". פרקטיקות כמו לבישת אביזרי מחשב כדי לתעד חלקים נרחבים מהחיים (logging-Life) ואחסון ושיתוף של אירועי חיים בסביבה פומבית פתוחה (Life-caching) דוחקות שוב ושוב את המעטפת הזאת על ידי הרחבת הגבול החיצוני של הדימוי הדיגיטלי, ויוצרות אפשרויות חדשות של סיווג, אסמבלאז'ים חדשים, מצבורים חדשים. החלל הפרספקטיבי של שלוש הנקודות של הדימוי החזותי מורחב על ידי חללים רבים נוספים שלא ניתן לתת להם הסבר אסתטי או ייצוגי, אלא צריך לחשוב עליהם מבחינה פנומנולוגית בתור התגלמות של הרשת במשתמש. הדימוי שנולד דיגיטלי אף פעם איננו דומם, אף פעם איננו קפוא, הוא נע בין מרחבים ומכריח את המשתמש לנוע יחד איתו: הניווט באמצעות Google Street View, למשל, מחייב תנועות גוף שמקבילות לתנועות של הצלם ברחבי המרחב הפיזי של הרחוב.²⁵ בתוך פלטפורמות כאלה אין נקודת מבט סטטית, אין הבחנה ברורה בין צופה למחבר, אלא מערך של קונסטלציות של דימויים שמופעלים על ידי משתמשים. ייצוג הדימויים ממאגר הנתונים שבבסיסם תלוי ברגישות החומרה לא רק לשאילתת החיפוש, לנתוני-מטא ולפרמטרים ספציפיים שמקודדים לתוך הממשק, אלא גם לתנועות הפיזיות שהמשתמש עושה.²⁶

ערעור היציבות של המשמעות הצילומית היא תוצאה ישירה של ניתוק הדימוי ממקורותיו הטלאולוגיים. אונטולוגיות מסורתיות של צילום שומרות על זהות בין רגע החשיפה לבין כל הדימויים שבאים אחריו, ולכל העותקים והתדפיסים שלו. הזהות הזאת מובטחת משום שהאובייקט מושם-לעל²⁷ על ידי פעולת האור ומשתנה על ידי התהליך הצילומי ששולל את האובייקט ובה בעת משמר אותו.²⁸ אחד המאפיינים של הדימוי הדיגיטלי הוא שכל הדימויים מחוברים מבחינה תיאורטית דרך רשתות תקשורת שמפיצות, מעבדות, מאגדות ומאגדות-מחדש אותות אלקטרוניים שעשויים להופיע או לא להופיע כדימוי ברגע מסוים במחזור של אריזה ועיבוד-מחדש של נתונים.²⁹ לכן, מנקודת המבט של הרשת, נתוני-מטא מאפשרים לנו לחשוב

מחדש על היחס שבין בני אדם לדימויים. דימוי מרושת הוא גם מידי במובן שהוא יכול לנוע ברחבי האינטרנט במהירות שקרובה למהירות האור, וגם מרובה במובן שהוא יכול להתפצל לכל מספר של עותקים בו-זמניים. בסביבה המרושתת הזאת, חזרה, שכפול עצמי, מיידיות ונרטיבים מסועפים ומקבילים קודמים למשמוע ולייצוג. המושגים האלה של מיידיות ובו-זמניות מזמינים אותנו לחשוב על חוויה של יציאה מתוך הזמן הביולוגי וההיסטורי ולשכון במרחב זמני ומרחבי שונה, שבו הדימוי איננו סמן של כרונולוגיה ליניארית אלא משהו שקשה הרבה יותר להגדיר, אבל נראה מתאים לתיאור החוויה הבסיסית של חיים שחיים אותם הן בתוך החלל הפיזיקלי התלת-ממדי והן מחוצה לו, הן בתוך צג המחשב והן מחוצה לו. מנקודת המבט של נתוני-מטא, הדימוי הדיגיטלי מפציע בתור מתווך ששוור את שני העולמות האלה זה בזה; העולם הפיזיקלי של האובייקטים התלת-ממדיים והעולם המורחב של הנתונים.³⁰



דימוי 1

אמנם נתוני-מטא יכולים להיות נאמנים לתוכן של הדימוי (עד כמה שתיאור יכול להיות נאמן), אבל באותה מידה הם לא חייבים להיות נאמנים לו. בכל אופן, נתוני-מטא פותחים את הדימוי לרעש ולגמגום של התקשורת און-ליין. בעוד שמבחינה חזותית, הדימוי שעל הצג דומה במידה מסוימת להיטל של חלל תלת-ממדי על מישור דו-ממדי, ועל כן ניתן לומר שהוא מציית ללוגיקה של החלל הפרספקטיבי הקרטזיאני, נתוני-מטא מציעים לוגיקה היררכית פחות, חסרת מרכז יותר, בעלת קצוות פתוחים יותר. ודאות הייצוג גדלה בגלל האפשרות לפרשנות מחודשת מתמדת, שבה החשיבות של מה שמיוצג בדימוי פחותה בהרבה, משום שהדבר החשוב הוא דרגת הניתוק של הדימוי מכל מציאות שכביכול קודמת לו. נתוני-מטא יכולים להכיל שגיאות כתיב, מלמולים לא ברורים, טעויות עובדתיות, והם יכולים להיות פשוט חסרי פשר. אף על פי כן, הם מייצרים משהו שאיננו ספריית דימויים בלתי מושלמת ומשתנה. נתוני-מטא אינם ארכיון של הרשת, אלא ארכיון של ההבדלים שמאפשרים את הקיום המקביל של המוגדל והממשי. לכן מדהים להיווכח שהמוקד של ההיבט החזותי של הצילום נוטה להתעלם בדיוק מהתכונות של הדימוי שאיננטיות לרשת. כפי שמראה דימוי 1, שמורכב מחיפוש ב-Google Images, ל"דיוקן עצמי כאיש שטבע" של היפוליט ביאר יש מובן שונה בכל אחד מהמופעים שלו.

בדימוי שלעיל, אלגוריתם החיפוש יוצר הטרוטופיה³¹ של דימויים שמחברים לא באמצעות היררכיה של מקור-שכפול או של דרגות דומות, אלא באמצעות תבנות וקורלציה של נתוני-מטא וטקסט הקשרי ("ביאר", "דיוקן-עצמי", "איש שטבע") שיוצר הבדלים ודרגות שונות של עוצמה. הדיאלקטיקה של מקור-העתק מוכפפת ללוגיקה אחרת של הסתעפות אינסופית; כבר אין שום משמעות לשאלה אם דוגמה מסוימת של דימוי היא שעתוק טוב יותר, כי שאלת הדומות הופכת לבלתי ניתנת להכרעה על ידי אלגוריתם החיפוש שיכול לענות לשאלתה במספר כמעט אינסופי של תוצאות. תחת זאת, מה שחשוב הוא שכל גרסה היא קרש קפיצה לדוגמה אחרת, ויוצרת רצף אינסופי של דוגמאות דימוי, שכולן משתלשלות מההבדל הבלתי ניתן לרדוקציה שביניהן. כאן הצילום אינו אמצעי ייצוג, אלא ביטוי לאפשרות של שינוי והבדל שקורה באמצעות חזרה.³² בדימוי לעיל יש משמעות לכך שההבדל בין גרסה אחת לאחרת אינו "ניתן לפירוק אנליטי" (במונחי של לינגיס), כלומר אי אפשר להסבירו דרך ניתוח סמיוטי, מפני שלדימויים האלה אין נקודת התייחסות "קבועה", היות שמשמעותם יכולה להשתנות עד היסוד בכל הקשר אפשרי.³³

במקום לחשוב על הדימוי בתור שלושים וחמישה עותקים לא מושלמים של דוגמאות של השחתה ופגימה במקור, הלוגיקה של הרשת מאפשרת לנו לומר שזה דימוי של ההבדל עצמו, שמביטים בו מבעד לחזרה של פרגמנטים שונים של דימוי. ההבדל לא מופיע כאן כמשהו חזותי, אלא בתור הבלתי נראה שהוא הקרוב ביותר לנראה, שניזון ממנו ומוחזק על ידיו.³⁴ נראה שהדימויים האלה לא ממוסגרים על ידי הגבולות של עצמם – שהם ממילא גבולות סמליים טהורים – אלא מוקפים בהבדל שביניהם. כשמסלקים את המהותנות של מקור-העתק מהארכיון (הצילומי) הזה ומחזירים את המשחק של הבחנה בין דרגות של עוצמה לתוכן, אפשר לחשוב מחדש על צילום הרחק מהלוגיקה של הייצוג. הארכיב הזה של ביאר פוער את החיבור הטלאולוגי שבין הארכיב להוראה שלו, ומבסס את הצילום לא ככלי לזהות אלא כמנגנון העיקרי שבאמצעותו ההבדל מופיע בשדה החזותי.

ההבדל שהפציע מתוך חוסר העקביות ועיוותי הנתונים בדוגמה הזאת הוא תוצאה של אינטראקציה בין דימויים שאינה תלויה בייצוג יסודי או "בסיסי" בצורת דימוי מקורי פרימורדיאלי. אין טעם לשאול איזה מהם הכי דומה ליצירת המופת של ביאר, שכן הדימוי לא מציג צורת ייצוג חדשה אלא סוג של מרקם שמורכב מרעשים, הבדלים, הפרעות וזיהומים.³⁵

מה שנשמר כאן בארכיון איננו עותק של מקור, אלא האפשרות של פיצול בין עותקים. בקיצור, אנחנו עומדים לפני לוגיקה חושנית, שמכריחה את הצופה לא להעריך דומות אלא להציץ אל ייצור ההבדלים באמצעות חזרה ושכפול עצמי. ריבוי החזרות הזה לא מרמז על היררכיה של ייצוגים – שחלקם קרובים למקור יותר מאחרים – אלא מרמז שיש רק חזרות, ללא בסיס וללא יסוד. בתור תוצר של חישוב אלגוריתמי, הצילום נתפס כאן כתהליך של הבחנה שיוצר דימוי חזותי אבל בלתי נתפס של עצמנו, בעודנו צועדים אל מחוץ לפרדיגמה הייצוגית.³⁶

סיכום

בעוד הצילום הופך לאובייקט מקודד ומרושת, הדגש מוסט מן המחשבה על הצילום במונחים חזותיים, לעבר התהליך הסמנטי שמקבל ערך בתוך התרבות הממוחשבת. בעקבות זאת הצילום מתבסס כמשטח לא יציב שמייצר משמעות לא באמצעות אינדקסיות או ייצוג, אלא באמצעות הצָבֵר וגילום של נתונים. כך נוצר הצורך להתייחס לטופולוגיות שמייצגות יחסים בין נתונים, ולדרך שבה תנועות של דימויים, קיבוצם וצמיחתם יחד מארגנים אותם מחדש סביב התנועה של המשתמש בעודם חוצים את הממשק.

המאמר הזה טען שהדימוי ברשת איננו רק מראה לנו תמונות אלא עושה משהו אחר, וספק אם אוצר המילים של האסתטיקה החזותית והייצוג מתאים להתמודד עם המצב החדש הזה של הדימוי. היות שמערכת הייצוג שהיתה בעבר חיונית להבנה של הצילום הופכת פחות ופחות מתאימה להבנה של הדימוי המרושת, דרושה מערכת חדשה של כלים מושגיים. דרושה אונטולוגיה חדשה של הדימוי, לא כזו של אמת טרנסצנדנטית, דיאלקטיקה, אור, ראייה וזהות, אלא אונטולוגיה אימננטית שיכולה לעסוק בדימוי חסר ההכרעה, הפרגמנטרי, הנסוג והמרובה, שמייצר ומוחזק על ידי הרשת העולמית. נתוני-מטא משחררים את הדימוי מקיפאוננו, ונותנים לו משמעות חדשה בתור צורה של המצאה מחדש מתמדת, שבבסיסה רצפים אינסופיים של משתמשות-שהופכות-מחברות. משום שהוא מתעורר לחיים באמצעות נתוני-מטא והופך לנראה בתור פלט של תוכנה, הדימוי המרושת לא מעביר לצג זהות, אלא דימוי של ריבוי והבדל שנוצר על ידי הרשת.

הערות

1. (תורגם על פי הגרסה האנגלית: Martin Heidegger, *What Is Called Thinking?* Trans. J Gray: 22 (New York: Harper Collins, 2004): 22).

2. מאמר זה הוא עיבוד מחדש של טקסט מוקדם יותר, שפורסם תחת הכותרת Daniel Rubinstein and Katrina Sluis, "Notes on the Margins of Metadata: Concerning the Undecidability of the Digital Image", *Photographies* 6 (2) (2013): 151-159. בפיתוח הטקסט הזה חזרתי על כמה טיעונים שהופיעו בכמה מפרסומי האחרונים (שאת חלקם חיברתי לבדי ואת חלקם חיברתי כמחבר-שותף). אני מפנה לטקסטים האלה בהערות השוליים. הטקסט המובא כאן תורגם מאנגלית. הערות המתרגם מופיעות בסוגריים.

3. כדי להדגים את הגישה הזאת, קחו למשל את האמירה האופיינית הבאה: "כל תצלום הוא תוצאה של חותם פיזיקלי שמועבר באמצעות השתקפויות של אור אל משטח רגיש. התצלום הוא על כן סוג של צלמית, או דומות חזותית, שמקיימת יחס אינדקסלי עם האובייקט שלה." Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass. & London: MIT Press, 1985), 203. בשנים האחרונות הופיע מספר קטן של טקסטים שמסיטים את תשומת הלב מהחזותי לעבר

- שאלות של תנועה ועיבוד אלגוריתמי. ראו למשל Sarah Pink, "Sensory Digital Photography: Re-thinking moving and the Image". *Visual Studies* 26 (1) (2011): 4-13; William Uricchio, "The Algorithmic Turn: Photosynth, Augmented Reality and the Changing Implications of the Image", *Visual Studies* 26,(1) (2011).
4. הדימוי הסמוי נוצר כאשר סרט צילום נחשף לאור ופעולתם של חלקיקי האור הטעונים על גרעיני ההליד הכסופים יוצרת אתרים של כסף מתכתי. השינויים בסרט כתוצאה מהחשיפה הם ברמה המולקולרית ודורשים פיתוח כימי נוסף כדי שאפשר יהיה לראותם. מרגע החשיפה ועד לפיתוח הכימי הנוסף, הדימוי הסמוי חייב להיות שמור במכל אטום לאור או בשקופיות כהות עד שהוא מוכן לפיתוח. פיתוח הסרט הורס את הדימוי החבוי, מאחר שזה ממיר את גבישי ההליד הכסופים לגרעינים כסופים מתכתיים ויוצר את התשליל של הסרט. לאור החשיבות העקרונית של הדימוי החבוי לתהליך יצירת התצלום, יש לתהות על כך שהוא בדרך כלל מושמט מהנרטיב המקובל של הצילום. בעוד שלדימוי הסמוי יש משמעות מוגדרת וידועה בכימיה ובפיזיקה של הצילום בתור הדימוי הבלתי נראה שנותר על המשטח הרגיש לאור באמצעות החשיפה, היסטוריות של הצילום בקושי מקדישות לו יותר מהתייחסות אגבית, ובעוד שבדרך כלל מכירים בחשיבות שלו לתהליך הצילום ברמה הטכנית, לתיאוריה של הצילום אין שום דבר לומר עליו, ובכך היא הופכת אותו לבלתי נראה במובן כפול. חיבורו המונומנטלי של מישל פריזו "היסטוריה חדשה של הצילום" קובע שהדימוי הסמוי "נותר יסודי מבחינת התהליך הצילום", אולם הוא מתייחס אליו בפסקה בודדת. Michel Frizot, *New History of Photography*, trans. Susan Bennett, Liz Clegg, John Crook (and Caroline Higgitt (Paris: Könemann, 1998). על כן, הדימוי הסמוי הוא גם "יסודי" וגם אין מה לומר עליו. הדימוי הבלתי נראה הוא שנשכח. חוסר הרצון של התיאוריה לדבר על המצב הראשוני הזה הוא אולי סימפטום של התשוקה להתמקד בדימוי האובייקט החזותי והמוחשי ולהתעלם מהבלתי נראה בלי להטיל ספק בהנחה היסודית של ההבחנה הזאת עצמה.
5. גילויים חדשים על היקף איסוף הנתונים על פעילויות יומיומיות און-ליין על ידי ארגונים ממשלתיים ופרטיים הדגישו את תפקיד המפתח שנתוני-מטא ממלאים בהבניה של המדינה המודרנית ובתפקודה. ראו למשל את הדיווחים של חושף המידע המרשיע על ה-NSA, אדוארד סנודן.
6. "אלגוריתמים אינם אובייקטים אוטונומיים, הם מעוצבים בעצמם על ידי לחץ של כוחות חברתיים חיצוניים". M. Pasquinelli, "Machinic Capitalism and Network Surplus Value: Towards a Political Economy of the Turing Machine" (להלן פסקווינלי, "קפיטליזם ממוכן", www.matteopasquinelli.com).
7. Daniel Rubinstein, "Tag, Tagging", *Philosophy of Photography* 1(2) (2010): 197-200.
8. ייצור מדויק וחד-משמעי מבחינה סמנטית של נתוני-מטא הוא קריטי לרשת הסמנטית ("3.0 Web"), חזונו של טים ברנרס-לי על "רשת מידע שניתנת לעיבוד ישיר ועקיף של מכוונות".
9. פסקווינלי, "קפיטליזם ממוכן".
10. ראו למשל Hal Hodson, "How metadata brought down CIA boss David Petraeus".

- להשיג מתוך נתוני-מטא של דואר אלקטרוני ראו Abraham Riesman, "What your metadata says about you", Boston.com, 29.6.2013 (www.boston.com)
- Daniel Rubinstein and Katrina Sluis, "The Digital Image in Photographic Culture; .11 Algorithmic Photography and the Crisis of Representation", in *The Photographic Image* (להלן *in Digital Culture*, 2nd Edition, ed. Martin Lister (London: Routledge, 2013 רובינשטיין וסלויס, "הדימוי הדיגיטלי בתרבות פוטוגרפית").
12. אחת הביקורות המרשיעות ביותר של המאמר "יצירת האמנות" היא של אדורנו: "התיאוריה של בנימין על יצירת האמנות בעידן של שעתוקה הטכני אולי לא הצליחה לעשות צדק עם זה (למקם את האי-רציונלי בתוך הרציונלי – ד"ר). הניגוד הפשוט שבין היצירה ההילתית ליצירה של הייצור ההמוני, שלצורך הפשטות הזניח את הדיאלקטיקה שבין שני הסוגים, נפל כפרי בידי ההשקפה הרואה בצילום דגם של האמנות, ואיננה ברברית פחות מאשר ההשקפה של האמן כיוצר. Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, eds. Rolf Tiedemann and Gretel Adorno, trans. Robert Kentor-Hullot (London: Continuum, 1997), 72. עם זאת, ראוי לציין שבנימין כתב גרסה שנייה של המאמר הזה, שתורגם לאנגלית כ-*The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*, ובה נעשו כמו פריצות דרך לקראת החזרת ההילתית אל תוך הטכנולוגי. Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, trans. B. Doherty and M. W. Jennings (Belknap Press, 2008).
13. ולטר בנימין, "פריס, בירת המאה התשע-עשרה", בתוך *המטפיזיקה של הנעורים: כתבים*, כרך ב', תרגמה דנית דותן (תל אביב: רסלינג, 2009), 6-35.
14. Alan Turing, "Computability and λ -Definability", *The Journal of Symbolic Logic*, 153 (1937): 2-163. טיעוני החוסר-הכרעה הופיעו כבר בשנת 1927 בעבודתו פורצת הדרך של ורנר הייזנברג על אי-ודאות. תיאורמות האי-ודאות של קורט גדל פורסמו בשנת 1931. עם זאת, טורינג היה זה שהבין מהן ההשתמעויות של חוסר הכרעה עבור מחשוב, כשהפך אותה לעיקרון הבסיסי של מושג האלגוריתם הרקורסיבי שלו. אני מודה לפרופסור ג'וני גולדינג על כך שהפנתה את תשומת לבי לגנאלוגיה של החסר-הכרעה.
15. על הקשר בין צילום למכניקת קוואנטים ראו Daniel Rubinstein, "Photography between difference and representation, or the grin of Schrödinger's cat" <http://eitherand.org/-user-use/photography-between-difference-and-representation>
16. ראו למשל Georges Perec, *The Art and Craft of Approaching Your Head of Department* (to Submit a Request for a Raise, trans. David Bellos (London: Random House, 2011).
17. "חוסר הכרעה היא תמיד התנדנדות נחושה בין אפשרויות (של משמעות, למשל, אבל גם של מעשים). האפשרויות האלה בעצמן נחושות מאוד במצבים שמוגדרים בקפידה [...] הן נקבעות באופן פרמטי [...].

אני אומר 'חוסר הכרעה' ולא 'אי-היקבעות' משום שאני מתעניין יותר ביחסי כוח, בהבדלי כוח, בכל מה שמאפשר להיקבעות במצבים נתונים להתייצב באמצעות החלטה של כתיבה (במובן הרחב שאני מעניק למילה הזאת, שכולל גם פעולה וחוויה פוליטית באופן כללי). Jacques Derrida, *Limited Inc.*, trans. J. Mehlman and S. Webber (Evanston, IL: Northwestern University Press, (1988), 148

Isabelle Stengers, *Cosmopolitics I*, trans. Robert Bononno (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1988), 29.

19. דאליה יודוביץ, *Subjectivity and Representation in Descartes* (Cambridge: Dalia Judovitz, 1988); Claire Colebrook, *Ethics and Representation: From Kant to Post-structuralism* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999). הנקודה הזאת מפותחת בהרחבה אצל רובינשטיין וסלויס, "הדימוי הדיגיטלי בתרבות פוטוגרפית".

20. הלוגיקה של הזהות מגיעה לביטוייה השלם בהצהרתו של הגל: "מה שהוא תבונה הוא ממש". גיאורג וילהלם פרידריך הגל, פילוסופיה של המשפט, תרגם גדי גולדברג (ירושלים, הוצאת שלם, התשע"א). בהדבר מעלה היידגר את השאלה לגבי האין (אי-הוויה) כדי לחלץ אותה מתוך הנוסחה הדיאלקטית של הגל: "המוות הוא מקדש האין, של מה שבכל המובנים איננו ישות סתם, אלא יש לו מהות, בתור ההוויה עצמה. המוות, בתור מקדש האין, מעגן בתוכו את מה ששייך למהות ההוויה. בתור מקדש האין, המוות הוא מפלט ההוויה." Martin Heidegger, *Bremen and Freiburg Lectures: Insight Into That Which Is and Basic Principles of Thinking*, trans. Andrew J Mitchell (Bloomington: Indiana University Press, 2012), 17. היידגר לא מתייחס להוויה ולאין כישויות מנוגדות באופן דיאלקטי, אלא בתור ה"שייכים זה לזה" של הוויה ואין, ובכך הוא מתגבר על ההצהרה המרכזית של הגל ש"מה שהוא תבונה הוא ממש" וסולל את הדרך לבחינת המגבלות שמציב ההיגיון הדיאלקטי.

21. מרטין היידגר, "השאלה על אודות הטכניקה", בתוך מאמרים: הישות בדרך, תרגם וערך אדם טננבאום (מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, 1999), 5-184 (תרגום המילה Technik שונה מטכניקה לטכנולוגיה).

22. שם, 188.

23. בתוך יעל אילת ון-אסן, (עורכת), תרבות דיגיטלית: וירטואליות, חברה ומידע (בני-ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2002), 90.

24. או בניסוחו של דלז: "דימוי הבדולח ניחן בשני ההיבטים האלה: גבול פנימי של כל המעגלים הקרובים, אבל גם המעטפת החיצונית ביותר, המשתנה, בקצות העולם, אפילו מעבר למומנטים של העולם." Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (London: Athlone Press, (1989), 80-81.

25. Sarah Pink, "Sensory Digital Photography: Re-thinking moving and the Image", *Visual Studies* 26 (1) (2011): 4-13.

26. לדוגמה, התהליך הפשוט של כניסה (Login) לפליקר או לפייסבוק יעורר את השליפה של זרמי נתוני מרובים (תמונות, עדכוני סטטוסים, זמן או תיוג שמודבקים יחד בו-ברגע כדי ליצור עמוד רשת.
27. הערת המתרגם: במקור Sublated. זהו תרגום אנגלי מקובל למושג ההגליאני "Aufhebung".
28. שורשיו של הרעיון שהדימוי הצילומי נפרד מהאובייקט שהוא מציג אך בכל זאת מחובר אליו (משום שהוא דומה לו) נמצאים בפילוסופיה של הגל, שבה המיידיות של ה"עכשיו" תמיד-כבר נמצאת מחוץ להישג יד, משום שהיא מושמת-לעל על ידי עברה ועתידה שלה. בשביל הגל, ידע אמיתי אפשרי רק באמצעות פעולת השימה-לעל שבה ישות (הווייה) צריכה לעבור דרך ניגודה (אי-הווייה) כדי לצאת מהתיווך הזה כממומשת לגמרי. על הגל וצילום ראו Ignaz Cassar, "The Image Of, or In, Sublation", *Philosophy of Photography* 1(2) (2010): 201-215.
29. "העלייה שאירעה לאחרונה בחשיבותן של טכנולוגיות דיגיטציה יצרה אפשרויות הבנה של הדימוי מעבר להנחה שהעין היא שעומדת במרכזו, משום שדימויים דיגיטליים מדגישים את המידה שבה האינדקסיות של הדימויים הצילומיים או הקולנועיים – התחושה שיש קשר אונטולוגי בין הייצוג והאובייקטים או הפעולות ה"ממשיות" שהוא מייצג – יכולה להיות מיוצרת באמצעות מניפולציות של אלגוריתמים." Jacques Khalip and Robert Mitchell, "Introduction", in *Releasing the Image: From Literature to New Media* (Stanford, California: Stanford University Press, 2011), 2.
30. רובינשטיין וסלויס, "הדימוי הדיגיטלי בתרבות פוטוגרפית", 22-40.
31. הטרוטופיה היא מושג שטבע מישל פוקו כדי לתאר מרחבים לא-היררכיים ולא-הגמוניים. ראו Michel Foucault, *The Essential Works of Michel Foucault, 1954-1984*, Vol. 2: Aesthetics, ed. Paul Rabinow, trans. Robert Hurley et als. (London: Penguin, 2000) 175-185.
32. מושג ההבדל הוא יסודי במחשבה הפוסט-מטאפיזית. אצל היידגר, ההבדל הוא מה ששוכן כל כך קרוב אלינו עד שאנחנו אף פעם לא מבחינים בו, אבל ההבדל הוא שמאפשר לזהות (ולייצוג) להתרחש. מושג ההבדל שלו מנוסח בצורה הברורה ביותר בהצאה *The Onto-Theo-logical constitution of Metaphysics* (Martin Heidegger, Identity and Difference, trans. Joan Stambaugh (Chicago: University of Chicago Press, 2002) 42-74. ראו גם את הביקורת המונומנטלית של דלז על הייצוג Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton (London: Continuum, 2004) (להלן דלז, *הבדל וחזרה*). לסקירה של בעיית ההבדל ראו: Nathan Widder, *Genealogies of Difference* (Urbana: University of Illinois Press, 2002).
33. דלז מבהיר את הנקודה הזאת בתמציתיות: "אי אפשר להסביר את מגוון הסיפורים באמצעות הגלגולים של המסמן, באמצעות מצבים של מבנה לשוני שכביכול עומד בבסיס דימויים בכלל." Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (London: Athlone Press, 1989) (תורגם מאנגלית), 137.
34. ההבנה הזאת של הבדל בתור קדם-תנאי של זהות שאובה מדלז: "הבדל איננו שונות. שונות היא נתונה, אבל הבדל הוא שדרכו הנתון נתון, מה שדרכו הנתון נתון כשונה. הבדל איננו הפנומנון אלא הנואמנון

שקרוב לפנומנון. דלו, הבדל וחזרה, 280 (תורגם מאנגלית).

35. אלפונסו לינגיס כתב בהרחבה על הרעש שבמסר ועל המסר של הרעש: "האין זה מוטעה להניח שרק המשמעות שמוצמדת למילים על ידי קוד, קבוע או מתפתח, מתקשרת? הקצב, הטון, החזרתיות, הגמגום והשתיקות, גם הם מתקשרים. [...] הרעש הזה איננו ניתן לפירוק בצורה אנליטית, כפי שתיאוריה של תקשורת היתה אומרת, לכדי ריבוי של אותות, ביטים של מידע, שהם לא רלבנטיים או סותרים זה את זה Alphonso Lingis, "The Murmur of the World", in *American Continental Philosophy: [...] A Reader*, eds. Walter Brogan and James Risser (Bloomington: Indiana University Press, Joseph (2000). על רעש בתור ההיקבעות האסתטית של סביבות מרושתות לא-אוקלידיות ראו Joseph (2011, *Immersion Into Noise*, (Ann Arbor: Open Humanities Press, Nechvatal, וכן Nechvatal, *Towards An Immersive Intelligence : Essays on the Work of Art in the Age of (Computer Technology and Virtual Reality 1993-2006* (New York: Edgewise Press, 2009).

36. בשביל פוקו ארכיון כזה אף פעם איננו סגור, איננו שלם, אף פעם לא מארכב את המצב המסכם והאוניברסלי של "האמת"; הוא מייצר צורה של קיום שמנכסת מחדש את ההבדל מתוך הייצוג, את המשטח מתוך העומק, ואת הסינגולריות מתוך ההומוגניות: "הוא ממוסס את הזהות הזמנית שבה אנחנו אוהבים להביט בעצמנו כדי לגרש את ניתוקי ההיסטוריה; הוא פורם את חוט הטלאולוגיות הטרנסצנדנטליות; ובמקום שבו החשיבה האנתרופולוגית חקרה את ישות האדם או את הסובייקטיביות שלו, הוא גורם לפריצת האחר והחוק". מישל פוקו, הארכיאולוגיה של הידע, תרגם אבנר להב (תל אביב: רסלינג, 2005), 127.



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

מאיר ויגודר: בית הספר לתקשורת, המכללה האקדמית ספיר והתוכנית הבין תחומית לאמנויות, אוניברסיטת תל אביב

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 שנותר 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

שואמרים 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 המגיח 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 תטרים 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, שתטרים 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 וכתיבתו 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).



חשיפה רותי גינזבורג

נדמה שהדיון בחשיפה לא יורד מסדר היום הציבורי. עובד לשעבר בסוכנות לביטחון לאומי של ארצות הברית, אדוארד סנודן, שהדליף לתקשורת מידע על פעולות הצבא האמריקאי והבריטי, נאלץ לחפש בקיץ 2013 מקלט על מנת להימנע מהעמדה לדין בגין בגידה בארצו.¹ בה בעת, הדיווחים על פגיעות באנשים בסוריה המופיעים בסרטונים ביוטיוב זוכים להתייחסות לא רק ביחס למה שמצולם, אלא גם ביחס לאופן שבו האירועים מוצגים ולעצם החשיפה.² מדי כמה שבועות נחשפים דימויים מצולמים שנראים בהם חיילים ו/או מתנחלים הפוגעים בפלסטינים בשטחים הכבושים.³ בעיני השלטונות זו פעולה של מדליפי מידע ומסיתים; בעיני החושפים, בין אם עשו זאת כיוזמה פרטית ובין אם במסגרת ארגון, הם מגינים על זכויות אדם ומקדמים רעיונות דמוקרטיים.

פרקטיקת החשיפה מתייחסת למושאים שונים, מתבצעת באופנים מגוונים ועל ידי גורמים שונים מן האזרחים המבקשים לבקר את השלטון ועד השלטון עצמו. ביוני 2013, לדוגמה, קמה סערה ציבורית בעקבות הידיעה שמידע דיגיטלי על כל אזור ואזרחית על אדמת ארצות הברית גלוי בפני הסוכנות האמריקאית לביטחון לאומי. נציגי הממשל תירצו את הפעלת התוכנה חושפת המידע בסיבות ביטחוניות, ואילו המגנים טענו שזוהי הפרה של הזכות לפרטיות.⁴ וכוח זה חשף תבנית יחסים שלטונית שבמרכזה פרקטיקה של חשיפה אשר התכוננה הרבה לפני הקמתה של סוכנות הביון המדוברת. עם המעבר לשלטון מודרני במדינות המערב, חזיון הראווה של ההוצאה להורג בכיכר העיר הוחלף בפרוצדורות של חשיפה הכרוכות במבנה הפנואפטי. החשיפה הבלתי פוסקת היא חלק מהמאמץ של השלטון להדק את אחיזתו בנתיניו תוך יצירה של תנאים פיזיים ואדריכליים שיאפשרו זאת. המכניזם הפנופטי נועד למשמע את הנתינים ולהציבם תחת עין מפקחת ההופכת אותם לפגיעים ומוגנים.⁵ מצלמות ומצלמות מעקב, מכשירי סריקה והאזנה, אנטנות ולוויינים, וכן מכשירי בקרה ופיקוח אחרים משרתים את אותו מכניזם מפקח וחושפים ומאתרים תנועות חשודות ומסיגי גבול. הם גם מסייעים בהשלטת סדר במרחב החברתי ובכוחם למנוע מראש פעולות של "הפרת חוק". מכניזם החשיפה הפנואפטי, גם אם אינו אומניפוטנטי, נמצא בכל.

עם ההתפתחות הטכנולוגית והתקשורת בעידן העכשווי, פרקטיקות של חשיפה, שבעבר היו בעיקר נחלת השלטון, אומצו על ידי החברה האזרחית והפכו לחלק ממערך היחסים הפוליטיים. הן קשורות לשליטה, פיקוח, אכיפה, ביקורת, שקיפות, זכויות אדם, דמוקרטיה, וגם להפרת פרטיות, לפגיעה, הסתרה, דליפה, בילוש, חזירה והשגה.

למרות המרכזיות של פרקטיקת החשיפה של השלטון ופרקטיקת החשיפה הביקורתית של הנשלטים, היא טרם זכתה להגות ולמחקר מספקים. מהכותבים שכן התייחסו לחשיפה אציין שני מאמרים בולטים.

במאמר "זמן-חשיפה וצילום-בזק: התצלום כפרדוקס" דן תיירי דה דוב בשני היבטים נבדלים בצילום – תצלום של אירוע ותצלום כתמונה.⁶ תצלום המראה רגע שקפא מעיד לדעתו על כישלונו ללכוד את שטף האירועים במציאות, ותצלום כתמונה הוא ייצוג חזותי אוטונומי שיחסו לאירוע שצולם עמום. בראשון זהו תצלום בזק, ובשני מדובר בזמן חשיפה. דה דוב מצביע במאמר על היחסים הנרקמים בצילום באמצעות זמני החשיפה השונים בין התצלום לאירוע המצולם. לחשיפה יש חלק באופיו הדיאלקטי של הצילום, אותו הוא מכנה פרדוקס. בדיונו בזמני החשיפה השונים דה דוב מתמקד בקשר בין הצילום לאירוע המצולם וכיצד קשר זה בא לידי ביטוי בצפייה, אולם הניתוח בסופו של דבר ממוקד רק בתצלום.⁷

המאמר השני הדן בחשיפה מציג התייחסות שונה. במאמר "גיוס הבושה" מציע תומס קינן דיון בצילום תוך כדי ניתוח השפעת העין הציבורית המדומיינת על האירוע המצולם. תכלית העדות המצולמת בפרקטיקה של זכויות האדם היא לעורר בושה אצל האחראים לפגיעה. אולם גם אם במאמר הניתוח של האירוע המצולם הוא בזיקה לתצלום, הדיון של קינן בפרקטיקת החשיפה מתמקד באפקט שלה; ברגשות הבושה העשויים להתעורר, ופחות בחשיפה עצמה.⁸

במאמר זה אדון בתוצר של החשיפה תוך דיון באירוע של החשיפה. בדומה למאמר של קינן, אתייחס לחשיפה כפרוצדורה. התיאור שלהלן ישרטט את התנאים הפיזיים, הפוליטיים והחברתיים שלה, ואת תנאי הנראות המייחדים אותה.⁹ אבקש להרחיב את הדיון מעבר לזה הציבורי המלווה אירוע שבמרכזו חשיפה של מידע, עוולה, שערוריה, המתמקד לרוב בעצם קיומה. אנסה לאפיין את החשיפה באמצעות תיאור צורות הופעתה השונות ובמיוחד כשהיא מהווה לאזרחים כלי ביקורתי על השלטון. הדוגמאות שאציג הן מאמץ של אזרחים להגביל את הכוח הריבוני ולייצר מבט קוסמופוליטי החורג מעבר לגבולותיו.

מהי חשיפה? חשיפה היא קודם כול גילוי של דבר מה שלא נודע קודם לכן. חשיפה יכולה להתרחש בעקבות ייצוג במרחב ציבורי של משהו שהתרחש במרחב פרטי. אפשר לחשוף את זהותו של אדם, את קיומו של אירוע, לחשוף חוויה פרטית, או להצביע על השפעה.

חשיפה אינה קשורה בהכרח לראייה. מקור המילה exposure בפועל הלטיני *exponere* שמשמעותו להציב בחוץ באופן המזמין א/נשים להעריך ולשפוט את מה שנמצא לפנייהם.¹⁰ ז'אן לוק ננסי, המציג את האטימולוגיה של המילה חשיפה בספרו "קהילה לא פעילה" מרווח את המונח הלטיני כ-*ex - ex:pose* – חיצוני ל... ו-*pose*, הצבה באופן המדגיש את פעולת ההחצנה, את ההיות ביחסים עם החוץ. ננסי מדגיש כך את החשיפה כיחסים של נוכחות בשביל ואל אחרות ו/או אחרים. כדבריו: "להיחשף" משמעותו "להתייצב" בחוץ, בהתאם לחיצוניות וביחסים עם החוץ באותה "אינטימיות של הפנים".¹¹ הגדרת החשיפה כנוכחות למען אחרת ו/או אחרים נובעת מדיון ארוך שננסי מנהל עם היידגר ומושג האמת. ננסי מדגיש את הקשר של חשיפה ל"אמת"; לגילוי "הדבר" בחושים.¹²

בצילום, החשיפה מתרחשת קודם כול בשעה שדבר, אדם, אירוע נמצאים לפני העדשה ונוכחותם נרשמת במצלמה. באמצעות המצלמה נחשפים דברים שאולי לא נראו, ובאמצעות המסגור

מובלטים דברים שהיו נסתרים ולא מוחשיים. בחשיפה מתחוללת תנועה הכרוכה בהעברה ממרחב אחד למרחב אחר, ומזמן אחד לאחר.¹³ האירוע המצולם מתרחש בזמן ובמרחב אחרים מאלה שבהם התצלום מוצג, והאחרון גם חושף דבר שנדמה שלא נראה קודם במציאות, או שנדמה שלא ניתן לראותו אלמלא נחשף בתצלום.¹⁴ מכאן שאת הצילום, המשעתק דימויים ומנייד אותם, אפשר לכנות אפרטוס חושפני.

המצלמה ופיתוחה קשורים במידה רבה בתלות שבין הפקת התצלום לחשיפה לאור. השתכללות המצלמה כרוכה במאמץ לדייק בהתאמה בין הפרטים הנגלים בתצלום וחדותם למידת ההיחשפות לאור. במצלמת רפלקס מצוי חיישן הקובע את מהירות פתיחת התריס, כלומר את מידת החשיפה, לפי תנאי התאורה ומידת פתיחת הצמצם. משך הפתיחה של התריס ושל הצמצם משפיעים על כמות האור המגיעה לסרט הצילום. בהפקת התוצר הצילומי קיים שלב נוסף של חשיפה, במהלך ההדפסה בחדר החושך. לאחר הפיתוח הפילם מוקרן באמצעות תאורה על נייר רגיש לאור. המקומות החשוכים בפילם הם הבהירים, והכהים מופיעים כבהירים. החשיפה, בצילום ובהדפסה בחדר החושך, מבטאת יחסים ותיאום בין אור, זמן ופרטים. עם החשיפה לאור, מתועד מה שנמצא לפני העדשה. בהדפסה, כבמעשה קסם, החשיפה הופכת את הנגטיב לפוזיטיב. בעקבות שתי החשיפות מתקבל תצלום.

ניסיונותיהם של ממציא הצילום למצוא מהי בדיוק המידה המתאימה של חשיפה לאור היו יותר ממבחן פיזיולוגי וכימי – הם ביטאו את יחסם למדיום של הצילום ואת תפיסתם את האור כשותף ביצירה.¹⁵ הצילום כ"רישום באור" ו"רישום של אור" היה סימן שהטבע לוקח חלק ביצירת התמונה.

ראוי לציין כי תפיסת האור של ממציא הצילום ותפיסת האור שהפכה מזוהה עם הנאורות נבדלות זו מזו. בהקשר של הנאורות היה האור סימן להארה יציבה ועקבית, מעין מדיום שדרכו האמת והעולם האובייקטיבי נחשפים. האור מאיר, מבהיר, חושף ומאפשר לתפוס את העולם סביבנו ולתתו לידיעה האנושית.¹⁶ בניגוד לקישור הרווח בין הצילום לתפיסת האור בנאורות,¹⁷ ג'פרי בטשן טוען שממציא הצילום ראו בו חלק מהטבע, כוח הלוקח חלק ביצירת התצלום ולא כזה שבהופעתו מבטיח את הבסיס לפעולתה של התבונה האנושית.¹⁸

הבזקי האור (פלאש) הם ביטוי מוחשי נוסף לאור הקשור לחשיפה. ג'ייקוב ריס (Jacob Riis), כתב וצלם לענייני משטרה בניו יורק, החל ב-1887, עם גילוי יצירת הבזקי האור באמצעות המגנוזיום, לצלם תצלומים של סמטאות וחדרים חשוכים בשכונות עוני.¹⁹ האור חשף את המצוקה של אנשים שנדחקו לשולי החברה, אבל גם האיר והעיר את המצולמים, פלש אליהם, חשף אותם וחדר לתוך המרחבים האפלים. האור שהרחיב את טווח הראייה לאזורים הפחות מוכרים של העיר נראה בתצלומים של ריס גם כאלים.

בעידן הדיגיטלי, היחסים בין חשיפה להפקה של הצילום שונים. אמנם התלות של הצילום באור לא נעלמה, אך הליך ההפקה הפיזית והכימית שבה החשיפה לאור מילאה תפקיד מחולל השתנה. במצלמות הרפלקס, החשיפה לאור בעת הצילום ובהדפסה בחדר החושך הופכת את הדימוי

לנראה, בעוד שבטכנולוגיה הדיגיטלית מה שנקלט מהחזר האור בעדשה מתורגם ליחידות צבע, והיחידות זו ליד זו יוצרות את התמונה כפי שנרשמה במצלמה.

עם המעבר לצילום דיגיטלי השתנה באופן דרמטי מרכיב אחר בחשיפה, הקשור לאירוע הצילום ולא להפקת התצלום. בעבר נקשרה פעולת החשיפה בהופעה הסינגולרית של דימוי, וחלק מהתצלומים שחשפו אירוע אף היו לדימויים איקוניים. היום קורה לא פעם שאותו אירוע מצולם בו זמנית פעמים רבות במספר רב של מצלמות, ואין דימוי אחד מייצג שמתקבע בתודעה הציבורית. אם בעבר שאבה החשיפה את עוצמתה מהיותה ייצוג ייחודי ויוצא דופן, היום אירוע החשיפה שאמור להיות חריג נרשם ומופץ לעתים בעשרות תמונות. ההתפתחות הטכנולוגית של הצילום ושל התקשורת פרצו רבות מן ההגבלות הפיזיות והחברתיות-פוליטיות שהיגיון ריכוזי יותר הטיל בעבר על שדה הראייה ועל הרשאות הראייה, עד כי נדמה שכולן הוסרו וניתן לראות הכול. הסרת הגבלות רבות וריבוי הדימויים של אירוע משפיעים על ההיבט החדשותי של פעולת החשיפה, אך ההצבה "בחוק", שעומדת בבסיס פעולת החשיפה, ממשיכה לאפיין אותה.

אזרחים כמו סגודן מונעים על ידי ההנחה שאי-ידיעה והסתרת מידע מונעים ביקורת ונקיטת פעולה, וכן שחשיפת המידע השערורייתי לעיני הציבור לא תאפשר לומר "לא ידעתי". החשיפה הכרחית בעיניהם, גם אם הידיעה לא תוביל לנקיטת צעדים קונקרטיים נגד "המעשה שלא יעשה", אלא רק תציב תמרור אזהרה מפני הישנותו. כפי שמציין תומס קינן במאמרו "גיוס הבושה", ארגונים ואזרחים מאמצים את פרקטיקת החשיפה כדי להשפיע על מקבלי החלטות.²⁰ הרשתות החברתיות, שארגוני הזכויות פועלים בתוכן, מקדמות את ההנחה שגם בלי מעורבות של הערכאות המשפטיות יש לחשיפה יכולת השפעה. קינן מצביע על תקופה זו כמקור האמונה בהשפעת החשיפה, ומזכיר את קאנט, שראה בנאורות הליך של שחרור מתלות ופעילות של התבונה בספרה הציבורית.²¹

גם אם האמונה בהיגיון של הציבור וביכולת השיפוט שלו נגועה בתמימות מסוימת, החשיפה היא כלי מרכזי בידי אזרחים וארגונים אזרחיים כשהם מבקשים לחשוף אי-תקינות שלטונית כמו הפרת זכויות אדם ו/או אי-הגנה עליהן. גם אם בחשיפה אין גילוי סוד, היא בבחינת פעולה המופנית נגד ההסתרה. המשמעות של מה שנחשף אינה תלויה בהכרח בפעולת החשיפה, אבל לעתים עצם הגילוי מעניק חשיבות למידע. החשיפה של אירוע או מידע מבקשת לייצרו כמשהו טורד מנוחה, היא מצביעה על קיומו, מזכירה שיש לפעול כדי לשנותו; החשיפה לא מניחה לנו להסתתר מאחורי חוסר הידיעה. מטרותיה ותוצאותיה של החשיפה מזוהות עם הגנה על אינטרסים ציבוריים ופעולה למען טובת הכלל. בהקשר של יחידים, גם ההסתרה וגם החשיפה כרוכות בהגנה, ומכאן הדילמות, הוויכוח הציבורי והביקורת שהחשיפה מעוררת, כולל האשמתם של מי שנוטלים על עצמם את תפקיד החשיפה בבגידה או באיום על טובת הכלל.

בשני התצלומים הבאים אציג ביטוי חזותי של פעולת חשיפה באמצעות סימן של ההסתרה. בתצלום הראשון ידו של החייל מסתירה חלק מפניו מעין המצלמה, ובתצלום השני פניו של המעיד מוסתרות על ידי טשטוש מכוון. שני הדימויים מדגישים את החשיפה.



[2] מתוך עדות של חייל לשעבר (ארגון "שוברים שתיקה")



[1] מתוך סרטו של אבי מוגרבי, "נקם אחת משתי עיני"

החייל, המוציא לפועל את מדיניות השלטון, מבקש להימנע מחשיפה לעיני המצלמה (תמונה 1). בשני, אורח החושף מעשים שעשה ו/או היה עד להם במסגרת השירות הצבאי מוצג כשפני מוסתרות כדי להגן עליו מפני הפללה (תמונה 2). בשני התצלומים ההסתרה מעידה על הסכנה שבחשיפה – סכנה מזוהוי ותביעה – ולכן ידו של החייל מושטת למצלמה והפנים מטושטשות במכוון לשם הגנה. ההבדל בין שני התצלומים תלוי בהקשר של מעשה החשיפה: מי נחשף/ת ואיך.²² בראשון המצלמה של האזרח, המופנית אל נציג השלטון, היא זו שחושפת, ובשני נחשף האזרח, המעיד בדבריו על "מעשה שלא יעשה". בתצלום של החייל ההסתרה נועדה למנוע את החשיפה, ובתצלום השני מוסתרים פניו של מוסר המידע כדי לאפשר אותה. החשיפה, אם כן, פועלת במערך שבין הגילוי, הידיעה, ההסתרה וההגנה.

לעתים חשיפת האמת מסכנת את בלדריה. תקנות וצווים מבקשים להגן על מוסרי המידע,²³ ולאחרונה התברר שגם ארגוני זכויות מחפשים דרכים לצמצום הסיכון שהעדים נוטלים על עצמם. ארגון הזכויות הבינלאומי וויטנס (Witness), המתמחה בהבאת עדויות מצולמות לפגיעה בזכויות, עשה מאמצים מיוחדים למצוא דרך להגן על העדים. כפי שמוצהר באתר האינטרנט של הארגון, הוא חותר להפוך את הצילום לכלי מרכזי במאבקם של הנפגעים.²⁴ מ-1992 החל הארגון להכשיר פעילי זכויות במקומות שונים בעולם בצילום וידיאו.²⁵ הפעילים לומדים איך להיעזר בתיעוד בווידיאו ואיך להפיץ את המידע המצולם בדרכים שונות. וויטנס מתבסס על הנגישות הגוברת והולכת של המצלמות (למשל בטלפונים הניידים) ועל אמצעי תפוצה מרובים, בעיקר באינטרנט. בעזרת הארגון, חושפי הפגיעות ומתעדי העוולות מביאים בווידיאו את סיפורם ו/או סיפורים של פגיעה שהיו עדים לה. וויטנס מייחס חשיבות רבה לכך שהצילום והפצתם של התצלומים יהיו מוסריים, ושהתיעוד לא יסכן את חייהם של אלה הנראים בו או של אלה האחראים לייצורו. לדעת הארגון, שני עקרונות אלה קשורים ללא הפרד בשאלות מרכזיות אחרות המעסיקות את חבריו כשהם אוספים ומפיצים עדויות על פגיעה בזכויות:²⁶ אמינותה של העדות, הפוטנציאל שלה לעורר פעולה כנגד הפגיעה בזכויות, ושאלות הקשורות לביטחון העולות ביחס לעדות. במענה לבעיות שהתעוררו בעקבות ההגנה על המעידים, מעודדים בוויטנס בשנים האחרונות שימוש בתוכנה המאפשרת לטשטש פנים.²⁷ מאמצי הארגון להקטין את פגיעותם של חושפי האמת מראים שבחשיפה לא ניתן להפריד לחלוטין בין הדבר הנחשף לחושפ/ת, וההצבה בחוץ עלולה להתברר כהפקרת הדובר/ת.

החשיפה יכולה לפגוע לא רק בשעת הצילום, אלא גם אחרי שהתצלום כבר צולם, כפי שטענו ביחס לצילום הדוקומנטרי שחושף את הפגיעה בקורבנות ומראה את סימניה על גופם. הביקורת על תצלומים דוקומנטריים שפורסמו בעיתונות ובדיווחים של ארגוני זכויות נוטה להציגם כפטרונים, אימפריאליסטיים וגזעניים.²⁸ התצלומים מתעדים בעיקר את הפגיעה בבני אדם החיים במה שנקרא "העולם השלישי", ולכן מבקריהם מציגים אותם כביטוי של אידיאולוגיה ניאאו-קולוניאלית שמבנה את האזורים האלה כנחשלים ואת האנשים החיים בהם כפסיביים וחסרי אונים.²⁹ בספרה "להתבונן בסבלם של אחרים" מצינת סוזן סונטג שהיחסים הלא-שוויוניים בין המצלמים לצופים בדימויים דוקומנטריים באים לידי ביטוי גם במי שחשוף לעיני העדשה בשעת המוות. לדבריה, חשיפת המת בתצלום תלויה בזהות המצלם ולא רק במקום שבו הוא צולם: במדינה "אקזוטית" המתים יהיו חשופים לעין העדשה, אך כאשר מדובר למשל במוות של חיילים אמריקנים, התצלום יצונזר, אם בכלל יצולם.³⁰

ההאשמה בפגיעה בגלל חשיפת סבל אנושי בתצלומים הושוותה לדיון בפגיעה הכרוכה בתצלומי פורנוגרפיה. בספרה "קרינה אכזרית: צילום ופוליטיקה אלימים" טוענת סוזי לינפילד שצילומי סבל משולים לצילומים פורנוגרפיים. הביקורת על ההיבטים הפוגעניים שבחשיפה ובתיעוד של רגעי משבר כמו מלחמה, עוני או אסון טבע יצרו צמידות של המילים "צילום" ו"פורנוגרפיה". אחד הביטויים השגורים באנגלית ביחס לצילומי מלחמה הוא War Porn.³¹

הביקורת על הצילום הפורנוגרפי מתמקדת בפגיעה בעת מעשה הצילום, ובקשר בין הפגיעה של מעשה הצילום לבין הצפייה בו. כשמפיקי התצלום מנצלים את המצלמת, למשל, לא רק שניטלת ממנה החירות לבחור אם להופיע בתמונה, ובאיזה אופן היא תתקבע בתוך המסגרת, אלא שפעמים רבות מופעלת נגדה אלימות גם בשעת הצילום. עוד ביקורת שכיחה ביחס לחשיפה של נשים בצילום נסובה על ההחפצה בייצוג הפורנוגרפי – ההליך שבו המצלמת הופכת לאובייקט המכוון לסיפוק העונג המיני של הצופה.³² כל אלה, לדעת חלק מהמבקרות, מביאים לכך שהצילום הפורנוגרפי מעודד אלימות נגד נשים. על פי חוקרות כמו דבורקין ומקינן, החשיפה של המצלמת במקרה כזה נתפסת כמתן רשות לפגוע. לעתים הפגיעה בה מתוספת לפגיעה קודמת.³³

לינפילד טוענת כי המבקרים אמנם משווים את יחסי הכוח המתגלים בדימויים הדוקומנטריים ליחסים המתגלים בצילום פורנוגרפי, אולם הטענות הנשמעות נגד החשיפה הן גורפות ומטעות. יחסי המין נתפסים בעיני החברה כיחסים אינטימיים ופרטיים, ולכן חשיפתם, כמו בצילום פורנוגרפי, נתפסת כבגידה. אבל לא כל חשיפה היא בגידה וניצול; רעב וקטל, כפי שהיא מציינת, אינם עניין פרטי, ולרוב הם נחשפים לציבור בחדשות או באמצעות דיווחים של ארגונים אורחיים.³⁴ לכן החשיפה איננה פגיעה, אלא דווקא סוג של הגנה. לדברי לינפילד, ייצוג חזותי יובן כניצול או כתביעה פוליטית על פי ההקשר שבו הוא נצפה. משמעות הדברים היא שדימוי הסבל מייצר יחסים פוליטיים חדשים בכל סיטואציה קונקרטית, ולכן אי אפשר להעריך אם התצלום עצמו כרוך בניצול רק על פי מראהו.

אדגים את דבריי באמצעות שתי דוגמאות, האחת מארגון שוברים שתיקה והשנייה מארגון

רופאים לזכויות אדם – ישראל. שתי הדוגמאות חושפות יחסים מורכבים ואינטרסים גלויים וסמויים בהחלטה לחשוף פגיעה בזכויות אדם. הראשונה מתמקדת באפשרות של חשיפה עם הסתרה. האנונימיות של העדים נועדה להגן עליהם בעת מסירת הדברים. הדוגמה השנייה קשורה בחשיפת הדיסקרטי, כמו בצילום פורנוגרפי: חשיפת המפגש בין איש מקצוע (המטפל) ללקוח (המטופל). הניתוח והתיאור יחרגו מהדינמיקה הבינארית של שלטון החושף את נתיניו ואזרחים החושפים את השלטון ויראו את התנאים הפיזיים, הפוליטיים והחברתיים של החשיפה ואת תנאי הנראות המייחדים אותה.

ב-2008, בסיום המלחמה בעזה הידועה כ"מבצע עופרת יצוקה", פרסם ארגון שוברים שתיקה דו"ח ובו עדויות של 54 חיילים שדיווחו על הפרת המשפט הבינלאומי בזמן הלחימה. בעקבות הפרסום טענה דוברת הצבא שבאין פרטים מזהים לא ניתן לפתוח בחקירת המעשים.³⁵ כמענה לטענות על הדוח ולדומות להן שכבר נשמעו בעבר כנגד פרסומי שוברים שתיקה, חשף הארגון חלק מהחיילים המעידים, ופניהם נחשפו במסגרת תערוכה ויום עיון ובאתר האינטרנט של הארגון. בתערוכה "חשיפה ממושכת" שאצרה מעיין שלף במרכז לאמנות עכשווית בתל אביב (גלריה קלישר) הוקרנו עדויות של חיילים בפנים גלויות על כארבעים מוניטורים שונים במקביל. סרטי העדות שונים מהתמונה הטיפוסית שרווחה עד אז בעדויות של שוברים שתיקה (תמונה 3).



[3] שוברים שתיקה, בתערוכה "חשיפה ממושכת". גלריה קלישר, קיץ 2011

החייל המספר על הפרת החוק ועל אלימות כלפי התושבים הפלסטינים איננו חשוף בדרך כלל (תצלום 2). כפי שכתבו חברי הארגון באתר, העדויות מובאות תוך שמירה על אנונימיות החיילים, כדי לאפשר להם לדבר.³⁶ מ-2004 אסף הארגון מאות עדויות מחיילים וחיילות על הפרת זכויותיהם של פלסטינים בשטחים הכבושים. זהות החיילים או החיילות-לשעבר מקנה

לראיות המובאות סמכות ואמינות. היות שהדיווחים מיועדים לאזוניה ולעיניה של החברה הישראלית, עמדת החייל כמעיד זוכה ליחס מועדף על ידי הנמענים, ומצד שני יוצרת תגובה הפוכה – חשיפת הפרטים על הפרת זכויות בידי הצבא הישראלי נתפסת גם כבגידה.

שמירה על אלמוניותם של המדווחים שכיחה בעת חשיפת שחיתויות. המבנה הייצוגי החזותי של פנים מטושטשות המוסרות פרטים שערורייתיים מוכר לנו. הערפול מיועד לחשוף מידע ולתת הגנה. אפשר לומר שיש מקרים שבהם גילוי החדשות, הסגרת הידיעות ומסירת המידע (האינטימי לעתים) מתאפשרים רק כשפני הדובר/ת מוסתרות. בשונה מהתבנית הייצוגית החזותית המוכרת של מוסדות ממשמעים, שבהם מופיעות פנים גלויות של פושעים ו"אחרים"³⁷, כאן הנוכחות של הקלסטרונים בתמונה כרוכה בהסוואה. תנאי האפשרות לחשיפה למידע ולטענה ל"אמת" שחשיפת המידע מבקשת לבסס מחייבים את הסוואת המקור. למעשה, כמו שמציע ארגון וויטנס, אפשר להיחשף לאמת רק כאשר היא מלווה בהגנה על הדובר/ת. בשביל הנמענים הדמות המטושטשת היא צופן חזותי – שמיעת המידע ואי-ראיית הדובר מאותתים להם שהם נחשפים לפרטים שעצם חשיפתם מסכנת את מי שלא ניתן לראות. עקבות הסיכון שבפרהסיה, בחשיפה ברבים, נראים בדימוי החזותי, וחשיפת האמת נעשית תוך גילוי והסתרה. שלא כמו קרני האור, ההופכות דבר לנראה, טשטוש הפנים מפנה את תשומת הלב לפרטים השערורייתיים ששומעים. האי-נראות שבמראה מבקשת לעקוף את מכשול ההפללה העצמית. התבנית הייצוגית לוקחת אחריות על השמעת האמת – על החשיפה – אולם תבנית זו, כמו במקרה של דו"ח שוברים שתיקה על המלחמה בעזה, עשויה לעורר ספקות לגבי מהימנות המקור. לפעמים אפשר להבין אותה אף כהתחמקות מלקיחת אחריות על חלקה או חלקו של הדובר/ת באותה אמת.

הדוגמה השנייה היא תצלומים שצולמו בפעילות המרפאה הניידת של ארגון הזכויות הישראלי רופאים לזכויות אדם, המארגן בין השאר ימי רפואה בשטחים הכבושים. פעילות המרפאה הניידת, כמו זו של המרפאה הפתוחה ל"חסרי מעמד" הפועלת ביפו, מתבססת על מתנדבים מתחום הרפואה: כמעט בכל שבת נאספים כעשרה מתנדבים ונוסעים יחד לשטחים. המרפאה, כפרויקט הדגל של העמותה, זכתה לתייעוד חזותי נרחב. בשנות פעילות העמותה צילמו את ימי הרפואה בכפרים השונים צלמים מוכרים כמו מיכל היימן, ניר כפרי, אלכס ליבק ומיקי קרצמן.

בתצלומים, המהווים חלק ממסע השכנוע המבקש להראות שזכויותיהם של הפלסטינים תחת הכיבוש נפגעות, ובפרט זכויותיהן הרפואיות, לא נראית אלימות מתפרצת כמו בתצלומי מלחמה, אבל נחשפת בהם אלימות שניתן להגדירה כאלימות כבושה.³⁸ הענקת הסיוע על ידי רופאים ישראלים ולא פלסטינים יכולה להתפרש כמענה למחסור בשירותים רפואיים, כפי שמתן סיוע במקום שאינו קליניקה יכול להתפרש כמענה למחסור במבנים ובחוסר נגישות לשירותי בריאות. מחסור זה יכול להיות כתוצאה מהכיבוש.

ניקח לדוגמה את התצלום של יום רפואי בכפר בידו (תמונה 4). במרכז התצלום המתעד את פעילות הרופאים בכפר הפלסטיני בוקע אור מחלון מלבני. האור מציף את החלל ומאיר ברכות את חמש הדמויות. האחת, בפינת התצלום, רוכנת מעל שולחן לעבר ילד קטן השוכב בזרועות



[4] המרפאה הניידת של עמותת רופאים לזכויות אדם (ישראל) בכפר בידו, 2002. צילום: מיקי קרצמן

אישה המכוסה בכיסוי ראש בהיר. מאחור, במבואה, מציץ אדם מזוקן המחזיק את ידו של ילד נוסף. למרות האור המסנוור החודר פנימה ומטשטש את הפרטים, ניתן להבחין שזו אינה קליניקה רפואית ולא רופא בחלוק לבן, אלא מרחב מאולתר שבו מתקיים המפגש המקצועי.

המגע האנושי בין הרופא למטופלים, המודגש על ידי האור, הוא מוקד התצלום. העיניים שצופות בו מובלות על ידי המראה התמים. נראה שאת הרופא המצולם מדריכים ידע ומיומנות, בעוד גינוני המקצוע מושמים בצד. יתר על כן, המערך המבחין בין שני צדי הסכסוך הפלסטיני-ישראלי, המהווה מעין קוד מארגן בין העמים, מוסר למען דבר ראשוני, יסודי – דאגה וטיפול. מדובר בדימוי "אמיתי" ו"פוזיטיבי", תמונה "אנושית"; מחווה הומניטרית חוצה גבולות, שבה המרחב הפנימי מוצב לעומת המרחב הזר והמסוכסך שבחוץ.

החלון מייצג את ההבדל בין המרחב שבפנים לזה שבחוץ, ואף כי ההבדל בין שני המרחבים נוכח בתצלום, חשיפת הטיפול הרפואי אינה נחווית כחדירה לאזור אסור. העטיפה החמימה של האור והיעדרם של סממנים ממסדיים כמו קליניקה וחזות מקצועית בחלוק לבן מסיטות את תשומת הלב ממה שמתרחש בתצלום, מכך שהתצלום חושף מפגש מקצועי שמתקיים בדרך כלל בצנעה, מאחורי דלת סגורה. בשעה שמתעורר חשד שפעילות הארגון מחללת נורמות מקצועיות מקובלות, נדמה שהאור העוטף הופך לחושפני ואלים ורכות התמונה נעלמת. חשיפת הטיפול הרפואי לצלם ולצופים משנה את אופיו של האור החודר פנימה. חשיפת הטיפול לעין המצלמה נתפסת מפרספקטיבה זו כפגיעה – פגיעה במטופלים ובתמונה שהצטיירה בתחילה.

בראיון שערכתי עם אחת מעובדות העמותה, שהיתה אחראית באותה תקופה על ההסברה, היא טענה:³⁹

ב"מרפאות הניידות" יש הפרה של סודיות רפואית. כולם שומעים את הבעיות הרפואיות של הפונים. אפילו היה מצב שבו פסיכיאטרית פגשה פונים וישבו שם אנשים, גם הבן שלה. והיא עצרה כל פעם כדי להסביר לו מה הבעיה ומה

ניתן לעשות. בישראל זה לא היה קורה.

בהתייחסות לפרסומים של העמותה היא הוסיפה:

[יש] לנו מוסר כפול – מותר להראות מסכנות של פלסטינים: ילדים, נשים, חולים, פצועים וגופות, אבל של ישראלים צריך אישור. בשטחים אנחנו מפרסמים את השם של המצולם הפלסטיני (אולי כי זה גם כך מגיע לבג"צ ואז שם הפלסטיני מפורסם), אבל השם של ישראלים חסוי. [...] בשטחים אנשים כבר הפכו לאובייקט, וכשזה נוגע לישראלים זה יותר רגיש. שם, בפלסטין, הם סמל, אין להם פנים. אני מבינה את זה אינטואיטיבית. יש משהו נלוו בפנייה לרגש – תראו כמה נורא לקשיש בבית האבות. אני מכבדת את זה. שם [בפלסטין] זה צילום גיאוגרפי. זה אפריקה.

התצלומים מעידים אפוא על דבר מטריד: הטיפול הרפואי, שבחברה המערבית המודרנית מוטל עליו חיסיון, גלוי וחשוף כאן למצלמה. אולם זוהי הבנה חלקית של תפקיד המרפאה הניידת ושל התייעוד החזותי בתוכה. לטענתי, חלק מהותי בפעילות המרפאה הוא יצירת פרקטיקה המבקשת ליצור חריגה, ולכן החשיפה היא מרכיב מרכזי בה. החריגה, כפי שכותב פוקו, היא "מן הסדרים האמפיריים שהקודים הראשוניים מכתיבים לה, בהעמידה מרחק ראשיתי ביחס אליהם, [וכך היא] גורמת להם לאבד את שקיפותם ההתחלתית."⁴⁰ פעולת הרופאים מסיטה את עצמה מסדרים המבוססים על קודים אפריוריים המכתיבים את ההתנהלות הרפואית ואת ההתנהלות בשטחים הכבושים. בעזרת החשיפה לציבור, המרפאה הניידת אינה רק סיוע הומניטרי המבקש להחליף שירות חסר ו/או לקוי, אלא פעולה אזרחית פוליטית.

הרופאים היוצאים מדי שבת לא שבים יותר מפעם בשנה לאותו יישוב פלסטיני. הם מצליחים להגיע לביקור ביישובים שונים מג'נין עד חברון, אך טיפול רפואי אמיתי אינו אפשרי במסגרת הזאת: טיפול רפואי נורמטיבי דורש הבחנה, טיפול ומעקב, ובמרפאה הניידת המפגש הוא חד-פעמי. מעבר לכך, מדבריה של מקימת הארגון ונשיאתו ד"ר רוחמה מרטון מתברר שרופאיו אינם מבקשים להחליף את השירותים המקומיים. זו אחת הסיבות שהמפגש מתקיים במקום שאינו מרפאה. ימי רפואה של המרפאה הניידת הם אירועים ציבוריים, ורבים מחברי העמותה תופסים את הפעילות ההומניטרית גם כפעילות מחאה.

בתצלום שצילם מיקי אלון רואים את החריגה מהמרפאה בכמה מישורים (תמונה 5). זהו תצלום של ניתוח בחנות בעיר העתיקה בחברון. החנות פתוחה לרחוב, והרופאים הנראים בלבוש יומיומי מלבד וסט של עמותת הרופאים, רוכנים מעל גבר פלסטיני השוכב על שולחן הזבן. התייעוד נעשה בשתי מצלמות: זו שבאמצעותה רואים את התצלום וזו שנראית בו. הפעילות היא בעלת נראות שונה וחריגה. ההבחנות המרחביות הנורמטיביות – בין הפרטי לציבורי, בין הפומבי לאינטימי, בין הפרופסיונלי והמסחרי למה שאינו כזה – מקבלות כאן פנים אחרות. הפיכת החנות לחדר ניתוחים פומבי הופכת אותה למרחב אזרחי. השינוי בהגדרת התפקוד החברתי של המרחב מייצרת את הנראות החריגה. בפעולה זו המצלמה משרתת את המטרה



[5] יום רפואי בחברון – ניתוח בחנות מכולת, מרס 2007. צילום: מיקי אלון

באופן כפול: גם מייצרת דימוי של הפעילות החריגה של העמותה וגם לוקחת חלק בייצור ההסטה והחריגות. במילים אחרות, הצילום חושף את החריגה שבהבחנות בין הפרטי לציבורי, בין הפומבי לאינטימי ובין הפרופסיונלי והמסחרי למה שאיננו כזה, המיוצרות בפעולה של הרופאים, ומייצר בכך חריגה נוספת מהנורמה המקובלת – חשיפת הטיפול הרפואי. חשיפת הדיסקרטי – הפרת החיסיון במרפאה – נועדה לסמן שאין מדובר בטיפול רפואי רגיל אלא בפעולה מחאתית. אמנם אפילו בבית חולים יש מפגשים רפואיים פומביים, שבהם החולה מוצג/ת בפני צוות של רופאים ונחשפ/ת לחולים אחרים ולמבקרים אקראיים. בעבר הפעולה הכירורגית התבצעה על במה בחלל ציבורי והחשיפה היתה לשם למידה והתערבות רפואית. אולם המרפאה הניידת של רופאים לזכויות אדם מבקשת להידמות למפגש נורמטיבי רפואי בין רופא/ה למטופל/ת, וההבדל הוא, ככל הנראה, שמדובר בהתערבות שהיא בראש וראשונה מחאתית.

הצגתי את החשיפה כהצבה "בחוץ" המאפשרת לא/נשים להעריך ולשפוט את מה שמוצג לפנייהם. גורמים שונים, בין שהם אזרחים המבקשים לבקר את השלטון ובין שהם השלטון עצמו, משתמשים בחשיפה באופנים מגוונים. מראשית הצילום החשיפה קשורה לאור כשהוא מאיר, מאפשר לראות יותר פרטים ומרחיב את טווח שדה הראייה. עם ההתפתחות הטכנולוגית והתקשורת הצילום היה לכלי מרכזי בביקורת של אזרחים וארגונים אזרחיים על השלטון. בבסיס החשיפה עומדת ההנחה שזו פעולה המופנית נגד ההסתרה, ואם ייחשף האירוע ניתן יהיה לשנות את המציאות או למנוע את הישנותו.

שתי הדוגמאות שהצגתי לקוחות מפרקטיקה של ארגונים אזרחיים המבקשים להגן על זכויות באמצעות מחאה. את צילום הטיפול הרפואי במרפאה הניידת ניתן לראות כהפרת חיסיון, אך בה בעת כחשיפה המייצרת נראות לפעולה אזרחית. בצילום של שוברים שתיקה מתגלמים יחסים מורכבים בין חשיפה לאמת ובין הגלוי למוסתר. החשיפה בצילום היא חלק מהניסיון של אותם ארגונים לייצר טענת "אמת", וכמו בארגונים אזרחיים אחרים, כמו למשל ויקיליקס, זו פעולה ביקורתית אזרחית על השלטון. דפוס החשיפה בשני המקרים איננו זה הנפוץ במערך היחסים

השלטוניים, כשהשלטון חושף את הנשלטים או לחלופין הנשלטים את השלטון; עם החשיפה למידע נחשפים גם יחסים חברתיים פוליטיים מורכבים בין המשתתפים. הצופות והצופים לומדים דברים שלא היו ידועים להם עד כה, ובה בעת מתוודעים ליחסים שחשיפת המידע מגלה – יחסים בין אלה הלוקחים בה חלק, כמו מי שמבקש להחזיק במידע, לבין מי שעושה מאמצים להראות אותו לציבור.

