

הרבה אנשים כותבים שירה, לא כולם שואלים "מהי שירה?". מעטים שואלים זאת במנותק מן היצירה
 כתב-עת לקסיקלי למחשבה פוליטית
מכפנתח
 אחרי דברי ברכה וחילופי דברים משועשעים, החקירה הסוקרטית מתחילה בדרך כלל בהצבת
 שאלה פשוטה המתייחסת לשם עצם מופשט כלשהו (x). סוקרטס שואל: "מהו x?". התשובות



שאלה פשוטה המתייחסת לשם עצם מופשט כלשהו (x). סוקרטס שואל: "מהו x?". התשובות
 הנבחרות ונפסלות בזו אחר זו ניתנות כהגדרות: x הוא p. p הוא תיאור מורכב של x, שאמור להציג
 פוטולקסיק 2
 מרכז מינרבה למדעי הרוח
 Minerva Humanities Center
 מרכז מינרבה ללמוד
 גיליון 12 חורף 2018



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 2, גיליון 12, חורף 2018

עורכת אורחת גיליון פוטולקסיק 2: רותי גינזבורג

עורך אחראי: עדי אופיר

עורך ראשי: יואב קני

מערכת: אודי אדלמן, דקלה בייטנר, אריאל הנדל, רועי וגנר, נועם יורן, אורי ערן, הגר קוטף, איתי שניר

מועצת המערכת: פרופ' ירון אזרחי, החוג למדע המדינה, האוניברסיטה העברית בירושלים ♦ ד"ר פני איפרגן, החוג לפילוסופיה, אוניברסיטת בר-אילן והחוג ללימודים הומניסטיים, מרכז שלם ♦ ד"ר מירב אמיר, בית הספר לגיאוגרפיה, אוניברסיטת קווינס, בלפסט ♦ פרופ' לואיז בית-לחם, החוג לאנגלית, האוניברסיטה העברית בירושלים ♦ פרופ' ישי בלנק, הפקולטה למשפטים, אוניברסיטת תל-אביב ♦ ד"ר מיכל גבעוני, החוג לפוליטיקה וממשל, אוניברסיטת בן גוריון ♦ פרופ' ניב גורדון, החוג לפוליטיקה וממשל, אוניברסיטת בן גוריון ♦ פרופ' עדו גייגר, החוג לפילוסופיה, אוניברסיטת בן גוריון ♦ פרופ' רות הכהן-פינצ'ובר, החוג למוסיקולוגיה, האוניברסיטה העברית בירושלים ♦ פרופ' אנבל הרצוג, בית הספר למדעי המדינה, אוניברסיטת חיפה ♦ פרופ' עדית זרטל, המחלקה ללימודי יהדות, אוניברסיטת בול ♦ ד"ר ראיף זריק, מרכז מינרבה למדעי הרוח, אוניברסיטת תל-אביב ♦ פרופ' שי לביא, הפקולטה למשפטים, אוניברסיטת תל-אביב ♦ פרופ' 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' אלי פרידלנדר, החוג לפילוסופיה, אוניברסיטת תל-אביב ♦ פרופ' רועי קרייטנר, הפקולטה למשפטים, אוניברסיטת תל-אביב ♦ פרופ' גלילי שחר, החוג לספרות, אוניברסיטת תל-אביב

רכז מערכת: חמי שיף

עיצוב גרפי: רונן אידלמן

עריכה לשונית: יסמין הלוי

תמונת השער: אריאל קן, "הרחוב ההרודיאני", מתוך ענן נקודות סילוואן / עיר דוד, 2017 (מקור תצלומי האוויר: סדנת צילום אויר אורח בהדרכת חגית קיסר / המעבדה הציבורית ילדי סילוואן)

אתר מרכז מינרבה: mhc.tau.ac.il | אתר כתב העת מפתח: mafteakh.tau.ac.il
ארכיון וידאו של הכנסים הלקסיקליים למחשבה פוליטית ביקורתית: mhc.tau.ac.il/lexspace

תוכן עניינים

3	פוטולקסיק 2 - פתח דבר
11	ארכיון קדם-מדינתי רותם רוזנטל
31	הסוואה אילת זהר
61	חלון ליאת סאבין בן שושן
83	לוח עדות (מסה) חיים דעואל לוסקי
105	מהירות ינאי טויסטר
125	פדגוגיה צילומית יערה גיל גלזר
149	צילום אזרחים רותי גינזבורג
175	רואה-יונה חוה ברונפלד-שטיין

פוטולקסיק 2 - פתח דבר

רותי גינזבורג

אור וחושך: הפוליטי בצילום

הגיליון השנים-עשר של מפתח הוא הגיליון השני של כתב העת המוקדש לעבודתם המחקרית של חברי קבוצת הפוטולקסיק שפעלה במרכז מינרבה למדעי הרוח באוניברסיטת תל אביב כחלק מפרויקט קבוצת הלקסיקון למחשבה פוליטית. המאמרים שלהלן מציגים מכלול של פרספקטיבות רבות-חומיות בשדה מחקר שבמרכזו חקר הצילום. צלמים, אוצרים וחוקרים מניחים שלאורך ההיסטוריה, וביתר שאת היום, בעידן האינטרנט והדיגיטציה, הצילום הוא מדיום שקשור בעבותות אל הפוליטי.¹ פעולת הצילום אינה מתוחמת רק לאירוע שבו התרחשה; מובלעת בה הנחה בדבר משתתפים עתידיים, שבלעדיהם הפוליטיות הטמונה בפעולת הצילום ובתצלום (כתוצר וירטואלי, חומרי, אמנותי, כלכלי) לא שלמה או אפילו לא הושלמה. הצילום הוא אמצעי ליצירת דימויים שיכולים להוות ייצוגים פוליטיים: בזמן הצילום מתכוננים יחסים בין המשתתפים, בין הצלמים למצולמים; הצילום משקף לצופיו את מערך היחסים בין המצולמים וחושף את יחסי הכוח בזמן הצפייה בו. עם הטמעת המצלמה בטלפון הנייד נעשו יחסי הכוח הללו ופוטנציאל החשיפה, ההצגה וההפצה שלהם נוכחים בכל מקום ובכל עת.

היחסים בין ייצוג המציאות, תיאורה, שינויה ויצירתה הם חלק אימננטי של כל פעולה פוליטית. בעידן הטכנולוגי הנוכחי, עם שכלול מכשירי הראייה והתיעוד והניתוח החזותי, לצילום יש תפקיד מרכזי וייחודי בכך. מראשית ימי הצילום יוחס כוחו של התצלום ליכולתו הייחודית וחסרת התקדים לתפוס את הקיים ולייצג את המציאות. הצילום יכול להפוך מחשבות מופשטות והלכתי רוח לתוצרים חזותיים מוחשיים בדרכים שונות המקנות תוקף לעמדות ולרעיונות חברתיים, פוליטיים ואידיאולוגיים. הצילום אפוא לא רק משקף את המציאות אלא גם מבנה ומעצב אותה. דוגמה לקשר בין התפתחויות טכנולוגיות ליכולתו של הצילום ליצור מציאות אפשר למצוא בתצלום של הצלם והחוקר אריאל קן, המופיע בשער הגיליון הנוכחי. בעזרת עיבוד ממוחשב של נתונים מהכפר סילוואן יצר קן דימוי תלת-ממדי מורכב המלכד את פני השטח של הכפר עם מה שמצוי מתחתם. התצלום ה"נפחי" מציג את הכפר ואת עברו, את ההווה ואת ההיסטוריה שלו, כמו גם את רובדי השליטה במרחב והקשר ביניהם, באופן שאי אפשר לראות בתצלום דו-ממדי "רגיל". הדימוי מורכב מצבירה של תצלומים וסרטי וידיאו של אותו מקום, ובה בעת סיווג וסילוק של מרכיבים מתוכם. חלק מהתצלומים הם תוצרי פרויקט צילום אוויר של ילדי הכפר עם "המעבדה הציבורית" שנעשה ביוזמת החוקרת והאקטיביסטית חגית קיסר,² שקן הוסיף להם תצלומים שצילם בעצמו ותצלומים שאסף מאתרי אינטרנט המציגים את ההשתרגות של סילוואן עם עיר דוד. בעזרת מערכת מיקום לוויינית (GPS) גובשו הדימויים לכדי מודל תלת-ממדי הכולל דימויים של הכפר ושל האתר הארכיאולוגי (ואדי חלווה ובריכת השילוח), וכך

נוסף למראה פני השטח סימון תת־קרקעי. בעזרת הריבוי והעיבוי הוא יצר תבנית תלת־ממדית המעתיקה את המציאות באופן מאוכן גיאוגרפית ומדיד, גם אם הקשר המימטי ביניהן אינו ברור ומידי. ענן הנקודות נראה ללא ההקשר כמו דימוי פנטזמטי. הנקבה והרחוב הקרודיאני המסמל את עברו של היישוב ומהווה רקע לסכסוך העכשווי נראה בדימוי החדש כמו שובל, כמו זנב חיה. המרכיבים שאינם ניתנים לחישוב במהלך העיבוד הושמטו מהתוצר הסופי ובמקומם נותר חלל ריק – אין. כך יוצא שענן הנקודות של הדימוי התלת־ממדי זוהר על גבי הרקע החשוך. סילוק מרכיבים מהתצלום, ביניהם פרטים של ההווה, מותיר דימוי אחד מרוכז, מואר. במקום הפרטים הללו שהוסרו אין כלום; חשכה. חזותית לפנינו מדבר שחור, היעדר, אי־ידיעה.

הצילום ה"כותב באור" (photo-graph) נע בין הלבן לשחור על סקאלה של אפורים. בצילום שחור-לבן הצבעוניות מתורגמת לגוני האפור, והאור המכונן את הדימוי המצולם נראה דרך המקומות הבהירים. תפקידו המרכזי של האור בהבניית הדימוי הצילומי אינו נעלם בצילום הצבעוני ואף לא בזה הדיגיטלי; האור מובן מתוך ההבדלים, וההבדל הופך מובהק כשהוא מוצב ליד היפוכו. בדומה להופעה של לבן בסמוך לשחור ולבהירות ליד אפלה, האור בולט לצד החשכה ובתוכה. היחס הבינארי של שחור-לבן/חושך-אור, על גילוייו המגוונים, נמצא ביסודו של כל צילום. תפקידו אינו מצומצם להיבט טכנולוגי־אופטי, אך בהתבוננות מקרוב אפשר לראות כיצד נקשרים להיבט זה היבטים אסתטיים ופוליטיים. קן, למשל, מייצר על ידי עיבוד טכנולוגי דימוי תלת־ממדי שבו יחסים בין אור לחושך מקבילים ליחסים בין ידיעה לאי־ידיעה. כהקדמה לגיליון המוקדש למושגים פוליטיים בצילום אציע כאן שלוש דוגמאות נוספות שחושפות וחוקרות את הקשרים בין הטכנולוגי, האסתטי והפוליטי במדיום זה. הדוגמאות נבדלות זו מזו מבחינה דיסציפלינרית, היסטורית ועניינית, אך כולן נסובות על היחס הבינארי היסודי שחור-לבן ואור-חושך: סדרה של תצלומים של האמן יזן ח'לילי, דברים שכתבה וירג'יניה וולף ביומנה, וספר של סימון בראון העוקב אחר פרקטיקות נראות של השחורים בארצות הברית. דוגמאות אלו, המובאות כאן בקצרה, חושפות את הזיקות השונות בין הצילום לפוליטי, כפי שחוקרות וחוקרים אחרים בגיליון זה דנים בהן ביחס למושגים אחרים.

1. יזן ח'לילי, אמן פלסטיני, צילם בשטחים הכבושים את הסדרה "נוף בחשכה" (2010) כשהוא מכוון את עדשתו לעבר שטחי C (שטחים שהועברו לשליטה ישראלית מלאה בעקבות הסכמי אוסלו מ־1995).³ את פני השטח החשוכים אפשר לזהות על ידי אלומות האור המבצבצות מעבר לגבעה המצולמת ומשרטטות את קו האופק. האור המלאכותי בחלק מהתצלומים דומה למראה של אור השחר. בכמה מהם מקור האור דווקא מובחן וברור, כמו עמודי התאורה לאורך דרך הביטחון שליד יישוב יהודי. כיוון שהצילום בלילה דורש חשיפה ממושכת, כל אלומה קיבלה נפח כאילו תועד כאן חומר ולא גלי אור. הפער בין האור המאיר בשטחים שתחת שליטה ישראלית לחושך של שטחי A המצויים תחת שליטה פלסטינית, שמהם מצלם ח'לילי, מייצג את היחסים הקוטביים של הכיבוש ומזכיר פרקטיקות ענישה קולקטיביות כמו ההאפלה הממושכת של רצועת עזה,⁴ או היחס החשדני שמקבל כל פלסטיני/ת תחת המשטר הישראלי ואינו מאפשר לו/ה להיוותר בצל. כך למשל, כל מעבר של פלסטיני/ת בגדה, ברכב או ברגל, לאזור אחר

מאזור מגוריו, מלווה במחסום שבו היא/הוא נדרש/ת להזדהות. תפיסתם של הפלסטינים כאיום בטחוני מטילה עליהם את החובה להוכיח את חפותם על ידי חשיפת זהותם. התאורה המצולמת בתצלומים של ח'לילי באה מההתנחלויות ולא מהיישובים הפלסטיניים. זוהי תמונת הכפפה הפוכה מתמונת הפיקוח הפאנאופטית המוכרת: לא הפלסטיני הוא זה שנמצא באור, אלא היהודי המתנחל. בנוסף, החלוקה לשטחי A, B (שליטה ביטחונית ישראלית ושליטה אזרחית פלסטינית) ו-C מייצרת פיצול טריטוריאלי המשפיע מנטלית על תפיסת השייכות הפלסטינית. בעקבות מלחמת 1948 הפכו רבים מהפלסטינים לפליטים, ובעקבות חלוקת השטח בהסכמי אוסלו נותרו רבים מהם מנותקים זה מזה. בדברים המלווים את סדרת התצלומים באתר האמן מספר ח'לילי איך נקלע ב-2002 לעוצר בביר זית יחד עם חבר, ובלילה ראו במערב את אורותיה של יפו, שאלה אינם יכולים להיכנס.⁵ כשהביטו אל העיר שינה החושך את קנה המידה וקיצר את המרחק ויפו נראתה בהישג יד. התצלומים ואירוע הצילום, כפי שח'לילי בחר לספר אותו, מראים איך הצילום מתווך ומייצג מצב פוליטי. הפלסטינים החיים בשטחים חווים בחשכה אשליה, אך האשליה המתועדת במצלמה מייצגת את יחסי הכוח המכתיבים את החיים של הפלסטינים: מה הם רואים, איך הם רואים וכיצד הם נראים.

2. וורג'יניה וולף, מציינת רבקה סולניט, כתבה באחד מיומניה: "עתיד חשוך, הדבר הטוב ביותר שהעתיד יכול להיות, אני חושבת".⁶ בניגוד לפחדם של ילדים מהחשכה ולרתיעתם של מבוגרים מהאידיעה שבאפלה, וולף מצאה בחושך נחמה. כפי שח'לילי מראה, בחשכת הליל קשה להבחין במרחקים ובהבדלים. בלילה, היא מוסיפה, מתרחשים מעשי אהבה, ודברים מתחילים, צומחים ומשתנים. החשכה מברכת בחווה את הכישוף, את הפרת ההסכמים, את השחרור ממחויבות, את ההתחדשות וההתרבות. אין מדובר באפלה הכרוכה בעצימת עיניים, אלא בהליכה בחושך בעיניים פקוחות. לפי וולף, סופרת המבקשת לספר סיפור ולשרטט את המציאות נדרשת למצוא את דרכה במקומות החשוכים של הלא-נודע. זהו החדר משלך. סולניט קושרת את החשכה של וולף לספרה של סוזן סונטג להתבונן בסבלם של אחרים,⁷ המתחיל בשאלה ששואלת וולף בשלוש גיניאות⁸ – האם גברים ונשים מתבוננים באופן זהה בתצלומים המתעדים זוויות מלחמה, מסתיים עם אימוץ האידיעה. סונטג, הדנה באתיקה של הצופה המרוחק דרך תיאור מקרים בולטים במאה העשרים, מראה שאין דרך לדעת מראש אם תצלום יעורר אצל הצופים ביקורת ופעולה. בדימוי אין דבר שמבטיח תגובה, גם כשהקשר הוא קריאה לעזרה. גם לפי סונטג אנחנו נתונים אפוא בחשכה. הקשר שיוצרת סולניט בין החשכה המשחררת של וולף לחשכת האידיעה של סונטג מדלג על הפרק הפותח בספרה הראשון, הצילום כראי התקופה.⁹ תחת הכותרת "מערת אפלטון", סונטג מדמה את התצלומים לצללים שרואים מי שכלואים במערה. בחשכה אנחנו רואים את העולם דרך התצלומים, רוכשים מיומנות באתיקה של צפייה ולומדים צופן ויזואלי חדש: במה ראוי להתבונן? החשכה שבחוסר הידיעה של וולף והחשכה שבמערה של סונטג אינן זהות, גם אם שתיהן קושרות בין הפוליטי לאסתטי.

3. בספרה עניינים חשוכים מציגה סימון בראון את היחסים בין אור לחשכה ופורשת את טכניקות הפיקוח הממוגזעות לאורך ההיסטוריה, עד ימינו.¹⁰ השחור נתפס כמושא שיש לעקוב אחריו.

בספינות העבדים אורגנו השחורים בתא מטען שמבנהו דמה למבנה הפיקוח של הפאנופטיקון. אולם בעוד מטרת הפיקוח הפאנופטי היא להשיב למוטב את הנמצאים תחת פיקוח, צבע עורם של השחורים סימן אותם לעד כ"אחרים". בניו יורק במאה השמונה-עשרה הם חויבו להדליק נר בלילה כדי שיהיו אותם מרחוק.¹¹ היחסים בין ראייה לאי-ראייה חיזקו את ההיררכיה בין השחור ללבן: העבדים היו אמורים להיות נראים בעיני האדונים. פוסטרים שנראו בהם פניהם השחורות של העבדים הנמלטים נתלו לאור היום למען הלבנים שחיו חיי חירות וידעו קרוא וכתוב.¹² כפי שמראה בראון בספרה, ההיררכיה המפקחת הממוגזעת ממשיכה עד היום. בספרו ביקורת ההיגיון השחור כותב אשיל קמפה שהצבע השחור והגזע מהווים יחד את טירוף המודרניות.¹³ העולם האירופי-אמריקני קידד את השיגעון באמצעות צמצום החיים והגוף לשאלה של נראות, של עור וצבע, ולפיקציה הביולוגית הגלומה בהם. הגזע, המהווה לאורך מאות שנים קטגוריה חומרית ופנטזמטית, הוא לדעתו שורש הקטסטרופה – המניע המרכזי לפשעים קיצוניים ולאינספור מעשי טבח. הדוגמאות הרבות שמביאה בראון בספרה לחיבור בין גזע לעור שחור בארצות הברית מספרות סיפור דומה לזה שמובא בביקורת ההיגיון השחור של במבה: היא מראה את הקשר בין סימון העבדים כרכוש באמצעות ברזל מלובן לפיקוח הביומטרי העכשווי. ההטבעה על העור זיהתה את העבדים עם המדינות שאליהן נשלחו או עם בעלי המטעים שלהם היו שייכים, ובה בעת כאחרים, זרים, לא לבנים ולא אנושיים. הסימון היה היררכי וממוגזע וכורך בדה-הומניזציה. לדברי בראון, הסימון הגופני ממשיך להתקיים גם היום באמצעות הטכנולוגיה הביומטרית, המורדת את הגוף החי כדי לזהותו בקלות וביעילות על פי סימנים חיצוניים גופניים, והיא רואה בכך אלימות מובנית הכרוכה בפרקטיקות זיהוי המעוגנות בנורמת הלבן.¹⁴ לתחנות ההיסטוריות שמציינת בראון אפשר להוסיף את ראשיתו של סרט הצילום הצבעוני. מ־1940 עד 1990 היה האיזון הכימי בין הצבעים מכויל לפי גון העור של אישה לבנה, ולפיכך מגוון הצבעים של אנשים "שחורים" לא נראה בתצלומים. הדבר השתנה רק בשנות השבעים המאוחרות בזכות תעשיית הרהיטים, שביקשה להראות לקונים בדיוק רב יותר את צבעם של עצים שונים. תעשייה נוספת שהביאה לשינוי היתה תעשיית השוקולד, שרצתה להבליט את ההבדל בין שוקולד מריר לשוקולד חלב.¹⁵

הקשרים בצילום בין טכנולוגיה, אסתטיקה ופוליטיקה ברורים כשמתארים את העולם במונחים של שחור-לבן או חושך-אור. התצלומים של קן וח'לילי והכתיבה של וולף ובראון מציגים את מרכזיות הצילום בחיבור בין הפוליטי לאסתטי, כשהם נעים יחד בין הפרטי לקולקטיבי ובין האישי למוסדי. כך גם המאמרים המקובצים בגיליון זה, המציעים מבט ביקורתי על מגוון מושגים הקשורים לצילום באופן שחושף, מדגיש ומאתגר מובנים והקשרים פוליטיים. כל המאמרים מתמודדים עם סוגיות הקשורות בשינויים טכנולוגיים של ייצור הדימוי וההפצה, כמו גם בשאלות של ייצוג, זהות ושייכות. יחד הם יוצרים עולם עשיר ומורכב שהפרקטיקה של הצילום והדימוי המצולם נמצאים במרכזם.

מאמרה של רותם רוזנטל, "ארכיון קדם-מדינתי", שב אל המושג "ארכיון" שהוצג בגיליון הראשון של קבוצת הפוטולקסיק¹⁶ ומבקש לאפיין רגעים בכינונו של הארכיון כמוסד המבקש

להבטיח את העתיד לבוא. רוזנטל שמה דגש על מיסוד היחסים עם הצילום כמרכיב מרכזי בארכיון, ועל ההקשרים והמאפיינים שנוצרו בו בין החזותי למילולי.

במאמר "הסוואה" מחלצת אילת זוהר את המושג מהקשרו הצבאי והביולוגי ומראה כיצד הוא קשור ליחסי הגומלין בין נראות, היטמעות, פרשנות הנראה וצילום. זוהר מנסה לברר אם ההסוואה מאתגרת את המבט ההגמוני, ובפרט את המבט הצילומי.

במאמר "חלון" דנה ליאת סאבין בן שושן בקשר בין המדיום האדריכלי למדיום הדוקומנטרי-חזותי ומראה את מורכבות היחסים ביניהם תוך התמקדות בחלונות האדריכליים ובחלונות הווירטואליים. החלון נתפס כמייצג את הרצון ליצור חיץ בין המתבונן ובין העולם, ובה בעת כאמצעי למימוש התשוקה שלו לקשר עם האחר הנראה שם בחוץ, מבעד לחלון.

במסה "לוח עדות" מבקש חיים דעואל לוסקי לדון בפיצול תפקיד הצילום בין האמנותי לצילומי בשנות השמונים דרך מושג מקראי. לוסקי קורא את המושג "לוח עדות" דרך הפריזמה הפוסט-מודרנית ושיח הצילום, ובה בעת מנתח באמצעות השפה המקראית את הזיקה בין הצילום לבין המילה "צֶלֶם".

במאמר "מהירות" מבקש ינאי טויסטר לערער על הקשר המסורתי בין צילום לראייה. הוא מתעכב על תחנות שונות בהיסטוריה של הצילום כדי להראות כיצד נוצר הקשר הזה ואיך ניתן לקרוא מחדש את ההתניה הפוליטית הזאת דרך אפיונים, יישומים ופרויקטים שניתנו למהירויות שונות. יערה גיל-גלור חותרת להבין את תפקידו של הצילום האקטיביסטי על ידי התבוננות בדוגמה היסטורית – ליגת הצילום של ניו יורק (1936–1951). במאמרה "פדגוגיה צילומית אקטיביסטית" היא בוחנת את העיסוק בצילום באותה תקופה כתחום פדגוגי בעל אופי אקטיביסטי של עיצוב שיח אסתטי-חברתי.

המאמר "רואה-יורה" עוסק במושג ישראלי שהתקבע בשנים האחרונות ויוחד לצורת לוחמה חדשה המקשרת בין ראייה לפעולת הירייה. חוה ברונפלד-שטיין עוקבת אחר ההתפתחות הטכנולוגית הקושרת בין שני המנגנונים ומתעכבת על היבטים מגדריים המאפיינים את מערכת הנשק הבלתי מאוישת המקומית.

במאמר "צילום אזרחים" אני דנה בתנאי האפשרות להשתתפות ההולכת וגדלה של אזרחים בייצור הידע דרך צילום, ומציעה תפיסה גמישה המבקשת לאפיין את הצילום דרך איתורו בשדות הידע שבהם הוא שכיח: בתקשורת, במחקר השתתפותי במדעי החברה ובארגוני זכויות אדם. במאמר אני טוענת שגם אם בצילום אזרחים יש מן ההבטחה לדמוקרטיזציה בייצור הידע, אין זה בהכרח כך.

גיליון זה מסכם שבע שנות פעילות של קבוצת המחקר פוטולקסיק. המשותף לקבוצת המחקר היה דחף אינטלקטואלי לעיון ביקורתי במשלבים האמנותיים, התיאורטיים והפוליטיים של תחום הצילום. כמו שמוכיח מקבץ המאמרים שלהלן, ביקשנו לנהל דיון על התנאים ההיסטוריים והעכשוויים של הצילום, על החשיבה התיאורטית והפרשנית בנוגע אליו, על תפקידיו בעולם של מומחים, ולבחון כיצד הוא נחוזה בזירה האמנותית. אני רוצה להודות לאריאלה אזולאי על

היוזמה להקמת הקבוצה, לנעם גל שריכו את פעילותה בשנת 2014 ולכלל חבריה. כמו כן אני מבקשת להודות לרכז המערכת, חמי שיף, למעצב הגיליון, רונן אידלמן, לעורכת הלשונית, יסמין הלוי, ולעורך הראשי של כתב העת, יואב קני, על העזרה הרבה ותשומת הלב המקצועית שהעניקו לי וליתר כותבות וכותבי המאמרים הכלולים בגיליון.

הערות

1. אריאלה אזולאי, האמנה האזרחית של הצילום (תל אביב: רסלינג, 2006); Robert Hariman and John Louis Lucaites, *The Public Image: Photography and the Civic Spectatorship* (Chicago: The University of Chicago Press, 2016); Nicholas Mirzoff, *How to See the World: An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More* (New York: Penguin Books, 2016); Joanna Zylińska, *Nonhuman Photography* (Boston, Mass: The MIT Press, 2017).
2. הפרויקט הוצג בגיליון הפוטולקסיק הראשון. ראו חגית קיסר, "צילום אוויר" (קהילה), מפתח 7, 205-232 (חורף 2014) <http://mafteakh.tau.ac.il/2014/01/11-07>.
3. Yazan Khalili, "Landscape of Darkness": www.yazankhalili.com/index.php/project/landscape-of-darkness (להלן "Landscape of Darkness" (Khalili).
4. על האפלת רצועת עזה ראו עוד באתר ארגון גישה: The Gaza Electricity Crises, Gaza Gateway, <http://gisha.org/en-blog/2017/06/19/the-gaza-electricity-crisis-faqs>.
5. Khalili, "Landscape of Darkness".
6. לפי סולניט, הדברים הללו שנכתבו בתחילת 1915, כשהיה ברור לכול שמלחמת העולם הראשונה מתפתחת לממדים קטסטרופליים, מעוררים תהייה. לדעתה רצוי להבינם לא כתגובה למאורעות אלא על רקע החיים האישיים של וולף בת ה-33 המתאוששת ממצב רגשי קשה. ראו עוד: Rebecca Solnit, *Men, Explain things to Me, and Other Essays* (London, Granta Books, 2014).
7. סוזן סונטג, להתבונן בסבלם של אחרים, תרגם מתי בן יעקוב (בן שמן: הוצאת מודן, 2004).
8. וירג'יניה וולף, שלוש גיניאות, תרגם אהרן אמיר (תל אביב: שוקן, 1985).
9. סוזן סונטג, הצילום כראי התקופה, תרגם יורם ברונובסקי (תל אביב: עם עובד, 1979).
10. Simon Brown, *Dark Matters: On the Surveillance of Blackness* (Durham and London: Duke University Press, 2015).
11. שם, 78.
12. שם, 54.

13. Achille Mbembe, *Critique of Black Reason*, Trans. Laurent Dubois (Durham and London: Duke University Press, 2017).

14. פרק 3, עמ' 89-129.

