

צילום אופקי

חיים דעואל לוסקי

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

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.¹ 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 התרכז 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 לפרויקט 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 יכתב 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].

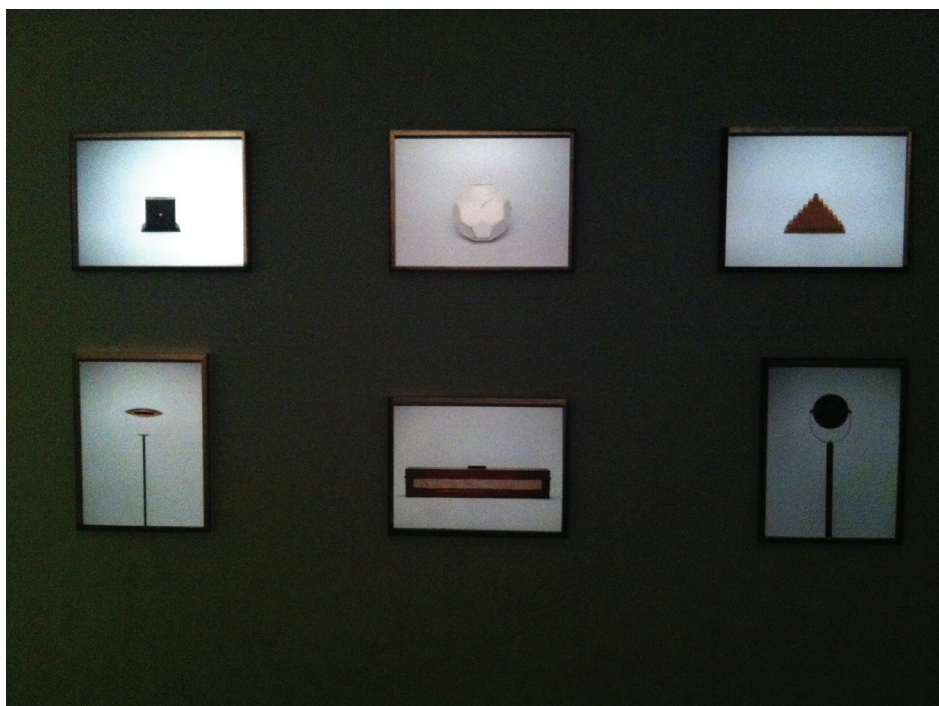
הצילום האופקי מבקש לפתוח את הפתח שדרכו, כך אני מקווה, יבואו שיטות נוספות שיצליחו להראות שאפשר להנכיח אמצעי ייצור חדשים ואחרים, שאפשר לייצר מערכות מקבילות לייצוג האנכי, ושהדבר ניתן למחשבה ולעשייה: במקום להמשיך להבין ולעשות צילום בדרך הלוגוצנטרית של הצילום הטכנו-קפיטליסטי כפי שנעשה עד כה, אני מציע לחשוב 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 האזרחי" 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 אזרחיות 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 האזרחית-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 במימזיס. 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 מעֵבֶר 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 העֵבֶר 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

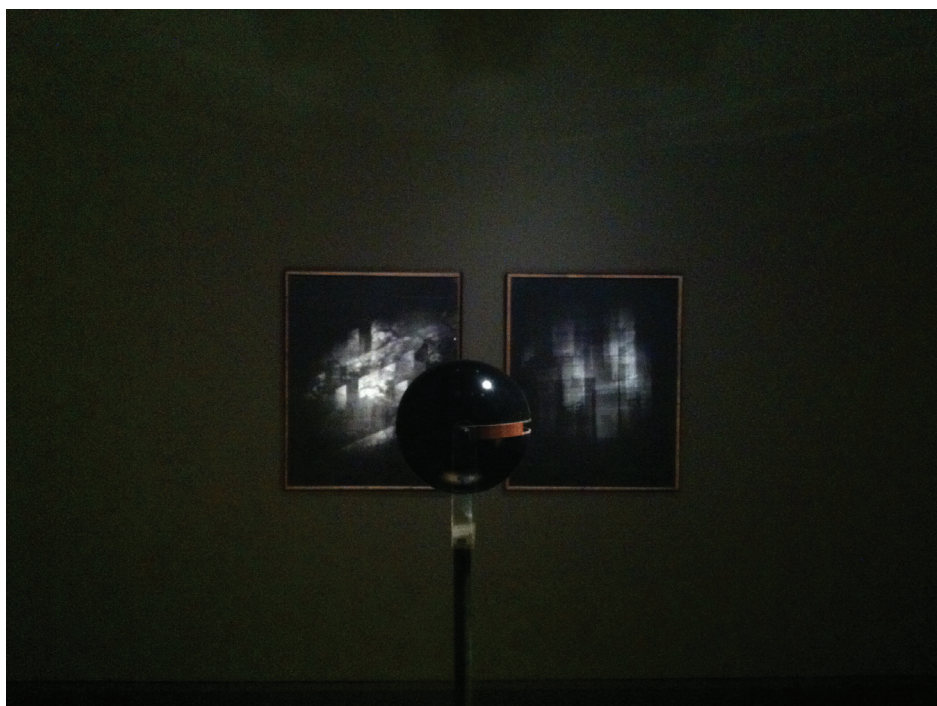


דימוי מס. 2: קיר דימויי המצלמות (צילום: מתן מיטווד)