הערות

1. Barton Gellman and Jerry Markon, "Edward Snowden says motive behind leaks was to expose 'surveillance state'". *The Washington Post*. (June 9, 2013)
2. Kate Bulkley, "The rise of citizen journalism". *The Guardian* (June 11, 2012)
3. פרויקט "חמושים במצלמות", אתר בצלם (<http://www.btselem.org>).
4. Glenn Greenwald, "Are all telephone calls recorded and accessible to the US government?" *The Guardian* (May 4, 2013)
5. Michel Foucault, *Discipline and Punish: the Birth of the Prison* (New York: Random House, 1975)
6. תיירי דה דוב, "זמן-חשיפה וצילום- בוק: התצלום כפרדוקס", המדרשה 13 (2010): 23–35.
7. אריאלה אזולאי, המציעה לראות בתצלום מרכיב אחד באירוע של הצילום, מרחיבה את הדיון מעבר למסגרת שדה דוב דן בה. באונטולוגיה של הצילום שהיא מציגה בספרה דמיון אורחי היא רואה בתצלום רק תוצר אחד אפשרי של האירוע המצולם. אריאלה אזולאי, דמיון אורחי: אונטולוגיה פוליטית של הצילום (תל-אביב: רסלינג, 2010), 26–29 (להלן אזולאי, דמיון אורחי).
8. Thomas Keenan, "Mobilizing Shame", *The South Atlantic Quarterly*, 103: 2/3 (2004): 435-449.
9. John Tagg, *The Burden of Representation, Essays on Photographies and Histories*. (London: Macmillan, 1988)
- Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?* (London: Verso, 2009); John Rajchman, "Foucault's art of seeing", *October* 44 (Spring, 1988):88-117, p 91
10. T. F Hoad, *The concise Oxford dictionary of English etymology* (Oxford; Oxford University Press, 1996)
11. Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community* (Minnesota: University of Minnesota Press 1991), p. xxxvii
12. Louis Kaplan, "Photograph/Death Mask: Jean-Luc Nancy's Recasting of

13. דה דוב, המדרשה 13.
14. ולטר בנימין, היסטוריה קטנה של הצילום (תל אביב: בבל, 2004 [1931]), 19-21.
15. מוכרים במיוחד ניסיונותיו של לואי דאגר, שבשנות השלושים והארבעים של המאה התשע-עשרה עמל על פיתוח שיטה להטבעת המציאות על משטח רגיש לאור. אחד מניסיונותיו הנודעים ביותר הוא הסדרה "בולוואר דו טמפל" (Boulevard du Temple). תמונות אלו של קרן הרחוב בפריז התפרסמו בגלל הפרטים שנלכדו בהן. החשיפה הארוכה – יותר מעשר דקות – תיעדה לראשונה תנועה, ואמנם נראה כי בחלקן התחנות של התמונות, בין הבתים והעצים הדוממים, נלכדו בעדשת המצלמה שלושה אנשים. דאגתו של דאגר בדוגמאות היוליות אלו היתה ככל הנראה ליצור זמני חשיפה שונים מתוך חישוב התנאים הפיזיים המשתנים. כמו ניסויים מדעיים באור, ב"בולוואר דו טמפל" נמדדו זמני החשיפה בהתאם לפרטים שהוטבעו על המשטח. המתודה הדייקנית שאימץ דאגר להפקת התמונה מדגישה את התלות בין המראה לתנאים הפיזיים של החשיפה. לואי דאגר נודע בשל המצאת הדאגרוטיפ – הליך להפקת ייצוג המציאות שהקדים את הצילום ושונה ממנו, כיוון שאין בו שלב של פיתוח הנגטיב והפיכתו לפוזיטיב. דאגר, ניפס וטאלבוט מוכרים כממציאי הצילום, אולם רבים עסקו בצילום עוד לפני ההכרזה על המצאתו. יתר על כן, יש הטוענים, כמו ג'ופרי בטשן, שיוצרים והוגים אחרים לקחו חלק בפיתוחו גם אם לא עסקו בו ישירות. העניין המשותף שגילו בין השאר היה כרוך בתפיסה האפיסטמולוגית שהציע המדיום בהקשר של היחסים שבין לטבע לתרבות. Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography* (London: MIT Press, 1997), 181 (להלן בטשן, תשוקה בוערת).
16. Melissa Miles, "The Burning Mirror: Photography in an Ambivalent Light". *Journal of Visual Culture*, 4 (3) (2005): 329-349, p 330.
17. Eduardo Cadava, *Words of Light: Theses on the Photography of History* (Princeton, NJ: Princeton University Press 1998), 5.
18. בטשן, תשוקה בוערת.
19. Les Bernstein, "What do the world and People Deserve?", *Photographica World – The Journal of the Photographic Collectors Club of Great Britain*, 98 (2001/4) <http://www.lenbernstein.com/RiisArticle.html>
20. Thomas Keenan, "Mobilizing Shame", *The South Atlantic Quarterly*, 103 (2/3) (2004): 435- 449, p. 437.
21. ראו גם עזמי בשארה (עורך), הנאורות פרויקט שלא הושלם? שש מסות על נאורות ומודרניזם (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997).
22. במונחים משפטיים ניתן להגדיר את הקונפליקט בין חשיפה להגנה בין זכות הציבור לדעת ובין החוק להגנת הפרטיות. על הזכות לפרטיות ראו מיכאל בירנהק, "שליטה והסכמה: הבסיס העיוני של הזכות

- לפרטיות", משפט וממשל יא (9) (2007): 73-9.
23. ראו לדוגמה את ההגנה על חושפי שחיתויות בהודעה מס' 45' 1 לחוק מבקר המדינה (www.mevaker.gov.il).
24. אתר וויטנס: <http://witness.org/about-us>.
25. המוזיקאי פיטר גבריאל הקים את ארגון וויטנס בעקבות תיעוד הכאתו של רונדי קינג, שחור עור בן 24, על ידי שוטרי לוס אנג'לס, במצלמת וידאו ביתית. ראו אתר וויטנס וכתבת CBS על מקרה רונדי קינג (<http://www.cbsnews.com>).
26. על ההיבט של אחריות על העדות שאינה בהכרח ויזואלית: Paul Gready, "Introduction – Responsibility to the Story", *Journal of Human Rights Practice* 2 (2) (2010): 177-190.
27. Sam Gregory, "Cameras Everywhere: Ubiquitous Video Documentation of Human Rights, New Forms of Video Advocacy, and Considerations of Safety, Security, Dignity and Consent", *Journal of Human Rights Practice* 2 (2) (2012): 191-207.
28. Simon Cottle and David Nolan, "Global humanitarianism and the changing aid-media field", *Journalism Studies*, 8 (6) (2007): 862-878; Kevin Rozario, "'Delicious Horrors': Mass Culture, the Red Cross, and the Appeal of Modern American Humanitarianism", *American Quarterly* 55 (3), (2003): 417-455.
29. Talal Asad, "What Do Human Rights Do? An Anthropological Enquiry", *Theory and Event*, 4 (4) (2000): 1-28.
30. סוזן סונטג, להתבונן בסבלם של אחרים (בן שמן: מודן, 2005), 64-62.
31. Susie Linfield, *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence* (Chicago: University of Chicago Press, 2010), 39 (להלן לינפילד, קרינה אכזרית).
32. John Berger, *Ways of Seeing* (London: Penguin Books, 1977); Laura Mulvey, "Visual pleasure and narrative cinema", in *Visual culture reader*, eds. J. Evans and S. Hall (London: Sage, 1999).
33. עמליה זיו, "בין סחורות מיניות לסובייקטים מיניים: המחלוקת הפמיניסטית על פורנוגרפיה", תיאוריה וביקורת 25(2004), 194-163.
34. לינפילד, קרינה אכזרית, 40.
35. ראו רויטרס, "צה"ל: עדויות שוברים שתיקה" מעזה – שמועות", Ynet, 15.7.2009.
36. www.shovrimstika.org.
37. Allan Sekulla, "The Body and The Archive", in *The Contest of Meaning: Critical*

Histories of Photography, ed. R. Bolton (London: Mit Press, 1989); טאג, עול הייצוג.

38. עדי אופיר ואריאלה ואזולאי, משטר זה שאינו אחד – כיבוש ודמוקרטיה בין הים לנהר (1967-) (תל אביב: רסלינג, 2008), 224--225.

39. הראיון התקיים ב-23 ביולי 2007.

40. מישל פוקו, המילים והדברים: ארכיאולוגיה של מדעי האדם (תל אביב: רסלינג, 2008), 12.



ללכוד

חוה ברונפלד-שטיין

לוכדים, שבויים ותצלומים

ביום חמישי, 21 באפריל 1984 בשעה 18:45 חטפו ארבעה פלסטינים בני כ-18 אוטובוס אגד בקו 300 ובו 25 נוסעים שנלכדו והוחזקו כבני ערובה וכ"קלפי מיקוח".¹ החוטפים דרשו לשחרר תמורתם 500 אסירים הכלואים בשבי. ביום שישי, 13 באפריל 1984 עם שחר, נהרגו במהלך ניסיון החילוץ שניים מהחוטפים-הלוכדים, מחמוד קבלאן ומחמוד ברכה. שניים נוספים נלכדו על ידי כוחות הביטחון. הצלם אלכס ליבק לכד אז במצלמתו את מגדי אבו ג'אמע, אחד משני החוטפים שנלכדו, מובל בידיים כבולות על ידי שניים מלוכדיו.² השניים נראים מביטים ב"זה הנוכח מולם" – הצלם. אחד מהם נלכד בשבריר של רגע, רגע מכריע יש לומר, שבו הוא מורה באצבע מאיימת כלפי המתבונן. האצבע המורה מבקשת להפריע. מתוך כך, בהלימה ובהיפוך, היא מצביעה ולוכדת את תשומת לבנו לנוכחותו הנעדרת של ה"זה היה שם" – הצלם.³ באירוע המצולם אחז הצלם בידו מצלמה שלכדה דבר מה והפיקה את אחד מתוצריו של אירוע הצילום.⁴ בתצלום זה אנו מביטים כעת.



"חדשות", 29.05.1984, עמוד השער. צילום: אלכס ליבק

מחוות האצבע שנלכדה מורה על "זה היה" ועל "מה שאין להשיבו".⁵ אותו דבר שתירי דה דוב (de Duve) מכנה "הדבר שאינו נסבל": "ההיעלמות הפתאומית הזאת של זמן הווה, המתפצל לסתירה של היותו בעת ובעונה אחת מאוחר מדי ומוקדם מדי".⁶ כ"נבואה רטרופקטיבית", המחווה מצביעה על דבר מה שכבר נוכח באירוע המצולם, "כך שאנו, במבט לאחור, יכולים לגלותו".⁷ היא מורה על דבר מה נוכח-נעדר, שעדיין לא התרחש, שעתיד להתרחש וכבר נלכד ומקנן באירוע הצילום, "פורענות שכבר התרחשה", כדברי רולאן בארת, "אותו דבר נורא שאתה מוצא בכל תצלום: את שובו של המת".⁸

באותו יום שישי, 13 באפריל 1984, פורסמו בעמוד הראשון של "מעריב" תצלום וכתבה. כותרת הכתבה מודיעה באותיות ענק: "צה"ל חילץ חטופי האוטובוס; 6 נפצעו; 2 מחבלים נהרגו". כותרת המשנה מציינת: "שני מחבלים נשבו" (ראו תצלום).⁹ "ידיעות אחרונות" של אותו יום פרסם את הדברים הבאים: "כוח צה"ל שחרר את אוטובוס החטופים (...) במהלך השחרור הבוקר נלכדו שני מחבלים ושניים נהרגו" (ראו תצלום).¹⁰ בחדשות השעה 8:00 של אותו בוקר נמסר מדובר צה"ל כי שני המחבלים נלכדו חיים. לאחר כמה שעות נמסר כי כל ארבעת החוטפים נהרגו במהלך לכידתם.



"ידיעות אחרונות", 13.4.1984, עמוד השער

"מעריב", 13.4.1984, עמוד השער

באותו אירוע נכחו כמה צלמים, ביניהם ענת סרגוסטי מ"העולם הזה", שמואל נחמני מ"מעריב", אלכס ליבק ויהודה רביב מ"חדשות" וצ'יבי שיכמן מ"כותרת ראשית". שלושה מהם לכו במצלמתם את מגדי אבו ג'אמע וסובחי אבו ג'אמע מובלים חיים אל מותם. ב-15 באפריל הועבר לצנזור תצלום של אחד מהלכודים מובל חי על ידי אנשי השב"כ. התצלום נפסל לפרסום. למחרת, 16 באפריל, התפרסמה הכתבה "דם באוטובוס" מאת ענת סרגוסטי. הכתבה לוותה בצריבות-ענק לבנות. אלו הם סימני הפסילה של הצנזורה (ראו תצלום).¹¹



ענת סרגוסטי, 16.04.1984 "דם באוטובוס".
"העולם הזה", עמ' 7-6

על שער גיליונו הבא של "העולם הזה" מ-25.4.1984 התפרסם תצלומה של ענת סרגוסטי, שבו לכדה קבוצת לוחדים מובילה שבוי – אחד מחוטפי האוטובוס (ראו תצלומים). שני התצלומים של סרגוסטי פורסמו באותו גיליון במסגרת המאמר "חזרה למקום הפשע" של העורך אורי אבנרי. הקבוצה מצולמת מנקודת מבט צדית ומאחור (ראו תצלומים).¹²



"העולם הזה", 25.4.1984, עמוד השער. צילום: ענת סרגוסטי ל"העולם הזה"



"העולם הזה", 25.4.1984, עמ' 6-7. צילום: ענת סרגוסטי ל"העולם הזה"

בהמשך המאמר צוטטה כותרת ה"הרלד טריביון": "תצלום מעמיד בספק את הודעת צה"ל על חטיפת האוטובוס".¹³ במקביל וכתגובה הובאו ב"ידיעות אחרונות" דבריו של ח"כ אהוד אולמרט: "(...) מעולם לא היתה לממשלת ישראל מדיניות של פגיעה בשבויים".¹⁴

ביום ג' 29 במאי 1984 התפרסם תצלום של אלכס ליבק בעיתון "חדשות" כשהוא מצונזר עם צריבות שחורות. בתצלום המצונזר נראה מג'די אבו ג'אמע מובל, ושני אנשי שב"כ שפניהם הושחרו וטושטשו אוחזים האחד בזרועו והאחר במעילו. בכותרת הראשית נכתב באותיות קידוש לבנה: "זה המחבל שהוכה למוות בידי כוחות הבטחון".¹⁵



"חדשות", 29.05.1984, עמוד השער. צילום: אלכס ליבק

בעמודים 2 ו-3 של אותו גיליון התפרסמו שישה תצלומי קונטקט של סרט הצילום של ליבק.¹⁶ בין הלידי הכסף שעל פני סרט הצילום נלכדו "תוך פחות מדקה", לדברי ליבק, קרניים זוהרות שהפיצו דמויות מהאירוע המצולם, ביניהם דמויותיהם של אנשי השב"כ, מג'די אבו שמעה ושר הביטחון ארנס.¹⁷ חלק מהתצלומים שנלכדו צונזרו והושחרו (ראו תצלום).¹⁸ תצלומה של ענת סרגוסטי שמצלמתה לכדה דימוי תיעודי של אנשי ביטחון מובילים שבוי חי התפרסם שוב במסגרת מאמר ב"העולם הזה" מ-30 במאי 1984, שבו כתב אבנרי: "אחרי פרסום התצלומים (...) לא נותר ספק כי שני החוטפים נרצחו אחרי שנלכדו".¹⁹



"חדשות", 29.5.1984, עמ' 2-3. צילום: אלכס ליבק ל"חדשות"

בדצמבר 2003 התפרסם התצלום של ליבק במהדורה מיוחדת של העיתון "חדשות", הפעם ללא סימני צנזורה (ראו תצלום). תצלום זה נלכד בתודעה הציבורית כתצלום שחילץ את הרצח "ברשות ובסמכות" של השבוי- החוטף מג'די אבו ג'אמע ושל חברו סובחי אבו ג'אמע, שנעדר מתצלומי ליבק אך מופיע בזה של סרגוסטי. התצלומים שלכדו את חייהם של השניים וחילצו כ"נבואה לאחור"²⁰ את מותם העתידי מתוך סבך פעולות השב"כ, מבין השקרים, הסחיסות, הפיטורים וסתימת הפיות, חשפו את מה שכונה מאז "פרשת קו 300". עם זאת, כפי שכתב גדעון לוי ב-2 באוקטובר 2011, "קו 300 עדיין נוסע וכאז כן עתה: רצח, עלילה והשתקה, בשם הביטחון מותרים בישראל."²¹



"העולם הזה", 30.5.1984. צילום: ענת סרגוסטי ל"העולם הזה"



"חדשות", 29.05.1984, עמוד השער. צילום: אלכס ליבק

השיטוט הקצר ששורטט כאן בין צלמים, תצלומים, חוטפים, בני ערובה, אסירים, לוכדים, הרוגים, רוצחים ושבויים מוביל אותי לדיון במושג "ללכוד" ובפועל שממנו הוא צומח; ללכוד (to capture). במאמר אעסוק בשרשרת הפעולות, ההטיות, המונחים והמצבים הנובעים מהפועל ושם העצם, ובזיקות של הפועל לאלימות ודיכוי. הדיון ינוע בו זמנית בין שלושה תחומים שהמושג "ללכוד" עומד בבסיסם: צילום, שבי וציד. באמצעות המיקוד במושג "ללכוד" ומפרספקטיבה שתצומצם לרשת היחסים שבין תצלומי קו 300 לאירועי קו 300 יצביע המאמר על יחסים מורכבים בין אירוע צילומי, אירוע נפילה בשבי ואירוע ציד.

אפתח בכחינת המקור האטימולוגי של שם העצם והפועל וזיקתם של השניים להסדרה בינלאומית של חוקי מלחמה, שבי ולציד כמו גם לאירוע הצילום.

הקונטקסט הפוליטי הישראלי, וליתר דיוק זה הממוקד בפרשת קו 300 ובתצלומים שעזימה פתחתי, ימצא במידה רבה בלב המושג. כשם שתצלומי של ליבק משמש לי נקודת מוצא חזותית לדיון, גם התצלומים הנוספים שאביא צומחים מאותו הקשר ויבואו מאותו מאגר תרבותי-חזותי הממוקד בעימות הפוליטי הישראלי-פלסטיני. אוסף התצלומים הלאומי הוא מאגר של מחלקת הצילומים של לשכת העיתונות הממשלתית במשרד ראש הממשלה. האתר הדיגיטלי עלה לרשת כחלק מחגיגות החמישים למדינת ישראל, ומקוטלגים בו עשרות אלפי תצלומים. תצלומי השבויים שנפלו בשבי מדינת ישראל המופיעים במאמר הם מתוך אותו מאגר רשמי ובהרשאתו. כאן המקום לציין כי בארכיונים ממוסדים יש מספר לא מבוטל של תצלומי שבויים שנפלו בשבי מדינת ישראל. מולם עומד מספר מצומצם של תצלומי שבויים ישראלים, ובמרביתם הם מצולמים בעת שיבתם מהשבי.

הפועל ללכוד [to capture] שם העצם לכידה [capture]

המקור האטימולוגי של הפועל הלועזי ללכוד (to capture) ושל שם העצם (capture) הוא מהמילים הלטיניות: capio \ capiō \ captō \ captūra שמשמעותן לתפוס, לצוד, לחטוף, ללכוד.²² לכולן זיקה לפעולות אלימות וללכידה של בעלי חיים ובני אדם. הטיות ומונחים קרובים מתייחסים לסובייקט הלכוד והשובה (captor), לפעולת הלכידה (captured), לזה הנשבה, ללכוד ולשבוי (captive) שמקורו הלטיני (captivus), לזמן השבי (capta או captus) וגם למצב של שבי, שבות או שבייה (captivity).

הפירוש המילוני של השורש לכ"ד בעברית ושל הפועל ללכוד הוא לתפוס במלכודת, בפח, ברשת, במארב או במרדף. שם העצם לכידה עניינו ציד, חטיפה ולקיחה בשבי – תפיסה שלא מאפשרת בריחה או שחרור.²³ שבי מציין לכידה של בני אדם במלחמה, שבייה ומלקוח מציינים בעברית לכידת בעלי חיים, כליאתם בכלובים, החזקת חיות בשבי וביתן. המושג שלל מתייחס לתפיסה של רכוש וחפצים, והמושג כיבוש לטריטוריה ואנשים. פירוש מילוני נוסף של המושג "לכידה" הוא צילום תמונה נדירה או קשה להשגה.²⁴ לכוד הוא מי שתפוס במלכודת ואינו יכול להימלט, מי שנמצא במצב קשה שאינו יכול לצאת ממנו, וגם מי שלכדו-תפסו אותו במצלמה, המצולם. ביטוי עכשווי של הפועל ללכוד הוא לכידת מסך (screen capture) או לכידת וידאו (video capture), שפירושו ללכוד את המסך ולצלם את תוכנו של צג אלקטרוני של מחשב, סמארטפון וכדומה.²⁵ המונחים שהוזכרו והמשמעויות העולות מהם נוגעים למערכות יחסים בין בני אדם ובין בני אדם לבעלי חיים, לטבע ולסביבה.

נגזרות משניות אך רווחות לא פחות של השורש, הפועל ושם העצם שולחות אותנו לאזורים של תשוקה, כסף וקסם. נגזרות אלו נחלצות מהמטריאליות של "זה היה שם" של פעולת הלכידה, ומעידות דווקא על חמקמקות, ארעיות ואפילו ערטילאיות הטמונות בשורש לכ"ד. משמעויות נוספות הן היכולת להבין, להשיג, לייצג ולתאר משהו חסר ממשות כמו דמות, דמיון או אווירה, היכולת לרתק, לשבות וללכוד את תשומת הלב, ללכוד ברשת, ללכוד את העין או ללכוד אהבה.

מכל האמור לעיל אפשר לומר כי התנועה והרצף בין ערגה, מבטים, חפץ לב, חפצים, בעלי חיים, בני אדם ומדינות ובין יחסי בעלות, רכוש והחפצה, פיקוח, כפיפות והשפלה ומכאן גם התענגות ותשוקה נמצאים בבסיס הפועל ושם העצם ללכוד ולכידה.

לסיכום, קשרים וזיקות לאלימות ודיכוי וליחסי כוח פוליטיים, חברתיים וכלכליים עומדים בלב המושג "ללכוד" ומיוחסים לאירוע הצילום כמו גם לאירועי עימות, מלחמה ושבי. כך עולה מהפער שנחשף בפרשת האוטובוס החטוף בין לכידת החוטפים שנרשמה על הצלולואיד ונלכדה בתצלומים לבין דבריו של ח"כ אולמרט, שלמדינת ישראל מעולם לא היתה מדיניות של פגיעה בשבויים.

הסדרה בינלאומית של חוקי מלחמה ושבי והלאמת "פטנט הצילום"

אירופה של המאה התשע-עשרה היתה הזמן והמקום שבהם החלה להתגבש הסדרה בינלאומית של חוקי מלחמה ושבי. הקטגוריה "שבי", ההבניה מחדש של מי שמוגדר שבוי, ומעמד השבוי והיחס כלפיו עברו התפתחות של מערכת כללי שבייה והסדרה משפטית בין מדינות.²⁶ לפי חוקי מלחמה עתיקים, דינם של שבויים היה עבדות, עקירה ומוות. לפי דיני מלחמה שהתגבשו במאה התשע-עשרה, מי שהוגדר שבוי הופעלו כלפיו צורות שונות ומשתנות של הגנה וערבות.²⁷ ההבדל בין מעמד האסיר העבריין ובין החייל שנלכד, נתפס ונשבה הוסדר כתחום של משפט בינלאומי. דיני המלחמה לבשו צורה של מסמכים כתובים ואמנות בינלאומיות בחסות הצלב האדום ובחסות האו"ם. כיום הנטייה הרווחת היא לכנותם "משפט הומניטרי בינלאומי החל על עימותים מזוינים" (*International Humanitarian Law Applicable in Armed Conflicts*). בבסיסם עומדים עקרון האנושיות, עקרון האבירות ועקרון ההדדיות, שהוא הערובה לקיום אמנות. מטרתם העקרונית היא "לשכך ככל האפשר את פורענויות המלחמה", להפחית ולמנוע סבל מיותר מלוחמים ואזרחים בזמן מלחמה.²⁸ הרציונל הטמון בהם מבהיר כי מלחמה היא אירוע אלים אך כפוף לחוקים, לאמנות ולמוסכמות החלים ישירות על מדינות ועל יחידים כאחד.

הנהלים העוסקים בהסדרת הטיפול באסירי מלחמה (prisoners of war) ובשבויים (captives) הוצעו לראשונה ב-1874 בבריסל ונוסחו באמנת האג 1899. זכויותיהם ומעמדם של שבויים הוסדרו באמנות ז'נבה. באמנת ז'נבה השלישית (1929) נוסחה ההסדרה המשפטית של השבי (captive) ושל רגע הנפילה בשבי (Beginning of Captivity), נקבע מיהם הזכאים למעמד של שבויי מלחמה ונדונו זכויותיהם.²⁹ במוקד אמנת ז'נבה הרביעית מ-1949 עמדו אופני הטיפול בשבויי מלחמה, בניצולי אוניות טרופות, וזכאותה של אוכלוסייה אזרחית להגנה מצד הריבון בזמן מלחמה או תחת כיבוש צבאי.³⁰ העיקרון המרכזי של אמנות ז'נבה קובע כי חובה לאפשר למי שנכנע בקרב והניח את נשקו ליפול בשבי, ולזכות בהגנה וביחס אנושי החף מניצול, עבודת פרך והתעללויות.³¹ עיקרון נוסף אומר כי השבויים הם בידי המדינה ולא בידי היחיד או בידי היחידה הצבאית שלקחה אותו בשבי.³² הדבר מטיל את האחריות על המדינה שצבאה לכד את

השבוי, ואחריות זו חלה מרגע הרישום. יוצא כי מרגע הרישום הפיקוח נעשה על ידי המדינה המגינה, ועל ידי מוסד הומניטרי בינלאומי בהיעדרה. בין רגע הכניעה לרגע הרישום ובמסגרת פרוצדורות משפטיות, גם מי שנלכד כשבוי עלול להיות מופקר אל מותו.³³

נקודה מעניינת זו נוגעת לפער בין רגע הכניעה, המאפשר לכידה והגדרה מחדש של יחסים, לבין רגע הרישום שעניינו תיעוד. במקביל היא גם מסמנת מתח אפשרי בין רגע הכניעה לרגע ה"רישום באור", רוצה לומר המתח בין השלטוני (מדינה) לאזרחי (צילום).³⁴ הפער בין שני רגעים אלה הוא פריצה מובנית המאפשרת לשלול זכויות אדם במסגרת אמנות שמטרתן לעגן אותן בעתות מלחמה וכיבוש. זהו הפער שבמהלכו הומתו חוטפי קו 300. על פי "מעריב" מ-29 באפריל 1984, מדובר היה בזמן של כרבע שעה.³⁵ זהו גם המקום והזמן שבהם נוכחותה של מצלמה עשויה למלא תפקיד גורלי בצמצום אותו פער שבין כניעה לרישום. נוכחותה של המצלמה וה"רישום באור" באמצעותה עשויים לייצר מרחב שאינו לכוד במבנה חד-ממדי של יחסי כוח, ואשר במסגרתו מצוי מה שאזולאי מכנה "מרחב היחסים של הצילום".³⁶

אירופה של המאה התשע-עשרה היתה גם הזמן והמרחב שבהם צרפת רכשה את זכויות היוצרים על התהליך הצילומי; הדגארוטיפ (Daguerreotype) מידי דאגר ואיזידור (Isidore), בנו של ניפס (Niépce).³⁷ הזכויות נקנו לאחר הצגת התהליך ותוצאות מחקריו של דאגר, שקיבע את הדימוי שנלכד על ידי הקמרה בפני האקדמיה הצרפתית למדעים בינואר 1839. כמה חודשים מאוחר יותר, ב-19 באוגוסט 1839, הודיעה ממשלת צרפת שהיא מעניקה את הזכויות על מנגנון הלכידה החזותי "חינם לכלל הציבור" כמתנה "בנדיבות לעולם כולו".³⁸ בכך שחררה צרפת את הצילום מהיותו לכוד תחת חסותה. עם זאת, כפי שכותבת אזולאי ב"האמנה האזרחית של הצילום", אף על פי ש"מושגי הקניין והבעלות זרים להיגיון של הצילום", הוא נותר לכוד עוד עשורים רבים על ידי חוק זכויות היוצרים ובמסגרת המחשבה היצרנית/יצירתית שבאמצעותה חשבו על צילום.³⁹

לדשום באור ו/או ללכוד קרניים זוהרות? צילום: בין מנגנון כתיבה [Photo-graphy] למנגנון לכידה [Apparatus of capture]

ב-1835 תיאר הצרפתי דאגר (Daguerre) את הדאגרוטיפ כ"מכשיר לרישום הטבע" ואת תוצאות מחקריו הצילומיים כ"רישומים המושלמים ביותר".⁴⁰ כעשר שנים אחר כך בחר האנגלי טאלבוט (Talbot) את הכותרת "העיפרון של הטבע" (The Pencil of Nature) לספרו הדן בצילום, ואנרי קרטייה-ברסון (Cartier-Bresson) כינה בעקבותיו את המצלמה "ספר סקיצות".⁴¹ הניסוחים של השלושה מעידים על הידע ועל השדות שדיונם בצילום עומד בזיקה אליהם. מהספר של טאלבוט ומאותה כותרת צמחו תיאורים של תצלומים כ"תמונות של הטבע", של מעשה הצילום כ"פעולה של רישום", של מכשיר המצלמה כ"פנקס רישומים" וכ"מנגנון כתיבה על מצע של חומר כימי הרגיש לאור", ושל הצילום כ"כתיבה באור" (Photo-graphy).⁴² מאמצע המאה התשע-עשרה ובמסגרת אותה עמדה נעשה שימוש בשמות עצם ובפעלים לכתוב (write), לשעתק (reproduce),

לייצג (represent), לרשום (draw), לצרוב (inscribe), לחרוך (scorch) ולהטביע (imprint) כדי לתאר את פעולת המדיום, את הסוכנים והמכשירים ואת המושאים והתוצרים. לפעלים ולשמות עצם אלה יש כמובן זיקה למעשה הכתיבה והציור.

במקביל ובנוסף, שכיח השימוש בפעלים לתפוס (to catch, to trap), לאסור (to imprison, to arrest), לשבות (to seize), לצוד, ובפועל הרווח ללכוד (to capture). בארת כותב: "המהות 'זה היה' באה לעולם רק ביום שבו הנסיבות המדעיות (התגלית שהאלוגנים מכסף, יוצרי המלח, רגישים לאור) אפשרו ללכוד ולהדפיס במישרין את הקרניים הזוהרות הבוקעות מחפץ שהואר בדרכים שונות.⁴³ אם מרבית פעלי הרישום נגזרים מהתיאור שבו פתחתי, של הצילום כמנגנון כתיבה, אזי מהמושג והפועל "ללכוד" ייגזר תיאור של הצילום כמנגנון לכידה (Apparatus of capture)⁴⁴ – הצילום, הפעולה והמכשיר כמנגנון לכידה שהאור הוא רק שבוי או טרף אחד שנלכד בהם. פעלים אחרונים אלה מצויים בלבו של שדה הצילום, המלחמה והציד.

ראוי להדגיש כי הפועל ללכוד (to capture) והערך לכידה (capture) שכיחים ביותר בשיח הצילומי, במחקרים תיאורטיים העוסקים בצילום ובטקסטים לימודיים שעניינם הוראת צילום, טכנולוגיות של צילום ולימוד תוכנות חזותיות. ספרו של חוקר הצילום ג'ון טאג (Tagg) "המסגרת הדיסציפלינארית, אמיתות צילומיות ולכידה של משמעות" (*The Disciplinary frame, photographic truths and the capture of meaning*) הוא רק אחד מהספרים המציבים בחזית את הצילום כמנגנון של לכידה.⁴⁵ יתרה מזו, הפועל "ללכוד" מופיע גם בתרגומים לעברית של טקסטים קאנוניים העוסקים בצילום, דוגמת אלו של בנימין, בארת, סונטג ודה דוב.⁴⁶ מנגד, בטקסטים אקדמיים שמקורם בשפה העברית, שכיחותו של הערך "ללכוד" נפוצה פחות, ושכיח יותר השימוש בפעלים לתפוס, לצרוב, להקפיא, להטביע ולהנציח.

כאמור, הפעלים ללכוד, לתפוס ולשבות מופיעים בדיון על הצילום כבר במאה התשע-עשרה. הם משויכים לממד האינדקסלי שבנימין מתייחס אליו בדיונו על ההילה: "מדי יום תובע הצורך באורח נמרץ יותר ללכוד מתוך סמיכות קרובה ביותר את האובייקט בדימוי, ליתר דיוק בתמונה."⁴⁷ הם מיוחסים למושאי הצילום, דהיינו למצולמים או לאותו דבר מה"הם היו שם (...). הממשי במצב של עבר" שנלכד וקובע, ומתארים את פעולת הצלם, המצלמה.⁴⁸ זאת ועוד, הערכים "ללכוד" ו"לכידה" מתייחסים לשותפים נוספים באירוע הצילום: לתצלומים שיהיו מי שיגדירו כ"תחבולה שטנית", כבתי כלא חתומים, כ"קבר שני" וכמצבות,⁴⁹ וגם לצופים עתידיים שתצלומים מסוימים כמלכודות עשויים ללכוד את עינם או את תשומת לבם.⁵⁰ לבסוף הם מופיעים לצד נמענים שדריכות פוליטית תניע את מבטם ללכוד ובו זמנית להביא לחילוצם של בני ערובה (דימויים/ייצוגים); חסרי ממשות מחד גיסא וקונקרטיים לחלוטין מאידך גיסא. רוצה לומר, שבויים ובני ערובה שצמחו בתנאים ויחסי כוח כלכליים-פוליטיים-חברתיים ספציפיים ולכודים-כלואים בתצלומים לזמן מושהה.⁵¹

מה בין אירוע צילום לאירוע שבי?

השאלה העקרונית שאציב בעקבות אירועי קו 300 והתמונות החטופות של אותם אירועים היא: מה בין אירוע צילום לאירוע שבי? במשפטים הבאים אנסח כמה פרוצדורות משפטיות ונהלים העוסקים באירוע השבי ובשבוי באמצעות פעלים ומושגים המתייחסים לאירוע הצילום, לשיח הצילומי ולתצלומים.

דגל לבן ומחווה של ידיים מורמות הם מסימני החזותיים של אירוע כניעה בקרב.⁵² סימניה של מחוות הכניעה, אותה הצהרה (annunciation) חזותית-גופנית, נועדו למבט מרחוק. יש דמיון בין אותה הצהרה חזותית להסטה של מצלמה הצידה, המהווה הרמת דגל לבן בדמותו של הצילום. המצלמה, המכשיר הלוכד, עשויה כידוע להמית את האוחז בה, ומקרה מותם של שני צלמי רויטרס נמיר נור א-דין (Namir Noor El-Deen) וסעיד כמאג (Saeed Cmagh), שנורו בעירק ביולי 2007 לאחר שהחיילים חשבו שהמצלמה שהחזיקו היא כלי נשק הוא רק דוגמה אחת לכך.⁵³ בה בעת, כמו דגל לבן, אפשר גם למצוא הגנה תחת חסותה של המצלמה: "יש לך משהו על הכתף שיכול להיראות כמו כלי נשק. את חייבת להיות מודעת לכך. אם אני נמצאת איפשהו ורואה טנק או סיור אני מיד מסובבת את המצלמה הצידה כדי שיראו שזו מצלמה, שזה אינו כלי נשק," מספרת הצלמת בסרט "נשים מאחורי המצלמה".⁵⁴ הביצועיות החזותית (visual performativity) נועדה למבט שיבחין בה בהרף עין, ויגדיר מחדש בחטף את מעמדם של הנוטלים חלק באירוע הפרפורמטיבי של ההצהרה. ברגע המכריע, אותו שבריר זמן שנמתח לכדי אירוע טקסי בעל כללים ונהלים, הנכנעים/נלכדים הופכים למעין דממה חזותית (stillness), תמונה קפואה, תבנית מרוכזת, כמעט יש לומר תמונת סטילס (still). זאת בדומה לתצלום – אחד מתוצרי של האירוע המצולם – אשר נועד למבט מרחוק במרחב ובזמן ומהווה סימן חזותי למשא ומתן עתידי על יחסי כוח.

הליכה בסך בידיים פתוחות ומורמות מעל הראש או הליכה בעיניים קשורות ובידיים אסורות יצינו את אירוע הנפילה בשבי.⁵⁵ גם ישיבה בידיים מורמות או ישיבה כפופת גו, ראש מורכן, ידיים כפותות ועיניים מכוסות יצינו את אירוע הנפילה בשבי – הנגזר מהאירוע הראשון – הרגע המכריע (The decisive moment) של הכניעה (Beginning of Captivity). בין הרגע המכריע של הכניעה לבין השטף האלים והכאוטי של המלחמה עומדים דיני מלחמה, ועומד רגע הרישום (באור) הנגזר מאמנת ז'נבה ומטיל אחריות על המדינה הלוכדת.



אנונימי, מלחמת העצמאות, הכפר יזור, 1.10.1948, לע"מ



אנונימי, חיילים סורים ברמת הגולן מרימים ידיים לאות כניעה במהלך מלחמת יום כיפור, 10.10.1973, לע"מ



מימין: אנונימי, מלחמת העצמאות, הקרב על באר שבע. בתצלום שבויים מצרים נאספים על ידי חיילי צה"ל, 22.10.1948, לע"מ
משמאל: שבויים ישראלים במצרים, מתוך ארכיון אלאהראם (<http://egyptianpows.net/2012/10/20/israeli-pows-in-1973-from-al-ahram-archives/>)



מימין: 34 שבויים ישראליים שנלכדו ושבויים בסוריה, 15 באוקטובר 1973. מתוך www.syrianhistory.com/en/photos/1223#sthash.m7qlgB9G.dpuf
משמאל: אנונימי, רמת הגולן, במהלך מלחמת יום כיפור, בתצלום שבויים סוריים מכוסי עיניים יושבים ליד גדר, מחכים להיאסף על ידי חיילי צה"ל,



1.10.1973, לע"מ. מימין: שבויי ישראלי מובל על ידי חייל סורי, 1973. מתוך <http://www.militaryphotos.net/forums/showthread.php?68771-Yum->
משמאל: רון אילן, חייל צה"ל מוביל שבויים למחנה מעצר בסיני, 21.10.1973 (מלחמת יום כיפור), לע"מ
Kippur-War/page2

לזמן מושהה (suspension) במסגרת מערך משתנה של יחסי כוח בין מדינות, ובמסגרת נהלים מלחמתיים המוסדרים במערכות של אמנות בינלאומיות, ישתנה מעמדם של המבצעים/ נכנעים/לכודים (Captured) וייקבע מחדש ממעמד של לוחמים/חיילים למעמד של שבויים. מי שהוגדרו כאזרחים ריבוניים תחת חסותה של מדינה ריבונית אחת יהפכו לנתינים (זרים) בכפייה, לשבויים, לאסירי מלחמה, ובהגדרה רחבה לבני ערובה ו/או ל"קלפי מיקוח" במדינה אחרת, במינוח משפטי של יחסי כוח.⁵⁶ לפרק זמן מושהה (moments of suspension) הלכודים יוחזקו במשמורת. מרחב תנועתם ימוסגר ויתוחם (framed) במחנות שבויים, או כפי שמסומן בתצלומים הבאים – במכלאה.



מימין: אנונימי, מלחמת העצמאות, משרד הרישום במחנה השבויים המצרים, 10.08.1948, לע"מ
משמאל: אנונימי, מלחמת העצמאות, שער למחנה השבויים המצרים, 10.08.1948, לע"מ

מי לוכד? מי נלכד? מה לכוד?

כאמור, המושג "ללכוד" מופיע ביחס לשותפים השונים באירוע הצילום. עם זאת, החלוקה שתוארה לעיל אינה חד-ממדית וקבועה, היחסים בין השותפים אינם יציבים, והמושג והפועל אינם סטטיים. אם כן, כיצד עובד אותו מנגנון לכידה? מיהו או מהו שנלכד? הזמן, שבריר שנייה שנלכדה וקפאה? הדימוי שנלכד והתקבע כשבוי, כטרף, כצייד? עינו של הצופה שנלכדת ונשבת במנגנון הלכוד של המכשיר? אולי אותו דבר חמקמק וערטילאי שמכונה חויה? או שמא הפועל "ללכוד" מתייחס לצלם, אותו צייד ושובה, שאמנם לוכד דבר מה אך בו בעת ידיו אסורות, כשבוי, ועיניו תחומות לעינית?

בשיח הצילומי, גם זה הפופולרי, עינית המצלמה ועינית כוונת הרובה מחברות את השובה, הצייד והצלם כלוכדים את עולם הדברים ואת תנועת החיים: "(...) פשוט כוון, מקד וירה", מביאה סונגט נוסח של מודעת פרסום המדמה את המצלמה לרובה היורה קרניים.⁵⁷ במאמר מ-1952 שכותרתו "הרגע המכריע" (The decisive moment – Images à la sauvette) תיאר קרטייה-ברסון את הצלם כצייד טורף המזנק ללכוד ולשמר דבר מה חמקמק: "תרתי ברחובות

במשך כל היום, חש במתח רב ונכון לעוט על הטרף, מתוך החלטה "ללכוד" את החיים – לשמר את החיים בעצם התחוללותם.⁵⁸ בלונדון של שלהי המאה שעברה התלונן סמואל באטלר ש"בכל שיח מתחבא צלם המסתובב כמו אריה שואג ומבקש לו טרף."⁵⁹ בדומה להם הוסיפה סונטג וכתבה על הספארי הצילומי: "הצלם מחפש עכשיו חיות אמיתיות, שמורות ונדירות כדי להורגן. הרובים עברו מטמורפוזה והיו למצלמות [...] לציידים [יש] מצלמות האסלבלאד במקום רובה וינצ'סטרי; ובמקום להתבונן דרך הכוונת הטלסקופית לשם כיוון הרובה, הם מתבוננים דרך כוונת המצלמה לשם תיחום התמונה."⁶⁰

דימוי הצייד שב ועולה מדרישתו של קרטייה-ברסון שהצלם יהיה דרוך תמיד, ובמנגנון הסריקה, הזיהוי והלכידה שהצלם מבצע לדבריו, בעיני ניץ ובעדינות של קטיפה, כשהוא מנסה ללכוד בשבריר שנייה רגע מכריע, את המהות של אירוע בעודו מתחולל. "עליך להתרכז, לחשוב, להביט – זה הכול [...] אתה מונחה על ידי חוש הריח, האינטואיציה שלך [...] חכה, חכה וחכה עד שתלחץ לבסוף על הכפתור ותרגיש (בלי להבין מדוע) שממש לכדת משהו."⁶¹ סטרוקטורת הלכידה הצילומית שקרטייה-ברסון מציע לצלם משיקה לדרכי ציד מסוימות המבליעות היכרות ארוכה ומדויקת עם הניצוד ועם דרכי פעולתו כדי לזכות ביתרון הלכידה. בדומה לכך, גם ההחלטה הסופית של הצלם ללחוץ על הכפתור (או על ההדק) של המצלמה אינה רגע מכריע אולטימטיבי. ההחלטה היא סיכום כל יתרון בבניית תמונות שנצבר במשך 150 שנות צילום ותוצאה מצטברת של תהליך קבלת החלטות, המתמזה ברגע מסוים שבו הלחיצה על ההדק נלחצה ודבר מה נלכד ונצרב בתצלום.

בשני המקרים, הן של הצילום והן של הצייד, עומדים במוקד הזמן ואירוע מסוים. הזמן, שבריר הזמן כפי שכבר הוזכר, הוא אחד הנושאים שהמושג "ללכוד" עוסק בו. בעיית הזמן היתה במשך תקופה ארוכה הבעיה המרכזית של הניסיונות הצילומיים או הפרוטו-צילומיים. אפשרות הלכידה הארעית של אובייקטים המשתקפים בקמרה אובסקורה הובררה כבר במאה השמונה-עשרה. אבל בעוד הקמרה אובסקורה לכדה את הדימוי בלי יכולת לקבעו, התהליך הדאגרוטיפי הראה שאפשר לקבע את הארעיות, ללכוד את הזמן ולעצור את תנועתו מלכת. יתרה מזאת, טוען באטשן (Batchesen), העניין לא היה רק ללכוד ולקבע מראה ספציפי ומושא צילומי, אלא להציג את הצילום כארטיקולציה מיוחדת של הזמן עצמו.⁶² בטקסט מכונן אחר מ-1930, המופיע בפרק שכותרתו "רגע לכוד" (the captive moment), כותב רים (Rim) במאמר "על צילום-הבְּזָק" (On the Snapshot) כי "ביום שבו נולד הצילום זכתה האנושות בניצחון על אויבה הנורא מכול: הזמן."⁶³ צילום-בזק הפך את הניצחון הזה למכריע. עדשות המצלמה וההדק הלוכדים את נראותם של רגעים חולפים מסמנים את הזמן כאויב, את המצלמה כרובה, את הדימוי שנלכד וקובע כטרף שהומת או כשלל, את התצלום כגופה שנלכדה ונשתמרה בין חלקיקי יודיד הכסף, ואת מעשה הצילום כניצחון.

האומנם? או שמא דווקא הזמן הוא-הוא הדבר שכלל לא נלכד, כפי שטען עיתונאי אחד במאה התשע-עשרה? טענתו היתה כי תנועת הזמן הממשי היתה אחד הדברים שדאג לא יכול היה

לשעתק באף אחת מהפלטות שלו: "התנועה נמלטה ממנו, בעוד הקולנוע לוכד את תנועת החיים במרחב ובזמן ומסרב לנייחות ולקיפאון של תמונת הסטילס."⁶⁴ מטעמים דומים טוען דה דוב כי צילום-בזק מפיק אנלוגיה מאובנת של תנועה, וכי "התצלום מצביע על כך שהחיים מחוצה לו נמשכים, הזמן חולף, והאובייקט שנלכד במצלמה חמק לו."⁶⁵ דה דוב מעדיף את הפועל "לגנוב" ומתייחס לצלם כגנוב ול-snapshot כגנוב חיים. אבל צילום-בזק לא סתם גונב חיים, אלא "גונב את החיים שבחוץ ומחזיר אותם בצורת מוות."⁶⁶

תיחום ברור וחד של ה"לפני" וה"אחרי" שקפא מתקיים באופן מרובד בתצלומי ניצחון וזיכרון של ציידים המצטלמים לצד החיה שלכדו. התצלומים לוכדים את ה"זה היה שם", כ"גונבי חיים" הם מוסרים את עובדת לכידתו ומותו של הניצוד ו"מחזירים אותם בצורת מוות", כגוויות שנלכדו על מצע הנייר.⁶⁷ אבל הם גם מוסרים את חוויית הצייד ואת הערך הרגשי וההתענגות על השלל. בלחיצה על ההדק ובאמצעות מסגור, התצלומים משלבים בין מעשה הצייד לאירוע הצילום ויונקים את הערך הנוסטלגי מהמפגש עם עקבות ממשיים של הזיכרון. כבר ב"היסטוריה קטנה של הצילום" כותב בנימין על "צילום שעבורו החוויה נעשית שלל של המצלמה", ועל הצלם החובב השב לביתו עם תצלומים בדומה ל"צייד אשר חוזר מהמטווח עם כמויות גדולות של ציד, שהינן בעלות ערך רק בעבור הסוחר."⁶⁸ תופעה דומה עלתה לאחרונה לדיון בעקבות פרסום בפייסבוק וגם באתרי הארגונים שוברים שתיקה, הוועד הציבורי נגד עינויים ובצלם, שהציגו תצלומי חיילים וחיילות הנראים לצד עציצים ובני ערובה כפותים ומכוסים עיניים.⁶⁹ לתופעה זו שנדמית עכשווית שורשים בתרבות הישראלית מראשיתה. בסיפורו של ס. יזהר "השבוי" מתוארים חיילים "ניצבים במעגל מאושר סביב אחד שבוי" שאך נתפס ומתעללים בו: "והיה שם אחד שצילם את כל הדבר הזה וכשיסע לחופש יפתח ויעשה תמונות (...)."⁷⁰ כפי שמנסחת זאת סונטג: "תצלומים הם חוויה שנלכדה."⁷¹ אכן, במקרים אלה הערך הרגשי והנוסטלגי העולה מלכידת החוויה הוא רכיב משמעותי נוסף שנלכד באותם דימויים חזותיים, דימויים שלכדו שבויים ושנלכדו כשלל וכשבויים על מצע הנייר.

כאן המקום להדגיש את השינוי הפרדיגמטי שחל עם המעבר מצילום אנלוגי לצילום דיגיטלי – שינוי שחוללו האמצעים הדיגיטליים וטכנולוגיות השעתוק ביכולת השכפול, ההצגה, ההדפסה, ההפצה, האחסון והארכוב של דימויים חזותיים, ויתרה מכך – באופני הייצוג והמחשבה. הדיגיטציה של הצילום, שמשמעותה היעלמותם של המצע החומרי ושל השימוש בתהליכים כימיים והמרתם במסרים חשמליים הרגישים לאור ולדימויים מפוקסלים, מאפשרת לחשוב מחדש על לכידת הדימוי ו/או החוויה בזמן ובמרחב. יתר על כן, המרחב הרשתי ויכולתו של הדימוי המספרי להסתגל לאופני ייצוג ושיתוף שונים מאפשרים לייצר משא ומתן על התודעה הציבורית בזמן אמת, ובכך מציעים התבוננות מחודשת על הקשר בין אירוע הצילום לבין אירועי מלחמה, קונפליקט וצורות שונות של שבי.

אחד ההבדלים בין הדימוי האנלוגי לדימוי הדיגיטלי הוא כמובן המעבר מהתשליל, הנלכד בין חלקיקי יודיד הכסף ואז מקובע ומודפס על מצע מטריאלי, אל הדימוי הפוזיטיבי. שלביה

של הטרנספורמציה המתרחשת בחדר החושך מתאפיינים באי-ודאות. "מסע הייסורים" שעובר הדימוי האנלוגי מרגע לכידתו ועד לקיבועו והדפסתו על גבי המצע נע על הרצף שבין אי-הופעה, בהירות-יתר, הכהיית-יתר, השחרה והיעלמות. אפשרות זו של "קץ הדימוי" ואובדן הראייה החזותית אינה רק היפותטית, ובמקרה של תצלום קו 300 של ליבק היא אכן התרחשה לגבי חלקו. בשל מחסור במפתח, חלקו התחתון של התשליל נפגע והדימוי חסר. אילו נפגע חלקו העליון של הסרט, פניהם של הלכודים כולם כלל לא היו נחשפים.⁷² אספקט נוסף של אותו קץ אפשרי מתקיים בהיעלמות איטית בזמן ובהיאכלות על ידי האור של התצלום. היבט זה נוכח בצילום האנלוגי ונעדר מזה הדיגיטלי.

זאת ועוד: בצילום האנלוגי האפשרות לראות מה צולם מתקיימת רק לאחר זמן שהיה ובשלבי פיתוח המנותקים מהאירוע המצולם, ואילו בצילום הדיגיטלי ניתן לראות את תוצאות המפגש בין הצלם, המצלמה והמצולמים על מסך עוד בזמן האירוע, בצפייה מיידית. על פי עדותו של ליבק, רק לאחר הפיתוח במעבדה הבין מה נלכד באמולסיה שעל פני השטח של סרט הצילום, ובכך הפך למעשה לצופה הראשון בתצלום – ראשון מני רבים שיתבוננו בו, אלא שבניגוד אליו, האחרים לא נכחו באירוע המצולם. בראיון שערכה איתו אזולאי על הצילום של קו 300, סיפר ליבק על ההבדל בין שני הרגעים, רגע לכידת התצלום ורגע חילוץ התצלום, או רגע הגילוי והמבט הראשון בתצלום. מתח זה מצומצם ואולי אף נעלם בצילום הדיגיטלי.

לא ידעתי מה אני מצלם. ראיתי משהו מטושטש. ראיתי שני אנשים מובילים משהו אחר. [...] אחריו הלכתי לחפש עוד פריים [...] עמדתי לבד וראיתי שמביאים עוד פצוע, אמרתי לעצמי מסכן, נצלם גם אותו. אז עוד לא היו מצלמות אוטומטיות. עשיתי חישוב של פחות או יותר שני מטר עם צמצם סגור ופלאש, וחשבתי לעצמי בטוח ייצא משהו. אפילו בהבזק של הפלאש לא ידעתי במי מדובר. הוא נראה לי כמו אחד הפצועים שהולכים לתת לו עזרה ראשונה, לא ידעתי שזו תהיה עזרה אחרונה. ואז התנפלו עלי שני הבחורים שאחזו בו וביקשו "תביא את הסרט, תביא את הסרט". [...]

מה ראית בקונטקטים?

נתתי את הסרטים לפיתוח במעבדה והלכתי הביתה. הייתי הרוס. [...] כשראיתי את התמונה פתאום אמרתי הנה כל הסיפור פה.⁷³

יתרה מזו, וכפי שעולה מסיפורו של ליבק, בזמן ובפער המתקיימים בצילום האנלוגי בין ה"רישום באור" על גבי סרט הצילום ובין מימושו החומרי והפצת הדימוי במרחב, קיימת האפשרות לחטוף, לגנוב ולהשמיד את מה שלכאורה כבר נלכד על גבי הסרט. לעומת זאת, את הדימוי הדיגיטלי ניתן לראות ולהפיץ באופן מידיי ובלחיצה אחת.⁷⁴ רינו צרור כתב ב"חדשות" כי במקרה של אירוע הצילום של קו 300 "לרביב החרימו את מרבית צילומיו".⁷⁵ ליבק מצוטט ב"ניו יורק טיימס": "ברגע שצילמתי התנפלו עלי אנשי הביטחון ודרשו ממני את הסרט [...]. נתתי להם סרט אחר, היה חשוך והם לא ראו."⁷⁶ הנגישות, הזמינות ומהירות ההפצה של הצילום

הדיגיטלי הם בין הגורמים להפיכתו לכלי נשק במלחמה על התודעה, המקבילה לשדה הקרב החמוש. באירועי עימות כל הצדדים אווזים במצלמות אלה אל מול מצלמותיהם של אלה, והטרנספורמציה בין הלוכדים לנלכדים הופכת לחלק מהעימות ומייצרת משא ומתן בהווה מתמשך המעצב את יחסי הכוח.

אולם מה שנדמה כנלכד ושבו אינו רק הזמן, ואינם רק החוויה או החיה שניצודה, המציאות הסרבנית, הדימוי או בן הערובה הפלסטיני, במקרה של תצלום קו 300.⁷⁷ מתברר שגם מצבם של הלוכדים-צלמים אינו יציב. "הצלם השודד" עשוי להילכד ברשת ולהיות שבו בתשוקה ללכוד את התצלום בה"א הידיעה,⁷⁸ זה שצד ולוכד את הרגע, וכפי שכותבת סונטג רוצח אותו "רוצח רך" וממסגרו בתצלום, ידיו שלו אסורות כדי השבוי שמולו, עיניו כבולות והוא עיוור לעולם שמעבר לעדשת המצלמה.⁷⁹ הדילמה המוסרית שמעלה התצלום זוכה פרס פוליצר מפברואר 1968, שבו אדי אדמס לכד מטווח קצר את רגע מותו של לוחם הווייטקונג על ידי הגנרל לון היא רק דוגמה מוכרת אחת. לתחושתו של הצלם, הגנרל לון עצמו נהרג מאש מצלמתו שלו: "הגנרל הרג את הווייטקונג, אני הרגתי את הגנרל במצלמה שלי. תצלומי סטילס הם הנשק החזק ביותר בעולם. אנשים מאמינים להם, אבל תצלומים משקרים, אפילו ללא מניפולציה. הם רק חצאי אמיתות [...] מה שהתצלום לא יאמר הוא "מה היית אתה עושה אילו היית הגנרל באותו זמן, באותו מקום, באותו יום חם, אילו אתה לכדת את "הבחור הרע" אחרי שפוצץ אחד, שניים או שלושה אמריקאים?"⁸⁰ אדמס מגלגל לפתחם של הצופים את הדילמה של כל צלם השבוי באירוע המצולם, ידיו כבולות בלחיצה על ההדק, עיניו מוגבלות למבט דרך העינית, והוא עצמו לכוד במנגנון התשוקה לספק את תשוקתם של הצופים לראות ולדעת.

כפי שעולה מהאירועים סביב קו 300, מעמדו של הצלם לא רק שאינו יציב, הוא אף עלול להימצא בסכנה. הצלם אמנם נלכד בתשוקתו ללכוד את הרגע, ואכן, במחי אצבע ולחיצת כפתור הוא הפך מ"צייד", "רוצח" ולוכד שובים לשובה-מגן על שבוי חי. אולם הלחיצה וההצבעה האינדקסלית שהפכו את ליבק למגן על בן ערובה, שמותו העתידי התרחש באופן אלים יותר מאותה רוח רפאים בארתית, הן גם אלו שעשויות לאפשר טרנספורמציה במעמדו, מצלם/צייד לצלם/ניצוד. בתצלום נלכדה אפשרות זו באצבע המורה של איש השב"כ. "לחסל את הצלם, זו המסקנה שאליה צריכים להגיע אם מסכמים את התייחסות העיתונות העברית לחמישה-עשר הימים באפרייל שבהם לא הובררו נסיבות מותם של שני מחבלים ונסגר עיתון בפקודת הצנזורה," כתב רינו צרור כשבועיים לאחר האירוע המצולם שבו הופנתה אצבע מאיימת כלפי המצלמה, הצלם ופעולתו האזרחית.⁸¹ בכך סיכם צרור את אחד המתחים האפשריים שבין המעשה השלטוני לפעולה האזרחית שבמסגרתה פעלו ופועלים הצלם וצופים נוספים.

במקביל, השלל והטרף (הדימוי) שנלכד על ידי מכשיר, באמצעות תיחום שבריר של רגע ומסגור של פריים, ואף קובץ ונותר שבוי במלכודת התצלום, נתפס גם הוא בדעת רבים כחמקמק וערטילאי. התצלום והדימוי, כך עולה, הם בני ערובה זמניים בלבד בחזקתם של אינספור בעליהם המתחלפים, שכפי שאזולאי מציינת, כולם שותפים באירוע הצילום.⁸² כפי שראינו באחד מגלגולי "המסע החזותי" של התצלום של ליבק, ברגע מסוים אחד של התצלום המצונזר



אלכס ליבק, 13.4.1984, מג'די אבו ג'אמע מובל על ידי שני אנשי שב"כ

מתקיימת הבחנה חזותית ברורה בין הלוכדים לנלכד. הבחנה עקרונית זו מיוצגת באמצעות הסתרת עיניהם ופניהם של הלוכדים/ציידיים, בעוד פניו של השבוי נותרים חשופים. דפוס חזותי זה ואותה תבנית אסתטית מוכרים לעייפה ב"תצלומי נוסטלגיה" של ציידיים המשתוקקים לתעד את מעשיהם, וגם בתצלומים של חיילים המופצים כיום ברשת. אולם הבחנה זו, שהיא (רק לכאורה) יציבה ופסקנית, מתגלה בחמקמקותה והיא הולכת ומיטשטשת, יש להדגיש, במסגרתו של אירוע הצילום; החוטף הפך לנחטף, והלוכדים שלכדו, כפי שעלה בפרשת קו 300, נלכדו. יתר על כן, אותו סימן חזותי המסתיר ומבחין את הלוכד מהנלכד הוא גם זה המהווה הצהרה גלויה ומורה כאצבע מאשימה על מעמדו הלא-יציב של הלוכד ועל אפשרות של איום עתידי כלפיו, איום פוטנציאלי המקנן במבטם של הצופים העתידיים להילכד אף הם במלכודת העדות או העקבה המצולמת.

בדיונו על צילום דוקומנטרי ועל מנגנוני משטור ותשוקה הפועלים בשדה הראייה מביא טאג את דבריו של לאקאן, הטוען שהתמונה היא מלכודת, הלכודת ומאלפת את מבטו של הצופה.⁸³ מצד אחד, כמנגנון לכידה חזותי, התצלום הדוקומנטרי משדל ומפתה את עינו הרעבתנית של הצופה ונותן לעין דבר מה להשביע בו את רעבונו. מצד שני הוא מזמין את הצופה להיכנע ולהניח את מבטו בדומה ל"אדם המניח את נשקו".⁸⁴ במקביל למנגנון לכידת האור של המכשיר המצלם, התצלום חוטף-לוכד את מבטו של הצופה המשתוקק לראות ולדעת באמצעות מלכודת הנראות הפתיינית. בה בעת התצלום מסית את המתבונן להמשיך ולשאול מה יש מעבר לאותה נראות מפתה. טאג מרחיב את הדיבור על אופן לכידת מבטו של הצופה באמצעות המנגנון הפרספקטיבי ונקודות המגוון שהמכשיר המצלם מתבסס עליהם. "המצלמה", הוא מוסיף, "היא מכשיר ללכידה וביות של אור, וכשם שהדימוי עצמו נחרך על ידי הבהובי אור ונצרב בכלא הגיאומטרי של המצלמה, כך בתורו הדימוי-כתם הצרוב לוכד בכלוב הלינארי של הפרספקטיבה את עיננו המשתוקקת-עדי עד."⁸⁵ אם מנגנון הלכידה הכימי לוכד את קרני האור, מנגנון הלכידה

התרבותי לוכד ומאלף את מבטו של הצופה באמצעות התשוקה. לסיכום אותו פרק, העוסק במנגנונים של משטור, באסטרטגיות פוליטיות-תרבותיות של שליטה וניהול ובפוליטיקות של ייצוג מובאים הדברים הבאים: "אם תיעוד מתעד משהו, זו רק אסטרטגיה מסוימת של כוח ותשוקה. אם המושג דוקומנטרי לוכד משהו, זה רק סובייקט מסוים – הסובייקט של אותה אסטרטגיה של כוח ואותה אסטרטגיה של תשוקה: הסובייקט של הדוקומנטרי."⁸⁶

אפילוג: ללכוד ולשחרר

בין עיני הנץ של צלם עיתון "חדשות" ומבטם של אנשי השב"כ המתבוננים בו נמצא גם מבטם הדרוך והמשתוקק לדעת של הצופים. הסתרת פניהם של אנשי השב"כ מעידה על כך. אותם צופים עתידיים עשויים לחלץ את לכידתו ואת מותו של השבוי החי ולשחרר את רוחות הרפאים של הפרת זכויות ואי-קיום אמנות, שנלכדו בחטף ונכלאו במסגרת אותה "תמונה חטופה". "החזקתם של בני אדם כ'בני ערובה' – ומושג זה כולל גם החזקה של בני אדם כ'קלפי מיקוח' – אסורה על פי המשפט הבינלאומי"⁸⁷, קל וחומר הוצאתם להורג. כוחות הביטחון בישראל, כך מצאנו, הפרו את אותם איסורים, וכפי שגם מוכרז בגלוי יוצאים בפעילות יזומה של לכידת בני ערובה ו"קלפי מיקוח" כדי להאיץ שחרור שבויים. בהתייחס לשרטוט התנועה ההפכפכה של המושג "ללכוד", אבהיר כי הוא אינו מתייחס בלעדית לאף אחד מהשותפים באותה זירה דינמית של יחסים.

אל מול פעולות של לכידה ניצבות פעולות שחרור וחילוץ. לעומת הפעלים ללכוד, לתפוס ולחטוף, עומדים הפעלים לפדות (שבויים), להתיר (כלואים), לחלץ (חטופים) ולשחרר (אסירים). מנקודת מבט הפוכה למושג "ללכוד" ולשאלות מיהו הלכוד ומהו הנלכד, אפשר לשאול את מה או את מי יש לחלץ ומוכרחים לשחרר. האפשרות שהצעתי כאן – באמצעות המיקוד במושג "ללכוד" ומפרספקטיבה שצומצמה לרשת היחסים שבין תצלומי קו 300 לאירועי קו 300 – היא ששומה עלינו לשחרר בכל פעם מחדש את האפשרות לקשור את ההווה והעתיד לעבר של עוולה, ללכוד את האפשרות של הפרת זכויות, לחלץ הפרת זכויות ולכנותה בשם. ללכוד ולהתיר את השם בכל פעם מחדש. במקרה של 13.4.1984: מג'די אבו ג'אמע, סובחי אבו ג'אמע, אברהם שלום, אהוד יתום, משה ארנס, יוסי גינוסר, יצחק שמיר.

בראיון שעסק בתצלום קו 300 אמר אלכס לייבק כי "כוחו של תצלום זה טמון דווקא במה שאין בו, ברגע שאחריו – רגע ריצוף הגולגולת, שעליו התוודה בומנו אהוד יתום, רגע הקלות הבלתי נסבלת של המוות."⁸⁸ דברים דומים נאמרו על תצלום נוסף, אחד משלושת הייצוגים המפורסמים של מלחמת 1948 ואחד מתצלומי המלחמה המכוננים של הזיכרון הקולקטיבי בישראל; כוונתי לתצלום של בוריס כרמי שצולם ב-11 ביולי 1948 וידוע גם בכינויו "הנערה עם האקדח". זהו "צילום לא-מלחמה שהוא מהמפורסמים בצילומי מלחמת השחרור", כפי שכתב עליו שלמה שבא.⁸⁹ בתצלום נראים חבורת אנשים ביער: כעשרים גברים, אישה אחת, כאפייה אחת, גזע עץ ואקדח. הרוב מסתופפים ומתבוננים באדם הכותב במחברת. האישה היחידה בתצלום לבושה

מכנסיים קצרים ורגליה חשופות. לראשה כאפייה, למותניה אקדח, והיא נסמכת בעייפות, לבדה, אל גזע עץ. המקום הוא יער בן שמן, הזמן – לאחר כיבוש לוד, והנוכחים הם אנשי הגדוד השלישי בחטיבת הפלמ"ח, שהיו בין כובשי שתי הערים, וצייר. אמנם המראה השליו של מנוחה ביער האופף את התצלום ואת פעולת המצלמים הפך לאחת מסיבות פרסומו, אך בלוד ורמלה התרחשו שוד, גירוש, רצח וביזה. גם כאן לפנינו תצלום מכונן שבאופן פרדוקסלי, פרסומו בא לו על דרך ההיפוך, דווקא בשל הדבר שאינו נראה בו; תצלום שעיקר פרסומו נובע מיחס מורכב בין מה שנלכד בו ונראה, ובין מה שאנחנו יודעים ידיעה חוץ-צילומית ושאינו נגלה. הרגע שלפני.

היכולת לחלץ מבין שני מנגנוני הצילום, מנגנון הלכידה ומנגנון הרישום באור, את הסימנים החורגים מעבר להם, והיכולת לשחרר את הצילום והתצלום מהכלא המרדים של הנגלה, תלויות ביוצר ובצופה המתבונן. היא מחייבת דריכות ופעולה של שניהם. ב-19 בנובמבר 1948, בעקבות אירועי רמלה ולוד, פרסם אלתרמן ב"טור השביעי" בעיתון "דבר" את השיר "על זאת".

הוא חָצָה עָלַי גִּיפ אֶת הָעֵיר הַכְּבוֹשָׁה, –

נָעַר עָז וְחָמוּשׁ... נָעַר-כְּפִיר.

וּבְרָחוּב הַמְדָבָר

אִישׁ זָקֵן וְאִשָּׁה

נִלְחָצוּ מִפְּנֵי אֶל הַקִּיר.

וְהַנָּעַר חִיךְ בְּשֵׁנִים חֲלָב:

"אֲנִסָּה הַמְקַלָּע" ... וְנָסָה!

רַק הִלִּיט הַזָּקֵן אֶת פְּנֵי בְּיָדָיו...

וְדָמוֹ אֶת הַכֶּתֶל כָּסָה.

זֶה צֵלוּם מְקַרְבוֹת-הַחֲרוּת, יְקִירִים!

יֵשׁ עֲזִים עוֹד יוֹתֵר, אֵין זֶה סוֹד!

מִלְחַמְתָּנוּ תוֹבְעַת בְּטוֹי וְשִׁירִים...

טוֹב! יוֹשֵׁר לָהּ, אִם-כֵּן, גַּם עַל זֹאת!

בעקבות אירועי קו 300, ביום רביעי 18 באפריל 1984, הוחלט בעיתון "חדשות" לפרסם במקום מאמר מערכת את שירו של נתן אלתרמן "על זאת".⁹⁰

הערות

1. עודד מודריק, "החזקת 'מובאים' במעצר מנהלי כ'קלפי מיקוח'". משפט וצבא 16 (2002), 813–834 (להלן מודריק, החזקת "מובאים").
2. בעיתונות התקופה מופיע שמו של החוטף בכמה תעתיקים: מג'די אבו ג'אמע, מג'די אבו גומא ומג'די אבו שמעה.
3. בספרו מחשבות על הצילום טבע בארת את המונחים "זה היה שם", "זה, זהו, זה רק", "ה"הנה זה כאן" או "זה היה". כולם כאחד מתארים את לשון ההצבעה הצרופה שבסופה נמצא התצלום. רולאן בארת, מחשבות על הצילום, תרגם דוד ניב (ירושלים: כתר, 1988), 10, 80, 116 (להלן בארת, מחשבות על הצילום). הרחבה נוספת על הצבעה והאצבע המורה אצל תיירי דה דוב, "זמן-חשיפה וצילום-בזק: התצלום כפרדוקס". המדרשה 13 (2010), 29 (להלן דה דוב, זמן-חשיפה וצילום-בזק).
4. אזולאי היא שטבעה את ההבחנה בין המושגים "אירוע הצילום" ו"האירוע המצולם". אריאלה אזולאי, דמיון אזרחי: אונטולוגיה פוליטית של הצילום (תל אביב: רסלינג, 2010) (להלן אזולאי, דמיון אזרחי).
5. בארת, מחשבות על הצילום, 80.
6. דה דוב, זמן-חשיפה וצילום-בזק, 30.
7. ולטר בנימין, היסטוריה קטנה של הצילום, תרגם חנן אלשטיין (תל-אביב: בבל, 2004), 16 (להלן בנימין, היסטוריה קטנה של הצילום).
8. בארת, מחשבות על הצילום, 14, 97.
9. "מעריב", 13.4.1984, עמוד השער.
10. "ידיעות אחרונות", 13.4.1984, עמוד השער.
11. ענת סרגוסטי, "דם באוטובוס". העולם הזה, 16.04.1984, עמ' 6–7. כפי שכתב רינו צרור בגיליון "חדשות" של מאי: "על פי אחד מחוקי הצנזורה, אסור לסימני-הפסילה של הצנזור להיראות", רינו צרור, "לחסל את הצלם". חדשות, 4.5.1984, עמ' 13 (להלן צרור, לחסל את הצלם).
12. צילום: ענת סרגוסטי להעולם הזה, 25.4.1984, עמ' 6–7. הכיתוב מתחת לתצלום האחד מצייין: "התמונה המצונזרת: תצלום זה והתצלום המופיע בעמוד מימין נפסלו לפרסום על-ידי הצנזורה הצבאית. התצלום צולם דקות ספורות אחרי השתלטות החיילים על האוטובוס. נראית בו קבוצה של ארבעה חיילים המובילים את החטוף, שהוא במרכז התמונה. ראשו כפוף, כלפי מטה, מצידו הימני מוביל אותו קצין. התמונה בעמוד מימין צולמה שניות מעטות אחרי צילום זה ושם נראית אותה קבוצה מאחור." שם, 7. מתחת לתמונה שבעמוד ימין נאמר: "אל השדה החשוך: תמונה זו צולמה דקות מעטות אחרי ההשתלטות. בתמונה נראים ארבעה חיילים (מאחור) מובילים את אחד החוטפים. אחרי החייל השני מימין (בקבוצה המובילה) נראית למטה רגלו של החוטף במיכנסיים כהים." שם, 6 (ההדגשה במקור).
13. שם, 60.
14. "ידיעות אחרונות" 25.04.1984, עמ' 7.

15. מתחת לתצלום הופיע הטקסט הבא: "המקום דיר אל-בלח. היום: יום חמישי 13.4.84. השעה 04.45. לפני דקות ספורות פרצו כוחות הביטחון לאוטובוס שנחטף על ידי ארבעה מחבלים ושחררו את הנוסעים. שני אנשי ביטחון אווזים בידיהם את המחבל מג'די אבו שמעה. שמעה מבוהל אך בריא ושלם. מאוחר יותר מודיע דובר צה"ל: האיש מת בדרכו לבית החולים. ועדת החקירה קבעה: שמעה מת משבר בגולגולת כתוצאה ממכה שהונחתה על ראשו במכשיר קהה. שר הביטחון משה ארנס נוכח במקום ההתרחשות. האם הוא נקי מאחריות?"
16. הדפסת קונטקט פירושה הדפסת הנגיב ישירות על הנייר. גודל התצלומים בקונטקט זהה לגודל התמונות בתשליל.
17. הליד כסף הוא תרכובת הנוצרת בין כסף והלוגנים. התרכובת יכולה להיות ברומיד הכסף (AgBr), כלוריד הכסף (AgCl), יודיד הכסף (AgI). ברוב הסרטים וניירות הצילום נעשה שימוש בהלידי כסף כחומר הרגיש לאור, והללו מצפים את הנייר ואת בסיס סרט הצילום.
18. חדשות, 29.4.1984, עמ' 2-3.
19. אורי אבנרי, "אינני מאמין, שניים נרצחו – אך אין רצח ואין רוצחים". העולם הזה, 30.5.1984, עמ' 7 (להלן אבנרי, אינני מאמין).
20. בארת, מחשבות על הצילום, 88.
21. גדעון לוי, "קו 300 עדיין נוסע". הארץ, 2.10.2011 (www.il.co.il/haaretz/opinions/1.1486971).
22. www.thefreedictionary.com/capture, thesaurus.com/browse/capture, www.thesaurus.net/capture, www.macmillandictionary.com/thesaurus/british/capture
23. איתן אבניאון, מילון ספיר (תל-אביב: הדר ארצי, 2002), 1218.
24. <http://milog.co.il>, www.milononline.net/value
25. www.mla.ac.il/?categoryid=2420&articleid=2613
26. טיוטת ההסכם הראשון להסדרת הטיפול בשבויים גובשה ב-1874 בבריסל, ועל סמך אותם עקרונות אושרה ב-1899 אמנת האג הראשונה (http://en.wikipedia.org/wiki/Laws_of_war).
27. בבסיס קביעה זו לא עומדת עמדה אבולוציונית. לכאורה יש פרוטו-שבוי מהעולם הקלאסי, שהשבוי המודרני הוא צאצאו הישיר והתוצא הלוגי ההכרחי שלו. ראו: Liisa H. Malkki. "Refugees and Exile: From 'Refugee Studies' to the National Order of Things", *Annual Review of Anthropology* 24 (1995): 495-523.
28. http://en.wikipedia.org/wiki/Laws_of_war

“Art 4. A. Prisoners of war, in the sense of the present Convention, are persons belonging .29 to one of the following categories, who have fallen into the power of the enemy:

(1) Members of the armed forces of a Party to the conflict, as well as members of militias or volunteer corps forming part of such armed forces.

(2) Members of other militias and members of other volunteer corps, including those of organized resistance movements, belonging to a Party to the conflict and operating in or outside their own territory, even if this territory is occupied, provided that such militias or volunteer corps, including such organized resistance movements, fulfil the following conditions:

(a) that of being commanded by a person responsible for his subordinates;

(b) that of having a fixed distinctive sign recognizable at a distance;

(c) that of carrying arms openly;

(d) that of conducting their operations in accordance with the laws and customs of war“.

<http://www.icrc.org/ihl.nsf/7c4d08d9b287a42141256739003e636b/6fef854a3517b75ac125641e004a9e68>

30. אמנת ז'נבה הרביעית בדבר הגנה על אזרחים בעתות לחימה או עימות מזוין:

www.btselem.org/hebrew/international_law/fourth_geneva_convention

www.globalissuesgroup.com/geneva/texts.html

רשומות – כתבי אמנה מס' 30 מיום 30 בספטמבר 1951 ע"י 485 עד 548 (אמנה רביעית). לארבע אמנות ז'נבה משנת 1949 נוספו פרוטוקולים משלימים שנחתמו ב-1977. ישראל וארצות הברית אינן חתומות עליהן בשל שינוי במעמדם של ארגוני טרור. ראו 12 Protocols Additional to the Geneva Conventions of August, 1949 and relating to the Protection of Victims of International Armed Conflicts.

31. עוד הוסכם כי הפגיעה בנושא דגל לבן ונשיאתו במרמה מהוות עבירה על דיני המלחמה ונחשבות לפשע מלחמה. יהושפט הרכבי, מלחמה ואסטרטגיה (תל אביב: הוצאת משרד הביטחון, 1990).

32. Geneva Convention for the Amelioration of the Condition of the Wounded and the Sick of Armies in the Field, Geneva Convention relating to the Treatment of Prisoners of War, סעיף 12.

33. באוגוסט 2012 פורסם פסק הדין בעניינו של חייל צה"ל שירה למוות באם ובתה, רייה ומגידה אבו-חג'אג', בזמן שנשאו דגל לבן ב-4.1.2009. פסק הדין קבע כי החייל יורשע רק ב"שימוש לא חוקי בנשק" וייגזרו עליו 45 ימי מאסר בלבד. ראו גם "הפשע נותר יתום", מאמר מערכת, הארץ, 14.8.2012 (www.haaretz.co.il/opinions/editorial-articles/1.1800665).

34. בארת, מחשבות על הצילום, 82.

35. "מה אירע בפרק זמן של כרבע שעה, מן הרגע שבו השתלטו חיילי צה"ל על אוטובוס אגד שנחטף בידי מחבלים לצומת דיר אל-בלח ברצועת עזה? [...] עיתונאים שהיו עדי ראיייה למקרה, טוענים, כי ראו

לפחות מחבל אחד בריא ושלם. אלא שרבע שעה לאחר מכן התברר כי השניים מתים. יוסף ולטר ורפאל מן, "תיחקר תעלומת מותם של שניים מחוטפי 'האוטובוס לאשקלון'". מעריב, 16.4.1984, עמ' 3. חשוב להדגיש שיש כמה תצלומים של שבויים ישראלים שנרצחו לאחר רגע הכניעה על ידי חיילים מצרים במלחמת 1973. ראו למשל www.isracast.com/article.aspx?ID=451

36. אריאלה אזולאי, האמנה האזרחית של הצילום (תל אביב: רסלינג, 2006), 97 (להלן אזולאי, האמנה האזרחית).