15. ראו סרטון על ראשיתו של סרט הצילום הצבעוני וכיולו לפי צבע עורם של אנשים לבנים: "Color film was built for white people. Here's what it did to dark skin" www.vox.com/2015/9/18/9348821/photography-race-bias

16. אריאלה אזולאי, "ארכיון", *מפתח* 7 (חורף 2017), 17-37, <http://mafteakh.tau.ac.il/wp-content/uploads/2014/01/7-2014-02.pdf>



ארכיון קדם-מדינתי

רותם רוזנטל

כשדרידה כתב על מחלת הארכיב, הוא ניסח את שאלת הארכיון כשאלה שאינה טרודה בעבר, כלומר לא בזמנם של המסמכים המופקדים בו, אלא בזמנה של קהילה שהוא מכתוב את יחסיה. "הארכיב", הוא כותב, "תמיד היה עירבון (un gage), וככל עירבון – עירבון לעתיד".¹ בארכיון, כך נדמה, נמצאה אפשרות לאחוז בבלתי ידוע, במה שלעולם לא תהיה לנו גישה מלאה אליו – בעתידה של הקהילה שהארכיון מבקש לדבר בשמה. במאמר זה אבקש להתבונן במעמדו של הארכיון כעירבון לעתיד ולטעון שיחסו לזמן, וליתר דיוק האופן שבו הארכיון משמר את העתיד (וכפי שדרידה מציע, מייצר אירוע), הוא אלמנט מרכזי להבנת אופני פעולתו.² החתירה אל העתיד טומנת בחובה את הפוטנציאל התמידי לכישלון של הארכיון, את אייכולתו לתחום את גבולותיה של הקהילה מחד גיסא, ולחזות את גורלם של המסמכים שעליהם הוא מופקד מאידך גיסא. תפקידו של הארכיון כעירבון לעתיד מגלם אייציבות אינהרנטית, עודפות בלתי ניתנת לחיזוי, ולכן הוא נידון להיכשל במשימתו לנסח את העתיד. אריאלה אזולאי שואלת "למה ארכיון?" או "מה אנחנו מחפשות בארכיון?" כדי לאתר את מפת השבילים המובילה להמשגתו; כאן ארצה לשאול "מהו זמנו של הארכיון?" ובנוסף, "מה מפעיל את הארכיון?" כדי לנסות להבין מי נכלל בו ומי מורחק ממנו, מהם התנאים הכרוכים ביחסים אלו ומהו מעמדם של מסמכים מסוימים בהקשר זה כמפת דרכים לתשובה אפשרית.³

אזולאי מתבוננת בארכיון ובתפקודו בהקשר של המדינה כמכונן ומשמר מרחב אזרחי, שהאזרחים מתפקדים בו כ"עובדי ארכיון" אשר "עובדים בשביל הארכיון של המדינה, של המשטר, נוטלים חלק בהגנה על הארכיון".⁴ הארכיון מסדיר את ההבחנה בין המושגים "עם, מדינה, חברה", ומוודא כי העבר שהתווה את המרחבים הללו ייוותר חתום ובלתי נגיש למי שאינו נכלל בחברה האזרחית.⁵ במילים אחרות, גבולותיו של הארכיון נתפסים כגבולותיה של המדינה. כאן אני מבקשת להתבונן באפשרות לחשוב על הארכיון מעבר לגבולות אלה ולטעון כי אפשר לאתר את המנגנון הארכיוני ברגעים שקודמים לכינונו של מרחב אזרחי, במהלכים המובילים לרגע ההכרזה של המדינה. בבואי להמשיג את הארכיון, ברצוני לשאול אם אפשר לחשוב עליו מחוץ ומעבר להיגיון של המדינה, ולבחון כיצד מעמדו משתנה כאשר הוא עובד בשירותו של ארגון המוקדש להקמת מדינה; לשאול אם אפשר בכלל לחשוב על ארכיון כקודם למדינה, כמערך שמתפקד כדי לייצר את ההיגיון שלה. כאן אראה כיצד הארכיון הקדם-מדינתי מגלם מתח דיאלקטי בין המטרה המכוונת אותו – ההתגייסות לפרויקט הלאומי, לייצורה של אומה – לבין האי-ודאות לגבי תוצאותיו של פרויקט זה; ובעיקר, כישלון האפשרי ורכיביו העתידיים, האידיאולוגיים והמוחשיים כאחד. מתוך התבוננות בזמנו של הארכיון – בפעילותו בהווה למען עתיד לא ידוע,

תוך תחימת מסמכים ושיוכם לעבר שהוא מבקש להגדיר ולתחום מחדש ללא הרף – יתגלה ארכיון השואף ליציבות בלתי אפשרית, הפועל בשירות מדינה שאינה קיימת, ומבקש לפעול במרחב השואף להתכונן ולהגביל את עצמו כמרחב אזורי השמור לסובייקטים שאותם יסמן כאזרחיו. כדי להעריך את היחסים בין המדינה לבין הארכיון יש לבחון את מעורבותו בכינונה של המדינה, ברגעים שהובילו להיותה ואת תפקידו לאחר ביסוסה, כשהיא פועלת ומגדירה את גבולותיה תוך הסתמכות על ההיסטוריה שהיא מבקשת מהארכיון לספר למענה.

בקצרה, אם כך, ארצה לשאול "מהו ארכיון קדם-מדינתי?" ולהציע תשובה אפשרית על ידי בחינת ארכיון המשתתף בהבניית נרטיבים לאומיים ותורם לביסוסה של מדינה רגעים ספורים לפני שהיא מכריזה על הקמתה. נקודת מבט זו תחשוף את יחסו המורכב של הארכיון לזמן, משכו ותנאי קיומו, ותציע פתח למערך ארגוני ואידיאולוגי שמתפקד על פי היגיון פנימי של ייצור, תפוצה, שימור ואחזור. הארכיון הקדם-מדינתי מקיים מערכת יחסים מורכבת עם הכוחות הפוליטיים, החברתיים והכלכליים שמבקשים גם הם להגדיר את מרחב המדינה ואת השטח שתתפוס לכשתקום. לחלופין, שימוש במבנה הארכיון עשוי גם לערער את קיומו של מבנה פוליטי נתון.⁶ כדי לבחון את אפשרות ההמשגה של ארכיון קדם-מדינתי, אבקש להתבונן במקרה בוחן ספציפי: בארכיון שפעל בשירות התנועה הציונית בעשורים הראשונים של המאה העשרים ומתמחה בהפקה ושימור של חומרים חזותיים – ארכיון התצלומים שהוקם על ידי הקרן הקיימת לישראל (קק"ל). כאן ארצה לבחון את אופני הפעולה, השימור והתפוצה של ארכיון זה, המתמקד בהפקה, איסוף, קטלוג, כתיבה ואחסון של דימויים מצולמים מטעם ולמען סמכות מוסדית המגדירה את תנאי קיומו ולמענה. הארכיון שהקימה קק"ל ריכוז תצלומים שנוצרו לפני הקמתה, ושלח צלמים לתעד את הנעשה במושבות וביישובים שהוקמו על האדמות שרכשה הקרן, כמו גם אירועים מרכזיים ביישוב הציוני בפלשתינה. התצלומים וכיתובי התמונה נשמרו בארכיון על פי היגיון מערכתי שהכתיב את אופני הקטלוג ואת מילות החיפוש שבחרו הארכיבאים.⁷ מילות החיפוש תיארו את תנאי ההפקה של התצלומים (מקום, שנה), אך גם את תחומי העניין של הארכיון באותו זמן (טיפוסים, סוגי פעילות שונים וכן הלאה).⁸ מערכת חזותית וטקסטואלית זו אוגרת חומרים שהיא עצמה מייצרת מתוך רצון להשפיע על עיצובה של קהילה פוליטית ועל עתידה. בעשורים הראשונים לפעולתו, לפני הכרות העצמאות של מדינת ישראל, שאף הארכיון לדבר ולהגדיר את הסובייקט ואת מרחב הפעולה שלו על ידי ביסוס אופני פעולה לארכיבאי, לצלם ולמתבוננים הפוטנציאליים בדימוי.

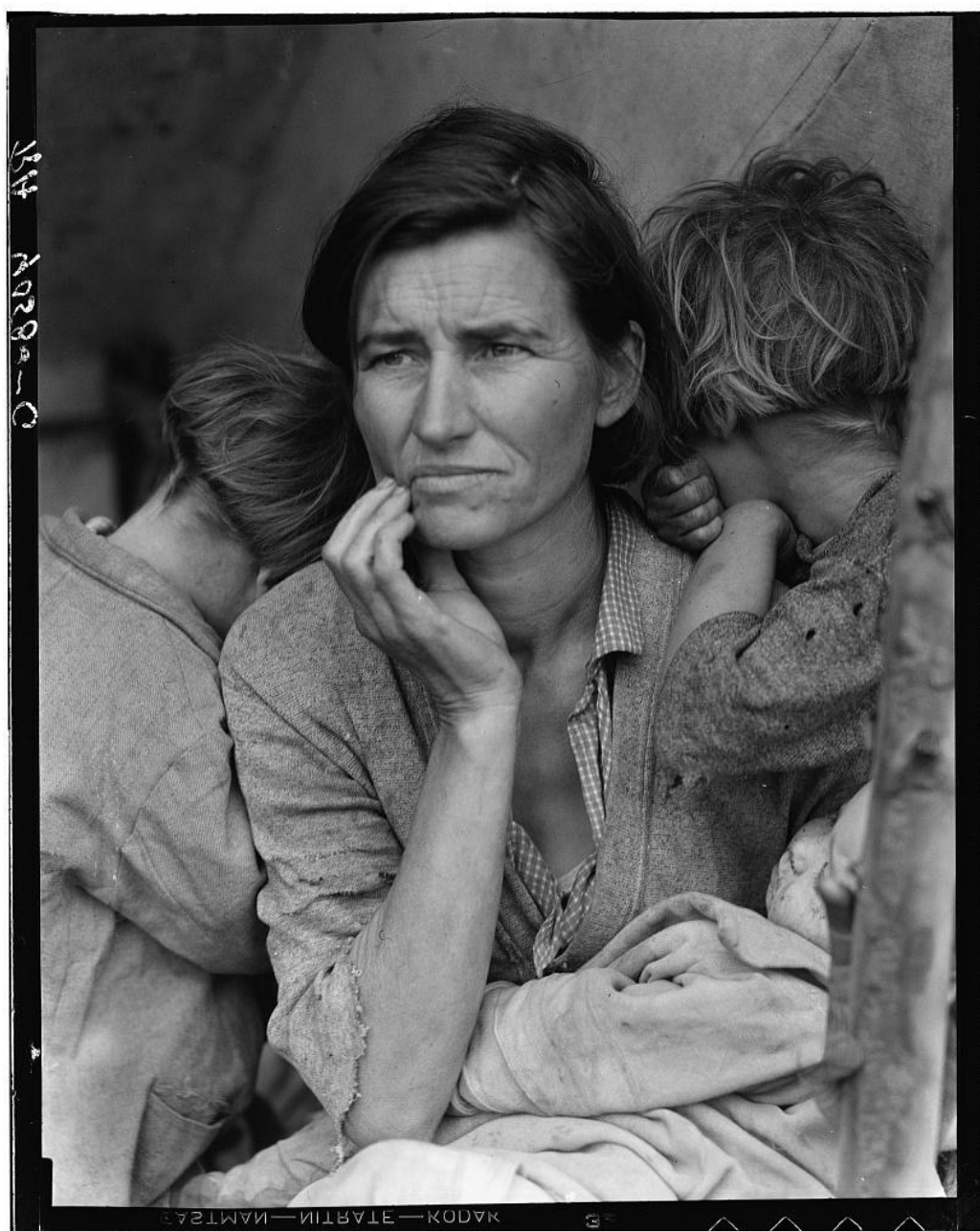
תשובתי לשאלה שלעיל מתבססת על תנאים היסטוריים, חברתיים וכלכליים, כמו גם על תמורות טכנולוגיות, ומתנסחת תוך בחינת מערכת קונקרטית שנוצרה על ידי מחלקת התעמולה של קק"ל בפלשתינה-א"י. תוך כדי ניסיון זה יש להבחין בחיסרון מרכזי: מושגים תיאורטיים דורשים מידה של הכללה, וזו עלולה להאפיל על המנגנון שמפעיל את הארכיון הקדם-מדינתי או לטשטש אותו. כמובן, בעייתי לטעון שכל הארכיונים בכל המוסדות פועלים באותו אופן, ואכן זו אינה כוונתי. כאן אבקש לזהות את מאפייני הארכיון על ידי בחינתה של מערכת מסוימת, קרי את ארכיון התצלומים של קק"ל ואת ההיסטוריות שלה, כמו גם את תוצריה, שהופקו ונשמרו בידי הארגון ונפוצו ממנו ובחזרה אליו: דימוי, שפה חזותית, פרקטיקות הפצה, עובדים וצופים

מיומנים, ולבסוף – את השדה שבו הדימוי הצילומי נקרא ומפוענח. אנסה להיכנס לארכיון הצילומי של קק"ל על ידי בחינת הצרכים הארגוניים שקבעו ועיצבו את אופני הפנייה החזותיים שלו לצופים. בחינת הפעילות והמערך הארגוני של הארכיון תחשוף את השפעתו על ניסוח מרחב אזורי, כמו גם את האופן שבו הוא שאף לייצג את הנוף ואת מי שמאכלסים אותו. ברצוני לבחון אם מהלך זה, הקורא את המנגנון הארכיוני דרך יחסו המורכב למדינה שעדיין אינה קיימת, ידגים את תפקידו המרכזי של הארכיון בייצור המרחב הריכוני שעליו יופקד כשומר סף גם לאחר כינונו.

בטרם אכנס לארכיון הצילומי של קק"ל, אתייחס לתפקודו כטיפוס ספציפי של ארכיון. ארכיונים המתמקדים בהפקת תצלומים בשירות ארגונים וגופים ממשלתיים מציעים נקודת התבוננות מסוימת על המערך הארכיוני והשיח שהוא שואף לייצר, שכן אופני הפעולה שלהם משייכים אותם לתת־קטגוריה מובחנת המנסחת מנגנוני שימור, ניסוח ותפוצה. בראש ובראשונה יש לשים לב שארכיוני צילום בשירות מוסדות הם לרוב גופים יצרניים, כלומר שבנוסף לאיסוף, ניכוס וקטלוג של חומרים קיימים, הם גם שולחים צלמים לתעד נקודות מבט ספציפיות ולהחזיר את תוצרתם לארכיון. שם, בינות למשרדו של הארכיבאי ולארגון המסמכים המקוטלגים, נבחרים תצלומים המזקקים את המסר שהארכיון נדרש לנפק. הארכיבאי כותב את התצלומים אל תוך הארכיון כשהוא עורך אותם, כלומר, מבצע בחירה חזותית, בוחר דימויים מסוימים מתוך התשליל ודוחה אחרים; אך גם כשהוא מוסיף כיתובי תצלום המבארים למתבונן העתידי את מה שעניו רואות. תהליך הכתיבה מתחיל עוד לפני שהצלמים יוצאים לשטח, בתדרוך שניתן להם מאת מנהל הארכיון. בין ההנחיות הניתנות לצלמים לבין מה שיחפשו בשטח נמצאת כמובן גם נקודת המבט שלהם עצמם, אשר אינה ניתנת לחיזוי או לשליטתם המוחלטת של הארכיבאים. כאן עולה שוב שאלת העודפות, האי־יציבות – המתח בין מה שיונח לפתחו של הארכיון לבין מה שהמנגנון שנוצר בארכיון ירצה לשמר.

בעקבות ג'ון טאג ואלן סקולה, אני מציעה שבין התצלומים, התיקיות והכרטיסיות, בין כיתובי התמונות לקטגוריות, נחשפות נקודות מפגש דיסקורסיביות שמגלמות וחושפות אופני שימור.⁹ טאג, וכמוהו אלן טרכטנברג, בחנו את ארכיון התצלומים שהחל לפעול בשנות השלושים של המאה הקודמת בהנהגתו של רוי סטרייקר ובשירות מנהלת החקלאות האמריקנית (ה־RA – Resettlement Administration), שהפכה ל־FSA (Farm Security Administration – FSA), שמטרתה היתה לסייע לאוכלוסיות שנפגעו מהמשבר הכלכלי והאקולוגי שתקף את ארצות הברית.¹⁰ סטרייקר תדרך בפרוטרוט ושלח לשטח צלמים דוגמת ווקר אוונס ודורותיאה לאנג, שהדימויים שיצרו הפכו מזוהים עם שנות המשבר והשפל (כמו למשל התצלום שמוכר בכינוי "האם הנודדת" [Migrant Mother] של לאנג, המביטה אל האופק כשהיא מוקפת בילדיה שמסבים את פניהם מהמצלמה).

היחסים בין סטרייקר לווקר, אנג, התערערו עם הזמן, כשווקר נאבק עם סטרייקר על הבעלות על התשלילים, ובמובן רחב יותר על נקודת המבט שלו כצלם.¹¹ בפעולת הארכיון הצילומי של שנות הניו דיל של רוזוולט מזהה טאג החדרה של פרקטיקות צילום תיעודי אל תוך משטר



דורותיאה לאנג, "קוטפי אפונה חסרי כל בקליפורניה, אם לשבעה ילדים. גיל 32. ניפומו, קליפורניה" (1936) ספריית הקונגרס, מחלקת תשלילים ותצלומים, וושינגטון, די.סי.

ממשמע של אמת, אשר הזמין, שימר והפיץ תצלומים כהוכחה ניצחת לקיומה של מציאות בלתי ניתנת לערעור, וטוען כי התצלומים נוכסו לארכיון כ"אפרטוס של מעקב, טרנספורמציה ושליטה".¹² הניתוח של טאג מתבונן בארכיונים כזירה שנותנת לגיטימציה לאלימות – אלימות בהקשר של משמעות – שאת השפעותיה יש לבחון ביחס למנגנון שממסגר את הדימוי התצלומי המוסדי ואוחז בו, מקבע אותו במקומו.¹³

אלן סקולה הציע לקרוא תצלומים בארכיוני משטרה ביחס למערכת שמשתמשת בהם ומשמרת ומפיצה אותם. כשבחן את הסטנדרטיזציה של מערכי הצילום והשימור שיצר אלפונס ברטיון לשימוש משטרת צרפת בסוף המאה התשע-עשרה, טען סקולה שיש להחזיר את המערכת הארכיונית למסגרת ההיסטורית של השימוש והפענוח שבה נוצר, וכי הארכיון הצילומי הוא "טריטוריה של דימויים".¹⁴ סקולה בחן את הארכיון לא כמודל ניטרלי, אלא כמערכת פקידותית וסטטיסטית שאינה מימטית והתצלום מתפקד בתוכה. בשביל חוקרים מאוחרים יותר, כמו רובין קלסי, הארכיון הצילומי המוסדי הוא מערכת השולטת בהפקת ידע, ובה בעת עליה להבטיח את ערוצי התמיכה הכלכלית והפוליטית בייצורו.¹⁵ כשבחן את ארכיון הסקירות הגיאוגרפיות שנוצר בארצות הברית בסוף המאה התשע-עשרה ציין קלסי כי במרחב הארכיוני מיתרגמות דרישות מוסדיות שונות לאסטרטגיות רטריות נבדלות, כך שתצלומים יכולים להיות בעת ובעונה אחת משאב מדעי ואמצעי ליחסי ציבור שמטרתו להבטיח תמיכה ציבורית.¹⁶

Anthropometric Card for M. Bertillon

Personal Data:
 Nom et prénoms: M. Bertillon
 Né le 22 Avril 1853 à Paris
 Fils de Docteur Louis Bertillon
 Profession: *(blank)*

Physical Measurements:
 Taille: 1.80 m
 Poids: 75 kg
 Longueur: 19.4
 Largeur: 16.8
 Hauteur: 14.7
 Écart: 9.9
 Crâne: 47.9
 Oreille: 6.7
 Nez: 4.5
 Bouche: 2.2
 Mento: 11.2

Mugshots:
 Left: Profile view of M. Bertillon.
 Right: Frontal view of M. Bertillon.

מסמך מידע אנתרופומטרי (שני צדדים) של אלפונס ברטיון (1853-1914), חיבור ארכיונים של השירות המחוזי לזהות משפטית, משטרת פריס.

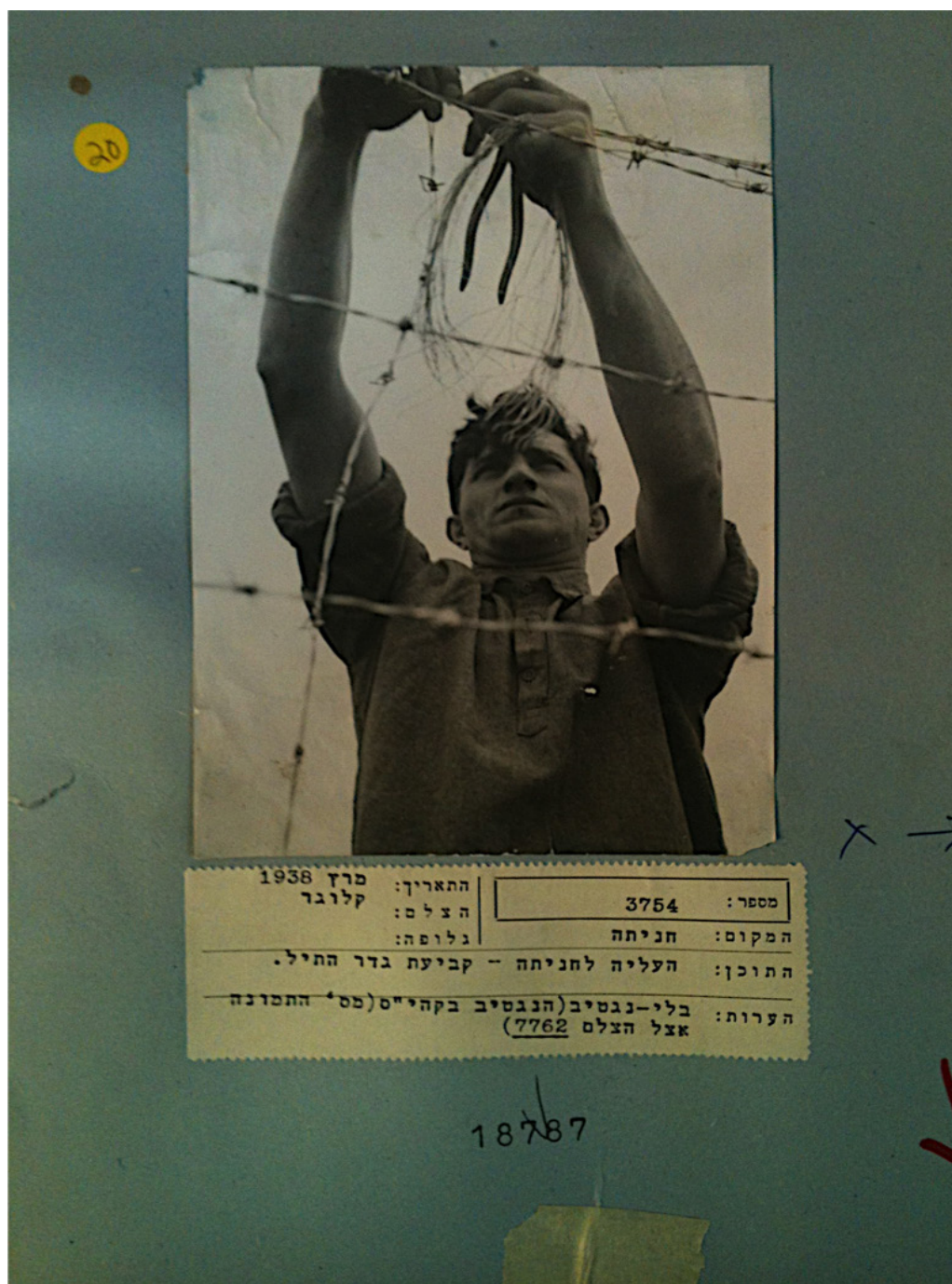
בהקשר זה, אני מבקשת שלא לבחון את התצלומים הארכיוניים כמסמכים מנותקים מהקשר החושפים אירועי עבר או מצביעים בכיוונם. כלומר, אינני מבקשת למצוא בהם איכויות אינדקסיקליות.¹⁷ בניגוד לגישה זו, אני מציעה לבחון את השפעתם ותפקודם של התצלומים על ידי הפקדתם בחזרה במערכת שיצרה והפעילה אותם, ועל ידי כך להבין את התצלום כתוצר של אידיאולוגיות ואג'נדות, כמו גם תנאים כלכליים, חברתיים ופוליטיים. הארכיון מעצב את מסגרת המשמעות של הדימוי, ולמרות זאת הוא אינו יכול לחזות את עודפי המשמעות שיצטרפו לדימוי הצילומי: את ניכוסו על ידי מערכות משמוע אחרות, או את אופני הקריאה שלו על ידי צופות שונות.¹⁸ אן סטולר מציעה לבחון ארכיוני מדינה על ידי התבוננות בעודפות שהם מייצרים, בהתמוטטות הגבולות הפנימיים שלהם על ידי חשיפת החומרים וכתבתם מחדש.¹⁹ ברצוני להביא חשיבה זו אל הארכיון הקדם-מדינתי ולטעון כי התצלום, שמופק, נשמר ומופץ

עם סימני ההיכר של הארכיון, מוגדר מחדש ללא הרף על ידי תנאי הופעתו: המשמעות המיוחסת לדימוי כתצלום ארכיוני מתערערת ומתארגנת מחדש ביחס למרחבים השונים המאחזרים אותו ומכתיבים את המפגש שלו עם הצופה. משמעויות אלה, שלעיתים מנוגדות זו לזו, מגדירות את ההיסטוריות של הדימוי ואת הנוכחות שלו. כדי להבין את הדימוי על מלוא הקשריו ולנסות לקבע אותו למקומו יש לקרוא את ההיסטוריות הללו, ומאמץ זה, כמובן, טומן בחובו את כישלונו הבלתי נמנע, בשל הכניעה לריבויי המשמעויות של האירוע הצילומי.²⁰

אני מבקשת לקחת אל הארכיון את המתחים הללו בין אופני ההופעה, הפרשנות והזמן ובין נוכחות הדימוי, כמו גם את יחסיו של הדימוי עם המנגנון שמפיק אותו. לכל הפחות, אני מבקשת להציג את ההתחלות ההיסטוריות של הארכיון שבו אני מתבוננת, כמו גם את קשריו האינהרנטיים לריבונות, לסמכות הפוליטית, עוד לפני שהוגדרה כמדינה. טענתי היא שארכיון קק"ל בפרט והמערך הארכיוני שיצרה התנועה הציונית בשנות היישוב בכלל ביססו את הנרטיב שאפשר לישראל להגדיר את עצמה כמדינה שנמצאת תמיד על סף קטסטרופה.

מבחינה משפטית, ישראל עדיין פועלת על פי מצב החירום שהוכרז ב־19 במאי 1948, ארבעה ימים לאחר קום המדינה, והכנסת מאריכה ומאשררת אותו כדי להמשיך לתקף את החקיקה שנתקבלה תחת חסותו.²¹ כוחו המארגן של הארכיון נשמר אפוא עד היום, כאשר גבולותיה של ישראל ומשטר הכיבוש שלה מוצאים את עצמם תחת עינה הבוחנת של הקהילה הבינלאומית. כאן ברצוני להציע שהארכיון הקדם-מדינתי מתפקד כמערכת שתוצריה חורגים מעבר לתצלום הממוסגר בכיתוב שהודפס במכונת כתיבה והודבק לקרטון תכלכל, כפי שעשו ארכיבאי קק"ל; הארכיון מייצר מושאי צילום ואת השדה שבו ייקראו ויתפענחו מצולמיו. היכולת לקרוא ולפרש את השפה החזותית העולה מהתצלומים המבוימים מייצרת שדה של משמעות, של השתתפות, קואורדינטות לכינונה של קהילה המתמסרת לאוטוריטה המדמיינת עבורה מדינת לאום, ואחזור לכך בהמשך. הארכיון פעל באופן מוצהר בשירותה של אידיאולוגיה וביקש לקחת חלק פעיל במהלכים שהובילו לכינון המדינה. המדינה העתידית – הריבון המדומיין שבשמו פועל הארכיון – לא יכלה לחזות את מלוא המשמעויות שיתגלו בתצלומים או את המרחבים שבהם התצלומים יתגלו וייקראו. כך למשל, אופני הפקת התצלומים והשימוש בהם מגלים אינטרסים כלכליים מורכבים שאינם בהכרח מתיישבים עם הצרכים של המדינה שבדרך או משקפים אותם, שכן קק"ל השתמשה בתצלומים ובתפוצתם הבינלאומית גם על מנת לקעקע את מעמדה ואת נחיצות המפעל הציוני. גם לכך אחזור בהמשך.

בעשורים הראשונים של המאה העשרים ייסדו ענפים שונים של התנועה הציונית ארכיונים צילומיים. הראשון שבהם נוצר כאמור על ידי מחלקת התעמולה של קק"ל, אשר החלה לפעול באופן רשמי ב־1903, עם מימוש ההחלטה על ייסוד הקרן, שהתקבלה בקונגרס החמישי של ההסתדרות הציונית ב־1901.²² מודל הפעולה שהתבסס בקק"ל השפיע רבות על ארכיונים אחרים שנוצרו בתנועה כולה, ביניהם זה של קרן היסוד (אשר הפך לשותף מרכזי של ארכיון קק"ל בפלשתינה ובעולם).²³ קק"ל נוסדה כאיגוד כלכלי ששם לו למטרה לפעול מול הממשל התורכי, כדי שיאפשר לו לקנות קרקעות פרטיות בפלשתינה העותמאנית.²⁴ כפי שטענה רות אורן,



כרטיס ארכיוני מספר 3754, ארכיון קק"ל, 2014 (צילום: רותם רוזנטל)

תחילת הפעילות של קק"ל בפלשתינה – בין אם ברכישת קרקעות באזורים שלא היו מזוהים עם התיישבות יהודית, או בסימון קווי המתאר של הדימוי הציוני החדש – יצרה נקודת שבר, או קו גבול בקרב הקהילה היהודית עצמה: בין היישוב הישן, שהתרכז בירושלים, צפת, טבריה

וחברון, והיישוב ה"חדש" של ציונים שהגיעו ממזרח אירופה כדי להתבסס באזורים חדשים.²⁵ דרך הקידוד הנרטיבי של האדמה והגוף הקולקטיבי, ובניגוד לארכיון מדינה המקבל לידיו חומרים מוגמרים מאורחיו ומשתתפיו, ארכיון קק"ל נטל חלק פעיל בהלאמת הנוף. מבחינת קהל היעד של הארכיון, תהליך זה היה כרוך לא רק בהעמקת הנרטיב של התהוות לאומית אלא גם בהיטמעות. בהמשך לסלבווי ז'יז'ק, אפשר להתייחס לתהליך הזה כ"מדומיין לאומי" (National Imaginary). התייחסות זו מאפשרת להתייחס לארכיון לא רק כאפרטוס ממשמע ומכונה תיאורית, אלא כמרחב המייצר את מה שז'יז'ק הגדיר, על ידי שימוש בפסיכואנליזה לאקאניאנית, כמדומיין משותף "המחזיק יחד קהילה".²⁶ כאן יש להבחין בין קהילה מסדר מדומיין לבין אבחנתו הידועה של בנדיקט אנדרסון, שלפיה אומה היא "קהילה פוליטית מדומיית".²⁷ על פי מושגיו של אנדרסון, הקהילה מדומיית כ"מוגבלת וריבונית באופן אינהרנטי", ולפיכך הסובייקטים שלה – שלעולם לא יפגשו את כל "חבריהם" לקהילה – נשמעים לדימוי של איחוד מדומיין, המותיר את האומה כמושג מומצא.²⁸ קהילות שונות, טוען אנדרסון, צריכות להיבחן על פי "הסגנון" שבו הן מדמות את עצמן. אם לעומת זאת נישמע לז'יז'ק ונלך בעקבות לאקאן, "השרשרת שכורכת ומכוונת" את הקהילה מציגה את האומה לא כמושג מומצא אלא כנוכחות מוחשית שקובעת את אופני ההתנהלות במרחב חברתי נתון.²⁹ בהקשר זה, הארכיון הקדם-מדינתי מבקש לנסח את החלקים שירכיבו את "השרשרת שכורכת" את הקהילה, את אופני הנוכחות של הריבונות לפני כינונה. הארכיון הקדם-מדינתי פועל לניסוחה של המדינה וחותר לכינונה בעוד מנגנוני חשים ללא הרף בנוכחותה המדומיית ופועלים תחת חסותה העתידית. כאן צצה שוב שאלת הזמן של הארכיון, הפועל בתוך מתח דיאלקטי בין ההווה של החומרים שהוא מייצר, ובין תנודתם המנוגדת בין עבר מדומיין לעתיד אפשרי.