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 לאגורן.⁶ 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, מצרך 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 לאמבלימה 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 לפרוס 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 ההרמנויטית 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 לבדם 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 ובהירות 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" ופרודור 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 אותו). 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 באֶבו, 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 לסיומו 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 המגוז 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 ההיווצרות 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 מההעתק, מאובדן היכולת להבחין בין האמיתי למדומה ומהטשטוש ביניהם, תמונה ההבנה כי מי שחוה 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 וחוסר 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 אירוח, כאירוע של המתנה המניע את התשוקה ללא יכולת להערים על הכרתה בייצוג כאובייקט תחליפי. הבליעה והעיכול של האובייקט, הלכוד בגבולות

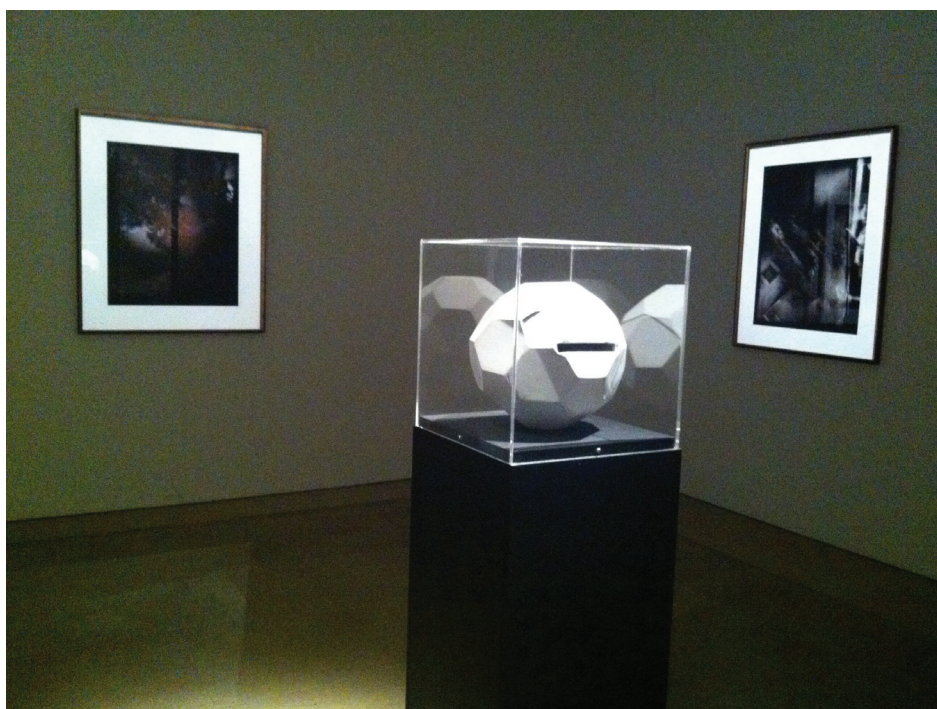
הגוף החדש של התמונה, מבקשים בפשטות להחזיר את הגבול בין הדבר לדימוי, להזכיר שמחוץ לצילום יש משהו – משהו זר במהותו לסובייקט.

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 בהווה 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 ההווה, ומאפשר תהייה ביחס לחוקיות השלטת במרחב הניסיוני הבסיסי. תהייה זו עתידה להיות ללא מענה אובייקטיבי אפשרי. האמונה של הצילום האנכי כי התנסות ישירה היא בגדר האפשר מניחה מערכת חוקים המסדירה את התפיסה שלנו. הצילום האופקי מסרב לכוון 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 הווה שנשמרה. בהינתן שהצילום ארכאי, וכיוון שהתמונה המופיעה בצילום האופקי היא תמיד תמונה של ההווה כנמצאת בשלמותה מנגד, כאותה הווה 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 יתייבב 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 הפיקטוראלית שלו 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 והווירטואלי 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 בטבעו

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 אמבולמטיים, 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 ההסיה, 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, שאינו 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 שאלה 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 הדיון 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 משפחת (ייצוג ישיר) ובין צילום "אמנותי" (ייצוג של הייצוג או ציטוט מהקולנוע) נשענה בין היתר על הערעור הרב-השפעה של אמנים על עקרונות ההשטחה והמיצוג, על פיתוח היחס הפרדיגמטי-ביקורתי שבין האסתטי 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 הייצוג 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. תרגם שלמה צמח (תל אביב: דביר, 1968), 24.
4. שם, 30.
5. שם, 26.
6. ראו מרטין היידגר, הישות בדרך. תרגם 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 – ושוררת בהם. אל מחוץ זימון ההתנעה שייכים מטרה

ואמצעי, שייד האנסטרומנטלי. 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 האחדות תהליכי ייצור הדימוי במכונה שהפכה להגמונית, ועבודתי מפרפרת אליהם כבר מראשיתה. אני מבקש למשמע ולהדהד את הניסיונות המוקדמים שעשו פוקס טאלבוט (Talbot) והיפוליט באיארד (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, שהרחיק 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 הפילם: "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), 95-135.
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 דלז, 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 והחושים. ראו Gilles Deleuze, "Appendix: Simulacres et Philosophie Antique", in Logique du sens (Paris: Éditions De Minuit, 1969), 292-324.