37. דאגרוטיפ הוא שמו של אחד מתהליכי הצילום הראשונים שהצליחו לרשום ולקבע בצורה טובה ויציבה את הדימוי המצולם. את התהליך פיתח ב-1836 הצרפתי לואי ז'אק מנדה דאגר, והוא התבסס על טכניקה המטביעה את הדימוי המצולם באופן פוזיטיבי בעזרת קרני אור, ישירות על פני לוח כסף שהונח בגב קמרה אובסקורה. כל תצלום דאגרוטיפ הוא יחידאי כיוון שאין לו נגטיב. הדאגרוטיפ מתייחד בריבוי פרטים, בחדות, בתחושת עומק ובטונאליות עשירה.

38. David Wooters and Terese Mulligan (eds.), *A History of Photography: From 1839 to the Present* (Los Angeles: The George Eastman House Collection Taschen, 2010), 40

39. אזולאי, האמנה האזרחית, 104.

40. Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography* (Massachusetts: MIT Press, 1999) (להלן באטשן, בוער בתשוקה); סוזן סונטג, הצילום כראי התקופה, תרגם יורם ברונובסקי (תל-אביב: עם עובד, 1979), 143 (להלן סונטג, הצילום כראי התקופה).

41. "המצלמה בשבילי היא ספר סקיצות, מכשיר של אינטואיציה וספונטניות, שליט של רגע שסימולטנית, במונחים חזותיים, שואל ומחליט." קרטיה-ברסון, באתר <http://quote.robertgenn.com/quote/art> (com/auth_search.php?authid=308)

42. להרחבה על עמדתו של דאגר לגבי תרומת הדאגרוטיפ לאמנים והזיקות בין "זהותו" המושגית והצוירית של הצילום לקאנון הקלאסי, לאמנות הרנסנס ולסוגה "טבע דומם" ראו אצל באטשן, בוער בתשוקה, 137--127; 180--183.

43. בארת, מחשבות על הצילום, 83.

44. כפי שמציין טאג, המושג "מכניזם של לכידה" מופיע אצל דלז וגואטרי בהתייחסם למדינה כמכניזם של לכידה וגירוש וכמנגנון רב-עוצמה השואף להבנות טריטוריה הומוגנית, שיטתית, מאוחדת ומרוכזת. John Tagg, *The Disciplinary Frame, Photographic Truths and the Capture of Meaning* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009), 22, 35-49 (להלן טאג, המסגרת הדיסציפלינרית).

45. טאג, המסגרת הדיסציפלינרית.

46. בנימין, היסטוריה קטנה של הצילום, 13; סונטג, הצילום כראי התקופה, 9, 11-12; דה דוב, זמן-חשיפה וצילום-בזק, 23.

47. בנימין, היסטוריה קטנה של הצילום, 36.
48. בארת, מחשבות על הצילום, 85.
49. דה דוב, זמן-חשיפה וצילום-בזק, 23-35.
50. טאג, המסגרת הדיסציפלינרית, 75-80, 90-94.
51. אזולאי, דמיון אורחי, 215-226. בניסוח מעט שונה כתבה סונטג על מעשה הצילום כדרך של עידוד להמשכו של האירוע המתחולל. ראו סונטג, הצילום כראי התקופה, 17.
52. כפי שהעלתה בפני קוראת אנונימית של המאמר, ניתן למצוא קשר בין דגל לבן ובין האפשרות העולה ללכוד באמצעות הצילום, וכך לרשום או ליצור מחדש מרחב אחר שאינו מקובע או לכוד ביחסי כוח יציבים.
53. Video shows deaths of two Reuters journalists in Iraq in 2007, CNN, 6.4.2010 (www.cnn.co.il/2010/WORLD/meast/04/05/iraq.photographers.killed/index.html)
54. "נשים מאחורי המצלמה – סיפורן של 50 צלמות גדולות", יס דוקו, מפיקה ונסה סמית', תסריט, דימוי והפקה אלכסיס קרסילובסקי (http://yes.walla.co.il/?w=/7802/1651340).
55. תודה לקוראת האנונימית של המאמר שהוסיפה את הדמיון בין העיניים הקשורות, חסך חושי המאפשר ליצור את השבוי, להוציא ולבודד אותו מהמרחב המוגן של הקולקטיב שאליו הוא קשור, לבין "החדר החשוך" של הצילום המאפשר ליצור את ההפך – לשכפל ולהפיץ את האפשרות לראות, לחוש ולדמיין את אותו הרגע וליצור שותפות ומרחב פוליטי מסוג אחר.
56. מודריק, החזקת "מובאים", 813-834.
57. סונטג, הצילום כראי התקופה, 19.
58. Henri Cartier-Bresson, "Images à la sauvette - The decisive moment", in *The Cinematic, Documents of contemporary Art*, ed. David Company (Cambridge, Whitechapel and MIT Press, 2007) 43-49 (להלן קרטייה-ברסון, הרגע המכריע).
59. סונטג, הצילום כראי התקופה, 20.
60. שם.
61. קרטייה-ברסון, הרגע המכריע, 45.
62. באטשן, בוער בתשוקה, 133.
63. סונטג, הצילום כראי התקופה, 149; Carlo Rim, "On the Snapshot", in *The Cinematic, Documents of contemporary Art*, ed. David Company (Cambridge, Withechapel and MITPress, 2007), 40.
64. Agnès Varda, "On Photography and Cinema", in *The Cinematic, Documents of contemporary Art*, ed. David Company (Cambridge, Withechapel and MITPress, 2007), 62-63.

65. דה דוב, זמן-חשיפה וצילום-בזק, 23.
66. שם, 26.
67. סונטג, הצילום כראי התקופה, 8.
68. בנימין, היסטוריה קטנה של הצילום, 41.
69. "עדויות נבחרות", באתר שוברים שתיקה (www.shovrimstika.org/testimonies/database); ידיעון הוועד הציבורי נגד עינויים, גיליון 9, אוגוסט 2008 (<http://listmanager.co.il/fb/fb/30405344>); אתר בצלם (<http://www.btselem.org/hebrew>); (92D2B9875FCEDC7657465344/show.aspx).
70. ס. יזרה, שבעה סיפורים (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1971), 96.
71. סונטג, הצילום כראי התקופה, 8.
72. "במעבדה עבדה בחורה שהיתה די רשלנית. היא לא מילאה את הטנק של המפתח עד הסוף. הסרט עם התמונה הזו היה למעלה, הכי גבוה. כל מה שנמצא מתחת לרגלים בכלל לא מפותח. אם היא היתה שמה את הסרט הפוך, אז הראשים לא היו מפותחים." אלכס ליבק בראיון עם אריאלה אזולאי, בתוך איך זה נראה לך? 25 שיחות, 44 תצלומים (תל אביב: בבל, 2000), 84 (להלן אזולאי, איך זה נראה לך?).
73. שם, 83-84.
74. זאת בלי לשלול את האפשרות של הרס מצלמות או הוצאת כרטיס הזיכרון מן המצלמה.
75. צרור, לחסל את הצלם, 12.
76. "דבר" 16.5.1984, עמוד השער.
77. סונטג, הצילום כראי התקופה, 160.
78. שם, 169.
79. "אם המצלמה היא סובלימציה של הרובה, לצלם מישוהו משמעו לבצע רצח סובלימטיבי – רצח רך, מותאם לתקופה עגמומית, נפחדת" (שם, 19). "במהותו הצילום הוא פעולה של אי-התערבות, חלק מן האימה הגלומה במבצעים זכורים היטב של צילומי עיתונות בני ימינו [...] נובע מן המודעות לכך שלעיתים קרובות, כאשר הצלם יכול לבחור בין התצלום לבין החיים, הוא בוחר בתצלום. האדם המתערב אינו יכול לתעד את זכר האירוע, וזה המתעד אינו יכול להתערב" (שם, 16).
80. Johan Goldberg, "There Are Tears in My Eyes", National Review, 26/8/1999 (www.nationalreview.com/articles/204511/there-are-tears-my-eyes/jonah-goldberg).
81. צרור, לחסל את הצלם, 12.
82. אזולאי, האמנה האזרחית של הצילום, 102-117.
83. טאג, המסגרת הדיסציפלינרית, 75-80.

.84 שם, 75.

.85 שם, 94.

.86 שם.

.87 סעיף 1 באמנה בינלאומית נגד לקיחת בני ערובה, 1979; סעיף 34 לאמנת ז'נבה הרביעית משנת 1949.

.88 אלכס ליבק, "אלכס ליבק מצלם את אחד מצילומי העיתונות החשובים בתולדות ישראל: התצלום הנודע של קו 300". הארץ, 27.5.2009 (<http://www.haaretz.co.il/1.1262924>).

.89 חיים אברהם (עורך), הילת אדם, רטרוספקטיבה של הצלם בוריס כרמי 1945–1995 (חולון: ספריית עולם הצילום והוידאו, 1995), 24.

.90 צרור, לחסל את הצלם, 13.



עובד ארכיון

מיקי קרצמן

בין השנים 2010-2012 חזרתי לעיתונים השמורים בספריית בית אריאלה וצילמתי מחדש את כל הצילומים שפרסמתי במהלך 26 שנות עבודתי כצלם עיתונות (ב"חדשות" בשנים 1985-1993; במקומו "העיר" בשנים 1996-2005; ב"הארץ" בשנים 1993-1996; ובמהדורת סוף השבוע של "הארץ" בשנים 1993-2012). כך יצרתי את "הארכיון" שהוצג מאוחר יותר במוזיאון לאמנות עכשווית קסטיליה ולאון בספרד (MUSAC) ובחללי אמנות נוספים – עבודה הכוללת 4,000 צילומים המוקרנים על שלושה מסכים במקביל לפי סדר כרונולוגי.

במבט לאחור, ולאור החשיבות ההיסטורית שייחסתי לאינתיפאדה הראשונה מרגע שפרצה בדצמבר 1987, אני מבין כיום את העבודה שלי כ"עובד ארכיון". הופעת התצלומים שלי בעיתון מאבדת את החשיבות שהיתה להם כאילוסטרציה לכתבה או כמקור מידע שרלבנטי לעיתון, ואני רואה אותה יותר ויותר כמסמך ארכיוני שהקריאה המאוחרת שלו חשובה אף יותר מההתייחסות המיידית שידיעה עיתונאית זוכה לה.

המעמד שלי כעובד ארכיון מבוסס על מכלול התפקידים שאני ממלא. ארכיב כאן פרופיל חדש של הארכיבאי כפי שאני חווה אותו בגוף ראשון: "עֵד" המייצר את הפריט הארכיוני, ובו בזמן ממלא את משימתו העיתונאית; "ארכיבאי" קלאסי, זה שמקבל פריטים לאוסף או דוחה אותם, מסדר ומארגן עדויות ושאריות של ההיסטוריה; ו"אמן" המייבא את הארכיון אל קירות המוזיאון.

העד – נותן העדות נשאל בדרך כלל על מעשיו בזמן נתון ובמקום נתון, ומשם הוא אמור לפרש או לתרגם את מה ששמע או ראה. בקובץ ההרצאות שבעה לילות פותח בורחס בציון זמן: "הכול התחיל קצת לפני עליית הדיקטטורה" [של חואן פרון, שנבחר לנשיא ארגנטינה ב-1946, אך תהליך עלייתו לשלטון התחיל בהפיכה הצבאית של 1943]. בורחס נותן הקשר של תקופה לנסיבות שבהן נתקל לראשונה בטקסט של דנטה. גם אם ציון הזמן לא רלבנטי לטקסט, הוא בוודאי רלבנטי לאופן הקריאה שלו.

ב"ארכיון" אין תאריך של כל תצלום ותצלום, והסדר הכרונולוגי מופר בכל פעם שמערכת העיתון החליטה לעשות שימוש חוזר בתצלום כלשהו. אני מצלם מחדש את התצלומים מהעיתון ללא ציון תאריך, כך שהעדות שהתמונה הבוודדת היתה יכולה לספק מיטשטשט לטובת ציון של תקופה. כך הארכיון מעלה את השאלה אם אפשר להיות עֵד לתקופה ולא לאירועים נקודתיים בה, אף שכל צילום מסמן נקודת זמן ספציפית מאוד.

נראה שהתשובה חיובית, אך זו כבר תהיה מן הסתם עדות אחרת, אינדקסלית פחות, שאיננה מצביעה על אירוע אלא על רוח האירועים. אקרא לה עדות גנרית, עדות של אווירה בתקופה נתונה, עדות מעט עילגת, מגמגמת, הפתוחה הרבה יותר לפרשנות. לטעמי זו עדות לא פחות

עובד ארכיון מילי קרצמן



מדויקת: היא מאפשרת קריאה מפוכחת יותר של התקופה, כיוון שאיננה עסוקה ב"אירוע" ספציפי אלא ברצף של האירועים ובהקשר הרחב שלהם.

ניקה לדוגמה אירוע שעשוי לאפיין את התקופה – הפגנה. אם נסתכל עליה כאירוע ספציפי, ממוקד, נידרש למידע על מיקומה, על הנסיבות שבגינן אנשים יצאו להפגין, על הישגיה של ההפגנה וכו'.

ב"ארכיון" נמצא שבתקופות מסוימות, כמו הסכמי אוסלו או תקופת ההתנתקות, תדירות ההפגנות עולה. ייתכן שהרצף של תיעוד ההפגנות מראה טוב יותר את האווירה במקום. זו עדות מסוג אחר, אולי פחות ראייתית, אך לא פחות מדויקת ועשירה.

היחסים בין עדות מצולמת לבין המיקום והסימון שלה בזמן מסגיר עד כמה עדות מסוג כזה מורכבת. בחישוב פשוט של כ-4,000 תצלומים, אחד לכל אירוע צילום, שכל אחד מהם מופיע על המסך למשך 12 שניות, יוצא שאפשר להתבונן בתקופה של 26 שנות עבודה בפחות מ-17 דקות נטו. הזמן שנדרש כדי להתבונן בפרויקט הארכיון המוקרן הוא כארבע שעות. אני רוצה לטעון שלעדות שלי מראש לא היה שום סיכוי לשמש כמסמך בבית משפט, אפילו לא כעדות עיתונאית, שהרי ההיגיון המשפטי, כמו גם העיתונאי, מצמצם את ההיסטורי לאירוע בדיד בזמן קצוב.

הארכיבאי – בספרו של אלבר קאמי "הדבר"² נכפה תפקיד העד על הרופא ריו (Rieux). הוא מסתובב בין רחובות העיר הריקים מאדם, נקרא מבית לבית ומספר, מוסר עדות על המגפה. הוא לא רצה בתפקיד הזה, הוא לא הוכשר לכך, אך זו המציאות וזה תפקידו בעל כורחו.

יש סוג כזה של עדים, שמעצם התנועה שלהם יוצרים שורה של מפגשים שהריק של המפגש מחייב לספר. הם מספרי סיפורים נודדים, הם המדיום, והיות שאין מדיום ללא תוכן, נכפה עליהם "לספר". צלם העיתונות הופך לארכיבאי כבר בצילום הראשון שלו, במשימה הראשונה שלו. המשימה הראשונה שלי בעיתון "חדשות" היתה צילום בהפגנה נגד סלילת נתיבי איילון. העיתון לא פרסם שום צילום או כתבה על האירוע, אבל אצלי נשאר מסמך – מסמך שחשיבותו מוטלת בספק, ימים יגידו. מה עלי לעשות עם המסמך הזה עד שהזמן יחליט? ואולי הזמן ישנה את דעתו לאורך השנים? אז אני שומר את הנגיבים בתנאים אופטימליים, מתארך את האירוע, מתייק אותם בכרטיסיות תחת "הפגנות", "תחבורה", "תל אביב", "כבישים", "משטרה", "בעלי חיים" (בהפגנה נעשה שימוש בחמור). את כל זה אני כותב פעם בעט כחול ופעם בעט אדום (כחול מסמן צילום בשחור לבן ואדום צילום בצבע).

נתוני-המטא (metadata) של הצילום עושים אותו לפריט ארכיוני מרגע היווצרו – דימוי שמלווה טקסט, מתקשר בהכרח לרצף עבודה/דימויים שיצטברו לארכיון, לסיפור רציף של מקום ותקופה.

אפשר היה לומר שנותר רק לסדר אותם בצורה שניתן יהיה לנווט ביניהם: סרטים בתוך שררולי ניילון לא חומצי, מקוטלגים בדפדפות מתאריך עד תאריך, בסדר עוקב על מדפים, מוגנים מאבק

עובד ארכיון מילי קרצמן



בארונות מתכת. אבל לא מדובר רק בכך: זו אחריות שהיא מעבר לשמירת החומר; זו אחריות של קריאה בחומר, של יצירת הקשר ונגישות.

האמן – העבודה כוללת 4,000 תצלומי רפרודוקציה מתוך עיתונים. התצלומים מוקרנים בשלוש הקרנות במקביל, על פי סדר כרונולוגי. מספר התצלומים בכל אחת מההקרנות שונה, כך שבכל סבב הקרנות מופיע רצף צילומים שונה. כל תצלום מוקרן למשך 12 שניות, וההקרנות מסודרות בחלל בצורה שלא מאפשרת ללכוד את שלושת המסכים במבט אחד. הצופה מחליט לאן הוא מביט ומתי הוא מסיט את המבט ממסך אחד לאחר. בחלל התצוגה מותקנים שני כיווני ישיבה עם נקודת מבט שונה. גודל ההקרנה כ-3X2 מטרים, באולם מוחשך שגודלו לפחות 50 מ"ר וקירותיו צבועים אפור.³

כבר שנים אני מתלבט כיצד לייצר נראות לארכיון שלי, ועושה ניסיונות כושלים של עריכה מחדש שלא הניבו דבר מעבר לאסטטיקה של התצלומים עצמם. הצילום מחדש של התצלומים מהעיתונים הציף את סדר היום של העיתון, את סדר היום שלי כצלם, את הבחירות שלי ושל העורך, את העבודה של העורך הגרפי, את טכנולוגיות האופסט בתחילת הדרך ואת הסריקות המאוחרות יותר, את המעבר לצילום הדיגיטלי, את פגעי הזמן הנכרים בנייר העיתון.

אם מעשה האמנות מבקש לטעון ליחידאיות של יצירה, ה"ארכיון" לא מסוגל לקיים זאת. מעצם היותו ארכיון ציבורי, המודפס כעיתון, כל אחד יכול לצלם אותו ולהציג אותו. אולי יש איזה בדל של זכות מוסרית בטענה לבעלות עליו, אך לא יותר מזה. אם האמנות מבקשת להתרחק מהזיקה העיתונאית של הצילום, פרויקט זה נכשל בדיוק בגלל שייכותו המיידית למעשה העיתונאי. גם האספקט הביקורתי של ה"ארכיון" איננו מעשה אמיץ או מתריס. אין כאן שום סוס טרויאני שנכנס להיכל, למוזיאון.

הערות

1. חורחה לואיס בורחס, שבעה לילות, תרגם אורי פרויס (הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2007), 9.

2. אלבר קאמי, הדבר, תרגמה אילנה המרמן (תל אביב: עם עובד, 2001).

3. PANTONE frost gray 17-000 TCX.



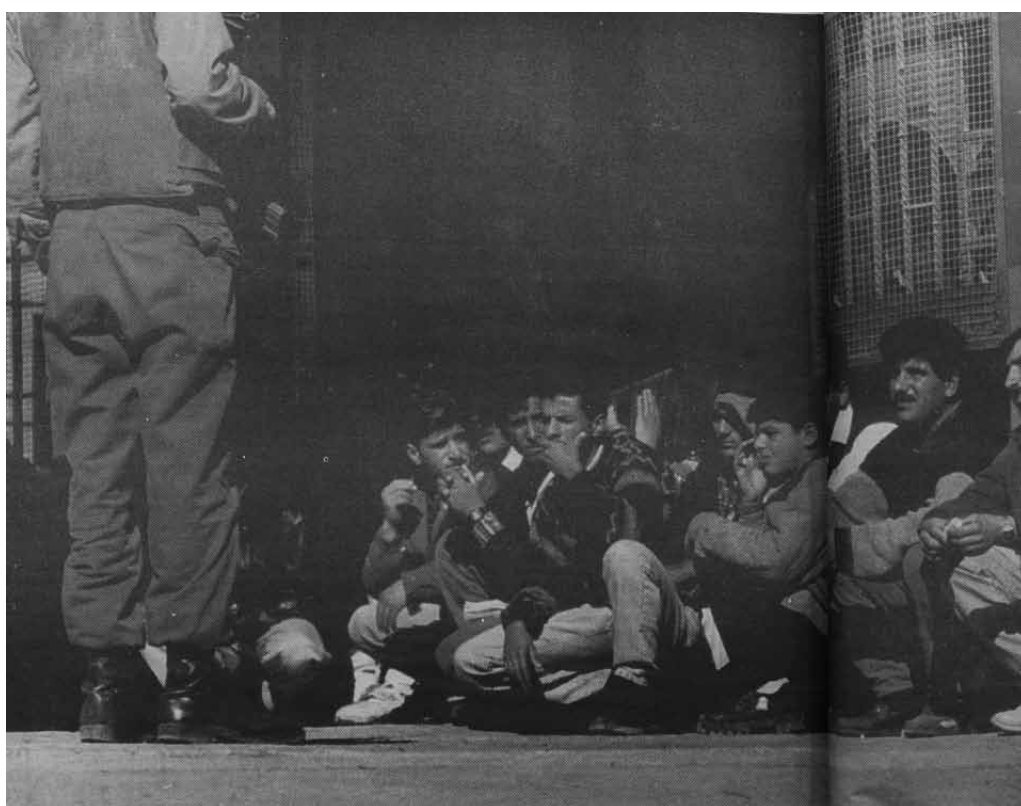


עובד ארכיון מילי קרצמן





עובד ארכיון מילי קרצמן



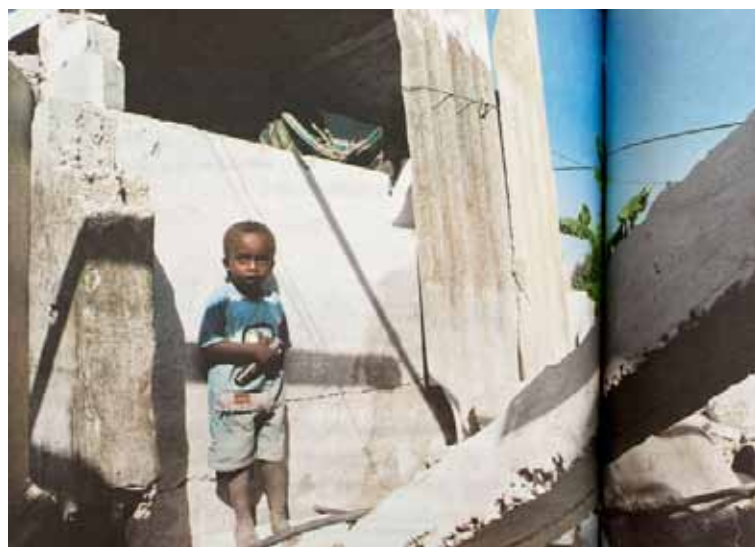
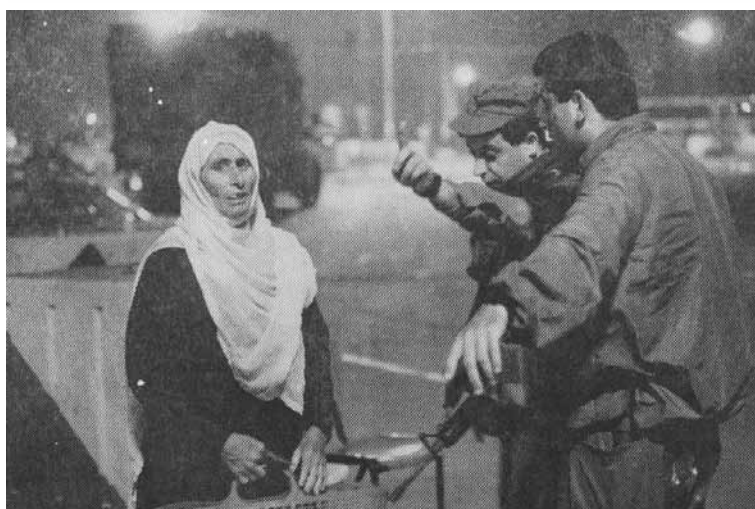


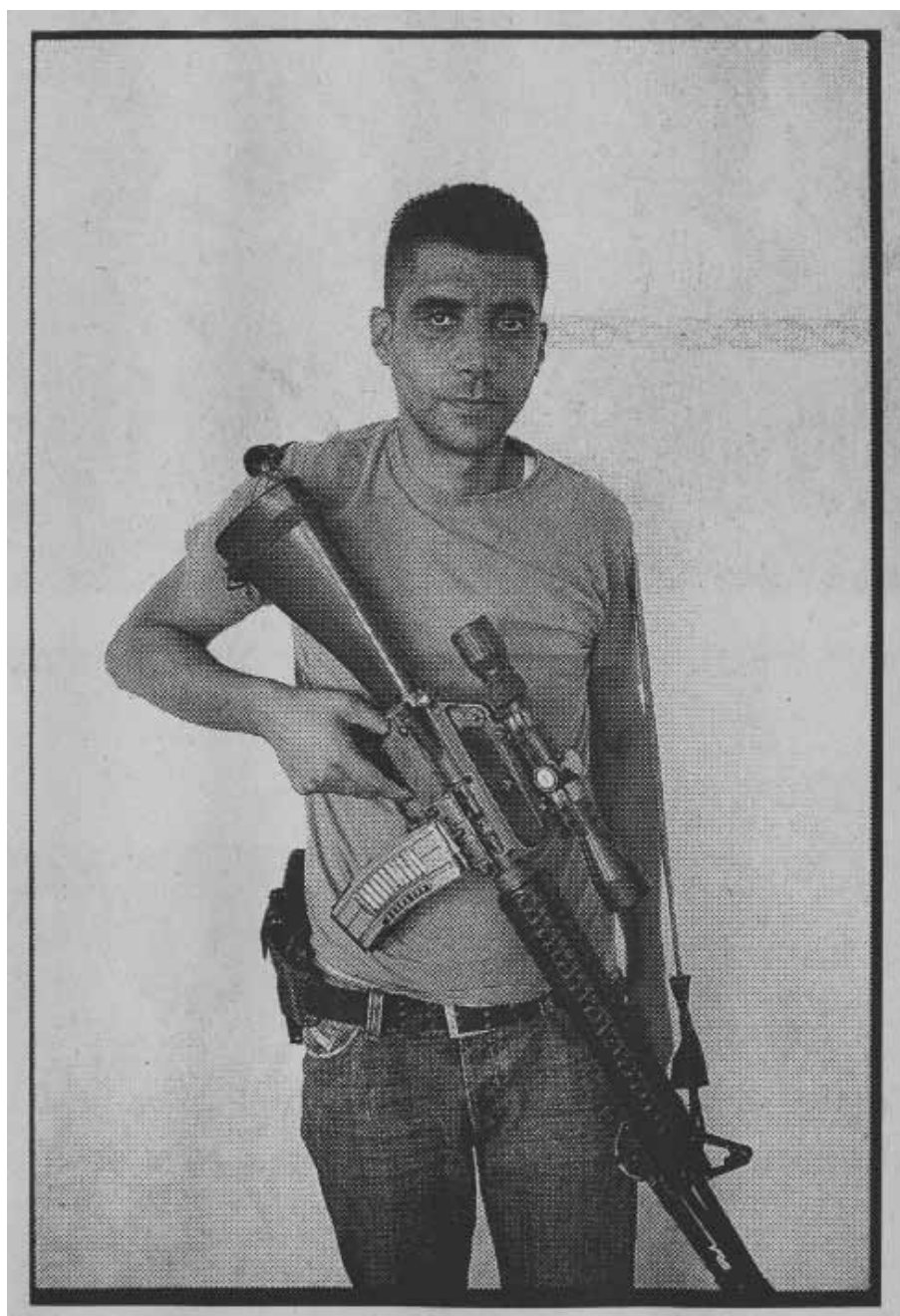
עובד ארכיון מילי קרצמן



עובד ארכיון מילי קרצמן







פוטו-מונולוג

יערה גיל-גלזר

כיצד הסתבכנו? כיצד דברים נראים תמיד כפועלים נגדנו? מדוע לעולם לא יכולה להיות כל הנאה בחיים? אני כל כך עייפה, לא נראה שאי פעם אוכל לנוח מספיק. אני עייפה כשאני מתעוררת בבוקר כמו שאני עייפה כשאני שוכבת לישון בלילה. לפעמים נראה שלעולם לא יהיה סוף לזה, אפילו לא הקלה. [...]¹.

Allie Mae Burroughs, Wife of cotton sharecropper. Hale County, Alabama, Walker Evans, 1936 © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art



הקדמה

המונולוג מרעיד הלב המצוטט למעלה הוא ספק של הסופר ג'יימס אני, ספק של אנני-מיי גודגר – שמה הבדוי של אלי מיי בורואוז (תמונה 1).² אני והצלם ווקר אואנס שהו במשך כחודשיים במחיצתה של גודגר ומשפחתה ועוד שתי משפחות איכרים שכירים מהייל קאונטי, אלבמה, בקיץ 1936. תיאורים מרגשים של האינטראקציה בין המחבר והצלם לבין בנות ובני המשפחות באים לידי ביטוי במונולוגים נוספים, המבטאים באופן מטלטל אובדן של תקווה וכוחות חיים. אני ואואנס הגיעו להייל קאונטי במסגרת משימה מטעם המגזין Fortune, שעורכיו ביקשו מהם ליצור כתבה שתהווה "תעודה צילומית ומילולית" של חיי היומיום של משפחות לבנות של איכרים שכירים העובדים בחקלאות הכותנה.³ בסופו של דבר הכתבה לא התקבלה על ידי המגזין – לדברי אני משום שהיתה חתרנית מדי וארוכה מדי – אבל הורחבה והפכה לספר הצילום התיעודי הביקורתי הידוע Let us Now Praise Famous Men, שרק ב-1941 נמצא מו"ל שהסכים להוציאו לאור.⁴

בסגנון כתיבה אינטואיטיבי, פנימי ורפלקסיבי ביטא אני הזדהות כמעט טוטאלית עם משפחות האיכרים השכירים, משולבת בהתענות מוסרית ורגשות אשם כבדים על חשיפתם והחדירה לחייהם. התצלומים המדויקים והמרוחקים של אואנס מופיעים בפתחת הספר במנותק מהטקסט

יערה גיל-גלזר: המוקד לשילוב אמנויות בחינוך, החוג לחינוך, המכללה האקדמית תל-חי. המכון לאמנות והחוג לחינוך חברתי-קהילתי, המכללה האקדמית אורנים

הכתוב, ויחד איתו הם מטפלים באופן מורכב בקיטוב חברתי-כלכלי ובאי-צדק האנושי שהוא מייצג. מבקר של העיתון The Nation, אחד היחידים שהבין את כוחו של הספר בתקופה שבה ראה אור, כתב כי הדמויות המצולמות מביטות מדי פעם אל הקורא/ת "בהאשמה ובגינוי".⁵

פוטו-מונולוג: בסיס היסטורי והגדרה ראשונית

המונולוג הוא במקורו מושג מתחומי הספרות והתיאטרון, המייצג ביטוי מתמשך של דובר או דוברת יחידים בגוף ראשון. למונולוג יסוד דרמטי מובהק, מאחר שהוא "מתאפיין בהגדרת יסודות של סובייקטיביות ואישיות אשר מתעמתים עם לחצים – הנובעים מגורל, מהיסטוריה, או מאנשים אחרים – שכוחם המתנגד מעצב את היסודות האלה."⁶ מיכאיל בחטין התייחס אל המונולוג כצורה שמעוגן בה באופן קבוע "אלמנט דיאלוגי מותנה";⁷ הוא מתורגם כחד-שיח או "שיחת יחיד", אולם הוא שונה מה-soliloquy כיון שמהותו רטורית יותר מאשר הרהורית או פנימית, והוא מופנה כלפי נמענים ממשיים או מדומיינים ו"מזמין פעולה ותגובה הדדית מורכבת בין הדמות לבין הקהל."⁸

במאמר הנוכחי אני מבקשת למקד את הדיון בצורה ספציפית של מונולוגים, כאלה שמהווים אמצעי ביטוי מרכזי בסוגים שונים של פוטו-טקסטים (photo-texts) שעוסקים בנושאים חברתיים.⁹ מונולוגים כאלה הם לטענתי אמצעי ביטוי ייחודי שאני מבקשת לכנותו "פוטו-מונולוג" – חיבור בין שתי צורות של תקשורת: תצלום (still) תיעודי – בדרך כלל של דמות או פנים – וטקסט כתוב – ברוב המקרים ציטוט מתוך דבריה של המצולמת/ת – המופיע בסמוך לתצלום. פוטו-מונולוגים משובצים בדרך כלל בטקסט כתוב נוסף המשמש כמסגרת שממקמת אותם בקונטקסט של זמן, מקום, נסיבות וגורמים. תכליתם היא להפר את השתיקה של מושאייהם אל מול קהל רחב של צופים-קוראים, קהל שביכולתו להמשיך ולהפעיל את שרשרת השיח הביקורתי סביב מצבי העיניים, הדיכוי, האפליה, הכאב והסבל שהם מייצגים, שהחלה בעת המפגש בין הצלמת/ת והמצולמת/ת.

המקור ההיסטורי המשמעותי ביותר לשימוש שיטתי בפוטו-מונולוג ולמעבר מכתובה על לדיבור של מצולמות ומצולמים מוחלשים הוא ספרי הצילום התיעודיים הביקורתיים שנוצרו בארצות הברית בתקופת השפל הכלכלי הגדול, דוגמת ספרם של אגי ואואנס Let Us Praise Famous Men, או משנת 1939 מאת דורותיא לאנג ופול ש. טיילור.¹⁰ הפוטו-מונולוגים בספרים הללו הם כאמור של פועלי חקלאות מרוששים שעמם שוחחו הצלמות והצלמים וחלק מהמחברים – סופרים, משוררים או חוקרים מתחום מדעי החברה.¹¹

התיעוד היה אמצעי ביטוי מרכזי בתרבות השפל והניו דיל, ובא לידי ביטוי במגוון דרכים; אחת הרדיקליות שבהן היתה ספרי הצילום התיעודיים הביקורתיים. ברובם נעשה שימוש בדימויים מפרויקט הצילום של המינהל לביטחון החקלאות (ה-FSA), שפעל במסגרת הניו דיל והתמקד בתיעוד מצב החקלאות ופועלי החקלאות במטרה לסייע להם לשקם את חייהם.¹² השימוש

בתצלומים אלה במגזינים פופולריים כמו Life, Look או Fortune, שנוסדו ופרחו באותן שנים, הבנה את דמותם של פועלי החקלאות באופן סטריאוטיפי ואמביוולנטי דרך עריכתם עם טקסט כתוב. לעומת זאת, בספרי הצילום הביקורתיים ביטאו התצלומים יחד עם הטקסט ביקורת חריפה נגד הניצול, האפליה והגזענות שאפיינו את המערכת החקלאית, שיוצרי הספרים הללו התייחסו אליה כמייצגת את החברה האמריקנית כולה. למרות מאמצי הסיוע הניכרים של ה-FSA, כוחם הפוליטי של בעלי האדמות הגדולים, שניצלו את פועלי החקלאות העניים או פיטרו אותם לטובת כלי עבודה מכניים, היה רב יותר, ובספרים נמתחה ביקורת גם על אוזלת ידה של הממשלה בטיפול במצב. כך, לדוגמה, בספרם של לאנג וטיילור מופיע מתחת לתצלום של פועל חקלאות צעיר (תמונה 2) ציטוט מתוך השיחה שהתנהלה בינו לבין בני הזוג: "[...] בעל החווה צריך לתת את האדמה הזו לממשלה ולשקם אותה, אבל יש לו כסף והוא לא מאמין בזה."¹³



Sharecropper Receives five dollars a month "furnish" from the landowner. Macon County, Georgia. Dorothea Lange, 1937 (Library of Congress, LC-USF34- 017913-C)

פועלי החקלאות מוצגים בספר זה באופן מכבד, לעתים הרואי, והמחברים הגדירו את המצולמים כ"שותפים חיים" המדברים אל הצופה-קורא/ת "פנים אל פנים". רוזולט אמר כי הניו דיל מדבר בשם "האנשים הפשוטים", או "האנשים הנשכחים", כפי שהגדיר את פועלי החקלאות, שהיו האוכלוסייה

המרוששת ביותר בארצות הברית באותן שנים.¹⁴ יוצרי הספרים, לעומת זאת, נתנו להם, וגם לנשים הנשכחות, אפשרות לדבר בקולם שלהם. את השאלה כיצד לייצג את אלה שאינם יכולים לייצג את עצמם הם פתרו באופן שיתופי, דיאלוגי, שנערך על רקע מחקר מעמיק של תנאים סוציו-פוליטיים.

הפוטו-מונולוגים בספרים הללו היו במידה רבה תגובת-נגד לפוטו-מונולוגים הפיקטיביים שיצרו הצלמת מרגרט בורק-וייט ובן זוגה הסופר ארסקין קלדוול בספר You Have Seen Their Faces, שראה אור ב-1937. ששת פרקי הספר שנכתבו על ידי קלדוול, שבסוף כל אחד מהם מופיעה סדרת פוטו-מונולוגים, הם ביקורתיים ורדיקליים למדי (עד כדי קריאה להתקוממות פועלי החקלאות בדרום ארצות הברית); אך הפוטו-מונולוגים – המורכבים מתצלומי הדמויות ומציטוטים בדויים שלהן – סותרים אותם באופיים הפטרוני, הגזעני והמבזה.¹⁵

ספר הצילום התיעודי הביקורתי, המתקיים בשולי העשייה הצילומית מאז ימי הצילום הפרוגרסיבי ומשנה צורה במקביל לתהליכים חברתיים ותרבותיים ולהשתנותן של תפיסות צילומיות ופוליטיקות ייצוג, הוא אתר בולט ועקבי של שימוש בפוטו-מונולוגים. בשלושים השנים האחרונות חוזרים ומופיעים ספרי צילום תיעודיים ונרטיביים תיעודיים עצמאיים אחרים שמתבססים על הפוטו-מונולוג, או שהוא מהווה מרכיב מרכזי בהם, ומרחיבים את אופן הביטוי שלו במגוון צורות.

בהגדרת המושג פוטו-מונולוג אני מתמקדת בשימוש העכשווי שלו כצורה המשלבת בין תצלום לטקסט כתוב באופן ביקורתי, ואף כפרקטיקה פוליטית הומניסטית. הפוטו-מונולוג, כעדות ישירה, מהווה לאורך השנים ובאופן מסיבי ומגוון במיוחד כיום, אלטרנטיבה להמוני תצלומים של נשים, גברים, ילדות וילדים המייצגים מצבים חברתיים של קיפוח, החלשה, הזנחה, ניצול או אלימות. נוכחותם בעיתונים ובמגזינים, באתרי סוכנויות צילום פוטוג'ורנליסטי, בתערוכות אמנות, בארכיונים ובזירות נוספות מצטמצמת לכדי כתובית לקונית המסווגת אותם באופן סטריאוטיפי: "מהגרים", "פליטות", "נרקומנים", "זונות", "חסרי בית" וכדומה. כך הם נותרים חסרי אישיות וקול אינדיבידואלי. גם כאשר הם מתוארים בפירוט רב יותר, הדבר נעשה בדרך כלל בגוף שלישי, נסתר בלבד: התצלום, הפנים – של המצולמ/ת; המילים – של הצלמ/ת או של מחבר/ת אחר/ת.

הרחבת ההגדרה של המושג פוטו-מונולוג והדיון בו בהמשך מתמקדים בדוגמאות של פוטו-מונולוגים מתוך ספרי צילום תיעודיים ונרטיביים צילומיים תיעודיים עכשוויים ממקומות שונים בעולם. באמצעות הדוגמאות הללו אני בוחנת את הרטוריקה והאתיקה של הפוטו-מונולוג בן-זמננו, את התפקיד המשמעותי של ערוצי המסירה שלו, את אופי הזירות שבהן הוא מופיע, ואת זמינותו ומשמעותה החברתית-תרבותית. הדיון ברטוריקה ובאתיקה של הפוטו-מונולוג מתייחס לרעיונות של תיאורטיקנים כמו סוזן סונטג וג'ון טאג, ובעיקר לעקרונות ששרטטה אריאלה אזולאי בספריה "האמנה האזרחית של הצילום" ו"דמיון אזרחי" בנוגע למשולש היחסים צלמ/ת-מצולמ/ת-צופה. הוא נערך תוך הדגשת ייחודו של הפוטו-מונולוג, המורכב משני אופני הביטוי המקבילים – תצלום וציטוט כתוב – וממוקם בתוך הקשר טקסטואלי נוסף. הדיון יוצא מתוך הגדרת המונולוג הספרותי והתבנית המסורתית של הדיוקן התיעודי, שייבחנו בהקשר של הפוטו-מונולוג. לאחר מכן נדונים ערוצי המסירה, הזירות והזמינות של הפוטו-מונולוג כאתרים בעלי פוטנציאל דיאלוגי-פוליטי, המתממשים בתנאים מסוימים ובמידות שונות.

רטוריקה ואתיקה של פוטו-מונולוגים

הפוטו-מונולוג הוא אפוא סיכמו של דיאלוג, של משא ומתן בין המצולמ/ת לצלמ/ת. המפגש ניוזם, נקבע ונערך כאן למעשה לשם הצילום, אשר חושף בצורה מסוימת את המציאות שאותה הוא מתעד. במקביל ל"הדבר היה שם" ("מה שאני רואה היה כאן, במקום זה המשתקע בין האינסוף לבין הסובייקט [המפעיל או הצופה]")¹⁶ הידוע של בארת, בפוטו-מונולוג משמעותי

באותה מידה לקבוע (ובתלות הדדית בין שני אופני הביטוי – הוויזואלי והוורבלי): "זה נאמר שם"; התנהל דו-שיח, נחתם הסכם, סוג של חוזה, שבו המצולמ/ת העביר/ה מסר שעל הצלמ/ת להעבירו הלאה כשליח/ה, וראוי להדגיש: מסר שיוצר איזון מסוים ביחסי הכוחות בין שני הצדדים. תמציתו של המסר נבחרת ונותרת כעדות או כזכר לאירוע, בצורה של מונולוג של המצולמ/ת מול הצופה-קורא/ת.

מבחינות מסוימות, צורת ביטוי קרובה לפוטו-מונולוג היא המונולוג התיאטרלי, ומבחינות אחרות המונולוג אל מול מצלמת הקולנוע בסרט דוקומנטרי, אולם כוחו מצוי דווקא בכך שהוא מורכב מיחידות של תמונות בודדות, מוקפאות, ובטקסט כתוב הנקשר עימן. אנחנו קוראות/ים את מילותיה של הדמות המצולמת, שנבררו מתוך רצף השיחה, בעוד היא מישרה אלינו מבט או נוכח בתצלום באופן אחר.

מבחינה צורנית, אם כן, המצולם או המצולמת נדמים כשחקנים יחידים הנואמים נאום. הסיטואציה הקפואה הזאת אמנם יכולה להיראות כמו קטע מתוך מחזה או סרט, אך זוהי המציאות עצמה: נוראה, או כואבת, או מסוכסכת; זו סיטואציה אקטואלית, ובה בעת על-זמנית. לדוגמה, הפוטו-מונולוגים של אלי מיי בוראוז, שצולמה על ידי ווקר אואנס ב-1936 והיא בת 27, ושל פולי, הנערה ההודית בת ה-16 שנחטפה למטרת נישואים כפויים תמורת תשלום למשפחתה וצולמה על ידי פזאל שייח' ב-2005 (ראו תמונה 7 בהמשך), מייצגים, במושגים של אזולאי, אובייקטים של קובלנה. בעקבות אזולאי, ניתן לומר שהם כלים של "תביעה לאזרוח", של התנגדות ל"אזרחות פגומה"; בין אם זוהי תביעה ישירה, ובין אם "לאחר מעשה, עשרות שנים לאחר שצולם התצלום, כשבכוחה רק לתבוע את אזרוחם של אנשים השרויים במצב דומה."¹⁷ בהמשך לרעיון זה, בוראוז, כמו גם פולי, "קמה לתחייה מן התצלום, באה בתביעות, מפעילה [...]";¹⁸ אולם כאן, במקביל לקובלנה הוויזואלית מאת המצלמ/ת, הדימויים מקבלים משנה תוקף על ידי התביעה המדוברת, הכתובה, מאת המצולמ/ת (גם אם הדברים נערכו ותומצתו – הם עדיין שייכים למצולמ/ת).

סונג מגדירה את התפקיד המוסרי של הצופה בתצלומי כאב וזוועה (היא מתייחסת לתצלומי מלחמה, אך דבריה רלבנטיים לכל מצב אחר של אי-צדק, עוול וגרימת סבל לזולת):

[...] טוב הדבר להכיר במודעות שלנו להיקף הסבל הנגרם על ידי הרוע האנושי בעולם שאנו חולקים עם אחרים, ואף להרחיב מודעות זו. [...] כל אדם, בהגיעו לגיל מסוים, מאבד את זכותו לתמימות, או לשטחיות, מסוג זה, לדרגה כזו של בורות, או שכחה. [...] קיים כיום מאגר נרחב של תמונות, המקשה להתמיד בסוג זה של ליקוי מוסרי. הניחו לתמונות האכזריות לרדוף אותנו. גם אם הן רק סמליות, ואינן יכולות להקיף את מרבית המציאות אליה הן מתייחסות, הן עדיין ממלאות תפקיד חיוני. התמונות אומרות: אלה הדברים שבני אנוש מסוגלים לעשותם – מרצונם החופשי, בהתלהבות, בהתחסדות. אל תשכחו.¹⁹

שאלות שמעלה אזולאי לגבי הקשר מצולמ/ת-צופה-צלמ/ת בהקשר של תצלומים כאלה מרחיבות

באופן משמעותי את תפקיד הצופה בתוך משולש זה: "מדוע המצלמת מתבוננת ביי? מה מאפשר לה להניח את קיומי? מה בין המבט שלה בצלם למבט שלה ביי? [...] מה רצונה ממני? [...]".²⁰ לנוכח תוכניהם הקפואים לכאורה של הדימויים המצלמים, הצופה מצווה כדבריה "לקחת חלק ולעבור מעמדת נמענת לעמדת מוענת המגלה אחריות כלפי המובן של התצלום וממענת אותו הלאה [...]".²¹ השאלות הללו והציווי הזה רלבנטיים אפוא במיוחד לדיון בפוטנציאל הדיאלוגי של הפוטו-מונולוג: פוטנציאל להרחבת הקהילות שהמצולמות והמצולמים הם חלק מהן או שמהן הם מודרים, באופן שמאפשר לבריתות חדשות להתרקם, ואולי אף לצורות חדשות של דיבור, מבט ופעולה שמערבים צופים/ות-קוראים/ות. פוטנציאל זה מגדיר ממד שלישי של הפוטו-מונולוג, בנוסף לממד של הדיאלוג שהתקיים בין הצלם/ת למצלום/ת ולממד הצורני הפיזי הדומם (האובייקט הנותר/נוצר לאחר המפגש). זה אמנם ממד שכרוך באופן שבו הדמות המדברת צולמה ומילותיה נערכו יחד עם התצלום ושובצו בתוך טקסט נוסף עם פוטו-מונולוגים נוספים, אולם הוא תלוי בעיקר באופנים שבהם הפוטו-מונולוג מוצג, מתגלה למבט הצופה-קורא/ת שוב ושוב בזירות שונות, ונדון "ברשות הרבים ובמרחב שבו פועלים בני אדם".²²

ג'ון טאג תיאר את ה"ארכיון [ה]עצום [ו]החוזר על עצמו" של תצלומים מהעשורים האחרונים של המאה התשע-עשרה, של א/נשים שנדחקו לשולי החברה המודרנית – "פועלים, נוודים, פושעים, חולי נפש, עניים" ועוד. לדבריו, זהו מאגר מצטבר שמאפייניו כמעט זהים: הא/נשים מצולמים "אחד על אחד: מבודדים בחלל נשלט, רדוד; פניהם מופנים קדימה במלואם ונתונים למבט לא-מוחזר; מוארים, ממוקדים, מדודים [...]".²³ גם הפוטו-מונולוגים הנדונים כאן מבוססים ברובם על דיוקנאות (פנים, גוף או אובייקטים שונים המייצגים את המצלום/ת) של א/נשים שנדחקו או הודחקו לשולי החברה העכשווית. בחלקם אפשר לזהות את תבנית תצלום הדיוקן התיעודי המסורתי, החזיתי, האובייקטיבי לכאורה, שבו המבט פונה אל הצופה-קורא/ת והדמות מצולמת בצורה ישירה, בגובה העיניים. חלק ממאפייניהם משותפים גם לתצלומים שתיאר טאג, אך הם אינם מייצגים "קוד של נחיתות" או חזיתיות המסמנת את "המעמד הלא-מתוחכם תרבותית",²⁴ כי אם חותרים תחתיהם בדרכים שונות ובמידות שונות שמנותחות בהמשך, ומציגים מרחב יחסים אחר בין צלם/ת למצלום/ת, שמהווה אלטרנטיבה הומניסטית, חומלת, אחראית, ביקורתית, שביכולתה לתבוע את המבט החוזר של הצופה-קורא/ת בנסיבות התוועדות מסוימות.

בפרויקט המצלום של אדם ברומברג ואוליבר צ'אנרין, Ghetto (2003), שראה אור גם כספר, החלל רדוד ואחיד והדמויות חזיתיות, אך המודעות הברורה של המצלומות/ים, המצלמים והצופות/ים לנוכחות של המצלמה ולפעולת התיעוד יוצרת ערעור של הגבולות בין שלושת הצדדים. יוצרי הפרויקט תיארו אותו כ"מסע דרך שנים-עשר גטאות מודרניים שמתחיל במחנה פליטים בטנזניה ומסתיים ביער בפטגוניה". הצלמים שאלו את המצלומים והמצולמות סדרת שאלות קבועה, שנועדה להצביע על דחיקתם הפיזית והנפשית מהחברה הכללית: "כיצד הגעת לכאן? מי בשלטון? לאן אתה הולך כדי להיות לכד? כדי לעשות אהבה? כדי לטפל בשיניך?". הציטוטים נערכו בתוך הטקסט התיאורי-סיפורי-אינפורמטיבי של הצלמים באופן מורכב, בלי

לתת תשובות ישירות לשאלות, והם אינם מופיעים בהכרח לצד דימוי המצולם או המצולמת שאלו מילותיהם.

המצולמים בחרו כיצד להצטלם, ותצלומיהם קיבלו את הכותרת "דיוקן עצמי" בצירוף שם המצולם וגילו, אך הצלמים מציגים את הבחירה הזאת מראש כחופשית באופן מוגבל, ומספרים כי מבטם של המצולמים היה לעתים "קשה, חודר", בעוד אחרים "צייתו בחיוך לריטואל של הצילום [...]".²⁵ הצבע התכול-ירקרק הבהיר של קיר בית חולים פסיכיאטרי אורבני בקובה, לדוגמה, מסמן את החלל ההטרופי שבו מצולם חוליו, בן 30, בין מאושפזים ומאושפזות אחרים (תמונות 3-4). "תפאורה" זו מבליטה כל פרט בשני הדימויים החדים המגדירים אותו כשייך לחלל זה, החל בנעלי הבית, עבור בחוטי הקשירה של הכותונת וכלה ביד המונחת על הלב או על הראש. על המרצפות האדמדמות הגדולות בולט הכבל המשחרר הארוך, המתפתל עד לכף ידו של כל מצולם בפרויקט, שבחר את הרגע שבו יונצח ה"הסכם" בינו לבין הצלמים, רגע שלעולם לא יהיה נוח למבט. לדברי ברומברג וצ'אנרין, אחרי שחוליו בחר להצטלם כשידו על לבו, הוא ביקש מהם בנימוס לצלם תמונה נוספת שבה הניח יד על הראש, והסביר: "התצלומים הללו מבטאים את הדבר שנאבקתי עליו כל חיי. המאבק בין מה שלבי מספר לי לבין מה שראשי אומר".²⁶



Self Portrait by Julio, 30. Adam Broomberg and Oliver Chanarin, Rene Vallejo Psychiatric Hospital, Cuba, in Ghetto, 2003 © Courtesy of Adam Broomberg and Oliver Chanarin

בפרויקט Beloved Daughters של הצלם פזאל שייה' (2003-2008) ננקטת גישת צילום ישירה ופשוטה עוד יותר, המבודדת את המצולמ/ת בתמונות עם עומק שדה רדוד; במקרה זה גם בשחור-לבן ובאסתטיקה מודגשת. הפרויקט עוסק ב"פגיעותן של נשים בחברה ההודית

המסורתית".²⁷ הוא מציג את סיפוריהן של ילדות, נערות ונשים הודיות, שבמקרים רבים נתפסות כעול על בני משפחותיהן. בין הסיפורים מופיעים למשל עדויותיהן של נערות שמשפחתן אילצה אותן להינשא תמורת תשלום, ושל ילדות שנמכרו כרעיות לעתיד. הדימויים צולמו בשיתוף פעולה עם המצלמות במטרה להפנות תשומת לב לנשים שחייהן נמצאים בסכנה והן חשופות באופן קבוע לניצול ואלימות, ואף "להראות כיצד הן מקבלות סיוע לקראת עתיד טוב יותר". שייח' מציין כי בחר בסגנון צילום דיוקן "פורמלי [...] פשוט וישיר", כדי להציג באופן בהיר את עמדת המצלמת. הוא מודע לכך שהמבט מופנה אליו, כמו גם אל הצופה בתצלום, ומדגיש כי בנסיבות חיים אחרות הצופים יכולים היו להיות למעשה באותו מקום כמו זה של המצלמות.²⁸ למשל, במקום של קרישנה, שמצלמת מזווית חצי-צדית המדגישה את יופיה ואת מבטה החד (שיכולים לעורר יחד קונוטציה לתצלום של פלורנס ת'ומפסון, "האם הנודדת" בתצלום האייקוני שצילמה דורותיאה לאנג ב-1936), ומספרת:

ניתנתי לבעלי בנישואים מוסדרים. אחרי שנישאנו הוא התחיל לשתות הרבה. אחרי שנה נולדה בתי הראשונה, קומל. כשהייתי בהריון בפעם השנייה חותני התחילו להתעלל בי ואמרו שאני יודעת ללדת רק בנות. הם התעקשו שאעשה אולטרסאונד כדי לדעת את מין הילד. ידעתי שהם יאלצו אותי לעבור הפלה אם יתברר שזו בת, אז סירבתי. הם זעמו כל כך עד שלבסוף הם שמו כבל חשמלי על הבטן שלי והכניסו אותו לשקע. היה לי מזל שהנתיך התפוצץ, אחרת הייתי מתה [...] ²⁹.

Krishna. Beloved Daughters, Fazal Sheikh, 2008 © Fazal Sheikh

בפוטו-מונולוגים אחרים נשמרת תבנית הדיוקן הישיר באופן שאינו מכיל את המבט הקונקרטי של המצלמ/ת. במקרים כאלה, שנעשו על פי בקשת המצלמ/ת, לעתים על מנת להסוותה כדי להגן עליה, הנוכחות האנושית סופגת את המבט החוזר של הצופה-קורא/ת, ומתחזקת במידה רבה באמצעות המילים המצוטטות. בפרויקט Not Natasha של הצלמת דנה פופה (2009), לדוגמה, מתחבאת מצולמת בשם



(הבדוי) אלנה מאחורי מה שנראה כפאה, ואומרת לצלמת בטרזניה אך תוך שיתוף פעולה: "למה את צריכה לחפור שוב בחיי?"³⁰ (תמונה 6). הפרויקט, שמוצג בספר ובתערוכות נודדות, מורכב מפוטו-מונולוגים של צעירות ממזרח אירופה, רבות מהן ממולדובה. לפי ההערכה (נכון לתאריך הוצאת הספר), בין 200 ל-400 אלף נשים ממולדובה נמכרו כשפחות מין לארצות אחרות. הסתרת הפנים מפנה את המבט לגוף הצעיר, לחולצה הוורודה הצעקנית הנראית כתחפושת באותה המידה כמו הפאה, ולפרטים המעטים של הסביבה, הפסטורלית באופן אירוני. בנרטיב זה של פוטו-מונולוגים, שהינו מסוגנן, רגיש ומדויק באיזון הקיים בו בין שבירות לעוצמה, נראים בעיקר פנים מוסטות או חלקי גוף בתקריב (למשל זרוע שצלקות טריות של חתכים חוצות אותה לאורכה), ותצלומים ממרחק בינוני של חדרי הנשים, שבין חפציהן האישיים המעטים אפשר לראות כל מיני כובות חרסינה ופלסטיק, המעידות על גילן הצעיר. גם פניהן של חלק מהנערות והנשים שצולמו על ידי שייח' מוסתרים. פולי, למשל, נמלטה מבן זוגה המיועד, אחרי שנמכרה לו על ידי ידיד של משפחתה, ולכן צולמה מאחור, במקלט שבו היא מסתרת (תמונה 7).



מימין: Elena, Dana Popa, 2006 (in Not Natasha, 2009) © Dana Popa
משמאל: Poli. Beloved Daughters, Fazal Sheikh, 2008 © Fazal Sheikh

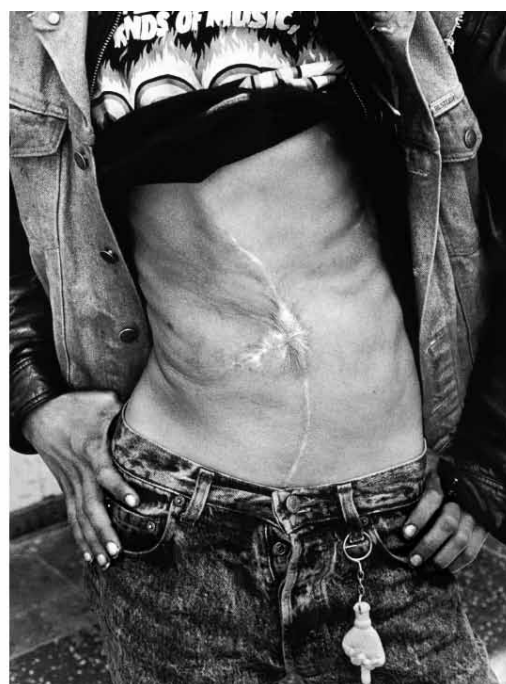
הטקסט הכתוב מלווה את המבט או הנוכחות האנושית, כמעין עדות לשיחה שהתקיימה, הסכם בין המצלמת/ת לצלמ/ת, מסר לצופה-קורא/ת. לדברי פופה, הצעירות שצילמה "אמרו לי את המילים הללו כיוון שהתכוונו שאשתמש בהן, כדי שכל העולם יידע את האמת עליהן, על מציאות חייהן."³¹ כבמונולוג הספרותי, הציטוט הכתוב הוא "כמו בגד ריק, שאפשר להבינו רק כאשר השחקנית לובש/ת אותו";³² בפוטו-מונולוגים הוא נלבש על ידי דימויי המצלמים המשחקים את תפקיד עצמם. שייח' מגדיר את השילוב הזה כ"סינרגיה שהאימפקט שלה מתעלה על זה של כל אחד מחלקיה בנפרד"; דברי המצלמות והמצולמים ערוכים בצורות שונות, מהלקוני לארכני והמפורט, ובכל מקרה כ"תזקיק של שיחה ארוכה יותר", כדבריו.³³ עם זאת,

התזקיק ששייח' מתייחס אליו מגדיר גם את חוסר האונים היחסי של הצופה-קורא/ת, הנחשפ/ת לעדויות נבחרות, ערוכות, מסוגננות, המביאות בחשבון מראש את אמוננו בצלמ/ת כשליח/ה של המצלמ/ת.

בספרו של ג'ים גולדברג Raised by Wolves (1995), המורכב מפוטו-מונולוגים של בנות ובני נוער חסרי בית החיים ברחובות סן פרנסיסקו ולוס אנג'לס, הישירות והפשטות של הצילום התייעודי המסורתי מוחלפות במידה רבה של סגנון, הכולל בין היתר פירוק של דיוקנאות באמצעות תקריבים חריפים של חלקי פנים וגוף. דוגמה לביטול האפשרות למבט חוזר ולשליטה פורמליסטית קיצונית היא תצלומי התקריב של בטן מצולקת ושדופה ושל פה ושיניים לא-בריאות של נער שגולדברג מתאר כמנהיג ודובר של חבורת נוער חסר-בית בהוליווד (תמונה 8). דוגמה כזו יכולה להתפרש כהפרה של איזון יחסי בחלוקת הכוח בין צלם למצלום בתוך ה"הסכם" שסביבו נוצר הפוטו-מונולוג. לעומת זאת, הטקסט המתריס כלפי הצלם (וכלפי הצופה-קורא/ת), המשובט בכתב ידו המסורבל של המצלום, משיב את שיווי המשקל: "אני דייב, מי אתה לעזאזל. אתה זקוק לי כדי לחוש עליונות. אני זקוק לך כדי לצחוק עליך."



I'm Dave who the Fuck Are you
 you need me 2 feel superior
 I need you 2 laugh at



Raised by Wolves, Jim Goldberg, 2005 © Jim Goldberg/Magnum Photos

הפוטו-מונולוג מכיל אפוא גם עדות למידת האקטיביות של המצלום/ת ולאפשרויות הפתוחות או הסגורות יותר שהצלמ/ת יוזמ/ת הפרויקט נתנ/ה בבחירה אם לחשוף את הפנים והמבט או להסתיר אותם, מתי ללחוץ על הכבל המשחרר, היכן להצטלם, מה לומר או מה לכתוב. דוגמה לפוטו-מונולוגים שבהם היתה למצלומות ולמצולמים השפעה משמעותית על אופי עדותם היא סדרת התצלומים והראיונות שיזמו ויצרו הצלם דרור מעיין וחברו הארכיאולוג ראפע

אבו ריא מהעיר סח'נין, שכותרתה "לגעת בכאב". הסדרה, שנוצרה בין השנים 2006 ל-2007, מבוססת על מפגשים עם משפחות הרוגי אוקטובר 2000 ומתמקדת באבל על בניהם ובתיעוד הדרכים שהמשפחות בחרו כדי לשמר את זכרם. מעיין צילם, אבו ריא רשם את דברי המצלומות והמצולמים, חלקם דיברו בערבית וחלקם בעברית. מעיין ביקש מכל מצולמת ומצלום לבחור כיצד להצטלם. רוב ההורים בחרו להצטלם בחדרו של בנם, שנותר פעמים רבות כפי שהיה, אך נוספו אליו תמונות וחפצים המנציחים אותו ואת חייו הקצרים; הבחירה קשורה בדרך כלל למה שביקשו לספר עליו בהקשר זה.

אמו של אסיל עאסלה, ג'מילה (אום אסיל), ביקשה להצטלם יחד עם בעלה חסן (אבו אסיל) על האדמה ליד ביתה בסמוך לעץ ששתלה יחד עם בנה (תמונה 9). יחד עם דבריה שתועדו על ידי אבו ריא הופך התצלום לפוטו-מונולוג רב-עוצמה: ליד העץ הזה, לדבריה, חיכתה לאסיל בכל יום בשעה שבה אמור היה לשוב מבית הספר, עד ליום שבו נורה בידי שוטר בהפגנה בעראבה בדרכו הביתה, נפצע קשה ומת מפצעיו באותו יום בבית החולים בנהריה. ועדת אור קבעה: "הוא לא היווה כל סכנה" לשוטרים שדלקו אחריו; לפי עדויות שונות אחד מהם אף היכה אותו בקת הרובה שלו.³⁴ בתמונה אחרת ביקשה ג'מילה להצטלם כשהיא פורשת את המסמכים הכתובים שהותיר אסיל, ביניהם ברכות ומכתבים שקיבל מחבריו לפרויקט Seeds of Peace שבו השתתף מאז היה ילד. עם זאת, היא מציינת שהדגש שניתן בתקשורת לפעילותו בפרויקט מסיט את המוקד מקורבנות אחרים של האירועים, כמו גם ממכלול החיים של אסיל וערכם.³⁵ אחד התצלומים המרגשים בפרויקט הוא זה שבו האב, חסן עאסלה, מלטף את פני בנו הקטן המביט בחיוך אל עבר הצופה מתמונה על הקיר (תמונה 10). הוא מספר שיש שעות שבהן הוא כננס למצב מדיטיבי שבין שמים וארץ, ומנסה לתקשר עם אסיל דרך התמונות.



ג'מילה וחסן עאסלה. "לגעת בכאב", דרור מעיין, 2006-7 © כל הזכויות שמורות לדרור מעיין

למה שהתרחש מאחורי הקלעים של הפוטו-מונולוג אין כמעט זכר גלוי בתוצר הסופי, אבל יש לו משמעות רבה. מעיין מספר כי המשפחות גילו נכונות להשתתף בפרויקט וחלקן אף ייחסו חשיבות לעובדה שצלם יהודי מקשיב לכאבן ומבקש להעבירו לציבור היהודי, ואולם

חלק מהשיחות היו טעונות ומלוות בחשדנות או בכעס. מכל מקום, בתהליך הצילום, שכלל סדרת פגישות, נוצרה עם חלק מהמשפחות תקשורת של היפתחות וקרבה שהיתה מרגשת ורבת עוצמה לכל הצדדים.³⁶ הפרויקט של מעיין ואבו ריא, כשמו, נראה כהזדמנות או הזמנה לפתיחת המונולוג לדיאלוג, הזמנה לא לשכוח ולא להזניח את הפצע של "אירועי אוקטובר" במערכת היחסים האזרחית בישראל.

מסגרת הטקסט הכתוב שפוטו-מונולוגים משובצים בה היא מרכיב מכריע שמספק מידע משמעותי ומכניס אותו לתוך הקשר היסטורי, חברתי ותרבותי שמאפשר תנאים של דיון או דיאלוג הומניסטי סביבו. הספר המבוסס על התערוכה The Innocents של הצלמת טארין סיימון (2002), הוא דוגמה טובה לכך. בספר ארבעים ושלושה גברים ואישה אחת, שהורשעו בפשעים חמורים, ריצו תקופת מאסר ארוכה בבתי סוהר בארצות הברית, וזוכו לאחר שהוכח כי פסק הדין היה מוטעה. הספר כולל ציטוטים מתוך ראיונות עם המצולמים, ותיאורים של הפללתם השגויה ושל הזיכוי שלהם, שנכתבו על ידי שני עורכי דין הפועלים למען זכויות אדם שסיימון שיתפה איתם פעולה. עדויותיהם הן למעשה תמונת המראה של התצלומים והמילים שהפילילו אותם.³⁷

סיפורי המקרה של החפים מפשע ועדויותיהם מופיעים ברצף אחיד ושיטתי, לצד תצלומים בעלי אופי אינדיבידואלי מסוגנן. חלקם מתאפיינים בהומור שחור מאופק ומריר, שבו הם עצמם מופיעים בתוך הקשר: בזירת הפשע שבו הואשמו, בזירת ה"אליבי", או במקום המעצר. טים דורהם, לדוגמה (תמונה 11), ריצה שלוש וחצי שנות מאסר מתוך פסק דין של 3,220 שנים על כמה מקרי אונס ושוד שלא הוא ביצע. בתצלום הוא מביים את הקונטקסט של האליבי שלו – תחרות קליעה למטרה בדאלאס טקסס, ודבריו מבטאים חרדה מפני אפשרות של טעות זיהוי נוספת: "חשבתי על האפשרות שמישהו עשוי להאשים אותי בפשע זהה או בסוג אחר של פשע שלא ביצעתי. [...]"³⁸. לארי מאייס (תמונה 12) ריצה שמונה-עשרה וחצי שנות מאסר מתוך פסק דין של שמונים שנה, על אונס ושוד שביצע מישהו אחר. הוא מצולם במקום שבו התחבא מפני המשטרה. בין הדברים שהוא אומר: "למה? כי אני צעיר, מוכשר ושחור. זה תמיד היה ככה. אפילו לפני שאתה נולדת [...]"³⁹.

סיימון מתארת את הפרויקט שלה כמדגיש את המחיר של התעלמות ממגבלות הצילום ושל צמצום ההקשר שבו מוצגים תצלומים, כפי שהיה בתקופה שקדמה לבדיקות ה-DNA של חשודים בפשע. לדבריה, ה"תצלומים במערכת הצדק הפלילי ובמקומות אחרים יכולים להפוך בדיה לעובדה".⁴⁰ אולם הפרויקט רלבנטי וחשוב גם בעידן בדיקות ה-DNA, שכן האנשים שצילמה עדיין סובלים מטראומה כפולה – זו של המאסר וזו של האי-פיצוי או לפחות ההכרה בסבל שנגרם להם על ידי המדינה, ויותר מכך, הדעה הקדומה כלפיהם, שבגינה הם עדיין נתפסים כפושעים ומתקשים לשוב לחיים נורמליים. זיהוי לא נכון על סמך תצלומי פנים (בנוסף למסדר זיהוי) הוביל להרשעתם של רוב המצולמים בספר. לדוגמה, הפוטו-מונולוג של ג'ניפר תומפסון, שנאנסה וסיימון צילמה אותה יחד עם רונלד קוטון, האדם שאותו זיהתה בטעות כאנס



Tim Durham, Skeet shooting, Tulsa, Oklahoma. 11 alibi witnesses placed Durham at a skeet-shooting competition at the time of the crime, Served 3.5 years of a 3,220-year sentence for Rape and Robbery. Taryn Simon, 2002
© Taryn Simon. Courtesy of Gagosian Gallery



Larry Mayes, Scene of arrest, The Royal Inn, Gary, Indiana. Police found Mayes hiding beneath a mattress in this room, Served 18.5 years of an 80-year sentence for Rape, Robbery and Unlawful Deviate Conduct. Taryn Simon, 2002
© Taryn Simon. Courtesy of Gagosian Gallery

וריצה עשר וחצי שנות מאסר מתוך מאסר עולם, מתייחס למגבלות העין והמצלמה כאחד: "כל הדימויים התלכדו לדימוי אחד שהפך לרון, ורון הפך להיות התוקף שלי."⁴¹ הציטוטים שלה ושל מופיעים זה תחת זה לצד התצלום, ויוצרים ביטוי משמעותי של עשיית צדק היסטורי ואקטואלי. קוטון ותומפסון התיידדו לאחר זיכוי; השניים אף פרסמו ספר העוסק בסיפורם המשותף, מקיימים הרצאות בנושא ופועלים יחד לשינוי השיטה של מסדר זיהוי משטרתי מצולם.

ערוצי מסירה, זירות וזמינות

סונטג טוענת כי תמונות של סבל אנושי הן נושא רציני וכבד משקל שמתאים לספר יותר מאשר לקיר במוזיאון או בגלריה, שכן בספר אפשר לעיין בפרטיות ו"להתעכב על כל תמונה ותמונה."⁴² טענה זו נכונה גם לפוטו-מונולוגים, שכן זהו ערוץ מסירה צנוע המכבד את המצולמ/ת יותר מאשר תמונות מוגדלות התלויות על קיר. מלבד ספרי צילום תיעודיים מודפסים, זירת התצוגה הכוללת ביותר וגם הזמינה ביותר של פרויקטים המבוססים על פוטו-מונולוגים כיום היא אתרי אינטרנט שונים – אתרי צילום וצלמים, אתרי מוזיאונים וגלריות או חללי תצוגה וירטואליים. אלו זירות אינטימיות פחות, אולם התצלומים ממשיכים להתקיים בהן גם לאחר שנסתיימה הופעתם החולפת או המידלדלת בזירות אחרות, כמו תערוכות וספרים.

האפקט של פרויקטים מבוססי פוטו-מונולוגים תלוי במידה רבה בזמינות זו, החיונית כדי שהם יזכו לחשיפה משמעותית. חשיפה זו מייצגת למעשה את "העין החיצונית" שמתארת אזולאי, זו שכבר היתה שם קודם, בעת המפגש החווי בין הצלמ/ת והמצולמ/ת. "העין הזו", לדבריה, "עושה דה-טריטוריאליזציה לצילום והופכת אותו מאמצעי פשוט, נוח, יעיל, זול (יחסית) וקל לתפעול המייצג תמונות, למכשיר חברתי, תרבותי ופוליטי רב-עוצמה."⁴³ אולם המכשיר הזה תלוי באופי החשיפה; יש הבדל, למשל, בין חשיפה המתרחשת במסגרות חינוכיות ביקורתיות שונות באופן המאפשר קידום של שיח אזרחי הומניסטי,⁴⁴ ובין הניצול או הסחת הדעת שבהם כרוכה במקרים רבים הצגת תמונות "המתארות את כאבם של אנשים אחרים" בתוך המוזיאון או הגלריה המסחרית לאמנות, כדבריה של סונטג,⁴⁵ או באתרים שמדגישים בעיקר את אישיות הצלמ/ת או את הערכים הפורמליסטיים של התצלום.

מכל מקום, אפשר להכליל ולקבוע כי ככל שהזמינות של פוטו-טקסטים מבוססי פוטו-מונולוגים גבוהה יותר, אופיים דיאלוגי יותר ופוליטי יותר, וככל שפוטו-מונולוגים מובנים ונסחרים כ"אמנות" (ולכן גם זמינים פחות לצפייה חופשית), הם הולכים ונסגרים לדיאלוג אזרחי. יתרה מזו, האופן שבו הפוטו-מונולוג מוצג ומתגלגל מלמד על יחסי הכוחות בתוך מערך התפקידים צלמ/ת-מצולמ/ת ועל מידת האיזון שיש בהם בין קידום קריירה אמנותית לקידום מודעות חברתית. Beloved Daughters, לדוגמה, כמו פרויקטים אחרים של שייח', מוצג ברשת מתוך כוונה לחשוף אותו לקהל רחב ככל היותר, ועל כך הוא גם מצהיר באתר האינטרנט שלו. הפרויקט אף הוצג כתערוכה נודדת של פוסטרים ברחבי הודו, באוניברסיטאות, בבתי ספר, בגלריות ואפילו ברחובות. גם הפרויקט Not Natasha של פופה זמין בשלמותו באינטרנט,

יצא לאור כספר, והוצג בתערוכות במדינות שונות, בכנסים ובמגזינים במזרח אירופה, במרכז אירופה ובארצות הברית, בין היתר באמצעות ההוצאה לאור של ארגון אמנסטי (הפרויקט אף הוצג בגלריה של אמנסטי בלונדון). הצגת העבודות שימשה גם לאיסוף כספים שסייעו לנשים שהצליחו להימלט מהרשת שסחרה בהן.