במרחב שבו התבססה קק"ל שיקפו אופני הפעולה של הארכיון הצילומי, באופן מטפורי וקונקרטי, גישות מרכזיות של התנועה הציונית, ובראשן את שלילת הגלות וגאולת הקרקע.³⁰ גישות אלו נכתבו גם לתוך האופן שבו קק"ל מספרת את העבר. כך למשל מתואר באתר הרשמי שלה רגע ההכרזה על הקמתה: "צירי הקונגרס, שהגיבו במחיאיות כפיים סוערות על תוצאות ההצבעה לייסוד קרן קימת לישראל, ידעו שזהו רגע גדול. רגע שבו הציונות שמה את פעמיה לארץ-ישראל – לא רק במילים ובהכרזות, לא רק בדיונים ובהחלטות, אלא בגאולת האדמה באמצעותה של קרן לאומית, של העם ולמען העם".³¹ רעיונות אלו באו לידי ביטוי בניסיונות להפוך את פלשתינה לארץ ישראל, שבבסיסם עמדה ההנחה שתנועה פוליטית יכולה לקנות קרקע ולהשתמש בה לצרכיה. לארכיון היה תפקיד חשוב בתנועה הציונית, שכן היה לו חלק מרכזי בקידום מימושה של מדינת הלאום היהודית-ציונית. קק"ל, אשר הניחה תשתיות לעולים שהיגרו לפלשתינה, ניסחה גם את נקודת המבט של הארכיון על הנוף, ככזו שתבסס ותנסח את ההווה והעתיד של הקרקע. הארכיון נוצר, הופעל והונע על ידי אידיאולוגיה ששאפה להתבסס כחוק ואמת מוסדית של מדינה שטרם קמה. יתרה מזו, הנרטיב שארכיון קק"ל ביקש לבסס לאחר הכרזת העצמאות השתלב בארכיון המדינה, בין שבאופן פיזי (חלק מהתשלילים, התצלומים וכיתובי התמונה שהופקו בו נשמרים גם בארכיון הלאומי וארכיון צה"ל) ובין שבאופן מושגי (שכן קק"ל עוסקת גם בחינוך ובקידום ערכיה במסגרות בית ספריות ואקדמיות).

אך לא אקדים את המאוחר. ארכיון קק"ל חושף מערכת שמונעת על ידי מתחים פוליטיים ומגיחה מתוכם.³² כפי שהצעתי קודם לכן בהתייחסות לשאלת העודפות, בארכיון הקדם-מדינתי עשויים לצוץ מתחים בין האידיאולוגיה שהוא מבקש לשרת ולבסס לבין האינטרסים הגלומים באופני פעולתו, ואלה עשויים לבוא לידי ביטוי בשפה ובשיח שמכוננים תוצריו. ב-1922 עבר המשרד הראשי של קק"ל מהאג לירושלים. מתוך 20 מיליון דולר שהושקעו ביישוב היהודי בשנים 1924-1926, יותר מ-80 אחוז הגיעו מידיים פרטיות. את רוב הקרקעות בפלשתינה קנו תאגידי נדל"ן אמריקניים ופולניים.³³ פעילות כלכלית זו היתה יכולה לפגוע במעמדה של קק"ל במפעל הציוני. ניכר כי החששות היתרגמו לביסוס הארכיון, כמעין דחיפה ארגונית למאמצי תעמולה שיזכירו למתיישבים, לתורמים ולפעילים ציוניים ברחבי העולם שקק"ל הכרחית לתחייה היהודית בפלשתינה: לעיצוב הנוף המדומיין והנוכח, ליצירת השפה ודימויה של הציונות. כפי שטוען מייקל ברקוביץ', לתנועה הציונית היה תפקיד מרכזי בשינוי דימויה של פלשתינה בעיני יהדות המערב.³⁴ בעותק של כתב העת "קרננו" באנגלית שהתפרסם ב-1926, למשל, עולה קשר ישיר בין האופן שבו התנועה מבינה את מאמצי התעמולה של אגפיה ובין מאמצי גיוס התרומות ברחבי העולם. התעמולה שהם מפיקים, מצוין שם, צריכה לספק חומרים המרוממים את ארץ ישראל ואת מאמצי קק"ל לשימושם של פעילים ומגייסי תרומות.³⁵ בהמשך לכך, ברצוני לטעון כי הארכיון נרתם לייצור הדימוי של היחידים שיגויסו לטובת עבודת האדמה למען תקומת המולדת ההיסטורית, ולהפקת השפה החזותית שתקבע את נראות הדימוי. כבעלי תביעה על הקרקע מכוח תקומתה של ההיסטוריה ניחנו יחידים אלה בכוח הגופני והנפשי הדרוש כדי להתאחד עם הארץ המובטחת. תצלומים רבים בארכיון מוקדשים לאנשי תנועת ההתיישבות ולפעילותם בשטח. חלוצים רבים נראים עובדים בשדה, מפעילים מכשור טכנולוגי ומקימים תשתיות. דוגמה לכך נמצאת בתצלום "רמת יוחנן – אחד החברים" שצילם אברהם מלבסקי ב-1941, ומתמקד בגבר צעיר ובהיר שיער עובד בשדה. הוא מופיע לבדו במרכז התצלום, והרוח פורעת את שערו ברכות בעודו מתרכז בכלי העבודה שלפניו. הוא עובד את הארץ וכובש, ככל הנראה, שממה הנגאלת בידיו מייסורי בדידותה.

בניתוח המושג "ארכיון" חושפת אולאי את הקשר המורכב בין זמניות לסובייקטיביות אזרחית בארכיון המדינה. הארכיבאים, שומרי הסף של הארכיון, אינם רק שומרים על המסמכים שהופקדו בו; בין דרישות התפקיד שלהם מופיעה החובה להרחיק את "אלו המבקשות לבוא בשערי הארכיון בטרם עת, לפני שהחומרים האגורים בו ייהפכו להיסטוריה, לחומר מת, לעבר".³⁶ רק לאחר שיהפכו החומרים להיסטוריה לא מאיימת הם יתגלו שוב לעין הציבור. כאן, כמובן, יש לשאול מי קובע שהחומרים מאיימים, ועל מי. הסובייקטים הנמנים עם הציבור המתבונן מוגדרים כבעלי גישה לעבר כפי שהוא מופיע בחומרי הארכיון כשהם מקבלים על עצמם את הנרטיבים המונצחים בו. הזהות הזאת מסתמנת על ידי ניסוחם מחדש של חומרי הארכיון כהיסטוריה, כרכיבים מרכזיים בנרטיב הריבוני. במובן זה, אופיו של הארכיון נגלה לא רק במה שהוא בוחר לשמר, אלא גם במה שהוא בוחר להשאיר מחוץ לארונות ומדפי המתכת הקרירים הממלאים אותו. במקרה של ארכיון קק"ל, נראה כי המאבק האלים בין הקהילות בפלשתינה

נותר משני, וצלמי הקרן נשלחו לתעד בעיקר נקודות מפגש בין ערבים ליהודים, רגעי עלייה לקרקע ואורחות חיים הנדמות כמנותקות ומרוחקות זו מזו. רגע כזה של מפגש מופיע בתצלום של זולטן קלוגר הנושא את הכותרת "עין גב – יהודי מפקיעין מבקר בנקודה" מ-1937, המראה חייל מחיך פוגש ערבי ארוך זקן. שניהם ניצבים בקדמת התצלום, וביניהם רובה שהחייל אוזן בקנהו המופנה מעלה. הערבי אינו נושא נשק. ברקע נראה מבנה לא מזהה, אך דומה למגדלים שהקימו החלוצים בליל העלייה לקרקעות שנרכשו על ידי קק"ל או הופקעו מתושביהן המקוריים. הערבי אינו מחיך. אין לנו דרך לדעת מה טיב היחסים ביניהם, או אם המגדל הוקם על קרקע שנמצאה בבעלותו של הערבי או על קרקע שנשכר לעבד. רגע המפגש נראה אגבי, אך הוא טומן בתוכו רגע של מעבר פוליטי, בין מתיישבי העבר למתיישבי העתיד, המתכוננים לרגע הכרזתם כאזרחים. "הבטחת העבר כסגור, כמחוץ לתחום", כותבת אזולאי, היא הסוד הגלוי של הארכיון, "שמתקיים בפרפורמנס שלנו כאזרחיות ואזרחים המאשרים את תפקידנו כשותפים לו".³⁷ הארכיון הקדם-מדינתי מגלה יחס מורכב לפרפורמנס של אלה הלוקחים בו חלק: בין החומרים הנשמרים בו ומתועדים בו ובין אלה שנחשפים אליו. אם להשתמש במושגיה של אזולאי, לארכיון הקדם-מדינתי אין אזרחים שהופכים לעובדי ארכיון; יש לו מדינה שנוכחותה מדומיינת, קיימת, ובה בעת אינה יכולה להתקיים, ואין לדעת אם אכן תוקם אי פעם. הארכיון הקדם-מדינתי הוא המרחב שמסמן את אפשרות המשמעות של הקהילה שאותה הוא שואף לראות כאומה. שוב, עליו לראות את הקהילה כאומה ובה בעת להכיל את האפשרות המאיימת של הכישלון המוחלט להפוך אותה לכזו, ועליו לסמן את מי שברצונו לשייך לקהילה, ולשמר בתוכו את מי שיוגדר כאחר של אותה קהילה, כלומר להגדיר את הסטנדרטים להתכנסות כקהילה על דרך החיוב והשלילה: מי יוכל להצטרף אליה ומי יוקא מתוכה, מהו העבר שיש לשמר ומהי הדרך הספציפית שבה יש לשכוח את העבר שעשוי להפריע למימוש האידיאולוגיה. את שני הקצוות הללו עליו להחזיק ולמקם בתוכו, בין מדפיו ובתוך תיקיותיו המתגבשות. זהו אינו פרפורמנס של אזרחים, אלא נקודת מגוז של שיוך והדרה, של אזרחים עתידיים וקהילות שנידונות להיוותר מובדלות, על ספה של מדינה.

האופן שבו הארכיון הציוני מנסה לדבר את הגוף הציוני, הקם לתחייה מגופותיהן המוטלות של נרצחי הפוגרומים במזרח אירופה וברוסיה במפנה המאה, והאופן שבו גוף זה אוזן בתוכו את ההבטחה הלאומית לתקומתה של מדינה, חושפים תנועה מתמדת אל העתיד. המדינה היהודית-ציונית היא תמיד "בדרך", אך היא גם תמיד על סף מימוש.³⁸ העתיד שהארכיון חותר אליו נתפס כהווה חמקמק. חומרי הארכיון הקדם-מדינתי לא רק מנסים לחתום את העבר; הם מנסים לנסח את עתיד המרחב האזרחי ואת אופני ההתכוננות שלו. כשאני בוחרת להפנות לארכיון הקדם-מדינתי את השאלות המיועדות לארכיון המדינה, אני מקווה להצביע על כך שקשר הזמניות בין החומרים למופעייהם בשיח האזרחי מסמן תכונה נוספת: המשמעות של החומרים המופקים ומשתמרים בארכיון לעולם לא תוכל להתקבע, שכן ניסוחם עשוי להשתנות לאורך זמן, על פי תנאי השימור, ההפקה והתפוצה שלהם בתוך הארכיון ומחוצה לו.

מגישה זו עולה גם כי הגעת החומרים לארכיון אינה נקודת סוף, אלא אירוע נוסף בתהליך המתמשך של הפקת חומרים ושעתוקם.³⁹ בעוד אזולאי בוחנת את החיפוש בארכיון המדינה

כהליך שמוביל לחומרים שהפקידו בו אזרחים, המתפקדים כ"אנחנו" שלא ניתן לרדוקציה לזהות אתנית ספציפית, אני מבקשת להתבונן בארכיון הקדם־מדינתי כמערכת שמתארגנת ונשמרת על ידי קהילות שמוגדרות על ידי הארכיונים שלהן, ועל ידי האיכויות הפרפורמטיביות של הארכיון שבו הן נשמרות, גם אם אינן מוגדרות כך. הארכיון הצילומי־מוסדי הופך למרחב שבו מיוצר דימוי הגוף האינדיבידואלי, כמו גם דימויה של הקהילה. אלה יאכלסו ויפיקו את זירת השיח האזרחי, וכפי שמגלים הארכיונים הצילומיים של התנועה הציונית – המרחב הזה שואף לקבוע את גבולות הטריטוריה שבה הגופים הללו ישתכנו. התיקיות והכרטיסיות של הארכיון הפכו לזירה שבה התממשו הגופים שגויסו לעבודת הקרקע: החלוצים והמתיישבים החדשים שהגיעו לפלשתינה כדי להגשים את האידיאולוגיה הציונית. את הארכיון אפשר לבחון כמרחב מכריע של כוח ופעילות פוליטית ממשמעת, כמכונה השואפת לייצר הומוגניות ופנטזיה של מרות ושליטה.⁴⁰

כדי להעמיק ביחסים האפשריים שמציע הארכיון הקדם־מדינתי, ארצה לחזור לארכיון קק"ל ולשאול כיצד פעלה המכונה הזו. בירושלים השתלב הארכיון הרשמי של קק"ל במחלקת העיתונות של הארגון, בראשות נתן ביסטריצקי (אגמון).⁴¹ הארכיון הורכב מהדפסים ותשלילים, ולהדפסים שנשלחו מדי שבועיים לוועדות קק"ל, מוסדות ציוניים ועיתונים בינלאומיים שהשתמשו בתמונות והפיצו אותן על פי צורכיהם הוסיף ביסטריצקי כיתובי תמונה. במובן זה תפקדה המכונה התיאורית גם כסוכנות עיתונות מקומית שאפשרה ללקוחות פרטיים להזמין הדפסים.⁴² גם חברות מסחריות שתמכו ברעיון הציוני עשו שימוש בתצלומים. חברת הטבק דובק, למשל, חתמה ב־1938 על הסכם עם קק"ל, שבו קיבלה גישה לארכיון והיתה רשאית להדפיס תצלום של המפעל הציוני על כל חפיסת סיגריות.⁴³ התצלומים, שנכתבו על ידי הארכיבאי לתוך הקשר מסוים, נכתבו ונוכסו שוב ושוב לטובת נרטיבים שונים שהאידיאולוגיה הציונית הכילה מרצון ולא בהכרח יכלה לחזות מראש. כאן צצה שוב חוסר היכולת האינהרנטית לקבע נרטיב לתצלומים או לחזות מראש את מכלול המרחבים שבהם התצלומים ייקראו ויופיעו במרחב הציבורי. בתוך מערך כלכלי זה צצים גם תנאי העסקה בעייתיים, מכיוון שהצלמים לא קיבלו זכויות בעלות על הצילומים והתשלילים ואף לא שכר טרחה. מנהלי הארכיונים של קרן היסוד וקק"ל שיתפו פעולה ביניהם כדי ליצור חומרים צילומיים נוספים: לעתים נשלחו צלמים לתעד את אותו אירוע למען קרנות שונות. במרוצת שנות השלושים עמדו תנאים אלה במרכזם של מאבקים קשים בין קק"ל, קרן היסוד והצלמים.⁴⁴

ככל שהתקדם הפרויקט הציוני השתנתה דרך ההצגה של המשתתפים בו: הרועים כהי העור ולבושי הגלביות, שזוהו בתצלומיהם של טיילים מערביים וצלמים מקומיים במעבר המאה עם יהודי היישוב הישן והערבים, הוחלפו בגברים ונשים מחייכים המתמסרים לעבודת האדמה.⁴⁵ כך למשל אפשר להשוות את התצלום "בדואי חורש בנגב" מ־1909, שצולם ככל הנראה בידי צלמי האמריקן קולוני ונשתמר באוסף וילנאי ובארכיון קק"ל, לתצלום "כפר רופין – ביום העלייה למסד, עבודה בצוותא" מ־1938 של אברהם מלבסקי, שהופק בשביל הארכיון. בצילום מ־1909 נראה בדואי חורש את האדמה, בזווית רחבה דיה להבהיר לנו שבנוף המדברי, המובן

כנוף תנ"כי וראשוני, אין דבר מלבדו, ואילו החלוצים מ־1938 נראים בשיאה של תנופה, כקבוצה מלוכדת הפועלת יחד לבצע את המשימה העומדת בפניה. ההבדלים הללו בקומפוזיציה, בין שממת המדבר המתפרשת לבין תנופת התנועה, מאותתים על הופעתם של שינויים רטוריים הבאים לידי ביטוי בהפקה החזותית של ארכיון התצלומים: במושאי התצלומים ובאופן שבו הם נכתבו אל תוך הארכיון. ויויאן סילבר־ברודי טענה כי יש להבין את הצילום הציוני בהקשר רחב יותר, כייצורה של תרבות ציונית חדשה וחברה חדשה, וכניסוח שפה חזותית ששילבה "גיבורים ומיתוסים לצד דאגות היומיום".⁴⁶ אם במאה התשע־עשרה התאפיין הצילום המקומי בהתבוננות בנוף דרך עדשת "העולם הנוצרי בתקופת מסעות כיבוש קולוניאליים", הציונות החלה לנסח את פלשתינה כארץ ישראל, כ"סמל הלאומיות עבור היהודים",⁴⁷ ואדמת ציון הפכה למרחב סמלי לקיומה של אומה. סילבר־ברודי אמנם לא כתבה על ארכיון קק"ל, אך היא זיהתה את חשיבותו בהפקת חומרים חזותיים למטרות תעמולה, אשר אפשרו גם ליהודים ברחבי העולם לחוש כשותפים ב"נס המתרחש במקום מרוחק".⁴⁸ מעבר לכך, "הכוח הקולקטיבי של קק"ל במפעל הציוני אפשר לארגון לכפות מבט מוכתב מראש על הנוף, אשר השפיע גם על הצלמים שעבדו עבור הקרן".⁴⁹ כך למשל, כפי שצוין קודם לכן, כשצלמים שנשכרו על ידי ארגונים ציוניים תיעדו את אדמת פלשתינה כצחיחה וריקה מאדם, הם ניכסו דימוי מרכזי שיצרו מטיילים אשר התבוננו בנוף ותיעדו ארץ תנ"כית מדומיינת. הדימוי הזה שימש את הארגונים הציוניים כדי להוכיח שאדמת ארץ ישראל וקוקה לציונות כדי להתעורר לחיים. האדמה הצחיחה שראו האוריינטליסטים הופכת לאדמה המשוועת ליד מסייעת, כמו היד שהושיטו לה ראשי הציונות. התפתחות של דימוי זה משקפת גם את היעלמותם של התושבים המקומיים. ב־1920, כשקק"ל רכשה את רוב אדמות עמק יזרעאל ממשפחת סורסוק שבביירות, כ־5,000 משפחות איכרים ערביות נעקרו מבתיהן. רובם הפכו לעובדים אורבניים, וחברה יהודית חדשה תפסה את מקומם.⁵⁰ אך השפה החזותית של הציונות לא הורכבה רק מהתייחסות לפרספקטיבה האוריינטליסטית שניסחו אירופים שהתבוננו בנוף; גם צלמים מקומיים שהתפרנסו ממכירת תצלומים מבוימים למטיילים ותיירים אימצו אותה.⁵¹ רונה סלע מתארת את הדרישות הספציפיות שקיבל ביסטריצקי ממנהלי קק"ל, אשר הבינו את חשיבות ביסוסו של ארכיטיפ יהודי־ציוני בארץ ישראל. כאן ראוי לציין כי בעשורים הראשונים לפעילותו, לפני קום המדינה, הארכיון הפיק אלפי תצלומים. במקום ליצור תמונות בודדות שיהפכו מזוהות עם שנותיו הראשונות של המפעל הציוני בפלשתינה, ניסה הארכיון לבסס שפה שתתחבר במהירות ובבהירות לצופיה וליצור דימויים חזותיים שהמתבוננים יבינו במהרה ובקלות, ולכן ביקשו לשלב בהם אלמנטים חזותיים השאובים מהריאליזם הסובייטי והאוונגרד של קבוצת אוקטובר.⁵²

בהקשר זה אפשר לציין את החלוצה שצילם אלכסנדר רודצ'נקו ב־1930. אנחנו מתבוננים בה מלמטה ועיניה מביטות מעבר אלינו, אל האופק. אופן הצגה זה היתרגם אל הארכיונים הצילומיים בפלשתינה, כפי שניתן לראות למשל בתצלום "קצין יהודי" של זולטן קלוגר מ־1941.⁵³ השינוי החזותי והקונספטואלי ניכר בתצלומים מאת שמואל יוסף שוויג, שהועסק על ידי קק"ל משנות העשרים של המאה הקודמת, ובעבודותיו של קלוגר, שהחל לעבוד עם קק"ל

בשנות השלושים.⁵⁴ מבין הצלמים הרבים שעבדו עם הקרן מרגע הקמת הארכיון ועוד קודם לכן, כשגייסה צלמים כדי לתעד את החיים בפלשתינה ממקום מושבה באירופה, שוויג וקלוגר נחשבים לדמויות מובילות בניסוח הקודים החזותיים של הציונות, ובראשם דמותו של היהודי הבריאי, החסון והחזק שכובש את מולדתו ההיסטורית בכוח ידיו ועבודתו, כפי שניתן לראות בתצלומים מ־1934 ו־1937, הנושאים את הכותרות "טיפוס של חלוץ" ו"טיפוס של חלוץ בגליל אוּחוּ קלשון של ארבע שיניים" (בהתאמה).⁵⁵ הגוף הגברי מגלם כאן את האומה, ובמובן מסוים מחליף את הרטוריקה החזותית שדימתה את ציון בראש ובראשונה לאם ואישה.⁵⁶ תצלומים אלה, ששמש מעיד על המוטיבציה הטיפולוגית שלהם, מציגים את הגבר היהודי כחלוץ המרוכז במשימה שלפניו. בתצלום מ־1934 אנו חוזים בו מלמטה, ברגע הפעולה, כשהוא עומד לבדו בשדה, ואילו בתצלום מ־1937 חושף טיפוס החלוץ את שריריו במלוא הדרם ברגע מחוץ של הפוגה, והקלשון שבידו מבהיר שבעוד רגע יחזור לעבודתו. גם כאן הוא ניצב לבדו בשדה בבגדי עבודה. מקס נורדאו ניסח כבר ב־1898 את רעיון יהדות השרירים, את הבסיס לגוף היהודי החדש, החזק פיזית ורוחנית, שיגויס כל כולו למימוש הרעיון הציוני.⁵⁷ על פי נורדאו ותומכיו, דימוי זה יאחד את יהודי המזרח והמערב, שיהפכו לאומה כשיקבלו על עצמם את הגוף החדש.⁵⁸ ואולם הקשיים שבהם נתקלו המהגרים הציונים, כמו גם תושבי האזור, אינם מופיעים בתצלומים, המנסים לתעד ולהדגיש הרמוניה בנוף המקומי.⁵⁹ השינוי הרטורי הזה התרחש עם השינוי בשיח: קק"ל ביססה את מעמדה ומרכזיותה הפטריארכלית בחיי היישוב, ועוד ועוד מהגרים ציונים באו לפלשתינה "לבנות ולהיבנות בה". כאן אפשר לחשוב על הניתוח של נועה חזן למושג החניכה החזותית, כההליך שבו "הצגה חוזרת ונשנית של אובייקט מסוים בתוך דפוסי הצגה קבועים [...]. מכשירה ומאמנת את מבט הצופה לזהות את נושא הדימוי על פי דפוסי ההצגה הקבועים שלו, אפילו בהיעדרו".⁶⁰ במובן זה, אנשי קק"ל ניסו לאמן את קוראי התצלומים בפלשתינה לזהות את עצמם בדימויים ולזהות את עצמם עם הקרקע, שבה טמונה גאולתה המתקרבת של האומה ברגע שבו תתכונן כמדינה, ולאמן את יהודי העולם לזהות את עצמם עם החלוצים הפועלים בפלשתינה למענם, בעבורם, למען ביסוסה של המדינה היהודית־ציונית. ככל שהתקדם המפעל הציוני התגבשה גם השפה החזותית שהוא ביקש להפיץ כדי לאמן את מבטו של הצופה. גם להיעדר יש משמעות בתוך השיח הציוני: כאשר האדמה מוצגת כריקה וחרבה, כאשר מעבדי האדמה אינם מופיעים בה אלא מוחלפים בחלוצים ובכלי העבודה שלהם, מתחיל להתנסח גם מעמדם של אלה שייוותרו מחוץ לשיח האזרחי עם הקמת המדינה.

התחלתי לבחון תשובה אפשרית לשאלה "מהו ארכיון צילומי־מוסדי?" בהמשך לאריאלה אזולאי, שניתחה את ארכיון המדינה ואת תנאי ההתבוננות המוגבלים שהוא מאפשר באירוע הצילומי. הארכיון המוסדי, כך הצעתי, יכול להיקרא כמרחב שמדמיין מדינה בזמן עתיד ושואף לתפקד תחת חסותה המדומינת, בזמן שהוא משרטט באופן פעיל את המרחב האזרחי שלה. ב־1947, כשישראל התכוננה להכריז על עצמאותה, התכונן ארכיון קק"ל לשינוי המיקוד והתפקיד שלו והחל להתמקד בנושאים סביבתיים. קק"ל, אשר יצרה את הארכיון שניסח את המדומיין הלאומי הציוני, השתתפה בביסוס גבולותיה של מדינת ישראל אחרי 1948, ובה בעת ביססה את תפקידה

המרכזי בריבונות.⁶¹ המדינה היהודית העמיקה את השבר בין הנרטיבים של יושבי הארץ ואת ההבחנה בין מלחמת העצמאות לנכבה, האירוע המכונן של הזהות הערבית-פלסטינית.⁶² על פי אזולאי, החלוקה בין הנרטיבים הללו התקבעה כעיקרון ריבוני בישראל.⁶³

הארכיונים הרשמיים של המדינה היהודית לא תיעדו את גירוש התושבים הערבים מבתיהם כאסון; האסון הפך למושאם של ארכיונים אחרים, בלתי נגישים, אשר עקבו (ועוקבים) אחר תנועותיהן של קהילות בנוף. מחקר בארכיונים הרשמיים של ישראל מגלה יחסים מורכבים של הדדיות. בארכיון צה"ל, למשל, נמצאים תצלומים רבים של צלמי קק"ל והופקו בשביל הארכיון שלה, אך מצאו את דרכם מאוספים פרטיים שונים אל ארכיון הצבא, וכמוהם גם אוסף תשלילי זכוכית של קלוגר. בארכיון צה"ל גונזים תצלומים וחומרים המתועדים על ידי ארכיון ההגנה, אשר הוקם על ידי חברים לשעבר בארגון.⁶⁴ אלה ארכיונים שנוצרו לאחר קום המדינה כדי לשמר את החומרים שהפיקו המחברות, החיילים והגדודים שנלחמו למען קום המדינה, ואם מגבלות הצנזורה אינן חלות עליהם, הקהל הרחב יכול להתבונן בהם.

חומרים רבים הנוגעים לתוצאותיה של מלחמת 1948 לא היו זמינים לציבור עד סוף המאה העשרים עקב חוקי צנזורה מחמירים, ואף כי מסמכים המתארכיונים למאורעות המלחמה ולנכבה החלו לצוץ בספרות מחקר מקומית, השלטון מנסה לסווג אותם מחדש כדי לטשטש ולעמעם את האירועים.⁶⁵ חשוב לציין כי הסיווג והקטלוג המחודש של מסמכים ותצלומים יצר מורכבות קונטקסטואלית המשנה את אופני הקריאה שלהם וטוענת אותם בריבוי משמעויות, אשר מהוות חלק בלתי נפרד מהאופן שבו אני מבקשת להמשיג את הארכיון הקדם-מדינתי, כפי שזה התבסס בתנועה הציונית. מלבד חוסר יכולתו לחזות מראש את מכלול האינטרסים הגלומים בתצלומים ואת אופני ההופעה והתפוצה שלהם בעתיד, כלומר, את האופן שבו קהלים שונים ימשיכו לכתוב, לדבר ולנסח אותם, עולה מההתבוננות גם מעין תת-מודע ייחודי של הארכיון – שאינו בהכרח נגיש לקהילת ההתייחסות שלו – ומורכב מארכיונים גנוזים ומצונזרים. אלה נסתרים מעין הציבור, ולכן לעולם לא נדע ולא נכיר את היקף החומרים הנכלל בהם, אך השפעתם המכרעת על הנרטיב הלאומי מתנסחת ומשתמרת בו.