דוגמה נוספת לספר הזמין בשלמותו בגרסה מקוונת היא American Pictures (1985) של הצלם הדני יאקוב הולדט. זהו מעין יומן המתעד מסע טרמפים ארוך של הולדט ברחבי ארצות הברית, שבו התארח במאות בתים של אנשים שפגש וראיין בדרכו ("מפועלי החקלאות העניים ביותר למשפחות העשירות ביותר באמריקה, כמו משפחת רוקפלר").⁴⁶ בנוסף לזמינותו של הספר, הולדט רותם את הפוטו-מונולוגים שאסף, המשולבים ביומן המסע יחד עם ציטוטים שונים הקשורים במאבק לחופש ושוויון, לפעילות דיאלוגית משמעותית: לדבריו, הפרויקט הוצג עד כה יותר מ-1,150 פעמים בפני סטודנטיות וסטודנטים, בכ-300 אוניברסיטאות ומכללות ברחבי ארצות הברית. באתר שלו מתואר תהליך העבודה על הפרויקט בפירוט, כולל הרהורים כנים על יחסי הכוחות בינו לבין הא/נשים שצילם. הולדט מציין כי בהקשר חינוכי כזה יכול להיות לתצלומים שלו אופי משחרר, בשעה ש"כאשר הם עומדים לבדם בספר, בתערוכה או באינטרנט ללא מילותי, הם עשויים להיראות 'דכאניים'".⁴⁷

הספר, שהולדט מגדיר אותו כ"מסע מרגש מבחינה ויזואלית ומרפא בתוך התת-מודע הגזעני של הצופה", מכיל גם תיאורים וציטוטים של התקבלותו שלו כצלם על ידי המצולמים. אחד מהם הוא מגדל עגבניות המעסיק פועלים שחורים, שגירש אותו לאחר שהבין את תכלית הפרויקט שלו: "מה המטרה העיקרית שלך? זה לא רק טיול... לא נולדתי אתמול... אני אומר לך את האמת, אתה מהעניין הזה של זכויות האזרח בצפון".⁴⁸ דיוקנו מופיע מתחת לציטוט, לצד תצלום של אחד הפועלים הנוודים שבזכות עבודתם הוא מרוויח "מיליון דולר בשנה" (תמונות 14-13). בשונה מרוב הצלמות והצלמים המשתמשים בפוטו-מונולוגים, הולדט ציטט גם את חלקו בשיחות שניהל עם המצולמות/ים, והוא עצמו מופיע ברבים מהתצלומים. אחת השיחות הללו, עם פועלי חקלאות בדרום ארצות הברית, מזכירה את הפוטו-מונולוג של האריס בספרם של לאנג וטיילור מתקופת השפל הכלכלי: "אבל את מי אתה מאשים בכל זה?" / "את הממשלה. היא מנסה להרעיב אותנו".⁴⁹

דוגמה מקומית לפוטו-טקסט חברתי מבוסס פוטו-מונולוגים הזמין באופן מלא באינטרנט ומייצג מידה משמעותית של שיתופיות עם המצולמות והמצולמים היא הפרויקט "נפגעי תוכנית ויסקונסין" (2006) שיצר קולקטיב הצילום אקטיביסטילס. בנוסף לפוטו-מונולוגים של א/נשים שהשתתפו בתוכנית, כמו זה של טפסיה מלוקן מאשקלון (תמונה 15), שהיה בן 27 בזמן הפרויקט, מופיעים בין דפיו המקוונים של הפרויקט מידע על התוכנית עצמה ועל המצולמות/ים. הוא מספר:

מחזיקים אותנו בניגוד לרצוננו. עשינו שביתה אבל לא מתייחסים אלינו, לא נותנים לנו את הזכות למחות, שומרים הכול בפנים. הכול סודי. מאיימים

לשלול לנו את הקיציבה. יש פה הרבה שחיתות. [...] אנשים ניסו להתאבד. אישה ניסתה לזרוק את הילדה מהגג. לא מפרסמים דברים. יש פה אנשים בני 65-57. חולים. אנשים שמקבלים 1253 שקלים. [...] בן אדם שלומד ללא רצונו לא מבין כלום. [...].⁵⁰



American Pictures, Jacob Holdt, 1985 © Jacob holdt



טפסיה מלוקן, מתוך "נפגעי תוכנית ויסקונסין", 2006. אדוארדו סוטראס / אקטיב-סטילס

חללי התצוגה של אקטיבסטילס הם לעתים קרובות מרחבים ציבוריים פתוחים, שמהווים אלטרנטיבה לחלל הסגור של הגלריה והמוזיאון. במקור הוצג הפרויקט בשלמותו ברחבת הסינמטק בתל אביב, במסגרת אירוע לכבוד יום הפועלים בשנה שבה התקיים. בדוגמה זו, כמו בדוגמאות נוספות, המצולמות והמצולמים שצלמות/י הקולקטיב יוצרים איתם פרויקטים שיתופיים נוכחים פיזית במרחב ומצביעים באופן פעיל על התצלומים והמילים שלהם (תמונה 16).



”נפגעי תוכנית ויסקונסין”, רחבת הסינמטק תל אביב, 1 במאי 2006. קרן מנור / אקטיב-סטילס

לעומת זאת, יש מקרים שבהם הפחת חיים פרמננטית בפוטו-מונולוגים ברשת הופכת את הפוטנציאל הדיאלוגי והפוליטי שלהם על פיו, כאשר הפרויקט ההומניסטי במקורו מורחק מהקשרו ויוצר למעשה החלשה חוזרת של המצולמות והמצולמים. פוטו-מונולוגים שלמים (כלומר, תצלום וציטוט של המצולמ/ת) מהפרויקט Ghetto של ברומברג וצ'אנרין, לדוגמה, אינם ניתנים כמעט לצפייה מקוונת. באתר שלהם מפורטים שמות המצולמים בפרויקט ומתוארים אתרי הבידוד החברתי שבהם הם חיים, אבל ציטוטיהם לא מופיעים, והטקסט מתמקד בעיקר בצמד היוצרים. כך גם באתרים נוספים, כמו זה של המגזין Foam, שמוצגים בו מצולמים מהפרויקט Ghetto לצד טקסט המספר רק על ברומברג וצ'אנרין והקריירה שלהם, מה שמשבש את ההדדיות שהתקיימה במקור בתוך המשולש צלמ/ת-מצולמ/ת-צופה. בלי המרכיב הוורבלי של הפוטו-מונולוג מתבטל למעשה חלק מהחווה בין הצלמים למצולמים, ודימויהם נותרים פתוחים לפרשנות שאין בה מקום למילים שלהם; אגב כך מצטמצם גם המרחב הדיאלוגי של הפוטו-מונולוג בשביל הצופה-קורא/ת.⁵¹

בראיון לעיתון “הארץ” ב-2009 אמר ברומברג כי “רק צלמים יכולים להיות יהירים מספיק כדי לחשוב שהתצלום מדבר בעד עצמו”,⁵² אבל באופן אירוני, זה בדיוק מה שקורה עם התצלומים

שלו ושל צ'אנרין כשהם נתונים לפוליסמיה של הרשת. המצלמות והמצולמים בהם הופכים באתרי אינטרנט שונים למה שהוא עצמו תיאר כחשש כבד שלו: "הסיוט הכי גדול שלי הוא תצלום כמו 'הילדה האפגנית' של סטיב מקארי. זו התגלמות הקטלוג והאוריינטליזם – בלי שם, בלי היסטוריה ובלי הקשר."⁵³

גם פרויקטים תיעודיים מוקדמים יותר שהנרטיב שלהם מבוסס על פוטו-מונולוגים קשה למצוא כיום בשלמותם באינטרנט, כיוון שהפכו לפריטים סחירים יקרי ערך. הם מוצגים ברשת בדרכים שמנתקות אותם לא פעם מההקשר האקטיביסטי הביקורתי שבו נוצרו והוצגו במקור, ומהווים למעשה ניצול לרעה של המצלמות והמצולמים. דוגמאות אלו כוללות, לדוגמה, את Conversations with the Dead של דני ליון (1971), העוסק בסיפוריהם של אסירים בכלא בטקסס (ליון האמין כי ספרו יהרוס את מערכת הכליאה בארצות הברית.⁵⁴ המהדורה הראשונה של ספרו נמכרת כיום ב-500 דולר ויותר). גם ספרה של סוזן מייסלס Carnival Strippers (1976), שהפוטו-מונולוגים בו מבוססים על ראיונות שקיימה עם נשים שעבדו במופעי חשפנות נודדים, הפך כיום לפריט אספנים יקר. אמנם באתר של הצלמת מופיעים רבים מתצלומי הפרויקט בליווי הסבר וציטוטים של חלק מהמצולמות, אולם במקומות רבים אחרים בזירה האינטרנטית כמו בלוגים של צילום ואתרי גלריות, מופיע מבחר מבין דימויי המצלמות ללא טקסט וללא קונטקסט, והם הופכים לפורנוגרפיית-רטרו וולגרית הנראית כמייצגת את מה שסונטג הגדירה כ"דוגמאות אנונימיות של מושא התשוקה כאמצעי עזר לאוננות."⁵⁵ בכל אופן, יש גם כמה מקרים הפוכים: על Raised by Wolves של גולדברג למשל, כותבת שרה וויצ'לץ, כי "בשעה שהתערוכה הנודדת [שלו] נצפית בזירות של אמנות יפה, אתר האינטרנט שלו דואג לאקטיביזם חברתי באמצעות עדויות."⁵⁶

סיכום

תפקידו החברתי של הצילום התיעודי הוספד בעשורים האחרונים של המאה העשרים בטרם עת על ידי תיאורטיקניות/ים של צילום ואמנות, או עוקר באמצעות התייחסויות גורפות ומכליליות למשולש צלם/ת-מצולמ/ת-צופה כמציצני, פטרוני, מקרבן וכדומה. זאת, בלי להבחין בהבדלים בין העבודות, בלי להפריד בין תצלומים ליוצריהם, בלי להביא בחשבון סוגים שונים של צופות וצופים או של הפעלתם האפשרית במרחבי שיח שונים, ותוך הצעה לא מוצהרת של האלטרנטיבה הגרועה יותר – האדישות (או לחלופין, ניסיונות מושגיים מתוחכמים ומנוכרים לפתור את הבעיה).⁵⁷ בשנים האחרונות מתברר כי הספד זה היה נמהר ושגוי ביסודו לנוכח ההתעוררות הניכרת של אקטיביזם צילומי המהווה חלק מהאקטיביזם החברתי הבינלאומי, וההתעוררות המקבילה של המחקר והשיח האקדמי סביב מה שמכונה "המפנה התיעודי" ושאלות של אתיקה של צפייה ודיון בדימויי סבל וכאב.⁵⁸

לאור שכיחותם של פוטו-מונולוגים בנרטיבים עכשוויים של צילום תיעודי חברתי היוצר מאגר עדויות של אי-צדק, עולה הצורך להכיר בכך שלמרות חוסר האונים המסוים אל מול צורתם

הקונקרטיה הדמומה, אפשר וראוי להפוך אותם לדיאלוגיים ו"להקימם לתחייה". את זה אפשר לעשות כאשר מבחינים בהם, מספרים אותם, ומנהלים דיון ביקורתי בסוגיהם השונים, בזמינותם, בפוטנציאל ובחשיבות שלהם, בטווח אפשרויות הביטוי שלהם, באחריות המוטלת על מי שחושף/ת את המצולמות והמצולמים ואת דבריהם ובמהותה של האחריות האזרחית של הצופה. נחוצים תיווך שלהם והצבעה על הניצול והפגיעה שהם מייצגים, לשם אזהרה, הגנה, התעוררות והתנגדות לסבל, שכפי שציינה סונטג, בני אדם יכולים לגרום אותו לבני אדם אחרים, במציאות, גם כאשר היא אינה מצולמת ומצוטטת.

הערות

1. James Agee and Walker Evans, *Let us Now Praise Famous Men* (Boston: Houghton Mifflin, 1941), 80-81. תרגומי הציטוטים בהפניה זו ובהמשך הם שלי.
2. במאמר הנוכחי אני דנה בדוגמאות עכשוויות של פוטו-מונולוגים. לדיון בפוטו-מונולוג כאמצעי רטורי בספרי צילום תיעודיים ביקורתיים משנות השלושים והארבעים של המאה העשרים ראו יערה גיל-גלזר, ספר הצילום התיעודי: ביקורת חברה ותרבות בארצות הברית בתקופת השפל הכלכלי והניו דיל (תל אביב: רסלינג, 2013).
3. שם, עמ' iii. לדברי ויליאם סטוט, אין לדעת אם נאמרו על ידיהם או נהגו על ידי אג' (William Stott), *Documentary Expression and the 1930s* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 303-304.
4. David Whitford, "The Most Famous Story We Never Told". *Fortune* (19 Sep. 2005). n. pag. http://money.cnn.com/magazines/fortune/fortune_archive/2005/09/19/8272885/index.htm
5. George Barker, "Three Tenant Families". *The Nation*, 27 Sep. 1941: 282.
6. Stephen Cushman et al., *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton: University Press, 2012), 897.
7. שם, 358.
8. Joseph T. Shipley, *Dictionary of World Literature - Criticism, Forms, Technique*; 897, שם, 383. (Dallas: Shipley, Press, 2007).
9. המושג פוטו-טקסט משמש להגדרת טקסטים המורכבים מתצלומים וטקסט כתוב, שבהם לתצלומים יש משקל שווה לזה של המילים או גדול ממנו, והם אינם משמשים כאילוסטרציה להן (ראו Alex Hughes and Andrea Noble, *Photo-textualities: Intersections of Photography and Narrative* (Albuquerque: UNM Press, 2003)).

10. Dorothea Lange and Paul Schuster Taylor, *An American Exodus: A Record of Human Erosion* (New York: Reynal and Hitchcock, 1939) (להלן: לאנג וטיילור, אקסודוס אמריקני).
11. לא בכל ספרי הצילום התיעודיים הביקורתיים שיצאו לאור בארצות הברית בתקופה זו מדברים המצולמים עצמם. בחלקם המונולוג נכתב על ידי מחבר הספר (ועם זאת הוא משמיע קול חברתי-ביקורתי שאינו פטרוני כלפי המצולמים). בספרם של ריצ'רד רייט ואדווין רוסקאם *Twelve Million Black Voices* (1941), למשל, רייט כותב בגוף ראשון-רבים בשם העם השחור. בכל הדוגמאות העכשוויות שמצאתי הציטוט הוא של המצולמ/ת – מה שמעיד על התפתחות הפוטו-מונולוג כאמצעי ביטוי דיאלוגי שיתופי.
12. Linda Gordon, "Dorothea Lange: The Photographer as Agricultural Sociologist". *Journal of American History* 93 (3) (2006): 698. תערוכות ממשלתיות התמקדו בהדגשת הסיוע של ה-FSA ובהבניית דימויים כ"עניים ראויים" – קורבנות השפל שיש לעזור להם. הבניה זו עמדה בניגוד לתפיסה הסטריאוטיפית המסורתית של העניים, שהמשיכה להתקיים גם בתקופת השפל ונשענה על האתוס האינדיבידואליסטי שלפיו הן כישלון והן הצלחה כלכלית הם באחריותו וביכולתו של היחיד ולא של החברה ומבניה.
13. לאנג וטיילור, אקסודוס אמריקני, 14.
14. Alan R. Lawson, "The Cultural Legacy of the New Deal", in *Fifty Years Later: The New Deal Evaluated*, ed. Harvard Sitkoff (Philadelphia: Temple University Press, 1985), 157-158.
15. גם לפני הגל הבולט של ספרי הצילום התיעודיים הביקורתיים אפשר למצוא כמה דוגמאות לספרי צילום תיעודיים ובהם פוטו-מונולוגים בעלי אופי גזעני או פטרוני, גם אם לא במודע, למשל *Roll, Jordan, Roll* (1933) מאת הסופרת ג'וליה פטרקין והצלמת דוריס אולמן.
16. רולאן בארת, מחשבות על הצילום, תרגם דוד ניב (ירושלים: כתר, 1988), 79-80.
17. אריאלה אזולאי, האמנה האזרחית של הצילום (תל אביב: רסלינג, 2006), 131-132. לפי אזולאי, "הצילום הוא ערכת תיעוד אישית, ניידת וגלובלית להתמודדות עם פגיעה באזרחות. [...] הוא קובלנה ראשונה, מיידית, כזו היכולה להעיד על פגיעה באזרחות. [...] הצילום מעניק לדבריה "הזדמנות להתאזרח, להיעשות אזרח, כלומר לא לקבל את האזרחות רק בתור סטטוס או מצב ססטי, ולא להסכים לאזרחות פגומה הנגרמת כתוצאה מחיים בצוותא עם נתינים משוללי אזרחות או אזרחים מדרגה שנייה" (שם, 131, 135).
18. אזולאי, שם, 357.
19. סוזן סונטג, להתבונן בסבלם של אחרים, תרגם מ' בן יעקב (בן שמן: מודן, 2005), 97.
20. אריאלה אזולאי, דמיון אזרחי: אונטולוגיה פוליטית של הצילום (תל אביב: רסלינג, 2010), 48.
21. אזולאי, האמנה האזרחית, 165.
22. אזולאי, דמיון אזרחי, 48, 54.
23. John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*

- .(Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1993), 64
- .24 שם, 36-37.
- Adam Broomberg and Oliver Chanarin, *Archive: Ghetto* .25
(<http://www.broombergchanarin.com/ghetto>).
- .Adam Broomberg and Oliver Chanarin, *Ghetto* (London: Trolley, 2003), 81 .26
- .Fazal Sheikh, *Beloved Daughters* (<http://www.fazalsheikh.org>) .27
- .28 מתוך ראיון בהתכתבות עם פואל שייח' (19.12.11) ומתוך ספרו הזמין באתר שלו.
- .Krishna, in Fazal Sheikh, *Beloved Daughters* .29
- .Elena, in Dana Popa, *Not Natasha* (<http://www.danapopa.com>) .30
- .16.11.2011 מתוך ראיון בהתכתבות עם דנה פופה, .31
- S. S. Curry, *Browning and the Dramatic Monologue* (New York: Haskell Publishing, .32
1965), 134
- .19.12.2011 מתוך ראיון בהתכתבות עם שייח', .33
- .34 דוח ועדת אור. ירושלים, אוגוסט 2003, שער 3, סעיף 59.
- .35 מתוך שיחה עם ג'מילה עאסלה 9.6.2013.
- .36 מתוך ראיון עם דרור מעיין, 9/7/12 הפרויקט "לגעת בכאב" לא הוצג עד כה בשום זירה ציבורית.
- .37 תיאורי המקרה בספר נכתבו על ידי עורכי הדין המתמחים בזכויות אדם פיטר גויפלד וברי שק, שהקימו את "פרויקט החפים מפשע", המוקדש לזיכוי אסירים שהורשעו על לא עוול בכפם לפני עידן בדיקות ה-DNA. המידע מופיע על הכריכה הפנימית של ספרה של סיימון: Taryn Simon, *The Innocents* (New York: Umbrage Editions, 2003).
- .Tim Durham, in Taryn Simon (2003), *The Innocents*, 32 .38
- .39 שם, 70 (Larry Mayes).
- .40 שם, 7.
- .41 שם, 6, 9, 42.
- .42 סונטג, סבלם של אחרים, 103.
- .43 אזולאי, האמנה האזרחית, 127.
- .44 לדוגמה, הקורסים האקדמיים הבאים, שגלמדו בארצות הברית ובקנדה נכון ל-2010 ו-2012: Alex Harris and Liisa Ogburn, "Documentary Engagement, cross-listed with Public Policy"

(Duke University, Durham, NC, Fall 2010); Kate Fletcher, "Socio-Politics of Incarceration" (University of Ottawa, CA, Winter 2012).

45. סונטג, סבלם של אחרים, 103-101.

46. Jacob Holdt, *American Pictures*, 1985 (<http://www.american-pictures.com/english/intro/index.html>).

47. שם.

48. שם, Child labor and millionaires (<http://www.american-pictures.com/roots/>) (chapter-8.htm).

49. שם, Burned out in Immokalee (<http://www.american-pictures.com/roots/chapter-9>) (htm).

50. טפסיה מליקן, פרויקט "נפגעי תוכנית ויסקונסין", אקטיביסטילס, 2006 (<http://activestills.org/>) (content/victims-wisconsin-program).

51. עם זאת, יש משמעות אתית רבה לכך שברומברג וצ'אנרין אינם מבקשים תשלום תמורת שימוש אקדמי בעבודותיהם, ובכך מקדמים אותם בכל זאת ככלי דיאלוגי (כך אף רוב הצלמות והצלמים שעבודותיהם מופיעות במאמר ושפניתי אליהם בבקשה לעשות שימוש ברפרודוקציות של דימויים שיצרו. יוצאים מהכלל הם סוכנות מגנום, המייצגת את ג'ים גולדברג, ומוזיאון המטרופוליטן המחזיק בתצלום של אלי מיי בורוז. מגנום, סוכנות הצילום האכפתי הידועה שהוקמה לאחר מלחמת העולם השנייה, גובה תשלום תמורת כל סוג של שימוש בתצלומים; 65 ליש"ט יש לשלם כדי לפתוח דרכם דיון אקדמי באי-צדק חברתי. מוזיאון המטרופוליטן גובה 45 דולר).

52. אלי ערמון אוולאי, "דמדומי הדימוי" – ראיון עם אדם ברומברג. הארץ גלריה, 14.5.2009, עמ' 4.

53. שם, שם.

54. Andrew Roth (ed.), *The Book of 101 Books* (New York: PPP Editions in association with Roth Horowitz LLC, 2001), 210.

55. סוזן סונטג, הצילום כראי התקופה, תרגם י' ברונובסקי (תל אביב: עם עובד, 1973), 21.

56. Sarah Wichlacz, "Raised By Wolves as a Non-Fictional Multi-Media Narrative" (<http://www.americansuburbx.com/2009/11/theory-raised-by-wolves-as-non.html>). גם דוגמאות מתוך ספרו Rich and Poor, המורכב מפוטו-מונולוגים של בני משפחות החיות בשני הקטבים המנוגדים של המפה הסוציו-אקונומית בארצות הברית, זמינות באופן יחסי ברשת, ובמקרים רבים בתוך הקשר הכולל את תיאור הפרויקט הביקורתי.

57. בספרה האחרון של סוזי לינפילד אפשר למצוא סיכום גישה זו של תיאורטיקנים ביקורתיים של

צילום, אשר גררו את השיח על המדיום לכיוון שלילי החוסם את האפשרות לדון בו בהקשר הומניסטי הנוגע ברגש, ויצרו הכללות על סמך דוגמאות מסוימות. לדבריה, "מבקרים פוסט-מודרניים ראו בצילום עסק מלוכלך באופן כללי: התצלום הוא כלא, פעולת הצפייה – פשע." Susie Linfield, *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence* (Chicago: The University of Chicago Press, 2010), 10-11

58. דוגמאות לספרות בנושא נעות בין להתבונן בסבלם של אחרים של סונטג, דרך ספריה של אזולאי וספרה של לינפילד המוזכרים במאמר הנוכחי, דרך הגישה הקולבורטיבית או השיתופית באמנות ובצילום המעוררת כיום עניין רב ונדונה בין היתר על ידי תיאורטיקנים כמו גרנט קסטר (Kester) וקלייר בישופ (Bishop), ועד לטקסטים דוגמת Asbjørn Grønstad and Henrik Gustafsson (eds.), *Ethics and Images of Pain* (London: Routledge, 2012) <http://www.routledge.com/books/search/> (author/henrik_gustafsson), העוסק במשמעותה של חוויה אתית של דימויים מטרידים או טראומטיים, איזה סוג של הנחה אתית מקדם דימוי של כאב, וכיצד הצופה עשוי ללמוד מדימוי של כאב ולעשות בו שימוש כמקור של רפלקציה אתית.



צילום אוויר (מקור היסטורי)

נורמה מוסי

צילום אוויר הוא פרקטיקה וטכנולוגיה המחייבות מבט מלמעלה, מבט שהיה שמור לאל והפך לנחלת האדם עם תחילת ימי התעופה.¹ היבט זה של צילום האוויר בא לידי ביטוי בכותרת מאמרה של פאולה אמר "מעניי האל לעין המצלמה", שבו היא מקשרת בין צילום אוויר למבט הפנאופטי ולתפיסות של הנשגב.² בעברית המודרנית שהתפתחה במקביל לתעופה ולצילום האוויר בסוף המאה התשע-עשרה קנה לו השורש צל"מ אחיזה בלשון לכינוי הטכנולוגיה החדשה של הפוטוגרפיה.³ נדמה כי השורש צל"מ שמופיע בספר בראשית⁴ בזיקה לבריאת האדם מכפיל את היסוד האלוהי במושג צילום אוויר: פעם אחת כשהוא מציע מבט מלמעלה, כפי שמציינת אמר, ופעם שנייה כשהוא מכיל את הצלם, צלם האל אשר בדמותו נברא האדם, בהיותו צילום.⁵

בספרה "דמיון אורחי" מבחינה אריאלה אזולאי בין צילום לתצלום.⁶ בעוד שתצלום מתייחס לתוצר (לאובייקט) המודפס או הדיגיטלי שמיוצר באמצעות מצלמה, הצילום בעבודתה מובן כאירוע שעשוי להתקיים גם ללא מצלמה וללא תצלום, רק מעצם הידיעה שהופק תצלום. אירוע הצילום מובחן גם מהאירוע המצלום – זה שנראה או לא נראה בתצלום. אירוע הצילום הוא המשך לתצלום שמתקיים (או לא מתקיים) במקום אחר, ואני אוסיף גם בזמן אחר. בעקבות עבודתה של אזולאי, מאמר זה יבחין בין צילום אוויר שיובן כאירוע, לבין תצלומי אוויר ספציפיים, אובייקטים של מעשי צילום. בהמשך להבחנה זו, בחלקו הראשון של המאמר אבחן את המושג צילום אוויר כאירוע בזיקה לשלוש פרקטיקות: הפרקטיקה הקולוניאלית של יצירת מפות, הפרקטיקה של צילום המלחמה והפרקטיקה של תכנון ערים. באמצעות בחינה זו אראה את האופן שבו מערכי ידע וכוח אימפריאליים/מדיניים מתקיימים כחלק מצילום האוויר, ואת האופן שבו ניתן גם לחלץ ידע חזותי אחר שמתנגד למערכים אלה מתוך המושג צילום אוויר. בחלק השני של המאמר אציע קריאה היסטורית אורחית בשישה תצלומי אוויר של שכונת מנשייה, בין יאפא לתל אביב.

מיפוי קולוניאלי

חיים דעואל לוסקי מציע לראות את הצילום האנכי כקטגוריה וככושר של השכל שעוסק "ביכולת לפרוץ את ההוויה המלאה בגבולות ההופעה."⁷ בשביל לוסקי הצילום הוא "מהלך השינוי בלבד, ולא ההתהוות הנעה מן האין אל היש", כלומר הוא "יחס המתקיים בהרף העין

* כל הזכויות על תצלומי האוויר המופיעים במאמר שמורות למרכז למיפוי ישראל. התצלומים הודפסו בהיתר המרכז למיפוי ישראל 2013

של הגבול.⁸ בהסתמך על הבנות אלה יבקש מאמר זה לקרוא את המפה כחלק מההיסטוריה של המושג "צילום אוויר". המפה תובן כאן כאחת ההופעות הראשונות (והחוזרות) בגנאולוגיה של צילום אוויר שהתקיימה עוד לפני שנוצר תצלום האוויר הראשון, כקטגוריה של השכל, המקיימת עם התצלום יחסים דיאלקטיים אינטימיים וסבוכים שאת חלקם אפרוש כאן.

כפי שהבהירו מחקרים בהיסטוריה של הקרטוגרפיה, בתחילת המאה החמש-עשרה המפה כמעט לא היתה קיימת באירופה, אך הפכה למצע שמדינותיה כתבו עליו את עצמן ולמרכיב מרכזי בדיסציפלינות שהתפתחו כעבור מאתיים שנה. דוד באויסרט, המוזהה בהתהוות המפה זיקה למגמות הריאליסטיות באמנות הצפון-אירופית, קושר את המצאתה בין השאר לצורך הגובר לפתח טכניקות לחלוקת אדמה ולצורך לתעד את הרכוש הפרטי והממשלתי בתהליך התהוותו של האפרטוס אומה-מדינה.⁹

כריסטיאן ג'ייקוב מדגיש את חשיבות המפה, לא כאובייקט אלא כאמצעי תקשורת הטוען טענה בנוגע להבנה של מציאות חיצונית.¹⁰ ניקולאס מירזוף מבין את המפה כאמצעי תקשורת שפורש את החושים מעבר ליכולתם הפיזית, ומתחבר אל הגוף כפרוטזה טכנולוגית שמותחת ומגדירה מחדש את שדה הייצור של החושים.¹¹ במילים אחרות, שדה הייצור של החושים מגדיר את המקום שבו המבט והעין נפגשים במוח. המקום הזה הוא מה שמירזוף מכנה נראות (visuality). בפרק הראשון של ספרו "הזכות לראות" הוא מתאר שתי צורות של מיפוי שהתפתחו כמעט במקביל בתקופה הקולוניאלית: צורה אחת התפתחה כדי למפות את אירופה, וצורה אחרת התפתחה כדי למפות את הקולוניות.¹² מטרת המיפוי בקולוניות היתה לארגן את המרחב כך שניתן יהיה לפקח עליו בצורה יעילה יותר, ואילו המיפוי של אירופה נועד לפאר את המטרופוליס ולהטביע את חותמה על נתיניה הרחוקים, מעבר לים.¹³ במילים אחרות, המיפוי בקולוניות נועד לשימוש מקומי, בעוד שמיפוי המטרופוליס נועד לייצוא.

אם כן, מיפוי הוא מכשיר שלא רק הופעל באירופה אלא היה לכלי מרכזי ביצירתו של משטר קולוניאלי שביקש לפענח את השטח כדי לארגן ולהעמיק את מנגנוני השליטה בו. סעיד כבר הצביע על הקשר ההדוק בין קולוניאליזם למיפוי, והראה כי הקולוניאליזם עצמו מהווה, בין היתר, אלימות גיאוגרפית שבאמצעותה כל מרחב נחקר וממופה כדי להפוך אותו לכזה שניתן לפיקוח ושליטה.¹⁴ הפיקוח והשליטה מתחברים בניתוחה של לואיז בית-לחם ל"רצון לעוצמה". בזיקה לרגע המצאת האטלס, היא כותבת כי "למן הרנסנס ואילך, רצון זה לעוצמה הוחל במישרין על "המרחב החיצוני" של טריטוריות, שהכותבים מטעמה של האימפריה כוננו אותן כחללים ריקים במחווה המייסדת של תהליך הקולוניזציה.¹⁵

כפי שכותב מירזוף, הפיקוח שהתפתח בקולוניות יחד עם כלכלת המטעים (plantations) השטיח את המרחבים הקולוניאליים והפך אותם למקום אחד בצורה של מפה גיאומטרית.¹⁶ מפה זו יצרה את ההבחנה בין אזורים מעובדים ובין אזורים ריקים על פי התפיסה האימפריאלית, ואת שניהם לחלק מאותה מערכת.¹⁷ הייצוג הגיאומטרי שיצרו נציגי אירופה במפות הועתק אל השטח ללא התייחסות לתנאי המקום או למבנים קיימים. באמצעות הארגון של מטעי הסוכר

נוצרה גיאומטריה מרחבית שעוצבה כדי לייצר מקסימום תוצרת, כלומר מקסימום של רווחים למדינות אירופה.

בקולוניות, כותב מירזוף, המיפוי לא נעשה רק על ידי המתיישבים הלבנים, אלא גם בצורה אחרת לגמרי, על ידי העבדים עצמם, שמצאו דרכים לעקוף את החלוקה האירופית של המרחב באופן שאפשרו להם להיפגש, לרקוד ולתרגל את הדתות והמנהגים שלהם.¹⁸ המרונס (Maroons), כפי שנקראו העבדים שברחו, נמצאו בכל כלכלה שהתבססה על עבדים. ביישובים גדולים כמו ג'מייקה או בקולוניות כמו סורינאם, שבהם יכלו למצוא מקלט ביער, התבססו קהילות של עבדים בורחים והפכו לחלק אינטגרלי מכלכלת העבדות: היכן שהיו עבדים היו גם עבדים בורחים, שהודות להתנגדותם העיקשת יצרו לעצמם מקום אחר בתוך המרחב הקולוניאלי. בסופו של דבר גם האנגלים, כמו הגרמנים, הגיעו איתם להסכמים שעוגנו בחוק. הם חילקו את שטחי הקולוניה, כך שאזורים מסוימים היו נתונים רק לשליטתם של העבדים לשעבר. ההפרדה הפיזית במרחב הקולוניאלי יצרה מציאות שבה אזורים שלמים לא היו ממופים בשביל המתיישבים, כלומר במקום שהעבדים הבורחים יכלו לחיות, העבדים הבורחים שהיו לאנשים חופשיים הפכו את פרקטיקת המיפוי על פיה.¹⁹ הדבר אינו מעיד כמובן על כך שהשטח היה בלתי מוכר או לא ממופה (הוא היה בלתי מוכר ולא ממופה רק למתיישבים האירופים), אלא שהוא היה ממופה אחרת: דרך היסטוריה שבעל פה, מסורת וצורות אחרות של סימון. באמצעות ההתנגדות לעבדות ולכיבוש האירופי וכחלק מהם הצליחו המרונס למפות מחדש את המרחב הקולוניאלי וליצור אזורים שלמים שבהם העבדות לא נרשמה על המפה.

מלחמה²⁰

צילום האוויר התפתח במלחמת העולם הראשונה וכחלק מן ההיגיון המלחמתי שהיא הכתיבה. המצלמה החצי-אוטומטית הראשונה נוצרה ב-1911 בידי מהנדס צבאי רוסי במסגרת המאמץ המלחמתי של רוסיה, ובשנת 1915 החלו הצרפתים בייצור התעשייתי של המצלמות הראשונות שעוצבו במיוחד במטרה לצלם מן האוויר. בתחילת המלחמה החלו כוחות הצבא הגרמני לצלם את החזית המערבית כל שבועיים, ולקראת סוף המלחמה צילמו כ-4,000 תצלומי אוויר ביום. כמות הידע היתה עצומה, אך היכולת והמיומנות לקרוא אותו היתה חסרה. למשל, בגלל הבדלים בצללים שנבעו מצילום בשעות שונות של היום, זיהויו של אותו מקום בשני תצלומים שונים נעשה כמעט בלתי אפשרי. ההבנה שלא מספיק לצלם אלא שיש צורך גם לפענח, להבין ולתייך את המידע הגיאוגרפי הביא למיסוד התחום כחלק מפיתוח אמצעי הלחימה. פאולה אמד מזכירה לנו שאף כי צילום אוויר נתפס לרוב כהרחבה של המבט האנושי, צילומי אוויר חסמו הרגלים ואינסטינקטים של המבט, כאשר סיפקו למעשה דימויים שקועים רבדים שונים של קידוד.²¹ דוגמה אחת לכך היא נקודת המבט האנכית על הנוף, שבניגוד לנקודת המבט האופקית היתה זרה לעין עד תחילת ימי התעופה והתקיימה רק במחוזות הדמיון. הבנת תצלומי האוויר דרשה מיומנויות מקצועיות חדשות: חינוך מחדש של המבט כדי לראות את מה שלא היה אפשר לראות קודם לכן.²²

תצלומי האוויר הראשונים צולמו חתיכות-חתיכות שהכרחי היה לחבר אותן זו לזו כדי להרכיב מהן מפות קרטוגרפיות. לכן, האימון של המבט לא נדרש רק כדי לראות, אלא גם כדי לחבר תצלומים שונים של אותו המקום ליחידה אחת. בהקשר זה מציינת פייפר כי למעשה לא הצלם ולא מפתח הצילומים יכלו לראות "את התמונה כולה", שהתגלתה רק מהפענוח והחיבור של כל החתיכות.²³ אחת המיומנויות החשובות הדרושות לפענוח של תצלומי האוויר היו אפוא הדמיון – ואימון²⁴ הדמיון – שעזר לעין להשלים את הפערים בין התצלומים השונים כך שהפאזל המתקבל ייתפס כשרטוט מפוענח של השטח – למפה.²⁵

מלבד זיהוי השטח, המבט מלמעלה סיפק מצרך נדיר נוסף בשעת מלחמה – ביטחון. מתוך המטוס אפשר היה ללמוד את השטח ואת כוחות האויב, ובו בזמן להימנע מהיתקלות. האיום נוטרל באמצעות המרחק. פול ויריליו נתן ביטוי לקשר בין צילום אוויר לבין חורבן ומוות כשתיאר את עדשת המצלמה שעל המטוס ככלי המשלים את אמצעי הלחימה.²⁶ מבחינתו המצלמה הפכה להיות חלק מהנשק להשמדה המונית שחובר למטוסים. הלוחמה הובילה להיווסדה של תעשיית צילום האוויר, שראתה את הסובייקטים שלה כסובייקטים מסוכנים ועוינים מראש. למעשה, ענף התעופה האזרחי שהתפתח לאחר מלחמת העולם הראשונה היה צריך להתמודד עם הדימוי השלילי שדבק במטוסים כסמלים של מוות והרס בקרב הציבור הרחב, ובו בזמן לטפח את האימה מפני מלחמות עתידיות כדי להצדיק את המשך פיתוח הענף.

בניגוד למה שהתרחש בעולם הצילום, שבו השתתפו נשים הן כמצלמות והן כמצולמות, המצב בתחום צילום האוויר היה שונה מאוד. המגדור של צילום האוויר כפרקטיקה צבאית וגברית, כותבת פייפר, קשור קשר הדוק להיסטוריה של נשים בתעופה, או ליתר דיוק להדרתן של נשים מתחום התעופה עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה.²⁷ תפקידן של נשים בשנים הראשונות לטיס נתפס כמו הופעתן בקרקס או במופעי "שיגיונות זיגפלד",²⁸ כלומר כחלק ממופע ראווה. בשנים אלה היו כמה מקרים של טייסות שהן בגדר היוצא מן הכלל שמעיד על הכלל, כמו למשל אמליה ארהרט, הידועה בין היתר כאישה הראשונה שחצתה את האוקיינוס בטיסה. לנשים ניתן מקום בשדה הטיס, אך מקומן בו הובן כצורה של בידור; ואולם בעתות מלחמה דוכא תפקידן בטיס, וכתוצאה מכך בעולם צילום האוויר, באופן שיטתי.²⁹ דחיקתן של נשים אל מחוץ לעולם התעופה/צילום האוויר בזמן המלחמה מנע מהן לקחת בו חלק גם עם חזרתם של החיילים-הטייסים משדה הקרב אחרי המלחמה במישור האזרחי.³⁰

פייפר מתארת את היחס שהתפתח כלפי ענף התעופה בשנות העשרים והשלושים של המאה העשרים כמעין קיבעון המתובל בדטרמיניזם טכנולוגי שצמח פעמים רבות תחת דגלו של הפאשיזם.³¹ פאולה אמד מוסיפה לכך את הממדים האמנותיים שהתלוו לפאשיזם באמצעות האסתטיקה של התנועה הפוטוריסטית האירופית ביחסה אל המצלמה והמטוס.³² פאשיזם אירופי בתקופה זו יכול היה להיות גרמני, איטלקי בריטי או אמריקני. הוא חצה גבולות לאומיים, ובבסיסו עמדה המטרה לחקור ולשלוט על הקולוניות שמעבר לים. תומס א' לורנס (לורנס איש ערב) הפך את צילום האוויר לפופולרי כשהשתמש בו כדי להכניע קבוצות מקומיות

במזרח התיכון שהתנגדו לכיבושו ופועלו. מסעותיו המפורסמים במדבר הובילו את בריטניה לאמץ את האסטרטגיות שהתווה למשטור אימפריאלי של כל הקולוניות בין 1919 ל-1939. בריטניה אף פיתחה ושיפרה את האמצעים לשליטה אווירית במזרח התיכון ובאפריקה, שכן הוכח ששליטה (אווירית) ללא קולוניזציה כדאית יותר מבחינה כלכלית. באותה תקופה הכניס גם איטאלו באלבו, שהוסמך על ידי מוסוליני לשלוט בקולוניה האיטלקית בלוב, את היסודות ללוחמת האוויר, ואלה הוכיחו את עצמם במהלך המלחמה לשימוש נגד האוכלוסייה המקומית. בשנות השלושים של המאה העשרים ארגן באלבו מבצעים ליישוב המדבר הלובי, שהיה עד אז אחד המקומות היחידים שטרם מופו ונחקרו על ידי האירופים. כתוצאה מכך, בין השנים 1912–1943, חצי מאוכלוסייתה של לוב נהרגה, הורעבה למוות או הוגלתה באלימות.

תכנון עירוני³³

הכניסה של אנשי מקצוע יוצאי צבא אל שוק העבודה האזרחי לאחר המלחמה, והמסחור של ציוד המלחמה (מטוסים, מצלמות לצילום אוויר וכו') שכבר לא היה בו צורך בשדה הקרב, הובילו לטשטוש ההבחנה בין שליטה צבאית ותכנון עירוני. למשל, אחת המשימות הראשונות של הבריגדיר-גנרל ג'ורג' גודארד שחזר לאחר המלחמה לארצות הברית היתה לצלם תצלומי אוויר של שביטות כורי הפחם במערב וירג'יניה. מטרת התצלומים היתה לסמן את מיקומם של השובתים כדי שכוחות הצבא יוכלו לעצור אותם ולדכא את ההתקוממות.

המיומנויות שרכשו ופיתחו המדינות השונות במהלך מלחמות העולם בצילום אוויר הופעלו אחריה כדי לארגן את החיים האורבניים באירופה ובאמריקה ולפקח עליהם. השימוש בתצלומי אוויר הפך לחלק בלתי נפרד מהפיתוח האורבני, שכן הוא ספק אשליה של אחדות ושלמות של העיר. מלוויל בראנץ', מחלוצי התכנון העירוני בארצות הברית, הצביע כבר בשנות הארבעים של המאה הקודמת על יתרונותיו של צילום האוויר, המאפשר קטלוג ומספור של אזורים אורבניים בפעם הראשונה בהיסטוריה.³⁴ במובנים רבים, צילום האוויר אפשר את הצמיחה של תכנון הערים כתחום מדעי, וכונן את העיר כאובייקט לניסוי ומחקר. את מה שצילום האוויר נתן למתבוננת על העיר, מציינת פייפר, הוא גם לקח ממנה, שכן מרגע הופעתם של תצלומי האוויר בזיקה לתכנון עירוני, העיר הפכה מובנת רק מתוך המרחק שאפשר המבט מן המטוס.³⁵

ככל שגברה הפופולריות והנגישות של צילום האוויר, הוועדות לתכנון עירוני החלו לעשות שימוש בתצלומי אוויר ולהישען עליהם בקבלת החלטות. בתהליך זה נשחק מקומם של מי שאכלסו את התצלומים האלה. ב-1965 גילתה אירופילמס (Aerofilms), חברה מסחרית לצילום אוויר, כי הפנייה אליה נעשית עוד לפני תחילתו של שלב התכנון העירוני.³⁶ החברה הצהירה כי זו דרך זולה ויעילה לקבל מידע מהימן שלא מעורר את חששה או את חשדה של האוכלוסייה המקומית, כפי שעלול לקרות במהלך סיור של עובדי עירייה הסוקרים את המקום. צילום האוויר אפשר למעשה ליצור הליך תכנון מעל לראשה של האוכלוסייה המקומית, שעשויה היתה להתנגד לו או לדרוש לקחת בו חלק אילו ידעה על קיומו.

תצלומי אוויר ניצבים על קו התפר שבין מפה לתצלום וטומנים בחובם גם מאלה וגם מאלה. המשותף למפות ולתצלומי אוויר הוא שמבחינה היסטוריוגרפית, מפות, כמו תצלומים, נרשמו כיצירות שמבקשות למסור את "מה שנמצא שם", כהגדרתו של חוזה ראבאסה³⁷ בזיקה למפה, או את ה"הנה זה כאן", כפי שניסח זאת בארת בזיקה לתצלום כשטען כי התצלום הוא עדות מכנית לאירוע שאירע, והוא חוזר על מה "שלעולם לא יוכל לחזור שנית בממשות".³⁸ לואיז בית לחם, שניתחה את הקשר בין ספרות דרום-אפריקאית למפות, הצביעה על הקשר בין "הרצון לעוצמה" לבין המימזיס, וטוענת שבדומה למסמן הריאליסטי, לאות, ואני אוסיף גם לתצלום, המפה מצהירה על עצמה כמי שמקדמת את "הממשות", ובינה לבין המציאות – "מה שנמצא שם" – קיימת הלימה מימזית.³⁹

נדמה כי הרצון לעוצמה שבית לחם כותבת עליו ביחס למיפוי בא לידי ביטוי מאוחר יותר, בצילום של כל חלק וחלק של הטריטוריה הנתונה לשליטת האימפריה. אלא שבמעשה הצילום קורה דבר והיפוכו. שכן התצלום, ובאופן מכריע עוד יותר תצלום האוויר, מראה כי הטריטוריה אינה ריקה. בהמשך לכתיבה של בית-לחם, אני טוענת שגם הצלמים מטעם האימפריה או פרשניהם כוננו שטחים גדולים כמרחבים ריקים, אף על פי שבתצלומים עצמם ניתן לראות בכירור שהם אינם ריקים. כלומר, כחלק מן הרצון לעוצמה או בנוסף לו, צריך היה להפעיל עוד מנגנון: של מיסוך הראייה או של יצירת רווח בין הנראה למובן כדי לגשר בין התצלום המלא לשטח הריק שצלמי האימפריה ביקשו לכונן.

המבט מתוך המצלמה שעל המטוס נשא בתוכו את רצף הצילום שלפני הפצה, שהתעצב כחלק מטכנולוגיית המלחמה ונשא איתו מטען זה עם אזורו. הפרספקטיבה של צילום האוויר המלחמתי ושל המפה הקולוניאלית חדרו בסופו של דבר אל המבט על העיר. מה שאפשר את היצירה של אזורים ריקים מאדם במהלך הקולוניזאציה, ובמהלך המלחמה את המחיקה של בני אדם ושל דם וגופות מהתצלום, יכול מאוחר יותר "לנקות את העיר" מעניים וחסרי בית לצורך כינונו של מבט ריבוני.

המיומנויות המקצועיות והטכנולוגיות הממוגדרות של הטייס/צלם/חייל/מפענח/קרטוגרף שנדרשו במהלך ההיסטוריה של צילום האוויר הפכו לחלק אינהרנטי מהתצלומים, וממשיכות להפעיל את סוגי המבטים שהם מאפשרים. עם זאת, בשונה מהמפות שיצרו האימפריות, שהמידע שנרשם בהן משקף את האידיאולוגיה של המשטר שבתוכו הוא נוצר – החל בשפה שנרשמת במפה וכלה בסימונים ובשמות שנרשמים בה – תצלומי אוויר, כמו תצלומים אחרים, תמיד מכילים עוד. אין בכך כדי לומר שאי אפשר לקרוא מפות באופן ביקורתי או בניגוד לכוונת יוצריהן, אלא ניסיון להבחין בין המפה לתצלום האוויר. בעוד שמפה משתיחה את השטח ובוחרת מה לסמן ואיך, מה להראות ואיך, התצלום מראה כל מה שנכנס לעדשה. על המפה נרשמות מילים שמסמנות את מה שהמפה מראה, והיא מראה את מה שהמילים שרשומות עליה מספרות. דוגמה לכך אפשר למצוא בדיון של מירון בנבנישתי ב"מפה העברית" ככלי לכינון ריבונית של מדינת

ישראל.⁴⁰ בנבנישתי מתאר את תהליך העבודה של "ועדת השמות" שביקשה למפות את הארץ בעברית, תוך כדי מחיקת השמות הערביים ממנה, ומציין כי הוועדה פעלה בקצב מואץ מרגע הקמת המדינה, בין היתר כיוון שהיה צורך להדפיס מפות חדשות בעברית, ואלו נזקקו לשמות עבריים שקיבלו תוקף רק כאשר הודפסו על המפה.⁴¹ אם נתבונן באחת ההדפסות הראשונות של המפה העברית מתחילת שנות השישים וניצבה ליד תצלום אוויר של הארץ מאותה תקופה, נוכל לראות את הפער ביניהם. במפה העברית אין זכר ליישובים פלסטיניים, אך בתצלום האוויר אפשר לראות את חורבותיהם של מאות היישובים הפלסטיניים ההרוסים שכבר נמחקו מהמפה אבל עוד נותרו על מקומם.⁴² במקרה זה, בניגוד לתצלומי האוויר שהופקו במהלך המלחמה והקדימו את המפות הקרטוגרפיות, "המפה העברית" הקדימה את התצלום וביקשה לכוון בו את המחיקה. המחיקה הכביכול מוחלטת במפה היא אף פעם לא כזו בתצלום, שכן שרידים תמיד נותרים. בתצלומי אוויר שצולמו בשנים הבאות אפשר לראות פחות ופחות שרידים של יישובים פלסטיניים הרוסים, כאילו התצלומים מבקשים להתקרב אל המפה. מתוך התבוננות בתצלומי אוויר ניתן להתחקות אחר החורבות והשרידים הפלסטיניים השזורים בארץ ולחלץ מהם סיפור אחר מזה שנרשם על "המפה העברית".

במקרה שלפנינו המפה, כמו תצלום האוויר, מקיימת יחס מימטי עם מה ש"נמצא שם". אך בעוד המפה העברית משנות השישים מראה במובן מסוים את "מה שיהיה שם", תצלום האוויר מראה את "מה שהיה שם" לצד "מה שנמצא שם", וכפי שנראה בחלק השני גם את "מה שיכול היה להיות שם" ואת היחסים ביניהם. כיוון שהתצלום מקיים יחסים מימטיים מרובדים עם המציאות, כלומר יכול לשמש עדות לאלימות המכוננת של המדינה ובו בזמן מצע לתביעה לאמת היסטורית, לתביעות משפטיות על בעלות אישית וקהילתית על מקום ומצע לכתיבת היסטוריה פוטנציאלית, לתצלום יש פוטנציאל לייצר יחס חדש אל הנראה.⁴³ יחס כזה יכול לבוא לידי ביטוי רק כאשר התצלום הופך נגיש למבט אזרחי, שהוא תמיד מרובה ואינו כפוף לריבונות המדינה.

קריאה בתצלומי אוויר

כאמור, תצלומי אוויר הם רגע בתוך אירוע צילום האוויר, הרגע שבו מתקבע דימוי ספציפי ומובחן שמהווה מקור לידע. בחלק זה של המאמר ייבחנו שישה תצלומי אוויר של שכונת מנשייה, לאור הגנאולוגיה ששורטטה לעיל בזיקה להיסטוריה של כינון ריבונותה של מדינת ישראל.

מנשייה, אחת השכונות החדשות של העיר יאפא,⁴⁴ הוקמה לקראת סוף המאה התשע-עשרה כחלק מתהליך רחב יותר של עיור שעבר האזור, ונהרסה כחלק מהאלימות המכוננת של מדינת ישראל וכחלק מתהליך מוניציפלי של הלבנה מקומית.⁴⁵ החרבת השכונה הביאה להרס המרקם העירוני שמנשייה הייתה חלק ממנו, כיוון שחיברה את יאפא ותל אביב למה שניתן להבין כעיר אחת.

התבוננות צמודה בתצלומי האוויר מלמדת כי מנשייה לא נהרסה ביום אחד, אלא בתהליך

שנמשך יותר מעשרים שנה. מ-1948 ועד אמצע שנות השבעים נסעו דחפורים וכולדוזרים ברחובותיה, הרסו את בתיה ופינו את ההריסות אל הים כדי ליישר את הקרקע ולמחוק את זכר השכונה. תושביה הפלסטינים גורשו במהלך הקרבות ולא הורשו לשוב, ותושביה היהודים, אלה שתפסו בגופם את מקומם של הפלסטינים מאוחר יותר, פונו בצווים עירוניים.

העבודה בשכבות לאורך ציר הזמן עם מקבץ תצלומי אוויר, אפשרה לי לראות את הרצף שכונה-חורבה-פארק באופן כרונולוגי, תוך איתור של נקודות ציון מרחביות על תצלומי האוויר שעזרו לי להתמקם. מתוך קריאה זו יכולתי לראות את האופן שבו הובנה המבט מלמעלה כחלק מהמסטר. בקריאה בסדר כרונולוגי הפוך, התצלומים אפשרו לי לראות כל רגע כזה שבו צולם תצלום כרגע שבו משהו אחר היה יכול לקרות, כצומת של אפשרויות שלא היו חייבות להוביל אל התצלום הבא. קריאה כזו היא הצעה למהלך אזרחי שמחדיר את נקודת המבט המשותפת במקום שהמסטר פעל לסלק את עצם אפשרותה. ההתבוננות בתצלומים גם חייבה אותי לפנות למקורות נוספים כדי להבין מה אני רואה בהם. מקורות היסטוריים, ארכיוניים ומקורות ראשוניים שימשו אותי כדי לאזרח את המבט על התצלומים ולראות בהם לא רק את ההיסטוריה שמספר הארכיון שבו הם מאוחסנים.

לתצלומי אוויר, אולי יותר מלתצלומים אחרים, יש הקשר מוסדי מובהק שמחובר מיסודו למנגנוני המדינה המודרנית. לא רק האמצעים הדרושים להפקתם של תצלומי אוויר או השימוש שלהם במלחמה, בתהליך של קולוניזציה או בתכנון ערים היו נחלתה של המדינה, אלא גם אחסונם ונגישותם לעין הציבור נתונים תחת פיקוחה של המדינה. המוסד שבו מאוחסנים חמישה מתוך ששת התצלומים שיידונו בחלק זה הוא מפ"י, המרכז למיפוי ישראל. ההיסטוריה של המוסד, המוצגת באופן רשמי באתר האינטרנט שלו, מתחילה עם מחלקת המדידות של המנדט הבריטי, ממשיכה באגף המדידות של מדינת ישראל ומסתיימת עם השם הרשמי של המוסד היום. על פי אתר האינטרנט, הסיבה להקמתה של מחלקת המדידות המנדטורית בשנת 1920 היתה מדידה ומיפוי של הארץ לצורך עריכת הסדר מקרקעין. מהלך זה מוסבר כתוצאה של הלחץ שהפעילה המנהיגות הציונית על המנדט הבריטי, כאשר ביקשה לקנות קרקעות בארץ ישראל בעקבות הצהרת בלפור.⁴⁶

במחלקת המדידות המנדטורית עבדו יהודים, הן כמודדים והן כמנהלי מחלקות, ויחד עם אנשי פלוגת המודדים הארץ-ישראלית של הצבא הבריטי הם היו הגרעין שהפעיל את מחלקת המדידות עם קום המדינה. גם המבנה שמשמש היום את המרכז, הנמצא ברחוב לינקולן בתל אביב, הוא מבנה שקיבלה המדינה בירושה מהמנדט הבריטי, על כל תכולתו. המבנה הפיזי והמוסדי שלו, כמו ההרכב האנושי והנרטיב הרשמי שהוא מציג היום, הם המשך ישיר של המוסד המנדטורי.

בסדרת תצלומי האוויר שיידונו בחלק זה אפשר לעקוב אחר התנועה של החרבת שכונת מנשייה, היעלמותו של המרקם העירוני ושרטוטו של קו החוף מחדש. תצלום האוויר האחרון הוא שונה. הוא מהווה חלק מעבודה שמבקשת למפות מחדש את השכונה כדי לדמיין מציאות אחרת למקום.



ארכיון המרכז למיפוי ישראל, תצלום מספר 241, 1918.

1918

הגנרל הבריטי אדמונד אלנבי, שעתיד היה לכבוש את פלסטין, שלח בשנת 1918 חמישה טייסים אוסטרלים לצלם 1,620 קמ"ר של הארץ כדי לשפר את המודיעין הבריטי בנוגע לחזית העותמאנית. הם לוו על ידי מטוסי קרב, ומ-5 עד 19 בינואר 1918 הצליחו להשלים את משימתם. באותה עת צילמה את אותו אזור המחלקה ה-304, מחלקת התעופה הבווארית של הצבא הגרמני, כחלק מן המאמץ המלחמתי של גרמניה שפעלה לצד האימפריה העותמאנית במלחמת העולם הראשונה.⁴⁷

התצלום שנראה כאן, שנמצא במפ"י, צולם על ידי מחלקת התעופה הבווארית. בצד השמאלי של התצלום ניתן לראות בבירור את נמל יפו המוקף בעיר העתיקה. בצדו הימני בולטת שכונת מנשייה על רקע החולות שמימינה, קרובה לחוף הים, אך עדיין לא נוגעת בו. אור אלכסנדרוביץ מראה כי למעשה שכונת "מנשייה" בערבית ו"שכונת נווה שלום" בעברית היו שני שמות שהתייחסו לאותו מקום: השכונה המוארכת שנראית בתצלום. הדבר מצביע על כך שעד שנות העשרים של המאה העשרים התגוררו במקום יהודים וערבים. החלוקה בין האזורים בתקופה זו נבעה מהבדלים כלכליים וחברתיים ולא מהבדלים לאומיים או דתיים. בין מסילת הרכבת לשפת הים השתרע אזור מבוסס כלכלית, ואילו בקצה הצפוני של השכונה התפתחה שכונת עוני שכונתה "רובע קרטון" ולימים תתמוזג עם שכונת "כרם התימנים".⁴⁸ ממזרח בתיה של שכונת נווה צדק, שכונתה אז שכונת שבזי. בתיה של תל אביב לא נראים בתצלום – הם נמצאים מחוץ לגבולות הפריים.

צילום אוויר נורמה מוסי

מה שכן ניתן לראות בו הוא גבולות מרובע בצורת טרפז – בית הקברות ברחוב טרומפלדור, ובקו כמעט ישר ממנו, לכיוון הצד הימני התחתון של הפריים, את בתיה של המושבה שרונה. החלקים הכהים בתצלום הם שדות מעובדים, פרדסים שגידלו בהם תפוזי ג'אפה.



ארכיון המרכז למיפוי ישראל, תצלום MM 404941, 1946.

1946

בתצלום מ-1946 אפשר לזהות קו אלכסוני שחוצה את הפריים: זו מסילת הרכבת יאפא-אלקודס. תחנת הרכבת, מבנה מוארך הצמוד למסילה, מוקפת מבנים. מאחורי מבנה התחנה בולט בצבע לבן גגו של מפעל לייצור אריחים, חלק ממתחם שכלל מפעל, מחסן ובתי מגורים של בית משפחת וילנד הטמפלרית. סביב התחנה ולאורך מסילת הרכבת ניכרת צפיפות אורבנית שמתפשטת צפונה ומערבה אל חוף הים, ומזרחה עד הקצה הדרומי של הפריים. רצועת החוף בנויה. הבתים מגיעים עד לקו המים. ביניהם ניתן לזהות את בית ביידאס. שני מגדלי הבית בולטים במיוחד

על רקע השטח המעט כהה המקיף אותו ומעיד על הבדלי הגובה בינו ובין קו החוף הניצב מערבית לו וקו הכביש הניצב מזרחית אליו. באלכסון מבית ביידאס ניצב מסגד חסן בק, מוקף חצר ובה צמחייה צפופה הנראית בתצלום בצבע כהה. בקצה הימני של הפריים נמצאת מה שמכונה כבר שכונת "כרם התימנים", שהתחברה כאמור לקצה הצפוני של מנשייה. לפי הנראה בתצלומים, כמו מתוך עדויותיהם של יהודים וערבים שחיו בשכונה, שתי השכונות התמזגו ארכיטקטוניית וחברתית לכדי רצף אחד.⁴⁹ אפשר לחשוב על הרגע ההיסטורי של התצלום כרגע שבו טרם התקבעה החלוקה הבינארית הנוקשה בין יהודי לערבי והגבול (בין השכונות ובין היהודי לערבי) עוד יכול היה להיוותר מטושטש.⁵⁰ היעדר הגבול הפיזי עומד בסתירה לשרטוטו על "הנייר" ולשיח הלאומי שצמח אף הוא באותה תקופה ומבקש להבחין ולהתבחן תרבותית, אתנית ומרחבית.



ארכיון המרכז למיפוי ישראל, תצלום DEV 126003, 1959.

1959

בתצלום מ-1959 נראים אזורים ריקים לאורך קו החוף, וביניהם רצועות בתים. שוב רואים את בית ביידאס ואת מסגד חסן בק. קבוצת הבתים שעמדה מול בית ביידאס והפרידה בינה ובין המסגד איננה, שתי קבוצות בתים אחרות שמקיפות את המסגד ממערב ומדרום עדיין נמצאות. מסביב למסגד לא נראית צמחייה מרובה כמו בתצלום מ-1946. המגרש מצפון למסגד ריק. מצדו השני של הרחוב שהיה פעם רחוב חסן בק והפך בינתיים לרחוב הכובשים נפער שטח רחב וחשוף. במגרש השמאלי כבר נראים שבילים עגלגלים, ובניהם צבע כהה של דשא. מסביב שתילים שיהפכו להיות עצים בגן הכובשים. המגרש הצמוד לגן בכיוון צפון ריק – נראה כי הוא מצופה חול ואולי גם צמחייה הגדלה פרא. רחוב המרד, שהיה פעם רחוב הכרמל, נראה כמעט במקביל לרחוב הכובשים. תחנת הרכבת נראית בקצה השמאלי של התצלום, ובינה לבין היס מפרידים קבוצות צפופות של מבנים. מסילת הרכבת כבר לא פועלת, אך התוואי שלה עוד נראה בבירור, חוצה את הפריים באלכסון.

בזמן שצולם התצלום כבר עברו רוב אדמות מנשייה (כ-2,400 דונם) לבעלות המדינה באמצעות חוק נכסי נפקדים מ-1950, ובמהרה ייהפכו רשמית לאדמות מדינה באמצעות חוק יסוד: מקרקעי ישראל (1960), האוסר על מכירת אדמת מדינה. מבנה חוקתי זה הבטיח למעשה את החד-כיווניות של העברת הבעלות על הקרקעות.

יפתחאל קורא לכך תהליך של ייחוד המרחב.⁵¹ המדינה יצרה מערך חוקתי שלם שבמסגרתו כל אדמה שהופקעה הפכה מיד לאדמת מדינה, ובו זמנית לרכושו (המשותף) של העם היהודי, באמצעות הקרן הקיימת לישראל והסוכנות היהודית. שני הגופים היהודיים החוץ-טריטוריאליים שהיו מרכזיים בהקמתה של מדינת ישראל המשיכו להתקיים גם אחרי 1948 ושולבו באופן רשמי במנגנוני המדינה: הקרן הקיימת שולבה בתפקיד מפתח במינהל מקרקעי ישראל, והסוכנות המשיכה להיות גורם מרכזי בהקמת יישובים חדשים. יפתחאל מזהה את הבעייתיות החריפה במערך זה, המקנה כוח ריבוני-שלטוני לגופים חוץ-טריטוריאליים בתוך המדינה.

בשנת 1959 נבחר בתל אביב ראש עירייה חדש, מרדכי נמיר, אשר ביקש לקדם תוכנית שתהפוך את תל אביב למטרופולין תרבותי, תיירותי, תחבורתי ותעסוקתי. לצורך כך מינה נמיר צוות מיוחד של אדריכלים ומהנדסים שיכינו תוכנית-אב חדשה. על פי הנחייתו התמקד הצוות בתוכניות לפיתוח אזור עבר הירקון, קו החוף ופיתוח אזור מנשייה כמרכז העסקים הראשי של תל אביב – ה"סיטי" של העיר, כפי שכונתה בתוכניות.⁵² החוליה החסרה בתיאור של נמיר היא ההחרבה, שנראית היטב בתצלום, אך בדבריו היא מובלעת.

תושבי השכונה לא היו חלק מהגורמים שבאו במשא ומתן על אופיו של המרחב שבו התגוררו. היהודים הישראלים שחיו בשכונת מנשייה בשנות השישים היו אזרחי המדינה שמילאו את חובתם האזרחית, כפי שהדגישו שוב ושוב במכתבים ששלחו באופן פרטי וכקבוצה לעירייה, אבל העירייה בכל זאת סירבה להתייחס לדעתם בקביעת סדר היום של המקום.

בנובמבר 1962 הכריזה החברה הממשלתית-עירונית "אחוזות החוף", שהוקמה במיוחד לצורך פיתוח מנשייה, על "תחרות בניין ערים לתוכנית פיתוח אזור מרכזי תל אביב-יפו". המושגים "תכנון" ו"בינוי", המלווים בשפה מקצועית ובמונחים מעולם האדריכלות, מופיעים במסמכים רבים בזיקה להחרבתה של מנשייה.⁵³ הם מהווים בסיס לפיתוח שעליו דיבר נמיר ומבקשים לכסות על האלימות המשטרית שנדרשת על מנת להפעילם. יתרה מזו, מתוך אלה מצטייר קשר הכרחי בין החרבה לבינוי. אזולאי מתייחסת להרס בתים פלסטיניים כפרקטיקה משטרית, ומדגישה כי ההרס הוא פרויקט עצמאי של המשטר, חלק מהאלימות שכווננה וממשיכה לכוון אותו.⁵⁴ כך ניתן להבין את החרבתה של מנשייה.



ארכיון המרכז למיפוי ישראל, תצלום MM 1307883, 1967.

1967

בתצלום מ-1967, קו החוף נראה ריק. ממערב לרחוב הכובשים כבר כמעט ולא רואים בתים. רק מבנים בודדים נטועים בו. התוואי של קו החוף שונה. מול בית ביידאס צמחה, כמו גידול עודף, חתיכה נוספת של חוף שלא נראית בתצלומים הקודמים. בסמוך אליה נראים סימנים על החוף. ייתכן כי אלה סימנים של טרקטור או בולדוזר שגרר שרידי מבנים אל תוך הים מעט לפני שצולם התצלום. בחלק הדרומי של קו החוף, המקום שפעם היה אירשיד, ניצבים כמה מבנים. בקבוצה הדרומית ניתן לזהות את שלושת הבתים שיהפכו לבית האצ"ל. גן הכובשים נראה כהה. הצמחייה בו צפופה. השתילים הפכו לעצים. מימינו נראה מגרש מכוסה אספלט שהפך מגרש חניה, ומכונניות ומשאיות כבר חונות עליו. בית ביידאס עוד עומד מבודד כמעט לגמרי. מסגד חסן בק, באלכסון אליו, ניצב חסר תקרות – ניתן להבחין בצל של הקירות הנופלים אל תוך המבנה.

בחליפת מכתבים בין העירייה, חברת עמידר וחברת אחוזת החוף שמתויקת בארכיון עיריית תל אביב אפשר לקרוא על המחלוקות בין הגורמים השונים בנוגע לפינוי הריסות השכונה.⁵⁵ מי אחראי להריסה, מי אחראי לפינוי התושבים ומי אחראי לפינוי ההריסות הן שאלות שעולות מפי הגורמים השונים שמנסים אגב כך להעביר את האחריות מאחד לשני. מה שברור הוא כי מאחורי השפה המקצועית שבה משתמשים כולם, הורסים את מנשייה, מיישרים את השטח, מפזרים מעליו אדמה, ואת החורבות של השכונה, שמבחינת כותבי המכתבים הפכו להיות פסולת – זורקים לים. בתצלום אפשר לראות איך הפכה העירייה את האזור לחולות שניתן יהיה להפריח, וכך לחזק שוב את המיתוס של תל אביב, העיר שקמה מן החולות. כך ביטאה העירייה שתי תשוקות בפעולה אחת: גם החרבה של מנשייה וגם יצירה יש מאין של אדמה חדשה בתל אביב (ויצירתה של תל אביב מתוך אדמה חדשה).⁵⁶

1980

התצלום משנת 1980 הוא תצלום צבע, ובו ניתן להבחין בצורה ברורה בירוק של הדשא של גן הכובשים ובירוק של גן צ'רלס קלור שנמצא בתהליכי בנייה ופיתוח. בתצלום זה הגידול שצמח על החוף הפך רחב וברור יותר באמצעות סימונו הירוק של הגן בהתהוות. בניית גנים לאומיים במקום יישובים פלסטיניים שהוחרבו היא פרקטיקה שחוזרת על עצמה במקומות שונים בארץ.⁵⁷ במקרים רבים ניתן למצוא שרידי בתים, מסגדים ובתי ספר בין העצים של אותם יישובים.⁵⁸ במקרה של גן צ'רלס קלור לא ניטעו עצים, כיוון שאלה אינם יכולים לגדול על הריסות ועפר. על כן ניטעו הלל בפארק דשא ושיחים נמוכים, המבקשים לכסות על הלכלוך שיצרה ההחרבה כמו שטיח חדש.⁵⁹ רק בצדו המזרחי של הפארק (בשטח שאינו שטח ים מיובש ומכוסה) ניטעו דקלים ואשלים.

רחוב הירקון, שמפריד בין הגן וקו החוף ובין המשך העיר והפך להיות הרחוב הראשי של האזור, נראה בבירור. בית ביידאס כבר איננו, כמה מטרים ממזרח למקום שבו שכן ניתן לראות את בריכת מלון דן פנורמה, ולצדו עוד שני בתי מלון בבנייה. הריק שלצד החוף יוצר סוג של אנומליה מרחבית שבולטת אל מול צפיפות הכבישים והבניינים שממזרח לרחוב הירקון. הריק



אכזיזן המרכז למיפוי ישראל, תצלום MM 6654889, 1980.

של צילומו המפורסם של סוסקין מ-1909, מאחורי הקבוצה שהגדילה בינה לבין עצמה את המגרשים באחוזות בית, משתכפל לתוך הריק של קו החוף בתצלום מ-1980.

2012

תצלום זה שונה משאר התצלומים בסדרה. הוא חלק מפרויקט של קבוצת Decolonizing DAAR (Architecture Art Residency).⁶⁰ הפרויקט מבקש לחקור היבטים מרחביים שונים של תהליך הקולוניזציה באמצעות פרקטיקות אדריכליות, ותוך כדי כך ליצור מרחב עבודה השתתפותי-ניסויי שמערב פרספקטיבות פוליטיות שונות בתהליכי התכנון.⁶¹



צילום: סאי סו (Sai Shu). נוצר במסגרת DAAR@Berlage, קורס בהנחיית DAAR במכון ברלאג (Berlage) ברוטרדם, 2011-2012.

אחד הפרויקטים המרכזיים של הקבוצה עוסק באפשרויות לשיבה של פליטים פלסטינים. בניגוד לתפיסות השכיחות ביחס לשיבה, הדוחקות את האפשרות אל התחום שבין חלום לאיום קיומי ולמעשה סותמות כל אפשרות של מחשבה או דיון, הקבוצה מציעה להבין שיבה (או נכון יותר בהקשר זה – שיבות) כפרקטיקות פוליטיות מגוונות שמתקיימות בהווה, ומכילות מרכיבים מחיי היומיום של מי שחיים היום במחנות הפליטים בויקה לזיכרון של המקום שממנו גורשו. צורות השיבה השונות מבקשות לנווט את היחסים המורכבים בין שני המקומות – המקום שממנו גורשו הפליטים והמקום שבו הם חיים היום.

בפרויקט שעוסק בשיבה ליאפא מתמקדת עבודת הקבוצה בשכונת מנשייה. אחד הכלים לצורך כך הוא קריאה בתצלומי אוויר (מ-1924 ומ-1930) שביקשו למעשה לצלם את תל אביב מתוך יאפא, וצילמו במקרה גם את מנשייה. באמצעות סופר-פוזיציה של תצלומי אוויר (מן ההווה ומן העבר) ומחקר היסטורי וחזותי של השכונה ושרידיה, הקבוצה מציעה לחשוב מחדש על המרחב ועל האפשרויות שהוא טומן. בהקשר של העיר, נכתב בחומרים שמלווים את הפרויקט, השיבה תהיה מוכרחה "להיבנות על הבנוי", וב"בנוי" הכוונה היא לבנייה הישראלית של השנים האחרונות והחורבות או שרידי המבנים הפלסטיניים שעוד נותרו במקום. שרידים אלה, שהפליטים מדמיינים אותם לא פעם ככפרים שלמים שקפאו בזמן ונותרו כפי שהיו לפני שבעים שנה, הם כיום למעשה חורבות שלא תמיד פשוט לזהותן בתוך המרקם העירוני שמבקש להעלימן. אחד הצעדים הראשונים של הקבוצה הוא לפיכך זיהוי של שרידים אלה, המחברים הן להיסטוריות אישיות של אנשים ספציפיים והן להיסטוריה הקולקטיבית של האזור. פרקטיקה של שיבה מוכרחה להתאים את עצמה להווה המרחבי השונה של המקומות השונים. במובן הזה, החורבות מתפקדות מבחינת הקבוצה לא רק כשרידים של מה שהיה, אלא כבסיס למה שיכול להיות.

הקמתה של תל אביב כחלק מן הנרטיב הכללי של בניין הארץ, הפיכתה ל"עיר המודרנית הראשונה באזור" והבנייתה כעיר העברית החדשה, היתה מותנית בהחרבת מנשייה. במנשייה החרובה המדינה (פעמיים) בתים פרטיים, בתי משפחות, מבני ציבור ומבני דת. אך מעבר למבנים, הוחרב במנשייה מרחב משותף שבו התגוררו יהודים וערבים.

אם נעקוב אחרי קצב פעימות ההחרבה של מנשייה, נוכל לראות כי קבוצת הבתים הראשונה שנעלמה מהתצלומים ולא נותר ממנה זכר היא הקבוצה שניצבה אל מול מסגד חסן בק והפכה להיות גן הכובשים ותחנת הכרמלית. זהו הקטע שחיבר בין מנשייה לכרם התימנים ויצר למעשה רצף אורבני אחד. ראוי לשאול מדוע דווקא להרוס את הבתים עד היסוד ומדוע להתחיל להרוס דווקא חלק זה. בתחילת המחקר, כשניצבתי לראשונה מול התצלומים וקראתי את ההתכתבויות השונות בין משרדי הממשלה בעניין הרס השכונה, האמנתי שזה היה האזור שנפגע ביותר במהלך המלחמה, אזור שבו התנהלו הקרבות ועל כן היה הרוס בחציו גם ככה ואולי אמנם מסוכן להשאיר על תלם את הבניינים המטים לנפול. אבל מתוך קריאה של מפות ומסמכים של האצ"ל וההגנה המתארים את כיבוש יפו למדתי שהחדירה אל מנשייה נעשתה מכיוון מזרח, דרך נווה צדק, ולא מכיוון צפון (מה שמכונה מנשייה עלית או רובע הקרטון, הגובל בכרם התימנים). זהו גם האזור במנשייה שבו התגוררה רוב האוכלוסייה היהודית. מתוך מסמכים שנמצאו במשטרה הבריטית במנשייה ונלקחו כשלל על ידי האצ"ל עולה כי בשנת 1944 התגוררו ברובע הקרטון 7,000 יהודים ו-2,000 מוסלמים, במנשייה תחתית (מרכז מנשייה) התגוררו 1,000 יהודים ו-11,000 מוסלמים, ובאירשיד (האזור של מוזיאון האצ"ל) התגוררו 15 יהודים ו-7,000 מוסלמים.⁶² השאלה מדוע דווקא שם החלה העירייה את ההריסות והחליטה לאחר מכן לנטוע שם גן – שנושא את השם הבלתי מתעתע "גן הכובשים" (אף על פי שכאמור כיבוש יפו לא החל שם) – מקבלת אפוא משנה תוקף. בתצלום משנת 1967 נעלמה קבוצת הבתים שניצבו מאחורי המסגד, יחד עם קבוצות בתים נוספות על קו החוף. בתצלום משנת 1980 קו החוף מופיע כחלק מאזור תיירותי, כפי שהציע נמיר בחזונו. נראה כי שני עקרונות הנחו את פעימות ההחרבה: בידודו של המסגד מהמרקם העירוני שממנו היה חלק, והפרדה – יצירת גבול פיזי ברור בין תל אביב ליפו. עם זאת, אם נתבונן בתוואי הרחובות נראה שהוא לא השתנה בצורה משמעותית. מסילת הרכבת אמנם נעקרה, אך התוואי עודנו נראה בתצלום.

התצלום מ-1918 טומן בחובו את ההיסטוריה של מלחמת העולם הראשונה ואת ההיסטוריה של השכונה הניבטת ממנו. אמצעי הייצור של התצלום – המצלמה והמטוס – כמו המניע לצילום, הם חלק ממנגנון המלחמה. התצלום מ-1946 מהווה חלק מתהליך הקולוניזציה של פלסטין, והרס של המרקם העירוני והחברתי שחלקו יהודים וערבים. התצלומים שבאים אחריו טומנים בחובם את תכנון העיר תל אביב, הכרוך בהחרבת מנשייה.

העבודה של קבוצת DAAR על תצלום האוויר של מנשייה משנה אותו ומציעה ערוץ אחר של התבוננות, שבו מנשייה נבלעה תחת תל אביב. העבודה של הקבוצה מציבה את מנשייה על התצלום. פעולה זו מזמנת התבוננות מחודשת על המקום, ודרכה גם על סדרת התצלומים כולה.

ביצירת דימויים של המקום שמסתמכים על עברו ומציעים עתיד שחורג מהאפשרויות הפוליטיות המגבילות של ההווה, הקבוצה יוצרת אפשרויות לא רק למבט אל העתיד, אלא להבנה של רגע פוטנציאלי בהיסטוריה שהוחרב יחד עם השכונה. הרגע שבו שכונת מנשייה לא הפרידה בין תל אביב לריאפא/יפו אלא חיברה אותן לכדי מרקם עירוני אחד של עיר משותפת, שיהודים וערבים התגוררו בה ביחסי שכנות לפני שהנרטיבים הלאומיים הפכו אותם לאויבים. יחסים אלה היו בחלקם טובים, בחלקם רעים – כמו שקורה במקום שהשכנות היא חלק ממנו. אבל גם אחר כך הנרטיבים בלבד לא הספיקו, ונדרשה הפעלה של אלימות קשה מצד המדינה – הרס של בתים וגירוש של מרבית תושביה הערביים של יפו – כדי לקבע את ההפרדה בתצלום כמו גם במקום עצמו. זו ההחרבה שעליה מספר צילום האוויר של שכונת מנשייה משנת 1946. לא רק ההחרבה של כל בית ובית שהתצלומים הבאים בסדרה מספרים עליה, אלא הרס המרקם העירוני והיחסים בין יהודים לערבים שהתפתחו כחלק ממנו. העבודה של קבוצת DAAR בסופרפוזיציה של התצלומים, כששכבות העיר לא נמחקות אלא ממשיכות להתקיים, מגלה דבר מה נוסף: היא מגלה את הרגע הפוטנציאלי של העבר כאפשרות לעתיד, כלומר האפשרות לתיקון שכרוכה בהכרה של מה שהיה, בשינוי של מה שישנו ובתכנון של מה שיכול להיות: עיר אחת משותפת, שיהודים וערבים מתגוררים בה כשכנים.

הערות

1. אני רוצה להודות לאריאלה אזולאי לקורא אנונימי של המאמר ולרותי גינזבורג על הערות חשובות וקריאה מדויקת. אני מבקשת להודות עוד ללואיז בית-לחם, שמאמר זה הוא פיתוח אחד הפרקים בתזה שכתבתי בהנחייתה באוניברסיטה העברית. תודתי גם לגרגורי וולר מאוניברסיטת אינדיאנה אשר לי להמשיך לחשוב על צילום אוויר במסגרת סמינר שלמדתי איתו. תודה אחרונה לעורכות ולעורכים של כתב העת.

2. אמד ממשיכה את הקריאה של אלן סקולה, Allan Sekula, "The Instrumental Image Steichen at", Paula Amad, "From God's-eye to Camera- ;War", *Artforum* 14 (4) (December 1975): 26-35 eye: Aerial Photography's Post-humanist and Neohumanist Visions of the World". *History of Photography* 36:1 (2012), 66-86 (להלן אמד, מעין האלוהים לעין המצלמה).

3. ההופעה הראשונה של השורש בעברית מודרנית שנויה במחלוקת. באקדמיה ללשון העברית מייחסים את המילה לרב יחיאל מיכל פינס ולפעמים לדוד ילין (שהיה נשוי לבתו). בספר הכוח שכתב פינס ופורסם בוורשה ב-1897 מופיע "צילום" (הפועל), "צָלָם" (השם), "צלמן" (תצלום) ו"תצלמת" (מלאכת הצילום). מן העיון במאגר המילון ההיסטורי של האקדמיה ללשון העברית עולה שישראל פרנקל השתמש בצירוף "מכונת הצלמן המהירה" ותרגם בסוגריים ליידיש "בליטצ-פאָטאָגראַפיע" בספרו "שומר הבריות" (1890). אולם עדותו של נח שפירא על "מכונת הצלמן" המוזכרת ב"המגיד" (1858) מוכיחה כי הרעיון הראשוני לקשור את הפוטוגרפיה בשורש צל"מ נולד קודם זמנו של פינס. כך או כך, נראה כי פינס היה מי שהנכיח את תצורת הפועל "צילום" ואת השם "צָלָם", שהם פיתוח הרעיון הזה.

4. השורש מופיע פעמיים בספר בראשית בזיקה לאל: בבראשית א 26 ברבים, "וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים נַעֲשֶׂה אָדָם בְּצַלְמֵנוּ כְּדִמּוֹתֵינוּ", ומיד אחר כך בבראשית א 27 ביחיד, "וַיִּבְרָא אֱלֹהִים אֶת-הָאָדָם בְּצַלְמוֹ בְּצֶלֶם אֱלֹהִים בָּרָא אֹתוֹ; זָכָר וּנְקֵבָה בָּרָא אֹתָם." ההיפוך בין צורת הרבים לצורת היחיד מעניין כאן. יש המפרשים את הגרסה של לשון הרבים, "בצלמנו", כשיתוף של אלוהים עם המלאכים ביצירת האדם, ויש הרואים בלשון הרבים שריד של מיתוסים שונים של מעשה הבריאה שהתלכדו לפסוק זה. אפשרות נוספת היא להבין את הצלם כמה שמשתכפל ומועבר בין בני אדם, עדות ליסוד שבני אדם חולקים עם האל אבל גם זה עם זה. מכאן האיסור המפורש על רצח המופיע בבראשית ט 6, "שֹׁפֵךְ דָּם הָאָדָם בְּאָדָם דָּמוֹ יִשָּׁפֵךְ: כִּי בְּצֶלֶם אֱלֹהִים עָשָׂה אֶת-הָאָדָם", וגם מי "שהציל נפש אחת כאילו הציל עולם ומלואו".

5. אני מודה ליפעת הראבן על עזרתה בניסוח זה.

6. אריאלה אזולאי, דמיון אורחי: אונטולוגיה פוליטית של הצילום (תל אביב: רסלינג 2010) (להלן אזולאי, דמיון אורחי). ראו גם: אריאלה אזולאי, "צילום", מפתח 2, 2010 (<http://mafteakh.tau.ac.il/2010/08/07-2>).

7. חיים דעואל לוסקי, "הצילום האנכי כקטגוריה הטראומטית של השכל". בתוך Reality Trauma וההגיון הפנימי של הצילום, עורך חיים דעואל לוסקי (הוצאת מכון שפילמן ואבי גנור, 2012), 264. להשוואה, ראו גם את מאמרו של לוסקי, "צילום אופקי" בגיליון זה.

8. שם, 271.

9. David Buisseret (ed.), *Monarchs, Ministers, and Maps: The emergence of cartography as a tool of Government in early Modern Europe* (University of Chicago Press, 1999) דוגמה טובה לקשר בין התפתחות המיפוי והמגמות הריאליסטיות באמנות התקופה היא ההמצאה/הגילוי מחדש של הפרספקטיבה, אשר מומחשת באופן מרהיב אצל ג'קופו דה ברברי, שבשנת 1500 צייר את העיר ונציה ממעוף הציפור.

10. Christian Jacob, *The Sovereign Map: theoretical approaches in cartography throughout history* (University of Chicago Press, 2006).

11. Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look: A counterhistory of Visuality* (Duke University Press, 2011) (להלן מירזוף, הזכות להסתכל).

12. שם.

13. דוגמה אחת לכך היא המפה המפורטת של פריז שיצר הקרטוגרף ז'ק גאמבוסט בשנת 1652 והקדיש אותה למלך לואי ה-14.

14. Edward Said, *Culture and Imperialism* (New York: Alfred A Knopf, 1993).

15. לואיז בית-לחם, צבע מקומי, אפרטהייד לאור התיאוריה (תל אביב: רסלינג, 2011) (להלן בית לחם, צבע מקומי).

16. מירזוף, הזכות להסתכל, 48.
17. לדיון מעמיק בריק ראו מאמרו של נעם לשם: "Repopulating the Emptiness: A Spatial critique of Ruination in Israel/Palestine". *Environment and Planning D: Society and Space* 31(3) (2013).
18. מירזוף, הזכות להסתכל, 11.
- אחד המקומות ששימשו למפגשים גדולים של עבדים היו השווקים של יום ראשון – שווקים שנועדו רק לעבדים, ובהם יכלו להחליף את תוצרתם העצמית. שווקים אלה יצרו כלכלה אחרת שפעלה מתחת לפני השטח של כלכלת המטעים והמפגשים שיצרו היו כה עקביים ועקשניים, עד שחלק מלוח השנה הקולוניאלי הוקדש להם בצורה של "קרנבל". את התלבושות לקרנבל תפרו העבדים מברים שקנו בשווקים של יום ראשון.
19. דוגמה לכך היא המיפוי של סנטו דומינגו. למעשה השטח הפנימי של סנטו דומינגו, הרחק מהמטעים שהיו ממוקמים לאורך החוף, נותר לא ממופה עד המהפכה שהובילה לעצמאות. שטח זה קיבל ייצוג רשמי באטלס בפעם הראשונה רק בשנת 1985.
20. להרחבה על השימוש בצילום אוויר כחלק ממנגנון צבאי ראו מאמרה של מורן שוב: "צילום אוויר (פענוח)", בגיליון זה. (להלן שוב, "צילום אוויר").
21. אמד, מעין האלוהים לעין המצלמה.
22. ב-1915 החלו בצבא הצרפתי ללמד קורסים וסמינרים שעניינם קריאה ושימוש בתצלומי אוויר. מאוחר יותר נפתחו קורסים דומים בהשראת אלה בארצות הברית ובבריטניה.
23. Karen Piper, "The Gendered Aerial Perspective", in *Cartographic Fictions: Maps, Race and Identity*, Ch. 3 (Kindle Edition, 2002) (להלן פייפר, הפרספקטיבה האווירית).
24. אני שואלת את המושג "אימון" מהדיון של אריאלה אוואלי באמנות. ראו אריאלה אוואלי, אימון לאמנות (הקיבוץ המאוחד, 1999).
25. שוב, "צילום אוויר".
26. Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception*, trans. Patrick Camiller (Verso, 1989).
27. פייפר, הפרספקטיבה האווירית. ב-1910 הפכה אליז ברון דה לרוש (Elise Baronne de Laroche) הצרפתייה לטייסת הראשונה, וב-1911 היתה הרייט קימבי (Harriet Quimby) לטייסת הראשונה בארצות הברית. היא גם היתה האישה הראשונה שטסה בחליפת סאטן סגולה שעוצבה במיוחד לצורך כך וחצתה את תעלת למאנש.
28. Ziegfeld Follies היו סדרת מופעי ברודוויי בין השנים 1907 ל-1931, שהועלו כניסיון לשחזר את מופעי הבורלסקה של מועדון הפולי ברוד' (Folies Bergère) הפריזאי.
29. בשנות העשרים המאוחרות של המאה העשרים השתנה שוב תפקידן של נשים ביחס לתעופה, כשנשים נדרשו לקדם את התעופה המסחרית כנוסעות וכטייסות. נשים נמשכו אל התעופה כדי להתרחק מהתפקידים המגדריים שיועדו להן ולהשיג ביטחון כלכלי. עם זאת, כניסתן לעולם התעופה שווק ככניסתו של "המין

החלש" לתחום. ובמילים אחרות, "אם נשים, שהן מטבען חלשות, יכולות לטוס, כל אחד יכול". נשים נדרשו אפוא לתרום לדימוין כחסרות ישע כדי להיכנס (מחדש) לעולם התעופה. תפקידן של נשים לאחר מלחמת העולם השנייה כדיילות/סמלי סקס הרחיק אותן לעוד שלושים שנה מהאפשרות לטוס כטייסות.

30. דוגמה אחת לכך מהווה חברת Aerofilms, החברה המסחרית הראשונה לתצלומי אוויר בבריטניה. היא נוסדה אחרי מלחמת העולם הראשונה בידי יוצאי צבא, שהמשיכו לפתח את השיטות שלמדו כחיילים. ארחיב על כך בהמשך.

31. פייפר, הפרספקטיבה האווירית.

32. אמד, מעין האלוהים לעין המצלמה. אחת הדוגמאות לכך היא תנועת האוונגארד האיטלקי, כפי שהתנסחה במניפסט של פיליפו מרינטי (Marinetti) מ-1909, שבו הוא מהלל את המטוס ואת המצלמה כמכונות של תקופה חדשה המחוברות לפולחן המהירות, הגבריות והאסתטיקה של המלחמה.

33. להרחבה על אזורי הטכנולוגיה של צילום אוויר ראו מאמרה של חגית קיסר "צילום אוויר קהילתי", בגיליון זה. (להלן קיסר, "צילום אוויר").

34. Melville Branch, "City Planning and Aerial Information". *Harvard City Planning Studies* 17 (Cambridge: Harvard University Press, 1971).

35. פייפר, הפרספקטיבה האווירית.

36. מצוטט אצל פייפר, שם.

37. Jose Rabasa, "Dialogue as conquest: Mapping Spaces for Counter Discourse". *Cultural Critique* 6, 1987. 131-159.

38. רולאן בארת, מחשבות על הצילום, תרגם דוד ניב (ירושלים: כתר, 1980), 10.

39. בית-לחם, צבע מקומי.

40. Meron Benvenisti, *Sacred landscape: the buried history of the Holy Land since 1948* (University of California Press, 2000) (להלן בנבנישתי, נוף מקודש).

41. בנבנישתי, נוף מקודש, 39. תהליך זה של מחיקה לא היה מוחלט או סופי, שכן חלק גדול מהשמות העבריים שהוועדה המציאה היו מבוססים על שמות פלסטיניים של המקום, ובמקומות אחרים כמו בשכונות מערב ירושלים דבקו דווקא השמות הפלסטיניים למקום וסירבו להרפות ממנו.

42. למפה מפורטת עם שמות היישובים הערביים והיהודיים שנהרסו בעקבות הנכבה עיינו במפה שהפיקה עמותת זוכרות (למפה). לדיון מפורט ביישובים הפלסטיניים ההרוסים ראו ספרה של נגה קדמן, בצדי הדרך ובשולי התודעה, דחיקת הכפרים הערביים שהתרוקנו ב-1948 מהשיח הישראלי (הוצאת ספרי נובמבר, 2008) (להלן קדמן, בצדי הדרך).

43. Ariella Azoulay, "Potential History: Thinking through Violence". *Critical Inquiry* 39 (3) (Spring 2013): 548-574.

44. יאפא (یافا) הוא השם ששימש את תושבי העיר שדיברו ערבית לפני 1948. אבל הוא לא השם היחיד. כשדיברו בעברית השתמשו תושבי הארץ בשם יפו, והתפוזים היו תפוזי גאפה. העובדה שהעיר יכלה לשאת כמה שמות מלמדת שהיא טמנה בחובה אפשרויות מגוונות לקיום יחד. אפשרויות אלו נדחקו מהשפה ומהמרחב עם כינונה של מדינת ישראל, כשהשם היחיד שנותר הוא יפו, אחרי המקף ואחרי תל אביב.
45. ראו: אריאלה אזולאי, אלימות מכוננת 1950–1947, גנאולוגיה חזותית של משטר והפיכת האסון ל"אסון מנקודת מבטם" (תל אביב: רסלינג, 2009) (להלן אזולאי, אלימות מכוננת); שרון רוטברד, עיר לבנה עיר שחורה (תל-אביב: בבל, 2005) (להלן רוטברד, עיר לבנה עיר שחורה).
46. מידע נוסף נמצא באתר מפי (www.mapi.gov.il).
47. ניתן לראות את התצלומים בארכיון הבווארי (www.gda.bayern.de/findmittel/ead/index.php?fb=478). אני מודה לאור אלכסנדרוביץ על הפניה זו ועל הערותיו החשובות בעניין מנשייה.
48. ראו אור אלכסנדרוביץ, "גבולות של נייר: ההיסטוריה המחוקה של שכונת נווה שלום", תיאוריה וביקורת 41 (קיץ 2013) (להלן אלכסנדרוביץ, "גבולות של נייר").
49. בן חור ימיני סיפר על ילדותו בכרם התימנים: "מצד דרום גבלה השכונה (כרם התימנים) בבתים של ערבים שגרו בשכונה הערבית מנשייה שכצפון יפו. כיוון שהבתים והסמטאות בשתי השכונות היו דומים זה לזה, קשה היה להבחין היכן הגבול עובר, ובמיוחד שיהודים רבים מתושבי השכונה גרו בשכונות עם ערבים ולפעמים אף בבית אחד."
50. לקריאה נוספת של רגע זה בויקה לשכונת ראו שלומית בנימין, "נוכחים נפקדים: המקרה של קוביבה/כפר גבירול", תיאוריה וביקורת 29 (2006).
51. אורן יפתחאל, "אתנוקרטיה", גיאוגרפיה ודמוקרטיה: הערות על הפוליטיקה של יהוד הארץ, אלפיים 19 (2000).
52. אלחייני מציין כי במקביל לתוכנית לפיתוח מנשייה התגבשה התוכנית ל"שיקום" יפו העתיקה על ידי חברה ממשלתית אחרת שהוקמה למטרה זו. שתי התוכניות למתחמים ההיסטוריים המנוכסים של העיר ביטאו שני הלכי הרוח אדריכליים מנוגדים של ראשית הפוסט-מודרניזם באדריכלות: גודל ומורכבות מלאכותית של אורבניזם עתידיני מול התרפקות רומנטית על קנה המידה של ערים היסטוריות. להרחבה ראו צבי אלחייני, "אחיוות החוף, אחווי החוף", באתר מכונת קריאה (<http://readingmachine.co.il/home/articles/1111445772>).
53. חשוב להדגיש כי לא כל האדריכלים שעסקו בתוכנית מנשייה היו תמימי דעים ביחס להריסת השכונה. בסימפוזיון שהתפרסם בכתב העת תוי ב-1967, נשמעה גם עמדתו הברורה של עורך כתב העת ומנחה הסימפוזיון אבא אלחנני, שתיאר את ה"אנטומיה" החשופה של חורבות מנשייה כ"פנינים באפר" (מצוטט אצל אלחייני לעיל).
54. אזולאי, דמיון אזרחי.
55. מספרי התיקים בארכיון עיריית תל אביב: 4058, 4467, 4471, 4470, 51465, 51466.

56. בעניין זה ראו רוטברד, עיר לבנה עיר שחורה.
57. עוד בעניין זה ראו קדמן, בצדי הדרך.
58. א"ב יהושע היטיב לתאר את היער שמכסה על הכפר שהיה בסיפור "מול היערות". ראו: א.ב. יהושע, "מול היערות", מול היערות: סיפורים (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1968).
59. רוטברד, עיר לבנה עיר שחורה.
60. הקבוצה מנוהלת על ידי סנדי הילאל, אלסנדרו פטי ואייל ויצמן. עוד על פעילותם באתר האינטרנט של הקבוצה (www.decolonizing.ps/site). הפרוייקט שאליו אני מתייחסת נקרא "Return to the Common" (second year research studio, 2011- 2012). Participants: Sanne van der Breemer, Gabriel A. Cuellar, Patricia Fernandes, Zhonggi Ren, Sai Shu Rizki Supratan.
61. עוד דוגמה מצוינת לשימוש בצילום אוויר ומיפוי כפרקטיקה אזרחית שמייצרת אלטרנטיבה למבט ההגמוני מהווה העבודה של "המעבדה הציבורית". ראו קיסר, "צילום אוויר".
62. את המסמכים ניתן למצוא במוזיאון ז'בוטינסקי, תיק מס' 4- 8 / 10.

צילום אוויר נורמה מוסי

צילום אוויר (פענוח תצ"א)

מורן שוב

הקדמה

לקח לי שנים להבין שיש פער עצום בין האופן שבו אני מתבוננת בתצלומים, כמפענחת תצלום אווירי (תצ"א) בשירות המודיעין הצבאי, ובין האופן שבו התבוננו בהם מפקדיי. שיש פער עצום בין פעולת הפענוח של תצלום אווירי ובין הדו"ח שמסרתי למפקדים – פער שהוא תולדה של רדוקציה וצמצום הנדרשים מן המפענחים בשירות הצבאי. צמצום שהוא תולדה של אינטרס. בפער הזה עוסק המאמר.

אתאר את פענוח התצ"א כפעולת תיווך מן האונטולוגי, ממה שיש בשטח, אל האנליטי ובחזרה, תוך דיון בפער שנפער בין ההתבוננות לקידוד, בין פענוח לחתימה, בין ראייה לעיוורון.

תצלומי אוויר משמשים גופים שונים ומטרות שונות: מדינה, צבא, מיפוי, ארכיאולוגיה, גיאוגרפיה, מקרקעין, אדריכלות נוף, בינוי ערים,¹ גיאולוגיה, חקלאות, תיירות, חוות דעת משפטיות ועוד. מכיוון שהעלאת מטוס צילום לאוויר היא עניין יקר, מתברר שהאינטרס הוא תמיד של גוף חזק ומבוסס, ולכן הוא גם תמיד אינטרס של כוח.² המצלם למעלה חזק מן המצלום שלמטה. מי שמרים מטוס צילום מממש ומסמל את היתרון שלו על פני מי שמסתכל על המטוס מהארץ או מסתתר מפניו. גם לפענוח המודיעיני הצבאי יש תכליות שונות: מיפוי, ניטור תנועת אמצעי לחימה, פענוח שטח, פענוח עבירות ברכב או ברגל ועוד. במאמר זה אתמקד בפענוח שטח מודיעיני למטרות מבצע צבאי. אבל קודם לכן, מעט היסטוריה.

התצ"א (תצלום אוויר) – קווים לדמותו

תצ"א (ממטוס מאויש, ממזל"ט או מלוויין) הוא כלי של המודיעין החזותי (הכולל גם צילום קרקעי, תצפיות מקו גבול, תצפיות וצילומים של סיירים בעורף האויב). הפיתוחים בתחום המודיעין החזותי הם בדרך כלל צבאיים, עם קדימות לחיל האוויר (מטוסים, טילים) ולחלל (לוויינים, טילים) במטרה לפתח סימולציות של פני השטח מדו-ממד לתלת-ממד – סימולציות של טיסה ואיתור יעדים. עיקר הפיתוחים נשענים על ידע ממדעי המחשב, ופיתוחים רבים כאלה מגיעים אחר כך למדעי הרפואה, לאסטרונומיה, לגיאולוגיה וגם למדיה הווזואלית-דיגיטלית – משחקי מחשב, קולנוע וכדומה.³

התפתחותו של הצילום האווירי שזורה לבלי הפרד בהתפתחותם של אמצעים טכנולוגיים אחרים, כמו גם בגיבושן של משימות ותכליות צבאיות.

את תצלום האוויר הראשון צילם נדאר – שם העט של גספאר פליקס טורנאשון (Tournachon) – שבשנת 1858 כיוון את המצלמה מתוך כדור פורח בגובה של 262 רגל אל שער הניצחון בפריז. עם פרסום התצלום הציע צבא צרפת לנדאר לערוך תצפיות צילום מעל לשטחי אויב, אך נדאר סירב. ב-1882 חיברו הצבא הצרפתי והצבא הגרמני מצלמות מעקב לצפלינים, ולקראת מלחמת העולם הראשונה קיבל הצילום האווירי תנופה כשמצלמות חוברו למטוסים וזוויות הראייה והצילום החדשות הפכו לאמצעי שליטה. תהליך דומה ואף מואץ התרחש בפלשתינה ולאחר מכן בישראל. ב-1915, במהלך מלחמת העולם, הגיעו לפלשתינה טייסת בריטית, טייסת אוסטרלית וטייסת גרמנית שצילמו את הארץ מן האוויר. בין שתי מלחמות העולם הפך האזור לאחד המוקדים העולמיים של צילום אווירי.⁴ בתקופת המנדט הבריטי (1920-1948) נוצר בפלשתינה ביקוש לא רק לתצ"א צבאי-ביטחוני, אלא גם לתצ"א אזרחי למטרות של תיירות בארץ הקודש, תעמולה ציונית, מסחר, בינוי ועוד. ב-1933 הביא עימו הצלם זולטן קלוגר לארץ את הידע בצילום אווירי שרכש כחייל בחיל האוויר ההונגרי. במקביל, ב-1939 הוקמה טייסת ישראלית ראשונה שצילמה מן האוויר.

בין דצמבר 1944 למאי 1945 צילמו הבריטים את סדרת PS (ראשי תיבות של Port Said, הבסיס במצרים שממנו המריאה טייסת הצילום הבריטית) ואת סדרת DEV (קיצור שם בסיס התעופה Déversoir, דוורסואר במצרים). הסדרות מכסות בשיטתיות את כל הארץ מן האוויר, ועוקבות, בין היתר, אחרי הרחבת ההתיישבות היהודית ויישובי חומה ומגדל. סדרת PS שימשה גם כבסיס למיפוי הארץ, ומשמשת כבסיס להשוואה של פני השטח מאז ועד היום. מ-1948 ואילך התפתח בארץ מיפוי מתצולמי אוויר המבוסס על שיתוף פעולה בין גופים עצמאיים (כמו המכון הפוטוגרמטרי) לגופים ממשלתיים (מחלקת המדידות) וצה"ל, שמקיים שגרה קבועה של גיחות צילום. צילומים אלה מתבצעים באמצעות שלל טכניקות, החל מצילום פילם שחור-לבן וכלה בצילום היפר-ספקטראלי (אינפרא-אדום ותרמי) ומשולבים במערכות GIS (Geographical Information System) שמשקללות ומתייגות שכבות מידע ומספקות כלים אנליטיים מדויקים.

פרקטיקה של פענוח

פענוח תצ"א של שטח מסוים הוא תהליך של התמקדות הולכת וגוברת בפרטים וקידודם לכדי מה שניתן לכנות סימולקרה לקסיקלית, או קידוד לשוני מקסימלי של תצלום.

להלן קורס מזורז המונה את תשעת הפרמטרים להתבוננות הדרושים לפענוח ולקידוד של התצ"א. הפרמטרים מוצגים כאן אחד אחרי השני, אבל מפענח מיומן מיישם אותם סימולטנית:

1. זיהוי ומיקום: באמצעות איתור הצפון ואיתור נקודות ציון, בעזרת מפה וקווי אורך ורוחב, או בעזרת ג'י-פי-אס.

2. קביעת מידות לטובת התמצאות: אורך, רוחב, היקף, גובה – על פי קנה מידה של תצ"א ומפה, ובהשוואה לאלמנטים בשטח שמידתם ידועה, למשל ביחס למרחק קוליסים בין שני גלגלים בדרך עפר.

3. הבחנה בין גובה לעומק: האם מדובר ברכס או בערוץ ואדי? האם בבריכה שקועה (מבנה קעור) או במבנה מוגבה (קמור)? בהמשך מסמנים גם את גובהו או עומקו של כל עצם.
4. צורה: קווים ישרים וצורות גיאומטריות מלמדים על קיומה של סביבה אנושית; קווים רכים, צורות גמישות, אמורפיות ומעודנות מאפיינים נוף טבעי.
5. צל: בדרך כלל הצילום נעשה בשעות הצהריים כדי להימנע מצללים רחבים וארוכים. צל שנופל על שטח מסתיר את המידע שיש בו. מצד שני, היטל של צל יכול לסייע בפענוח: ניתן לזהות צורה של דבר לפי היטל צלו על הקרקע. מלמעלה נראה רק שטח הפנים העליון של גוף, אבל כשהוא מטיל צל עשויים להתגלות מאפייני צורה נוספים שלו, כמו חללים ריקים במבנה שדרכם עוברות קרני אור (כך למשל אפשר להבדיל בין סכר לגשר).



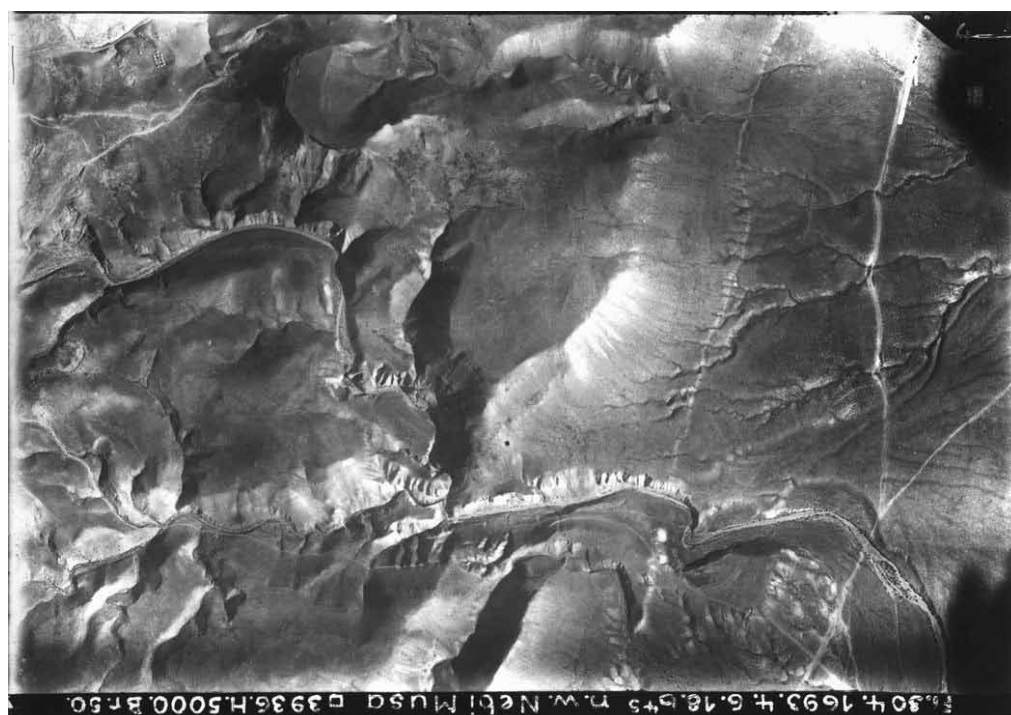
1. דרומית מזרחית לקלעת א-ורקא, מצפון לעמאן, ירדן, 2.4.1918. צילום של הטייסת הגרמנית, מתוך אוסף תצלומי האוויר של אוניברסיטת חיפה

- פיוון הסתכלות על תצ"א הוא תמיד כשהצל אל המתבונן. אם נתבונן הפוך – תואי השטח יראה לנו מהופך: ואדיות ייראו כרכסים וגבעות כעמקים.
- כשאנחנו מתבוננים כשהצל פונה אלינו – בבת אחת נגלים דברים: ממד העומק והגובה, צל מוטל וצל מוכל (ראו לדוגמה תצלומים 2 ו-3 להלן)

צילום אוויר (פענוח תצ"א) מודן שוב



2. צפונית מערבית לנבי מוסא, במדבר יהודה, 4.6.1918, נוף הררי מחורץ ואדיות צילום של הטייסת הגרמנית, מתוך אוסף תצלומי האוויר של אוניברסיטת חיפה



3. אותו תצלום מהופך – תבנית הנוף ההררית נראית כערוצי ואדיות צילום של הטייסת הגרמנית, מתוך אוסף תצלומי האוויר של אוניברסיטת חיפה

6. גוון / צבע: משיקולים של התמודדות עם הפרעות אטמוספריות לצילום, מרבית תצלומי האוויר הם בשחור-לבן והבדלים בנוף ניכרים בהבדלי גוני האפור ביניהם. הכביש אפור והנחל אפור – ואם הכביש צדדי וצר, איך נבדיל ביניהם? מי הנחל חלקים ועשויים להחזיר אור, ואילו כביש לא שוקעות אבנים ועשבים לא חוצבים בו את דרכם.

7. מרקם / תבנית או דפוס: אלה באים לידי ביטוי ויזואלי בסידור או במיקום אופייני ורפטטיבי של גוני אפור. אנחנו מבדילים בין שדה חרוש תלמים לשדה מרעה פעיל, שדה מרעה נטוש, חלקה נטועה או חלקה סלעית. אנחנו מבחינים בין סידור אקראי לשיטתי של אלמנטים בנוף, כלומר בין נוף טבעי לסביבה אנושית ומלאכותית.

8. סיטואציה ואפיונים: אנחנו מבררים את הסיטואציה, את סידור האלמנטים באתר (בתצלום) ביחס אחד לשני. באזורי תעשייה למשל, נחפש ונמצא דברים קבועים כמו מפעלים, מחסנים, ריכוזי מנועים, מאגרי מים.

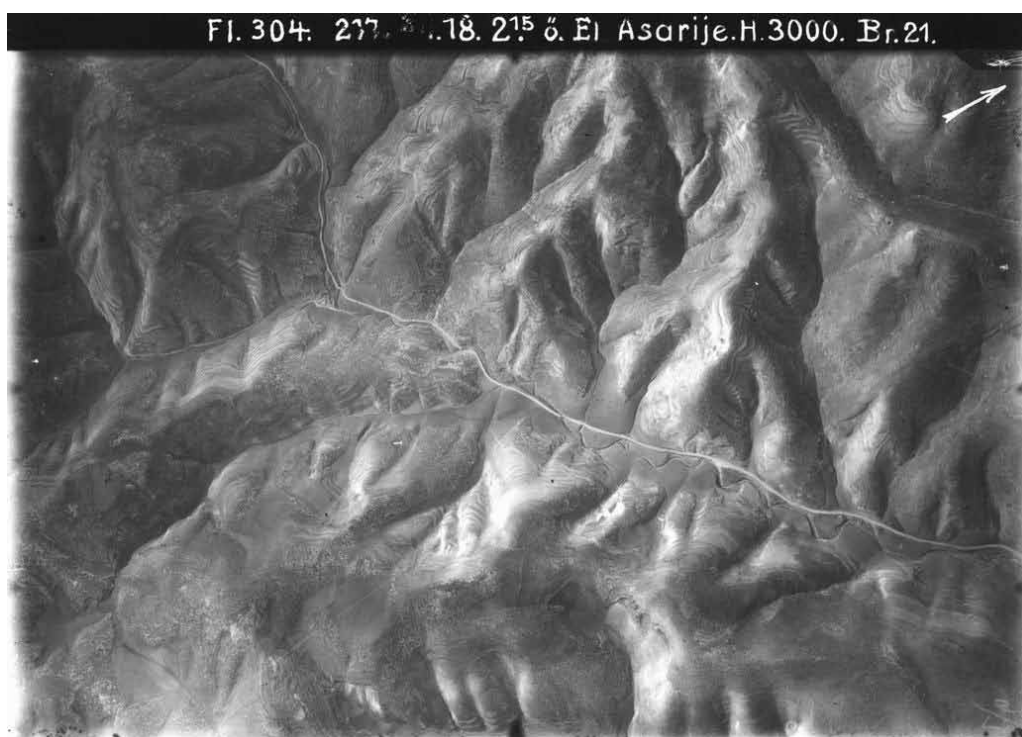
אנחנו מסיקים מאפיינים, סוציו-אקונומיים למשל, כמו ערך הקרקע (למשל של יישוב קרוב לים או יישוב בלב מדבר).

9. תיק היסטוריה: כמו כל מידע מודיעיני חזותי, גם התצ"א המודיעיני חוזר אל אותם מקומות כדי לתעד אותם בשיטתיות ולעקוב אחרי שינויים בשטח.

ב"שירים לראש השנה" מדמה יהודה עמיחי את התודעה האלוהית לפעולת צילום אווירי, ובכך מהפך את הקונטציה של העליונות האלוהית: "הבית ההרוס למחצה / דומה לבית שטרם הושלם. // - - - האלוהים, המצלם רק צילומי רגע ועובר, / אינו מבדיל ביניהם. // רק אנחנו אחר כמה זמן, / נראה כי יש הבדל; // כשהבית יִהָרַס לחלוטין / או יִבָּנֶה."⁵

הצילום, אם כן, משבש את השיפוט לגבי דברים תלויי זמן, וכדי לנתח את טיבו של השינוי, או כדי ללמוד מה מסתתר מתחת לפני השטח על פי מה שיש מעליו צריך לבנות תיק היסטוריה. כיצד בנוי הבונקר? האם ענן מסתיר את השביל? התצ"א הוא אפוא מסמך היסטורי חזותי. הוא מתעד את פני השטח ואת מה שיש בו, את אונטולוגיה שלו ומרגל אחר התנועות והשינויים שבו. הוא מאפשר לנו לעקוב אחר תמורות בנוף, להשוות עבר להווה ולתכנן את העתיד.

הרהור בנוגע לקריאה טועה ומתעה: תמיד יש להביא בחשבון פערים בין מה שנראה, למה שנראה לנו שנראה, ובין מה שקיים בשטח – יש להביא בחשבון טעות בזיהוי. לחיילים המנווטים בשטח, ולאנשים שחיים במקומות ההם – זה עניין של חיים או מוות.



4. הדרך לאל-עורייה, מזרחית לירושלים, 1918. צילום של הטייסת הגרמנית מתוך אוסף תצלומי האוויר של אוניברסיטת חיפה

הפער הדיאלקטי של הפענוח

לשפת הפענוח היבט פרגמטי. מדובר ביצירת שפה שימושית מינימליסטית משותפת וברורה למשתמש. בעוד התבוננות בתצ"א ופענוח שלה הם חוויה מורכבת ועמוקה, עשירה בתוכן, בסיפוריות, בקריסה של זמנים ובאלמנט של הזיהו, דו"ח הפענוח, שהוא תוצר התהליך, או כפי שהוא נקרא בלשון הצבאית "סיפור דרך", נמסר בלשון לקונית כשל הוראות שימוש. דו"ח הפענוח דורש מסר חד, מדויק והחלטי. בעוד את מתבוננת ימים ושעות בתצלומים של פני השטח ומתעכבת על כל שעל, להליכה המבצעית של חיילים באותו השטח עצמו מוקצה זמן קצוב, מוגבל וקריטי.

לראות פירושו לראות בפרספקטיבה, בעומק שדה. עצמים חבויים במרחב צצים ונגלים עם הזמן. עולם חסר פרספקטיבה לעומת זאת, כמו שמופיע בתצלום אווירי, הוא עולם חסר זמן. את יכולה להתבונן ולשוטט ובתוך כך לפענח אותו. החייל, לעומתך, בשעה שהוא מנווט בשטח, נמצא בתוך הפרספקטיבה, בתוך הסיטואציה. זמנו מדוד. מה שמתגלה על השביל, בזה אחר זה, קריטי לחייל המתקדם בדרך. את חייבת לפענח בשבילו את המסלול כדי שהתקדמותו עם כל צעד לא תהיה לעבר הלא נודע, והדרך לא תהיה כרורה בסיכון.

התבוננות ופענוח שטח מתצ"א למודיעין צבאי וניסוח מסלול אל יעד מבצעי הם שני קטבים דיאלקטיים שמתקיימת ביניהם תנועה בין זמנים ובין לשונות, בין חוויית דְאִייה ושוטטות של המפענחת ובין הצמצום הגי'פי-אסי לתחביר אַסינְדְטי (רצף מטונימי חסר מילות חיבור), בין התבוננות לעיוורון – כי את הדרך תנסחי כך שלכאורה גם עיוור ידע ללכת בה.

התחביר האסינְדְטי מבטל את האיכות הנרטיבית של המדיום הלשוני ואת איכותו הצפופה של התצלום. התצלום, כמו הנקודה המסמנת מקום במפה, מזמין קריאה דנוטטיבית. וכפי שמתאר רולאן בארת, הקריאה הדנוטטיבית, כחלק מן השיח התרבותי הממותן, מרסנת אצל הקורא את הקונוטציות המעוררות אותו להזיה.⁷

תנועה זו בין ניגודים, בין המבט הרואה, משוטט ומזדהה לבין המבט המנכס-כובש המכתיב צעידה מדודה, היא גם אפקט של הפוליטי וגם סממן שלו.

פענוח כאקט פוליטי

דרכים הן ארכיטיפ אוריינטטיבי, ליניארי, אקזיסטנציאלי – ועל כן הן תמיד פוליטיות: אנחנו מגדירים את עצמנו ביחס למקום ולזמן. מה מאחורי ומצדדי ומלפני, היכן אני נמצאת, ומניין הגעתי ואיך אשוב ולאן פני מועדות? האם אני מתחת או מעל? האם אתה הולך בתלם? או נתפסת כסוטה מן השביל? והרי מן המשוטט, הסוטה מדרך הישר, מומלץ להישמר – אי אפשר לסמוך עליו שיגיע אל המטרה, וכלל לא ברור האם יש לו מטרה?

תצלומי אוויר מתעדים את פני השטח ואת האונטולוגיה המרחבית שלו ומרגלים אחר התנועות ושינויים שבו. מן המסמן הצילומי, כגון צל, אנחנו מסיקים גוני אפור וטקסטורה, ונותנים לו פרמטרים דנוטטיביים בערכים טופוגרפיים וגיאולוגיים.

תצלומי אוויר מפוענחים ומקודדים יותר מכל מפה, ומהווים סימולקרה של פני השטח.⁸ בפענוח של תצ"א צבאי מדובר בפענוח ברזולוציות גבוהות, משום שמי שמזמין את דו"ח הפענוח שואף לדעת כל מה שיודע המצולם, שזה אזור המחיה שלו, ואף יותר. על המפענחת ללמוד כל מה שנמצא בשטח ולהתקדם בו כבמבוך – איפה אפשר לעבור, מה יהווה מכשול, מה עשוי להרעיש ולחשוף את פלישתם של החיילים לשטח ועוד. כל זה, בסופו של דבר, יתומצת לדו"ח פענוח רלבנטי.

בפענוח כזה, ובסוג המודיעין שנצבר מן התצ"א, יש ונגזלת מן המצולם חזקתו על המקום. שהרי באמצעות הידע שנאסף, יש מישהו שמתכנן כיצד להשתלט על המרחב. וכדי להשתלט עליו שולחים שליח. השליח הוא אותו חייל מבצעי שילך את המסלול שפענחת וניסחת, ושמפקדיו הכתיבו לו. אלא שלא כל מה שראית הם הכתיבו, שכן המבט סולק והטקסט נמסר, ומן החייל נחסכו הנופים ונחסכו ממנו קורות האנשים כפי שסיפרת לעצמך בדרך, ומפקדיו, כדרכם, הכתיבו לו טקסט: הם הכתיבו לו את מסלול הדרך שיצטט ויצייט לו. הכתבה זו מטעם סמכות היא פעולה אלימה של כפייה; לחייל לא נותר אלא לציית לדרך כפי שהוכתבה לו, שכן הוא

עלול לסטות ממנה וללכת לאיבוד, ובלשונם – "להתברבר". החייל לומד ומשנן את הדרך וחולם עליה בלילה כאילו כבר צעד בה.

הרהור על נוף: "גם בגלויות היפות של עירנו / אנחנו נמצאים. אולי אי אפשר לראות / אותנו, כי ישבנו בבית, / או קטנים מדי: / הצילום נעשה ממטוס עובר."*

כך מתאר יהודה עמיחי את התבוננותו בתצלום אוויר של ירושלים.

תצלום אוויר הוא באופן מובהק צורה מורכבת של ייצוג. השקיפות לכאורה שלו מסווה את האמביוולנטיות שלו בייצוג. תצלום אוויר הוא רק לכאורה תצלום נוף אובייקטיבי.

תצלומי האוויר הם לכאורה תצלומים של שום דבר. מלבד תיעוד של פני שטח (לקראת כיבוש?), נדמה ששום דבר לא קורה בהם. מן הגובה שבו הם מצולמים, נדיר שרואים בהם בני אדם. אבל כל זה רק לכאורה, והמחיקה הרי אלימה. למטה חיים אנשים וקורים דברים. מכונית התקדמה בכביש, מרפסת נבנתה, המדבר צימח עשב. השאלה היא, את מי זה מעניין?

מרגע שאת מפענחת בשליחות אינטרס כלשהו, התמונה משתנה: תדעי להבחין בפרטים הקטנים הללו ובאחרים. תחשבי כל שינוי במרחב ובזמן מתצלום לתצלום. עם הזמן יתברר שפרטים מסוימים הם מידע הכרחי. ובתוכם, כאמור, תנועת כלי הרכב, בנייה בלתי חוקית, צמחייה עונתית משתנה.

המצולמים בתצ"א מודעים לעצם הצטלמותם. אולי לא היו מודעים לכך במלחמת העולם הראשונה, ולא כולם במלחמות שבאו אחריה ולא ב-1948, אבל היום כן. אנחנו מודעים לקיומן של מצלמות הריגול או האבטחה כפי שאנחנו מודעים להיותנו מצולמים בשעה שאנחנו עומדים בתא הכספומט. מודעים להצטלמותה של העיר שלנו, הרחוב שלנו, הבניין או החצר או האוהל שבהם אנחנו מתגוררים. מי שמשמש מטרה (בשל בנייה לא חוקית, או אם הוא יעד לתקיפה צבאית) יודע שהוא משמש מטרה, ועל כן יודע שהוא מצולם.

וכשם שבונקר "יודע שהוא מצולם", כך גם השביל "מודע" להצטלמותו, על אחת כמה וכמה אם הוא שביל מתויר או שביל בדרך ליעד מבצעי. זוהי המודעות הפוליטית שמשיתה את עצמה על המרחב והופכת אותו לפוליטי.

עד שלא העלו מטוסי קרב במלחמת העולם הראשונה לְרַגֵּל על הארץ מלמעלה, מחסני התחמושת לא הוסתרו בבונקרים מתחת לאדמה. הצילום האווירי קיבל אז תנופה. התעופה או עסקה פחות

בשכלול מהירות הטיסה ויותר בשכלול זווית הראייה החדשה כאמצעי שליטה. העיין ככלי נשק.¹⁰ ועל כן, גם בתצ"א, המצולם משתתף באופן פעיל בטקס ההעמדה של דמותו – הבונקר, כלומר, מבקש להסתתר.



5. בונקר מסתתר, איראן, 2011. Source: Federation of American Scientists. מתוך: http://www.fas.org/irp/imint/kham_2.jpg

דוגמה אחרת של גילוי, הסתרה והטעיה: ידוע שצבאות מציבים מחנות דמה, אוהלים ריקים, גופים דמויי מטוסים, טנקים, סוללות ושאר אמצעי לחימה. לפני שנתיים נחשף דבר קיומו של דגם של פריז מקרטון שנבנה ותוכנן להצבה במלחמת העולם הראשונה, כדי שחיל האוויר הגרמני יפציץ אותו ולא את פריז האמיתית.¹¹

בקורס פענוח תצ"א בצה"ל שמענו את הסיפור הבא: אלי כהן הדריך את הסורים לטעת עצי אקליפטוס מעל מחנות צבאיים או מעל נקודות אסטרטגיות. לסורים הוא הציג את ההמלצה כדרך להסתיר את המחנות הללו מעיני המטוסים של צה"ל, ובאותה שעה ידע צה"ל שעליו להפציץ כל מה שמתחת לחורשות אקליפטוסים. מצד שני, בן גוריון נתן הוראה לשתול עצי אקליפטוס לצדי כבישי הארץ, כדי שהללו יסוו את התנועה על הכבישים מפני מטוסי אויב.

רזולוציית פענוח

אין צילום רחוק מנושא כצילום האדמה מן האוויר (ממטוס, ובוודאי מלוויין). ועם זאת, בפענוח התצ"א מגיעים לדקויות גבוהות במיוחד: את מתעכבת על פרטים (על כמות ואיכות של פרטים) שאינך מחפשת אחריהם בשעה שאת מתבוננת ומפענחת תצלום מסוג אחר – דיוקן נניח. בתצלום דיוקן לא מתעכבים על כל נמש או מודדים כל קמט (אלא, אולי, אם מדובר בצורך רפואי, צילום MRI, CT וכיו"ב). ואנחנו מכירים את האנלוגיה של ולטר בנימין בין הצילום לכירורגיה: "כדי להשיב על שאלה זו יורשה נא לנו להיעזר במערך יחסים מתחום הכירורגיה, ולהקביל את המפעיל [המצלמה] עם המנתח, החותך בבשרו של החולה [...] המנתח: בחודרו אל תוך גופו של המטופל הוא מקטין בהרבה את המרחק ביניהם; והוא מגדילו רק במעט הודות לזהירות שבה נעה ידו בין האיברים הפנימיים [...] היחס בין עושה הכשפים למנתח הוא כיחס שבין הצייר למפעיל המצלמה. הצייר בעבודתו מקפיד לשמור על מרחק טבעי בינו לבין נתונו, ואילו מפעיל המצלמה חודר עמוק לתוך מארג נתוני המציאות..."¹².

הרהור: ואולי בגלל המתח הזה, בגלל קנה המידה הזה בין הקטבים (של צילום ממרחק ופענוח ברזולוציה גבוהה), טמונה תנועת ההתבוננות בין קצוות – בין פיכחון לעיוורון.

קחו למשל תצלום נוף. תצלום גבעות אופק ושמים. חצי מהפריים הם שמים. אם הם יפים ויש בהם עננים מרשימים אנחנו עוצרים מעט להתעכב עליהם, אבל לא מקדישים להם תשומת לב רבה יותר מאשר לציין לעצמנו שאלה שמים (בהירים, כהים, חורפיים) ועננים. בנוף מתצלום אוויר, לעומת זאת, אנחנו מונים מגוון רחב של אלמנטים. בתצלום אוויר אנכי הכול "נוף". הוא אינו חצי שמים. הכול הוא פאזל לפענוח, ניתוח ותמלול.

זהו המעבר מתפיסה פרספקטיבית להשטחה. הפרספקטיבה, כאמור, מניחה דברים נסתרים שאנחנו לא מתעכבים להתחקות אחריהם.¹³

"סיפור הדרך" שהמפענחת מוסרת לחייל המנווט בשטח אמור להיות מדויק לפרטיו: המפענחת תדווח על כל נקודה בדרך ולא תעלים מידע. הנקודות הללו הן כמו לוויינים הממקמים אותו. קחו למשל תצלומים של לפני ואחרי הפצצה של חיל אוויר. נניח תצ"א המתעד פגיעה בשדה תעופה. מפקד הטייסת המפציצה ומצלמת יסתפק בזיהוי שהמטוסים נפגעו ויצאו מכלל שימוש. רזולוציית הפענוח לחייל הצועד בשטח תתמקד בכל צעד שיצעד.

הרהור על רפרודוקציה: הדפסה של תצלום אוויר היא תמיד רפרודוקציה. אף פעם לא מדובר בעבודה עם תצלום שהוא "מקור". ואני מהרהרת: האם

רפרודוקציה של תצלום היא למעשה וידוא הריגה?

כשבעיתון מופיע תצלום דיוקן של הרוג, תצלום מתוך תעודת זהות שלו או מכרטיס החוגר, או מתוך תצלום באלבום המשפחתי, נכתב בקרדיט מתחת לתצלום "רפרודוקציה", ושם צלם מערכת העיתון. לא שם הצלם שצילם את הדיוקן הזה במקור. הצלם המקורי נשאר אנונימי. אם רפרודוקציה של תצלום דיוקן מודיעה על מותו של המצולם, הרי שהיא בבחינת וידוא הריגה. גם התצ"א המודיעיני – שמטרתו כבר ידועה לנו – גם הוא וידוא הריגה.

תארו לכם אותי, לפני עשרים שנה, מפענחת תצלומי אוויר ביחידת מודיעין מבצעית. פענחנו מסלול לסיירת שתצא לשטח, תעשה מה שתעשה, ותחזור בשלום. למחרת המבצע קרא לנו המפקד בחגיגות לחדרו. נעמדנו סביב שולחן הישיבות הגדול, שבמרכזו שכבה הגדלה חדה של תצלום אוויר עדכני של היעד שהותקף כפי שצולם למחרת המבצע. המפקד עצם עין ומתח זרוע ואצבע לכיוון היעד – ופאף, הוא ירה, ווידא הריגה.

פרוצדורה של פענוח – בין התבוננות אנליטית להתבוננות הוזה

כמפענחת תצלומי אוויר בשירות הצבא, המתבוננת שעות בנוף כמו ממעוף ציפור, לא יכולתי להימנע מההזיה שאני שם, דואה מעל הנוף או משוטטת בתוכו. במשך ההתבוננות ופענוח את נעה בין היסקים אנליטיים לבניית תרחישים וסימולציות, וסיפורים שאת טווה מעל לנוף. ודווקא ההתבוננות הזאת, המשוטטת פנימה, ההתבוננות המתמסרת למראות, מזהה ומזדהה – דווקא בגללה את מפענחת טובה.

איתור שטח לפענוח: המפקד היה מוסר בידיך מפה שעליה מסומן בעט או בעיפרון תא שטח. עלייך הוטל לאתר את התצ"א הטוב ביותר של תא השטח הזה, כלומר הכי עדכני שיש, ושהשטח נראה בו היטב. את מיקומו תאתרי בין קווי רוחב במפה ותצאי לארכיון.

המטוס מצלם תוך כדי תנועה, והעדשה שמונחת בבטנו נעה כמברשת סיוד מצד לצד. כל תנועה כזו מצלמת פנורמה מן הנוף על רצועה של סרט הצילום (סטריפ), בעוד המטוס מתקדם ומכסה את השטח. בארכיון תתבונני בנגטיבים של תוואי השטח. יהיה עלייך לבחור בתצלום באיכות גבוהה, שהאור בו שקוף ורך והנוף נראה חד.

תזמיני הדפסות של הסטריפים הרלבנטיים וסרט פוזיטיב. את הסטריפים המודפסים שרוחבם כעשרים סנטימטר ואורכם כמטר ועשרים היינו מחברים זה לזה בעזרת מש"קי המודיעין לפסיפס רחב, שנראה כמעין מחצלת, ברוחב מטר ועשרים: סטריפ מחובר לסטריפ, שיצרו תמונה גדולה של השטח. את סרט הפוזיטיב שהיה מגיע סלול על גליל ממתכת שחורה הרכבנו על שולחן

האור, שכלל מנוע להסעת סרט הפוזיטיב ושתי עדשות סטריאוסקופיות שבאמצעותן יכולת לחזות באשליה של נוף תלת-ממדי.

בין כל שני סטריפים עוקבים ישנה חפיפה של כ-60 אחוז בשטח המצולם. כלומר המטוס מצלם פעמיים את אותה בקתה, בכל פעם מזווית מעט שונה. זה מה שמאפשר, באמצעות התבוננות בעדשות הסטריאוסקופ, את הראייה התלת-ממדית.¹⁴ כל עין מביטה מבעד לעדשה אחרת על תצלום אחר של אותו דימוי. אלה תצלומים שרק זווית הצילום מבדילה ביניהם. המוח המפענח מֵאַחַד את שני הדימויים לאחד תלת-ממדי. ממד עומק השדה והגובה בתצלומים הללו הוא כמובן אשליה, אבל אשליה כמעט מוחשית שמייצרת את מה שבנימין קורא לו חוויה "מישושית חזותית".¹⁵

את הפסיפס הזה את מקדדת כמפה: מסמנת עליו את הצפון, נותנת לו קנה מידה, רושמת שמות יישובים ולאן מובילות הדרכים החוצות אותו. מסמנת שדות מוקשים, אמצעי לחימה, מבני ציבור, בונקרים, ובסוף גם מסמנת קו מקווקו לאורכה של הדרך שבחרת.

את זו שבחרת את המסלול אל היעד. את מקבלת הנחיה – "בערך כאן ינחתו החיילים ולשם הם צריכים להגיע", ועכשיו, כמי שצופה מלמעלה בעולם, תדעי לבחור ולהמליץ על הדרך המתאימה ביותר: דרך נוחה עד סבירה להליכה, וחסויה כך שלא ייתקלו באויב, והקצרה ביותר. כמו כן תתבקשי לאתר מרחב מתאים למנחת של הרקולסים או מסוקים – לנחיתה, ובמקרה הצורך גם למילוט.

ואז את חוקרת את הדרך לפרטיה: מודדת מרחקים של כל ישורת. מציינת את סוג הקרקע. האם אפשר לעבור בה? האם האדמה יבשה? לחה? רטובה? האם דורכים על עשב? ואם צועדים בשדה יבש שאלומותיו קצורות, האם ירעישו? מה יש מצדי הדרך? מי גר שם? מתי זו עלייה או ירידה מתחת לגשר? וכשעולים בגבעה, כמה מעלות למתלול? מהי דרגת הקושי של ההליכה?

את מנסחת את המסלול עד למקסימום פרטים. לאורכה של הדרך תסמני נקודות ציון שיעזרו לחייל למקם את עצמו: פיצול ואדיות, סלע, עץ, באר.

את מחשבת את רוחב השביל. את אורכו המתפתל תמדדי בחוט שאחר כך תיישרי לצד סרגל. בשטח החייל יספור צעדים. "בגדול", כמו שאמר המפקד, כל שניים שלו הם מטר. בשמונים צעדים יידע שעבר ארבעים מטר. תפענחי אם זה שביל שהולכים בו מדי יום. האם זו דרך גם לכלי רכב? האם זה שביל חקלאי? שביל עזים? (אני תמיד חיפשתי שבילים של ילדים למגרש או לבית ספר, ושבילי עזים ורועות להתייחד עמן).

כדי לקבוע אם עברו לאחרונה אנשים בשביל שבחרת, את חייבת לערב את מה שאת רואה בתצלום בידע או בשכל ישר או בניחוש, וזה היסק שיש בו מן ההזיה.

הפענוח לא הסתיים: את מעבירה את הפסיפס המקודד ואת "סיפור הדרך" המפורט למפקדים, ואלה יחזרו עם שאלות נוספות, ששולחות אותך להוציא תצלומים נוספים. למשל מוקדמים יותר, כדי ללמוד את ההיסטוריה של המקום. ללמוד, למשל, מה עומקו של הוואדי שמתחת

לגשר. בארכיון תחפשי תצלום שצולם לפני שהגשר נבנה, ושאפשר לראות בו את שיפולי הוואדי. תחפשי תצלום משעה אחרת של היום כדי למצוא בשטח פרטים שלא נראו בו קודם. עמוד טלפון דק וגבוה, למשל, שבאור רך יכולת לפספס במבט ראשון, אבל בשמש אחר צהריים רחוקה יטיל העמוד צל ארוך על האדמה, ואת תריצי את מבטך לאורכו של הצל עד לרגלי העמוד. לפי אורך הצל תוכלי לחשב את גובה העמוד, את גובהו של בית, גובהה של גדר, או גודלה של חבית חשודה העומדת באמצע שדה. לפעמים תזחי צורה של דבר לפי היטל צלו על הקרקע.

“סיפור דרך” – הסיפור הפוליטי

פענוח תצא ומפות טופוגרפיות לשם מציאת מסלול וניסוח “סיפור דרך”, כמוהם כקריאת תצלום קלסטרון. כאמור, קריאה דנוטטיבית הנוקטת תחביר אסינכטי. התחביר האסינכטי הוא גם זה הנקוט במכשירי ג”פ-פי-אס: “ברמזור שמאלה, פנייה ראשונה ימינה, 100 מטר ישר”.

הלשון האסינכטית – “באתי, ראיתי, ניצחתי” – הולמת את מי שמודד את תנועתו וצעדיו בשטח כדי להגיע אל מטרה ולכבוש אותה: התבוננות והליכה המודדות מרחק, זמן, צעדים, סיכונים, יעדים, וכו’.

תהליך כתיבת “סיפור הדרך” הוא תהליך של עריכה לתמצות רלבנטי – להחתמה של התצא. את הוגה בקול ואומרים לך “תגיעי ישר לעניין” – זה המעבר משיטוט לצעידה מדודה.

אם כך, מה שנמצא בתווך זה הטקסט שנמסר, והטקסט הזה הוא המסמך הפוליטי. זה לא “סיפור דרך”, אלא סיפורה של הדרך כפי שהגוף המפענח מנסח אותה לצרכיו. זו פעולה של אוטוריטה שאינה משקפת את המצולם אלא משתלטת עליו וממפה אותו לטובת צרכיה שלה.

בניגוד ל“סיפור הדרך” המפורט, עמנואל לוינס מסביר כי התיאור של “לך לך [...] אל הארץ אשר אראך” [בראשית יב, א] הוא תיאור מסע אל מקום לא מוכר. ועל פי רש”י: “לא גילה אלוהים לאברהם את הארץ כדי לחבכה בעיניו.”¹⁶ יופיה של הפרשנות, על פי לוינס בהמשך הדברים, היא “למצוא נתיב בלב הערפל, אבל תמיד צריך להשאיר מעט ערפל.”¹⁷ ככל שאנו מעמיקים בתיאורים אלה, ובכוונתו של בארת במושג “התבוננות הוזה”, מתגלה המושג יותר ויותר כאקוויוולנטי למה שעושה הלשון השירית, הפואטית, ההוגה, שאינה מבקשת לרסן את החוויה כי אם לעורר אותה לחיים חדשים, סובייקטיביים תמיד. ההתבוננות ההוזה משתוקקת אל טריטוריות מושגיות; היא תמיד במסע אליהן. אלו טריטוריות שלא צריך להתחלק בהן או להילחם עליהן או לכבוש אותן. הן בהישג ידו של כל מי שהוגה בהן ומשוטט בתוכן: “וסוף אין לדרך הזאת העולה / סופי הדרכים המה רק / געגוע.”¹⁸

הערות

1. למשל למעקב אחרי חריגת בנייה. הקנסות הגבוהים על חריגות אלה הופכים את העלויות הגבוהות שכרוכות בשכירת מטוס וצוות צילום לכדאיות.
2. על הפעולה האזרחית של צילום מן האוויר קראו במאמרה של חגית קיסר בגיליון זה, "צילום אוויר קהילתי".
3. על ההקבלה בין צבא לקולנוע אפשר לקרוא אצל פול ויריליו: Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception* (London and New York: Verso, 1989) (להלן ויריליו, *מלחמה וקולנוע*).
4. דב גביש, "תצלומי אוויר של מעופפי מלחמת העולם הראשונה בארץ". קתדרה 7 (ניסן תשל"ח), 118-150.
5. יהודה עמיחי, במרחק שתי תקוות (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תש"ח), 42-44.
6. "...תצלום זה נוגע ללבי בפשטות, שם הייתי מבקש לחיות. תשוקה זו מעמיקה לחדור בי [...] יש בה מדימויי ההזיה והיא נובעת מראיית נסתר כלשהי, שכמו מוליכה אותי קדימה אל זמן אוטופי, או מחזירה אותי לאחור, למקום כלשהו בתוך עצמי [...] כשאני מסתכל באותם נופים שאני נוטה להם חיבה מיוחדת הרי זה כאילו אני בטוח שכבר הייתי שם או שאני הולך לשם." רולאן בארת, *מחשבות על הצילום*, תרגם דוד ניב (ירושלים: כתר, 1988), 41.
7. בארת, שם, שם.
8. עוד על מה שבין מפה ותצ"א קראו במאמרה של נורמה מוסי בגיליון זה, "צילום אוויר".
9. יהודה עמיחי, *מאחורי כל זה מסתתר אושר גדול* (תל-אביב וירושלים: שוקן, 1973), 15.
10. ויריליו, *מלחמה וקולנוע*.
11. Mike Krumboltz, "During World War I, France built a fake Paris to fool Germany". *Yahoo News*, 21.11.2011 <http://news.yahoo.com/blogs/upshot/during-world-war-france-built-fake-paris-fool-213735364.html>.
12. ולטר בנימין, "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", בתוך *הרהורים* כרך ב', תרגם דוד זינגר (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1998), 9-168 (להלן בנימין, "יצירת האמנות").
13. יש גם תצ"א אלכסוני, ואתעכב עליו כאן בקצרה: לעומת התצ"א האנכי, שבו המטוס מצלם את פני השטח שמתחתיו ואת תצלומיו אנחנו קוראים כמפה, התצ"א האלכסוני, הקרוי גם "תצ"א משופע" וגם "צילום עומק", מציג תצלום פרספקטיבי לכאורה. תצ"א אלכסוני נעשה בדרך כלל על שטחי אויב, שאי אפשר לטוס מעליהם, ועל כן המטוס שטס מעל קו הגבול מרים מצלמה ומכוון לעומקם. אבל בתצלום כזה, כבכל צילום פרספקטיבי, ישנם "שטחים מתים", ולא ניתן לפענח על פיו מסלול ניווט. גם קנה המידה בתצ"א אלכסוני אינו אחיד. אבל לעומת תצ"א אנכי, בתצ"א אלכסוני ניתן לראות, למשל, חלונות ודלת של בית.
14. הפרקטיקה של סר פרנסיס גלטון (1822-1911) למדידת תווי פנים למטרות מחקרים סוציולוגיים-

אאוגנטיים נעזרה גם היא בסטריאוסקופ.

15. בנימין, "יצירת האמנות", 173.

16. שלמה מלכה, עמנואל לוינס – ביוגרפיה (תל-אביב: רסלינג, 2008), 126.

17. שם, 132.

18. נתן אלטרמן, מתוך "אל הפילים", כוכבים בחוץ, בשירים שמכבר, כרך א' (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד

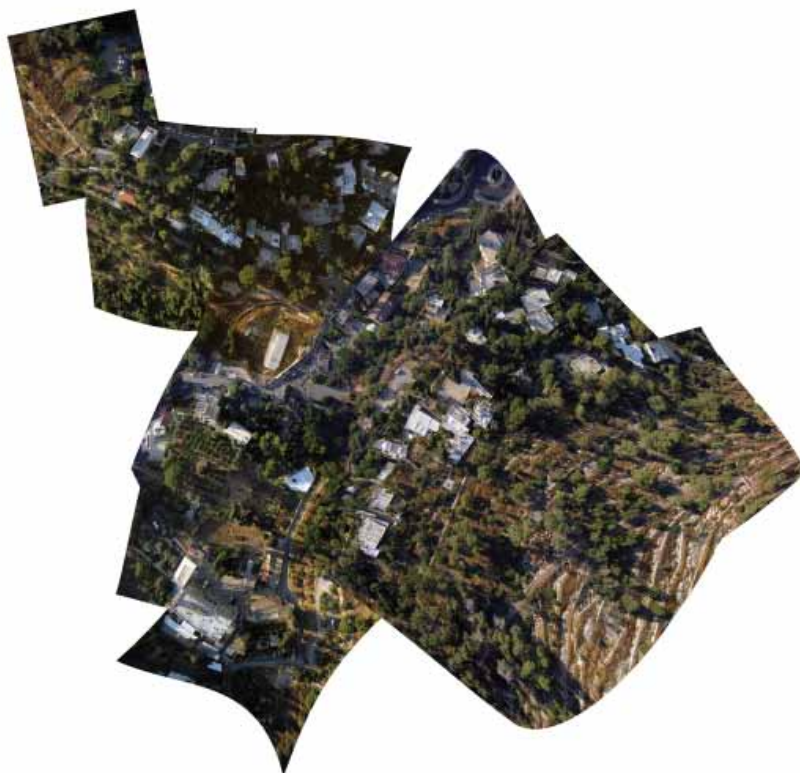
ומחברות לספרות, תשכ"ח), 23.



צילום אוויר (פענוח תצ"א) מודן שוב

צילום אוויר (קהילה)

חגית קיסר



תצלום 1. עין כרם, מעיין מרים, תצלום אוויר קהילתי בקוד פתוח, טכניקה מתערבת

ההגדרה השגורה והפופולרית לצילום אוויר רואה בו "צילום המבוצע באמצעות מצלמה המוצבת במטוס או באמצעי תעופתי אחר (לא כולל לוויינים).¹ התוצאה של צילום אוויר קרויה "תצלום אוויר", ובראשי תיבות – "תצ"א". צילומי אוויר משמשים לשרטוט מפות מדויקות, לביקורת על גידולים חקלאיים, למעקב אחרי בנייה לא חוקית, לאיסוף מודיעין צבאי, לחפירות ארכיאולוגיות, לצילום סרטי קולנוע, ולמטרות שיווק של נכסי דלא נידי.² במאמר זה אני מציעה לצילום אוויר הגדרה שאינה מחליפה את זו שלעיל אלא פותחת אותה כדי לכלול שאלה רחבה יותר הבוחנת מחדש מהו המרחב המיוצר באמצעות פרקטיקות עצמאיות, אזרחיות, של צילום אוויר.

צילום אוויר כפי שאגדיר כאן מבוצע באמצעות בלונים ועפיפונים על ידי תושבים העומדים על הקרקע, בלב החיים. התוצאה של הצילום האווירי, התצלום, היא רק פרט מתוך תהליך

היצירה הקשור בצילום. תהליך זה כרוך בשלב ראשון בהתארגנות והתכנסות של שני אנשים ויותר סביב סוגיה כלשהי או דאגה משותפת הקשורה לסביבה, למרחב ולמערכות היחסים בו. ההחלטה לייצר צילום אוויר באופן עצמאי מובילה להתנסות מעשית בטכנולוגיה באמצעות בנייה או הרכבה של הכלים המאפשרים את הצילום, וכן את ארגון התצלומים, תפירתם לכדי מפה וסימון המידע על גבי התצלום באופן שמאפשר לבטא את כוונות יוצריו, את הפצת התצלום ואת השימוש בו. שלבים מעשיים אלה מחברים יחד מיומנויות וסוגי ידע שונים המעודדים יצירת שיתופי פעולה עם תושבים מקומיים, אנשי מקצוע, אקטיביסטים ובעלי עניין אחרים.

השיתוף והכלים שאתייחס אליהם כאן פותחו על ידי קהילה אינטרנטית הולכת ומתרחבת של אנשי טכנולוגיה, אקטיביסטים, עובדים קהילתיים וחוקרים מדיסציפלינות שונות בשם "המעבדה הציבורית"³ (The Public Lab), המחויבים לעשייה בסטנדרטים של קוד פתוח, דאגה לסביבה ולצדק סביבתי. ה"קהילתי" בפרקטיקות צילום אוויר אלו עולה מתוך תהליך זה של התכנסות, התנסות והתחברות, המשרטט את האפשרות של "קהילה" המסוגלת לחרוג מקטגוריות קבועות מראש של קהילה מקצועית, מקומית, לאומית, דתית או אחרת, והמתארגנת כאמור סביב שיתוף ידע וסוגיות שונות המעוררות דאגה למרחב ולסביבה. כוחה של יצירת תצלומי אוויר עצמאיים הוא בהפיכתה של טכנולוגיה המאפשרת יצירה, מיפוי, ניטור וייצוג של מידע גיאוגרפי וסביבתי, הנמצאת בהישג ידם של מתי מעט, לנגישה לקבוצות שאין להן שום אפשרות לעבור את תנאי הכניסה לעשייה טכנולוגית, הדורשים ידע, זמן ומשאבים. בד בבד, צילום אוויר קהילתי איננו תחליף לצילום אוויר הנעשה באמצעות לוויינים או מטוסים ולא מבקש להתחרות בהם, אלא מאפשר לייצר צילומי אוויר למטרות מקומיות, בקנה מידה גדול ובאיכות גבוהה. בהמשך לכך, ההתכנסות סביב תהליך של יצירת תצלומי אוויר עשויה בהחלט לנבוע מאינטרסים של קהילה מקומית כלשהי או להתחבר אליהם, ולצורך העניין קהילה זו יכולה להיות מקצועית, דתית או לאומית. עם זאת, תהליכי ההתנסות בעשייה טכנולוגית עצמאית מצד אחד וההתחברות לקהילת קוד פתוח מצד שני מאפשרים להרכיב בכל פעם מחדש קהילה של שותפים שאינה עונה בהכרח על ההפרדה הדיכוטומית בין אינדיבידואלים לקהילות, ואולי אף מאפשרת לחמוק ממנה.

תהליכים אלה מאפשרים לדמיין איך אפשר להפוך צילום אוויר קהילתי לפרקטיקה יומיומית המשפיעה על מערכות היחסים בין אזרחים לבין עצמם ובינם לבין השלטון. שכן צילום אוויר קהילתי מסמן ומבטא את המתח והסתירות בין פרספקטיבה של יחיד או ריבון, שיש לו האמצעים לצלם מהאוויר, לפענח, לייצר ולייצג ידע על המרחב, ובין הנכחה של ריבוי נקודות מבט מתחרות, שביטויין עשוי לאתגר את האופן שבו אנחנו מבינים את המרחב ואת החלוקות השונות המתבצעות בו ודרכו. במילים אחרות, בעוד הפרספקטיבה הריבונית מכוונת ליצירת דימוי, תרשים אסטרטגי של שליטה ואחיזה מרחבית, באמצעות מבט-על חובק-כול, הפרספקטיבה האזרחית-קהילתית מכוונת לפעולה במרחב דרך הפצתן של פרקטיקות טכנולוגיות-חברתיות המצטברות לכדי ידע מרחבי מסוג חדש. מישל דה סרטו מתאר בספרו "המצאת היומיום" את הכוחות הפועלים בייצור המרחב על ידי הבחנה בין אסטרטגיות שלטוניות לטקטיקות של נשלטים, בין תרשים של המרחב לפעולה במרחב. דה סרטו מבחין בין שתי דרכים לראות את

העיר: ראיית המכלול ממרומי הקומה ה-110 במרכז הסחר העולמי, וראיית ההמון וההמולה מגובה הרחוב. "ההתרוממות עד פסגת מרכז הסחר העולמי פירושה היחלצות מאחזות העיר," הוא כותב.⁴ נקודת המבט האווירית היא אכן רבת-עוצמה ומעצימה, אולם צילום אוויר קהילתי מאפשר הרבה יותר. פרקטיקה חדשה זו משבשת את הדיכוטומיה בין מבט-העל, האנכי, השלטוני ובין המבט האופקי, המקומי והיומיומי, ומאפשרת לתפור את שני הקצוות האלה לפרקטיקה חברתית משותפת.