תצלומים מארכיון קק"ל מוצגים כהיסטוריה בלתי מעורערת על ידי המוסדות והארגונים המנסים לספר את סיפורם של העשורים הראשונים והמכריעים של המפעל הציוני בפלשתינה. הדימויים עוזבים את חדר הארכיון הממוזג בירושלים ומוצגים כראיה מצולמת ל"אמת" שהתרחשה בנוף. מאז שנות התשעים של המאה העשרים, אחרי הסרת הצנזורה מחומרים רבים בארכיון הצבאי, דימויים אלה משתתפים בניסיונות שונים לערער את הנרטיב שאותו סייעו פעם לעצב ולשמר. כאן צצים פרויקטים אוצרותיים ומחקריים כמו אלה של אזולאי וסלע, אך גם בעבודותיהם של חוקרים ואוצרים נוספים, דוגמת רונה סלע, גיא רוז, עודד ידעיה ועמי שטייניץ.⁶⁶ הארכיון, הזמין כעת באתר הרשמי של קק"ל, קורא כביכול לצופיו להביט לאחור ולחזות ב"אמת". עם זאת, אופציית החיפוש זמינה כעת רק בעברית, ומכאן שגם בהופעתו החופשית לכאורה באתר הוא מציב קריטריונים לנגישות והשתתפות במרחב מוגדר מראש. הארכיון זמין גם בחנות האתר, שבה התצלומים עשויים להיראות כאובייקטים נוסטלגיים יקרי ערך, אך משוללי הקשר היסטורי.

תצלומי הארכיון לוקחים אפוא חלק במערך מורכב של זהות, תפקודים פוליטיים ומשמעות. אי אפשר להתבונן בהם כמסמכים שקופים המצביעים על אירועי עבר או כעדים לתמורות היסטוריות.⁶⁷ יתרה מזו, התבוננות בהם כמסמכים עשויה לטשטש את תפקידם המרכזי ביצירתו ובשימורו של הסובייקט של מדינת הלאום הציונית – האזרח הישראלי. ארכיון קק"ל מהווה דוגמה ספציפית לאופן שבו הארכיון הקדם-מדינתי כרוך בלאומיות ובהתהוות המרחב האזרחי: הוא נושא בתוכו את הנרטיב הרשמי של היווסדות מדינת הלאום, וממשיך לתפקד במדינה שאותה סייע לעצב, לקבוע למי בה יהיו זכויות בקרקע, לקבוע סטנדרטים לאזרחות, לאמן אזרחים בהתבוננות בנוף ולהרחיק את מי שלא עומד בתנאי הסף.

הערות

1. ז'אק דרידה, מחלת ארכיב, תרגמה מיכל בן נפתלי (תל אביב: רסלינג, 2006), 27.
2. שם, 25.
3. אריאלה אזולאי, "ארכיון", מפתח, 7 (פוטולקסיק), חורף 2014: 17–37 (להלן אזולאי, "ארכיון") mafteakh.tau.ac.il/wp-content/uploads/2014/01/7-2014-02.pdf
4. אזולאי, "ארכיון", 20.
5. שם, 21.
6. כאן אפשר לחשוב על ארגונים אזרחיים בישראל המנסים לערער נרטיבים היסטוריים על ידי שימוש בארכיון, ובאופן ספציפי על ידי בניית ארכיונים צילומיים. ראו למשל את הארכיון המקוון של אקטיבסטילס (activestills.org/archive.php), וכן את ארכיון המעבדה למחקר חזותי של זוכרות (zochrot.org/he/gallery/galleriesArchive).
7. ראיון עם פנינה לבני, מנהלת ארכיון התצלומים של קק"ל, ירושלים, 2 ביולי 2013.
8. לבני, שם.
9. לניתוח של טאג וסקולה לגבי ההיסטוריה המשותפת של טכנולוגיות ארכיוניות וצילומיות היתה השפעה מכרעת על העניין המחקרי העכשווי בארכיונים. למרבה הצער כתביהם לא תורגמו לעברית. טאג התארח באוניברסיטת תל אביב וערך סמינר והרצאה תחת הכותרת *Meaning, Sense and Execution in the Photographic Archive* (7 ביולי 2015). לקריאה נוספת: John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1988); *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2009).
10. ראו Alan Trachtenberg, "From Image to Story: Reading the File," in *Documenting America, 1935-1943*, eds. Carl Fleischhauer and Beverly W. Brannan (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1988), 43-73.
11. John Tagg, "Melancholy Realism: Walker Evans' Resistance to Meaning", in *The*

Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2009), Chapter 3, 95-178; Jeff L. Rosenheim, *Walker Evans and the Picture Postcard* (Steidl and The Metropolitan Museum of Art: New York, 2009), Published on the occasion of the exhibition *Walker Evans and the Picture Postcard*, The Metropolitan Museum of Art

John Tagg, "The Currency of the Photograph", *Screen Education*, no. 28 (Autumn 1978): 45-67. מאמר זה פורסם מאוחר יותר באסופה Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography* (London: Macmillan, 1982), 110-141.

John Tagg, "The Violence of Meaning," XXVI, XXVIII, in *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning* (Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 2009).

Allan Sekula, "The Body and the Archive", *October*, 39 (Winter 1986): 3-64. לקריאה נוספת ראו גם B. Buchloh and R. Wilkie (eds.), "Reading an Archive: Photography Between Labor and Capital," in *Mining Photographs and Other Pictures: Photographs by Leslie Shedden* (Halifax, Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983), 193-268.

Robin E. Kelsey, "Riddles and Premises," Introduction to *Archive Style: Photographs and Illustrations for U.S. Surveys, 1850-1890* (Berkeley: University of California Press, 2007), 1-18.

16. שם, 11.

17. כאן אני חושבת על רולאן בארת החושב על תצלום של אמו בגן החורף: רולאן בארת, מחשבות על הצילום, תרגם דוד יניב (ירושלים: כתר, 1988). ראו גם רולאן בארת, "הרטיקאה של הדימוי", בתוך תקשורת כתרבות, כרך א, עורכות תמר ליבס ומירי טלמון (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2003), 259-271.

John Tagg, "The Archiving Machine; or, the Camera and the Filing Cabinet", *Grey Room*, 47 (Spring 2012): 24-37, 32.

Ann Laura Stoler, *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense* (New Jersey: Princeton University Press, 2009), 14.

20. אריאלה אזולאי בוחנת את "האירוע הצילומי" (בניגוד לאירוע המצולם) כאירוע שבו לכל משתתף יש סטטוס דומה, וכולם לוקחים חלק ומשתתפים ב"אומת הצילום". אריאלה אזולאי, אלימות מכוננת: 1947-1950, גנאלוגיה חזותית של משטר והפיכת האסון ל"אסון מנקודת מבטם" (תל אביב: רסלינג, 2009) (ולהלן אזולאי, אלימות מכוננת).

21. יובל יעזו, "מצב חירום. 57 שנים. ולא רואים את הסוף". הארץ, 19.6.2016, haaretz.co.il/misc/1.1019878.

22. לקריאה נוספת על שנותיה הראשונות של קק"ל ומערכי הפעולה השונים שביססו אנשיה בתחומי התעמולה ראו Yoram Bar-Gal, *Propaganda and Zionist Education* (Rochester: The University of Rochester Press, 2003) (להלן *Bar-Gal, Propaganda*).
23. רונה סלע דנה בארכיונים אלה. ראו צילום בפלסטין/ארץ ישראל בשנות השלושים והארבעים (הקיבוץ המאוחד ומוזיאון הרצליה לאמנות, 2000) (להלן סלע, צילום בפלסטין).
24. Bar-Gal, *Propaganda*, 1ש.
25. רות אורן נמנית עם החוקרות הראשונות שהפנו תשומת לב ביקורתית לארכיונים של קק"ל ושל התנועה הציונית וניסו לבחון את מערכי הפעולה שהתבססו בהם. Ruth Oren, "Zionist Photography, 1910-41", *History of Photography*, 19(3) (1995): 201-209, (להלן "Oren, 'Zionist Photography'").
26. Slavoj Žižek, "Enjoy Your Nation", in *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology* (Durham: Duke University Press, 1993), 200-238, (להלן "Žižek, 'Enjoy Your Nation'").
27. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and the Spread of Nationalism* (London and New York: Verso Books, 1991) (להלן Anderson, *Imagined Communities*).
28. שם, 6.
29. Žižek, "Enjoy Your Nation". בעוד ז'יז'ק הולך בעקבותיו של לאקאן כדי להתבונן בקהילות פוליטיות, אזולאי מתייחסת לדמיון פוליטי כאקט שעשוי להוביל לכינון שיח אורחי, אשר ישהה את נקודת המבט של הכוח הריבוני ואת האלמנטים הלאומיים המאפשרים לו להפריד בין הנשלטים ולשסות בהם זה את זה. הדמיון הפוליטי מתייחס ליכולת לדמיין קיום שונה בתכלית מן הקיים. כאן אני מתבססת על אריאלה אזולאי, דמיון אורחי: אונטולוגיה פוליטית של הצילום (תל אביב: רסלינג, 2010) (להלן אזולאי, דמיון אורחי).
30. שם, 201.
31. קק"ל, "היסטוריה לפי עשורים: 1901-1910" <http://kkl.org.il/history/history-by-decades/1901-1910>.
30. Bar Gal, *Propaganda*, 18-19ש.
33. Bernard Avishai, *The Tragedy of Zionism: How Its Revolutionary Past Haunts Israeli Democracy* (New York: Helios Press, 2002) (להלן Avishai, *The Tragedy of Zionism*).
34. Michael Berkowitz, *Western Jewry and the Zionist Project* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1997), 92.
35. Jewish National Fund, "What is the Condition of the Jubilee Enterprise?" *Karnenu*, 3א. Jerusalem: Jewish National Fund, 1926 Tarpazi.
36. אזולאי, "ארכיון", 18.

37. שם, 21.

38. לקריאה נוספת על תחיית התרבות העברית מתוך מותה של התרבות היהודית בפלשתינה ראו Arie Bruce Saposnik, *Becoming Hebrew: The Creation of a Jewish National Culture in Ottoman Palestine* (New York, NY: Oxford University Press, 2008).

39. אזולאי, דמיון אזרחי. בהמשך לבחינת הקשר הסבוך בין הארכיון הצילומי והעתיד, אפשר לחשוב על מחקרה של פאולה עמאד על הארכיון הפרטי של אלבר קאהן, אשר איגד סרטים ואוטוכרומים תחת השם "ארכיוני העולם" (*Archives de la Plaenète*, York, 2010). כפי שמציינת עמאד, קאהן, שתיעד תרבויות מקומיות על סף המודרנה מתוך מה שהוא תפס כדחף הומניסטי, יצר מרחב שאינו מרכז עובדות החושבות על העבר, אלא מציע "פנטזיות לעתיד". ראו Paula Amad, *Counter-Archive: Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Plaenète* (Columbia University Press: New York, 2010).

40. קורנליה ויסמן מציעה להתבונן בחוק, בסובייקט ובמדינה כאפקטים של פרקטיקות שימור רשומות ותיוק – כלים אדמיניסטרטיביים המתווכים ומעבדים מערכות חוק. ראו Cornelia Visman, *Files: Law and Media Technology*, translated Geoffrey Winthrop-Young (Stanford: Stanford University Press, 2008).

41. ק 204, "Zionist Photography", Oren.

42. שם.

43. רוני סלע מתייחסת להסכם זה. ראו סלע, צילום בפלסטין, 150.

44. לשאלת הבעלות ותנאי ההעסקה ראו סלע, שם, 150-158.

45. לקריאה נוספת על השפה החזותית של הציונות המוקדמת ראו Dalia Manor, "Orientalism and Jewish National Art: The Case of Bezalel", in *Orientalism and the Jews*, eds. Yvan Nurit and Davidson Kalmar & Derek J. Penslar (Waltham, Mass: Brandeis University Press, 2005), וכן Shilo-Cohen, "The 'Hebrew Style' of Bezalel, 1906-1929", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 20 (1994): 140-163.

46. Vivienne Silver-Brody, "Preface", in *Documentors of the Dream: Pioneer Jewish Photographers in the Land of Israel, 1890-1933* (Jerusalem: The Magnes Press, 1998), 80 (התרגום שלי).

47. שם, 23.

48. שם, 66.

49. שם.

50. נתונים אלה מופיעים אצל ברנרד אבישי: Avishai, *The Tragedy of Zionism*, 130, 148. גם שלמה אבינרי דן בהשפעות ההגירה היהודית על האוכלוסייה הערבית בתקופת היישוב: Shlomo Avineri, *The Making of Modern Zionism: Intellectual Origins of the Jewish State* (New York, Basic Books, 1981). לניתוחו של אבינרי קדמו יעקב מצר ונחום גרוס. ראו נחום גרוס, "תמורות כלכליות

בארץ ישראל בסוף התקופה העות'מאנית", קתדרה, 2 (אוקטובר 1976): 111-138; וכן Jacob Metzer, *The Divided Economy of Mandatory Palestine* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998). לסקירת מחקר המודלים הכלכליים בפלשתינה המנדטורית ראו יעקב מצר, "כלכלת ארץ ישראל בתקופת המנדט: מבט על התפתחות המחקר", עיונים בתקומת ישראל: כלכלה וחברה בתקופת המנדט (אוניברסיטת בן גוריון, 2003).

51. לקריאה נוספת על צילום בפלשתינה במאה ה-19 ראו Yeshayahu Nir, "Cultural Predispositions in Early Photography: The Case of the Holy Land", *Journal of Communication*, 35(3) (September 1985): 33; Yeshayahu Nir, "Representation and Social Interaction: The Case of the Holy Land", *History of Photography*, Vol. 19(3) (1995): 185-194. לקריאה בעברית: אייל און ודרור ורמן, ירושלים: דיוקנה של עיר בתמורה (תל אביב: ידיעות אחרונות, 1985).

52. סלע, צילום בפלסטין, 40.

53. תצלום זה הופיע גם בקטלוג התערוכה שאצרה רונה סלע: גדי דגון (עורך), "לכבוש את ההר, הצלמים וקרן קיימת לישראל", קטלוג התערוכה קרן קיימת ומצלמות, תצלומים מהקופסה הכחולה 1903-2003 (2003) (להלן דגון, "לכבוש את ההר").

54. סדגון, שם. מובא באתר האוצרת: ronasela.com/he/details.asp?listid=14.

55. יש לשקול תיאור זה גם ביחס לדמותה של החלוצה, שאמנם תועדה בארכיון אך מיוצגת בו הרבה פחות מן החלוצים. על פי רות אורן, למשל, ב-1930 נדרשה קרן היסוד להפיק תצלומים רבים יותר של נשים וילדים לטובת שימוש בתקשורת על ידי המשרד בניו יורק (205). לרוב נראה כי בעוד דמותו של הציוני מנציחה אותו ככובש, החלוצה אמנם עובדת לצדו בשדות, אך מוצגת ביחס לדימוי האדמה הפורייה. על החלוקה המגדרית בתנועה הציונית וביישוב ודימוייה הצילומי ראו רונה סלע, "בעקבות צלמות עלומות: על צלמות מתקופת הצילום הציוני – משנות ה-30 ועד סוף שנות ה-60", סטודיו, 113 (מאי 2000): 34-44.

56. מיכאל גלזמן דן בניסוח הגוף הגברי הציוני בספרות הציונית החדשה: הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות (הקיבוץ המאוחד, 2007).

57. Todd Samuel Presner, *The Aesthetics of Regeneration: The Zionist Invention of the Muscle Jew and the Visual Culture of the Fin-de-Siecle*, Dissertation thesis, University of California, Berkeley, 2003; Todd Samuel Presner, *Muscular Judaism: The Jewish Body and the Politics of Regeneration* (New York, NY: Routledge, 2007).

58. שם, 4.

59. דגון, "לכבוש את ההר".

60. נועה חזן, "אפוקליפסה אתמול", מגזין תודה, 7, 2016.3, (tohumagazine.com).

61. האתר הרשמי של קק"ל מציין את תפקידי הארגון לפני ואחרי 1948: kkl.org.il/history.

62. Ariella Azoulay, *From Palestine to Israel: A Photographic Record of Destruction and State Formation, 1947-1950*, trans. Charles S. Kamen (London: Pluto Press, 2011).

63. שם, 9.

64. ראיונות עם מנהלי ארכיוני התצלומים המצוינים כאן נערכו במרוצת יוני 2015 בתל אביב.

65. כוונתי כאן להיסטוריונים דוגמת הלל כהן, אשר מגולל ובוחר מחדש את הנרטיב שהתקבע לאירועי תרפ"ט תוך שימוש במסמכים ארכיוניים. הלל כהן, תרפ"ט: שנת האפס בסכסוך היהודי-ערבי (עברית וכתר, 2013). לשאלת ההיסטוריוגרפיה הביקורתית בישראל ראו Benny Morris, "The New Historiography: Israel Confronts its Past", *Tikkun*, 3(6) (1988): 19-23, 99-102. על שינויי הסיווג של מסמכים שנחשפו לציבור וצונזרו מחדש ראו Lisa Goldman, "Classified: Politicizing the Nakba in Israel's State Archives", *+972 Magazine*, February 19, 2016 972mag.com/classified-politicizing-the-nakba-in-israels-state-archives/117216.

66. ש כאן אפשר לציין, בין היתר, את התערוכה ואקרת אלמפאן (1903-2008) שאצר גיא רו בגלריה לאמנות אום אלפחם (2008), ואת התערוכה אפשר ופשוט – צילום קורא של עודד ידעיה (2007), מנשר, וכן את השתתפות הנ"ל בגיליון מיוחד של סטודיו (גיליון 113, חורף 2000) שנערך על ידי סלע ורו וניסה להיות "מסגרת להקמת 'מרכז למחקר ושימור של צילום מקומי'". לקריאה נוספת: readingmachine.co.il/home/books/book_s_113/chapter01_7606698.

67. לחשיבה נוספת על מהות הצילום ראו אריאלה אזולאי, "צילום", מפתח, 2 (קיץ 2010) (mafteakh.tau.ac.il/2010/08/07-2). אזולאי מציעה כאן חשיבה אונטולוגית על הצילום, ואפשר לערער על כך, או לכל הפחות להציע כי חשיבה מהותנית על הצילום אמורה להוביל להכרה באונטולוגיות של הצילום, או ליתר דיוק לחשיבה על צילום דרך ההטרוגניות המאפיינת אותו. עם זאת, הצעתה לחשוב על צילום כמפגש בין טכנולוגיה, מפעיל וצופה ומערך היחסים הפוליטי ביניהם היא מכריעה לחשיבה ולמחקר העכשוויים.



הסוואה

אילת זהר

ליצור ערך לקסיקלי [to lexicalize] פירושו להפריד פריט לשוני מהמערכת הדקדוקית שאליה הוא שייך [ולחברו] לקונבנציות של דקדוק אחר. גיאטרי צ'קרבורטי ספיבק¹

תוצאת החיקוי היא הסוואה [...] אין זו שאלה של יצירת הרמוניה עם הרקע, אלא ביחס לרקע מוכתם [bigarré], להיעשות בעל כתמים [se faire bigarrure]. ז'אק לאקאן²

הסוואה (camouflage) היא מושג צעיר יחסית, שהופיע לראשונה בשפה האנגלית (בהשאלה מן הצרפתית) ביולי 1917, בדיווח ממלחמת העולם הראשונה שתיאר את אופני ההסתרה של כוחות צרפתיים ואת השימוש באסטרטגיות עקיפות כאמצעים ללחימה מתוחכמת.³ בהמשך לתיאור זה, הממוקם בתוך הקשר צבאי, אני מבקשת להתייחס אל פעולת ההסוואה כאל ניסיון להתחמק מן המבט הפאנאופטי המתקיים בתוך מערכות יחסי כוח: הניצוד מבקש להסתתר ממבטו של הטורף, הקורבן מתחמק ממבטו של התוקפן – בין שהדברים קורים במרחב הביולוגי, הצבאי או הפוליטי. לאור זאת, הדיון שאני מציעה במושג הסוואה מבוסס על יחסי הגומלין בין הסוואה, נראות, היטמעות, פרשנות הנראות וצילום. הטיעון המרכזי נוגע בשאלת היכולת של פרקטיקת ההסוואה לחתור כנגד המבט בכלל⁴ וכנגד המבט הצילומי בפרט.⁵ בהמשך, ההסוואה מערערת גם על מושגיו והנחותיו של המבט ההגמוני והאופן שבו הוא משליט סדר במרחב (המחורץ).⁶ בהקשר הפוליטי אני דנה בהסוואה כמנגנון המאפשר להתחמק משליטת המבט השלטוני, ההגמוני. ההסוואה היא פעולה פוליטית כשהיא ניצבת כתנועה חתרנית וסמויה של התחמקות והסתרה, מעבר מתחת לרדאר של מנגנוני שליטה שונים. לפיכך היא מאפשרת היעדרות (פסיבית) מן המבט השליט, ומתוך היעדרות זו נוצרת בפועל התנגדות למשמע, או היעלמות ואי-נוכחות בתוך השדה, תוך שימוש באמצעים שונים של הטעיית הראייה או הטעיית הפרשנות שמטרתה התנגדות ובריחה מכוחו של השלטון.

כדי להרחיב את הדיון אתמקד בתיאוריות של ההסוואה והמבט כפי שנוסחו בתחילה בהקשר הביולוגי ובהקשר הצבאי, תוך שימוש במושגים הלקוחים מן הפילוסופיה של ז'יל דלז ופליקס גואטרי – הדיון במרחב השליטה ההגמוני (חלל מחורץ) – והתקתם אל ההקשר של תיאוריה פוסט־קולוניאלית.⁷

השימוש במושג הסוואה נעשה מתוך הבנה שזו פעולה המונעת את האפשרות להיראות: היא פוגעת במערך הכוחות הפועלים בשדה נתון באופן שבו ניטלת מן המבט השולט – של התוקף או

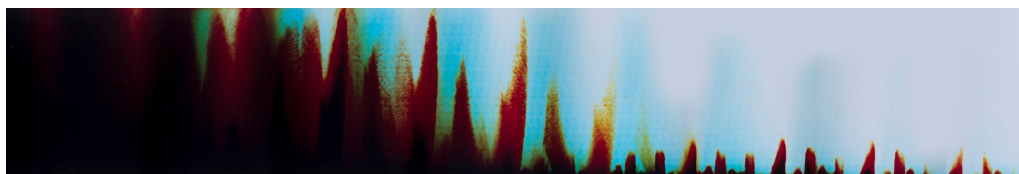
של בעל הכוח – האפשרות להבחין בנוכחות במרחב. בשל כך יש בהסוואה ממד חתרני, המבקש לפרק את יחסי הכוח המובנים סביב המבט ביחס למי שמביט ומה שהוא רואה. ההסוואה חותרת תחת שליטתו של המבט המייצג עמדת כוח, כאמצעי להיעלמות משדה הראייה שלו ולהישרדות בתנאים של דיכוי או אי-שוויון קיצוני. מתוך כך, הטקסט הנוכחי מבקש להרחיב את גבולות הדיון המקובל בהסוואה (בשדה הביולוגי ובפרקטיקות צבאיות) כדי לטעון כי ההיעלמות מן המבט, המתואר במושגים סימבוליים כמו מבט הגמוני או מבט פאנאופטי, מתפקדת באופן דומה בתוך מערכות של יחסי כוח שבהן נוצרת שליטה דרך מבט בקורבן (אנושי) נשלט או מוכפף, ומתוך כך נוצרת למעשה האפשרות לדיון לקסיקלי-פוליטי במושג ההסוואה. בהמשך אשתמש במושג הסוואה בהקשרים הפוליטיים והפוסט-קולוניאליים כפועל יוצא המתאר את השליטה במבט כאמצעי כוחני המתקיים בכל אחד מן התנאים או השדות שמנתי לעיל (הביולוגי, הצבאי, הפוליטי והפוסט-קולוניאלי) כמרחבים (או שיחים) שמתקיימים בהם יחסי כוח מורכבים. מכאן עולה השאלה אם היכולת הגלומה בפרקטיקת ההסוואה ליצור עיוורון אצל בעל המבט השולט/ הכובש טומנת בחובה גם אפשרות משבשת, כזו שפועלת נגד ההנחות המובלעות בתהליך הצפייה והזיהוי של הקורבן, הן בשדה הראייה והן בפרקטיקות של תיוג מזהה (פרופיילינג). האם עיוור (blinding) השולט הוא פעולה חתרנית שהופכת את יחסי הכוחות וחשיבותה קריטית להמשך הקיום? בהמשך לשאלות אלו, אבקש לברר כיצד הצילום, כשלוחה של המבט, ממוקם בתוך מערכת היחסים הזאת, ובאיזו מידה הוא שותף לעיוור זה.

טענתי המרכזית במאמר היא כי השימוש בצילום כחלק מתהליך יצירתן של אסטרטגיות הסוואה שונות, ומנגד, השימוש בצילום כאמצעי לזיהוי ההסוואה, חושף את הכשל המובנה המוטמע במבט, ומנכיח את האופן שבו אנחנו מקדימים ידיעה וציפייה למה שהעין מוסרת. ההסוואה, כך אטען, חושפת את נקודת העיוורון של המבט, ומבטאת למעשה את המהותנות התודעתית המובנית במבטו של המתבונן. עוד אטען כי ההסוואה היא פרקטיקה מפורת ולא ממקדת. לפיכך האפרטוס הצילומי, המבוסס על מנגנון הראייה הממוקד בנקודה מרכזית, נכשל ביכולת לזהות או לחשוף את המוסווה (שמצוי במצב של היטמעות בחלל). חוסר יכולתו של הצופה להבחין בקיומו של המוסווה יוצר חוויה של התפרקות והיטמעות בחלל, שדומה לחוויה סכיופרנית בצדו של המוסווה (כפי שמושג זה מוגדר ובא לידי שימוש בעבודתם של דלז וגואטרי).⁸ כהרחבה לכך אטען כי כל מצב שבו החלש, הקורבן, המוכפף או הכבוש אינו מזוהה על ידי מבטו של התוקף, הטורף, השליט או הכובש מהווה פוטנציאל להתחמקות, להישרדות ולדה-קונסטרוקציה של מבנים קיימים של נורמליות (שתוצאתם סכיופרנית/סכיואנליזה), תוך הבניה מחודשת של קיום החומק מן המודלים הקיימים ששורטטו ועוצבו בידי המערך ההגמוני האוחז במבט השליט (הכובש או בעל הכוח). הסוואה, כפי שהיא מובאת לדיון כאן, מופעלת לרוב דרך שתי אסטרטגיות מרכזיות: האחת היא היעלמות חזותית, הקשורה באי-יכולתו של המבט לזהות את מושאו באמצעים חזותיים תלויי מבט, ולפיכך אני מכנה זאת הסוואה רטינילית; האסטרטגיה השנייה אינה קשורה באי-נראות פיזית, אלא באי-יכולתו של הצופה לפרש את מה שנראה, ואותה אני מכנה הסוואה זהותית. שתי האסטרטגיות, כאמור, מופיעות בטבע, בפרקטיקות

הצבאיות ובמרחב השליטה האזרחי, ולפיכך בדיון הנוכחי אבקש להראות כיצד הצילום ושתי אסטרטגיות ההסוואה – הרטינלית והזהותית – כרוכים זה בזה במנגנונים של ראייה, אי-נראות והיעלמות (מן המבט).

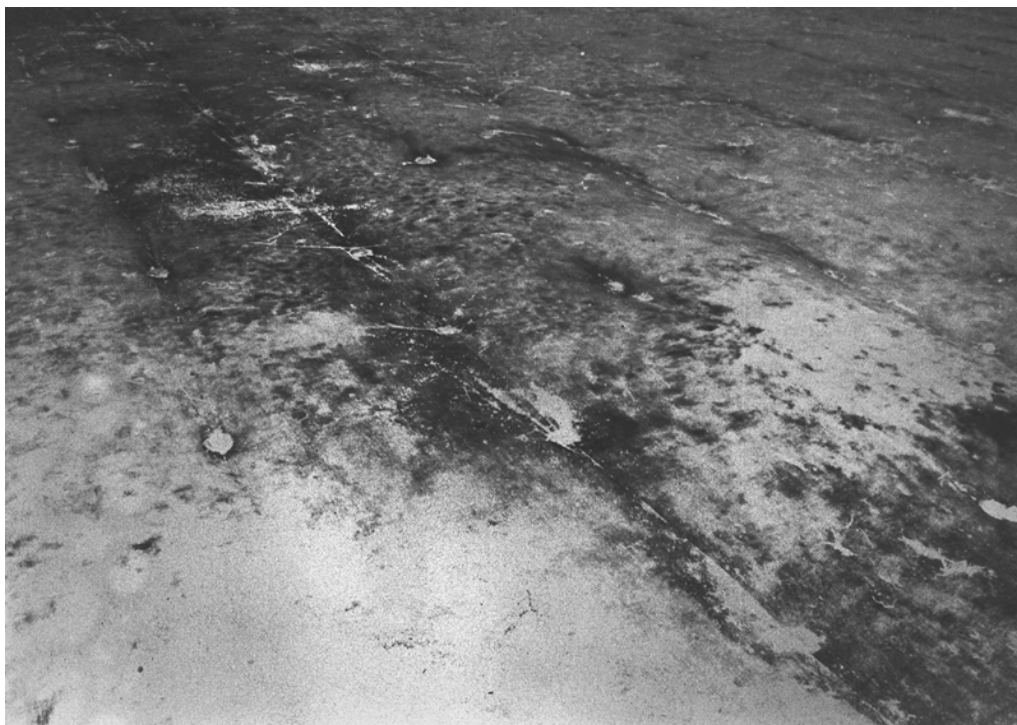
הסוואה רטינלית: פני השטח והיטמעות

הסוואת פני השטח של אובייקטים בדיגום צבעוני מודפס או תלת-ממדי (כמו למשל חליפת גילי, Ghillie suit) צמחה מתוך השימוש בצילום והדיון סביב אי-נראות בהקשרים של זואולוגיה ולימודים צבאיים (איור 5). תפיסה זו מייצגת ביסודה את ההסוואה כפרקטיקה שנועדה להעלים את האובייקט נוכח המבט השולט במופעיו השונים (צילום אוויר, CCTV וכו'), על ידי שימוש באפשרויות שונות של צבעוניות מסתירה (concealing coloration), אנטי הצללה (counter shading), ודיגום מוחק (obliterating patterning). כל אלה עושים שימוש בממד הרטינלי של המבט. ההסוואה יוצרת חיזיון הנראה לעין המתבוננת כמבנה מוכתם (mottled) שחוזר על עצמו, ובתוך כך האובייקט יכול להיעלם אל תוך הרקע בפעולה של השטחה.