הנכחתו של ריבוי זה מתרחשת לא רק על דרך היותו "קהילתי", אלא גם דרך היותו "צילום". כפי שכותבת אריאלה אזולאי, הצילום מראשיתו ביטא את האפשרות לחרוג מהצורה המוכרת של ייצור דימויים שיש להם מחבר יחידאי.⁵ אולם רק כעבור 150 שנה נפרצה מסגרת הדין בשאלה מהו צילום, ואפשרה לראות שהצילום אינו רק מכשיר טכני הנתון בידי מפעיל, אלא אובייקט שסביבו ובאמצעותו נוצר מרחב של מערכות יחסים החורגות מגבולות התצלום והרגע המצולם.⁶ צילום אוויר, לעומת זאת, נותר מחוץ למסגרת הדין בשאלה המחודשת מהו צילום, ונתפס עד זמננו כטכנולוגיה השמורה למוסדות השלטון והמדע וכדימוי שהאפשרות לקרוא אותו תלויה ב"פענוח" הדורש התמקצעות מדעית. כל צילום קשור למקום, סביבה ובני אדם (לפחות לנוכחות של אדם אחד, של הצלם/ת), ובכך הוא קשור לבלי הפרד לגיאוגרפיה ולמערכות היחסים שמרכיבות אותה. הצילום לא יכול להתקיים מחוץ לגיאוגרפיה גם כאשר הוא נעשה בתנאי סטודיו; אופני השימוש בצילום ובתצלומים אינם מחוץ למאבקים הכרוכים ביצירתו של המרחב, אלא לוקחים חלק פעיל בתהליכים אלה דרך ריבוי, זרימה של תצלומים, מיונם, ארגונם ותפירתם יחד מחדש בעיתונות, אלבומים, אוספים וארכיונים. הצילום כראייה, כעדות, כביטוי חזותי לטענה, כדרישה וזכות, הוכיח את כוחו לאורך ההיסטוריה של קיומו כאמצעי רב כוח בעיצוב העבר והעתיד. בד בבד, הפוטנציאל הפרשני העולה בשימוש בתצלומים וביצירתם סותר ופורע את הנטייה למיין, לארגן ולקטלג תצלומים כדי לייצר יציבות בתפיסה של ההיסטוריה ושל ההווה, בספרה הציבורית ובספרה הפרטית. מנקודת מבט אחרת, המצאת ראיות באמצעות תצלומים עשויה להוות קרקע לראיות שכנגד. התצלום, כמו המפה, מאפשר בו זמנית התמצאות, המצאה ואחיזה בפיסת מציאות, וכוחם הרב נובע מהאמנות והמדע הכרוכים לבלי הפרד בייצורם; ביכולתנו להצביע על התצלום או המפה, לאתר בהם נוכחות סובייקטיבית ולומר "אני כאן", "זאת אני", ובו בזמן לראות את הדימוי שלפנינו כאובייקט מופשט, תרשים של מציאות אובייקטיבית. חיבור תצלומים של האדמה שצולמו מן האוויר מאפשר ליטול את הכוח העצום שמאפשר הצילום בעיצוב תנאי הנראות של המציאות האנושית, ולתפור לו קואורדינטות המעגנות אותו לא רק במקום אלא גם בהבניה של גיאוגרפיה וביצירת טריטוריות. ה"אוויר" שמפריד בין צילום זה לאחר עומד בלב ההגדרה שאני מבקשת לפתוח כאן: אוויר במובן של שמים, טבע וסביבה, אך גם במובנו כאוויר לנשימה ומרחב מחיה, המהווה תשתית ראשונית ומהותית לקיום ולהשתתפות בעיצובו וביצירתו של המרחב.

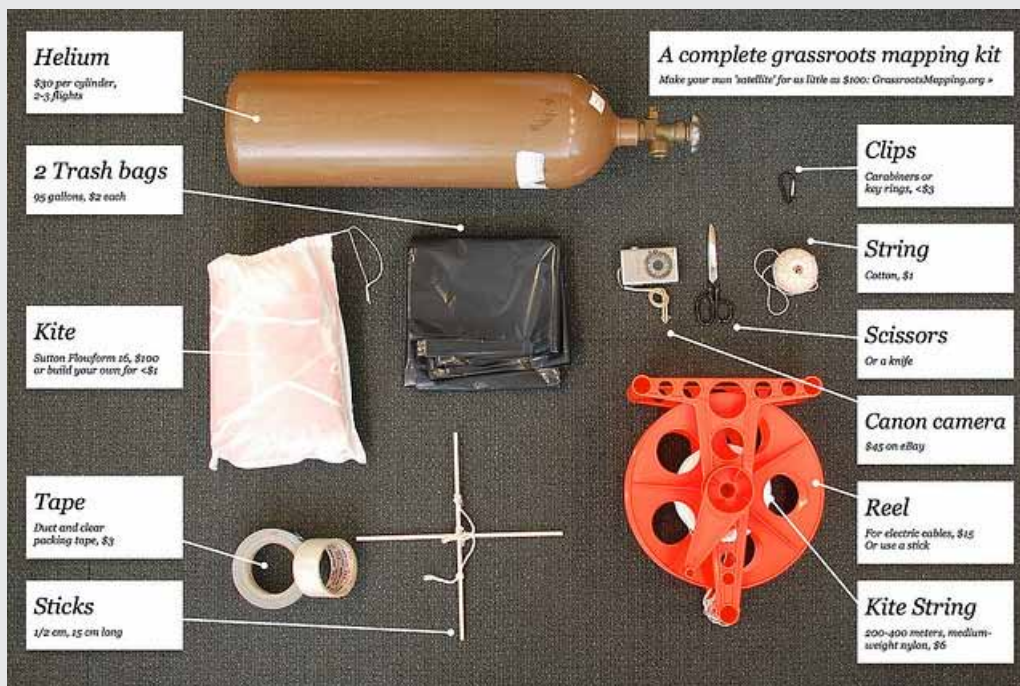
הוראות וצורות – מדריך מקוצר לצילום אוויר קהילתי

יש הוראות שימוש וצורות שימוש, כתב דה סרטו כאשר הוא דן בפער שבין ייצור הדימוי, הייצוג של המרחב (העיר או כל מרחב אחר) וייצור אחר המסתתר בתהליכי השימוש במרחב/בדימוי.⁷ אלה הם עולמות שונים לגמרי המתקיימים באותו שדה ובכפיפה אחת, וההבדל בין ההוראה ובין אינספור הצורות שמיוצרות ממנה, לפי דה סרטו, הוא המקום של האמנות – המצאת היומיום.⁸ כל טכנולוגיה מלווה בהוראות שימוש, בין אם במפורש, כספרון הדרכה המוביל את המשתמש אל דרך המלך, ובין אם בעקיפין, באמצעות אתר אינטרנט כלשהו שמטרתו לסייע בפתרון בעיות במהלך השימוש בכלי. בהשאלה, אפשר לומר שההוראות השימוש וצורות השימוש בטכנולוגיה מייצגות שני קצוות שונים של פירמידת הנגישות: בקודקודה קבוצה מצומצמת של יוצרים ומפתחים, ובתחתיתה קבוצה רחבה של משתמשים. אולם הטכנולוגיה המוצגת במאמר זה, צילום אוויר קהילתי, טווח קשרים, מחברת בין קצוות ומגשרת על פערים בצורות המערערות על החלוקות שנדמות מובנות מאליהן במרחב ההשתתפות והנגישות הטכנולוגי. צילום אוויר קהילתי אינו כלי שבא יחד עם מדריך למשתמש, הלומד ורוכש את מיומנות השימוש בו, אלא כלי שהמדריך לשימוש בו נכתב על ידי משתמשים, ליתר דיוק פעילים, ולאורך הזמן, ככל שהשימוש בו מתרחב וממומש בהקשרים שונים, הוא משתכלל, מתפתח ונכתב מחדש. התשתית לפיתוחה של פרקטיקת צילום אוויר קהילתי כוללת, לצד ידע טכני וצורך בפתרון בעיות קונקרטיות, גם התכוונות אורחית מובהקת,⁹ כלומר התייחסות מפורשת להיבטים חברתיים, פוליטיים ואתיים של הטכנולוגיה והקודים שבבסיסה, ועשייה המחשבת ומכלילה את האינטרסים, הדרישות והמצוקות של קבוצות חברתיות שונות ושל החברה בכללותה.¹⁰ פעילים בקהילת "המעבדה הציבורית" שלקחו חלק בפיתוח הכלים והשיטות ליצירת תצלומי אוויר עצמאיים מצהירים בגלוי שמטרתם היא להרחיב את יכולתן של קבוצות מוחלשות לזהות בעיות סביבתיות בקרבתן, לייצר מידע ומודעות, לאתר את נושאי האחריות ולדרוש תיקון. העשייה של "המעבדה הציבורית" כרוכה במכלול של טכנולוגיות חדשות ופרקטיקות של קוד פתוח, Do-It-Yourself, hacking, ומדע אזרחי שאליהן אני מתייחסת בהמשך כ"תרבות של עשייה". אולם חשוב לציין כי ההתכוונות האורחית שבלבה של "המעבדה הציבורית" אינה בהכרח מתקיימת בתרבות זו של עשייה על צורותיה השונות, למרות המכנה המשותף של פיתוח אופקי שאינו מבוסס על פטנטים וידע קנייני. להבדל זה אתייחס בהמשך.

הוראות שימוש, או כיצד ליצור תצלומי אוויר

בקהילת הפעילים שעוסקים במיפוי עצמאי וקהילתי ברחבי העולם אפשר למצוא מגוון רחב של אנשים וסוגיות שסביבן סובב המיפוי. המניעים ליצירת התצלומים וחיבורם לכדי מפות יכולים להיות סקרנות והתלהבות מהאפשרות ליצור תצלומי אוויר של עצמי, של הבית ושל השכונה, ניסיון להשיג מידע על אתרים מסוכנים או מסווגים המעוררים דאגה בקרב אזרחים, או מחקר סביבתי העוסק בבריאות הצמחייה באזור מסוים. צילום אוויר קהילתי נעשה בשיתוף של התושבים באזור ותוך דאגה שהם, פרטיתם או אחרים הנוגעים בדבר לא ייפגעו.

איך עושים את זה? מרכיבים את ערכת הצילום – אפשר להרכיב אותה לבד או לקנות אותה מוכנה.¹¹ החומרים הם מצלמה דיגיטלית קטנה, קליפסים קטנים, חוט כותנה, מספריים, סליל לגלגול חוט לעפיפון/בלון, חוט עפיפון באורך 400 מטר לכל הפחות, סרט גאפה, עפיפון או בלון הליום גדול ומכל הליום בנפח של 2 מ"ק (קוב). כדי להזיל את העלויות עוד יותר אפשר ליצור בלון הליום מאולתר משקית אשפה (תצלום 2).



תצלום 2. צילום: ג'פרי וורן, publiclab.org

בשלב ראשון יש לבחור מצלמה טובה וקלה יחסית (מצלמה דיגיטלית ביתית) שיש בה אפשרות ל"צילום מתמשך" (Continuous Mode). המנגנון שמפעיל את הצמצם במהלך הטסה של המצלמה מורכב מכמה גומיות ופיסה של חוט עם קשר באמצעו (תצלומים 3-4). הגומיות לוחצות על הקשר בחוט שדוחף את כפתור ההפעלה מטה ומחזיק אותו לחוץ, כך שהמצלמה תצלם ללא הפסקה במצב של "צילום מתמשך". הגומיות גם מאפשרות למקם את המצלמה בתוך בקבוק הפלסטיק (למטה) ולייצב אותה בתוכו.

צילום אוויר (קהילה) חגית קיסר



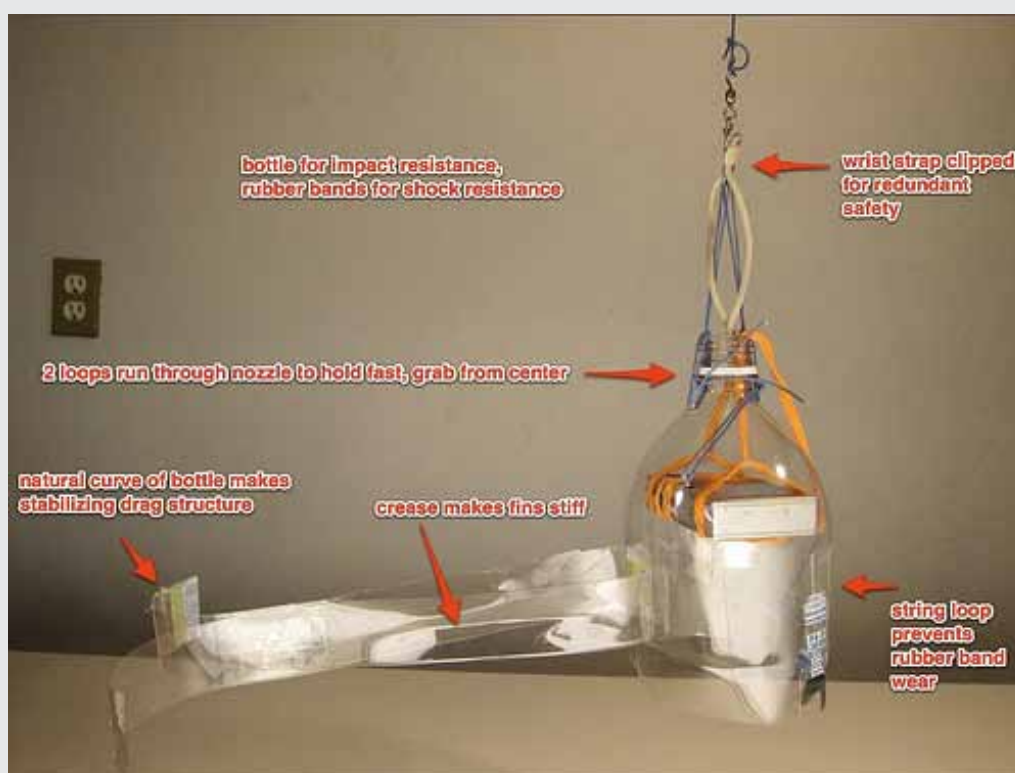
תצלום 4. צילום: מתי'ו ליפינקוט, publiclab.org



תצלום 3. צילום: מתי'ו ליפינקוט, publiclab.org

כדי להכין את המתקן למצלמה משתמשים בבקבוק פלסטיק חתוך לשניים. המצלמה מוחזקת בתוך החצי העליון של בקבוק פלסטיק של 2 ליטר על ידי חוטים וגומיות שמאורגנים כך שהעדשה לא תוסתר ותפנה אנכית לכיוון הקרקע. מהחצי הנותר של הבקבוק מכינים כנפיים שמחוברות לצדו של המתקן, ומאפשרות לו להתייזב ברוח (תצלום 5).

אחרי ההטסה אפשר להוריד את התצלומים למחשב ולמיין אותם באופן ראשוני או להעלות אותם ל- MapMill.org – תוכנה מבוססת רשת בקוד פתוח (ללא צורך בהתקנה), המאפשרת מיון תצלומים על ידי משתמשים רבים (crowd-sourcing) שיכולים לדרג את התצלומים באמצעות שלושה כפתורים בתחתית המסך, ולעבור במאמץ משותף על כמות גדולה של תצלומים ביעילות ובמהירות רבה יותר (תצלום 6).



תצלום 5. צילום: מתי'ו ליפינקוט, publiclab.org

MapKnitter.org היא עוד תוכנה פתוחה (בקוד פתוח) ומבוססת רשת, המאפשרת לתפור את הדימויים זה לזה כדי לכסות שטח גדול וליצור צילום אוויר מתוקן גיאוגרפית. התוכנה גם מאפשרת להוריד את התצלום/המפה בפורמטים שונים הכוללים את הנתונים הגיאוגרפיים. החיבור של התצלומים מתבצע על ידי מיקומם של תצלומים על גבי שכבה קיימת של מפה או תצלום אוויר, באופן שמאפשר לעגן את התצלום במקום ולעוות אותו על פי הצורך כך שיתאים לתוואי הגיאוגרפי. גם כאן אפשר ליצור מפות במאמץ משותף בלי תלות במיקומם של המשתתפים. בתצלום 7 נראה תצלום אוויר שנתפר ב-MapKnitter ונעשה באמצעות בלון הליום ממרפסת הגלריה "יפו 23" בירושלים ביולי 2012. תצלום זה מכסה את "אזור התפר" שבין רחוב כורש לרחוב יפו, דרך כיכר צה"ל, לכיוון שער יפו והשער החדש בעיר העתיקה. בתצלום

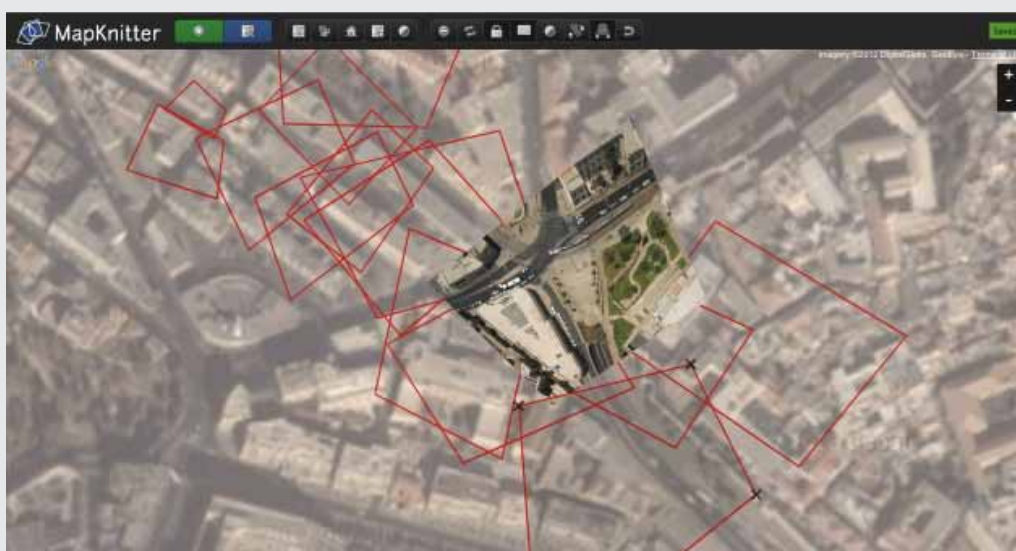


תצלום 6. mapmill.org

תצלום 7. <http://mapknitter.org/maps/yaffo-23>

צילום אוויר (קהילה) חגית קיסר

8 רואים שאותה מפה מורכבת מכמה עשרות תצלומים, שבכל אחד מהם נעשה שינוי ידני (עיוות, סיבוב, גודל) כדי להתאימו ככל האפשר לשכבת ההתייחסות שהתפירה מתבססת עליה (במקרה זה נעשה שימוש במפות גוגל). התפירה יכולה להתבצע גם בתוכנות מסחריות כמו פוטושופ, שבהן יש יותר נקודות אחיזה בדימוי, והן מאפשרות לשחק איתו (warp) ביתר דיוק כדי לתקן עיוותי עדשה ולהתאימו לתוואי הגיאוגרפי. השימוש בתוכנה מבוססת-רשת ולא בפוטושופ או תוכנות "סגורות" אחרות משמעו נגישות גדולה יותר לכלי, כיוון שהתוכנה אינה עולה כסף ואין צורך בהרבה מקום אחסון למידע הרב שמייצרת התוכנה: התנאים ההכרחיים הם מחשב וחיבור לאינטרנט.



תצלום 8. <http://mapknitter.org/maps/yaffo-23>



תצלום 9. צילום אוויר קהילתי: יפו 23, יולי 2012, ירושלים

צורות שימוש – עצמאי, ממסדי, אזרחי

יצירת תצלומי אוויר באמצעות בלונים או עפיפונים אינה דבר חדש אלא רעיון שמומש כבר בראשית הצילום. תצלומי האוויר הראשונים נעשו מבלון פורח כבר ב-1858 באירופה ובארצות הברית על ידי צלמים, ממציאנים ומפעילי בלונים שיצרו תצלומים ניסיוניים, בעיקר מעל ערים.¹² פיתוחים אלה של הטכנולוגיה הובילו מהר מאוד לשימוש צבאי במלחמת האזרחים האמריקנית כשיטת מעקב בשטחי אויב, ומאוחר יותר במלחמת העולם הראשונה באמצעות מטוסים ויונים. בשל הסרבול בהפעלה והנראות של אמצעי הצילום בשמים, צילום אוויר באמצעות בלונים ועפיפונים לא המשיך לשמש מטרות צבאיות ומדיניות,¹³ שכן אלו התבססו כעת על פיתוח של טכנולוגיית צילום אוויר וחישה מרחוק, ממטוסים ומאוחר יותר מלוויינים, אבל הניסיונות האזרחיים בתחום מעולם לא פסקו. השאלות שהעסיקו צלמים שיצרו תצלומי אוויר סבבו סביב האפשרות לקבל נקודת מבט חדשה על החיים והסביבה, להתבונן על העיר ממעוף הציפור, ובמקרים רבים גם לצלם אובייקטים ארכיטקטוניים שלא ניתן היה לתעד בצורתם השלמה מהקרע. יש גם דוגמאות של תצלומי אוויר מעל אסונות טבע ואדם – דוגמה ידועה היא הצילום של סן פרנסיסקו אחרי רעידת האדמה ב-1906, שנעשה על ידי הצלם האמריקני ג'ורג' לורנס.¹⁴ מעניין להתרשם מהמתקנים השונים שנבנו לשם כך. בסוף המאה התשע-עשרה ותחילת המאה העשרים עסקו צלמים וממציאנים בבניית עפיפון ומצלמה מתאימים, ביצירת מתקן המאפשר להחזיק את המצלמה על העפיפון, ובפיתוח של טכניקות לשחרור הצמצם. ב-1889 יצר הצלם והממציאן הצרפתי ארתור בטוט מתקן קל-משקל מעץ ושעם, ששחרר את הצמצם באמצעות נתיך שנשרף והקפיץ גומייה שהפעילה את הצמצם. אחרי כמה ניסיונות לא מוצלחים שבהם התקבלו צילומים לא ברורים שינה בטוט את עובי הגומייה ואת הכוח שהפעילה על המנגנון, וכך הצליח לשנות את מהירות הצמצם ולשפר את איכות התצלומים שיצר.¹⁵

עם השינויים הטכנולוגיים של עשרים השנים האחרונות – האינטרנט והמצלמות הדיגיטליות הנגישות והפשוטות יותר להפעלה – השתנו השיטות ונוצרו קהילות בינלאומיות של צלמי אוויר שצילמו באמצעות עפיפונים שבמסגרתן שיתפו אחד את השני בשיטות ובכלים שפיתחו, אך המניעים נשארו דומים. ניתן למצוא נקודות דמיון רבות בין הפרקטיקות והשאלות שהעסיקו את הצלמים בסוף המאה התשע-עשרה ואת אלה שהעיפו עפיפונים עם מצלמות מאה שנים אחר כך. עם זאת, הפער שנפער בין צילום אוויר עצמאי לצילום אוויר בשימוש ממסדי ומסחרי הפך מהותי. פיתוח טכנולוגי מואץ והמיליטריזציה של הטכנולוגיה יצרו הפרדה מוחלטת בין צילום אוויר עצמאי לצילום הממסדי-מסחרי שהתבסס על מטוסים, לוויינים, הכשרה גבוהה והתמקצעות מדעית. הראשונים עסקו בצילום אוויר בקנה מידה גדול (כיסוי שטח מצומצם), ביוזמת יחידים ולמטרות שהסתכמו בעניין אישי, אמנותי או טכנולוגי, ואילו צילום אוויר בשימוש הממסדי נעשה בקנה מידה גדול וקטן (מיפוי כדור הארץ) והפך לחלק בלתי נפרד ממערך של טכנולוגיות פוליטיות של שליטה, מעקב אחר אוכלוסייה, איסוף מידע גיאוגרפי ושרטוט מפות.

אחד השימושים הראשונים בצילום אוויר ממטוסים במהלך מאבק והשתלטות טריטוריאלית נעשה ב-1918 בפלשתינה המנדטורית, על ידי הבריטים שצילמו מהאוויר את החזית הטורקית בזמן מלחמת העולם הראשונה כדי לתקן ולשפר את המפות שהיו בידם. מיפוי ויצירה של תצלומי אוויר מילאו תפקיד חשוב במאבקי ההשתלטות על המרחב ויצירתו מחדש בפלשתינה של המנדט הבריטי ועם הקמתה של מדינת ישראל. כפי שכותב מירון בנבנישתי,¹⁶ עם השתלטות הצבא הישראלי על המרחב הפלסטיני ב-9-1948, מיפוי מחדש והקמת ועדה לשינוי השמות הגאוגרפיים היו בין המשימות הראשונות של בן גוריון. אך עוד קודם לכן, ב-1920, חוקרים מהיישוב היהודי בפלשתינה יעצו לממשלת המנדט בקביעת שמות עבריים במפות הסקר הבריטי. וכיוון שהיו חדורי שליחות ציונית הם סיפקו מידע ונתונים צבאיים לארגון ההגנה, שהעתיק בחשאי את הנתונים מהמפות הבריטיות ויצר מפות עבריות חדשות.¹⁷

סיירים צעירים שהוכשרו במיוחד על ידי ההגנה יצרו מאגר של מידע גיאוגרפי שמרביתו עסק בכפרים הערביים של לפני 1948 כהכנה לקראת עימות עתידי על המדינה שבדרך. המאגר, שזכה לכינוי "תיקי הכפרים", כלל תיאור מפורט של דרכים, שכונות, בתים, מבני ציבור, בורות מים, מערות וכדומה. כפי שעולה ממחקרה של רונה סלע,¹⁸ התיקים הוכנו בחשאי, הסיירים עברו בכפרים, שרטטו תרשימים של המרחב, יצרו מפות וצילמו את הכפר וסביבתו במסווה של שיעור טבע או טיול להכרת הארץ. ב-1945 התחיל ארגון ההגנה לייצר תצלומי אוויר עדכניים והוקם בית ספר מאולתר ל"צלמי אוויר מהמחתרת".¹⁹

אכן, ידע קרטוגרפי הוא כוח שבא לידי ביטוי בעוצמה רבה כאשר יצירה של מפה חדשה אינה רק חזרה על שרטוטים קודמים של המרחב, אלא רישום מחודש של קונטקסט החושף את הכוחות הנחבאים תחת רישומו של העולם הקונקרטי.²⁰

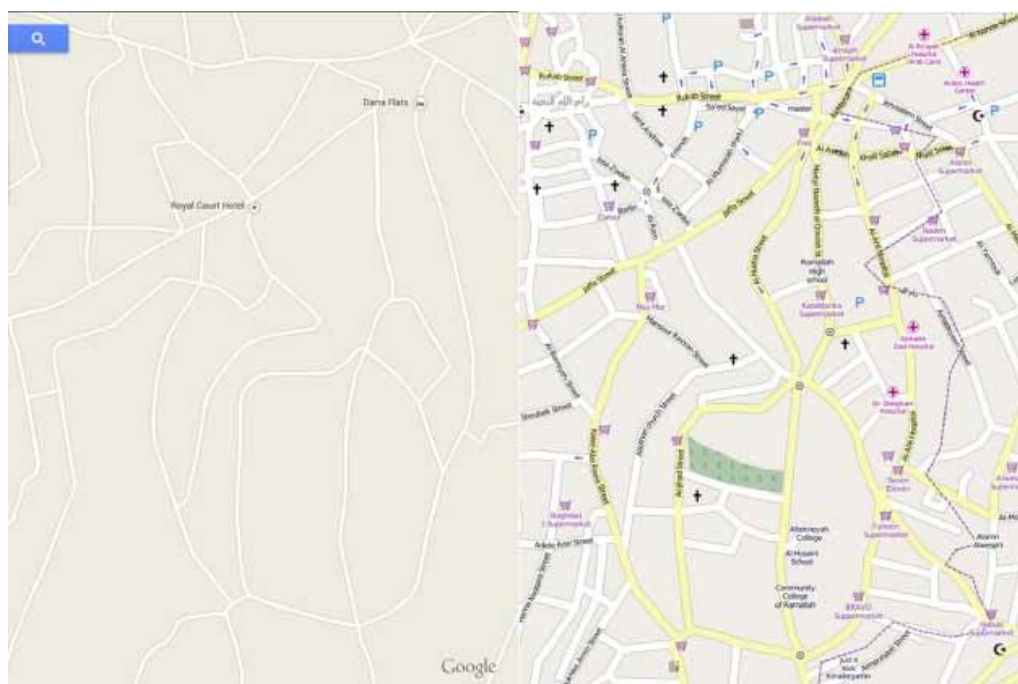
אזרוח הטכנולוגיה

מתחילת המאה העשרים ועד היום, תצלומי אוויר ומפות ששורטטו על פיהם ממלאים תפקיד קריטי בתכנון עירוני, ביצירה ובפרשנות של הסביבה האורבנית.²¹ כפי שכותב קוסגרוב, המרחב האורבני כרוך לבלי הפרד במרחב הקרטוגרפי. "ווישינגטון DC, סנט פטרסבורג, ניו דלהי, ברזיליה ואינספור ערים קולוניאליות נוצרו על המפה לפני שהתקיימו באופן פיזי. פריז, רומא, וינה, אמסטרדם וירושלים – למעשה כל עיר גדולה ומשמעותית – נוצרה מחדש או הורחבה באמצעות שרטוטה של מפה."²² עם זאת, התפתחויות טכנולוגיות בעת האחרונה אפשרו לשנות ולהרחיב את השיטות והכלים ליצירת ידע קרטוגרפי, ולקדם תהליך של אזרוח הטכנולוגיה והפיכתה לרלבנטית ונגישה למטרות אזרחיות שונות ומרובות.²³ תהליך זה ניכר בנגישות גבוהה ובדיגיטציה של מערכות מידע גיאוגרפי, מפות, תצלומי אוויר ולוויין הנגישים לעיון באינטרנט וזמינים לשימושים אזרחיים, מסחריים ופרכיים. נקודת מפנה משמעותית באזרוח הטכנולוגיה היא שחרור טכנולוגיית הניווט הלוויינית (GPS) לשימוש אזרחי על ידי הממשל האמריקאי בשנת 2000, אשר אפשרה את הפיתוח וההתפשטות המהירה של טכנולוגיות מבוססות-מיקום

(location-based technologies) אל חיי היומיום באמצעי תקשורת ניידת ואלחוטית בסלולרי ובמחשבים ניידים.

יצירה של תצלומי אוויר באופן עצמאי קשורה לנקודת המפנה הזאת, ולמכלול הטכנולוגיות והאפשרויות שנפתחו בעקבותיה ליצירה של ידע קרטוגרפי תוך פרימת התלות רבת השנים בין ידע הנחשב למקצועי (מדעי/ממשלתי) ובין שימוש במפות ויצירתן. בעקבות זמינותן של הטכנולוגיות מבוססות-המיקום התפתחה תופעה של יצירת תשתיות אינטרנטיות של מידע גיאוגרפי לא קנייני (Volunteered Geographic Information) המיוצר על ידי משתמשים לשימוש חופשי (VGI).²⁴ פרויקט מרכזי וחשוב המתבסס על VGI הוא OpenStreetMap (OSM), פלטפורמה אינטרנטית שהוקמה ב-2004 ליצירת מפה חופשית של העולם המבוססת על עקרונות הקוד הפתוח ופועלת במתכונת דומה לוויקיפדיה. הפלטפורמה הוקמה כאלטרנטיבה שתעקוף את הגבלות השימוש והנגישות במפות ובמידע גיאוגרפי ברחבי העולם. כיום המיפוי נעשה על ידי קהילה הולכת ומתרחבת של משתמשים ברחבי העולם תוך שימוש בתצלומי אוויר נגישים, שרטוט של נתיבים באמצעות שימוש במכשירי GPS ואיסוף של מידע ממגוון מקורות מקומיים. משרטטי המפות ומעדכניהם עשויים להיות במקום עצמו, או לחלופין בצד האחר של העולם – ב-OSM המפה לעולם אינה סטטית, אלא מתעדכנת כל הזמן על ידי שינויים בפני הקרקע ובעקבות דיונים בין משתמשים.

באופן אירוני, יש דמיון רב בין משתמשי OSM לבין משרטטי המפות המסורתיים, שאמנותם התבססה על מידע שהגיע בעקבות מסעות ימיים ורגליים בתחילת עידן הכיבושים הקולוניאליים, כאשר צורתו של העולם על המפה השתנתה תדיר עם הגילויים החדשים, והשמות על המפה היו נתונים במשא ומתן מתמשך.²⁵ התופעה העכשווית של VGI והשינויים בנגישות ובפיתוח טכנולוגי כרוכים ללא הפרד בהתפשטות של מתודולוגיות וטכנולוגיות קוד פתוח לתחומים החורגים מפיתוח תוכנה, כמו גם לתרבות של עשייה עצמאית ויצירתן של רשתות חברתיות באינטרנט. כחלק מתהליך זה, התיאורטיזציה של מפות ומיפוי בספרות נעה מהתמקדות בתצורה ובמפות כתוצר, לדגש רב על יצירתן כתהליך חזותי של העלאת שאלות ובעיות הנוגעות לחברה ופוליטיקה באמצעות התבוננות וניתוח של סוגיות בהיבט מרחבי וגיאוגרפי.²⁶ יתרה מזו, התהליך שמתאפשר עם מימושן ופיתוחן של טכנולוגיות מיפוי מבוססות משתמש/ת הוא יצירת מרחב פוליטי של משא ומתן מתמשך על מקור וסמכות, אתיקה ושיתוף ידע במיפוי, כיוון שהמשתמשים עצמם הם מקור מבוזר של ידע על העולם ומהווים רשת העוסקת בניפוי שגיאות וביסוס אמיתות. השוואה בין מפת עזה או רמאללה בגוגל (תצלום 10) ובין אותו המקום ב-OpenStreetMap מדגימה באופן ברור את הפוליטיקה של מיפוי ברשת ומחוצה לה ואת הכוח הרב של מיפוי מבוסס משתמשים.



תצלום 10: מפת רמאללה בגוגל (שמאל) וב-OpenStreetMap (ימין). דימוי מתוך – Uncharted Territories: The Power of Amateurs – Cartographers Wired, 8.8.13

תרבות של עשייה

קוד פתוח, עשי-זאת-בעצמך (Do-It-Yourself), האקינג ומדע אזרחי

טכנולוגיית קוד-פתוח כיום מביאה עימה פרגמטיזם אידאולוגי-מתודולוגי החורג מפרקטיקות של פיתוח תוכנה וזולג לתחומים שונים ורבים של יצירה ופיתוח. שינוי זה מבוסס על העקרונות, ההסכמים והסטנדרטים שמאפשרים יצירה ופיתוח בקוד-פתוח, ונוגע להגדרה מחדש של מהי טכנולוגיה ומהו מרחב היחסים בין טכנולוגיה, יצרן ומשתמש. קוד-פתוח הוא שיטת פיתוח תוכנה העושה שימוש בכוח מבוזר של משתמשים רבים ושונים הלוקחים חלק בתהליך הפיתוח כמפתחים-שותפים. העקרונות בבסיס הפילוסופיה והמתודולוגיה של קוד-פתוח הם (1) יצירה שאינה מעוגנת בקניין ובעלות: גישה חופשית לקוד מקור או תוצר סופי של התוכנה; (2) מודל פתוח לשינויי משתמש: משתמשים יכולים לעשות שימוש בקוד או בתוכנה, לצפות בהם, לערוך בהם שינויים או לתכנת אותם מחדש; (3) הפצה חופשית ללא אפליה. רעיונות אלה צמחו מתוך התנועה לתוכנה חופשית²⁷ והתבססו תחת השם "קוד פתוח" עם הפיכתו של האינטרנט למשאב נגיש לכול. צילום אוויר בקוד פתוח הוא דוגמה אחת לאופנים שבהם רעיונות ופרקטיקות המבוססות על פיתוח תוכנה בקוד פתוח התרחבו לעוד תחומים של עשייה ויצירה כמו עיצוב (open-design) ואלקטרוניקה (למשל פיתוח של מדפסות תלת-ממד בקוד פתוח ופרויקט רחב-היקף לפיתוח מכונת חיתוך לייזר בקוד פתוח), ממשל (open-government), מדיה (open-journalism), ומדע (Science – Creative Commons).²⁸ המשמעות הפרקטית של צילום

אוויר בקוד פתוח היא דגש על יצירת כלים וידע לא קנייני, שניתן לבצע בו שינויים על ידי משתמשים ולארגן את השימוש בידע, בשיטות ובכלים על ידי הסכמים בין משתתפים המבוססים על עקרונות של שיתוף, נגישות והפצה.

הרחבה זו של העיסוק בקוד פתוח נקשרת גם בתופעות ותיקות יותר של "תרבות עשייה" כמו שיתוף ידע ו"עשה-זאת-בעצמך" (DIY) והובילה לעשייה מבוססת טכנולוגיה והנדסה (Maker-Culture) המעודדת המצאה ובניית דגמים חדשים באמצעות שימוש בטכנולוגיות דיגיטליות כמו חיתוך לייזר, מדפסת תלת-ממד ואלקטרוניקה.²⁹ עשייה מסוג זה מתפתחת במהירות ומקבלת תשומת לב מרובה בשל האפשרות לחלוק ידע באמצעות יו-טיוב, בלוגים ופלטפורמות ויקי. פרקטיקות של Make ו-DIY מקדמות רכישת מיומנויות דרך שימוש חדש ויצירתי בטכנולוגיות (חומרה ותוכנה), ומתחברות אף הן לתרבות עכשווית של האקינג (hacking), כלומר שינוי מאפיינים או פירוק של מערכת מסוימת במטרה להשיג יעד החורג מהכוונות של יוצריה המקוריים. כמו הקוד הפתוח, גם תרבות ההאקינג התפשטה, ופרקטיקות שהיו קודם נחלתם של מתכנתים בלבד (computer hacking) משרתות עכשיו אמנים ואקטיביסטים בתחומים שונים. פרקטיקות של DIY והאקינג בהקשר של צילום אוויר באות לידי ביטוי במאמץ לייצר חומרה על בסיס חומרים נגישים ככל האפשר (תצלומים 11–12), כך שהבסיס הטכנולוגי לבנייה ומימוש יהיה נגיש גם לקהילות מוחלשות.



תצלומים 11–12: מתקן למצלמה עשוי מבקבוק פלסטיק, גאפה וגומיות. צילום: חגית קיסר

מדע אזרחי

עוד מושג מרכזי בפיתוח של פרקטיקות צילום אוויר בקוד פתוח הוא "מדע אזרחי", כלומר מחקר מדעי שבו מדענים לא-מקצועיים מתנדבים להשתתף באיסוף נתונים, בנייתו ממצאים והפצתם, ובאופן ספציפי יותר בשדה של "מדע אזרחי גיאוגרפי".³⁰ שיתוף הציבור במחקרים מדעיים למטרת איסוף נתונים מקומיים כגון מעקב אחר ציפורים או ניטור של מזג האוויר יושמו במחקרים לאורך המאה העשרים ועד היום.³¹ אולם תהליכים של אזרח הטכנולוגיה ונגישות למכשירים המאפשרים יצירת ידע מדעי שניתן לקריאה ופענוח, כמו מכשירי GPS, השפיעו באופן רדיקלי על אופני ההשתתפות הציבורית בפרקטיקות של "מדע אזרחי". כפי שמציע מוקי חקלאי,³² כיום

אפשר להבין מהו מדע אזרחי באמצעות טיפולוגיה של צורות "השתתפות הציבור" במחקר מדעי כפי שהן באות לידי ביטוי בפרויקטים שונים המוגדרים כמדע אזרחי, ודרך כך לאתר את יחסי הכוח במימוש של פרקטיקות המעודדות השתתפות ציבור. הסולם שמציע חקלאי נע מפרויקטים של מיקור-המונים (crowdsourcing), שבהם הציבור תורם את כוח המחשוב של המחשב הפרטי, או משמש כנושא חיישנים תוך מעורבות קוגניטיבית מינימלית, דרך פרויקטים של אינטליגנציה מבוזרת (Distributed Intelligence), כשמשותפים מקבלים הכשרה בסיסית בכדי לאסוף מידע או לספק פרשנות, ועד פרויקטים של "מדע השתתפותי" (participatory science), המאפיין מחקר סביבתי ואקטיביזם בסוגיות של צדק סביבתי שבו המשתתפים לוקחים חלק בהגדרת מטרות המחקר ולא רק באיסוף הנתונים, ונעזרים במדענים בשלב ניתוח הממצאים. את השלב הרביעי והקיצוני ביותר ניתן לאתר בפרויקטים של "מדע אזרחי רדיקלי" (Extreme Citizen Science), המערבים באופן לא-היררכי ידע מקצועי ולא-מקצועי בכל שלבי המחקר, החל בניסוח של שאלות המחקר, עבור באיסוף הנתונים וכלה בניתוח ובפרשנות של הממצאים. צילום אוויר קהילתי בקוד פתוח ממוקם בקטגוריה האחרונה של חקלאי, המאפשרת לטרוף מחדש את אופני הגילוי והייצור של ידע מדעי, לאתגר ולערער את הצורך בהתמחות והתמקצעות ממסדית כדי לעסוק במחקר מדעי. המשמעות איננה ביטול הצורך במדע מקצועי או בהתמקצעות, אלא פירוק ההפרדה בין "המדע" ל"ציבור", ושינוי היחס ההדדי בין החוקר לנחקר או לאזרח שבאפשרותו לתרום למחקר – יצירת מרחב יחסים חדש של שיתוף פעולה שוויוני ביצירת הידע.³³

צילום אוויר קהילתי – מ"פענוח" ל"פירוש"

ההשלכות של פרקטיקות "מדע אזרחי רדיקלי" וקוד פתוח חורגות משיתוף פעולה שוויוני במחקר מסוים או חשיפה של קוד מקור של תוכנה או חומרה זו או אחרת. על מה אנחנו מדברים כשאנחנו מדברים על צילום אוויר ומפות? לא מדובר בנתונים, במידע מופשט, ולא בפתיחת קוד המקור של מכשיר ספציפי, אלא בקוד המקור לאופן שבו אנחנו מבינים את המרחב ואת העולם שבו אנחנו חיים והופכים את הריבוי האינסופי שלו לאובייקט בר-תפיסה באמצעות אנחנו מנווטים את חיינו. מדובר בקשר שבין דימויים (לצורך העניין מפות ותצלומים), דמיון, ראייה ופעולה בתהליכים של יצירת המרחב.

כטכנולוגיה המצויה באופן בלעדי בידיהן של ממשלות וחברות מסחריות, צילום אוויר נחשב לכלי שאינו רלבנטי למשתמש הלא-מקצועי; יתרה מזו, נהוג לחשוב שניתוח המידע שבתצלומים מצריך הכשרה ומיומנות מקצועית מיוחדת של פענוח. אכן, לא פעם נחוצה מיומנות בפענוח תצלומי אוויר של הארץ הנלקחים מגובה רב באמצעות מטוסים או לוויינים למטרות מחקר של צמחייה, מחקר ימי, למטרות צבאיות וכיו"ב, אך במקרים אחרים אפשר בקלות להפריך טענה זו. בהתבוננות על תצלום אוויר באיכות גבוהה ובקנה מידה גדול שצולם מעל מרחב המחיה של הצופה, המיומנויות הנדרשות כדי לפענח, כלומר לפרש את המידע שבתצלום כבר נמצאות אצל הצופה ומאפשרות לה לחבר מגוון של נתונים ולמפות את הסביבה המוכרת לה מלמעלה (תצלום

13). המשמעות היא פירוק והרכבה מחדש, האקינג (hacking) של מכשיר ראייה שבאמצעותו התצלום מובן לנו (making sense) ועוזר לנו לתפוס את מרחב המחיה שלנו. זהו אמצעי שנוכס באופן בלעדי על ידי מדינות, צבאות ותאגידים מסחריים והפך לכלי מרכזי ביצירה והפעלה של כוח כלכלי ופוליטי.

מורן שוב, בכתיבתה בגיליון זה על צילום אוויר מנקודת מבטה של מפענחת (לשעבר) בשירות צה"ל, מתארת את הפער בין פעולת ההתבוננות, הדמיון, החקירה והפירוש של תצלומי אוויר לבין העברת המידע הדרוש למטרת המבצע דרך "פענוח" התצלום. דו"ח הפענוח, היא כותבת, שהוא תוצר התהליך, נקרא בלשון צבאית "סיפור דרך" – דו"ח הנמסר בלשון לקונית המעבירה מסר חד, מדויק והחלטי כשל הוראות שימוש. הצמצום הנדרש ממפענחת התצלום הוא תולדה של אינטרס, היא כותבת, ויותר מכך, "מי שמזמין את דו"ח הפענוח שואף לדעת את כל מה שיודע המצלום, שזה אזור המחיה שלו. [...] בפענוח כזה, יש ונגזלת מהמצולם חזקתו על המקום. שהרי באמצעות הידע שנאסף, יש מישהו שמתכנן כיצד להשתלט על המרחב."³⁴

המעבר בפרק זה מ"פענוח" ל"פירוש" עוסק אף הוא בפער בין פעולת הדמיון, החקירה והפירוש של מה שנראה בתצלום, לבין יצירת הסיפור על פיו, ששוב מדברת עליו. אולם מנקודת המבט של צילום אוויר קהילתי, אותו הפער, אותה הבעיה ששוב מצביעה עליה, היא-היא התשתית שעל בסיסה נוצרים הקהילה, או הקהילתי, בצילום אוויר. במילים אחרות, פער זה, שבאמצעותו



תצלום 13: ילדים מפענחים ומפרשים צילום אוויר שיצרו בסילוואן, מזרח ירושלים. צילום: הגית קיסר

ניתן לשרטט את המנגנונים הנסתרים המאפשרים צבירת כוח מרחבי ופוליטי, הוא המניע לתרבות העשייה וההתכוונות האזרחית שממנה צמחו פרקטיקות של צילום אוויר קהילתי. זהו גם המנוע ליצירה ופיתוח בלתי פוסק של כלים ושיטות הבוחנים, מאתגרים ומערערים יחסי כוח ודפוסים של הדרה. המפענחת היא תמיד "מבפנים" (insider), עליה מוטל למחוק את עצם קיומו של הפער ולאשש שוב ושוב את הנחת היסוד (שמה שנראה בתצלום הוא מציאות אובייקטיבית, פיזית כלשהי, שעלינו לפענח את מאפייניה) העומדת בלב תוצר ה"פענוח" והמאפשרת ליצור "סיפור דרך" מדויק והחלטי. תושבת המקום שזה עתה יצרה את צילום האוויר שבו היא מתבוננת מהנדסת לאחור את הפעולה של המפענחת ומנכיחה את הפער. היא מפרשת את המרחב המצולם בתוך שניות אחדות, ומה שנותר לה הוא לפענח כיצד לחלוק את שאינו נראה בדימוי עם אחרים, כלומר כיצד לספר סיפור באמצעות הדימוי ולאפשר למי שאינה בת המקום לדמיין את הסיפור של המקום, המוטמע במאפייניו הקונקרטיים. מ"סיפור דרך" לקוני והחלטי, צילום אוויר קהילתי פורץ דרך לסיפור על מרחב אחר.

מרחב זה מחייב פיתוח של פרקטיקות ליצירת דימיון משותף של מרחב המחיה ומערכות היחסים בו. צילום אוויר קהילתי הוא דוגמה אחת מתוך מגוון של פרקטיקות המאפשרות לחלוק ידע על המרחב וליצור מרחבי עשייה משותפת כפי שהזכרתי בפרק הקודם. כפי שמדגימה נורמה מוסי (בגיליון זה), גם קריאה היסטורית אזרחית של תצלומי אוויר מאפשרת ליצור ידע חזותי אחר המתנגד למערכי כוח קולוניאליים/מדיניים שעל בסיסם נוצרו התצלומים. מוסי מחילה קריאה ביקורתית של תושבת המקום שלא חיה במקום ובזמן שבו צולמו התצלומים ובוצעו מעשי מדינה שנחתמו כ"סיפור דרך" לאומי. היא פורצת דרך לסיפור על מרחב אחר, של שותפות יהודית-ערבית, שנמחק מעל דפי ההיסטוריה. בהמשך למוסי, הבנת תצלומי אוויר מנקודת מבט אזרחית, קהילתית, קוראת לאימון המבט מחדש, לא רק כדי לפענח את מה שאפשר לראות בתצלום אלא כדי לדמיין ולפרש את שלא ניתן לראות, שנמחק או שהודר אל מחוץ למעגלי השיח והעשייה הדומיננטיים.

בנקודה זו ניתן לשאול מהן ההשלכות המרחביות, הפוליטיות והחברתיות של ניכוס מחדש של נקודת מבט אווירית על ידי תושבים באשר הם, אזרחים ולא אזרחים. איזה שימוש יעשו תושבים בתהליך הטכנולוגי ובארטיפקטים שלו – תצלומים, מפות, ארכיונים – וכיצד פרקטיקות אלו עשויות להשפיע על מערכות היחסים שלנו עם הטכנולוגיה והגיאוגרפיה ועל המשא ומתן על תפיסה ויצירה של המרחב שבו אנחנו חיים? אנסה להעלות כאן את השאלות האלו ביתר פירוט דרך כמה דוגמאות והתנסויות במקרי מבחן ספציפיים, בעולם ובישראל.

"המעבדה הציבורית" – מרחב אזרחי של עשייה

"המעבדה הציבורית" הוקמה בעקבות יצירת תצלומי אוויר ומיפוי על ידי קבוצה של אקטיביסטים, פעילים מקומיים ואנשי טכנולוגיה בשם Grassroots Mapping, מעל אסון הנפט של חברת BP (בריטיש פטרולאום) במפרץ מקסיקו. דליפת הנפט, אסון הנפט הגדול ביותר בהיסטוריה של



תצלום 14: לואיזיאנה, אגם בורן, יוני 2010. <http://publiclab.org/wiki/gulf-coast>

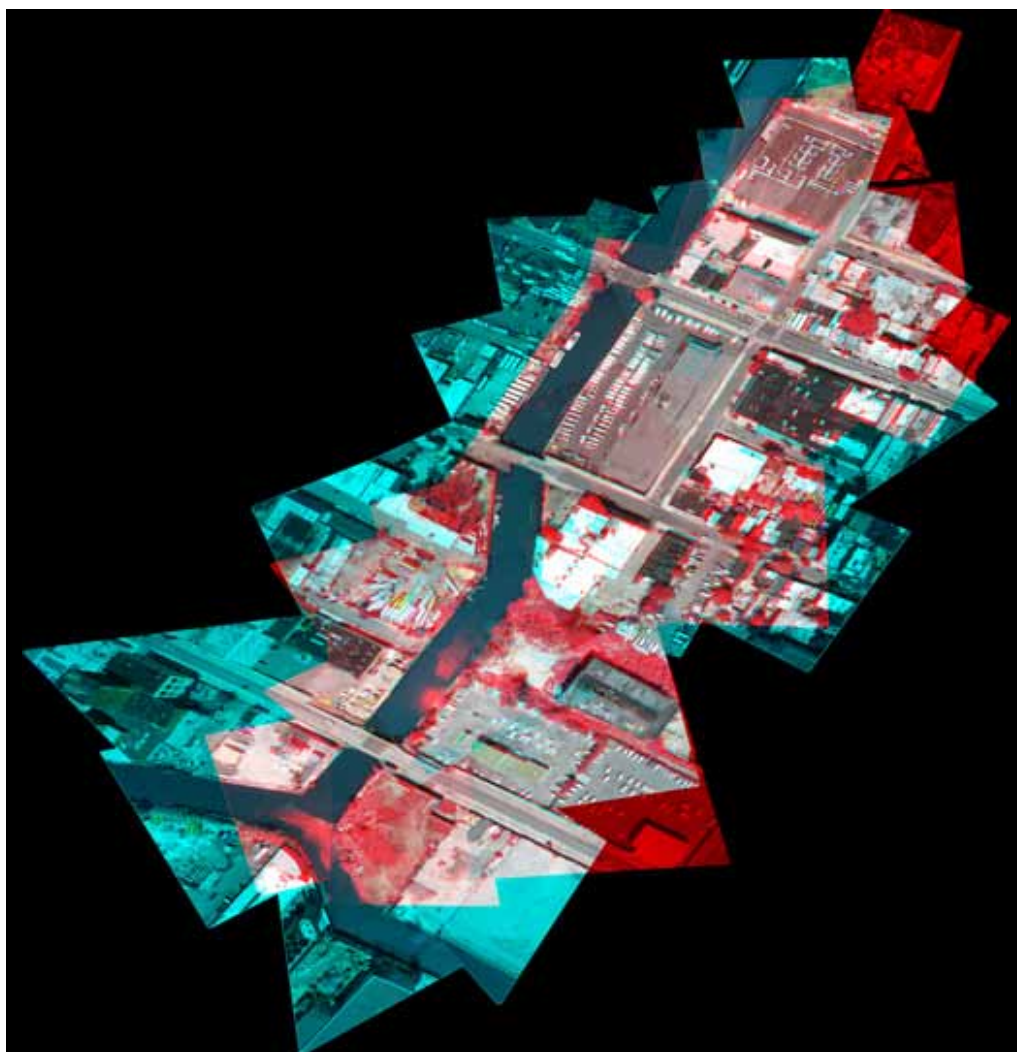
ארצות הברית, נמשכה שלושה חודשים שבהם הנפט זרם ללא הפוגה אל מימי המפרץ, ועד היום לא ידוע בוודאות אם פסקה ומהו היקף נזקיה לטווח הארוך. קבוצת הפעילים סייעה למקומיים לתעד את כתם הנפט בעצמם על ידי יצירת תצלומי אוויר באיכות גבוהה מעל האזורים הנגועים, ולאורך חודשים רבים אחרי תחילת הדליפה. זאת בזמן שהממשל האמריקני ו-BP הגבילו במשך זמן רב את גישתם של עיתונאים למקום, טיסות מעל הכתם נאסרו והדימויים שפרסמה נאס"א לא היו ברזולוציה מתאימה כדי לחשוף את הנזק לפרטיו.³⁵ הגבלות אלו לא הפריעו לקבוצת הפעילים והמקומיים לטוט בסירות דייגים ולצלם מהאוויר באמצעות עפיפונים את האזורים הנגועים בקרבת החוף. המפות שהם תפרו באמצעות התצלומים אפשרו להתבונן על הנזק ברזולוציה של 3 ס"מ לפיקסל (הרזולוציה בתצלומי אוויר דיגיטליים נמדדת לפי שטח אדמה לפיקסל) והדגימו בבירור צמחייה, ציפורים ודגים שנפגעו מהדליפה. פעילי הקבוצה, שהתרחבה עם הזמן ומנתה עוד ועוד מתנדבים שלמדו את השיטות דרך השתתפות או על פי הוראות באינטרנט, חזרו על ההסטות ויצרו תצלומים של "לפני ואחרי" באתרים שונים שהנפט הגיע אליהם. הדימויים שהותרו לשימוש ולהפצה באינטרנט הציגו חלק ניכר מן האזור וחשפו את התקדמות הכתם ואת הנזקים שיצר באופן מהימן ומקיף יותר ממה שהוצג בתקשורת (תצלום 14).³⁶

מיפוי כתם הנפט במקסיקו מתחבר להתהוותן של רשת בינלאומית של ממפי אסונות (crisis-mappers) שעוסקים במתן מענה מוקדם, מהיר ואפקטיבי למצבי חירום הומניטריים כמו רעידות אדמה, שריפות, הצפות וכו' באמצעות חיבור בין טכנולוגיות ניידות, פלטפורמות אינטרנטיות, עשייה שיתופית ומיקור-המונים.³⁷ עם זאת, העשייה של הקהילה המתרחבת של "המעבדה הציבורית" מסמנת מרחב עשייה אחר, שאינו עונה על קטגוריה מסוימת ואינו מאופיין בעשייה בשדה מסוים. בעקבות הפעילות שהחלה ב-2010 סביב המעקב אחר כתם הנפט במפרץ מקסיקו, נוצרו עוד ועוד יוזמות מיפוי עצמאי של "המעבדה הציבורית", המשותפות למדענים, טכנולוגים, פעילים ותושבים. מה שחיבר בין היוזמים לא היה השתייכות לקהילה מסוימת המבוססת על שותפות מקצועית, אתנית, גיאוגרפית או אחרת, אלא דאגה משותפת לסביבה,

צילום אוויר (קהילה) חגית קיסר

לחיים בה ולמערכת היחסים בין בני אדם למרחב המחיה שלהם. כך שהקהילתי ב"צילום אוויר קהילתי" אינו מצביע רק על קהילה הקשורה למקום, המושפעת ישירות על ידי סוגיה מרחבית ספציפית או מעוצבת על ידי לאום ומדינה, אלא לקהילה אזורית במובן אחר. התשתית ליצירתה של הקהילה, או ציבור הפעילים, מתהווה בחיבור בין טכנולוגיות חדשות המאפשרות עשייה אזורית טכנו-מדעית והצורך להתמודד עם סוגיות מרחביות-סביבתיות קריטיות שלא מקבלות מענה מספק על ידי הרשויות.

חוץ מפיתוח הטכנולוגיה ליצירת תצלומי אוויר ומיפוי עצמאי פותחו גם כלים כמו מצלמת אינפרה-אדום, ערכת ספקטרומטר, פנס תרמי, וכלים אחרים נוספים שהגישה אליהם, כמו במקרה של צילום אוויר, דורשים תנאי סף של מיכון יקר וידע מקצועי.³⁸ כלים אלה אינם נתפסים כרלבנטיים או מתאימים לשימוש מחוץ לקהילה המדעית, והקהילה המדעית אינה סבורה שהקהל הרחב קשור באיזושהי דרך לתהליכי הפיתוח שלהם. אולם ניסיונות שנעשו במקומות



תצלום 15. צילום אוויר במצלמת אינפרה-אדום. תעלת גוואנוס (Gowanus Canal), ברוקלין, ניו יורק. <http://publiclab.org/wiki/new-york-city>



תצלום 16: צילום אוויר במצלמת אינפרה-אדום – איתור ורימה של חומר מזהם אל תוך תעלת גוואנוס. <http://publiclab.org/wiki/new-york-city>

שונים בעולם מראים אחרת. מצלמות אינפרה-אדום שמחוברות לעפיפון ומוטסות מעל תעלת גוואנוס בברוקלין, ניו יורק מאפשרות לתושבים לאתר מהאוויר כניסה של מי ביוב מזהמים אל תוך מימי התעלה (תצלום 15-16).³⁹ צילום תרמי משמש בין השאר ליצירת ויזואליזציה של בריחת חום בבית כדי לשפר את הבידוד ולחסוך אנרגיה, כמו גם לאתר אזורים בגוף החווים מתח או דלקת. חומרה ותוכנה בערכת ספקטרומטר נגישה ופשוטה לשימוש, שעולה כמה עשרות דולרים ופותחה בתחילה במטרה לבדוק את מי הים הנגועים במפרץ מקסיקו, מאפשרת כיום לאלפי אנשים שרכשו אותה לבדוק מגוון של נוזלים ומוצקים בהקשרים שונים: החל במי ברז, עבור בכוס קפה, דגימות של אוכל, איכות האוויר ואינספור דוגמאות אחרות הנוגעות לחיי היומיום ומשק הבית, וכלה בביולוגיה, כימיה, אסטרונומיה, חקר האטמוספירה, המים, האדמה והאור.⁴⁰ צילום אוויר ומיפוי עצמאי התחיל להיות רלבנטי באופנים שונים בהתאם למקום ולהקשר: מיפוי עם קהילות מוחלשות באוגנדה סביב סוגיות של בעלות על קרקע, מיפוי נגד כריתת יערות בצ'כיה, צילום אוויר עם מצלמה תרמית למחקר חקלאי של צמחייה, ועוד דוגמאות רבות.

היכולת לעקוב אחרי שינויים במרחב, לאסוף מידע, ליצור מפות ולנתח את המציאות בכלים וייצוגים המוכרים כמדעיים מאפשרת לפסוע מעבר לפוליטיקה הפרוצדורלית המתירה לתושבים להשתתף בה רק דרך מחאה או התנגדות להחלטות המשפיעות על חייהם, המבוססות בדרך כלל על ידע שתהליך ייצורו אינו פתוח ואינו נגיש לביקורת ציבורית. פסיעה זו היא כניסה למרחב-של-

עשייה, כלומר מרחב הנוצר דרך עשייה, מבוסס על הקשר בין ידיעה, תנועה ועשייה, ועל האופן שבו תפיסת המרחב ופעולה במרחב כרוכות זו בזו. אין מדובר במהפכה טכנולוגית המשחררת את ההמונים; הדגש אינו על טכנולוגיה נגישה לכל אחד, שכן המושגים "כל אחד" ו"ההמונים" מניחים מראש שיש מרחב וטכנולוגיה שמתאימים לכל אחד, בסגנון one-size-fits-all⁴¹, אלא על יחסי הגומלין בין פיתוח כלים ומיומנויות ובין ארגון חברתי וצורות של עשייה משותפת המייצרות, ואף תובעות, משא ומתן מתמשך על הבניית הגיאוגרפיה ועיצוב התפיסה של המרחב.

ירושלים של מטה – מלמעלה

התנסויות ראשונות ביצירת תצלומי אוויר באמצעות בלונים ועפיפונים בירושלים⁴² התקיימו בסילוואן שבמזרח העיר ובעין כרם שבמערבה. סילוואן ועין כרם, שהיום הם חלק משטח השיפוט של העיר, היו בעבר כפרים פלסטיניים. התושבים הפלסטינים בעין כרם נעקרו ב-1948 והמקום יושב על ידי מהגרים יהודים שהגיעו לישראל מאירופה שלאחר המלחמה וממדינות ערביות. בעשור האחרון עובר המקום תהליכים מואצים של ג'נטריפיקציה ובינוי מחדש. נגד שינויים אלה, ובמטרה לשמר את הנופים הקדומים של האזור, נאבקה קבוצה של תושבים מקומיים, בעיקר תושביה היהודים המבוססים של עין כרם.⁴³ סילוואן סופחה לישראל ולירושלים ב-1967, ותושביה הפלסטינים אינם מחזיקים באזרחות ישראלית אלא במעמד תושבות בלבד. חוק האזרחות הישראלי, במתכונתו הנוכחית, אינו מתיר לתושבים הפלסטינים של ירושלים להתאזרח בישראל.⁴⁴ הכפר סילוואן, הנחשב למקום שבו קמה ירושלים הקדומה (עיר דוד), הוא מוקד של התנגדות פלסטינית לאפליה והדרה על בסיס אתנו-לאומי בירושלים. תושביו פועלים נגד הריסה והפקעה של בתים על ידי הרשויות, ונגד דחיקתה של הזהות והנוכחות הפלסטינית בכפר באמצעות שימוש פוליטי בממצאים ארכיאולוגיים.⁴⁵ חיי היומיום בכפר מלווים בנוכחות כבדה של כוחות משטרה וצבא, ומציאות החיים של תושביו רצופה בתקריות אלימות, הגבלות תנועה, מעצר קטינים, צורות שונות של מעקב וחדירות לבתים.

השימוש בתצלומי אוויר קיבל צורה ומשמעות מסוימת בסילוואן ומשמעות אחרת בעין כרם (תצלום 17). בעין כרם שימשו תצלומי האוויר את התושבים במאבקם נגד תוכניות לשחזור אזור של חקלאות עתיקה בסמוך למעיין מרים. תצלומי האוויר שימשו כשכבת רקע באיכות גבוהה, שאפשרה לתושבים להמציא עדות חזותית משכנעת שהוצגה בבית המשפט והדגימה את טענתם בנוגע להיקף הפגיעה במקום. התושבים במרכז הקהילתי בסילוואן שעזמו שיתפנו פעולה התעניינו באפשרות לצלם את הכפר בעצמם כדי לייצר תיעוד עצמאי שלו בלי להיות תלויים בתצלומים שצולמו חודשים או שנים קודם לכן, המוגבלים בזכויות יוצרים, וכבר עובדו על ידי האו"ם או ארגונים אחרים, שתרמו את הדימויים לשימושם. הסדנאות בסילוואן התמקדו בנקודת מבטם של הילדים בכפר, ברכישת מיומנויות בטכנולוגיה של מיפוי ותצלומי אוויר, וביצירת מפה להתמצאות במשבר המתמשך שחווים ילדים הגדלים במציאות יומיומית של אלימות ודיכוי. יצירת תצלומי אוויר באיכות גבוהה של הכפר אפשרה למשתתפים להשתמש בכלי מדעי



תצלום 17: סדנאות עם ילדים בסילוואן ובעין כרם, יולי 2011. <http://publiclab.org/wiki/jerusalem>

מוכר כדי ליצור תיעוד אישי רב-עוצמה, ובד בבד לייצר ידע גיאוגרפי ומרחבי עכשווי הנוגע לציבור רחב ולמטרות שונות ומגוונות (תצלום 18).

החוק יכול להיות זהה בסילוואן ובעין כרם, אבל בפועל, ההפרדה האתנו-לאומית של המרחב בירושלים מבהירה שהחופש והזכויות שהתושבים היהודים בעין כרם נהנים מהם אינם זמינים לפלסטינים בסילוואן. המיליטריזציה של המרחב בסילוואן מתבטאת בנוכחות גבוהה של צבא ומשטרה ובעמדות צפייה שלא פעם מוצבות למשך זמן רב על גגות של הכתים ומאפשרות לרשויות להפוך את שכונת המגורים לשטח צבאי לכל דבר ועניין. למרות הנוכחות הצבאית היומיומית, הסדנא בסילוואן התנהלה ללא הפרעה. תצלומי אוויר בכפר הם פעילות שכוחות הצבא והמשטרה עלולים לחשוד בה באיסוף מידע מודיעיני, והם עשויים להגיב בהפסקת הפעילות, בעיכוב המשתתפים ובחיפושים בכתים. במרחב היהודי בעין כרם, הסיכוי לתגובה כזאת מצד הרשויות קטן ביותר.⁴⁶ עם זאת, הקלות שבה ניתן להעיף לשמים עפיפון שמחוברת אליו מצלמה קטנה המייצרת אלפי דימויים מהאוויר באיכות גבוהה מספרת סיפור אחר לגמרי על המרחב העירוני ומה שהוא מאפשר לתושביו לעשות.

כנגד יצירת תצלומי אוויר קהילתיים, יהיו מי שיטענו שהם עשויים לפגוע בביטחון המדינה, שכן כל צילום אוויר ולוויין של שטחי ישראל צריכים על פי חוק לעבור תחת עינה הפקוחה של הצנזורה הצבאית, שכן ישראל מגבילה את האפשרות לראות פרטים בתצלומי אוויר ולוויין

צילום אוויר (קהילה) חגית קיסר

תצלום 18: צנורה – בית חורון, אוקטובר 2010



תצלום 19: בית חורון, מאי 2011

בשיטות שונות של הסתרה המעוגנות גם בהסכמים עם מדינות אחרות. ב-1996 קבע הקונגרס האמריקני תיקון לחוק האוסר על חברות אמריקניות לספק תצלומים של ישראל ברזולוציה העולה על 2 מטרים לפיקסל.⁴⁷ תצלומי אוויר שנעשים על ידי חברות ישראליות עוברים צנזורה, ומשרד הביטחון מסיר מהן כל אלמנט צבאי או אחר בהצדקה ביטחונית. ישראל לא חוסמת, אלא מגבילה את מה שניתן לראות בתצלום: הרזולוציה נמוכה והפרטים חסרים, מיטשטשים או עוברים מניפולציה לכדי דימוי מופשט ומסולף. אפשר לראות, אבל לא את הכול, וההסתרה היא כפולה כיוון שהצופה אינו מודע לכך, שכן עצם ההסתרה מוסתרת. עם זאת ניסיונות ממשלתיים לשלוט על הפצתו ויצירתו של מידע גאוגרפי הופכים לפחות ופחות אפשריים ומעוררים בעיות מעשיות ואתיות בעידן שבו יותר מחמישים מדינות אוספות מידע באמצעות לוויינים, וטכנולוגיות חדשות מאפשרות למשתמשים לחבור למאמץ משותף ובאמצעותו להשיג מידע מהימן ולהפיצו באינטרנט. כדי לשלוט על הכמות העצומה של תצלומי אוויר המיוצרים על ידי חברות ישראליות בשטחים שבשליטת ישראל, הצנזור הצבאי מחייב את החברות להעסיק אזרח שתפקידו להחיל את הוראות הצנזורה על כל תוצרי החברה, כדי להימנע מהצורך להעביר לחברות המסחריות שכבות של מידע גיאוגרפי מסווג שעשויות "לדלוף" ולחשוף את האתרים הביטחוניים שבשטחי ישראל. בפועל, התוצאה היא ביזור של מנגנוני הצנזורה שהשלכותיו הן אי-התאמות בין צנזורה של חברה אחת לשנייה ואף בין תצלומים מזמנים שונים הנעשים על ידי אותה חברה. כך שבעוד התפיסה הרווחת של צנזורה היא של מנגנון היררכי, הרמטי וקוהרנטי, מבט מעמיק מעט יותר באופנים שבהם הצנזורה עובדת בפועל חושף מערכת מבוזרת, פרוצה ולעתים כאוטית. האפשרויות להגיע למידע שישראל מעדיפה לשמור חסוי הן רבות; חומות המגן המיוצרות על ידי השיח הביטחוני, כמו גם המדעי, בהקשר של השליטה על מידע גיאוגרפי, חושפות אינספור פרצות שלא ניתן להעלימן. אם כן, לא מדובר ביצירה של סיכונים חדשים לביטחון המדינה, אלא בבחינה מחדשת



תצלום 20: צילום אוויר מעל סילוואן באמצעות עפיפון. בתצלום ניתן לראות את הילדים מורידים את המצלמה והעפיפון בתום הצילום. צילום: הגית קיסר

של השיח הביטחוני, המדעי והמקצועי והאופנים שבהם אלו מעצבים את המרחב, את מערכות היחסים וההפרדות בין אזרחים ולא-אזרחים, מומחים ולא-מומחים, ובין נתינים למדינה. תצלומי אוויר הנעשים על ידי תושבים מאפשרים לייצר מפות באיכות גבוהה שעשויה להגיע לרזולוציה של 3 מטר לפיקסל, הזמינים להורדה ושימוש חופשי באינטרנט (public domain). אלה ללא ספק כלים רבי-כוח המעודדים פיתוח של עמדה ביקורתית ומתערבת ביחס לטכנולוגיות של שליטה דרך רכישת מיומנויות טכנולוגיות וטוויית שיתופי פעולה אזרחיים המאתגרים ומערערים את הניסיון השלטוני להפריד, לחלק ולקבע את המרחב בכוח תוך שימוש לרעה בכוח וידע. עולה השאלה אם עשייה אזרחית מסוג כזה תסומן כבלתי חוקית וכמטרה לרשויות אכיפת החוק, או תוכר כלגיטימית ותסייע להחליש את עוצמתה של הצנזורה הממשלתית על המידע הגיאוגרפי. אפשר להתווכח על החיוניות של צנזורת תצלומי אוויר לביטחון המדינה, אבל קשה מאוד לעצור תנועה של תושבים בירושלים, בוסטון, טיביליסי, ג'ורג'יה, סנטיאגו, ניו יורק, לונדון, ריו דה ז'ניירו⁴⁸ וקמפלה⁴⁹ ואחרים שיש להם כלים, שיטות ומיומנויות לייצר תצלומי אוויר באיכות גבוהה כדי לתעד, לחקור ולהתערב ביצירת המרחב שבו הם חיים.

התושבים העומדים במרכז המאבק בתוכניות הבנייה בעין כרם, המנוהל על ידי השכבה המבוססת של תושבי היהודים, חשים צורך לסייג ולומר שהם אינם פועלים מתוך אינטרס אישי צר, כלומר שזה אינו מקרה של Not In My Back Yard – "לא בחצר האחורית שלי" (NIMBY).⁵⁰ הדאגה של התושבים מכך שיצטיירו כמי שדואגים לאינטרס אישי ומקומי אינה מופרכת, שכן NIMBY היא אחת הטענות הנפוצות נגד תושבים המתנגדים לתהליכים ולשינויים מרחביים. בדומה לכך, גם ידע המיוצר באופן עצמאי בפרקטיקות של "מדע אזרחי" על ידי מקומיים עשוי להיתקל בהתנגדות המבטלת את ערכו ואת אמינותו המדעית.⁵¹ אולם אף כי טענות על אינטרס צר ו-NIMBY עשויות להיות חלק מהסיפור, הן בוודאי אינן מספרות את כולן. מחקרים מראים שתושבים המעורבים בדאגה לבעיות סביבתיות, טכנולוגיות וקהילתיות עוסקים בסוגיות רחבות היקף, באיזון בין הצורך לפתח תשתיות חדשות ובין שמירה על איכות חיים,⁵² וכתוצאה מכך גם מפתחים מודעות פוליטית, חברתית ומעורבות אזרחית.⁵³ מכאן ניתן גם להסיק על החשיבות הרבה של פרקטיקות "מדע אזרחי" בידיהם של תושבים מעורבים, ביצירת ידע שאינו נתפס כ"ידע מקומי" גרידא, אלא הופך רלבנטי ומהותי ביצירתם של כלים שלובים בין המקצועי והמקומי, השלטוני והאזרחי, כמו גם בין תושבים הנהנים מזכויות יתר ובין אלה המודרים מהמרחב הפוליטי ומנושלים מזכותם לקחת בו חלק פעיל.

בנקודה זו אני חוזרת לפוטנציאל הטמון ב"מדע אזרחי" באמצעות טכנולוגיה ועשייה שיתופית, ובאופן ספציפי בצילום אוויר ומיפוי עצמאי, כדי לעורר את השאלה בנוגע למקומם של התושבים הפלסטינים וצאצאיהם שחיים בינינו, וחיו בעבר בעין כרם עד לנישולם וגירושם מבתים ומנכסיהם ב-1948. כיצד התושבים הפלסטינים תופסים את המרחב של עין כרם ואת השינויים שנעשו ועדיין נעשים בו? מהן הפרות הזכויות שהם יכולים לאתר ולהגדיר, המתרחשות בתהליכי הבנייה מחדש בכפר? האם נקודת מבטה של פליטה מעין כרם עומדת בקנה אחד עם התושב היהודי שחי בה כיום ונאבק על שימור הכפר? שימור של מה, של מי? למי שייכת הזכות



תצלום 21: תצלום 1 מתוך 758 שצולמו במהלך הטסה של המצלמה ממרפסת הגלריה "יפו 23" בירושלים. ניתן לראות את הבלון שצולם על ידי המצלמה שנשא מעל רחוב יפו – העיר העתיקה

לקבוע את עתיד המקום, לספר את עברו ולשמרו בהווה? פרקטיקות של צילום אוויר קהילתי הכוללות יצירה ושיתוף של ידע מרחבי, פירוש וסימון על גבי תצלומי אוויר, מאפשרות לדמיין תשתית טכנולוגית חברתית שבכוחה להכליל בשימור העבר ובפיתוח העתיד גם את קולותיהם ואת נקודת מבטם של פלסטינים, הנוכחים-נעדרים במרחב הישראלי. השאלה הנשאלת היא אם האפשרות להשתתף בייצור דימויים של העיר, ודרך כך גם להעמיד את תהליך היצירה ואת תוצריו במשא ומתן תמידי, עשויה להשפיע על האופן שבו אנחנו תופסים את העיר, את העבר הווה והעתיד בה, את זכויותינו בה ואת חובותינו כלפי אחרים בה.