איור 1: אדם ברומברג ואוליבר צ'נארין, "היום שבו אף אחד לא מת". הדפס צבע ייחודי, 76.2X600 ס"מ. 2008. באדיבות האמנים וגלריה ליסון, לונדון.

האסטרטגיה השנייה, הזהותית, מבוססת על עקרונות של חיקוי (mimicry) והטעיית העין (trompe l'oeil), והיא מתרחשת כשנוצר מתח בין זהות חיצונית ופנימית, בין מטרה מוצהרת לבין כוונת הפעולה, כיוון שהצופה מתבונן ואף מזהה את האובייקט הנצפה, אך אינו מזהה את המשמעות הטמונה מעבר לנראה. הנחה רווחת בהיסטוריות של הצילום היא כי צילום "רואה" את העולם, ולפיכך העולם הנראה זהה למה שהצילום מראה: רולאן בארת דן במתח הזה במחשבות על הצילום,⁹ וילם פלוסר עוסק בכך בלקראת פילוסופיה של הצילום,¹⁰ ואילו קנדל וולטון קבע כי הצילום הוא "חלון אל העולם", אך הוא מתפקד כמנגנון שקוף שמתוכו עולה דימוי המציאות. כיוון שמנגנון הייצור הצילומי אינו נוכח בצורה מובנית בדימוי הסופי, הוא מכנה את הצילום תמונות שקופות.¹¹ הדיון במה שהצילום אינו יכול לראות (ולהראות) הוא חדש יותר, ומופיע בעיקר בקרב אמנים מושגיים עכשוויים, המבקשים להנכיח את פעולתו של מנגנון הצילום מעבר למטרת "התצלום המראה את העולם", למשל בעבודותיהם של אדם ברומברג ואוליבר צ'נארין בחשיפת סרט צילום באופן מקודד ומבוקר (איור 1), בעבודותיו של וליד בשטי העוסקות בתוצר של העברת סרט צילום דרך מכונות רנטגן בשדות תעופה, בתצלומיו של טרבור פאגלן במעקב אחר מזל"ט, או אצל דאיוסקה יוקוטה, בצילום ופיתוח חוזרים ונשנים עד למחיקת הדימוי (איור 2).¹²



איור 2: דאִסוקה יוקוטה, ללא כותרת 02, מתוך סדרת חצר אחורית, הדפס הזרקת דיו, 37X50 ס"מ. מ. 2011.
באדיבות האמן, וגלריה G/P, טוקיו.

לעומת עבודותיהם של אמנים אלה, היוצרים מחיקה של הדימוי מתוך התרכזות בפעולת הצילום, בפעולת ההסוואה נמחק הדימוי כתוצאה מהאחדה והיטמעות של הנושא אל הרקע. המנגנון הזה עובד הפוך מתהליך הייצוג בציוור האירופי הקלאסי (כמו גם במנגנון הצילום המסורתי): אין יחסי היררכיה בין דמות לרקע (כמו בדימויי פורטרט, למשל); אין מיקוד בנושא; אין ניסיון לייצר אשליה של תלת־ממדיות או נפח של האובייקט באמצעים של תאורה והצללה, עומק שדה ופרספקטיבה. למעשה, כל הפעולות הללו (שנוסחו בתהליכי ייצוג העולם ברנסנס)¹³ עוברות היפוך: שלילת המרחב, מחיקת הנפח, ההשטחה והטמעת האובייקט בסביבה מתקבלות על ידי התערבות במערך ההצללה של האובייקטים ושינוי פני השטח שלהם תוך יצירת הדמיה של פני השטח, או דיגום על פני "עור" כסימולציה של הסביבה שבה הם נתונים, כפי שיורחב בהמשך. כך נוצרים שני רבדים של הידמות: מצד אחד סימולציה – חזרה ממוצעת שיוצרת דמיון עקרוני לצבעוניות ולמקצב הפיזור של הצבעים בפני השטח של אזור ההטמעה, ומצד שני חיקוי – חזרה רפרזנטטיבית, מימטית של צורות ואובייקטים המצויים בסביבה. "תוצאת החיקוי היא הסוואה", אמר ז'אק לאקאן בסמינר ה־11, כשחקר את מהותו של המבט: "החיקוי מגלה את המובחנות של דבר ממה שיכול להיות עצמו, החבוי מאחוריו. תוצאת החיקוי היא הסוואה, במובן הנוקשה ביותר של המילה. אין זו שאלה של יצירת הרמוניה עם הרקע; אלא ביחס לרקע מוכתם, להיות בעל כתמים – בדיוק כפי שמשמשים בטכניקת ההסוואה במלחמה".¹⁴

בהקשר הביולוגי עלה לראשונה מושג ההסוואה בדיון של דרווין במוצא המינים, שבו הוגדר הצורך של אורגניזם להידמות לסביבתו כמנגנון הגנה הכרחי להישרדות:

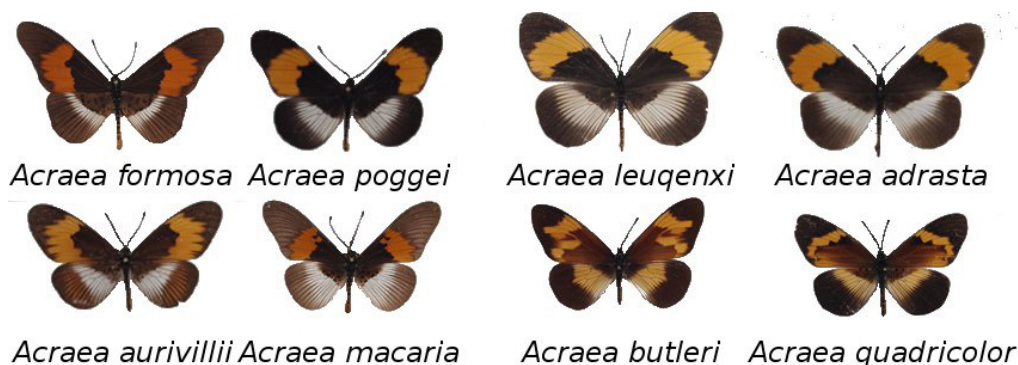
אף על פי שהבירור הטבעי יכול לפעול רק באמצעותו ולמען תועלתו של כל בעל חיים, עשויים תכונות וחלקים, שהם אולי קלי-ערך ביותר בעינינו, להיות גם הם מופעלים על ידו. כשאנו רואים, שחרקים אוכלי עלים הם ירוקים, וחרקים אוכלי קליפת עץ הם אפורים-מנומרים; התרנגול האלפיני הוא לבן בחורף, ולפסיון האדום צבע האברש; אין להימנע מן הסברה, שגוונים אלו מועילים הם לציפורים וחרקים ושומרים עליהם מפני סכנות. עופות הציד היו מתרבים עד לאין-ספור, אם לא היו נשמדים באיזו תקופת חיים שהיא; ידוע שהם סובלים מאד מציפורי טרף; והנץ תר אחר טרפו על פי חוש הראיה.¹⁵



איור 3: ואנדלנדרס בלאט, חרק עלה, 2006 (Phyllium bioculatum). מתוך אתר וויקיפדיה, ברשות הציבור.

תפיסתו של דרווין מציעה אפשרות של מעשה חיקוי בקרב בעלי חיים, ומעידה שדרווין ייחס להם יכולת יצירתית ודמיון – ובכך עורר עליו ביקורת בקרב הקהילה המדעית.¹⁶ גישתו זו עמדה בניגוד לעמדה האריסטוטלית המקובלת, הרואה במעשה החיקוי את לב האנושיות ומה שמבחין אותה מעולם החי, "[...] שהרי החיקוי מוטבע באדם בילדותו, והוא נבדל מבעלי חיים אחרים בכך שהוא החקיין שבהם, והוא רוכש את ידיעותיו הראשונות דרך החיקוי [...] – קרי שהלימוד נעשה בדרך של 'חיקוי מודע', וחזרה על מודל, תצורה או תפיסה קיימת".¹⁷

עמדתו של אריסטו מנוגדת לזו של אפלטון, שהתייחס למתח בין מקור לחיקוי כאל מתח בין אידאה למימושו בייצוג: "בעניין הצייר: המנסה הוא לדעתך לייצג את ההווה ההיא עצמה של כל דבר ודבר, כפי שהיא טבועה בטבע הדברים; או – את מעשה ידי האמנים?" את מעשי ידי האמנים, אמר.¹⁸ אריסטו טען באותו הקשר כי גם האמנות היא מעשה חקייני, מימטי, מעין חיקוי של החיים עצמם.¹⁹ עם זאת, ובניגוד לדיון על יחסי החיקוי בין העולם ה"אמיתי" והחיקוי בתרבות, הכתיבה בת"ימינו מפרקת לחלוטין את ההקשר הזה של יחסי היררכיה ומציבה במקומם יחסי "חיקוי של חיקוי": במאמרו של הומי באבא, למשל, נזכרים יחסי כובש-מוכפף כיחסי חיקוי המבטלים את מעמדו של המקור,²⁰ וג'ודית באטלר מתייחסת לחיקוי חוזר ונשנה כאל מה שמגדיר את מבנה היחסים המגדריים.²¹



איור 4: חיקוי מילריאני של פרפרי אצריאה. באדיבות פרופ' ג'יימס מאלט, אוניברסיטת הארוורד.

שני חוקרים חשובים בהקשר זה במחקר הביולוגי הם הנרי וולטר בייטס (Bates) ופרידריך מילר (Müller), אשר הגדירו שני סוגים מרכזיים של חיקוי: בייטס מדבר על מודל ("מקור"), בדרך כלל פרפר רעיל, שמינים לא-רעילים מתחזים אליו כדי להתגונן מטורפים המתרחקים מבעלי חיים רעילים שצבעיהם בוהקים. מילר, לעומתו, מדבר על עקרון חיקוי שונה בתכלית: מינים רבים של פרפרים, ממשפחות שונות וממוצא גנטי שונה, נדמים אחד לשני כדי ליצור להקה גדולה שהטורף הפוטנציאלי אינו מסוגל להבחין בפרטיה. במצב כזה הקטל נחלק בין המינים השונים, וכל אחד מן המינים הנדמים זה לזה נפגע פחות (איור 4).²²

אחד ממבקריו הראשונים של דרווין היה ניטשה, אשר בז לרעיון שאדם אמיץ, גבר בעל עוצמה וכוח, יחפש דרכים להתגוננות והסתרה. ניטשה הבין אנלוגיה זו שבין סלקציה טבעית לסלקציה מלאכותית באופן מילולי עד כדי פרשנות פסיכולוגית, וזו השפיעה גם על עמדתו הפוליטית.²³ בתוך כך, ומתוך החזרתו של הגוף אל לב השיח הניטשיאני, ראה ניטשה בחיקוי – טבעי או נרכש, מודע או לא מודע, אינסטיקטיבי או אינטלקטואלי – ניסיון של החלש להיאבק בחזק בדרכים בלתי כשרות. את ביקורתו על המדע תרגם ניטשה באופן ישיר להשוואה בין התנהגות אנושית לבין דיסציפלינות מדעיות, ויצר חיבורים והמשכים בין התנהגות אנושית להתנהגות חיתית. ניטשה נעזר בהיסטוריה של הטבע כדי להבין את ההתנהגות האנושית, בדיוק כשם שדרוויין נעזר בגיאולוגיה ובחקר מאובנים כדי לנסח את התפיסה האבולוציונית; את ההשוואה

של הדוב הארקטי הלבן הוא ראה ככניעה מראש (לפחות באופן חלקי),²⁴ ובהתאם לכך ביקש למצוא בדרוויניזם רמזים להתנהגות האנושית שקדמה לתרבות, משהו בנוסח הפרא האציל של רוסו. בעזרת "הפסיכולוגיה הדרוויניסטית" שאימץ, חיזק ניטשה את ביקורתו על "תרבות העדר", שעמדה לשיטתו בסתירה לאינדיבידואל האמיץ שביקש לקדם, ולעג לתרבות הפועלת מתוך "מודעות". הוא זיהה את ההסוואה כסימן של חולשה וראה בה מעשה פוליטי ריק מתוכן.²⁵ עמדתו של מילר, המסבירה את התנהגות הפרפרים כ"חיקוי הדדי" ללא צורת מקור כלשהי, קרובה בגישתה לדיון העכשווי במושג "חיקוי של חיקוי" במדעי הרוח, כפי שהוא מופיע בכתביהם של בודריאר, דלו, באטלר ובאבא. מושג זה תורם תובנה נוספת, כזו המבקשת לחתור כנגד יחסי מקור-חיקוי במובנם ההיררכי ולהציע אפשרות נוספת של פירוק: בודריאר הציע את מושג הסימולקרה כדי לתאר מצב שבו החיקוי מתרחק ממקורו במידה כזו שכל שנותר ביחסים אלו הוא שמץ של דמיון כללי, ולא ייצוג דומה כפי שהוא מתקיים ביחסי רפרזנטציה (מימזיס/חיקוי):

שוב אין מדובר בחיקוי בהכפלה, אפילו לא בפרודיה. מדובר בהמרה של הממשי בסימנים של הממשי, כלומר בפעולת התקה של כל תהליך ממשי באמצעות כפילו התפקודי [...] מעתה מוגן ההיפר־ממשי מפני המדומיין ומפני כל הבחנה בין הממשי למדומיין ואינו מותיר מקום אלא לחזרה המסלולית של דגמים ולהתחוללות סימולטיבית של הבדלים.²⁶

דלו, לעומתו, פיתח את הדיון בסימולקרום תוך קריאה בדיון האפלטוני – אשר עוסק, כפי שצינו לעיל, בעיקר במתח שבין ייצוג לחומריות המנוגדים למודל האידיאלי, ומתוך כך הוא פונה לדון במושג הסימולקרום.²⁷ המודל של דלו, לעומת זה של אפלטון, ובניגוד למודל הסימולקרה של בודריאר, טוען כי בין חיקוי לחיקוי יש המשכיות ויחסים משלימים (מתוך היעדרו של המודל האידיאלי, או המקור), שכן יש כאן מהלך חוזר ונשנה שבו כל חיקוי הוא העתק של חיקוי אחר. דלו טוען כי אפילו אפלטון זיהה את ההבדל בין החיקוי לסימולקרה: ממצב שבו אובד היחס בין חיקוי למקור, וההעתקים השונים עובדים כמתכוונים זה על פי זה, למצב שבו הסימולקרה אינה אלא חיקוי של חיקוי – אולם הוא הסתייג מתצורה זו.²⁸ בניגוד לעמדתו של אפלטון, דלו מציב את הסימולקרה כמצב מוחלט של יחסי חליפין שאין בו קדימות של מקור או אידיאה, אלא רק יחסי גומלין בין חיקויים והעתקים (בדיוק כפי שנוסח הדיון בחיקוי המילריאני), או אם להשתמש במטאפורה האפלטונית עצמה – אין עוד שמש (מקור האור), אלא רק צלליות הנעות בתוך המערה.²⁹ בהמשך למודלים האמורים, באטלר מגייסת טיעון זה של "חיקוי של חיקוי", של חוסר מקור, כדי לתאר את המצב המגדרי כמצב של חיקוי. ההתנהגות המגדרית, לטענתה, נוצרת מתוך מוסכמות ומודלים הנובעים מתובנות תרבותיות ספציפיות של "נשיות" ו"גבריות".³⁰ באבא עושה בכך שימוש כדי לתאר את יחסי החיקוי בהקשר הקולוניאלי, ומראה כי בעקבות הציווי ללמוד ולהפנים את תרבותו של הכובש האירופי, חיקוי השליט בידי המוכפף גורם למעשה לפירוק ההיגיון המוטמע בדרישה לחיקוי ולחזרה, ומחצין את מופרכותה של ההנחה בדבר מקור(יות) (של הכובש) וחיקוי (של המוכפף). החיקוי חושף כי אותה מקוריות כביכול היא בעצמה העתק וחזרה על קונבנציות תרבותיות מוסכמות, ולא אמת מוחלטת או מקור אוטונומי.³¹

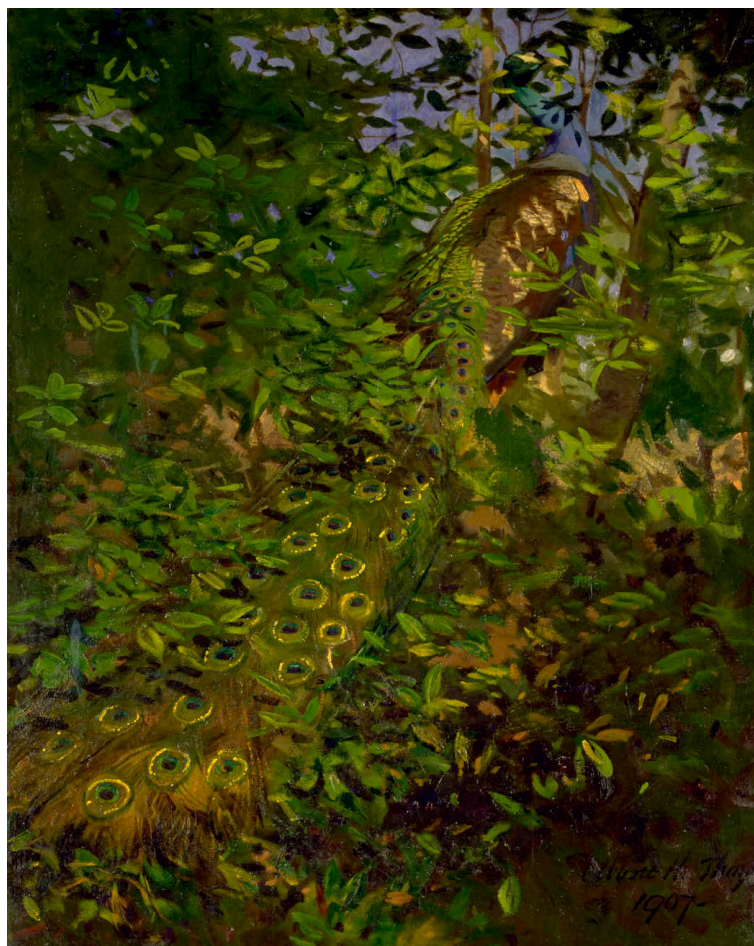


איור 5: ניר עברון, Composite (Jungle). הדפסת דיו פיגמנטית על נייר ארכיוני, 87X120 ס"מ. 2013.
באדיבות האמן

הדיון בחיקוי ללא מקור, או בסימולציה של המרחב והצגתה על פני השטח של האובייקט הנעלם מן המבט, יכולים לשמש כמבוא מושגי להבנת ניסוחם של חוקי ההסוואה ואסטרטגיות ההיטמעות במרחב החזותי. חוקים אלו נוסחו לראשונה על ידי אבוט הנדרסון תאייר, האדם שניתח והגדיר את דרכי ההבניה של ההסוואה הרטינלית ושל פני השטח.³² תאייר היה צייר ריאליסטי, ניאורקלאסיציסטי בהכשרתו, וצפר חובב. בחיבור שבין השניים הוא ביקש להבין את פשר צבעוניותן של ציפורים (וחיות אחרות) דרך כישוריו כצייר, אם כי בעבודתו הוא עשה שימוש נרחב בצילום. ניתוח תהליך העבודה שלו והמסקנות שאליהן הגיע כשניסח את ההסוואה מעלה כי לצילום היה מקום מכריע בהתפתחות מחשבתו: החל במונוכרומטיות של התצלום, המייצרת רדוקציה של גאמות הצבע השונות לכדי אפשרות כרומטית אחידה; עבור בשימוש בהצללות "מזויפות" ובכתמי צבע חורגים כדי לפגוע בקו המתאר ובצלליתו של האובייקט הנצפה; וכלה ב"חיבור" האובייקט המצולם אל הצבעוניות והטקסטורה של הסביבה שבה הוא נתון. תאייר טען כי בניגוד לחיקוי, ההסוואה איננה חזרה או ייצוג מחודש של דימוי מסוים (כמו למשל חרק הדומה לענף, או זחל המדמה עלה (איור 3); בעולם של הסוואות, צבעי ההגנה הם חזרות עקרוניות על מאפיין של הסביבה, ואינם ייצוגים של ממש אלא סימולקרות, למעשה. נראה אפוא כי הגדרת הסימולציה בגרסתו של דלז משקפת היטב את עמדתו של תאייר. הוא עצמו לא הזכיר את הצילום ככלי עבודה חזותי, אולם הצילומים הרבים בספרו צביעה מסווה

בממלכת החי שראה אור בשנת 1909 מנכיחים את חשיבותו של מדיום הצילום בדרכו של תאייר אל עבר תיאוריית ההסוואה.³³ הספר היה פרי עבודת מחקר בת חמש-עשרה שנים של תאייר ובני ביתו, והובאו בו עשרות דוגמאות לאופן שבו חיות מוסוות בטבע באמצעות צבעי גופן. היו בו ציורים של אבוט האב וג'רלד הבן, צילומים מטופלים, שימוש בשבלונות, מודלים מעץ וממתכת, ועוד שיטות וסימולציות של מצבי הסוואה.

מתוך חיבתו הגדולה לסגנונות הציור הקלאסיים נסע תאייר לפריז ב-1874, שהה בסטודיו של ז'אן-לאון ז'רום עד 1879, ושם התוודע לתורת הצבע ולפרקטיקות שחיברו בין ציור לצילום.³⁴ לכך הוא הוסיף את החיבור בין תיאוריות צבע לבין הניתוח הדרוויניסטי של הישרדות, וטענתו הגורפת היתה כי כל החיות כולן – גם אלו שצבעיהן בוהקים – הן למעשה מוסוות: מה שיכריע את צבעוניותן הוא הצורך להיעלם ברגע המכריע של סכנת מוות מידי טורף אלים, והיכולת לעזור את הטורף או להיעלם ולהיטמע אל תוך המרחב באותה שנייה הוא הדבר שקובע את הצבעוניות.³⁵



איור 6: אבוט הנדרסון תאייר וריצ'רד מרימן, "טווס בין העצים", שמן על בד, 114.9x92.4 ס"מ, 1907. המוזיאון לאמנות אמריקאית, מכון סמיתסוניאן, וושינגטון

הטווס למשל, הסביר תאייר, חי בדרך כלל באזורים פתוחים ושטוחים, אך ברגע של איום הוא יכול להסתוות ולהיעלם בתוך עלוות היער (איור 6). תפיסה זו של הרגע המכריע בצייד מקבילה לתפיסת הרגע המכריע בתיאוריה שפיתח אנרי קרטייה-ברסון בשנות החמישים של המאה העשרים, כאשר הסגנון של צילום חטף (snapshot)³⁶ היה בשיאו. תפיסה זו, המצביעה על הקשר ההכרחי שבין לכידת הרגע המכריע בצילום (כאמת המופתית של התהליך) ובין הרגע המכריע בצייד – רגע המוות, או ההימלטות ממנו – שבריר הזמן ההכרחי שתאייר עוסק בו – יוצרת חיבור עקרוני בין שני התהליכים: ההסוואה יוצרת לשבריר שנייה היעלמות ואי-נראות המאפשרת לבעל החיים להימלט על נפשו, בדיוק כשם שהצלם לוכד את הרגע המכריע שקופא על פני הצילום כאמת חד-פעמית ובלתי ניתנת לשחזור של התהליך.³⁷



איור 7: חרטומית גמדית (Jack Snipe), דימוי 26 בספרו של תאייר, 1909. צילום מהטבע: צ'רי וריצ'רד קירטון

תיאוריית ההסוואה של תאייר לא התקבלה באהדה בחוגי האורניתולוגים והזואולוגים, והוא חווה דיונים קשים וספקנות מרובה באשר לתיאוריה אותה הציג, אולם באוגוסט 1911 הוא ספג קיתונות של ביקורת צורבת מקולמוסו של לא אחר מאשר נשיא ארצות הברית לשעבר, תיאודור רוזוולט. בתום כהונתו ב-1909 יצא רוזוולט למסע ציד במזרח אפריקה, וחזר ממנו עם שלל של 11,400 גויות, מרביתן עדיין נמצאות באוספים של המוזיאון לטבע בניו יורק ובמוזיאון הטבע בווינגטון.³⁸ עם חזרתו מן המסע באפריקה קרא רוזוולט את ספרו של תאייר, ותקף אותו במאמר ארוך ומפורט בן 112 עמודים, שבו ניסה לקעקע כל אחת מן הדוגמאות והטיעונים שתאייר הביא בספרו. הוא עשה זאת באופן אכזרי וסרקסטי, וטען כי טענותיו הגורפות של תאייר אינן עומדות במבחן המציאות. הוא, רוזוולט, צייד ותיק ומנוסה, בז לעניין צבעי ההסתרה, שהוא עניין של הנקבות בלבד, ולפיכך גם עניינם של בני אדם הנוהגים כנקבות – כלומר פחדנים ומתחבאים

– ולא של גברים אמיתיים, גיבורים היוצאים לצייד.³⁹ תאייר התמודד בקושי רב עם ההתקפה הנוקבת, וכל מכתביו וניסיונותיו להסביר את עצמו או להזמין את רוזולט להדגמה בחצרו בניו המפשייר נתקלו בבוז ובלעג.⁴⁰

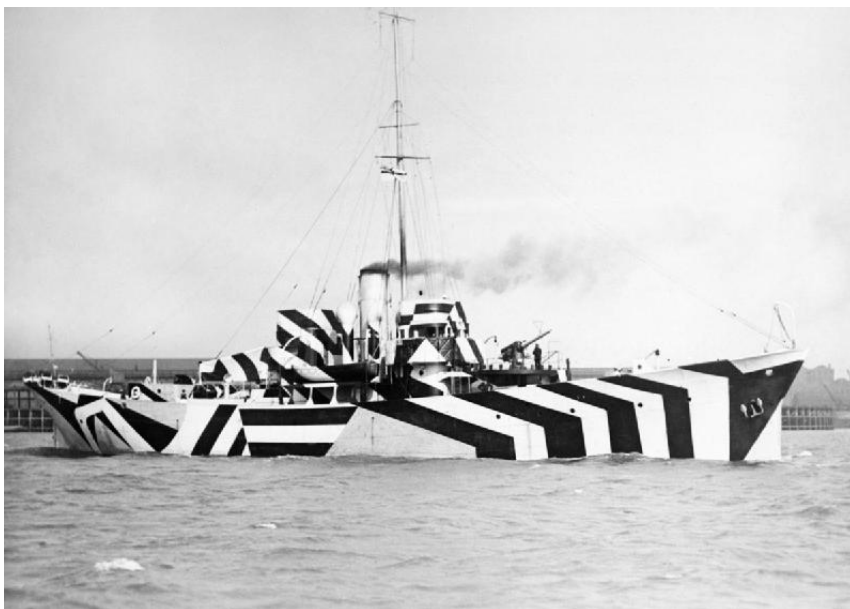


איור 8: אילת זהר, עידו #2, מתוך סדרת מוסווה, הדפסת דיו פיגמנטי על נייר ארכיוני, 40X60 ס"מ. מ. 2012.