הערות

1. תודה לאריאל הנדל, מוקי חקלאי, מיכל גבעוני, צילה חסין, שי אפרתי ועורכי כתב העת על הערותיהם המועילות.

2. "צילום אוויר", ויקיפדיה.

3. <http://publiclab.org/about>

4. מישל דה סרטו, המצאת היום, תרגם עירן דורפמן (תל-אביב: רסלינג, 2012), 206 (להלן סרטו),

- המצאת היומיום).
5. אריאלה אזולאי, "צילום". *מפתח* 2 (2010), 111.
6. שם, 111-120.
7. דה סרטו, המצאת היומיום, 33-57.
8. שם, 40-41.
9. על התכונות אורחית ואפיון המבט כבלתי נפרד מתחומי חיי המעש ראו אריאלה אזולאי, דמיון אורחי: אונטולוגיה פוליטית של הצילום (תל-אביב: רסלינג, 2010).
10. Mordechai Haklay, "Neogeography and the Delusion of Democratisation". *Environment and Planning A* 45 (1) (2013): 7
11. "Public Lab: *Baloon Mapping Kit*".
12. השימוש הידוע הראשון בתצלומי אוויר נעשה על ידי הצלם הצרפתי נדאר ב-1858, ובאותו זמן לערך, בשנת 1860, צילמו גיימס וואלאס בלאק וסמואל ארצ'ר קינג מעל בוסטון. בשני המקרים נעשה שימוש בבלון פורח. ראו *Charles C. Benton, "A Bit of History: Aerial Perspectives Imagined and Real". Kite Aerial Photography*.
13. כיום נעשה שימוש בבלוני הליום ובציוד טכנולוגי מתוחכם למטרות מעקב אחר שטחי אויב, באמצעות מצלמה המשררת ישירות למפקדה שיושבים בה חיילים המפענחים את הנראה במסך. ראו תיאור של שימוש בבלון מסוג זה על ידי צה"ל: יואב זיתון, "בלון תצפית של צה"ל התרסק מעל עזה". *Ynet*, 5.5.2012.
14. "Simon Baker, *George Lawrence: A Giant in Kite Aerial Photography*".
15. Andrea casalboni, "*KAP History*". *Kite Aerial Photography & Historical Kites*.
16. מירון בנבנישתי, "המפה העברית". בתוך *להמציא אומה: סוגיות בחקר הלאומיות*, עורכים יוסי דהאן והנרי וסרמן (האוניברסיטה הפתוחה, 2006), 158.
17. שם.
18. רונה סלע, לעיון הציבור - תצלומי פלסטינים בארכיונים צבאיים בישראל (תל אביב: הלנה, 2009).
19. רונה סלע, "כך הצליח שירות הידיעות של ההגנה לצלם את הכפרים הערביים מגובה השמים". *הארץ*, 13.5.2011.
20. J. Corner, "The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention". In *The Map Reader: Theories of Mapping Practice and Cartographic Representation*, Martin Dodge, Rob Kitchin, Chris Perkins (Eds). Wiley-Blackwell (2011), 214 (להלן קורנר, "המיפוי")
21. D. Cosgrove, "Carto-City". In *Else/Where: Mapping New Cartographies Of Networks*.

- And Territories*, eds. J. Abrams And P. Hall (2006), 148-157. University of Minnesota Design Institute. (להלן קוסגרו, "כרטו-סיטי"); קורנר, "המיפוי".
22. קוסגרו, "כרטו-סיטי", 148.
- A. Galloway and M. Ward, "Locative Media as Socialising and Spatializing Practice": 23. (Learning from Archaeology". *Leonardo Electronic Almanac* 14 (3) (2006).
- M. F. Goodchild, "Citizens as Sensors: The World of Volunteered Geography". 24. *GeoJournal* 69 (4) (2007): 211-221; Muki Haklay, "Citizen Science and Volunteered Geographic Information: Overview and Typology of Participation". in *Crowdsourcing Geographic Knowledge* (2013), 105-122 (link.springer.com). (להלן חקלאי, "מדע אזרחי").
- מייקל גודצ'יילד הוא שטבע את המונח VGI, אולם כפי שכותב חקלאי, המונח כולל מגוון רחב מדי של פעילות ומעלים את יחסי הכוח הטבועים בו באמצעות הנייטרליות של המונח Volunteered, המתייחס למעמד בינוני ומעלה שעוסק באיסוף מידע גיאוגרפי, משפיע על איכות המידע שנאסף ומתאפיין בהטיות שונות של המידע - גיאוגרפית, מגדרית, פוליטית וכו'.
25. ראו למשל את מאמרו של גודצ'יילד לעיל, המתאר את סיפור המצאתן של "אמריקות" על ידי הקרטוגרף מרטין ולדסמילר שנתן להן את שמן (1522-1470 לערך). מקור ההשראה לשם היה שמו של הנווט והקרטוגרף אמריגו וספוצ'י, שגילה לראשונה שברזיל ואזור הקריביים אינם הקצה המזרחי של אסיה כפי שעלה ממסעותיו של קולומבוס, אלא יבשת אחרת לגמרי ולא ידועה.
- R. Kitchin and M. Dodge, "Rethinking Maps", *Progress in Human Geography* 31 (3) (2007): 331-344; N. Thompson et al., *Experimental Geography* (Melville House, 2008).
26. Free Software Foundation.
27. Bas van Abel et al., *Open Design Now: Why Design Cannot Remain Exclusive*. 28. (BIS Publishers, 2011); "RepRap - 3D Printer"; "Open Source Laser Cutter"; "Open Open-source Journalism"; "Government Standards כנסת פתוחה, "הסדנא לידע ציבורי"; "Science - Creative Commons".
29. "Monitor: More Than Just Digital Quilting". *The Economist (Technology Quarterly)*, December 3, 2011; ראו גם FabFoundation: רשת ה-fablabs, מעבודות לייצור דיגיטלי שצמחו ב-MIT בבוסטון והתפשטו למקומות רבים בעולם, מעודדת נגישות לכלים דיגיטליים המאפשרים ייצור דגמים לטכנולוגיה חדשה. ראו גם "Open Source Hardware Association".
30. חקלאי, "מדע אזרחי".
31. שם, 3-4.
32. שם, 10-14.

צילום אוויר (קהילה) חגית קיסר

- Jack Stilgoe, *Citizen Scientists: Reconnecting Science with Civil Society* (London: Demos, 2009); Muki Haklay, "Neogeography and the Delusion of Democratisation", *Environment and Planning A*, (45) (2013): 55-69
34. ראו את מאמרה של מורן שוב "צילום אוויר [פענוח תצ"א]" בגיליון זה
- Jeremy W. Peters, "Efforts to Limit the Flow of Spill News". *The New York Times*, June 9, 2010
36. "Gulf Coast". *Public Lab*
37. "What Is Crisis Mapping? An Update on the Field and Looking Ahead," *iRevolution*
38. "Near-Infrared Camera"; "Spectrometry Kit"; "Thermal Photography"
39. "Infrared Balloon Image Reveals Gowanus Plume"
40. "Ideas from the \$10 Kickstarter Backers on How They Will Use the Spectrometer"
41. חקלאי, "מדע אזרחי".
42. הסדנאות בסילוואן ובעין כרם נעשו בשיתוף עם ג'פרי וורן ושי אפרתי במסגרת מעבדת החינוך ב"מעמותה" במרכז לאמנות ומדיה ע"ש דניאלה פסל בירושלים. לאחר כתיבת המאמר נעשו עוד סדנאות וצילומי אוויר במקומות שונים בירושלים. להרחבה קראו כאן.
43. ניר חסון, "עין כרם תחת מתקפת פיתוח נדל"ני ותיירותי". הארץ סוף שבוע, 5.4.2013.
44. בצלם, "המעמד המשפטי של מזרח ירושלים ותושביה".
45. "עמק שווה - ארכיאולוגיה בצל הסכסוך".
46. על בסיס התייעצות עם עו"ד מיכאל ספרד ועו"ד אדר גרייבסקי על ההשלכות האפשריות של צילום אוויר במזרח ירושלים.
47. ניב ליליאן, "האם תמונות הלוויין של גוגל מסוכנות לביטחון המדינה?". Ynet, 14.3.2007.
48. "Public Lab - Places"
49. "Mapping Neighborhoods in Kampala, Uganda"
50. סוגיה שעלתה בשיחה שהתקיימה במאי 2011 עם רון חביליו, תושב עין כרם וממובילי המאבק בכפר.
51. חקלאי, "מדע אזרחי".
52. "Citizen or Civic Science, Activism and NIMBY". *Po Ve Sham – Muki*. *Haklay's Personal Blog*, 5.12.2012
53. טובי פנסטר, של מי העיר הזאת (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2012), 130-158.



צילום אופקי

חיים דעואל לוסקי

1. ההבדל בין הצילום האופקי לצילום האנכי, גם ביחס להיידג

בסדרת מצלמות שבנתי בפריז ב-1977 פתחתי את האפשרות לצילום אופקי. אלה מצלמות ללא עדשה הבנויות מחומרים שונים ובצורות שונות. בכל מצלמה כמה נקבים במערכים משתנים, ולוח הצילום מונח בכל פעם בצורה אחרת. לעתים הוא מונח בצורה אופקית מתוך מחשבה להציג בתמונה לא רק את דימוי הדבר שממול, אלא גם את המרחק והעוצמה של האור העובר בין האובייקט לתמונה. לעתים ניתן למצוא נקבים גם בצדו האחורי של לוח הצילום, כשהאור החודר דרכו בהדרגה משפיע באופן מערער על הדימוי שנוצר על ידי האור הבא מצדה הקדמי של המצלמה. כאשר לוח הצילום האופקי מונח אופקית, הפילם נשרף בהדרגתיות (יחסית כמובן). בשל משך האירוע, מהרגע שבו האור פוגע בסף הפילם ועד שהוא עובר הלאה לתוך המצלמה ולעתים קרובות ממשיך להשפיע על הנגטיבים הנמצאים בקרבתו! הצילום האופקי מבקש להתחבר באופן עמוק יותר לחוויית השריפה ולתהליכים האינפורמטיביים המתחוללים בזמן הפרישה של הדימוי על פני הפילם עצמו, דהיינו לחקור, גם באמצעות האפקט, את מקום ההתחוללות של הדימוי ברציפות המופע שאינו נחתך בחדות (כמו בצילום האנכי), ובעיקר, מופע הכולל את הצלם כחלק ממנו. בכל מצלמה נעשה שימוש פעם אחת בלבד, ולפעמים אפשר למצוא בתוכה גם יותר מלוח צילום אחד. בשל ריבוי הנקבים וריבוי תנוחות הלוח, לדימויים שנוצרים במכשירי הראייה שאני בונה יש נטייה להפשטה מסוימת.

הצילום תמיד יוצר דימוי בעזרת האנרגיה הייחודית של האור, שאינה מופיעה "כשלעצמה" אלא אך ורק באמצעות הדימוי. אידיאל הצילום שהתקבע מתייחס לאור כאילו היה מתווך שקוף, כלומר פועל להעלים אותו מהצילום. כשאנחנו מתבוננים בתמונה לאחר שהודפסה, איננו יכולים לדעת מה באמת היו תנאי האור והתאורה של העצמים בזמן החשיפה, מה היו מקורות האור השונים, ומהו קנה המידה לצבע, לדחיסות, לכמות האור ששהתה שם בשעת הצילום, אם בכלל. עיקר המאמץ הטכנולוגי בתולדות המכונה המייצרת דימויים התרכזו בשכלול האמצעים למיצוע ולתיווך של האור.

מבחינה פילוסופית, הצילום היה חלק ממאמץ להשטיח ולהסתיר את האמת של האירוע. שולט בו מושג ציורי בן המאה התשע-עשרה על צורתה הנכונה של "תמונה ראויה", שתהיה תמיד שלמה, סגורה וחלקה, שתאזן בין הקצוות השונים וכמויות האור הלא-מאוזנות בעולם. זוהי שאיפה ברורה לאזן הכול על פי עקרונות שאינם ברשות המצלם, ושעליהם יש לו רק שליטה מעטה, למצוא את דרך הביניים הטובה במערכי המשקל השונים המתקיימים בשטחה: בין האור לצל, בין האטום לשקוף, בין החד למטושטש וכן הלאה. הצילום עדיין רדוף על ידי "תמונת קודאק" המושלמת, שאין בה חורים ואין בה פערים ואין בה מרחבים שנויים במחלוקת.²

המצלמות האופקיות שבניתי התפתחו לשיטה מאחדת שדרכה אני מפנה מבט רפלקסיבי לעבר הפילוסופיה של פני השטח, מחד גיסא, ומפתח מחשבה ביקורתית ביחס לפרוייקט המודרניסטי של הצילום, מאידך גיסא. הן גם היו נקודה ארכימדית בדרך לצילום אחר – התחלה של מחשבה על בסיס פילוסופי ופיסולי שונה של מצלמות, שיערערו את מושגי ה"תמונה הראויה". אם הצילום ממשיך את הציור, מדוע לא לחשוב על צילום קוביסטי, קונסטרוקטיביסטי או מופשט? צילום שכבר בתהליך הטכני שלו יהיה קוביסטי או פוטוריסטי? מדוע לא לבנות את מכונת הצילום סביב אפשרויות מגוונות כאלה? יתרה מזו, דרך המצלמות האופקיות עלתה האפשרות שהמכשיר שמייצר צילומים יתכתב לא רק עם תהליכי הייצור של הציור, אלא גם עם הפיסול והארכיטקטורה. המצלמות שבניתי עזרו לי להבין כיצד ניתן לעצב אחרת את המכלול המפלצתי ששמו "צילום", לחרוג מהמבנה המשולש הבסיסי של המכונה: עדשה אחת (מאכלסת את מרחב הסף שבין המכונה לבין העולם), לשכה אפלה (המרחב האטום והמושחר שהאנרגיה חוצה אותו בדרכה מהעדשה למקום שבו יונח הנגטיב), וגב המכונה, שעליו משעינים את הנגטיב (גב שחור שמצד אחד אוטם את אפשרות החשיפה של הפילם מצדו האחורי, ומצד שני מאפשר לצלם להיות תמיד מאחוריו, בחשכה, נוכח-נסתר בשעת אירוע החשיפה). מול המבנה המשולש הזה יצרתי "מצלמות" רבות, שטיפלו בכל פעם בחלק אחר של המשולש היסודי, ולעיתים אף במכלול, והציעו הבנה שונה של תהליכי הייצור של הייצוג.

הצילום האופקי התחיל בניסוח עמדה כנגד הצילום הקיים, הצילום ה"אנכי", מול התופעות וההופעות המוכרות של הצילום מאז המצאתו ברבע השני של המאה התשע-עשרה. עם הזמן הוא התפתח לכלל פרויקט עצמאי ולא לעומת. הצילום האופקי המוצג כאן לראשונה באורח מובנה כבר אינו חושב את עצמו דרך הצילום ההגמוני אלא בדרך אחרת, ומציע עקרונות של פעולה ושל מחשבה שאינם מבקשים רק לנסות לערער על ההגמוניה של המבע הקיים והמסוים בצילום, אלא לאפשר ריבוי של מחשבה על ה"צילום", מעבר לריבוי הופעותיו (שהרי הצילום מתקיים מאז ומתמיד בריבוי וכריבוי של ייצוגים, של אמצעי ייצור, של שדות שימושיים שונים). במילים אחרות, צילום "אופקי" מבקש להוליד את השדה של המטא-צילום, של מרחב הרכבה שאינו נענה לתנאי הייצור המוכרים, אלא מנביע אירועים אחרים, אירועי מחשבה ואירועי מעשה המערערים שוב ושוב את תנאי האפשרות של המעשה ההגמוני ביצירת תנאי אפשרות חדשים. תנאים אלה קושרים את פעולת הצילום למרחב הפוליטי, לשאלות פילוסופיות, ולהתמודדות עם תנאי הייצור והייצוג הנובעים משליטת הטכנולוגיה והקפיטליזם המערבי על מרחב הייצוג. הצילום האופקי מייצר ממד חדש של ביקורת על הכיבושים השונים של המערב: בדומה לביקורת על השתלטות הקפיטליזם על המרחב, על השתלטות השפה והתרבות הזעיר-בורגנית על העולם, על השתלטות של צורה אחת של ידיעה ומחשבה (הלוגוצנטריזם, כפי שז'אק דרידה תיאר אותו), הצילום האופקי מבקש לפתוח את שאלת ההשתלטות של אמצעי הייצור האנכיים על מרחב הייצוג, על צורותיו ועל תנאי הפצתו (דרך הצילום, הקולנוע, הטלוויזיה, המחשב, הטלפון והאינטרנט).



דימוי מס. 1: מצלמה "חבית יין". [כל התצלומים במאמר הם של המחבר ולקוחים מהתערוכה "Residual Images", ברצלונה, 2012, אוצרת: אריאלה אזולאי].

הצילום האופקי מבקש לפתוח את הפתח שדרכו, כך אני מקווה, יבואו שיטות נוספות שיצליחו להראות שאפשר להנכיח אמצעי ייצור חדשים ואחרים, שאפשר לייצר מערכות מקבילות לייצוג האנכי, ושהדבר ניתן למחשבה ולעשייה: במקום להמשיך להבין ולעשות צילום בדרך הלוגוצנטרית של הצילום הטכנו-קפיטליסטי כפי שנעשה עד כה, אני מציע לחשוב על צילום (ולעשות אותו) בצורה אופקית, דקונסטרוקציה לצילום הקלאסי, בהמשך לפילוסופיה של דלז וגואטרי המלמדת כיצד ניתן להיות "אופקי" במובנים שונים שאינם מתכנסים בהכרח לכלל צורה אחת מכווננת. החזרה, היסודית לצילום האנכי, מבקשת להמיר את עצמה לצורה אחרת, לחזרה כ"הבדל אורגני" המייצר הבדל בכל חזרה, הבדל אחר בכל פעם. מעתה ואילך הצילום האנכי אמור להפוך לעוד צורה אפשרית, אחת מני רבות, חלק מפרקטיקה העושה שימוש בחומרי השדה הרחב ששמו "צילום", אחת מהצורות הרבות הנפתחות במרחב המחשבה-מעשה. דבר דומה קורה בעקבות פיתוח רעיון ה"צילום האורחי" שאריאלה אזולאי מציעה בעבודתה על הזיכרון ההיסטורי, והדיון בחשיבותה העקרונית של מעורבות קהילתית באמצעות צילום במהפכות החברתיות המתחוללות היום במקומות שונים בעולם. אופן הפעולה והשימוש בקריאות משותפות בצילום הופך את התמונה עצמה לבסיס שיתופי-קהילתי של אורחיות רבות בעולם דרך הצילום, המבקש להפוך בכך את הצילום ההגמוני והתעשייתי לאופציה אחת מני רבות, למבנה אפשרי אך לא הכרחי.

המחשבה על הצילום כאירוע אונטולוגי, שהופעתו מייצרת את הווייתו האורחית-פוליטית,

נוכחת גם כאן באופן שבו אני מבקש לחשוב על פעולת הנביעה של הצילום האופקי ואת האידיאה העומדת מאחורי פרישתו על גבי הנגטיב (אותה אידיאה הנמחקת בצילום האנכי) כעל נוכחות פיזית בדימוי, מה שאני קורא "גיזור" (Ursprung). בשם זה אני מציע לכנות את פעולת הסימון האופקית המתרחשת בזמן החשיפה לאור. פעולה זו אינה מאפשרת יצירת דימוי בנפרד מהליכי החזרתיות הכרוכים במימוזיס. הפצעת הדימוי דומה להתפרצות הגיזור מתוך מעטה האדמה וחזרה לתוכה. הפצעת הדימוי נושאת את האור כמשא, כמוליך (vehicle), שהדימוי נפרש בתוכו מלפנים כמו בהתגוללות של שטיח. פני השטח של הדימוי נושאים בתוכם את התחתית ומוסרים את ההיסטוריה לתוך ההיסטורי. גיזור הוא התגלות מתוך הידיעה שדבר אינו יכול להיות מופרד עוד, וכל הפרדה היא מה שדלז מכנה "צירוף" (agencement), שריפה שנוספה על המלאות של הדבר עצמו. הדימוי בצילום האופקי הוא מה שמצטרף אל ההתרחשות, כגלישת ההיות, אופן הצפנה של ההיסטורי בסימן. הצילום האופקי נהנה מכוח שנחשב ככלעדי לציור – האפשרות למסור משך מְעָבָר שהוא רחוק יותר מהרגע העכשווי. גיזור, או צילום אופקי, שולל את היתכנותו של רגע מכריע, שנחשב בעקבות בארת לאירוע היחיד והעקר של המפגש עם המוות. במקום רגע מכריע, הרגע ש"הצילום האנכי" מגלם באינספור כפלים וקיפולים של הזמן, עומדת התכוונות גיזורית-אופקית. היא דומה לריזום הדלזיאני, הפועל כמו רשת של מערכים הפועלים על-זמנית במשטח כלשהו, אך שונה ממנו בכך שהיא מדגישה את נקודת הנביעה הייחודית של התרחשות הצילום כאירוע של שריפה חומרית, כמקום של אסון. בצילום האופקי אני מצלם לא רק את הדבר, אלא גם את פעולת הצילום עצמה, ופעולת הצילום הופכת כך מאירוע ייחודי בזמן למערך של היגדים המאפיינים את יחסיהם של הסימנים בצילום עם המרחב שממנו הם נלקחים. יחסים אלו הם הבדלים טראומטיים הנוצרים מהמקום שבו העָבָר חדר ללשכה האפלה. אם הצילום האנכי שואף לשכפל את הדבר כדימוי ולהרחיקו מהעולם, הצילום האופקי שואף להפוך את הדבר לשונה מעצמו, להיעשות-תמונה (devenir-image) כחלק מהעולם.

חשיפת אופק קיומן של התופעות בתוך מסכת האירועים השונים של הריבוי הקיומי מתפשטת בהליך האופקי לעבר נוכחותם של אינספור אירועים סינגולריים, שאינם מצליחים להתבחן בתפיסה פשוטה של המרחב. מאז בארת אנחנו חושבים על הצילום כמשמר את הרגע ההיסטורי. אבל לכך צריך להוסיף שהצילום גם ממיר את האירוע ההיסטורי בזמן התהוותו. הצילום האופקי שואף לאחוז בשני הרגעים האלה יחד, משום שתהליכי היווצרות הדימוי הם חלק ממנו עצמו, והם הופכים לחלק מה"מפלצתיות" ומהאל-ביתיות (uncanny) של הצילום בכלל. בצילום האופקי אין הכרח או צורך ליצור בחירה "קובעת", הכרעה אחת מתוך הרצף, כמו בצילום האנכי. הצילום יכול לעמוד יחד עם המציאות הפורצת כגיזורים אל פני שטחה, ולחשוף את תשוקתו של הדבר להצטלם כחזרה וכהפרדה המקופלים כבר "שם" בינם לבין עצמם, ומייתרים את הגורם האנושי, את המבט ואת הסובייקט כאחד.

היידגר מעולם לא כתב על צילום. כדי לתת פשר לשתיקה שלו, נציין שהוא לא כתב על צילום לא ב"מקורו של מעשה האמנות" ולא במאמריו המאוחרים יותר על הטכניקה. כיצד היינו



דימוי מס. 2: קיר דימויי המצלמות (צילום: מתן מיטווד)

ממיינים לשיטתו את הצילום – כאמנות או כטכניקה? לטענתי, על הצילום האנכי אפשר לחשוב במונחים שבהם היידגר הציג את התעשייה יותר מאשר במונחים שבהם חשב על אמנות. מצד האמנות, אולי די אם נזכיר שהיידגר חשב על מעשה האמנות, כלומר על אמנות כמעשה. האמנות חושפת את האמת של היש, אך היא אינה "חיקוי והעתקה של הנמצא"³. האמנות מציגה את ה"עולם", כעולם ש"אינו ציבור הדברים המצויים, שבני-מניין הם או שאינם בני-מניין, ידועים הם או שאינם ידועים",⁴ אלא, מרחב הפותח מתוך הדברים המצויים בלבד את ישותו של היש. "במעשה מתארעת פתיחה זו" טוען היידגר, כלומר "גילוי הנסתר, כלומר אמיתו של היש."⁵ במונחים אלה, הצילום האנכי המוקסם מהנמצא אינו מעשה אמנות. מצד הטכניקה, המצלמה היא, במונחי של היידגר, מכונה ולא מכשיר. שלא כמו הפטיש, היכול לשמש למטרות שונות באופן בו הוא מתחבר-ממשיך את היד הפועלת, ומחליץ ממנה עוצמה שהטבע נטע בה משכבר, המצלמה הסגורה על מטרה אחת אינה מהווה חלק ממרחב הגוף האנושי. היא יודעת לצלם רק בדרך שהותותה מראש, ולכן אינה יכולה לפעול להבאתה של הנוכחות. מבחינתו של היידגר, כלי מעין זה אינו מסוגל לחליץ מהגוף את עוצמתו החבויה, בהיותו עקרונית חיצוני ומנוכר למהותו. ההבדל הזה בין המכשיר למכונה משתקף גם בהבדל בין האופנים שבו הצילום חושף את העולם ונחשף אליו תוך כדי שימוש: המכניקה החזרתית של המצלמה אינה מאפשרת את היווצרות הריב בין המידה לבין חוסר המידה, ריב קמאי שאיפשר את התפרצותה של האמנות כאפשרות העולה מיכולותיו הטבעיות של האמן. כותב היידגר: "החשיפה השולטת בטכניקה המודרנית אינה מתפתחת להפקה במובן של הפויזיס (poiesis). החשיפה השוררת בטכניקה

המודרנית היא אתגור המעמיד לרשות הטבע את המזימה לספק אנרגיה שניתנת לכרייה ואגירה כמות שהיא. האין זה נכון גם לגבי טחנת הרוח הישנה? לא. אמנם כנפיה סובבות ברוח, אך הן חשופות לחסדי נשיבת הרוח. טחנת הרוח אינה מפתחת אנרגיות של זרימת אוויר כדי לאוגרן. "המצלמה האנכית אוגרת אנרגיה. כל מאמצי הפיתוח של הצילום מוקדשים למנוע את "החשיפה המיידית" של הצילום לחסדי האור. המכונה הטכנולוגית המצלמת, כמו החקלאות ש"היא תעשיית מזון ממוכנת",⁷ מעוררת מצוקה שכן "מרב טכניקה עדיין איננו מתוודעים לשררת המהות של הטכניקה."⁸ לסכנה הזאת פנים כפולות. צדה החיובי הוא ש"ככל שאנו מתקרבים אל הסכנה, כך נוגהות בבהירות רבה יותר הדרכים אל המושיע, כך אנו הופכים יותר לשואלים".⁹ צדה השלילי הוא שהסכנה מפתה אותנו להיהפך למטאפיזיקונים.

הצילום האופקי מבקש לחמוק מהסכנה הטכנולוגית של הצילום ולדמות למכשיר הממשיך את הגוף, ובעיקר את העין ואת היד. הוא מבקש לחמוק מהבעיה שמציבה הטכנולוגיה בכך שיחשוף את מהות הטכנולוגיה כחלק מהייצוג. בתוך הצילום טמונה הצעה לנכס את מצב המכונה בהיבט חדש, שיפתח את חשיפת המהות. לעומת הצילום האנכי, הנעמד תמיד ממול ומדגיש את המציאות החומרית ואת חוסר יכולתו להסתיר, הצילום האופקי הוא התנסות דיאלוגית סתורה, חשיפת אירוע כאוטי המתחולל בזמן הצילום עצמו. האירוע הוא השריפה המתחוללת על פני משטח האמולסיה. מעבר ליחס של שריפה וסימון, המחשבה על הופעת הצילום כישות וירטואלית, ישותו של הצילום שנעמד ביחס פתוח אל המציאות, באה חשבון עם העבר שאיננו בו, כפעולת פרשנות מעגלית. באמצעות הצילום עולה היכולת להפשיט את ההווה ולמקם אותו



דימוי מס. 3: מצלמה "כדור"

על פני שטח שרופים המקבעים קץ המקרין את עצמו כנקודה הקריטית: הצילום מקרין את עצמו לעבר שרשרת הארועים הארוכה שהתרחשה בעבר, ושהביאה אותו אל ההווה, ומסמן אותה בעצירתה.

2. הפילוסופיה והפוליטיקה של הצילום האופקי

הצילום האנכי הוא סיומה הפנומנולוגי והפרדוקסלי של סדרת אירועים אינסופית, שזמן התחלתה אינו ידוע ושהתקבעה בנקודת קצה שרירותית שאינה נובעת מתוך הרצף. שרירותיות זו הופכת לסימן בעל מעמד אונטולוגי, לחסם בלתי עביר: הסדר, שעד כה היווה סדרה פתוחה ומשתנה, נבלם. כוחות הבלימה של הצילום האנכי הופכים לסימון פרדוקסלי לאחור, תוך חסימת המבט: הצילום האנכי יוצר גבול המבוסס על היעדרותה של כל עדות חדשה, על שריפה הקוטעת את הרצף הבלתי ניתנת לאיחוי. אירוע הבלימה אמנם חוסם את שרשרת ההתרחשויות, אך הוא מפעיל מהלכים פרשניים בלתי פוסקים, כאמצעי לגילוי שרשרת הייצוג של התמונה, למיקומה על פני הרצף שנקטע בחומרה. לעומתו, בצילום ההרמנויטי-אופקי נבנים תנאי אפשרות שבאמצעותם ניתן יהיה להעצים את הזיכרון הגנטי הנולד בנקודת המגזו הפנימית של המגע האכזרי בין האור לנגטיב, הגייזר, הסוגרת ופותחת קצה פירמידה גדולה בעולם.¹⁰

עבודת הפרשנות של הצילום האופקי, שהיא תמיד פוליטית, הופכת את מצב העניינים המקרי לעובדה וממלאת אותה במשמעות. הוא חי במציאות פוליטית, ומתוכה הוא מייצר עדות, או סדרת עדויות, כפעילות של התנגדות לשינוי. הוא מסגיר את מיקומו וממשותו כביטוי רציף לעוצמות אור המועברות בתוך מבנה מעגלי של אופק הנפרש משם לכאן ומכאן לשם. התמונה אינה חלל-זמנית, אלא נעה מבלימת השטף של הזמן אל המקום ה"אחר", שכבר טמון עמוק בעבר והפך לארכיון ידוע. העבר מונח בשרירותיות במקום שבו הוא נזנח, מסומן כדימוי אנכי שמשמעותו שמירה מדויקת של קווי המתאר של המרחב והזמן. הצילום אינו מעבר לזמן ואינו מחוץ לזמן – הוא שרוי על סף שהוא ממציא שוב ושוב מחדש בכל פעולה, הופך את הנקודה לקו ואת הקו למשטח הפועל כהטרטופיה ההופכת ליוצאת דופן בהיסטוריה שלה. הצילום הוא המוציא אותה מהדופן, תרתי משמע, ברגע שמישהו הבין את עצמו כחלק מקהילת הייצוג הפועל במרחב הפומבי הלא-חומרי. רגע הצילום הוא מעבר מאוטופיה – הכול אפשרי במקרה שיבוא עוד רגע – למצב שבו הכול כבר קרה ברגע שחלף ועתה הוא משנה את המצרך של הקיים, מצרף את הבלתי מצטרפים, דהיינו מחבר ללא חיבור את מה שנמצא עם מה שמקרי לנמצא. לעומת זאת, בצילום האנכי בולטת פעולת הקטיעה, ההופכת את החיבור עצמו לבעייתי, שכן מה שנקטע לעולם לא יוכל לשוב להיות חלק מן השלם. וזו הגדרת הצילום האנכי: החיבור הזה של מה שיבוא עם מה שנמצא, חיבור שנשאר בעייתי, לא פתור, כזה הסובב סביב מה שבארת כינה "הפונקטום"¹¹ (שאינו קיים בצילום האופקי), הבניה הכרחית שבה הדבר עצמו הופך לאיבר מצטרף (agencement), איבר של עודפות למה שנראה בצילום כתהליך חשיפה של חוסר הפשר של הנמצא. העמידה של הצילום מול המציאות בסדרה שנאטמה והפכה לאמבלמה היא הביטוי לאנכיות שבאה מן העתיד ומתחברת אל הכאן והעכשיו. היא יוצרת שסע דינמי מיוחד

במינו במחשבה על הקשר בין ייצוג, התנסות חושית ומחשבה. עם הופעת הצילום, הופיע הייצוג לראשונה כהתנסות חושית שאינה מתואמת עם המחשבה.

מכאן שמה שהצילום האנכי מבקש לעדי עד, כמו שבארת אומר, הוא לייצג את מה שכבר איננו. הצילום מבקש לפרום שאלה נקודתית ביחס לתמונת הוויה זו או אחרת ולהציג את ההיסטורי על סף ההיסטוריה שבה הוא נוצר, חי ומת. אבל הצילום לא נעצר ברגע שבו צולם. כמו המלאך של בנימין, הוא מפנה את ראשו לעבר שממנו נקרע, ושם הוא ממשיך לפעול ולהפעיל את העבר ואת ההווה כאחד, חי ונושם בעבר שמתוכו הוא נלקח: זמן הסף של הצילום האנכי לעולם אינו מסתיים מכיוון שהוא עדיין לא התחיל. הצילום שהופיע בצורה אנכית, כמו גיליוטינה החותכת מלמעלה למטה בחתך חד שאינו יכול עוד להיעלם בתוך ההווה ההיסטורית-הרמנויטית, הוא אירוע של "שסע", של חיתוך (caesura), של כישלון הרצף לשמור על עוצמתו שנבלמה.

לעומת הצילום האנכי, הצילום האופקי מבקש לעמוד ממש במקום שבו מתחוללת השריפה, להציב את המחשבה בפני השטח של הפילם עצמו, ולחשוב יחד עם תהליכי השריפה הנחלשים והולכים לרוחבה של האמולסיה בלוח הפילם (sheet-film) המונח באופן אופקי. בצילום האנכי, שלא כמו בצילום האופקי, כל משטח האמולסיה של הפילם נשרף בעת ובעונה אחת (כיוון שהפילם מקבל את כל האור החודר ללשכה האפלה באותו זמן). האופקיות ממשיכה במהלכה ההרמנויטי באמצעות הכאן והעכשיו המתחולל באירוע החדש הנפרש על פני האמולסיה. התחוללות זו של ה"פנים" נקשרת להתחוללות של ה"חוץ", והיא קשורה במבנה המערכתי של ריבוי העדשות, המתייחסות למרחב הפוליטי של האירוע, כפי שטוענת אזולאי:

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 לכדם אינם מספיקים כדי להשיב על השאלה מהו צילום, אבל בלי לתארם כחלק מאונטולוגיה פוליטית לא נוכל להתקרב לתשובה מניחה את הדעת.¹²

דהיינו, הפוליטי הוא היחס הכולל של הצלם, המצלמה והאירוע המכונסים לאופן שבו נוצר הקישור בזמן החשיפה ובאמצעות הנקבים, בין מבנה הזמניות ההיסטורית, לבין תוכן פעולת המצלמה ומה שמייחד אותה ביחסה המסוים אל האירוע. ראוי לומר את זה בפשטות – ולטר בנימין טעה כשניתח את הצילום ב"יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני": ה"שעתוק הטכני"¹³ אינו העובדה שאותה תמונה, אותו נגטיב, ניתן להדפיס אינספור פעמים, אלא שהמציאות משוכפלת אינספור פעמים, לא בגלל הנגטיב אלא פשוט משום שהיא כבר הצליחה להיות מצולמת, מאז אמצע המאה התשע-עשרה ועד היום, ותמיד באמצעות אותו תהליך ייצור של

ייצוג, באמצעות אותו פורמט טכני חוזר על עצמו של המצלמה האנכית שהפכה לגלובלית. מצלמה זו יודעת לשחזר אך ורק צורה אחת של "לקיחת תמונה", מבנה שהיא מלבישה שוב ושוב על עולמות ומציאויות המשתנים תדיר. מופעלת כאן פוליטיקה של ייצוג הגמוני שאינה מבחינה בהבדלים אורגניים ומסמנת את הכול באותו אופן: מסגרת ריבועית בעלת מרכז אחד, שהדימוי מתארגן סביבו בחדות ובבהירות מרשימה. לעומת זאת, לצילום האופקי אין מסגרת והוא חסר מרכז, וכך אינו מאפשר לעולם להתארגן סביב מרכז (אפילו לא מרכז מדומיין). הצילום האופקי בונה מחדש את המכשיר הייחודי המתאים לו בכל אירוע של צילום. הוא מבטל את היחס סובייקט-אובייקט, ועוסק בהיאלמות של התייצבותם זה מול זה תוך ניסיון לחסום את הדיאלקטיקה כאפשרות וככושר העלאה של ההווה הנאטמת זמנית. בעצם, הצילום



דימוי מס. 4: מצלמה "חבית" ופרוזודור המצלמות

האופקי מבקש לא להקפיא את ההווה אלא להערים על היעלמותו ועל הפיכתו לחלק מהארכיון הכאוטי של הזמן. הצילום הוא אירוע התבוננות של ההיסטוריה אל עבר עצמה, רגע של "שקט מהורהר", כפי שמאיר ויגודר מכנה זאת,¹⁴ מבט המתקיים בתוך ההווה שהתעוור.

ההווה בצילום הלום בהיותו מושלך ומקופל על עצמו, ומבקש להפיק באמצעות זאת את הכרתה של יד מכוונת (תרתי משמע), שאינה בהכרח היד של ההיסטוריה המבקשת אחר אופני יידוע באמצעות ההתערבויות במהלכי המציאות (הצילום מזמין אותנו לשאול: מי שם את "זה" ליד "זה"?). אבל ההתערבות הזאת היא בעצם אסטרטגיה של המבט המופנה אל עבר העצמי, מבט

עיוור העושה שימוש בחומרים רדומים, ומעמיד את עצמו כטריז בין הסימן ובין המציאות ויוצר תנועות. זו אימננציה של סימנים המהווים לשון הסמכות שבינתה נסתתרה והיא מתערבלת בתוך המחשבה. מבחינה זו, הצילום נמצא תמיד על סף טראומה, מכיוון שהוא מוצא את מה שלא נמצא בעולם. בהמשך לכך, הצילום האופקי חושף את ממדי הטראומה בתוך חוסר היכולת שלו לחלחל את כל-יכולתו, בהצביעו על כישלון מתמשך בפעולה האנכית לחתוך את האירוע הרציף לכאורה שבין הלפני (היווצרות התמונה) לבין האחרי (התמונה הקיימת שהתרחקה מהאירוע). תצורת הצילום נמצאת במאבק אלים בין חדירתה של המציאות המייצרת לבין המציאות הפועלת את מה שנמצא והתמצע. מאבק זה פורש לא רק את אופני פתיחת המעשה להנכחה פועלת של מורכבות העבר, אלא אף את ההתיישרות של סף התודעה סביב ההכרה כי הצילום לעולם אינו אלא התייצבות מתמשכת, קול של בכי ונהי מלנכולי, דרך להתבונן בהריסותיה של התרבות ביחס לעברה תוך חליצת מהלך הרסני בתוך הזיכרון.¹⁵

הקיום האזרחי, האנטי-אדיפלי, יהיה התוצר של "עבודת צילום" כהתעברות בטוהרה, הנחלצת מן העמדה הנרקסיסטית המלנכולית או הפתולוגית, על ידי בחינתה ועיבודה. האזרחי החדש הוא מימוש האופן שבו נתפסים המציאות והאובייקטים שבתוכה בתהליך שבו התרבות הופכת את עצמה למהות המתועדת בלי הכרה בכלי ההכרה (כמו ערוצי החדשות למיניהם). אם היה נדמה להיידגר שהטכניקה היא דומם חסר עולם, חסר כושר כאוטי-מקורי, תקשורת ההמונים הוכיחה כי גם הצילום של אובייקט כרוך בשואה אפיסטמית: מול הצילום הסובייקט קולט את נוכחותו שלו, ובד בבד חווה את היעלמותו (הצילום מסתכל עלי אך לא רואה אותי). הצילום הוא אישור לסופיות של הסובייקט, אך גם מעלה את הסופיות כסימן כללי, כיחס פרדוקסלי. הסופיות אינה יכולה להיות "סופית" אלא בעולם אינסופי. הלפיתה הכפולה איננה אפשרית: אם מה שנעמד ממול הוא סופי, כיצד יוכל המבט למצוא בו אמת? הצילום האנכי מבקש לחמוק מהפרדוקסליות הזאת ולהציב מולנו אובייקט סופי, החוזר שוב ושוב באותה צורה. לעומת זאת, עקרון האופקיות מבקש להשיג את השעתוק כחד-פעמי, כהמשך של העצם העומד ממול, ולא בדרך מטפורית או מטונימית. תפיסת היש הסופי עוברת אפוא רעידת אדמה, מחשבה מתוך אדמה הרועדת בתהליך העיבור של הדימוי.

לפי אריאלה אזולאי, הצילום כפרקטיקה אזרחית אמור לייצר אזרחית או לדבר על אמנה אזרחית בין כלל המשתתפות בצילום.¹⁶ מה תהיה צורת החוק של הסובייקט הזה? הצילום יכול להיקשר לחוק בדרכים שונות. הצילום מפרק את החוק האדיפלי: גם צילום פרסומת מייצר מרחב מדומיין של תשוקה משותפת, מנותקת מנוכחותו הבלתי אמצעית של המבט אל החוק. ניתוק המבט מהחוק מאפשר לסובייקט לעבור תהליך של "עיבור בצילום": המבט מסגל את עצמו חזרה לחיים, חזרה אל קבלת המציאות ואל האפשרות האנושית שבהתקשרות לאובייקטים חלופיים כמו "תמונה של". מכאן שאמנם ניתן לראות את עבודת הצלם כעדות, אך לא עדות לרגע המכריע או לאירוע החיצוני, אלא לכך שאפשר להפיק סימן ממכשירים שהאדם יצר במו ידיו ושאינם חלק ממנו, לכך שאפשר לייצר "תצלום", איקונה החוצה את הניגוד הקנטיאני של צורה ותוכן.

בתהליך הצילום האופקי מתרחשת הדמיה כאירוע, כהוצאה אל הפועל של כושר בחינת המציאות במעשה השעתוק, שכל מטרתו לנתק באופן הדרגתי את הליבידו הפרטי מן האובייקט הלכוד בעולם "שם". בצילום האנכי, האובייקט נעלם אך ממשיך להתקיים ללא שינוי בתמונה. הצילום האופקי מצלם את היעלמותו של האובייקט. התחושה ש"הכול נעלם כל הזמן", שהיא בעצם חוויית היסוד של הזמן, מופיעה בצילום האופקי כמשך, כרגע חסר זמן המהווה חלק בתהליך של היעלמות. הצילום האופקי נמצא תמיד בתנועה מהקיום אל חוסר הקיום, שינוי מהותי ביחס של הסופי אל עצמו. זו הצבעה על כך שאין אפשרות לרגע מכריע, ש"הרגע המכריע" שהדריך את המחשבה של הצילום האנכי הוא רק עדות לכושר שבירת הרצף. מתוך הפרישה שנוצרת בצילום האופקי נולדת שפה שאינה דיאלקטית עוד, שכן זהו רגע שאי אפשר לשלול אותו כי אין לו מקום שבתוכו הוא יכול להישלל.

הצילום האופקי הוא מציאות שעושה פרובלמטיזציה לזיכרונות ולציפיות המלווים כל צילום. זה לעולם לא מה שזכרנו ולא מה שציפינו לו. הצילום האופקי נלכד אם כך בהתוויה של ישות החצויה בין המציאות הנחווית מחדש בהיווצרות שכנוע רגעי בחוויית ה"היות-שם", לבין מה שנמשך – הנמצא השרוי בהימצאותו. חציית ההוויה להרף העין המתמשך היא כושרו של הפרטי להסיר את תלותו ואת קישורו אל האובייקט הנכחד מנגד, ומצייר כך את עמידתו של המבט מול שאלת האפשרות של חוסר קיומו של העולם שממול. הפטישיזציה של הצילום מתהפכת כאן.



דימוי מס. 6 (שמאל): מצלמה "פיתה"



דימוי מס. 5 (ימין): מצלמה "צפון-דרום-מזרח-מערב"

המבט אל הצילום האנכי מכונן אותנו כסובייקטים. הצילום האופקי, המונע את ההתקשרות אל אובייקטים, מחייב אותנו להכיר בכך שאנחנו חלק מתהליך הכינון שלו. השלב הנרקסיסטי של ההתבוננות מותיר את המבט באָבו, ומבקש להכיר בהכחדתו של האובייקט המייצרת מצב פתולוגי של אבל מתמשך.

3. הצילום האופקי אינו שואף להיות ייצוג אל *becoming-image*

בעבודת הצילום האופקי מופנמים כל החלקים של המבט שהוכלו באובייקט הלכידה, בתמונה כמעשה ההתהוות של סירוב לסימו של תהליך העיבור. מופעלת פנטזיה כניכוס והבלעה של

הדבר אל תוך גופו של המוכחש. אך הפנמה זו נשארת במעמד של אובייקט זר המוכל בתוך ההווה המאיים למוטטו, ומעודדת תהליך הקאה של האובייקט אל עבר חשיפה מחודשת של ייצור גבולותיו: הצילום האופקי אינו שואף להיות ייצוג של משהו, עדות למשהו, אינו מבקש לאפשר למערכת כלשהי לעשות בו שימוש יעיל, כסנגוריה או כקטגוריה על מצבי עניינים בעולם, אלא מבקש להתחבר אל תהליכי הייצור של החוץ ומגלה כי הוא מייצר שוב ושוב את גבולותיו ואת קווי המגוון שלו, שכן החוץ נשאר ויישאר עלום. לדידו של הצלם, ה"מפגש" הריאליסטי-טראומטי עם התמונה יהיה תמיד צמוד למחוזו של הממשי כמקום פתיחתה של ספקולציה מבוקרת: אני יודע שנגעתי בממשי, אך אינני יכול לשמור על המגע כבעל מובן רציף. האובייקט בצילום, הן האופקי והן האנכי, חומק תמיד דרך היווצרותו של ה"יפה" כיצירת האמנות. אבל בצילום האנכי, המפגש הבלתי האפשרי הזה של הממשי עם הספרה הטראומטית של היפה יוצר את עבודת הצילום כמה שאינו יכול להיות עוד מובדל מן האובייקט היומיומי. אחרי יותר ממאה שנים של צילום, אנחנו חווים גם את המציאות המיידית כעיבוד של הדימוי המצולם האחרון שראינו. הצילום האנכי איבד למעשה את יכולתו לייצר חוץ. הצלם חושף את כושר היווצרות של המציאות כדבר "יפה", הפועל כמסך שטוח של ממשות חלקה לחלוטין וחסרת פגמים, אסתטיקה שהוא מעתיק מתמונות שכבר קיימות בארכיון. הוא יוצר לכאורה יחסי אובייקט-אובייקט השואפים לסדר את העולם שמולי, אך לאמיתו של דבר הוא משכפל פעם נוספת את מה שכבר נוכח כמשוכפל. בניגוד לכך, המבנה מצד אחד והמחשבה מצד שני אינם מאפשרים לצילום האופקי לשעתק את הסדר של העולם הנגלה מצילום לצילום.

בעקבות הדקונסטרוקציה שדרידה עשה לאפלטון, נראה כי עתה ברור שאיבדנו את היכולת לחשוב את מה שהתאפשר למחשבה היוונית, לחשוב על ההבדל בעולם שבו הכול הוא העתק, שאין בו עוד קיום ליחס שבין היפה לרע. ניתן לומר כי משום כך, העולם המצולם היום הוא לכאורה ההתגשמות המלאה של הנבואה השחורה של אפלטון. בפחד שלו מהעתק, מאובדן היכולת להבחין בין האמיתי למדומה ומהטשטוש ביניהם, טמונה ההבנה כי מי שחווה אינו יכול לחדול מלחשוב בדרך שבה למד. הציפור תמשיך לנקר את הציור של הענבים. ואולי בעצם הציפור לא תמשיך, אבל האדם כן. העימות עם ההעתק אינו אירוע מתגמל אלא רוע ממכר, ההופך את העימות למצב שאין לשאתו. לא חסר אחד, אלא שני סוגים מרכזיים של חסר וחסך נוכחים בצילום. הראשון פועל ברמת התשוקה אל האובייקט, ומתקיים כשרשרת של סימנים מבוקרים ומתועדים. התמונה היא תמונה של אובייקט חסר. החסך השני מתקיים כידוע וכזיכרון נוכחותם של המסמנים – המסמנים שנעלמים ומתחלפים זה בזה כחלק מהוויה של חזרה ואוטומציה. התמונה שירשה את מקומו של האובייקט אינה תמונה של אובייקט חסר אלא תמונה חסרת אובייקט. לעומת זאת, הצילום האופקי מבקש לחמוק מהיחס האפלטוני אמיתי/מדומה ולגלות את החסר כבר במרחב קודם, באובייקט עצמו. הוא ממקם את החסר במקור מעשה האמנות כייצוג כל מה שהיה חסר, כמערכת המבקשת לחבור אל סדר אחר. עבודת האבל מייצרת את האמנות כמקום של אירוה, כאירוע של המתנה המניע את התשוקה ללא יכולת להערים על הכרתה בייצוג כאובייקט תחליפי. הבליעה והעיכול של האובייקט, הלכוד בגבולות

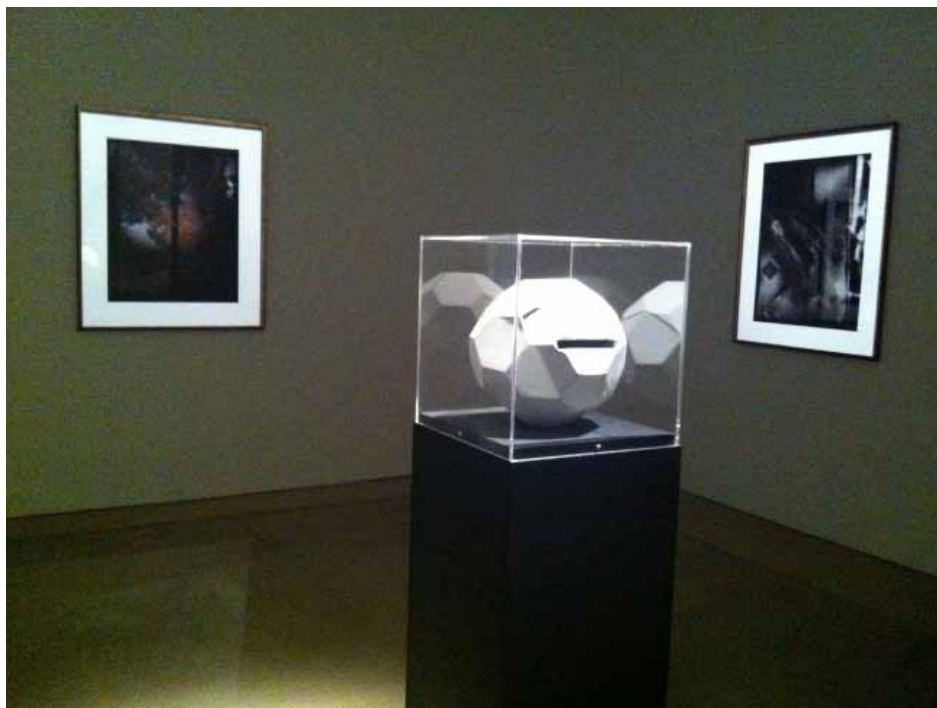
הגוף החדש של התמונה, מבקשים בפשטות להחזיר את הגבול בין הדבר לדימוי, להזכיר שמחוץ לצילום יש משהו – משהו זר במהותו לסובייקט.

הצילום הוא מה שמבהיר יותר מכול את הזרות של האובייקט, את הזרות של ההיסטוריה והזיכרון: האם מה שאני זוכר הוא אני, עצמי? האם ההתהוות המתמדת שאינה חדלה מורה על זרותו של העצמי ביחס לעדות המתרחשת מעל לפני השטח של הצילום? המבט אל תמונה שצילמנו הוא גם מבט פנימי אל עצמנו. זה אף פעם לא מה שאנחנו זוכרים. קאנט שואל כיצד אנחנו יכולים לזהות את יד שמאל במראה, אף שבבואתה נראית זהה ליד ימין.¹⁷ אני שואל שמא באמת איננו יכולים לזהות את עצמנו במראה. אולי בכל התבוננות במראה טמונה טראומה קטנה? את הבעיה של המראה פתר קאנט בטענה ש"ההבדל בין יד ימין ליד שמאל אינו ניכר בתכונות הפנימיות של כל יד, אלא ביחסה של כל אחת משתי הידיים לחלל הכולל שבו היא נמצאת",¹⁸ כלומר הוא מניח שיש מבנה קבוע להבדל בין המציאות ובין ההשתקפות שלה. הפתרון של קאנט כבר מכיר במובלע בטראומה של הבבואה, שפירושה שהדימוי (במראה, בתמונה ישנה) הוא לא אני (לא זהה לזיכרון שלי). הטראומה אומרת כי אני אחר בכל פעם שאני מביט, עוד לפני שהבנתי שגם העולם משתנה בינתיים. זה נכון גם ביחס לאובייקט. היום כל ה"אובייקטים", ובכללם אלו שהצלם מסמן, הם תמיד ומראש אובייקטים צילומיים, כלומר אחרים לעצמם. הם ביטוי לסוג חסרוננו של העולם, המכיל בתוכו אפשרות לייצור של אובייקטיבציה סימבולית, כ"חור" הנפער בממשי על ידי פעולת השעתוק. אם אנחנו אומרים שהצילום לוקח חלק במציאות, ולא רק משקף אותה, כי אז ברגע שהוא מצולם הוא קורע בהוויה קרע שאינו יכול להתאחות. כך, אף על פי שה"דבר" הוא תמיד אותו ה"דבר", האובייקט של הצילום לעולם אינו מה שמופיע בתמונה. הוא מופיע בתמונה בפנים אחרות, כייצוג המבטא את כושרו לסינגולריות.

הצילום האופקי זונח את העמדה האמפיריציסטית שהצילום ייצג בתחילת דרכו ביצירת היחס המקביל והאנכי אל ההוויה, ומאפשר תהייה ביחס לחוקיות השלטת במרחב הניסיוני הבסיסי. תהייה זו עתידה להיוותר ללא מענה אובייקטיבי אפשרי. האמונה של הצילום האנכי כי התנסות ישירה היא בגדר האפשר מניחה מערכת חוקים המסדירה את התפיסה שלנו. הצילום האופקי מסרב לכונן מערכת חוקים פרטית או כללית. הוא מנסה לשכנע אותנו, ולו לרגע, שהניסיון הוא אוסף של תנאים רעועים. הצילום האנכי יודע לא רק לצלם אובייקט העומד מנגד, אלא את כל מה שעומד מנגד. זהו המובן שבו הצילום הוא דבר ארכאי, המצביע על קיומו של מקור בתוך הוויה שנשמרה. בהינתן שהצילום ארכאי, וכיוון שהתמונה המופיעה בצילום האופקי היא תמיד תמונה של ההוויה כנמצאת בשלמותה מנגד, כאותה הוויה אחת שאין בלתה, הצילום ייוותר תמיד במרחב פתוח שבין האמפירי לתבונה, ויסרב להיות כפוף לסכמה (למבנה רציונלי אפריורי). יחד עם זאת הוא גם סכמטי מספיק כדי שאפשר יהיה לחזור אליו בכל רגע נתון. הצילום יתייצב שם כטראומה שתיקשר למעגליות של חקירת האמת מתוך ההתבוננות במציאות כבתצלום, למרות הידיעה שאין מדובר אלא בשעתוק מסדר שני ושלישי: שוב ושוב אנחנו חיים את המחשבה ש"הנה הוכחה שהיה שם משהו", "הנה עובדה", או הנה העדות לכך שה"דבר" שעמד שם לא השתנה ועודנו עומד כמו קודם. כיוון שבכל מקום שיש פעולה, פעילות וכוח, שם

נמצא גם את הדבר הממשי, הצילום אינו מגלה אלא שיש שם עצם שמתוכו, ובתוכו בלבד, עלינו לבקש את מושבו של אותו מקור פורה של התופעות. במקרה של הצילום אי אפשר להסיק מן הפעולה עצמה על ההתכוונות של הצירופיות שבתוכה הוא נמצא, של מה שפועל; הצילום יהיה תמיד רק המתמיד בתור המצע של כל משתנה, הבסיס לטראומה בלתי פתירה.

החקירה של הצילום האופקי קשורה להופעה של הצילום כפעולה מתווכת, אך היא מבקשת להפנות אותה לכיוונים אחרים ולא רק אל מה שנמצא ממול. במקום להצביע על קיום כעובדה, הצילום האופקי מעמיד את עצמו שוב ושוב במרחב של ביניים, במקומו של התיווך שאינו יכול להימחק. הצילום האופקי נתון בתוך אירוע של הטלת חשד סובייקטיבי שאין דרך למחוק או להפוך אותו לאתר של עדות. הטראומה נתונה במבחן הניסיון, והיא גם ניסיונו של המבחן. היא מציבה שאלה על תנאי האפשרות של הניסיון כהתהוות, והופכת את עצמה למושא החקירה העצמי של הדימוי, של המעבר מהיעדר תמונה אל מצב שאולי אינו מכיל את כל איכויותיה של התופעה, אך בהחלט מכיל מספיק מהן כדי להיות מוצב שם כמושא לחקירה. יש לזכור שעד להופעת הצילום לא היה אפשר לקבע את הדימוי ולא לדבר על הבעייתיות של הופעת תנאי האפשרות החדשים לקיבוע. גבול המעבר בין היעדר מושא לקיומו היציב של מושא (גם אם כדימוי בלבד) מעיד על התעצמות והתפשטות של העצם. זהו האירוע של הצילום בכלל, כצורה המעבירה את העצם מאפס לאחד, מה שאני מכנה "עקרון הפעולה הפחותה". רדוקציה זו, המתחוללת ברגע המעבר מממשות לייצוג מסדר ראשון, מצביעה על כך שזו אינה רדוקציה כפי



דימוי מס. 7: מצלמה "כדורגל"

שמוכר למדע, אין זה מעבר מחומר לנוסחה, אלא מעבר למצב מקביל בין ייצוג לבין המקור שלא השתנה. הצילום מייצר עודפות שאינה נוגעת בעצם משום שהוא אינו מתהווה, והוא עצמו מהווה את מהלך השינוי בלבד, ולא את ההתהוות הנעה מן האין אל היש, מן ההיקפים אל עבר המרכז. את הצילום אפשר להניח כמאורע נתון בין יתר התופעות, אירוע המתייחד בהיותו הטראומה של האירוע ולא הטראומה של האדם החווה אותו, משום שבצילום מתגשמים החששות מפני ביטולם של תנאי האפשרות האוניברסליים של אחדות הניסיון.

הצילום שהוא אך ורק יחס מתקיים בהרף העין של הגבול, הוא תחום הביניים בין שני מצבים, בין העולם וביני, ואינו מצב בעצמו. הוא כולו שינוי, ביטול של אחדות, והוא שינוי נטול סיבה. הוא שם הפעולה של השינוי, ותפקידו לעורר את הספקנות ביחס לקיומו של הניסיון, ובדרך זו לערער את הקביעות הטראנסצנדנטליות. מכאן ניתן להסיק הבחנה חשובה נוספת בין הצילום האנכי לצילום האופקי: הצילום האנכי הפך מהיותו יחס להיותו דימוי מקובע שאפשר להתבונן בו מתוך חוסר שייכות ושכחת הטראומה, וכעת הוא תמיד צילום ברור ומובחן של "משהו", שהסיפוריות הפיקטוריאלי של מסתירה את הסכנה. הצילום האופקי מבקש שלא להכחיש ולא להחביא את הממד הטראומטי, ולאפשר לצופה לחיות אותו מחדש. הצילום האופקי "מתעד" את המעבר של עצם ממצב א' למצב ב', או להפך. עצם קיומו של הצילום מלמד על חוסר האפשרות של העצם לשמר את מצבו, שכן הצילום תמיד יצביע על הנקודה הזמנית האחרונה, ראייה הנבדלת בכל מקרה מכל נקודה, קרובה ככל שתהיה אליה בזמן. הצילום רגיל למקם במרחב הזמני עצמו את השאלות שמעורר קיבוע הדימוי. כאשר הדבר כבר אינו דומה לצילום שלו, אנחנו אומרים שהוא השתנה. הצילום האופקי ממקם את אותן שאלות בעצם שממנו מתחילה פעולת הצילום. הוא מציג שינוי שיש לו סיבה, שנקשר ביחס סיבתי אל העצם, אך אינו מצטרף לשרשרת הסיבות והתוצאות שהעצם חי בהן.

אם נשתמש במונחיו של בודריאר, את הצילום היום צריך להבין כחלק מעולם הסימולציה. פירוש הדבר שהצילום כבר אינו מחקה את המציאות, וגם אינו מעצים אותה, אלא מייצר מציאות בעלת חוקיות משלה, שהעולם עצמו מתיישר לפיה. העניין המוזר הוא שאת השלב הזה אפשר לקרוא במונחים שקאנט מייחס לגאון. הרי בשביל קאנט האמנות היתה ביטוי של הגאון היחיד שיכול לקבוע חוק חדש. אם נקצין את ההיגיון הזה, חוויית האמנות איננה יכולה לקחת חלק במציאות החברתית, מכיוון שלעולם לא נוכל להבין את החוק החדש שהגאון ניסח. פוקס טאלבוט אמר ש"הצילום הוא העיפרון של הטבע", ובמונחים קאנטיאניים – לא האדם הוא הגאון אלא הטבע עצמו, המייצר תמונה דרך השימוש שהוא עושה באדם. שכן באמצעות העיפרון הזה הטבע מציג את עצמו, אבל אחרת: באמצעות המכשיר אני משיב את היכולת להראות את הטבע כ"אמנות". כפי שטאלבוט אכן הבין זאת, הממד האורגני והוורטואלי של הדימוי החדש מייצר איבר נוסף למציאות. הבלוט יוצר לא רק אילן, אלא אמנות המייחסת לטבע מודעות ומאפשרת לו להיות "טבע לא טבעי", נתון לא-נתון של החושים שלכאורה אינם עומדים לרשותו. כפי שכותבת ורד מימון:

בעבור טאלבוט, ערכו של התצלום כצורה של הוכחה אינו תלוי רק בטבע

החזותי המפורש, או במעמדו כ'האצלה ישירה מן הרפרנט (המצולם)'. הבעיה איננה להוכיח 'את מה שהיה', אלא איך לגרום לעבר, באמצעות דימויים נבררים ומסודרים היטב, שיהיה חי ואינטימי: החייאת העבר, ולא אימותו. הטקסט וגם הדימוי של סצינה בספריה הם אמבלמטיים, כיוון שהם מצביעים על הספציפיות ההיסטורית של התצלום המוקדם, ולא משום שהם מחזקים צורה מהותנית או אונטולוגית של מובנות צילומית. [ההדגשות שלי]¹⁹

כל מה שהצילום האופקי מבקש לעשות הוא לממש את האפשרות הזאת. להניח לטבע להיות הגאון. אבל לשם כך צריך לסלק את התודעה האנושית שהפריעה לאפשרות הזאת עד עכשיו, בהתעקשות לנכס את הטבע ואת הדימוי. צורות עדות חדשות אלה הן חלק מ"האמנות החדשה" שטאלבוט מגדיר באמצעות הצילום שלו, ופותח את המרחב שאני מבקש להעניק כאן לדרך הצילום האופקית החומקת מהצורך לספר את סיפור ההעמדה שממול, ולהעמיד במקומו את התוספת שהטבע מייצר לעצמו, את הרפרזנטציה שמתרחשת לפני הפרזנטציה. זוהי רוויה כעודפות שאינה נובעת ישירות מהניסיון, אך במידה מסוימת בכל זאת נובעת ממנו, כי היא מאפשרת להבין את הגבולות, גם אם אין אפשרות לשרטט את תנאי האפשרות. אם רוצים להציב תזה נגדית לאמפיריציזם הנאיבי, יש לקבוע שיש עיקרים שניתן לגלותם באמצעות המחשבה, באמצעות ייצוג של הייצוג שלא היה קיים שם קודם, או בלשונו של קאנט, בדרך ה"רפלקסיה". ההכרה מסדרת את נתוני החושים בעזרת משפטים נתונים אפריורי של המנגנון ההכרתי, שהוא התבונה הטהורה. התבונה היא אפוא התנאי לקיומן של אמיתות אפריוריות שאינן קודמות לניסיון בזמן, אלא מתהוות ביחד איתו.

בהמשך לטאלבוט, אפשר לומר כי הצילום תפס את עצמו מראשיתו כבסיס של רפלקסיה המבינה את עצמה כאנליטית, ומגלה שהיא אינה בהכרח כזו, משום שאמצעי הייצור הלשוניים כופים עליה את המרחב שוויטגנשטיין חושף, את המרחב הלא-יציב של ההפניה ושל הקונבנציה. בהופעתו המאוחרת מאפשר הצילום להבחין בין שני מרכיבים הכרתיים: הצילום החיצוני עוזר לנו להבין היום, במבט היסטורי על התפתחותה של ההכרה, כיצד בכלל מתאפשרת הכרה. בניגוד לתפיסה האמפיריציסטית, הוא מציב את המשפטים האפריוריים כמענה הכרחי לוגי. המושאים כפופים לחוקים האפריוריים, לאידיאה, לצורה המוחלטת שאינה יכולה להתייצב כדימוי של העולם, ומביאים את המציאות הניסיונית בדרך הצילום, דרך מהלכו של המבט החוקר, להפיכתו של העולם באמצעות המבט לאובייקט מנוהל, אובייקט של מחקר המצליח להתקיים על סף המוות. המוות המתגלה דרך הצילום הוא הצד האחר הנוכח תמיד, הרקע השחור שעליו קל יותר לבנות את הרפרזנטציה. יתרונו הגדול בכך שהוא לעולם לא משתנה, ואין לו אונטולוגיה משל עצמו. ברגע הצילום, רגע היווצרות המבט הקושר בין השחור ללבן, בין המבט שמכאן למבט שמשם, שומרים החוקים האפריוריים על מעמדם אך בה בעת גם נשברים תוך כדי שמירה על האוטונומיות ההדדית שלהם (דבר שאובד בצילום הדיגיטלי, המציג רק את הצד האחד, ללא רקע). הצילום האופקי מביא בחשבון את ההתפתחות ההיסטורית המתחוללת בהכרה. הוא נע יחד עם ההיסטוריה הזאת, ומתגלם בכל עת באופן אחר.



דימוי מס. 8: מצלמה "עוגה"

ההתאמה בין האידיאות לבין המושאים, המתחוללת ברגע המכריע של פעולת הצילום האופקי, מתחוללת בתוך התודעה עצמה, והיא עשויה לבוא מכמה כיוונים: א) כאשר המושא מצוי בתהליך של ייצור המושג, שאיננו מייצר אלא נמצא תמיד בתחום הביניים שבין האידיאה לשפה. ההוויה משנה את הכלי שבאמצעותו היא מצלמת בכל רגע נתון, כאילו עמדה באופן סביל לגמרי (ולכאורה מותנה) מול התוצאה. סבילות זו מובילה לכמה מהלכים שאינם ניתנים לצפייה, המותנים במרחב שלתוכו נעה האידיאה, ושם היא מצטלמת, כמו האלימות (שהגל מתאר בהרחבה)²⁰ המופיעה ללא אפשרות לרדוקציה או לשיקום, שכן הופעתה שונה מהמקור שבו היא נוכחת ומאמצעי הופעתה בכל רגע נתון. ב) המושג יוצר מושא. במקרה כזה עלינו לשאול כיצד ייתכן שהמציאות משפיעה על האידיאה, מצב שבעבר לא יכולנו להעלות על הדעת, ועתה הוא מקבל מובן מתוך המציאות המצומצמת המעוצבת על פי המציאות המצולמת, על פי התמונה שמארגנת את האידיאה בכל פעם מחדש, והתהליך הזה מעניק פתרון לחידת שלמותן הבלתי נגישה של האידיאות.²¹ שאלה זו מבררת את תנאי האפשרות של היצירה, של המצב שבו דבר-מה נמצא מעבר לעצמו, ולמרות הכול אפשר להיחלץ מסגירותה ההרמטית כביכול של ההכרה. במקרה כזה התודעה מצהירה על פעילות, כלומר מצלמת כל הזמן את המרחב העמום מלכתחילה, שבו הפעילות אינה מוגדרת, מרחב וירטואלי שמסומן בהיותו בלתי ניתן לסימון, ובכך מבהיר עד כמה אין אפשרות לסמנו כראוי. הצילום כאן נוצר באמצעות ההכרה בשאלת גבולות היצירה של התודעה. שאלה זו אינה תיאורטית בלבד אלא שאלה אונטולוגית-היסטורית, שהתשובה עליה תלויה תמיד בתנאי האפשרות של ההוויה שבתוכה היא מתהווה

כתודעה פעילה, ובתנועת ההכרה האנושית המסמנת או מדירה, משכיחה או מאוששת. העניין הוא שגם כאשר התודעה פעילה, אין באפשרותה להימנע ממידה רבה של סבילות הכרחית. אבל יש לזכור כי גם המצב הסביל וגם מצב הפעיל אינם מצבים "טהורים" העומדים כשלעצמם, וכי הם מדגישים את מרחב הביניים, המרחב האופקי העמום.

הערות

1. ראו הדין במחשבה האופקית בספרי הפילוסופיה של פני השטח (תל אביב: רסלינג, 2007), ובעיקר עמ' 9-24.
2. אפשר לומר שההבחנה שהתקיימה עד אמצע שנות השבעים בין צילום עיתונות או צילום משפחתי (ייצוג ישיר) ובין צילום "אמנותי" (ייצוג של הייצוג או ציטוט מהקולנוע) נשענה בין היתר על הערעור הרב-השפעה של אמנים על עקרונות ההשטחה והמיצוע, על פיתוח היחס הפרדיגמטי-ביקורתי שבין האסטטי ללא אסתטי. אבל הערעור הזה לא נגע ביסודות התהליך הצילומי אלא נעשה באמצעות פעולות פשוטות יחסית של גירעון, טשטוש, הדבקה, קולאז', מונטאז' או שילוב בין טקסט וצילום. באמצע שנות השבעים של המאה שעברה התחוללה מגמה הפוכה בצילום ה"אמנותי". האמנים והצלמים החלו להקצין את רעיון השליטה המוחלטת על תהליכי הייצור של הייצוג (כמו בימוי ובימוי יתר, שימוש בפורמט של מצלמות גדולות, שימוש בקופסאות אור הלקוחות מהמדיה, עבודה עם ציוד תאורה מתקדם וכו'). מהלך זה, שהיה חלק ממכלול ההופעות המרתקות של הרגע הפוסט-מודרני, של טיפול בייצוג של הייצוג ולא בייצוג הראשוני, הצטרף למהפך באמנות הגבוהה בראשית שנות השמונים, עם הופעתו המחודשת של הציור (באותן שנים כינו את זה הציור ה"רע", מונח שנטבע בפוסט-מודרניזם). אבל לענייננו, הרגע שבו אני עוסק כאן הוא קפיצת המדרגה שהתחוללה בתחום הצילום עם הופעת האמצעים הדיגיטליים לעיבוד תמונה (ב-1987 הופיעה הגרסה הראשונה של פוטושופ, שנוצרה בידי תומס וג'ון נול). אמצעים אלה הגבירו את יכולת השליטה בדימוי ואת ההתענגות עליה עד אין קץ, את החזרה לצורות "אמנותיות" של מונטאז' וקולאז', אך על בסיס מכני משותף. ג'ף וול, אנדריאס גורסקי או תומס רוף הם רק דוגמה למהלך ההקצנה שאשרר בסופו של דבר את העליונות הטכנולוגית, גם אם לעתים במבע אירוני. מהלך זה זכה כצפוי לחיבוק של שוק האמנות, ותרם לשינוי בפערי הערך המסורתיים בין הציור לצילום.
3. ראו מרטין היידגר, מקורו של מעשה האמנות. תרגום שלמה צמח (תל אביב: דביר, 1968), 24.
4. שם, 30.
5. שם, 26.
6. ראו מרטין היידגר, הישות בדרך. תרגום אדם טננבאום (תל אביב: דביר, 1997) 186-187.
7. שם, 187.
8. שם, 206.
9. שם, 206. בהקשר זה כותב היידגר: "חשיפה... כל הפקה יסודה בחשיפה. אך ההפקה מרכוזת בקרבה את ארבעת אופני זימון ההתנעה – הסיבתיות – ושורת בהם. אל מחוז זימון ההתנעה שייכים מטרה

ואמצעי, שייך האינסטרומנטלי. הוא נחשב לרובד-היסוד של הטכניקה. אם נשאל צעד אחרי צעד מהי בעצם הטכניקה המיוצגת כאמצעי, אז אנו מגיעים אל החשיפה. בה טמונה האפשרות של כל חרושת יצרנית" (שם, 184).

10. ראוי לזכור כי במהלך ההיסטוריה של הצילום האנכי כפי שאני ממשיג אותה דרך המשקפיים האופקיים, נעשו כמה ניסיונות חריגה מהמערכת הנסגרת והולכת של האחדת תהליכי ייצור הדימוי במכונה שהפכה להגמונית, ועבודתי מפרפרת אליהם כבר מראשיתה. אני מבקש למשמע ולהדהד את הניסיונות המוקדמים שעשו פוקס טאלבוט (Talbot) והיפוליט באיראד (Bayard) במחצית הראשונה של המאה התשע-עשרה, אך בעיקר לצרף את החשיבה האופקית למחשבה האורגנית-ביולוגית של אטיאן ז'יל מאריי (Marey), שהיה מדען-חוקר שבשלב מסוים בקריירה שלו עשה שימוש באמצעי הייצור של הצילום שעמדו לרשותו בזמנו, ושכלל אותם בהמצאות רבות השראה הרבה מעבר לתקופתו. מאריי, שהחיק ראות לאן הצילום יכול להתפתח, חקר את מערכת הדם והפך לביולוג ולזואולוג. לשם כך המציא ובנה מכשירים שונים כדי להתקדם במחקריו, על מנת להצליח ולתעד את התנועה של החרקים והציפורים, ובנה מכשירי צילום (כרונוגרף) לשם מתן עדות על התנועה וביטוי מדויק יותר לתחושת הזמן המיוחדת והשונה שלהם. כך יצר מאריי, מבלי משים, ראשית של תת-תרבות חדשה של שימוש בצילום, והציירים הפוטוריסטים, מרסל דושאן והסוריאליסטים המשיכו אותה כבר במחצית הראשונה של המאה העשרים תוך מודעות גמורה להישגיו. עבודתו היתה גורם השפעה בולט גם באמנות המושגית של שנות השישים והשבעים, וכך גם בעבודתי שלי.

11. ראו רולאן בארת, מחשבות על הצילום. תרגם דוד ניב (ירושלים: כתר, 1980), 9-14.

12. אריאלה אזולאי, "צילום", מפתח 2 (2010), 117 (http://mafteakh.tau.ac.il/2010/08/07-2).