הוויכוח בין תאייר לרוזולט נגע בשאלות עקרוניות: האם רעיונותיו תקפים בחלק מהנסיבות או בכולן? ובקרב בעלי חיים שבהם הזכר צבוע בשלל צבעים זוהרים, האם גם הזכרים תמיד מוסווים, כפי שתאייר טוען? ויכוח זה עוקב במידה רבה אחר המחלוקת שהוזכרה לעיל בין דרווין לניטשה. אפשר להוסיף לכך גם פן חברתי: רוזולט סימל את זכר האלפא האמריקני, הצייד היורה בחיות טרף, הבוס הכל-יכול של אמריקה, לעומת תאייר העני והחולני, צייד ציפורים וצייר של נשים ומלאכיות. רוזולט דבק במודל הגבר האמיץ, האינדיבידואל השש אלי קרב, רצוי כשהוא לבוש מעיל אדום,⁴¹ שהסתתרות או הסוואה הן ממנו והלאה, ואילו אלכסנדר נמרוב תיאר את תאייר כמי שנתפס בעיני אנשי המחלקה לזואולוגיה באוניברסיטת הרוורד (כמו גם בעיני רוזולט וחבריו) כנשי, בעל התנהגות חלשה ועדרית, חסר אונים וזקוק להגנה ובעל גישה הישרדותית – סגנון שלא נחשב הולם באקדמיה ובשלטון.⁴² אבל תאייר לא ויתר, ובאופן מפתיע מצא אוזן קשבת במפקדת צבא האימפריה הבריטית בלונדון, שכבר התחילה להכניס את מדי החאקי לשימוש בצבא הוד מלכותו, ופיתחה אסטרטגיות הסוואה בהשראת פרקטיקות דומות שבוצעו על ידי צבאות צרפת וגרמניה, בהשראת הקוביזם האנליטי.⁴³

בתהליך העבודה שלו התבונן תאייר בצילומים של ארנבות, צבאים, תרנגולות, שלווים, עופות בר וחיות אחרות, ותהה מדוע יש לחיות כה רבות בטן בהירה (ביחס לגב), ואפילו לבנה לגמרי. הוא זיהה שמבנה הבטן הלבנה נוגד את עקרונות הפרספקטיבה המוכרים, המייצרים אשליה של

תלת־ממד על פני משטח דו־ממדי, תוך שימוש באמצעים של מדידה וחישוב מתמטי של מערכת קואורדינטות והגריד הנדרש ליצירת אשליית עומק, או בניית אשליית נפח של אובייקטים באמצעות שימוש בתאורה ליצירת הצללה וייצוג של נפח (chiaroscuro/shading). תאייר הצייע לכנות את הייצוג ההופכי אנטי־הצללה (counter shading): באנטי־הצללה חלוקת התאורה על פני האובייקט מתהפכת, כך שהאזורים הגבוהים והגלויים כהים יותר, בעוד האזורים הנמוכים והמוסתרים בהירים יותר. בתוך היפוך זה נוצרת אשליית שטחיות של האובייקט הנפחי במרחב – היפוך של הייצוג התלת־ממדי שיוצר הצללה על פני משטח הציור. עקרון האנטי־הצללה נוסח בעקבות התבוננות בצילומים מונוכרומטיים בעלי סקאלת אפורים דומיננטית (greyscale), ודרגות ההצללה העדינות כפי שהן מופיעות באזורים בעלי טונליות רבת־פרטים הן שגרמו לתאייר להבין כיצד מתפזר האור וכיצד הוא משפיע על קליטת הנפח של האובייקט הנצפה.



איור 9: הסוואת ריצוד, HMS Kildangan, ספינת תותחים בצי הבריטי, 1918. מתוך אוסף מוזיאון המלחמה האימפריאלי (IWM Collection), לונדון.

עקרון ההסוואה השני של תאייר נקרא דיגום מוחק (obliterative patterning), והוא מבוסס למעשה על ניסיונו בצילומים בעלי קונטרסט גבוה וצבעוניות קשה, צילומים שהשחור והלבן בהם מודגשים ברוויה קיצונית, בנוכחות מועטה של אפורים וגוני ביניים (איור 7). תאייר ניתח צילומי זרדים, ענפים, חיות ופוחלצי ציפורים שמונחים בתוך סבך, והגיע למסקנה כי צללים חריפים החותכים את צורת הגוף בלי קשר לצורתו או לקווי המתאר שלו הם הדרך הטובה ביותר להעלים אובייקט מן המבט הצופה בו במרחב (איור 8). מכיוון שהזיהוי של אובייקטים במרחב (בעיקר מגבוה) תלוי פעמים רבות במבנה קו המתאר וצורת הצל שהוא מטיל,⁴⁴ האפשרות לשבש את מראה הצל על פני האובייקט הנצפה מקרוב היה העיקרון השני של תאייר, והיווה גם את הבסיס להסוואת הריצוד (dazzle camouflage) ששימשה בעיקר את צי הסוחר הבריטי במהלך מלחמת העולם הראשונה (איור 9).

תאייר הגיע לסכמה זו לאחר בחינה של בעיית חוסר הנראות של קרחונים בים (בעקבות אסון הטיטניק). הניתוח שלו הוביל לסינתזה בין מסקנותיו לגבי הסוואת הזברה לבין ממצאיו לגבי מראה הקרחון בלילה, ואלו הובילו אותו אל לתצורה חדשה של הסוואת ריצוד: כלי שיט נצבעו בדגם ניגודי חריף בשחור ולבן, כך שצורתם משתברת ביחס למבט המגיע מפריסקופ תת-ימי הממוקם בגובה נמוך, תוך שהאובייקט הצבוע בצבעים ניגודיים נעלם בתוך הריצוד קרני האור של השמש על פני הים. נורמן וילקינסון, ראש אגף ההסוואה של הצי הבריטי בימי מלחמת העולם הראשונה, נצמד לסכמה זו בהסוואת כלי השיט של חיל הים וצי הסוחר הבריטי,⁴⁵ וכעבור שנים אחדות אימץ גם הצי האמריקני את השיטה. במלחמת העולם השנייה, תחת שרביטו של פרנקלין רוזוולט – בן דודו המרוחק של תיאודור – נצבע גם הצי של ארצות הברית בדגמי שחור ולבן.⁴⁶ כעשור לאחר שתאייר נרמס בידי האיש החזק ביותר בעולם, ניצחה למרבה האירוניה תפיסתו והפכה לנורמה בלבוש צבאי ובהסוואת כלי מלחמה.



איור 10: עובד גן החיות בעזה צובע חמור בדיגום זברה בעזרת צבעי שיער, 2009. צילום: טארה טודרס-וויטהיל / AP
איור 11: חמורים צבועים כזברות בגן החיות של עזה, 2009. צילום: חאתם מוסא / AP



FIG. 92. Cardboard zebra among imitation reeds 'relieving' dark, as against the sky.
Photograph, retouched.

איור 12: אבוט הנדרסון תאייר, זברה מקרטון בין קנים מלאכותיים. תצלום מעובד. איור מס' 92 בספרו של תאייר, 1909.

חיבור מרתק בין אסטרטגיות של הסוואת ריצוד, דיגום מוחק וסימולציה של דוגמאות זברה מופיע בתצלומים שצולמו בגן החיות של עזה בסתיו 2009, שבו מרבית החיות סבלו מרעב והזנחה. לאחר שמתו שתי הזברות שחיו במקום החליטו אנשי גן החיות "לייצר" סימולציה של זברות: הם ציירו פסים שחורים על חמורים לבנים בעזרת צבעי שיער (איור 10), והפכו אותם באחת לזברות (איור 11). המקרה הזה הוא הנפשה חיה של המושג סימולציה – חיקוי שהוא "אמיתי יותר מן האמת" (בגרסה הבודריארית), או, "חיקוי של חיקוי" (על פי הגרסה של דלז). על פי תאייר, הסוואת הזברות נעשית באמצעות דיגום מוחק המדמה צמחייה סבוכה על פני עורן, ומאפשר להן להיעלם אל תוך הרקע בתנאים של סבך וחורש (איור 12).⁴⁷ הדגם שעל עור הזברה הופך למערך פסים אוטונומי ששומרי גן החיות מייצרים אותו באמצעים של ייצוג וציור ידני המשחזר את הדגם הטבעי. ה"זברה" החדשה היא סימולציה מצוירת, שאינה שונה מן הזברה האמיתית, שהדגם על עורה הוא סימולציה של הקנים בסבך, כך שפעולת הצביעה של עובדי גן החיות המציירים פסים על גב החמור משלימה את פעולת הטבע ש"צבע" (כאמרתו של דרווין) את עורן של הזברות שהובאו ממרכז אפריקה.

מה שניתן ללמוד מהדיון הנוכחי בהסוואה הוא כי אסטרטגיית האי-נראות נשארת תמיד כעור חיצוני, כמעטה אוטונומי, שתפקידו לחבר את פני השטח של המוסווה אל הסביבה. אופני הביצוע של ההסוואה, כפי שנוסחו על ידי תאייר וממשיכיו, מתרחקים מאמצעים של ייצוג ותיאור (רפרזנטציה), ומתפקדים כסימולציות של סביבה, כהעתקים עקרוניים, או כדיגום מומצא המאפשר שיבוש וריצוד. אלה נוצרים דרך סכמות כלליות של צורה וצבע, תוך שימוש באפיונים של מידת הבהירות והכהות / הצללה, הנובעות בין היתר מתנאי הסביבה כמו צמחייה, טופוגרפיה, תאורה ואפילה.

פסיכסטניה, סכיזופרניה והתמסכות⁴⁸: קאיווה ולאקאן

פרקטיקות של הסוואה מאתגרות תפיסות של חלל, מכיוון שהן יוצרות ערבוב של דר-ממד ותלת-ממד וגורמות לאיבוד תחושת המיקום, ונקודת המבט האינדיבידואלית. חוויה מתמשכת של הסוואה, אי-נראות, היטמעות ברקע ואי-זיהוי על ידי מבטו של האחר הופכת אפוא לחוויה המקבילה למצב פסיכוטי, בשל אובדן סדר הראייה הנורמטיבי של רואה-נראה (viewing / viewed) ויחסי אובייקט-מרחב.

רוז'ה קאיווה דן בסיטואציה של היטמעות במרחב במאמרו "החיקוי והפסיכסטניה האגדית",⁴⁹ שמצוטט בסמינר ה-11 של לאקאן. במאמר זה הציע קאיווה דיון ביחס למצבו של החרק המבקש להיטמע ולהידמות לדשא או לצמחים שסביבו. כשניתח את האי-נראות של החרק ואת חוסר יכולתו של הצופה להבחין בסובייקט בחר קאיווה דווקא בנקודת מבטו של המוסווה, והציג את האפשרות שההסוואה אינה אקט שנעשה כדי להתחמק ממבטו של האויב הצופה, אלא מעשה המונע על ידי תשוקה פנתאיסטית להתמזג עם העולם הסובב, או לחלופין, תשוקה סכיזופרנית לאובדן העצמי והטמעות במרחב.⁵⁰ טענתו של קאיווה נשענת בחלקה על הדיון הפסיכואנליטי של יוג'ין מינקובסקי, אשר ניסה להבין את מהות החוויה הסכיזופרנית של איבוד גבולות האני

והזהות המוגדרת. לדבריו של מינקובסקי, המצב הקרוב ביותר לחוויה הסכיזופרנית הוא ערות בחושך, כאשר המבט מאבד את תפקודו והעלטה מטילה את האני אל חוויה של איבוד גבולות והתפרקות אל תוך המרחב.⁵¹ על פי מתודה זו, חיקוי והסוואה גורמים להפרעה בקליטת המרחב ולשבירת המרחק בין מושא המבט לבין הרקע, ויוצרים חוויה של איבוד גבולות והתפרקות במרחב, במה שעשוי להידמות לתחושה סכיזופרנית (כמו בחושך). קריאה זו דוחה את התפיסה האחדותית של היחיד המוסווה בחלל, ומסבירה את היווצרותם של סדקים במעטפת השפיות, הגורמים להופעתם של סימני פסיכסטניה.⁵² לאקאן ציטט את קאיווה כשדן בתהליך יצירת הזהות (identification) כדי להבהיר את טענתו שזהות האני תלויה במבט חיצוני, ולפיכך במצב שבו הסובייקט אינו קיים במבטו של האחר נוצר שבר זהותי. כיוון שבמצב של הסוואה מבט זה אינו אפשרי, מתרחשים שני תהליכים מקבילים: מצד אחד מתערער מושג הזהות כפי שהוא מוגדר בפסיכואנליזה של פרויד ולאקאן, ומצד שני נוצרת סיטואציה של פיזור, היעלמות במרחב, אנטי-פוקוס ורב-מוקדיות, המייצרת מצב כמו-סכיזופרני. זו הסכנה האורבת למי שמוסווה לאורך זמן ואינו מובחן מן הסביבה או מן האחר.

אפקט זה בא לידי ביטוי גם בתהליכים של התחזות או התמסכות כמו למשל, בקרב אנשים שמתחזים לאורך זמן. דוגמאות מובהקות לכך הן דמותו של הדנדי (Dandy) בתקופה הוויקטוריאנית, דמותו של המרגל, או לחלופין התמסכות האוחזות בתוכה אימת מוות, כמו למשל בפרקטיקות של הסתערבות בצבא הישראלי.⁵³

הדנדי הופיע במרחב הציבורי של בריטניה בסוף המאה השמונה-עשרה, והדיון במושג הופיע בראשית המאה התשע-עשרה בכתביהם של כמה הוגים בריטים. ציטוט מתוך דבריו של החותם בפסבדונים "הנווד" בעיתון *Manchester Iris* מראה את טבעו של הדנדי כפי שנתפס באותה תקופה:

היצור קל הדעת חי רק בשביל בגדיו, ושווה כקליפת השום בלעדיהם; למעשה אין הוא יותר מאוטומטון המיוצר כדי להפגין את האופנה האחרונה – דמות שרק צועדת ומעוצבת כדי להציג בצורה הטובה ביותר את מיומנותו של החייט. לעתים קרובות הוא מנסה להפגין את עצמו במידה שגורמת עוגמת נפש לאמן הגאוני.⁵⁴

הקטע הידוע ביותר המתאר את הדנדי כחלק בלתי נפרד ממרקם החיים המודרניים נמצא אצל אצל שארל בודלר בספרו צייר החיים המודרניים,⁵⁵ שבו הוא מעלה את דמותו של הדנדי כרודף אהבה, מעמד והנאות הגוף. בעולם ההישגי של המאה התשע-עשרה, הדנדי היה נוכחות אירונית וביקורתית לחיים התועלתניים בלונדון הוויקטוריאנית ובפריז כפי שתוארה אצל בודלר. הדנדי הוא בראש ובראשונה מתחזה, מי שמוצאו במעמד חברתי נמוך, אך הוא עושה שימוש בלבוש ובגינונים כדי לזכות בחסותם של בני האצולה. מה שהגדיר את אותם גברים כדנדי היתה ההתחזות – השימוש בבגדי יוקרה, בגינונים ובמבטא של המעמד הגבוה, בילוי, אימוץ תחביבים ונימוסים הרווחים בטרקליני החברה הגבוהה האנגלית – אף כי במעמדם החברתי לא היה להם כל תואר או קשר לאצולה הוותיקה. "דנדיזם הוא סוג של פולחן אישיות", טען בודלר, ועל כן "הדנדי צריך לחיות ולישון מול המראה".⁵⁶ ליאו ברסני התייחס לעמדה זו כ"צורה ביזארית

ומודרנית של אינדיבידואליזם", וטען כי הדנדי הוא החצנה מושלמת של הצורך לשכנע אחרים "ונחישות לא לתת לאחרים לראות דבר".⁵⁷ הדנדי יכול אפוא להיקרא כאסטרטגיה של הסוואה – הוא תלוי לחלוטין בדרכים שבהם דמותו נשפטת בידי אחרים, והליבידו שלו מושקע בעור, בבגד, בחזות, שהופכים לכלים ממעלה ראשונה בהישרדותו.



איור 13: יינקה שוניבארה, "2:00 אחה"צ", מתוך הסדרה יומנו של דנדי ויקטוריאני הדפס צילומי כרומוגני 183x228 ס"מ. 1998.

בסדרה יומנו של דנדי ויקטוריאני (1998) משחק יינקה שוניבארה (Yinka Shonibare) בעדינות סביב המתח בין חיקוי, גזע, מעמד ו"עיוורון הצבעים" של השחקנים האחרים, הנכשלים בזיהוי של השחקן המעמיד פנים כדנדי, אף שהתפאורה בסצנה מוצגת במקום הנכון ובזמן הנכון. הכשל נובע מכך שסיכויו של אדם ממוצא אפריקני להיות דנדי ולאחוז בפריבילגיות של המעמד הגבוה של החברה האנגלית בתקופה הוויקטוריאנית היו אפסיים. הדנדי, כפי שמציינת סוזאן פילין-יה, היה לרוב אדם ממעמד נמוך שחיקה את המעמד הגבוה וקיווה להיטמע בתוך מערך הנורמות והפריבילגיות שלו.⁵⁸ האופן שבו שוניבארה מוטמע אל הסצנה בלי למשוך תשומת לב הוא ביטוי חזותי שלם לרעיון החיקוי כפי שהוא עולה מכתבתו של באבא, ובמקרה הספציפי הנוכחי העיוורון נוגע בשאלות של גזע ומעמד. נוכחות זו מעידה לא רק על העיוורון ביחס לאפריקני בתפקיד הדנדי החוצה את גבולות המעמד, אלא גם על האי-נראות של המערך הקולוניאלי בחברה הבריטית הוויקטוריאנית במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה.⁵⁹

הבעיות העולות מתוך עבודותיו של שוניבארה אינן ייחודיות למהגרים מאפריקה. בעיות דומות נגרמות לכל מי שמייצג אחרות בתוך קבוצה "הומוגנית", ובכלל זאת למהגרים המבקשים להיטמע בקבוצת המקום וללמוד את הנורמות והקודים שעל פיהם היא פועלת ביחס לגזע ומעמד.⁶⁰ כיוון שדמותו של השחור בסדרה היא בלתי נראית ומוטמעת באופן מושלם אל הסצנה, היא מהדהדת באופן חתרני את ציטוטיו המפורסמים של באבא: "Almost the same but not", "quite", "Not quite, not white",⁶¹ ובכך הוא משמש כמסמן של היעלמות ולא של שוני. קריאה זו של הציילומים נותנת ממד חדש לעבודותיו המפורסמות של שוניבארה, שבהן השתמש באריגים אפריקניים כחומר ראשוני, כעור או כהסוואה שעוטפת את הגופים המיוצגים. אני מציעה לקרוא אריגים אלו כפני שטח של הסוואה, הממוקמת בין אפריקה למערב, ועוסקת בשאלות של מקור וחקיקה, אמנות עכשווית ותרבות פופולרית.⁶²

דימוי המרגל סוגר חלק זה של דיון בהסוואה זהותית וסכיזופרניה, ובאופן שבו הכפילות וההסוואה מהדהדות זו בזו: כשגאי ברגס (Burgess), שריגל עבור הסובייטים, נשאל מאין יש לו פתאום כל כך הרבה כסף, הוא ענה: "אני סוכן רוסי". אף אחד לא חשב שהוא אכן מרגל לטובת האויב. אמירת האמת היתה במקרה זה ההסוואה הטובה ביותר, או כפי שניסח זאת סלבוז'יץ'ק: "היש כיסוי טוב יותר מאשר קלות דעת מוחלטת?" זוהי כמובן ההגדרה הלאקאניאנית של הונאה בממד האנושי, כאשר אנחנו מרמים את האחר באמצעות האמת עצמה.⁶³

הסוואת זהות: היטמעות והמבט הפאנאופטי

הדיון באספקט החזותי ובדרכים השונות להעלמת האובייקט מן המבט מעלה גם שאלות הנוגעות לאופני ההתבוננות וליחסי הכוח בין המבט ובין מה שנעלם ממנו, אך עדיין ממשיך להתקיים במרחב. בהקשר זה, השאלה העומדת במרכז הדיון בהסוואה נדרשת להתייחסות אל מקומו של המתבונן ואופני התבוננותו במרחב שבתוכו נתון המוסווה. לטענתי, אפשר להקביל את המבט הזה למבט הפאנאופטי, כיוון שהוא נשען על עיצוב אדריכלי המבנה את כיוונו בתוך חוקיות גאומטרית המקבילה למבנה השרטוטי של הפרספקטיבה הליניארית. הקבלה זו מאפשרת לראות את נקודת התצפית בפאנאופטיקון כמקבילה לנקודת המגוץ של הפרספקטיבה הליניארית (כפי שנוסחה על ידי אלברטי) – הנקודה שאליה מנוקזים כל קווי המבט מן המרחב, והיא גם ממוקמת במישור ההופכי לזה של נקודת המבט של הצופה, הממוקם במגדל הפאנאופטי.⁶⁴

מישל פוקו ניתח את מבנה הפאנאופטיקון שתכנן ג'רמי בֶּנְתֵם ב-1787, וזיהה בו את האלמנטים שהנחו את בנתם בתכנונו ואת השקפת עולמו, שדגלה בשליטה דרך המבט ודרך המבנה: "הנראות היא מלכודת", אמר פוקו, בעוד "הפאנאופטיקון הוא מכונה המפרידה בין הצמד לראות-להיראות"; הסוהר "הוא רואה ואינו נראה", ואת הפאנאופטיקון "יש להבין כמודל בר-הכללה של תפקוד; דרך להגדיר את יחסי הכוח בחיי היומיום של בני אדם [...] זהו התרשים של מנגנון כוח מצומצם לצורתו האידאלית, [...] תבנית של טכנולוגיה פוליטית שאפשר וצריך לנתק מכל שימוש ספציפי"; "הפאנאופטיות היא העיקרון הכללי של 'אנטומיה פוליטית' חדשה שהאובייקט שלה והמטרה שלה אינם יחס הריבונות, אלא יחס המשמיע."⁶⁵ במאמר זה נדרש

פוקו לסוגיית היחס בין הצופה לנצפה, וטוען כי המבט הפך לכלי הפיקוח החשוב ביותר בארגון החלל ובשליטה באנשים המצויים בו. בתוך מערך כזה, כל מי שיבקש לשמור על אוטונומיות חייב גם לעבור דרך מצב של התחמקות מנראות, ובתוך כך לברוח משליטה ומשמוע. כפי שציינתי בפתח הדברים, אפשר לעשות כמה הקבלות בין מבנה הפאנאופטיקון הקונצנטרי לבין מבנה החלל בפרספקטיבה ליניארית. המבנה המשותף מצוי בין מקומו של הצופה בתוך המגדל המשקיף על חדרי האסירים שסביבו, לבין נקודת המגזו (נקודת הנצח על פי קסירר) הנמצאת במרחק אינסופי בחלל, ואליה נאספים כל קווי המדידה וההבניה של החלל בתיאור הגאומטרי-מתמטי של הפרספקטיבה הליניארית.

ארווין פנופסקי טען כי יש להבין את ההיסטוריה של הפרספקטיבה כניצחונה של היכולת להרחיק ולייצר אובייקטיפיקציה של תחושת המציאות, ניצחון ההכחשה של המרחק במאבק האנושי לשליטה: הפרספקטיבה היא האחדה ומשטור של העולם החיצוני, הכאוטי ביסודו, והרחבה של המרחב האישי.⁶⁶ אפשר אפוא לומר כי עמדה זו מעניקה תוקף מחודש למעמדה של הפרספקטיבה כשיח המבנה את המבט (הפאנאופטי) וכאמצעי שליטה במרחב.

יוברט דמיש מראה כי הפרספקטיבה הליניארית נובעת מן המבט המנוקז לתוך קרן אחת – הקרן המובלת מן העין המתבוננת אל האובייקט הנצפה ללא מעקף – אך היות שהמבט הפרספקטיבי נוצר מבעד לעדשה ומוחזר אל מראה, המתבונן הופך בעצם למציצן; אז הוא מגלה שגם בו מתבוננים בו מאותה נקודה שממנה הוא מתבונן; הוא הופך למבט בלבד, ואילו הגוף עובר רדוקציה לעין בלבד, עד שהוא הופך לנקודה (נקודת המגזו). משהו מתבונן בו, אך הוא אינו יכול לראותו, והממד הגיאומטרי מאפשר לראות כיצד המבט כלוא בתוך התיאור.⁶⁷

אחרון בהקשר זה הוא פול ויריליו, העוסק בנקודת המבט של המפקד, של הצופה, או של מי שנמצא מוגבה ומחוץ לסצנה, ומבטו מופנה אל המרחב שבתוכו הוא מבקש למצוא את אלה הנתונים למבט, או מנסים להתחמק ממנו על ידי הסוואה. זוהי נקודת מבטם של הצלף, הטייס, המצלמה המוטסת וכל מכונות הראייה (vision machines) – כל מי שמתבונן מבעד לעינית, כשם שהצייר מתבונן מבעד לחריץ כדי ליצור את קווי החישוב של הפרספקטיבה הליניארית.⁶⁸ בצילום אוויר, נקודת המבט מוצבת באופן אנכי כמעט למרחב, כאפרטוס של שליטת-על במבט על מרחבים גדולים. עם פיתוח דרכי הקריאה וההתבוננות במרחב הצילומי נוצר גם גוף הידע שמאפשר את פענוח הנראה על פני השטח ופענוח מצבי ההסוואה. המאבק שבין המוסווה למתבונן הוא משחק של אפשרויות פענוח, אבל הוא גם יכול היות מאבק הכולל סימולציות, הטעיית העין (trompe l'oeil) ומסירת מידע מוטעה, לעתים תוך שימוש בדימויי פיתיון (decoy) או מניעת אינפורמציה.⁶⁹ בהקשר זה אפשר לטעון כי ההסוואה אינה מיועדת למבטו של המתבונן מקרוב, אלא למבט הפאנאופטי והעין המרוחקת, המבודדת, ה"מעודשת" – למבט הצילומי. תובנה זו ביחס לשליטתו של המבט האווירי על הנעשה בשטח⁷⁰ היתה אחת הסיבות העיקריות לפיתוח אמצעי הסוואה שונים במלחמת העולם הראשונה – המלחמה הראשונה שבה נקודת המבט על המרחב השתנתה באופן דרמטי.⁷¹ ברנד הופאוף טען כי המעבר למבט אווירי מבעד לעדשה יצר הפשטה של הנוף והפך לחלק ממשבר הייצוג⁷² שנגע ביחס הבעייתי בין

אתיקה לאסתטיקה בהקשרים של צילום מלחמה. הופאוף התייחס לצילומי האוויר של מלחמת העולם הראשונה שצולמו מעל אזורי השוחות והקרבות, ויצרו לראשונה התרחקות של הצילום ממיזם (או כפי שוולטון כינה זאת "שקיפות"): צילומים אלה חשפו את התפרקותו של הדימוי הקוהרנטי, והייצוג המימטי הוחלף בדימויי התפרקות ופיזור – המתחברים באופן משלים לתיאור הסכיואנליטי של דלז וגואטרי.⁷³

החיבור המוצע בין המבט הפאנאופטי הממשי (בכלא, במוסד) למבט הסימבולי (כאמצעי משמוע ומשטור), דרך הדיון במבנה הגיאומטרי-מתמטי של הפרספקטיבה הליניארית ואמצעי הראייה המאוחרים יותר, כמו כוונת הרובה, המצלמה המוטסת ומכונות ראייה אחרות, מדגים עד כמה המבט הוא אפרטוס מרכזי במאבק, וכי השליטה בראייה היא יתרון ועמדת כוח. לפיכך, כל אמצעי המאפשר הישטטות מן המבט – הסתתרות, אי-נראות או הסוואה – הופך להיות למנגנון הופכי, חמקני, המאפשר בריחה ממבטו של התוקף ומשליטתו של המבט הממשמע, הממשר והמדכא. ההסוואה בתנאים אלו הופכת למנגנון התנגדות, כיוון שהמבט הפאנאופטי אינו מסוגל לזהותה בתוך מרחב השליטה.

להיעשות בלתי מורגש

החיבור בין פיזור המוקד של המבט הצילומי או הפרספקטיבי בצילום האוויר ובין עמדתו של קאיונה ביחס לאיבוד גבולות הזהות שחווה הבלתי נראה מוצא הדהוד בתפיסתם של דלז וגואטרי. בשנות השמונים דנו השניים מחדש בכפיפות האפשרית של ההסוואה למושג הסכיואנליטי, כתוצאה מאובדן הקיום במבטו של האחר וחוסר יכולתו של הצופה ליצור הבחנה בין פרט למרחב. עמדה זו ממוקמת בבסיס מחשבת הסכיואנליטי והסכיואנליזה, ובאה לידי ביטוי בדיון במושג ההיעשות-בלתי-מורגש. מושג זה נוצר מתוך שרשרת מושגי ההיעשות (devenir, becoming), המהווים בעצמם מערכת של חזרות, סימולציה, פרפורמטיביות, ושיבוש של הדימוי (או המושג) שביחס אליו נוצרה החזרה – עד שהמוסווה מגיע למצב שבו הוא דומה לכל אחד אחר ואי אפשר עוד להבחין בו. להיעשות-בלתי-מורגש, על פי דלז וגואטרי, הוא השלב האחרון בתהליך ההיעשות, לאחר שהאדם נעשה אישה, נעשה חיה, וכשההיטמעות מוחלטת הוא נעשה מוסווה, מוטמע אל הסביבה, בלתי נראה, או בלתי מורגש. בשביל דלז וגואטרי, להיעשות-בלתי-מורגש אין פירושו להיות מוסווה באופנים שדנו בהם עד כה – היינו, ליצור קליפה המדמה את המוסווה אל סביבתו, שכתוצאה ממנה הנצפה מאבד את שפיותו בשל היעדרו מן המבט של הצופה בו; עמדתם של דלז וגואטרי דומה לזו שתיאר קאיונה: הדיכוטומיה חוץ-פנים, זהות-מעטה, אני-סביבה מתפרקת לגמרי, והסובייקט הופך לחלק בלתי מורגש במרחב. אולם בעוד קאיונה מדגיש כי המוסווה חווה את ההיעלמות אל החלל כאקט אלים של היטרפות והיטמעות במרחב עד כדי היעלמות ואי-קיום, על פי דלז וגואטרי להיעשות-בלתי-מורגש פירושו להשתלב בתוך הרקע הסביבתי והתרבותי כך שלא נותר כל מתח בין הזהות לבין סביבתה. זו עמדה מעניינת במיוחד ביחס לשני עניינים: הראשון, הוא עמדתם של דלז וגואטרי ביחס לסכיואנליזה והמלצתם "ללמוד מן הסכיואנליטי". על פי תפיסה זו, החיבור וההמשכיות בין המצב הסכיואנליטי של איבוד

גבולות והיטמעות בסביבה לבין מצב של היעשות-בלתי-מורגש, או הסוואה ואי-נראות, גובלים ומשיקים זה לזה. ההיבט השני נוגע במושג היטמעות (assimilation) (מעבר להיבט הסכיוזופרני), שמקבל משמעות חשובה במיוחד בהקשר זה, מכיוון שהוא מצביע על היחס שבין הסובייקט לבין הסביבה במובנה הרחב – אורבנית, אתנית, חברתית ותרבותית (לאו דווקא הסביבה הטבעית או הטופוגרפית), ומצביע למעשה על הסיטואציה שלתוכה הסובייקט מבקש להיטמע.