13. ראו ולטר בנימין, יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני, תרגם דוד זינגר (תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד [1937] 1988), 157-161.

14. מאיר ויגודר, "משולש הראייה והמשטח האלים של הדימוי הצילומי, בעקבות מבצע עופרת יצוקה". בתוך RealityTrauma וההיגיון הפנימי של הצילום, עורך חיים דעואל לוסקי (תל אביב: מכון שפילמן, 2012) 9-23. ראו גם את מאמרו של ויגודר "האינדקס האלים" בגיליון זה.

15. בשנים האחרונות מתפתחת מגמה פילוסופית חדשה הקרויה "ריאליזם ספקולטיבי", שבה החוקרים מתכתבים גם עם השאלה הנשאלת כאן ביחס למחשבת פני השטח החומרית של הפילים: "האם החומר חושב", או "האם יש תודעה שהיא קדם-תודעה אנושית", שאינה קשורה בהכרח באדם, או "אילו סוגים נוספים של תודעה נמצאים בטבע, שאינם קורלטיביים באורח כה מובהק כמו התודעה האנושית". חקר העולם בעל התודעה שאיננה יוצאת מההומניזם המודרניסטי בוחן את המקריות ביחסים הישירים (חוסר מודעות עצמית או מודעות הדדית) בין מהויות (entities) אפשריות וכדומה, כולל הרהורים חדשים על משמעותו של המושג אלוהים. ראו למשל ספריהם של מיאסו והרמן: Quentin Meillassoux, *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*, trans. Ray Brassier (London: Continuum, 2008); Graham Harman, *Quentin Meillassoux: Philosophy in the Making* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011).

16. אריאלה אזולאי, האמנה האזרחית של הצילום (תל אביב: רסלינג, 2006), 135-95.
17. ראו מאמרו של וודמאייר המנתח את ההיסטוריה ואת הפילוסופיה העומדת מאחורי תפיסת המרחב אצל קאנט, גם בהקשר של הפילוסופיה העכשווית: Arnd Wedemeyer, "Kant Spacing Out", in *MLN*, 109 (3), German Issue (1994), 372-398. אני מודה לאורי רוטלוי על הפניה חשובה זו.
18. אלעזר וינריב, עיון ב"הקדמות" של קאנט (תל אביב, האוניברסיטה הפתוחה 1996), 134.
19. ורד מימון, "מקורות' תלושים: עפרון הטבע של ויליאם הנרי פוקס טלבוט", בתוך RealityTrauma (ר' הע' 16 לעיל), 33.
20. על הקשר שבין הגל, אלימות וצילום, ראו במאמרי, "10 הערות על אלימות וצילום", בתוך: חינוך בעידן השיח הפוסטמודרני, עורך אילן גור זאב (ירושלים: הוצאת מאגנס, 1996), עמ' 164-183.
21. על פי טענתו של דלו, הווירטואליות היא אמת שאינה תלויה בדבר, ייצוג ללא מיוצג, וזאת, כך הוא מבקש להראות, התקיים כבר בעולם האידיאות האפלטוני שהיה שקוף מכל תוכן. הווירטואלי הוא מה שזוכה למשמעות מעמדה שאינה תלויה בשינויים חיצוניים הנובעים מעולם התופעות והחשים. ראו Gilles Deleuze, "Appendix: Simulacres et Philosophie Antique", in *Logique du sens* (Paris: Éditions De Minuit, 1969), 292-324.

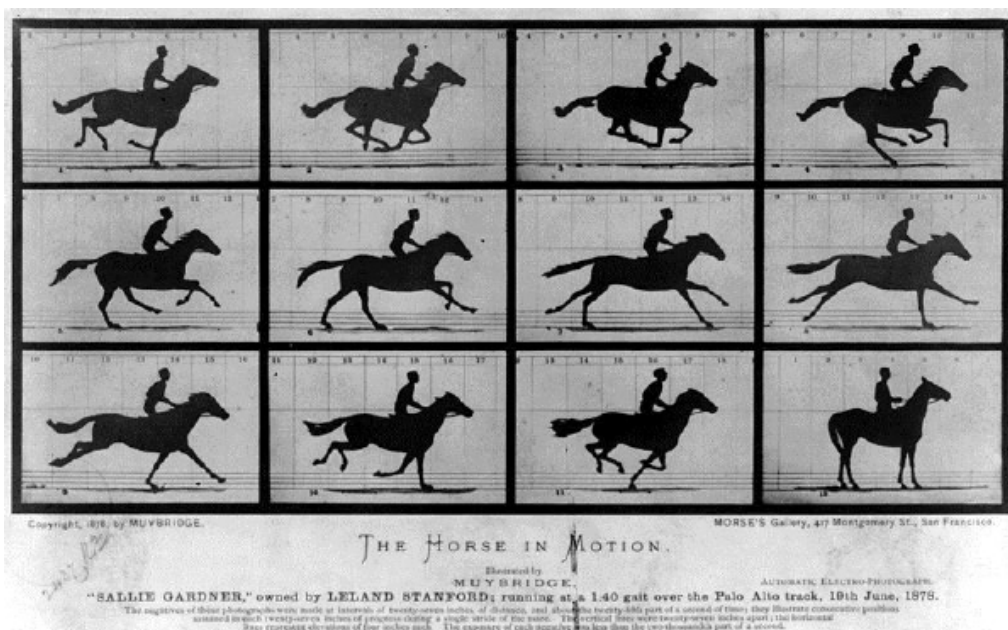


צילום חיה

נעם גל

חיה בצילום¹

שם פעולה בזכר, שם עצם בנקבה – ההבדל המגדרי הזה עושה סמיכות מהבחנות שרובנו עדיין מכנים אותן טבעיות: ההבחנה בין המינים זכר ונקבה וההבחנה בין המינים אדם ולא-אדם. לשתי ההבחנות הללו (sexes-1) (species-2) יש עניין משותף עם מרחב רעיוני שהצילום מנהל איתו יחסים מורכבים מאז הומצא – וזהו מרחבו של "הטבעי", מה שהצילום מסמן כ"טבעי" – ביחס לעצמו כמדיום תלוי-שמש וביחס למושאי כתופעות הנמצאות שם, מעברה השני של העדשה. כשהצילום "צד" תופעת טבע מובהקת כמו חיה, נפתחות שאלות אלמנטריות באשר לשני המושגים – "צילום" ו"חיה" – ויש מקום להתייחס אליהן מחדש, הגם שהן תובעות להיוותר בגדר שאלות.



(Edward Muybridge, The Horse in Motion, 1878. Library of Congress Prints and Photographs Division (via Commons Wikimedia)
אדוארד מאיברידג', הסוס בתנועה 1878

על פי רוב אין מביאים בחשבון חיות בתיאוריה ובהיסטוריה של הצילום, ואין זה כידוע שונה ביותר באזורים אחרים של ייצור תרבותי. כשם שהסמיולוגיה של דה סוסיר, למשל, נפתחת בדימוי של סוס בלי שמישהו ייתן על כך את הדעת, כך גם אחד הצעדים הראשונים של ממציא הצילום ז'וזף ניקספור ניפס מ-1825 היה הליוגרף של תחריט פלמי מן המאה השבע-עשרה ובו נער המוביל את סוסו, ולא נראה שבחירה זו מכה גלים.² בכל זאת יש מקום להתפלא על

נעם גל: אוצר ע"ש הוראס וגרייס גולדסמית, המחלקה לצילום ע"ש נואל והארייט לוין, מוזיאון ישראל, ירושלים

כך, משום שהצילום נגע בחיות כבר מראשיתו. באמצעות צילום חיות ביקש המדיום החדש, כמו בעבודותיהם הראשונות של ויליאם הנרי פוקס טאלבוט, ג'ון דילווין לוולייין ואדוארד מאיברידג', להוכיח את עליונותו הטכנולוגית ולחשוף את הסמוי מן העין באופן שישנה את תפיסתנו החזותית, אך גם את יחסנו אל הטבעי, מאמצע המאה התשע-עשרה ואילך.³ עם צאת "העיפרון של הטבע" – כך כינה פוקס טאלבוט את מכשיר התייעוד החדשני שהחזיק בידו ב-1839 – נולדה התפיסה הרווחת במידה מסוימת עד ימינו, שמקורו של כל תצלום בפעולה טבעית לחלוטין, כיוון שקרני השמש מאירות את הדברים, ומכאן שהוא קודם כול אובייקטיבי, עשוי מאור וצל שהיו כאן מאז ומעולם.⁴ גם את החיה התרבות ממקמת בדרך כלל בתוך הקטגוריה של הטבעי, ומכאן התפיסה הנפוצה שסרטי טבע ותצלומי טבע מציגים סובייקטים "לא נגועים", "בלתי מוטים", "חפים מפשע", "א-פוליטיים", כאלה שעצם המושג סובייקט אינו מוצע להם (ואין לכך קשר למידת הכוונתיות בקביעת הפריים). ל"אובייקטיביות" הזאת תורמות גם ההנחה בדבר אי-השתתפותה של החיה במעשה הצילום עצמו, או אף אי-מודעותה לקיומו ולשימושיו, וגם הפער בין הציפייה שלנו מן הסובייקט המצולם שיהיה תמיד ניתן לזיהוי לבין יחסנו אל החיה כפרט ללא שם פרטי, חלק מסדרה קבועה וזוהה לעצמה. מעניין לחקור יותר לעומק את הקשר בין כל ההנחות הללו בדבר הטבעיות והאובייקטיביות של הצילום אל מול החיות הראשונות שצולמו, לפני 170 שנה, שהיו בחלקן פוחלצים שמוקמו בתוך דיורמה או גינה, והחלו את התהליך התרבותי הלא-ארוך במיוחד שבו משמש כיום ערוץ נשיונל ג'יאוגרפיק כמזחיק-מרחקים מול ערב רב של אחריות ממינים שונים. והנה, עם תשומת הלב המחודשת אל הטבע ואל הסביבה (באקדמיה, בתקשורת, בפוליטיקה), כשגם קרני השמש אינן נתפסות יותר כתופעה ניטרלית שאין לאדם שום השפעה עליה ושההיסטוריה שלה כרוכה לבלי הפרד במה שאנו מכנים ההיסטוריה האנושית, אנו זוכים לראות את תחילתה של ביקורת על הזיקה בין טבע לצילום, ובמסגרת זו כמה תגובות על יחסו של המדיום לחיות. אפשר שתשומת לב מחודשת זו תשיב לשיח על הצילום את ההבנה כי כשהעדשה פוגשת בתופעת טבע ומשעתקת אותה לכדי דימוי דו-ממדי, עצם הגבול בין הטבעי לתרבותי – כלומר בין הכבר-מצוי והגדל-מאליו לבין העשוי, המיוצר, הנשלט או המוסדר חברתית – הגבול הזה הופך לשאלה.

לפני שאפרוש את הרקע התיאורטי להבנת צילום חיה, אבקש להקדים ולהסתבך עם שיח אחר הבווער בעשורים האחרונים בין מי שנלחם למען זכויות בעלי חיים⁵ או פעיל במסגרת הביקורת הסביבתנית, לבין מי שנלחם קודם כול להגנת האדם וייצוגו, תרבותו ועברו – אף שרבים מן הנאבקים שותפים להנחות היסוד של שני המחנות הללו; בשיאו של הוויכוח נמצאת גם ההשוואה בין מרכזי העיקור, תאי הגזים והמשרפות מתעשיית ההשמדה הנאצית לבין תעשיות הבשר, החלב, הפרוות והעורות, הממשיכות להביא יום-יום עשרות מיליונים של חיות בכל העולם אל מותן. יש כמה סיבות לכך שאני בוחר לסבך את המושג "צילום חיה" עם הוויכוח האתי-פילוסופי-פוליטי הזה: ראשית, כדי לעסוק בשאלת הגבול בין טבע לתרבות רצוי להיעזר בשיח הנוגע ישירות לחיים שמתקיימים גם מחוץ ליקום הצילומי, היכן שמה שחשוב אינו תמיד נחשב או נראה ככזה; שנית, כדי להזכיר שכל דימוי של חיה מסדיר מחדש, ואצל כל צופה, את חלוקת

הכוח בין אדם ללא-אדם, ומשרטט את הגבול בין מהו אנושי למהו לא-אנושי, גבול שנקבע מחדש לאחר אושוויץ ושאנו מזינים אותו בכל פעם שאנו מחליפים "לא-אנושי" ב"חייתי". דימוי חיה משרטט את הגבול הזה באופן קולקטיבי, ותובע מן הצופה למצוא את מקומו ביחס לאותו הגבול; שלישית, כדי לסמן את הצילום כמדיום האחראי לחשיפת היעלמותם של חיים (אנושיים ואחרים) על כדור הארץ בעת הנוכחית (אם כי לא אדון כעת בשאלה אם יש לצילום תרומה עקיפה להיעלמות זו ממש); וסיבה נוספת, צילום חיה מעלה את השאלה אם לא-אדם יכול לצלם, ובהמשך דברי אביא דוגמה לתצלום שנעשה בידי מי שאינו נחשב אדם בעת מעשה הצילום.

בספר המסות הקלאסי שלו על הצילום, "על ההתבוננות" (About looking), פותח ג'ון ברג'ר במפתיע בפרק על חיות, ושב אל הרעיון המוכר לנו מכתביהם של מודרניסטים כרילקה או וולף, שלפיו מבטה של החיה לעברנו מסמן את גבול השליטה של התודעה האנושית, ואת גבול התפיסה והביקורת העצמית של הסובייקט האנושי.⁷ ברג'ר דן בייצור ובצריכה של ייצוגי חיות, ולא בחיות כשלעצמן. הוא בוחן את נראותן דרך מונומנטים של שימור תרבותי, כמו גני חיות או מגויני טבע, והוא סבור כי במסגרת הקפיטליזם המודרני, החיות יישארו לעד בלתי ניתנות לזיהוי, כיוון שהמודרניות מכילה את סיפור היעלמותן של חיות מן המרחב האנושי והפיכתן לייצוגים של חיות ותו לא, או ליצורים מואנשים לחלוטין.⁸ מה טיבה של הזיקה בין הנחות היסוד לגבי הקטגוריה "חיה" (זו שרואה) לבין שאלות הבסיס של הצילום (זה שרואה)? באחד הטקסטים הנודעים, הקושרים את הצילום למושג המוות, טוען ולטר בנימין כי צילומי הפורטרט (בשלב זה הוא עדיין מדבר על האלבית [Uncanny] שבדאגרוטיפים, אף שהוא עצמו עוד לא נולד כשהשימוש בהם כבר הלך ונעלם) הם "לא אנושיים שכן המצלמה רושמת את דמותנו בלי להשיב לנו מבט." "אם "לא להשיב מבט" משמעו "לא אנושי", אפשר בהחלט להבין את האי-נראות שג'ון ברג'ר מדבר עליה כשהוא מתאר חיות מצולמות: הן אכן לא משיבות מבט; לא ממש. את האי-נראות הזאת מאששים המאמצים הטכנולוגיים הבלתי פוסקים של תעשיית הצילום שברג'ר מצביע עליהם, כמו עדשות טלסקופיות ומצלמות נסתרות שנועדו לחשוף כל הזמן עוד ועוד ממה שעדיין נותר סמוי מן העין. מאמצים אלה מאפיינים גם את ימיו המוקדמים של הצילום, עם הניסויים החזותיים של אמנים כמו אטיין ז'ול מארה ואדוארד מויברידג', שנועדו לחשוף תנועה שהעין האנושית אינה תופסת,



August Sander, The Notary, 1924. Die Photographische Sammlung/SK, August Sander Archiv, Köln
אוגוסט זאנדר, הנוטריון, 1924

כמשק כנפיו של שקנאי. ההיסטוריה של החזותי שברג'ר פורש מקנה מעמד מכונן למבט ההדדי בין אנשים לחיות אחרות – מבט שנקטע עם המצאתם של המצלמה ושל גן החיות.¹⁰ על פי השקפתו הניאו-מרקסיסטית של ברג'ר, גן החיות והמצלמה עשו לחיות מה שהקפיטליזם עשה למעמד הפועלים – הם שימשו כאמצעים לדחיקה חזותית של הנשלטים בידי הטוטאליטריות המודרנית.¹¹

הפרק הפותח את "על ההתבוננות" של ברג'ר, זה הדן בכרסום בנראותן של החיות בעת המודרנית, הזין עבודות רבות בנושא זכויות בעלי חיים, אך לא זכה כמעט לשום יחס בעת הערכת תרומתו של ברג'ר לחקר הצילום, שכביכול החלה רק בפרק השני בספר (הדן בפרויקט הטיפולוגי של הצלם הגרמני אוגוסט זאנדר). עניין זה תמוה, הואיל ובשני הפרקים מדובר בפרויקטים של מיון וסיווג: האחד דן בכוח הסיווג של גן החיות, והשני עוסק בכוח הסיווג של הצלם הטיפולוגי, אשר ביקש למפות את פני האומה הגרמנית בשנות השלושים של המאה הקודמת (פרויקט רחב יריעה שהוחרם עם עליית היטלר לשלטון). מבחינת ברג'ר, נראה כי הדיון בחיות והדיון בצילום היו שתי צורות לכתיבת תיאוריה של נראות. המחשבה כי לעולם לא נוכל לתפוס את מבטה של החיה, או שהחיה לעולם לא תעמוד (כלומר תעמיד פנים, pose) מול המצלמה – בקיצור, שייצוגי חיות אינם בלתי אפשריים אלא מסמנים אי-אפשריות ואי-נראות – נטועה בתפיסת הצילום כמדיום שמאפשר לכל דבר להפוך לנראה באמצעות השימוש במכשיר קבוע ועקבי. יצירת המופת של רולאן בארת, "מחשבות על הצילום",¹² אשר יצאה לאור בשנה שבה פורסם הקובץ של ברג'ר, מקדישה אף היא דיון לאחד התצלומים מתוך הפרויקט של זאנדר. אולם באותו רגע מכריע בתולדות התיאוריה של הצילום, החיה אצל זאנדר פשוט אינה נראית, אפילו לא לעיני אמן התבוננות כבארת. הדוברמן המבהיק, התופס כמעט מחצית משטח התצלום הנודע "הנוטריון" – שבארת, כחוקרים אחרים, רואה בו רק נוטריון – מועמד כחלק בלתי נפרד מן הזוהר שזאנדר ביקש לאפיין. הדוברמן השחור הוא חלק מפני השטח, ומפניו של הנוטריון ממש (שימו לב לזוויות הבהירות המקבילות באפים ובקולרים), כפי שמרמזת כותרתו של הפרויקט כולו Antlitz der Zeit ("פני התקופה"). ההעמדה הארכיטיפית במכוון, שבאמצעותה זאנדר מאייר ביטויים של כוח ומרות, עשויה אמנם להעשיר את הקריאה למשל בתצלומי הכלבים בשורות האס-אס (תופעה נפוצה בימי המלחמה), אך יותר מכך, היא ממחישה את האי-נראות של החיה בכל כך הרבה תצלומים שיש בהם, גם, חיות.

אחד ממבקריו וממשיכי דרכו של ברג'ר, חוקר הקולנוע ג'ונתן ברט, בוחן הופעות של חיות בצילום ובקולנוע, שלדבריו "אינן נראות כשחקנים אלא כמו הדבר עצמו", ומסכם: "דימוי החיה הוא קרע בשדה הייצוגי."¹³ לפי גישתו של ברט, הקרע או השבר בשדה הייצוגי שדימויי החיות ממיטים מונע ממנגנוני הייצוג להמשיך לעבוד. לפיכך, תצלום של חיה מסכל את האופנים שבהם הצילום עובד, מפני שהוא מראה לנו משהו שאיננו יכולים לראות. לפי ברט, חיות בקולנוע אינן יכולות להיות מסמן יציב, שכן הן תמיד מסוות משמעויות וסדרים אתיים אחרים, כמו למשל את המחאה נגד ניצול חיות בתעשיית הבידור.¹⁴ לפי ברט, חיות בצילום ובקולנוע קשורות מניה וביה גם בהפעלת מטאפורות שונות של ה"לא-אנושי" על החיה המיוצגת וגם בסבל מסוים הנגרם



Photographer Unknown, Julien Bryan films dead horses on the streets of besieged Warsaw, 1939. USHMM #47363
צולם לא ידוע, ג'וליאן בריאן מצלם ברחובות ורשה 1939

להן כתוצאה ישירה מפעולת הייצוג. זו דוגמה מובהקת לחדירתם של לימודי-חיה (animal studies) אל ההגות ההומניסטית שלאחר אושוויץ והירושימה, ועלייתן של האפשרויות הפוסט-הומניסטיות (כעבודותיו של קארי וולף, למשל).¹⁵ במפגש הזה, בין ההתייחסות המחודשת לייצוג חיות בתרבות המאה האחרונה כסוגיה סביבתית וסביבתנית לבין החשבון-נפש שההגות ההומניסטית עושה עם עצמה, נמצא גם הוויכוח שציינתי בראשית דברי, לגבי האנלוגיה בין השמדה המונית של בני אדם לצריכה המונית של בשר.

ברט מדגיש שבאמצעות הפיכתן של חיות לדימוי ולסימן של היעדרות או היכחדות, הן נעלמו לא רק מן המרחב המוחש של תרבות המערב. מה שנותר מתהליכים אלה, חוץ מסימני-חיה או דימויי-חיה, הוא התפיסה לגבי חייתיות (והמושגים השכנים "בהמיות" ו"מפלצתיות") והצורך לתחזקם מבעד לקודים תרבותיים משתנים. חקירת ייצוגים של חיות ושל "החייתי" בזמן מלחמת העולם השנייה, למשל, תניב אינספור דוגמאות לשימוש עשיר בחיות, אלגוריות וממשיות, להבחנה בין חיים שראוי לחיות אותם ובין חיים שאינם ראויים לכך, אף על פי שהקשר בין המושג "החייתי" לחיות ממש הוא כמובן בדימוי למדי.¹⁶ עבודות כשל קארי רוממן מראות כיצד חייתיות היא מושג חי למדי, המתייחס ליצרים ודחפים שהדחקתם העסיקה כל כך את התרבות המערבית בעת החדשה, עד כי התכונות המדומיינות של מינים שונים בטבע (הינשוף חכם, הזאב אכזר, השועל ערמומי וכיו"ב) הוטמעו לחלוטין בתוך השאלות של המחקר הזואולוגי מצד אחד ובשאלות של הפסיכואנליזה מצד שני. על כן, אם דימוי של חיה מייצג חייתיות, פירוש הדבר

שאינן אנו רואים בו שום חיה, אלא מנציחים את החיה כלא-נראית באמצעות אקטים של האנשה או צורות השלכתיות אחרות.

קורא אחר של ברג'ר, אקירה ליפייט, קושר את נרטיב ההיעלמות של החיה במודרניות עם הצילום בלי להזדקק לשיח זכויות בעלי החיים.¹⁷ ליפייט משליך על הצילום את הרעיון שהוא שואל מאחרים (כמו הרצאתו הארוכה של דרידה מ-1997 על החיה, הגוזרת מחילופי המבט של הפילוסוף עם חתולתו בחדר האמבט דין וחשבון שלם עם האנתרופוצנטריות של הפילוסופיה המערבית לדורותיה), כי חיות אינן נתפסות באופן סינגולרי, ולכן חשיבות מותו של אורגניזם אינדיבידואלי מאופסת על ידי המחשבה על הישרדות המין כולו, כך שמוות של חיה נתפס כשונה אפיסטמולוגית ממותו של אדם.¹⁸ "הצילום מסדיר בדיוק צורה כזו של הישרדות", טוען ליפייט, ומוסיף לכך את תפקידו של הצילום בהפיכתה של החיה מתופעת טבע למטאפורה בשפה. כאן שבה השאלה על מעמד החיה בשדה הייצוג אל המתח בין חיה-בטבע לבין חיה-בשפה, ו"סיפור ההיעלמות" של ברג'ר מועבר כעת דרך האופנים שבהם החיה משמשת בתוך רטוריקות חזותיות ומילוליות מסוימות. חיה בצילום היא מיד חיתיות בצילום, טוען גם סטיב בייקר, ומביא אף הוא את ג'ון ברג'ר כמשענת לגישה מסוימת של ניתוח חיות במרחב החזותי באופן שמאלץ את המבקר לוותר על ההנגדה החריפה מדי בין מטאפורה (שלפיה משהו מדומה לחיה, לרוב באור שלילי) ובין מטונימיה (שלפיה משהו מדומה לחיה באשר זו מופיעה בסביבתו).²⁰

כשהצלם האמריקאי ג'וליאן בריאן כיוון את מסררת הווידאו שלו אל עיני הסוס המרוטש עם כיבוש ורשה בידי הרייך השלישי, הוא אמנם ביקש להרחיב ככל האפשר את משבצת "האבידות" – בסרטו הקצר "מצור" מ-1941 נראים גם חתולים שנותרו בפתח ביתם של פליטים הממהרים לנטוש את ורשה המופצצת – אבל אגב כך הוא גם סימן את מה שאינו ניתן לזיהוי, כיוון שעוד בחייו לא נמנה עם המשיבים מבט למצלמה. מי שצילם את בריאן מצלם את הסוסים אולי ביקש דווקא להזכיר כי חייו של הצלם בריאן נתונים בסכנה, אבל בכל זאת הותיר את מרבית הפריים לסימון הקורבן החף מפשע בה"א-הידיעה של המלחמה – זה שמסמן את שיאה של הזוועה, את הנקודה הרחוקה ביותר שגם אליה הגיע ההרס. על סמך הצעותיהם של ברט, ליפייט ובייקר יש לשאול באיזה אופן תצלום סוסים זה נוטל חלק בהיסטוריה רחבה יותר של היעלמות ושל הפיכה לסימן של היעלמות. סרטו של בריאן מוורשה מסתיים בסדרת תקריבים של תושבי העיר בוכים וזועמים ומיואשים, כל הרשמים שלא ניתן היה לקלוט מפני הסוס גם לפני שהופל. אפשר להמשיך ולשאול איזה סוג של מוות, אם בכלל, חושף ו/או מכסה תצלום סוסים זה. עדיין אין זה מובן מאליו לחשוב על מלחמת העולם השנייה, לפחות בזירתה האירופית, כמשבר סביבתי הקושר מוות המוני של בני אדם עם מוות המוני של אורגניזמים אחרים. ובנוסף יש לשאול כיצד תפיסת החיה בצילום – כקיימת-לעד אך מחוץ לשדה הראייה – מעצבת את האימה כחלק ממושג הלא-אנושי בן זמננו (בריאן לא הכניס את תצלומי הסוסים לסרטו הערוך). בעקבות הקביעה כי הניתנות-לזיהוי היא אלמנט יסודי של הצילום, צילום חיה הוא תמרור המעיד על חוסר האפשרות לזהות מחדש את האובייקט (לדעת אותו שוב, recognize), וצילום חיה בהקשר של השואה אף מרחיב את בעיית האי-ניתנות לזיהוי, שכן הוא מצביע על אירוע בלתי נראה, או

לכל הפחות כזה שזכרו נכרך בריטואל הטראומטי של חיפוש דימויים ממה שלא שהותיר שום עקבה.²¹ אם כך, מול חיה מתה בהקשר של השואה מאותגרת הצפייה ומאותגרים מנגנוני זיהוי (מי מת כאן?) והזדהות (גם אני הורג חיות?).



Raimund Titsch, Amon Goeth on his horse, Plaszow concentration Camp, 1943. USHMM #03373
 ראימונד טיץ', אמן גת על סוסו, מחנה פלאשוב 1943

מתה בצילום

מה עושה צילום חיה לחיות ולצילום? – הבה נציץ הצצה חטופה אל עוד סוס מצולם, הפעם חי. ואמנם חי בזמן עבר בלבד. זהו אמן גת, הקומנדנט הנודע באכזריותו של מחנה הריכוז פלאשוב המוכר לנו בגרסה ההוליוודית "רשימת שינדלר" של סטיבן ספילברג. את גת רכוב על סוסו הלבן צילם ראימונד טיץ' (לימים חסיד אומות עולם מיד ושם על תרומתו למבצע ההצלה של אוסקר שינדלר) באופן שאינו שונה ביותר מאותו צילום ארכיטיפי נוסח זאנדר; מפקד המחנה, מוצב במקומו עם אמצעי הכוח העומדים לרשותו ומזהים אותו בתפקידו. כפי שבארת לא ראה את הדוברמן בתצלום הנוטריון של זאנדר, נראה שגם כאן אין באמת סיבה לציין את האוביקט החי התופס יותר ממחצית גובה הפריים; הדיבור על מבטה של החיה, על תנוחת רגליה, על זוויות אוזניה, יהיה ממש כפירה במסר שהתצלום הזה אמור להעביר כיום, כלומר שאנו צופים ברוע המוחלט. מדוע כפירה? כי אנו מניחים שחשוב יותר לראות את גת כמי שמגלם את ההיסטוריה הטראומטית, וכן כי אנחנו מניחים שלסוס הזה, כמו לכל הסוסים, אין שום נגיעה למלחמה

המתרחשת על גבו והוא לכל היותר עוד קורבן שלה. ודאי שלא ניתן להאשימו בשיתוף פעולה ולהוציאו להורג בשל כך (כפי שעשו אסירי דכאו לעיני מצלמות בכלביית המחנה, מיד עם השחרור). הסוס הזה אינו ספציפי או ניתן לזיהוי יותר מן הסוס השני בתצלום, זה שסוּחב את העגלה מאחורי גת – שני הסוסים הללו בלתי נראים באותה מידה, יאמרו ברג'ר וממשיכיו. אבל מעבר לכך, מה שקושר את שני הסוסים הללו, הלבן והשקוף, היא העובדה ששניהם מנוצלים על ידי בני אדם משני צדי המתרס של המלחמה הזאת, על ידי הכובש האוחז במושכות ועל ידי הנכבש מאחוריו, הממהר להסיר את כובעו נוכח כובשיו בעודו מחזיק בשוט שעוד יכה, לפי הצורך. הבלבול הזה, שמאיים לפלוש לאופן שבו אנחנו מבינים את שואת יהודי אירופה כמחולקת לקורבנות ולרוצחים, מתאפשר לא רק מפני שאנו שמים לב לחיות ולגורלן, אלא בגלל הצילום, כל צילום, שמעז להכיל בתוכו, תמיד, את מה שלא התכוון לתעד ולמסור, ובכלל זה חיות מגודל תא אחד ויותר (לכן אין זה משנה אם בתצלום נראים אדם וחיה או חיה לבדה). כפי שרמזתי בתחילה, גם תצלומים שאינם מראים חיות מתעדים משהו ממה שמכונה "טבעי" או "מצוי", ממה ש"ממילא כבר היה שם" – עובדה טריוויאלית שזרם שלם של מחקר חזותי על השואה מתעלם ממנה, כיוון שהוא כרוך אחר מה שתצלומי שואה אמורים למסור ובכך "חוסמים את הגישה אל האירוע במקום להקל על תהליכי עדות והנצחה"²². כפי שסביבה לא-אנושית נתפסת בדרך כלל כ"א-פוליטית", כך השואה נתפסת לרוב כ"א-סביבתית", כלומר כאירוע ללא סביבה. ההבחנה הברורה – ושצריכה כנראה להישאר ברורה – בין רוצח לקורבן בהקשר של השואה תתערער ברגע שהשאלה "מי רע לאדם" תוצב לצד השאלה "מה רע לעולם", ולא במקומה.

נעסוק כעת בהרחבה בתצלום הזה, שכן הוא משלב כמה מן הבעיות שהוזכרו עד כה עם בעיות חדשות לגמרי. התצלום הזה צולם על ידי צבי קדושין בגטו קובנה בחורף 1941. אף שמצלמות היו אסורות בגטו, קדושין נשא תחת מעילו מעין מצלמה מאולתרת שעליה שלט באמצעות תיל ומפסק בכיס המעיל. דרך עין הכפתור של המעיל צילם קדושין קרוב לאלף תצלומים סמויים בגטו, קבר את הסרטים הלא-מפותחים, ניצל משריפת הגטו בקיץ 1944, ושב לגטו בחסות הצבא הרוסי לחלץ את האוסף ולפתחו. התקבלות האוסף החשוב הזה נבלמה לא אחת בטענה שנטייתו של קדושין לביים את מושאי עבודתו נוגדת



Zvi Kadushin, Kovno Ghetto, winter 1941. The Kadushin Collection, Beit Hatefutsot Archive, Tel Aviv

את עקרונות תיעוד השואה ואף מסכנת את תוקפן של הראיות לפשעי הנאצים. גם תצלום זה מבוים ככל הנראה.²³ פיסת בשר הסוסים – הבשר היחיד שהורשה בגטו – מונחת בבירור תחת גרזנו של הקצב כגופו של ילד, ומתאפשרת האלוזיה לעקדת יצחק או לעצם כריתת הברית עם מושג הקורבן (ברית שבה "בן אנוש" הוא מעמד שניתן על בסיס הריגת חיה).²⁴ הקצב אינו עוד אחת מן הדמויות שמצלם קדושין בגטו, אם נפרק את הדימוי הזה למרכיביו: גופות סוסים שחוטים למאכל תלויות על קיר לבנים צבוע, לפנייהם אחד מעובדי האטלזו בסניר עבודה מביט אל הצלם, לידו תושב אחר מן הגטו, ולפניהם הקצב האוחז בגרזן, שהוא גם נושא התצלום. את כל הגופים האנכיים הללו בחלל החשוך בולמת גופת החיה המתה, מאוזנת ובהירה, ואת מבטנו אליה מוביל גם מבטו המושפל של מניף הגרזן, ומעורר את החשש שאולי בכל זאת לא מדובר כאן בחיה...

השימוש בחיה הוא אם כן סמלי, ויש לקרוא אותו גם במסגרת כלכלת הסמלים שנעשו מחיות תחת הרייך השלישי לצורכי השפלה או האדרה של בני אדם, לא של חיות (כלכלת סמלים שבה נמצא מקום גם לדימוי השוחט היהודי, כפי שמראות קריקטורות של יוליוס שטרייכר ב"דר שטירמר" או הסצינות הבלתי נשכחות מ"היהודי הנצחי" של היפלר).²⁵ התערבותו של קדושין בהצגת הרגע הזה באטלזו הגטו מוסיפה משהו להנצחת היומיום הרצחני של קובנה בראשית שנות הארבעים; יש כאן האנשה מסוימת של גופת הסוס (מחיה ארבע-רגלית בנה הצלם נער מת עם ידיים ורגליים) – האנשה שהיא צורה של השוואה – ומשמעויותיה של האנשה זו סותרות זו את זו. נראה כי אנו השה לעולה, נשחטים על לא עוול בכפנו, או נאלצים לשחוט את עצמנו (ורגע הנפת המאָכְלֶת נעצר על ידי התערבות חיצונית. מבחן האמונה הצליח בשל קיומו של יצור חי שהכול מאמינים בתומו ובחפותו המלאים, בני אדם ואלוהים כאחד). אך אם נכון הדבר, והנשחטת מואנשת ומיוהדת, מיהו אותו קצב יהודי אם לא הרוצח? הבעיה הזאת טמונה כידוע עוד בטקסט המקראי, הבא להמיר קורבן אדם בקורבן לא-אדם, ואינה בלתי קשורה בצמיחת הביקורת המודרנית על אכילת בעלי חיים. ביקורת כזו, אף שזרמים רבים לה, עושה שימוש רב בהשוואה בין חיות לבני אדם תחת צו מוסרי משותף, ונראה שהשמדת יהודי אירופה עולה שוב ושוב בפרקים המאוחרים יותר של שיח זכויות זה.

אלה המשווים את אושוויץ לכל בית מטבחיים בעולם מציבים במעמד "רוצח" או "משתף פעולה" כל אדם שתפריטו או אמונתו מכילים בשר, כלומר את כל מי שמחליף "יצחקים" בשיות. אל הזרם הביקורתי הזה שייכים סופרים זוכי נובל כבשביס-זינגר וג'מ קוטזי, פילוסופים כז'אק דרידה, קורה דיאמונד, ג'ורג'יו אגמבן וקארי וולף, והיסטוריונים כצ'רלס פטרסון וקרול אדמס. אם להעז ולסכם רשימה מגוונת כזו בפשטנות, הוגים אלה מישירים מבט אל הטענה שמכיוון שיהודים תחת השלטון הנאצי נחשבו לחיות, חיות נחשבות בעת הנוכחית כיהודים, כלומר כאלה שדמם מותר. האם המשוואה הזאת מציעה נרטיב היסטורי מסוים להבנת יחסנו לחיות, או שהיא מבקשת להעמיד את הדברים כהקבלה תיאורטית בלבד – זו שאלה כבדת משקל שלא אכנס אליה כאן, אף שהיא נוגעת לתפקידו של הצילום בהכרעה בין דמיון (similarity) לזהות (identity). עם זאת, חשוב לציין שבאף אחת מן העבודות הללו, מורכבת מבחינה ביקורתית

ככל שתהיה, לא נכללים בדיקה או אזכור של ניצול והרג שיטתיים של בעלי חיים בזמן השואה על ידי מי מהצדדים המעורבים במלחמה – אפשרות המשמיטה את הפער ההיסטורי שעליו נשענת ההשוואה בין קרניבור עכשיו לנאצי אז.²⁶ מעניין לראות כי בתחנות שונות של הוויכוח סביב השימוש באשוויץ כנקודת התייחסות לטיעונים נגד ניצול חיות למזון, לתרופות, לביגוד ולתעשיות רבות אחרות, עולה ביקורת נגדית בדבר "טיבה של ההשוואה". למשל, כנגד אליזבת קוסטלו, גיבורת יצירתו הנודעת של קוטזי בשם זה, המשווה את המוצרים מעור יהודי ממחנות ההשמדה הנאציים לכל ארנק או נעל שהיא רואה כעת סביבה, נטען כי היא "אינה מבינה את טבעה של השואה".²⁷ גם אם נניח שבאותו רגע באטליז הגטו קדושין לא התעניין בגורלו של הסוס השחוט, את ההשוואה הבעייתית בין גורלו של הסוס לגורל העם היהודי, או אף לגורלו שלו עצמו, הוא מציע בדיוק דרך הכלי הרטורי של האנשה, ומסמן שהוא אפשרי דווקא במקום שהגופים שההשוואה עוסקת בהם – בני אדם וחיות – מתים והופכים לבשר בלבד.

נשוב לסוגיית ההאנשה, שקדושין מציב אותה כאן כנקודה מהותית במפגש בין מצלמה ליצור לא-אנושי. מתן קול או פנים למה שחסר אותם (הצורה הרטורית המקורית של פרוזופיאה) הוא כלי הבעה המאפשר ליוצר, על פי רוב בשירה ובסיפורת, להפוך אליים, תופעות טבע, מקומות או ערכים מופשטים לדמויות מדברות שמנהלות דיאלוג עם הדמות האנושית ביצירה, או לכל הפחות מצופים להקשיב לפניוטיה אליהם. מפתיע לראות שרק לעתים נדירות עולה התייחסות לחיות בתוך התיאוריה על האנשה, אבל נניח לבעיה זו כרגע. בתחום החזותי, השלכת אפיונים אנושיים על מה שאינו אנושי או מת או נעדר היא נפוצה בהקשרים היסטוריים ותרבותיים שונים, אך לרוב אינה נבדקת בהקשר של הצורה הרטורית פרוזופיאה, קל וחומר בשדה הצילום, והדבר מפתיע משום שצורה רטורית זו נשענת קודם כול, כפי שמציין ג'ון וויטמן, על פנים ועל מסכה (פרוזופון, ביוונית) ובמיוחד בשימוש שנעשה בה בתיאטרון היווני.²⁸ מובן שקשה להתייחס לצילום ולפעולה על האובייקט המצולם כ"מתן קול", ועל כן נותר להבין את האפשרות של האנשה צילומית – פוטו-פרוזופיאה – רק דרך הפעולה של "מתן פנים" למה שנתפס כחסר פנים. אך כאן בדיוק עלינו לשוב לתפיסתם של ברגר וממשיכיו, שעסקו בחיה כ"נעדר" של המרחב החזותי בתרבות המערב. כל ייצוג של חיה, במיוחד בצילום, מתמודד מחדש עם חוסר הניתנות-לזיהוי של פניו של המצולם, ועם האתגר למשמע היעדר זה, לרוב באמצעות השלכת רעיונות אנושיים (כגון חייתיות, או לחלופין תום מוחלט) על הפנים הלא-אנושיות המצולמות. קל לראות שהתצלום הזה של קדושין כבר מדלג מעל האתגרים הללו ומחדד את המבט דווקא על מה שאין לו שום פנים, משום סוג. ההנגדה בין פניו של הקצב להיעדר פניה של החיה מחריפה בגלל ההנחה הפשוטה של "מסכה אנושית דווקא על גוף היצור כרות הראש; דווקא שם, על הטורסו המקולף, מושלכת צורה אנושית. מאידך גיסא, אין זה סתם חומר חסר פנים, כמו ירח או עץ ביער, שאויר כדי לחייך או לדבר, אלא מה שבמובהק היו לו פנים ואינם עוד. בצורה הרטורית של האנשה (שעליה נטען לא פעם כי היא הצורה השלטת בכל מבע פואטי, בכל סוגה ומדיום), הפן של תפיסת חזותו של מה שהיה ונעלם והחלפתו בסגולה לכאורה-אנושית-בלבד מודגש דווקא על ידי הצילום, כל צילום.²⁹

בדימוי האטליז שלפנינו נראה אדם שהצילום מזהה, ובהקשר של תיעוד שואת יהודי אירופה, האפשרות להיות מזוהה היא תכונה חשובה המכלכלת מוסדות וזכרונות קיבוציים רבים מספור (בכניסה לארכיונים חזותיים של השואה אנו נתקלים לא אחת בלחצן *recognize someone?*); אל מול ארבעה חצאי-תצלומים שנחלצו מאושוויץ, שנראים בהם ערימות של גוויות אדם מובאות לשריפה, טען נכונה ז'ורז' דידי-הוברמן שהניתנות-לזיהוי המצופה מן הצילום היא בדיוק זו המבדילה בין מושמדים למשמידים.³⁰ אולם לפנינו מתרחש משהו אחר: לצדו של האדם המזוהה הנה, שנידון למוות משום שחייו סומנו ככאלה שאינם ראויים לזיהוי, מצולם יצור מת שאותו אין הצילום מזהה, מזהה בשם פרטי, גם אילו היה חי. הלוא זה אותו היצור, כך אנו מספרים, שצילם בריאן בוורשה הכבושה, בבחינת סוס הוא סוס, מת או חי. לבעית הזיהוי של הגוף תחת הגרון יש קשר ישיר לשימוש הרטורי של קדושין בהאנשה צילומית, שכן זו למעשה נכשלת ברגע שמנסים לזהות בפיסת הבשר הזאת משהו שהוא אכן אנושי, וכך מופרעת השלכת ה"מסכה" (פרוזופון) של נער צעיר, או לחלופין של אישה. יקשה עלינו לקבוע בנחרצות אם רצף האפקטים וההפרעות הללו ביסודה של ההשוואה החזותית בין הסוס באטליז ליהודי במשרפה נובע כאן מאיזו תכונה משותפת (בין-מינית) של טבעם של הגופים המומתים, או מטבעה וכוחה של פעולת הייצוג עצמה ושל אמצעי הרטוריים. לכך יש להוסיף כי התצלום הזה נוצר בעת שבה דווקא הצלם וחבריו לגטו מזוהים תדיר כחיות, ולעתים אף ספציפית כסוסים. לפי יומנו של אברהם טורי מגטו קובנה, בשלב מסוים נאסר על יושבי הגטו להשתמש בסוסים, ו"למשימות כתיקונים, הבאת מצרכים חיוניים והלוויות, נמסר כי על היהודים לרתום עצמם לעגלות."³¹ מאידך גיסא, יש לזכור כי סוסים היו כמעט הלא-אדם היחיד שנראה בגטו, במיוחד מאז נאסר על יושביו להחזיק חיות מחמד (ואירוע חיסולן הכולל של אלה בבית המדרש ברחוב ויליונוס חקוק היטב בספרות המקום), ולרוב נראו סוסים בשירות הכובש הגרמני. לכן עולה גם האפשרות שהגרון מונף כאן מעל דבר-מה שמזוהה עם הצורך עצמו. הערות מבלבלות כאלה מן התחום המעורפל גם כך של ההיסטוריה-של-חיות (זו הנפלת בין הכיסאות המרופדים של הזואולוגיה והאנתרופולוגיה) משיבות אותנו גם אל המבוכה שיוצר סיפור העקדה, אף על פי שהבדל בין הכבש הכשר לסוס הטמא עקרוני כאן להשאת המתח בין האי-זיהוי להזדהות על כנו. זהו הבדל עקרוני, כיוון שקדושין מתעד כאן את קריסתן של נורמות חיים מסוימות (כמו שמירת כשרות) בדיוק באטליז, היכן שהבחנה בין מזון ובין אנשים מנוהלת ומתחזקת את המושג "אדם" כ"לא-מזון". לצלם את ההבחנה הזאת, ובו זמנית להפעיל עליה האנשה – שתי אלו נראות כעת כפעולות מנוגדות, המסייעות לנו להבין את הפוטנציאל המהפכני ממש בהאנשה צילומית. בתצלום הזה של קדושין, הדמיון בין הסוס האסור באכילה לבין האדם האסור באכילה אינו מתבסס על ההבדל בין אנשים אוכלים לחיות נאכלות, אלא מתקיים חרף הבדל זה בדיוק. כוחה של האלגוריה החזותית כאן נובע מקיומם של דמיון בין-מיני בטבע (גם אם הוא מתגלה רק בשעה שהגופים מתים) ושל סביבה מסוימת שבה סוסים ובני אדם מובאים באופן שיטתי תחת אותם תנאים ממיתים – התנאים הממיתים גם את עצם ההבדל בין קבוצות אלה.

צילום מראה חיה

כל תצלום של חיה מתה משקף גם אותנו, קיבוצי הצופים בתצלום, קודם כול משום שהוא משרת את דפוסי הזיהוי "אדם" ו"לא-אדם", ושנית, משום שיש לנו חלק, ולו מזערי או לחלופין ביקורתי, בהבאת אותה חיה אל מותה, בין אם בבית המטבחיים של הגטו ובין אם ברחובות ורשה הכבושה. וביתר שאת, תפיסת הקצב ברגע הנפת הגרון על החיה המתה מעלה את הצורך להתייחס לכוחו של הצילום לעשות זאת (כלומר לחשוף רגעים שאין העין תופסת, ובכך לעורר את מה שבנימין כינה ב-1931 "הלא מודע האופטי"³²), אבל מיד מסבך צורך זה בצורך אחר, והוא לתת דין וחשבון על עצם הנפת גרון על משהו או על מישהו חי. בשונה מאוד מאנלוגיות נוסח "כל יום הוא טרבלינגה", התצלום הזה מעמיד לפנינו את ההבדל בין אנשים ובין חיות לא על גבי הפער ההיסטורי בין האירוע הטראומטי של תא הגזים לבין המכונה הבלתי פוסקת ונטולת האירועים של כלכלת הבשר, אלא על גבי השאלה הסביבתית "מה ניתן לראות?". את פעולת הקצב לא ניתן לראות בתרבות המודרנית שבה פועל הצילום, כשם שלא ניתן לראות כמעט כל חיה, חיה או מתה, שיציג כל צילום, במקרה או שלא במקרה. ומכיוון שרק הצילום, לדעתי, שואל היום את השאלה הסביבתית הזאת – מה ניתן לראות? (או שואל אותה באופן סביבתי) – רק חיה מצולמת עונה עליה על דרך השלילה, שוב ושוב ושוב: "לא ניתן לראות אותי" + "לא ניתן לראות כמותי". חשוב לשים לב: "מה ניתן לראות?" אינה גרסה אחרת לשאלה "מה מצולם כאן?" (סוס או אדם, יצחק או שה), אלא ההפך הגמור ממנה. עניינים "סביבתיים" תמיד "בסביבה", ברקע, מסביב לנקודה, בתוך האור ממש, רחוקים מלהפוך לנושא הצילום או למוקד תשומת לבם של צלמים וצופים כאחד, לפחות במרבית העבודות המובילות את מה שמכונה "ההיסטוריה של הצילום".³³ במידה רבה זו היסטוריה הבודה ומרחיבה את הפער בין האירוע הטראומטי למאמצי ההבנה והאזכרה שלו, בעוד שבתצלומים מסוימים, אולי בעצם בכל תצלום, מצויים תהליכים שעדיין קורים סביבנו ושאלנו שחקנים מרכזיים בהם.

מביקורת על הכנסת זכויות בעלי-חיים אל השיח המוסרי שלאחר אושוויץ עולה זיקתו של תצלום זה של קדושין אל הטבעי, ונפתחות האפשרויות להשיב את הצילום אל מרחב שבו ההיסטוריה של הטבע מעורבת עם ההיסטוריה האנושית. מציאת החיה והטבעי בתצלום היא הזדמנות למקם את המצולם בהיסטוריה של הטבע, אפילו אם מדובר בשואה. כדי שמצלמתו המאולתרת של קדושין תצליח לתפוס משהו מבעד לחרך במעילו בשבריר של סכנת חיים (תושבי הגטו שידעו על פעילותו נזהרו שלא לעמוד על ידו), צריכים לחבור יחד אורות וצללים במידה מספקת. זמן החשיפה במקרה הזה הוא זמן סכנה, ואפשר למדוד את האור גם ביחס לסיכוי הישרדותו של הצלם. אכן, כפי שאנו למדים מפעילותו של קדושין במחנות העקורים שלאחר המלחמה, משימתו היתה תיעוד והנצחה של פרויקט הטיהור האתני שהוא היה קורבנו. הסיכון שבחשיפת המצלמה ובחשיפת סרט הצילום לשמש נובע ממלאכת הישרדות של העצמי ושל דימויי הכליה – כליה של אנשים ולא של יצורים אחרים כמובן. היסטוריות-הטבע כאן – זו של הסוס, זו של האור וזו של האדם – נפגשות ומשתלבות בעבר מתמשך אחד של היהפכות לנעלם. את החשיפה לאור השמש כאן אפשר להבין גם כחשיפתו של הצילום בכלל אל מה שקשה לנו כל כך להודות

בקיומו לצדנו כל הזמן – החשיפה אל הטבע הלא-אנושי. כשקורה דיאמונד עושה פילוסופיה מהרעיון "חשיפה" היא מדברת על הרגע שבו אנו, בני האדם, "מושלכים ללכת ולמצוא משהו שאנו יכולים לחיות איתו, ולכל היותר יכול זה להסתכם בפשרה מרירה למדי. נותר לנו רק להבין מה עושים עם החשיפה הזאת"³⁴; דיאמונד מדברת כאן על החשיפה אל החיה, שהיא תמיד חשיפה עם החיה אל העובדה שהחיים, כל חיים, מתקרבים כל העת אל קצם. העור של גולגלתו וידידו של הקצב והעור של הירך והבטן של הגווייה, ישיבו יחד את קרני השמש המגיעות מימין ויאפשרו דימוי קונטרסטי. גם מתכת הגרון תגיב באופן דומה לאותו אור של חורף 1941, שהיה קשה במיוחד (אדמת הגטו היתה מסנוורת משלג במשך חודשים ושרפה אזורים רבים בתצלומיו של קדושין מאותה עת). הערות כאלה שוב מעלות מאי-שם את הנשכה של ההיסטוריה של הטבע: ההדמיה המוצלחת של גוויית נער מתקבלת בזכות עצמות הרגליים הארוכות יחסית של סוס, שהגיע אל האטליו הזה במסגרת הידלדלות משאבי הבקר והצאן בימי המלחמה בכל אירופה, ולאחר שיושבי הגטו החליפו עם הליטאים את בשר החזיר שהוקצה להם בבשר סוס, אף שאף אחד מאלה אינו כשר. מכל מקום, ההשפלה שבהקצאת בשר סוסים לגטו היהודי אינה מנותקת מן ההיסטוריה הסוסית – מן הבר אל הבית. אם נשוב להציב את הנרטיב ההיסטורי של הגטו בתוך מסגרת היסטורית רחבה יותר של תופעות טבע משתנות, כמו למשל פגיעת קרני השמש בקליפת כדור הארץ, נצטרך לשאול לפשר מיקומו של הסוס המת הזה – על כל מה שראה ולא נשמר טרם נאכל – בתוך אותה היסטוריה מעורבת.

בקיצור, כשהצילום מראה כיצד חיה ואדם נחשפים יחד לאותו האור, נפתחת האפשרות להבין מחדש את הצילום כמערכת ייצוג-טבע, אבל במובן של "משתנה תדיר ובאופן סמוי מן העין" ולא במובן של "אובייקטיבית" או "ללא יד אדם". צילום חיה, אם כן, הוא חשיפה משותפת להיעלמות; חשיפה משותפת לאור ההולך ונעלם, כמו דברים רבים מאוד שחיים בזכותו, ובכלל זה מעשה הצילום עצמו. הצילום הוא כאמור המדיום לחשיפת היעלמויות, ולפנינו דוגמה להיעלמות משותפת תחת השמש של קובנה אז, שאינה השמש של קובנה היום;³⁵ היעלמות זו היא גם משותפת וגם רציפה – משהו מן הזוועה של אז, מראה לנו הצילום, קשור לכאן ולעכשיו.

הערות

1. מאמר זה מבקש להמשיך ולהרחיב את הדיון במשולש המושגי חיות-צילום-שואה שבו מתמקד מאמרי הקודם: "כלבים נאציים ובעיות אחרות של הצילום". בתוך *reality trauma* וההגיון הפנימי של הצילום, עורך חיים דעואל לוסקי (תל אביב: מכון שפילמן לחקר הצילום, 2012). מאמר נוסף שיבקש להשלים מהלך מחשבתי זה ויעסוק באור שמש כתופעת טבע שאת ההיסטוריה שלה מסמן רק הצילום, ובמיוחד בתצלומי עשן וארובות, הוצג באוקטובר 2012 בכנס *Capture 2012: Photography, Nature, Human Rights* באוניברסיטת ייל בארצות הברית. אני מבקש להודות לקוראות של כתב העת מפתח ולעורכיו על הבאת מאמר זה לגרסתו הנוכחית.

2. יש חילוקי דעות באשר לתצלום הראשון בהיסטוריה, אף שנראה כי אין עוררין על כך שהוא פרי ידיו של

צילום חיה נעם גל

נייפס. ה"תחריט ההליוגרפי" של הפך קדם בכשנה ל"תצלום" הנודע יותר של נייפס (וההולם יותר את מושג ה"צילום" של אותו הזמן שכן נוצר באמצעות קמרה אובסקורה) של הנוף הנשקף מן החלון בלה גרה, בורגונדי. על ההליוגרף של הפרש אמנם נודע ממכתב של נייפס לבנו איזידור, אך רק ב-2002 הוא נמצא (עם המסמכים המאששים את זהותו) ונמכר על ידי סותביס בחצי מיליון אירו לספרייה הלאומית הצרפתית. מעניין לראות כי גם הכרוניקות החדשות יותר של ראשית הצילום עדיין רואות בנוף הנשקף מן החלון בלה גרה את התצלום הראשון, ומתעלמות מן ההליוגרף של הפרש, ואפשר משום שאין זה נחשב תצלום בעיני ההיסטוריונים העכשוויים של המדיום. ההיסטוריוגרפיה של הצילום, בדומה לשדות תרבותיים אחרים כמובן, מושפעת גם מן המתחים בין טרנספורמציות טכנולוגיות לטרנספורמציות לשוניות, ולראיה – גבולות המושג "תצלום" אינם יציבים וחד-משמעיים יותר היום מכפי שהיו בימיו של נייפס. את מכירתו של "נער מוביל סוס" מזכיר היסטוריון הצילום פול ברנס בבלוג שלו (<http://www.precinemahistory.net/1800.htm>). ראו גם את אזכור ההליוגרפים של נייפס ביחס למיקומו בהיסטוריות של הצילום, בין השאר אצל Mary Warner Marien, *Photography: a Cultural History* (London: Laurence King, 2002).

3. חיות בראשית הצילום מילאו כמובן גם תפקידים אחרים זולת ייצוג שינויים בתפיסת היחס בין טבע לטכנולוגיה, כגון חיקוי הנוסחות הרומנטיות לציורי הצייד או הטבע הדומם. מסה זו אינה מציעה מחקר היסטורי מקיף של מגוון התפקידים הללו, שייתכן שעדיין אינו קיים. בצד המקורות שייסקרו בהמשך, ראו רשימת מקורות נוספים בסוף המאמר.

4. בהקדמה ל"העיפרון של הטבע" כותב טאלבוט על תצלומיו: "הם טביעת ידו של הטבע [They are impressed by Nature's hand]". כ-150 שנים אחר כך כתב ווילם פלוטר כי קרני השמש נתפסות כסימפטום טבעי של העולם, אף שלמעשה הצילום הוא דימוי טכנולוגי המציג את העולם שכבר מורכב רק מדימויים מסורתיים שמאז ומעולם השלכנו עליו. למראית עין, ההבדל העקרוני בין שתי קביעות אלו הוא יחסן אל הטבע ואל הטבעי (ולא, למשל, יחסן אל הצילום), אולם עם התפשטותה של המהפכה הדיגיטלית אל תוך שלל הפעולות והאפקטים הקשורים בצילום והתערערות מעמדן של קרני השמש בהובלת התפיסות המקובלות של המדיום הצילומי, אפשר שההבדל בין המצאת הצילום לבין הביקורות על תפיסות הטבע שעליה התבססה אינו באמת דרמטי אם לא מתירים תחילה את הקשר הגורדי בין ראייה לאור השמש. ראו Vilem Flusser, *Towards a Philosophy of Photography* (London: Reaktion Books, 2000).

5. המושג "בעלי חיים" יופיע במאמר זה רק כחלק מן המונח הקיבוצי המקובל "זכויות בעלי חיים", וזאת משום שאין משתמשים במונח "זכויות חיות". מלבד זאת, המאמר יעסוק ב"חיות" ולא ב"בעלי חיים". בהבדל בין שני אלה אדון במקום אחר.

6. מן הטקסטים הפופולריים יותר בלב הוויכוח אפשר למצוא את רב המכר כל יום הוא טרבליניקה של צ'רלס פטרסון שיצא לאור לפני יותר מעשר שנים (ותורגם לעברית ב-2006 בידי עודד וולקשטיין, בהוצאת פרדס). פטרסון טווה היסטוריה אנתרופולוגית של המאה העשרים שביקשה לאייר את טענתו של הסופר יצחק בשביס זינגר כי בשביל החיות כל יום הוא טרבליניקה וכל אדם הוא למעשה נאצי. מאמרי זה לא עוסק

בעבודתו של פטרסון, ואף נמנע מדיון בתפוצתן וטיבן של השוואות לשואה בביקורת התרבות העכשווית. למעשה אנסה להציב כאן את ההקשר של השואה לצד שאלות של ייצוג חיות במעבדה משותפת שבה נבדקים יחסינו לאחרים, בלי להכריח את הצורה הרטורית של השוואה בין אחרים שונים ובין ההיסטוריות שלהם. בהמשך המאמר נשוב מעט לעניין זה.

7. ג'ון ברג'ר, על ההתבוננות, תרגמה אסתר דותן (תל אביב: פיתום, 2012). ראו גם: John Berger, *About Looking* (New York: Pantheon Books, 1980). את מחשבת המשבר בחילופי המבטים האנושי והלא-אנושי ניתן למצוא במלוא עוצמתה, למשל, בשירו של רילקה "הפנתר" מ-1903, כמו גם באלגיה השמינית באלגיות דואינו מ-1912 – יצירות המזמינות, בדיעבד, קריאה משווה עם תפיסתו החזותית של ברג'ר לגבי החיה. לתשומת הלב החזותית הזאת לנוכחות החיה אצל רילקה ראו למשל: Alice Kuzniar, *Melancholia's Dog* (Chicago: University of Chicago Press, 2006). ראויה לציין גם ביקורתו של מרטין היידגר על התייחסותו של רילקה לקטגוריה של החיה, במיוחד בפרק החותם את ספרו פרמנידס מראשית 1943, שבו מבקש הפילוסוף לדחוק את החיה מגבולות ההווה וההיות-בעולם המבוססים לדידו על מבט אנושי, או על חלוקה של מבטים אנושיים. היידגר משעין מהלך זה על קריאה באלגיה השמינית של רילקה כטקסט שמעמיד לכאורה את המעשה השירי מעבר למגבלות הידיעה האנושית כך שהשיר, בניגוד לאדם, פתוח ("הפתוח") וחופשי ממושג המוות כמו שרק חיה יכולה להיות. לא ארחיב את הדיון בפרשנות כזו על רילקה, אלא רק אציע, בעקבות פרשנים מאוחרים יותר כאריך זנטנר ואחרים, לקרוא את רילקה כטקסט המבקר את גבולות מחשבתו של היידגר ולא דווקא להפך. ראו Eric L. Santner, *On Creaturely Life* (Chicago: University of Chicago Press, 2006).

8. מבחינה היסטורית, התהליך שברג'ר מצביע עליו מורכב יותר ודורש מחקר נפרד. קית תומס, במחקרו הנודע על השינויים ביחסי אדם וחיה באנגליה הפרה-מודרנית, קושר את היעלמותן של חיות מהסביבה ההולכת ומיתעשת לעלייתו של "געגוע חדש אל הכפר". תומס מראה כי ההתבצרות מפני חיות בר הולידה מאמצים לשמר את הדימוי שלהן במרחב הטבעי שלהן, הרבה לפני התמסדותם של גופים לשימור סביבה והגנת בעלי חיים באנגליה של המאה התשע-עשרה. ראו Keith Thomas, *Man and the Natural World* (Oxford: Oxford University Press, 1996).

9. Walter Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections* (New York: Schocken, 1969), 188.

10. תצלומי גני החיות של גרי וינוגרנד האמריקני משנות השישים – שאחד מהם נבחר לכריכת ספרו של ברג'ר – ממחישים את "הכשל ההדדי בזיהוי התסבוכת המגוחכת שבה מצויים חיות ואנשים", כפי שסיכם זאת ג'ון ז'ארקובסקי. John Szarkowski "Introduction", in *The Animals* by Garry Winogrand. (New York: Museum of Modern Art, 2004), 14.

11. במובן זה, תפיסת הצילום של ברג'ר שונה במובהק מזו של בנימין, שאיתה הוא מנהל דיאלוג ברור (במיוחד בנוגע לקשירת המדיום עצמו עם היעלמותו, קריסות ומשברים בתרבות המודרנית). בקצרה אפשר לומר שהניתוח של בנימין מ-1931 לעבודותיהם של אטג'ה וואנדר כהוכחות לפוטנציאל המהפכני של המדיום בהצגה-עצמית של מעמד הפועלים רחוק מן המרקסיות של ברג'ר הרבה יותר מאשר ניתוחו

המאוחר יותר של בנימין שעסק בקולנוע ובצילום כהיעלמותה של הילה בזיקה לשימושים תעמולתיים באמצעי התקשורת ההמוניים החדשים, עם עליית המשטרים הפאשיסטיים שמהם נמלט על חייו. ההשקפה המרקסיסטית מאחורי מושג הטבע אצל ברג'ר קרובה אפוא יותר לגישתו של זיגפריד קרקאוור על הצילום מ-1927, שבה מוצג בבהירות יחס הפוך בין כמות הדימויים "מן העולם הרחב" וזמינותם לסובייקט המערבי בעת הקפיטליסטית, לבין מידת ידיעתו והכרתו את הסביבה שבה הוא חי. הטבע, לפי קרקאוור, הופך לחסר משמעות לאדם המודרני, באופן שנגזר מתפקידו של הצילום בעיצוב תודעה זו. ראו Siegfried Kracauer, "Photography", trans. Thomas Y. Levin. *Critical Inquiry* 19(3) (1993), 412-436.

Roland Barthes, *Camera Lucida*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981).

Jonathan Burt, *Animals in Film* (London: Reaktion Books, 2002), 11. 13

14. בעבודה מאוחרת יותר מראה ברט כיצד חדירת השיח הסביבתי אל הזירה האמנותית העכשווית מנסה להעניק לחיה מיקום חדש, כשחקן בשדה הייצוגי... Jonathan Burt, "The Aesthetics of Livingness". *Antennae* 5, (2008), 4-11.

Cary Wolfe, *What Is Posthumanism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010).

16. קארי רוהמן קושרת את דיכוייה של ה"חייטיות" לקולוניאליזם האירופי, שסיפק מגוון נרחב של "אחרים גזעיים" להתנגדות לזיקה הדארוויניסטית בין אנשים ללא-אנשים. אריקה פאדג' מאתרת גורמים נוספים לדחיקת החייטיות באמצעות דיכוי חיות ואנשים גם יחד בתיאולוגיה ובמשפט הפרה-מודרני: Erica Fudge, *Perceiving Animals: Humans and Beasts in Early Modern English Culture* (Champaign: University of Illinois Press, 2000); Carrie Rohman, *Stalking the Subject: Modernism and the Animal* (New York: Columbia University Press, 2009).

Akira Mizuta Lippit, *Electric Animal: Towards a Rhetoric of Wildlife* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000) (להלן ליפייט, החיה החשמלית).

18. הרצאתו של דרידה, שהפכה לספר חשוב וגררה דיון מרתק בין כותלי החוגים לפילוסופיה ולמחשבה פוליטית ומחוצה להם, מסמנת סוגיות רבות ביחסי אדם-חיה בתרבות, שיש לטפל בהם מעשית ומושגית גם יחד. סוגיית המבט כמה שמכונן לא רק את המרחב האתי אלא גם מרחבים אחרים, כמו המרחב החזותי למשל, ובאופן כללי יותר חלקה של החיה בעיצובה של תרבות חזותית, נעדרים כמעט לחלוטין מדיונו של דרידה, ועל כן לא ארחיב את התייחסותי להרצאתו במסגרת מאמר זה. ראו Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, trans. David Wills (New York: Fordham University Press, 2008); מאותה סיבה בדיוק איני מוצא מקום להתייחס במסגרת מאמר זה לחיבורו הקצרצר של עמנואל לוינס על היתקלותו בכלב משוטט באחד מימי שביו במחנה ליד האנובר במהלך מלחמת העולם השנייה. גם חיבור זה עולה רבות בצומת ההגותי של שואה ובעלי חיים. ראו Emmanuel Levinas, "The Name of a Dog or Natural Right". In *Difficult Freedom: Essays on Judaism*, trans. Sean Hand

(Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990).

19. ליפיט, החיה החשמלית.

20. Steve Baker, *Picturing the Beast* (Manchester: Manchester University Press, 1993), 83-86.

21. אי-גראות זו, נטען באחרונה, מאפיינת כל צילום שואה, והיא מושא לתמורות פוליטיות בתפיסה התרבותית של מלחמת העולם השנייה. ראו Judith Keilbach, "Photographs, Symbolic Images and the Holocaust: On the (Im)possibility of Depicting Historical Truth". *History and Theory* 47 (2009), 54-76.

22. Ulrich Baer, "To Give Memory a Place: Holocaust Photography and the Landscape Tradition". *Representations* 69 (2000), 43.

23. התערבותו של קדושין במצולם ניכרת בעבודותיו מן הגטו, לעתים באופן מעודן, כאותה הנחה מוקפדת של קנקן פח בפסגתה של ערימת אשפה ורהיטים עזובים, ולעתים באופן בוטה, כתצלום המילה "נקמה" כתובה-כביכול בדם על אחד מקירות הפורט התשיעי ששימש את הנאצים כמתקן כליאה וחיסול מחוץ לגטו קובנה. ראו בדיקותיו של הסופר ניצול גטו קובנה אלכס פייטלסון בעניין: Alex Faitelson, *The Truth and Nothing But the Truth: Jewish Resistance in Lithuania* (Jerusalem: Gefen, 2006), 452-457.

24. קריאה משווה של תצלום זה עם סיפור העקדה תקרא בהתאמה גם את שני נערי-עבדיו של אברהם שליווהו להר המוריה וכן את החמור שנותר מאחור, במה שאריך אוורבך כינה "הרקע" של הסיפור הכלוא בכל מילה ובין מילה לשכנתה באפיוזודה קצרצרה ורבת השפעה זו. השוואה בין סיפור העקדה לבין אושוויץ הופצה עוד בימי המלחמה, אם כי אין להניח שקדושין היה מודע לכך. רבי שמחה אלברג, למשל, פרסם ב-1941 מסה שכותרתה "העקדה של טרבלינקה", שלפיה עקדה היא למעשה צורת מבחן לעם היהודי הנמשכת מהר המוריה ועד ימינו, ושבה הנער יצחק, כלומר עם ישראל, מעולם לא הורד מן המזבח. ראו Simhah Elberg, "The Akedah of Treblinka. In *Wrestling with God: Jewish Theological Responses During and after the Holocaust*, eds. Steven T. Katz, Shlomo Biderman and Gershon Greenberg (Oxford: Oxford University Press, 2007), pp. 192-198.

25. לדימויי חיות בקריקטורות ממגזין התעמולה הנאצי דר שטירמר בקרו באתר קלווין (<http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/sturm28.htm>). את הסרט "היהודי הנצחי" אפשר לראות במלואו ביוטיוב. לא רבות נכתב על השימוש בחיות בשני המקרים. ראו בהקשר זה את ספרו של בוריה סאקס Boria Sax, *Animals in the Third Reich* (New York: Conitnuum, 2000), וכן את ההערה הבאה.

26. הדוגמה המובהקת ביותר להשמטה זו היא אולי דיונו הנודע של צ'רלס פטרסון בסרט "היהודי הנצחי" כחלק מספרו שצוין קודם. סרט התעמולה העושה שימוש נרחב בחיות ברטוריקה גזענית לעידוד טיהור אתני מביא לקראת סופו סצינות מתוך בתי מטבחים שצולמו בגטו לודג' על ידי צוותו של היפּלר בקיץ 1939. הסגנון הבוטה של הצגת החיה הנשחטת – תקריב על קילוחי הדם מצוואר הפרה המזכיר במידה

רבה סצינה דומה ב"שביתה" של סרגיי אייזנשטיין – היכה גלים בגרמניה של 1941 וגרם במידה מסוימת להסתייגות הציבור ממנו (בניגוד להצלחה המסחררת של סרטי תעמולה אחרים מאותן שנים). השחיטה אינה נראית בסופו של דבר "יהודית" יותר משהיא פשוט קשה לצפייה לקהל עירוני שכבר מורגל בהדחת המלאכות שהביאו את נתחי הבשר הדוממים אל הוויטרנה של האטליו, ועל כן ייקל לו לזהות כל שוחט עם הרוע המוחלט (במובן זה, חרחורי הגסיסה של הפרה הן אצל היפּלר והן אצל אייזנשטיין פועלים כסוכני קול המצוקה של הצופים המיועדים להתגייס למאבק ברשע, יהא זה יהודי או קפיטליסט). קריאה בינארית של הרג חיות כמקביל להבחנות היסטוריות בין קורבן למרצח – כפי שעושה פטרסון, ואחריו קארין דיוויס ודיוויד שטיבל – שוב נכשלת אל מול המכנה המשותף המתגלה מאחורי כל אקט של שחיטה, שכן השוחט הוא תמיד אדם (יהודי, ארי, ערבי וכו') והנשחט תמיד אחר.

27. J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello* (New York: Vintage, 2003), 94. ראו בהקשר זה גם את הוויכוח בין קארין דיוויס לרוברטה קלצ'ופסקי (Kalechofsky), שתי הוגות בלימודי-חיה ופעילות למען זכויות בעלי חיים, לאחר שהאחרונה פרסמה ב-2003 את *Animal Suffering and the Holocaust: The Problem with Comparisons*.

28. John Whitman, *Allegory: the Dynamics of Ancient and Medieval Technique* (Cambridge: Harvard University Press, 1987), 269.

29. את שובה של העבודה התיאורטית על האנשה בישרו לפני כארבעים שנה מחקרים אמריקאיים בשירה הרומנטית, במיוחד של ג'פרי הרטמן ופול דה מאן, ומאז היא התפשטה גם לבדיקת טקסטים מודרניים, ביניהם עבודות על ספרות שואה ועל עדויות שואה (כעבודותיהן של שרה גאיר או של איימי הנגרפורד). מכל מקום, בתחום התרבות החזותית והאמנות לא אומצה צורה זו כמושא מחקר אלא לעתים רחוקות, כגון Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self Portraiture in German Renaissance Art* (Chicago: Chicago University Press, 1993).

30. Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, trans. Shane B. Lillis (Chicago: Chicago University Press, 2008).

31. Avraham Tory, *Surviving the Holocaust: the Kovno ghetto diary*, trans. Jerzy Michalowicz (Cambridge: Harvard University Press, 1990), 175.

32. ולטר בנימין, היסטוריה קטנה של הצילום, תרגם חנן אלשטיין (תל אביב: בבל, 2004), 19.

33. ייתכן שתצלומיהן של פעילות לזכויות בעלי חיים הם יוצאי דופן בהקשר זה, טוען סטיב בייקר, שכן הם מעוצבים על פי מניעים אסטרטגיים של מאבק ושל התחשבות בחיה ולא ממניעים אסתטיים של המדיום הצילומי (Baker, *Picturing the Beast*, 220). מכל מקום, אין לקרוא את תצלומו של קדושין קודם כולו כהעמדה של בעיה מוסרית ביחס לבעלי חיים, גם אם קריאה כזו מתאפשרת ממה שיצא מביקורו החטוף באטליו הגטו באותו היום. יתר על כן, קריאה כזו מתאפשרת בגלל אותה פעולה של העמדה, של בימוי ועיצוב המצולם באמצעי הרטורי של ההאנשה, של השלכת תכונות אנושיות על מה שחסר אותן, שכן האנשה היא תמיד, לבד מהשוואה רטורית בשדה הייצוג, גם תמרור ליחס הקונצפטואלי-תרבותי בין אדם ללא-אדם.

Cora Diamond, "The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosophy". *Partial* 34
Answers 1(2) (2003), 1-26

35. אכן אין זהו בהכרח תהליך ליניארי של היעלמות כוללת – יותר חלקיקים חוסמי אור אולי מאפשרים לעדשות מסוימות לראות היום פחות, אך באותו הזמן מצילים אולי תצלומים מודפסים שטרם נמצאו בטרם ישקעו אל תהום הנשייה. בהקשר זה יש לציין גם את עלייתו של הצילום הדיגיטלי, העושה שימוש אחר לגמרי באור כחומר וכמושג. בראשית דברי הזכרתי את תרומתו של וילם פלוסר, המבקר את האור בצילום כדבר שנתפס בטעות כסימפטום של העולם, בזמן שלמעשה הוא כבר תוצאה של יחסים טכנולוגיים עם סביבה של דימויים שכבר יוצרו והוטבעו לכדי טבע ממש. עם זאת, אין ביקורת זו כרוכה בהבנה סביבתנית של משבר הזמינות של האור והתפשטותו של האור המלאכותי במרבית העולם המתועש, הן ביחס לתרבות ולחיים אנושיים והן ביחס לסביבות טבעיות אחרות. ראו בהקשר זה Geerd Magiels, *From Sunlight to Insight* (Brussels: Brussels University Press, 2010)