בספרם אלף מישורים טענו דלז וגואטרי כי תהליך ההיעשות הכרחי לקיום, וציינו את ההיעשות-בלתי-מורגש⁷⁴ היא הפעולה המסמנת את השקפתם על הקיום: לא אי-קיום אלא אי-נראות, שאינה נובעת מהסתתרות או מהסוואה חזותית. ההיעשות-בלתי-מורגש היא הרחבה של להיעשות-כולם, ופירושה להיות-אותו-דבר (בצרפתית: *devenir tout le monde, ça veut dire faire le monde*)⁷⁵ – מה שמסמן את נוכחותו של היחיד כנגד הרקע (כמו בציור או צילום פורטרט), אבל מציע גם אפשרות של היטמעות אל תוך הרקע על ידי הזדהות והידמות, איבוד מאפיינים ייחודיים, מובחנות, אינדיבידואליות, מקוריות וסובייקטיביות, בדיוק כפי שמילר הגדיר את תהליך החיקוי בפרפרים: כולם דומים לכולם, בלי מקור ברור. כאשר מבינים את העיקרון הזה בכתובתם של דלז וגואטרי על ההיעשות-בלתי-מורגש, החיבור להסוואה נעשה ברור יותר – להיות כמו כל דבר אחר, מתוך חזרתיות (repetition), מתוך רדוקציה של שוני (difference) והוודל (différance) בין הסובייקט והרקע, סובייקט ואובייקט:

להיות-בלתי-מורגש אינו דבר קל כלל ועיקר – להיות זר, אפילו לשוער הבניין או השכנים. אם קשה כל כך להיות "כמו" כולם, הרי זה משום שזהו פליט עם ההיעשות [...] להיפטר מכל דבר החורג מעבר לרגע, אבל לכלול כל דבר שהוא כולל – והרגע הזה איננו חטוף; זוהי הספציפיות שאדם מחליק לתוכה, ואשר מחליקה לתוך מצבים נוספים על ידי שקיפות [...] למצוא את הסמיכות ואזורים של אי-מובחנות [...] "לשים הכול בתוכו"; [...] להפחית את עצמו לקו מופשט, למאפיין, כדי למצוא את אזור האי-מובחנות של מאפיינים אחרים, וכך להיכנס אל הספציפיות והאל-אישיות של הבורא. אז הוא נהיה כמו דשא: הוא יצר את העולם, את הכול/כולם, לתוך "היעשות", ומכיוון שהוא עשה עולם הוא מתקשר בהכרח, כך שהוא הדחיק בתוכו כל דבר.⁷⁶

מן הציטוט לעיל עולה ההכרה כי ההסוואה שקולה לאי-מורגשות, מכיוון שהיא מבוססת על הציפייה שהצופה לא יהיה מסוגל לפרש את הנצפה: אין כאן שאלה של היות-נראה, אלא של היות-בלתי-ניתן-לפרשנות, בלתי מפורש; היעלמות אפשרית מתוך הקונספציה המוטעית של הצופה ביחס למה שהוא מתבונן בו, או מה שהוא מצפה לראות. התוצאה היא דבר ש"עובר" כדבר אחר, או במושגיהם של דלז וגואטרי – להיעשות-כולם. ההיעשות מופיעה בשיח של דלז וגואטרי כדי לציין את השינוי המתמיד במיקום – מושג מרכזי בהבנת הדרמה של ההסוואה כתהליך של השתנות מתמדת. במקום אחר הם מגדירים באופן ספציפי את ההבדל שבין חיקוי להיעשות, מתוך הנחה שאם ההסוואה מוגדרת כהיטמעות בתוך הרקע, אזי היעשות היא הצורך לשנות באופן מתמיד את פני השטח של האובייקט הנצפה ביחס לחלל נתון. על כן יש להבין

את החיקוי כנייה, או קבוע במהותו, חזרה קבועה על תצורה קיימת או ייצוג (רפרזנטציה) – בין שאלה מינים ספציפיים ובין שאלה אובייקטים נייחים ברקע, ואילו ההסוואה היא תהליך של היעשות, המשקף את הערכים הממוצעים של חלל נתון, היכן שהסובייקט יכול להתאים את עצמו לרקע משתנה תמידית, מתוך עיקרון של תנועה ושינוי מתמיד עד להיעשות בלתי-מורגש. על פי עמדתו של לאקאן, זהותו של ה"אני" נוצרת על ידי המבט המבחין בו ומאפשר את קיומו. במצב של הסוואה מבט כזה אינו אפשרי, ועל כן קורים שני תהליכים מקבילים: האחד הוא ערעור של מושג הזהות, שמתרחש בשל היעדרו של מבט מבחין; השני הוא הסוואה, ההופכת במצב זה לסיטואציה של פיזור אל המרחב – אנטי-מרכז, אנטי-ראייה, רב-מוקדיות. לעומתו, עמדתם של דלז וגואטרי היא דינמית, ומוותרת על מושג הזהות כמושא של יציבות וקיום ידוע מראש לטובת ההיעשות או השתנות מתמדת.

עבודתיה של טומוקו סוואדה (Sawada) עוסקות בהבניה של דמוי אישי תוך שימוש חוזר ונשנה בפורטרט עצמי, בתהליך רב-מוקדי של טרנספורמציה (איור 14).

סוואדה צילמה את עצמה 1,818 פעמים עד כה, בסגנונות שונים של לבוש, איפור, שימוש באביזרים



איור 14: טומוקו סוואדה, מתוך סדרת גיוס כוח אדם (שחור, אפור, כחול כהה), הדפס כרומוגני, 76.2X189.23 ס"מ. 2006. באדיבות האמנית וגלריה MEM, טוקיו.

ופרקטיקות צילום: צילומי מחזור, צילומי דרכון, צילומי חתונה, צילומי "בוק" לדוגמניות וכו'. היא מתייחסת גם לקונבנציות חברתיות של תלבושת לבתי ספר, מדים במקומות עבודה ולבוש לבילוי, ולסגנונות אישיים מקובלים בקרב נשים צעירות ביפן בצילומי שידוכים, בילויים ועוד. התוצאה המרהיבה היא "ארכיון של העצמי" שבו הסימולציות השונות ומאות הדימויים שנצברו עד כה הופכים למנגנון פירוק של זהות רציפה, דה-קונסטרוקציה של תפיסה אחדותית של ה"אני", שבה הסימולציות השונות הופכות את דמותה של סוואדה לזהות חמקנית ובלתי ניתנת לתפיסה ועיגון. יותר מכול, הצורה והסגנון האחדים של הנשים הצעירות, הלבושות על פי הקוד הנדרש ממחפשי עבודה ביפן, הופכת כל דמות בעבודה זו לחלק מציבור גדול, ובכך ניתנת לכל דמות האפשרות להתחמק מזיהוי, ממעקב, משיטור ומכל צורה אחרת של הכפפת היחיד למבט על. אם להתייחס לרעיון ההיעשות בלתי-מורגש של דלז וגואטרי, עבודתה של סוואדה מפעילה מחדש (re-enacts) את נורמות ההליכה בתלם, והכניעה אל הנורמטיבי, ובתוך כל הופכת

את הצילום למנגנון היעלמות. הנשים המוצגות בו אמנם נושאות זהות ייחודית ואוטונומית באמצעים העומדים לרשותן (עיצוב השיער, צבע השפתון, פתח הז'קט ומעט אביזרים), אך התוצאה הכללית מאפסת את קיומן הנפרד של הדמויות. היעלמות זו היא גם דרך להתחמק מן המבט השולט, המסוגל להבחין ולסמן שונות מן הנורמטיבי, אבל לוקה בשיטור בתהליך איתור היחיד בתוך מקבץ של רבים ודומים.

סיכום

בדיון הנוכחי עסקתי ביחסים בין צילום להסוואה, והצגתי את הראייה ואת ההיעלמות כפרקטיקות שאינן מנוגדות זו לזו, אלא מולידות זו את זו. פרקטיקת ההסוואה (הצבאית) נולדה מתוך מחקרו של תאיר, אשר יצר, ביים והציב סצנות "טבעיות" בצילומי ציפורים ובעלי חיים אחרים כדי להגדיר על פיהם את תכונותיה של ההסוואה בטבע. הוא עשה שימוש (בלתי מודע ברובו) בתכונותיו של הצילום: מונוכרומטיות, ניגודיות והקפאת הדימוי. בהמשך לכך, הצילום גם משמש כאמצעי הטוב ביותר לפענוח סצנות הסוואה, בניסיון לבודד את הסובייקט מתוך הרקע. אחת הנקודות המרכזיות בדיון על חשיבותה של ההסוואה לשיח הצילום נוגעת ליחסי אי-נראות בין המתבונן והנצפה. כפי שהראיתי, הוגים שונים דנו בשאלה זו ובשאלת התפרקות המבט, וביניהם קאיווה, אשר זיהה אי-נראות עם היטמעות והיעלמות סכיוורנית בחלל; לאקאן, שמצטט את קאיווה ומבין את חשיבות מבטו של ה"אחר" בהבניית ה"אני"; ודלו וגואטרי, המזהים בהיעשות בלתי-מורגש את שיאו של תהליך שינוי הזהות. תרומתו של פוקו, מתוך קריאתו במבנה הפאנאופטיקון והצבתו כמנגנון שליטה ומשטור בלתי נראה, היא הקריאה החשובה ביותר למיצובה של ההסוואה כאסטרטגיית התחמקות מן המבט השליט, ההגמוני. ההסוואה, אם כך, אינה פעולה פוליטית מובהקת של התנגדות פעילה, או בריאת שיח ביקורתי המופנה אל מנגנוני שליטה הגמוניים, אך היא מייצרת סיטואציות חתרניות, חמקניות שאינן מותירות למבט השליט את יכולת האיתור, המעקב והשליטה הברורים מאליהם. ההסוואה מאפשרת אפוא היעדרות (פסיבית) מן המבט השליט, ומתוכה נוצרת בפועל התנגדות למשמוע, או היעלמות ואי-נוכחות בתוך השדה, וזו מוצגת כאפשרות לקיום אלטרנטיבי המחליק מבעד למערך הקואורדינטות הפרספקטיבי, המייצג את המבט ההגמוני. ההסוואה היא היעדרות (מן המבט), אך היא אינה תוצר של אי-נוכחות פיזית אלא של הטעיית העין. היא תוצר של סימולציה, או חזרה על עיקרון חזותי (כמו למשל דיגום פני השטח), הידמות לפרטים בסביבה (כמו בחיקוי קולוניאלי), או היעשות בלתי-מורגש מתוך אימוץ ערכים נורמטיביים, עד כדי היעלמות מן המבט התר אחר שונות (דלו וגואטרי). בתוך כך נוצר היפוך ביחסי הכוח: בעוד המבט המכוון את יחסי הכוח (הפאנאופטיקון והפרספקטיבה) הוא זה שמעצים את כוחו של המתבונן ומחפצן את נוכחותו של הנצפה, ההסוואה מהפכת את יחסי הכוחות הללו: היא מאפשרת לנצפה להיעלם ולהתחמק, להפוך לבלתי נראה, ובכך לבטל את יתרון המבט של השליט ולנטרל את יחסי הכוח שמכתיב המבט הפאנאופטי. הצילום, לעומת זאת, חושף את כישלונו של "המבט העיוור", שאינו מסוגל להבחין במוסווה שאף שהוא מחזיק בכוח ובאמצעי השליטה בראייה. כאשר כוח

של המבט נמצא דווקא אצל המוסווה, המסוגל לראות את מהלכיו של התוקף או של השליט ולהתחמק משליטתו, יחסי הכוח הנתונים במבט מתהפכים, וכוחו של המוסווה הופך לכוח התנגדות פוליטי.

הערות

1. Gayatri Chakravorty Spivak, "Scattered Speculations on the Subaltern and Popular", *Postcolonial Studies*, 8(4) (2005): 475-486, 483.
2. Jacques Lacan, "Of the Gaze as *Objet Petit a*", in *The four fundamental concepts of psycho-analysis, in The Seminars of Jacques Lacan*, ed. Jacques-Alain Miller, Book XI, trans Alan Lacan, "Of the גזלן" Sheridan (New York & London: W. W. Norton & Co., 1998 [1973]): 99 "Gaze".
3. השורש *camuffo* מגיע מ-*camuzzum* בלטינית של ימי הביניים, שפירושו סוג של בד שנועד למסכות. Eric Partridge, *Origins: An Etymological Dictionary of Modern English* (London: Routledge & Kegan Paul, 2009 [1958]), 73; *Oxford English Dictionary*, 2nd edition, Vol. 2 (Oxford: Clarendon Press, 1989): 809.
4. Lacan, "Of the Gaze", 119-167.
5. ג'ף וול, "סימנים של אדישות: היבטים של הצילום באמנות מושגית או כאמנות מושגית", המדרשה, 5 (בית ברל: המדרשה לאמנות, 2002): 189-215; רולאן בארת, *מחשבות על הצילום*, תרגם דוד ניב (ירושלים: כתר, 1988) (להלן בארת, *מחשבות על הצילום*); Christian Metz, "Photography and Fetish", *October*, 34 (October 1985): 81-90.
6. המושג "מחורץ" הוא תרגום למושג *striated* של דלז וגואטרי, המופיע בהשוואה בין "חלל חלק" ל"חלל מחורץ". כאן ההבחנה היא בין "חלל חלק" שבו פועל הנווד, מחוץ למוסדות השלטון שולט במרחב, ובין הנתונים המצויים ב"חלל מחורץ", המאופיין במוסדות שלטוניים היררכיים, המסומנים בגריד ומרחב שליטה. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis and London: University of Minnesota Press 1988[1980]): 474-500.
7. אף שספיבק תקפה את דלז וגואטרי כמי שנהנים מן הפריבילגיות של גברים שוכני מרכזי הכוח של המערב, ואת האי־רלבנטיות שלהם לשיח הפוסט־קולוניאלי, לאחרונה התפרסמו כמה דיונים המבקשים ליישב בין שתי התפיסות ולהעמידן זו לצד זו. Simon Bignall and Paul Patton, *Deleuze and the Postcolonial* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010); Lorna Burns & Birgit M. Kaiser (eds.), *Postcolonial Literatures and Deleuze: Colonial Pasts, Differential Futures* (New York: Palgrave Macmillan, 2012).
8. מושג הסכיופרניה, ולאחר מכן הסכיואנאליזה, מרכזיים לעבודתם של ז'יל דלז ופליקס גואטרי. הסכיופרניה מבטאת לדעתם פעולת התנגדות למהלכי המשטור המוטמעים בפסכואנאליזה, והאופן שבו

האנליזה, המתמקדת בקונפליקט האדיפלי, מבקשת ליצור פתרון אישיותי, מיני או חברתי דומה וצייתיני הנשען על ערכי החברה האירופית בתחילת המאה העשרים. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, [1972], 1983): 322-339; Felix Guattari, "Schizoanalysis", trans. Mohamad Zayani, *The Yale Journal of Criticism*, Vol. 11(2) (1998): 433-439.

9. בארת, מחשבות על הצילום, 11-13.

10. "האופי האובייקטיבי והלא סימבולי לכאורה של הדימויים הטכניים מאפשר לראותם כחלונות, ולא כדימויים. המתבונן מאמין להם אפוא כשם שהוא מאמין לעיניו שלו [...]". וילם פלוסר, לקראת פילוסופיה של הצילום, תרגם יונתן ו. סואן (תל אביב: רסלינג, 2014 [1983]), 23.

11. Kendall L. Walton, "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", *Critical Inquiry*, 11(2) (Dec. 1984): 246-277.

12. Lenny Simon, "Interview: Trevor Paglen", Bard College: Center for the Study of the Drone, 2013. <http://dronecenter.bard.edu/interview-trevor-paglen>; Kathleen Langjahr, "Walead Beshty's Invisible Networks", *Interventions: Online Journal of Columbia University's Graduate Program in Modern Art: Critical and Curatorial Studies*, vol. 3(1), Nov 2013; Adam Broomberg & Oliver Chanarin, "The Day Nobody Died", 2008 www.broombergchanarin.com/files/theday.pdf; Peggy Sue Amison, "Daisuke Yokota: Backyard," *1000 Words Magazine* (2013). www.1000wordsmag.com/daisuke-yokota.

13. Hubert Damisch, *The Origins of Perspective* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995).

22-40 (להלן *Damisch, The Origins of Perspective*).

14. Lacan, "Of the Gaze", 99.

15. צ'רלס דרווין, מוצא המינים: בדרך הבירור הטבעי או השארת גזעים מחוננים במלחמת החיים, תרגם שאול אדלר (ירושלים: מוסד ביאליק, 1960): 55.

16. Margot Norris, "Darwin, Nietzsche, Kafka, and the Problem of Mimesis", *MLN*, 95(5) (Dec. 1980): 1232-1253.

17. אריסטו, פואטיקה, תרגמה שרה הלפרין (רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, 1987): פרק ד', 6-8 (להלן אריסטו, פואטיקה).

18. אפלטון, כתבי אפלטון, כרך ב: פוליטיאה 10, תרגם יוסף ג. ליבס (תל אביב וירושלים: שוקן, 1968): 541-542, 537-544.

19. אריסטו, פואטיקה, 22-35.

20. Homi K. Bhabha, "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", 85-92 *The Location of Culture* (London and New York: Routledge, 1994 [1984]), (להלן "Bhabha, "Of Mimicry").

21. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York & ...).

- (London: Routledge, 1990) (להלן *Gender Trouble*). Butler, 22.
- James L.B. Mallet & Mathieu Joron, "Diversity in Mimicry: Paradox or Paradigm?" *Trends in Ecology and Evolution*, 13 (1998): 461-466.
23. פרידריך ניטשה, המדע העליון, תרגם ישראל אלדד (תל אביב וירושלים: שוקן, 1985): 367-368.
24. פרידריך ניטשה, "מה משמעותם של אידאלים אסקטיים?" הגניאולוגיה של המוסר, תרגם ישראל אלדד (תל אביב וירושלים: שוקן, 1979): 335-333.
25. Margot Norris, *Beasts of the Modern Imagination: Darwin, Nietzsche, Kafka, Ernst and Lawrence* (Baltimore and London: John Hopkins University, 1985): 53-56, 60.
26. ז'אן בודריאר, סימולציות וסימולקרה, תרגמה אריאלה אזולאי (תל אביב: הקיבוץ המאוחד 2007 [1981]): 8-9.
27. סימולקרה (ריבוי) על פי בודריאר, סימולקרום (יחיד) על פי דלז.
28. Gilles Deleuze, "Plato and the Simulacrum", *October*, 27 (winter 1983): 45-56, 47.
29. Brian Massumi, "Realer than Real: The Simulacrum According to Deleuze and Guattari," *Copyright*, 1 (1987): 90-97.
30. Butler, *Gender Trouble*, 31-32, 45-56.
31. Bhabha, "Of Mimicry", 125-133.
32. Hanna Rose Shell, "Productive Mimesis and the Art of Disappearance: Instantaneous Photography and Abbott Thayer's Modeling of Invisibility in Nature and Man", *Hide and seek: Camouflage, Photography and the Media of Reconnaissance*, New York: Zone Books, (2012): 25-75. ("Shell, "Productive Mimesis (להלן) Books,
33. Gerald Thayer, *Concealing* נוסף בעבודתו של תאיר והקשר בין חקר ההסוואה וצילום ראו Thayer, *Coloration in the Animal Kingdom* (New York: Macmillan, 1909) (להלן Thayer, *Concealing Coloration*);
- Matthew Brower, "The Appearance of Animals: Abbott Thayer, Theodore Roosevelt and Concealing-Colouration", in *Developing Animals: Wildlife and Early American Photography* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2011): ch. 4, 135-92.
34. Emerson Bowyer, "בשימוש שעשה ז'רום בצילום ואבזורים כחלק מתהליך הציור ראו, Emerson Bowyer, "Monographic Impressions" in *Reconsidering G r me*, eds. Scott Christopher Allan & Mary G. Morton (Los Angeles, CA: J. Paul Getty Museum, 2007): 22-39, 38 n. 40.
- צייר נוסף שעסק בקשר בין צילום לציור בתקופה זו הוא האמריקני תומס איקינס (Thomas Eakins), Sydney D. Kirkpatrick, *The Revenge of Thomas Eakins* (New Haven, CT: Yale University Press, 2006); Susan Danly and Cheryl Leibold (eds.), "Introduction", in *Eakins and the Photograph: Works of Thomas Eakins and his Circle in the Collection of*

- .the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1994): 1-21
35. Shell, "Productive Mimesis", 59-60.
36. (Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment* (New York: Simon & Schuster, 1952).
37. שם.
38. Roosevelt African Expedition Collects for Smithsonian Institution, http://siarchives.si.edu/collections/siris_sic_193; Theodore Roosevelt, *African Game Trails: An Account of the African Wanderings of an American Hunter-Naturalist* (New York and London: Syndicate Publishing Company, 1911): 500-520.
39. שם.
40. Alexander Nemerov, "Vanishing Americans: Abbott Thayer, Theodore Roosevelt and the Attraction of Camouflage", *American Art*, 11(2) (Summer 1997): 50-81.
41. כפי שנהגו חיילי צבא בריטניה עד לשנת 1885, עד שוויתרו סופית על מעילי הצמר רוויי הפשפשים בקרב גנים (Gennis) בסודן. ראו Richard Holmes, *Redcoat: The British Soldier in the Age of Horse and Musket* (New York: W. W. Norton & Company, 2002); John Mollo, *Military Fashion: A Comparative History of the Uniforms of the Great Armies from the 17th Century to the First World War* (New York: Putnam, 1978).
42. Theodore Roosevelt, "Revealing and Concealing Coloration in Birds and Mammals", *Bulletin of the American Museum of Natural History*, 30 (1911), article 8.
43. רוי בהרנס (Behrens) מסביר את הקשרים הספציפיים בין אנשי ההסוואה לפיקאסו ואת המשותף לגישה האנטי-פרספקטיבית של שני האופנים: הקוביזם משטיח את המרחב באמצעות ריבוי נקודות מבט על פני משטח אחד ופירוק הצורה המקובלת של האובייקט, בעוד ההסוואה מתעלמת מקווי המתאר של האובייקט הנצפה, חודרת לצורה והורסת אותה על ידי מניעת הצללה, ומכסה את פני השטח בקווים בעלי ניגודיות גבוהה שמונעים את קליטת הצורה השלמה של האובייקט. ראו Roy R. Behrens, "On Max Wertheimer and Pablo Picasso: Gestalt Theory Cubism and Camouflage", *Gestalt Theory Journal of the GTA*, vol. 20 (2) (2009): 109-118; "Cubism in relation to Camouflage," *Camoupeedia: a compendium of research on art, architecture and camouflage*, Dysart Iowa: Bobolink Books, 2009): 99-102.
44. מורן שוב, "צילום אוויר (פענוח)", מפתח, 7, 2014: 189-204, 192-191.
45. Norman Wilkinson, "British Naval Camouflage" (1922), in *Ship Shape: A Dazzle Camouflage Sourcebook*, ed. Roy R. Behrens (Dysart, IA: Bobolink Books, 2012): 45-58.
46. Everett L. Warner, "Fooling the Iron Fish: The Inside Story of Marine Camouflage", in *Ship Shape: A Dazzle Camouflage Sourcebook*, ed. Roy R. Behrens (Dysart, IA: Bobolink Books, 2012): 190-210.
47. Thayer, *Concealing Coloration*, 135-140.

48. "התמסכות" היא התרגום העברי שיצרתי למושג masquerade בהקשריו התרבותיים (כפי שהוא מופיע אצל ג'וזאן ריבייר, לאקאן ובאטלר, למשל). בעוד "התחפשות" היא מושג המקושר לפורים או לחלופין לקרנבל, התמסכות היא שימוש במאפיינים חזותיים מסוימים כדי ליצור מראית עין או סימולקרה של תפקיד תרבותי, כמו למשל בהתמסכות מגדרית, או זו של הדנדי או המרגל. לדיון מורחב במושג, ראו: אילת זהר, מורימורה יאסומאסה ושאלת ה"חיקוי" הטרנס-תרבותי, עבודת מחקר לתואר מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, (2000).

49. Roger Caillois, "Mimicry and the legendary Psychasthenia", trans. John Shepley, *October* 31 (Winter 1984): 17-32 (Originally published in *Minotaure* 7, 1935).

50. קאיווה אינו משתמש במושג סכיופרניה אלא במושג פסיכסטניה אשר אינו קיים כיום בשיח הפסיכיאטרי.

American Psychiatric Association, *Diagnostic and statistical manual of mental disorders DSM IV* (Washington, DC: American Psychiatric Association, 1994): 488-489 and (2nd ed, 1999): 1524-1525 (ולהלן *DSM IV*); Onno van der Hart & Barbara Friedman, "A Reader's Guide To Pierre Janet: a Neglected Intellectual Heritage", *Dissociation*, 2(1) (March 1989): 3-16; Roger K. Pitman, "Janet's Obsessions and Psychasthenia: a synopsis", *Psychiatric Quarterly*, 56 (1984): 291-314 (להלן *van der Hart & Friedman*, "Reader's Guide").

51. Eugène Minkowski, *Lived Time: Phenomenological and Psychopathological Studies*, trans. Nancy Metzel (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1970) (originally published in French 1933).

52. פייר ז'אנה היה הפסיכיאטר שהגדיר וחקר את הפסיכסטניה, אך כיום היא מאובחנת כהפרעה אובססיבית-קומפולסיבית. *DSM IV*, 488-489, 1524-1525; van der Hart & Friedman, "A Reader's Guide"; Roger K. Pitman, "Janet's Obsessions and Psychasthenia: a synopsis", *Psychiatric Quarterly*, 56 (1984): 291-314.

53. על האפקט הפסיכולוגי של הסתערבות ראו מלי הרצנו-לטי, יצחק בן-ציון, אשר שיבר, "ילד תמים – ילד אליים: סיפורו של חייל מסתערב לשעבר", שיחות, ט"ו (3) (2001): 252-256.

54. The Peripatetic", *The Manchester Iris: A Weekly Literary and Scientific Miscellany*. No. 71, Vol. 2 (June 7, 1823) (התרגום שלי).

55. שארל בודלר, צייר החיים המודרניים תרגמו מיכה פרנקל ואבי כץ (תל אביב: ספרית פועלים, 2002): 119-122.

56. Leo Bersani, Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes* 1: 678 (בצרפתית); *The Culture of Redemption* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1990): 79, n 36 (להלן *ברסני*, תרבות הגאולה).

57. שם.

58. Susan Fillin-Yeh, "Dandies, Marginality and Modernism: Georgia O'Keeffe, Marcel

- .Duchamp and other cross-dressers", *The Oxford Art Journal*, 18(2) (1995): 33-44, 36
59. Stuart Hall, "The West and the Rest: Discourse and Power", *Formations of Modernity* (Cambridge: Polity press and the Open University, 1992): 275-331.
60. סנדר גילמן עוסק ביחס ליהודי המוצג כ"שחור-לבן" בהקשר של החברה המערבית האירופית. Sander Gilman, *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985): 31-35.
61. Bhabha, "Of Mimicry", 86-89.
62. אריגים אלה מיוצרים בהולנד על פי דגמים המיובאים מאינדונזיה, והפופולריות שלהם באפריקה הופכת אותם לטריטוריה חשובה להבנת מושגים כמו היברידיות וגלובליזציה. Janet A. Kaplan, "Give and Take: Conversations with Artists", *Art Journal*, 61(2) (Summer 2002): 68-91, 82.
63. Slavoj Zizek, "How Did Marx Invent the Symptom?" *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso, 1989), 11-54, 42.
64. Kristi Andersen, *The Geometry of an Art: The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge* (New York: Springer, 2007): 25.
65. מישל פוקו, לפקח ולהעניש: הולדת בית הסוהר, תרגמה דניאלה יואל (תל אביב: רסלינג, 2015 [1975]), 255-258.
66. Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form* (New York: Zone Books, 1991 [1924-5]), 67-68.
67. Damish, *Origins of Perspective*, 80-82.
68. John Armitage, "Beyond Postmodernism? Paul Virilio's Hypermodern Cultural Theory", *CTheory* article: a090, Nov. 15th, 2000. www.ctheory.net/articles.aspx?id=133
69. Blanche D. Coll, Jean E. Keith & Herbert H. Rosenthal (eds.), "Effects of Aerial Photography on Mapping and Camouflage", in *United States Army in World War II — The Corps of Engineers: Troops and Equipment* (Washington, DC: Office of the Chief of Military History, US Army, 1958), 64-87.
70. שלושה מאמרים שונים בגיליון הפוטולקסיק הראשון (מפתח, גיליון 7) עסקו ביחסים בין צילום אוויר למבט האנכי: נורמה מוסי, "צילום אוויר (מקור היסטורי)" [mafteakh.tau.ac.il/2014/01/09-07]; מורן שוב, "צילום אוויר (פענוח תצ"א)" [mafteakh.tau.ac.il/2014/01/10-07]; חגית קיסר, "צילום אוויר (קהילה)" [mafteakh.tau.ac.il/2014/01/11-07]
71. Hillel Schwartz, *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles* (New York: Zone Books, 1996).
72. "משבר הייצוג" מתייחס לתהליך שבו דימוי פיגורטיבי איננו ייצוג מימטי של העולם, אלא מערך ייצוגים שהם סימולציה של מושגים או של אינפורמציה. ספציפית, בתחילת המאה העשרים מדובר על

- Douglas Crimp, "The End of Painting", *October*, 16 (Spring 1981): 69-86; Hal Foster, "Subversive Signs", *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, eds. Charles Harrison and Paul Wood (Malden: Blackwell, 2003).
73. Bernd Hüppauf, "Modernism and the Photographic Representation of War and Destruction", in *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*, eds. Leslie Deveraux and Roger Hillman (Berkeley, CA: University of California Press, 1995), 94-124.
74. דלז וגואטרי, אלף מישורים, 279.
75. שם, 280.
76. שם, תמצית מעמ' 279-282.
77. לדיון מפורט בקשרים הרחבים בין הסוואה לצילום ראו מאמרים נוספים: Ayelet Zohar, "Strategies of Camouflage: Schizoanalysis in Contemporary Photography" in *Deleuze and the Schizoanalysis of Visual Art*, eds. Ian Buchanan and Lorna Collins (London: Bloomsbury Publishing, 2014), 173-202; Ayelet Zohar, *Photography and Camouflage: Abbott Handerson Thayer and the Development of Camouflage Theory through Photography*, *Part 1 and Part 2*, unpublished article.



חלון

ליאת סאבין בן שושן

מבוא

במאמר זה אבחן את החלון כמושג, כאלמנט אדריכלי וכדימוי וירטואלי – בציור, בצילום ובקולנוע. אבקש לבחון כיצד החלון מתווה ומעצב טווח רחב של יחסים: מסגור הנראה, יצירת חיץ בין צופה לנצפה, הרחקה של הנצפה מן הצופה ושליטה בו, ומאידך גיסא יצירת אפשרות להתבוננות ולכמיהה אל מקום אחר או אל האחר השוכן בו. באמצעות סקירה של התפתחות החלונות הפיזיים והווירטואליים אראה כי החלון כמושג נע בין הקטבים הללו. אנתח שלוש יצירות שיש בהן מפגש קולנועי בין צופה לחלון, שתיים מהן יצירות של קולנוע תיעודי-אישי, והשלישית עבודת וידאו פוליטית אקטיביסטית. בשלושתן מבטים ממושכים דרך חלון המלווים בקול או קולות, המדבררים את הנראה. אבחן כיצד המפגש בין קולנוע, צופה וחלון מערער על החיץ בין צופה לנצפה ומאפשר אופנים חדשים של קרבה והתבוננות מעורבת במקום שבו נמצאים.

בחיי היומיום, החלון הוא אלמנט אדריכלי: פתח בקיר של מבנה, פרטי או ציבורי, המכניס פנימה אור ואוויר, ממסגר מבט מן הפנים החוצה, ולעתים מאפשר להציץ מן החוץ אל הפנים. אדן החלון משמש כסף בין הפנים לחוץ, וזוגית החלון משמשת לבידוד מפני חום וקור. ההגדרה המילונית של חלון היא "פתח בקיר במבנה או בחלל סגור, צוהר, אשנב, חלל בקיר, נקב לראייה; אפשרות לראות אזור אישי וכמוס, פתח הצצה; טקסט ממוסגר בכתבה בעיתון; פרק זמן פנוי במסגרת לוח זמנים עמוס; שטח תחום בתצוגה של מחשב, המשמש להצגה וקליטה של תוכן של יישום כלשהו".¹ אף כי משמעותו הראשונית והמיידית של החלון היא מוחשית, "חלון" הוא גם ביטוי מטאפורי. הביטוי "לפתוח חלון" הוא מטאפורה להיפתחות ל"אחר" חברתי ותרבותי, כמו בביטוי "חלון לים התיכון". הביטויים "חלון זמן" ו"חלון הזדמנויות" מתארים פתח ארעי במרחב הזמן.

במקרא מוזכרת המילה חלון בפעם הראשונה בספר בראשית (ח 6): "ויפתח נח את החלון בתבה".² עיון במילון אטימולוגי מראה כי השורש חל"ל הוא השורש של המילה חלון, אך גם של המילים חליל וחילול, שנגזרו משני שורשים שמיים שונים שהתאחדו וכך השורש חל"ל מאחד בין שתי משמעויות. המשמעות הראשונה קשורה לביזוי ולהפיכת קדושה לחול, כפי שבא לידי ביטוי במילים חול, חולין ואף חילון, והמשמעות השנייה נגזרת משם העצם חליל,³ הקשור לחלל – מרחב ריק שנפער בתוך חומר, שאוויר יכול לעבור דרכו ואף להפיק מתוכו מנגינה. בעקבות זאת אפשר אולי להניח שהחלון בשפה העברית הוא מלכתחילה דו-משמעי, קשור בשתי המשמעויות הללו ומאחד ביניהן: החלון הוא פתח דו-כיווני, אוויר ואור עוברים דרכו פנימה, אך באותה עת אפשר לחשוב עליו כעל פתח לחילול וחילון שיכולים לחדור אל תחום הבית, אל המרחב המקודש של המשפחה והממלכה הנשית (מלשון "כבוד בת מלך פנימה"). בערבית המילה חלון היא شبّاك (שֵׁבַאֵק), חלון המקושט ומוגן בשֵׁבַכָה, והוראתו התרחבה לחלון באופן כללי. מילים

ליאת סאבין בן שושן, המחלקה להיסטוריה ולתיאוריה, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב והחוג לחינוך והחוג הרב תחומי, מכללת תל חי.

אחרות באותו השורש הן סבך וסיבוך. מאותו מקור באה גם המילה שובך יונים, שיש בו פתחים הנראים כשבכה.⁴ המילה הערבית מעלה את התהייה אם יש משמעות תרבותית להפיכתה של המילה שבכה למילה המתארת את הפתח, ואם כאשר החלון "הופך לשבכה" הוא מבטא את השאיפה לסוכך ולגונן – הן על המבט פנימה והן על המבט החוצה. נראה אם כן כי בשפות השמיות ובחברות המסורתיות שבתוכן הן צמחו והתפתחו, המרחב הביתי מגונן ואף סוגר על כבודו וקדושתו של הפנים, ובפרט של האיש. החלון הוא פתח לאור ואוויר אבל גם לחדירת סכנה, חילול הקודש וטומאה – מינית, חברתית, תרבותית. מצד שני, באמצעות המבט החוצה מושגת גם חירות מסוימת. באנגלית, לעומת זאת, מקורה של המילה window במילה הנורסית⁵ העתיקה vindauga – עין רוח. החלון הוא גם עין, המתבוננת וצופה, וגם פתח שדרכו חודרת רוח. העין והרוח – המבט והאוויר – הם שני תפקידים בסיסיים של החלון.⁶ המילה window, שהופיעה בסביבות שנת 1200, מתארת את החלון כפי שהיה באותם ימים – פתח ללא זגוגית בקיר. כאשר התפתח החלון המאוחר יותר עם הזגוגית נפוץ השימוש במקור הלטיני fenester, fenestra בגרמנית, ו-fenêtre בצרפתית, אשר משמעויותיה הן מעבר (passage) או גישה (overture). העיון האטימולוגי מראה אפוא טווח משמעויות המתפתחות עם הזמן. החלון מופיע ראשית כפתח בקיר המכניס אור ואוויר, ומאפשר מעבר בין פנים וחוץ. מאז התפתחות הזגוגית הוא גם חוצץ ומבודד בין הפנים לחוץ וממסגר את המבט אל החוץ, אל האופק, על עוצמותיו, פיתוייו וסכנותיו. הוא משמש בהדרגה כאלמנט של הפרדה, שמצדה מעצימה את העמדה הפסיבית ביחס לחוץ. בשירה של דליה רביקוביץ' החלון הוא מרחב מחיה אימננטי; הכותבת מתבוננת דרכו בעולם, אך ההתבוננות מחליפה את הקיום בו. החלון של רביקוביץ', כאשר הוא מובן כביטוי לקיום פסיבי-נשי וחוסר יכולת לפעול, מעלה תהייה על הדיכוטומיה המקובלת בין פעולה להתבוננות.

מה כָּבֵר עֲשִׂיתִי? אֲנִי שְׁנִים לֹא עֲשִׂיתִי כְּלוּם. אֲנִי רַק הִסְתַּפַּלְתִּי בַּחֲלוֹן.

טפוח גֶּשֶׁם נִסְפָּגוּ לְתוֹךְ הַדָּשָׁא, שְׁנִים עַל שְׁנִים.

זֶה הָיָה דָּשָׁא כִּךְ וּמִשְׁבַּח.

שְׁחֲרוּרִים הִתְהַלְכוּ עָלָיו.

אַחַר כֵּךְ פָּרְחוּ מִחֲרוֹזוֹת דְּקוֹת שֶׁל פְּרָחִים זְעִירִים

בְּנֻדָּאִי בְּאֶבֶב.

אַחַר כֵּךְ צִבְעוֹנִים,

נִרְקִיסִים אֲנֵלִיִּים, לֵעַ הָאֶרֶץ

שׁוּם דָּבָר מִיָּחָד.

אֲנִי שׁוּם דָּבָר לֹא עֲשִׂיתִי

חֲרִף וְקִיץ הִתְהַפְּכוּ בֵּין גִּבְעוּלֵי הַדָּשָׁא. יִשְׁנָתִי כָּל כַּמָּה שְׁאַפְשֶׁר. הָיָה זֶה חֲלוֹן גָּדוֹל דֵּי הַצֶּרֶךְ. כָּל

מֵה שֵׁשׁ בּוֹ צִרְךְ רְאִיתִי בַּחֲלוֹן.⁷

הפסיביות שהדוברת מייחסת לעצמה במילים הפותחות את השיר נתפסת כביקורת עצמית – מה כבר עשיתי? היא מתארת את ההתבוננות שלה, המרוכזת בטבע, בצמיחה ובשינויי העונות הנראים מבעד לחלון. אך מה שנדמה בתחילה כתבוסה מתפרש באופן אחר במילים החותמות את השיר: "היה זה חלון גדול די הצורך. כל מה שיש בו צורך ראיתי בחלון". ייתכן כי כשבחרה להישאר מחוץ לזירה והסתפקה בהתבוננות היא מאתגרת את חיי המעש, ה-vita activa, כאופן בלעדי של פעולה בעולם, ומציעה את ההתבוננות כצורה נוספת של פעולה. משמעות נוספת להתבוננות מבעד לחלון מופיעה אצל יהודה עמיחי:

משלשה או ארבעה בחדר
תמיד אחד עומד ליד החלון
מכרח לראות את העול בין קוצים
ונאת השפופות בגבעה.
וכיצד אנשים שיצאו שלמים
מחזרים בערב כמטבעות ערף לביתם.⁸

המתבונן, בשונה מחבריו לחדר, מונע מתוך כורח פנימי להסתכל בוועות המתרחשות בחוץ. האם אינו מעוניין או אינו מסוגל לצאת החוצה לעצור אותן? מכל מקום ברור כי אינו יכול להפסיק להתבונן, כמו מלאך ההיסטוריה שתיאר ולטר בנימין, המתבונן בהריסות בלי שיוכל למנוע אותן. מהו החדר בשיר? נראה כי הוא בית, מרחב מוגן כלשהו – פיזי ומטאפורי, ואפשר לחשוב עליו גם כעל ישות עירונית או פוליטית. אחד מהיושבים בתוכו נמצא בחלון, וכאמור, שלא כמו חבריו הוא מוכרח להתבונן. נראה כי הוא שומר הסף, אך לא ברור אם הסף שהוא שומר עליו הוא בפנים או בחוץ. ההתבוננות שלו החוצה, אשר אינה נותנת לו מנוח, היא ללא ספק המצפון.

כאלמנט אדריכלי הפך החלון בהדרגה מפתח – חרך בקיר אבן עבה, המכניס אור ואוויר, למסגרת התבוננות ואף למקום שאפשר לשבת לצדו ולצפות אל החוץ. עם השימוש בזכוכית במאה ה-16 הפך החלון למסגרת, שמבעדה החוץ ממוסגר כתמונה או כסרט, או כחור בחזית שהיא מעין מסכה המגינה על הפנים מפני החוץ בעידן של העיר המתועשת. בימינו נוף עירוני הנשקף מבעד לחלון הוא אמנם ערך נכסף, אך המבט מרוחק ומוגבה מן העיר עצמה, ומפגש של מבטים אינו אפשרי ואינו רצוי. החלון האדריכלי ממסגר דימוי אידילי של חוץ מרוחק, וההתבוננות בעדו מקבילה להתבוננות במציאות מרוחקת ווירטואלית על מסך טלוויזיה, או מסכים רבים אחרים שדרכם אנו חווים את החוץ כעת. לאחר שאדון בחלון הקונקרטי ההופך לוורטואלי, אעבור לדון בחלון כדימוי וכמסגרת ליצירת דימויים באמנות, החל בחלוננו של אלברטי במאה החמש-עשרה, עבור בחלון של המצלמה, שדרכו ניבט דימוי בתנועה בקולנוע, וכלה בעולם המסכים העכשווי.

א. החלון באדריכלות – מחרך למסך

התפתחות החלון, מפתח המכניס אור ואוויר, למסגרת ומרחב שהייה של התבוננות אל החוץ, ולמסך שקוף-אטום בעידן הווירטואלי, משקפת את האופן שבו יחסים חברתיים וכלכליים, טכנולוגיות של בנייה ותקשורת ותפיסות אדריכליות חולקים את השפעתם על עיצובו של אחד האלמנטים החשובים ביותר בתולדות האדריכלות. חלונות ביטאו תפיסות אדריכליות תקופתיות, סגנונות, טכנולוגיות וחומרי בנייה, אך שיקפו גם את ההתפתחות והצמיחה של מרחבים עירוניים, ואת היחסים בין הבית והעיר.

כאמור ראשיתו של החלון כחרך פתוח לאור ואוויר (clostra) אשר נפער בקירות אבן עבים של מבנים (צילום 1). החלון כפי שהוא מוכר כיום, כמסגרת מזוגגת, התפתח ברומי העתיקה, שבה השימוש בזכוכית היה נפוץ, אך הצטמצם מאוד עם נפילת האימפריה הרומית במאה החמישית. בימי הביניים נעשו ניסיונות להשתמש בזכוכית צבעונית לא שקופה ביצירת ויטראז'ים המתארים סיפורים בכנסיות, אך גם במאה החמש-עשרה הזוגיות היו נדירות והחלונות היו בדרך כלל מחופים בתריסי עץ. רק במאה השש-עשרה, עם החזרה לזכוכית, החל החלון להתעצב כמסגרת של התבוננות אל החוץ, אל העיר.⁹ במרחבים העירוניים חלונות היו חלק חשוב בחזית הבית: החלונות הוצבו במפתחים בין העמודים התומכים את קורות הגג, והסגנון התקופתי קבע את גודלם ועיצובם. עם החזרה לשימוש בזכוכית נעשו החלונות משמעותיים יותר בתיחום ובתיווך של היחסים בין הספרה הפרטית לספרה הציבורית, והיושבים בתוך הבית יכלו לקחת חלק פעיל יותר במה שהתחולל בחוץ, באמצעות צפייה אל האופק הרחוק.

בציורו של יאן ורמיר "נערה קוראת מכתב ליד חלון פתוח" (1635), האור חודר מבעד לחלון ווילון מוארך [שני הווילונות פתוחים והאור לא חודר דרכם], הבד הכבד המסוכך על החלון מופשל, והחלון עשוי שבכה מזוגגת שנראות בה השתקפויות צבעוניות. החלון הזה אינו שקוף אלא משקף,¹⁰ שכן אין זה חלון מודרני העשוי יריעה אחת של זכוכית שקופה, אלא חלון העשוי מחלקים קטנים יותר. במאה התשע-עשרה, עם התפתחות התחבורה היבשתית והבין-יבשתית, נעשה נפוץ יותר ויותר השימוש בזכוכית במבנים מודרניים כמו תחנות רכבת, מבני תעשייה ובנייני תערוכות, שהיו בנויים משלד ברזל. באותה עת הופיעה התרבות הבורגנית-צרכנית המודרנית שוולטר בנימין תיאר בפרויקט ה"פסאז'ים" – עיר של חלונות ראוה.¹¹ אך עד שלהי המאה התשע-עשרה, על אף כי היה זה עידן של שינויים מרחיקי לכת באורחות החיים והפיכתה של העיר למרחב של ראוה, למרחב של לראות ולהיראות, הבית נותר אטום יחסית. החלונות המקובעים בו עדיין עוצבו כחלק מחזית הבנויה על פי קאנון, ואדן החלון היה אתר של שהייה והתבוננות החוצה.¹² בתקופת המסעות והכיבושים האימפריאליים התחדדה ביתר שאת ההפרדה בין החוץ לפנים ובין המרחב הביתי הנשי לספרה הציבורית, שעדיין נוהלה ועוצבה תרבותית, חברתית וכלכלית על ידי גברים. אדן החלון נעשה רחב יחסית, ואפשר היה לשהות בו בנוחות ולחוות תחושות של תשוקה וגעגוע באמצעות המבט החוצה וכמיהה רומנטית אל המרחב והמרחק.

עם עליית תנועות האוונגארד באדריכלות, בין שתי מלחמות העולם, נכנס השימוש הרחב

בזכוכית ובחלונות גדולים גם לבתים פרטיים. מלבד ההתפתחות הטכנולוגית שאפשרה זאת, היה זה גם ביטוי לשאיפה לשנות את התפיסה המקובלת של הבית הבורגני בהשפעת הסוציאליזם הסובייטי.¹³ בעוד השקיפות והקלילות ביטאו קדמה טכנולוגית ואמנותית, הנוחות, ה"ביתיות" (coziness) והרכוש הפרטי שנצבר בבית נחשבו לבורגניים.¹⁴ לצד השאיפה לערעור הגבולות בין פנים וחוץ באמצעות חלונות זכוכית גדולי ממדים היתה גם חרדה מפני המרחב העירוני, שהיה בשיאו של העידן התעשייתי כרך סואן, צפוף ומלוכלך, הומה פועלים שחיו בתנאי עוני בקרבת מפעלים. אדריכלים מודרניים הגיבו לצמיחה העירונית חסרת התקדים באופנים שונים, אשר באו לידי ביטוי בעיצוב החלונות. האדריכל הווינאי אדולף לוס (1870–1933), לדוגמה, התייחס לצורך להדגיש את המתח והדיסרמוניה בין פנים לחוץ ולפתח חזית מגוננת ומסתירה:

מאז שהאחדות האורגנית שאפיינה תרבויות מסורתיות הופרעה על ידי המודרניות, התרבות המודרנית יכולה להתקדם אך ורק על ידי הכרה וקבלה של העובדה שהיחסים בין החוויה הפנימית לביטוייה החיצוניים אינם יכולים להיות מושלמים; יש קרע ביניהם. [...] ההשלמה עם הקרע בין הפנים והחוץ מושגת באמצעות כפייה של חציצה מכוונת, או מסכה, בין הפנים לחוץ. על המסכה להיות מעוצבת באופן שמכבד את המוסכמות.¹⁵

החלונות שתכנן לוס בחזיתות היו קבועים בגודלם, רבועים, ולא שיקפו כלל את הפנים. הם לא החדירו אור ישיר אל החללים הפנימיים, ולמעשה חללים אלו התכנסו והתקפלו אחד אל תוך השני במקום לפנות החוצה.

האדריכל השווייצרי לה קורבוזייה נקט גישה ותפיסה עיצובית שונה, שבסופו של דבר השפיעה רבות על התפתחות האדריכלות בעידן המודרני המאוחר. לה קורבוזייה ייחס חשיבות רבה לחלונות וטען כי "ההיסטוריה של החלון היא ההיסטוריה של האדריכלות".¹⁶ בהתאם לרעיונות האוונגארד, הוא ראה בהם אלמנטים ש"משחררים" את הפנים באמצעות אור ואוויר ויוצרים קשר בין הפנים לחוץ ובין האדם לטבע, במסגרת השאיפה המודרנית לחיים בריאים יותר. גם הוא סלד מהצפיפות של העיר המתועשת, והעדיף למקם את הווילות הפרטיות, המבנים המשותפים והמגדלים שתכנן בסביבות ירוקות ופתוחות אופק. החלון האופקי – תוצר של טכנולוגיות בנייה מודרניות ששחררו את החזית מהצורך בעמודים תומכים – היה אחד העקרונות החשובים ביותר במשנתו.¹⁷ החלונות המוארכים, האופקיים, שגבולותיהם נדמים ברורים פחות, מקבילים לאופק הנופי ומעודדים תנועה בתוך הבית, לאורך החלון, כמו בצפייה בסרט, ואכן נקראו אלו "חלונות סרט". החלונות האנכיים הטביעו את היחס בין פנים לחוץ בגוף האנושי בשני אופנים. ראשית, החלונות שגודלם ומיקומם נקבע על ידי עמודים תומכים היו אנכיים ויצרו הקבלה בין צורת החלון ליציבה הזקופה של גוף המתבונן. שנית, קירות התמך העבים שבהם נקבעו חלונות אלו יצרו חלל סף בעובי קיר החלון שאפשר היה לשהות בו ולחוות דרכו, פיזית, את ההפרדה בין הרחוב והחדר.¹⁸ החלון האופקי, לעומת זאת, יוצר קשר וירטואלי בין הנוף לפנים הבית: משטח הזכוכית הדק שלו הוא מעין מכניזם למסגור פנורמה מלאכותית של הטבע. היסטוריונים שונים של האדריכלות, וביניהם לדרבארו ומוסטפבי, טוענים כי החלון האופקי מהווה דווקא אמצעי

הפרדה וריחוק.¹⁹ זגוגיתו יוצרת השתקפות של העצמי המתבונן החוצה, וכתוצאה מכך הנוף והבניינים קורסים לתוך "מעידה חזותית" שבה מבטים הדדיים יוצרים אופק מתמשך.²⁰ הניגוד בין האופק והמיקום של הבניין, לדבריהם, נכון לחלק ניכר מהאדריכלות המודרנית: שאיפה לנוף טבעי בלתי מוגבל, שלרוב אינה מתממשת בפרויקטים הצפופים המודרניים. כאשר הנוף הטבעי מוחלף בנוף אורבני צפוף, החלון האופקי חסר הגבולות אינו מאפשר את המבט אל האופק הנופי, והמיוזג לכאורה בין פנים לחוץ מתערער. המבט האינדיווידואלי אל האופק מתחלף במבטים הדדיים – היכולת להתבונן באחרים ולהיות מושא להתבוננותם.²¹

התפיסות שהתפתחו בין שתי מלחמות העולם היוו קרקע חומרית ורעיונית לאדריכלות האורבנית אחרי מלחמת העולם השנייה. במגדלי הזכוכית הופיע סוג חדש של חלונות – חלונות המסך, או קירות המסך (curtain wall) – קירות חלון התלויים כווילון, ללא תפקוד מבני תומך. גם כאן היו מגדלי הזכוכית וחלונות המסך ביטוי מובהק, סמלי, לאידיאולוגיית הכלכלה החופשית והקפיטליזם האמריקני – שילוב בין מקסום רווחי הקרקע לנהייה אחרי טכנולוגיות עכשוויות. חלונות המסך היו גם ביטוי לחוסר המוחשיות והיציבות ולשינויים מרחיקי הלכת בתפיסת המרחב והזמן העתידיים לבוא בעידן הגלובליזציה.

ללא ספק, הקווים הנקיים של האדריכלות המודרניסטית ממשיכים להשפיע ביתר שאת על מגמות עכשוויות בעיצוב המגורים.²² חלונות המסך וקירות הזכוכית מבטאים ערכים דו־משמעיים ואף סותרים – שקיפות ופתיחות, אך גם חוסר ממשות וריחוק של הפנים והחרדה מן האחר. הסוציולוג זיגמונט באומן מתייחס לתקופה זו כ"מודרניות נזילה", עידן שבו תפיסת הזמן והמרחב, כמו גם המעורבות שלנו עם אחרים, איבדו את תפקידם או השתנו לחלוטין: "בעידן המודרניות ה'מוצקה', מעורבות הדדית, חיובית וגם שלילית, היתה נחוצה לכיבוש המרחב; המודרניות הנזילה היא עידן של חוסר מעורבות, חמקמקות, בריחה קלה ומרדף חסר תקווה".²³ אף כי נראה שהעיצוב הלבן ב"קווים נקיים" חלף בשלב מסוים מן העולם, הוא חוזר בעשורים האחרונים ביתר שאת ומשדר את מה שנתפס כמעודכן: שקוף, טהור, נקי ככל שניתן ממרכיבי הזהות של המתגורר בו. העיצוב ה"נקי" מעורר את המחשבה שהחלון הגדול מסתיר מאחוריו מרחב פנימי המוכן כל העת למבטו של האחר, אך בד בבד גדל הריחוק מן האחר הנמצא במרחב העירוני המיידני. חלונותיו של הבית העכשווי משקיפים ממעל אל העיר המרוחקת, שלא ניתן לראות בה פרטי התרחשות אנושית. בעוד הבית הפרטי מסתגר ומתרחק מהזירה החברתית מאחורי מעליות וחניונים תת־קרקעיים, מודגש ומועצם המבט אל עיר ירוקה, מסודרת, נקייה, עיר שהיא בסופו של דבר דימוי וירטואלי. המרחב העירוני כנוף מרוחק הפך למושא של תשוקה שלא ברור מה מניע אותה – כמיהה להיות חלק מהעיר או מהדימוי שלה, אופנה, או צורך בחשיפה מדומיינת.

ב. החלון הווירטואלי

בעקבות סקירת ההתפתחות של החלון האדריכלי מפתח לאור ואוויר עד לחלון המודרני הממסגר דימוי מרוחק של העיר, אסקור בחלק זה את התפתחותם של חלונות וירטואליים – מצלמות ומסכים – ואת הופעתו של החלון במנגנונים שונים של ייצור דימויים בציור, בצילום ובקולנוע:

החל במטאפורה בציור, עבור בהיותו פתח לאור חיצוני המשמש לייצור דימוי צילומי, וכלה במסך קולנוע, טלוויזיה, מחשב וטלפון. סקירה זו תשמש כדי להראות כיצד השתנו ללא הכר היחסים בין הפנים והחוץ, בין הבית והעיר, בעקבות התפתחות החלונות השונים. הסקירה תוביל לחלקו האחרון של המאמר שבו יתוארו "מפגשים" בין חלון אדריכלי לחלון וירטואלי בקולנוע תיעודי. במסה שכתב אלברטי בשנת 1435, הוא הורה לצייר "להתבונן במסגרת המלבנית של הציור כבחלון פתוח" (*finestra aperta*)²⁴ ודימה את בד הציור לפתח אל החוץ. המטאפורה הרנסנסית של אלברטי התבססה על החלון כאנלוגיה למסגרת הפרספקטיבית של הציור. החלון, והמקבילה המטפיזית שלו – הפרספקטיבה – נותרו מרכזיות בתיאוריות של מרחב הראייה.²⁵ כפי שמציינת אן פרידברג, החלון מספק מטאפורה נפוצה לפריימים השונים, שהם המקבילות הווירטואליות שלו – מסגרות הציור והצילום, מסכי הקולנוע, הטלוויזיה והמחשב – אך למעשה ספק אם חלוננו של אלברטי אכן היה פתח אל החוץ, או שתהליך ייצורו של החלון הווירטואלי כבר החל. החלון של אלברטי לא היה "חלון שקוף אל העולם", ואלברטי השתמש בו בראש ובראשונה כמטאפורה למסגרת, המדגישה את היחס המקובע של הצופה לנוף ממוסגר.²⁶

החלון המשיך להופיע עם התפתחות הטכנולוגיות המוקדמות בצילום, כפתח שהכניס אור אל החלל האטום של מצלמת הנקב, הקאמרה אובסקורה. המנגנון שעליו מבוססת הקאמרה אובסקורה היה ידוע כבר ביוון העתיקה, כאשר אריסטו הבחין שאור שנכנס לחלל סגור דרך חור קטן מפיק דימוי על הקיר הנגדי. המכשיר נכנס לשימוש נרחב במאה השש-עשרה, עם פיתוח טכניקות לציור פרספקטיבי. העיקרון האופטי במצלמת הנקב, כפי שמציינת פרידברג, הוא אדריכלי: היא מתרגמת מבט תלת-ממדי שנמצא מחוץ לחלל סגור אל משטח דו-ממדי שנמצא בתוכו. העיקרון האופטי של הקאמרה אובסקורה מבצע החלפה אדריכלית: הקיר מחליף מקום עם החלון. כאשר אור מוקרן יוצר דימוי וירטואלי על הקיר הפנימי, החלון הופך ל"חלון וירטואלי". האור המוקרן של הקאמרה אובסקורה יצר דימוי וירטואלי, פריים של אור, שבאמצעות "הקסם הטבעי" הזה יצר חלון וירטואלי על הקיר, כפי שמתארת פרידברג. אחד השלבים המוקדמים בהתפתחות הצילום הוא המצלמה של נייפס (*Niépce*), שפיתח טכניקה שלה קרא הליוגרפיה: הוא הציב משטח פיוטר ליד חלון פתוח במשך שמונה שעות. המשטח האטום והרגיש לאור "לכד" (*captured*) את הנוף מבעד לחלון על גבי משטח תמונה שהכיל רק שקיפות וירטואלית. החלון של נייפס לא מסגר משטח שקוף כדי לראות דרכו אלא להפך; האור מן החלון יצר דימוי על משטח אטום. נייפס השתמש במסגרת כדי ליצור את התחליף הווירטואלי שלו – הדימוי. דימוי נוסף של חלון מופיע באחד הנגטיבים הראשונים – תצלום החלון הבולט (*The Oreal Window*) בגלריה הדרומית של מנזר לקוק (*Leacock Abbey*) בוילטשייר שצילם הנרי פוקס טאלבוט (*Talbot*) באוגוסט 1835. הצילום נוצר כאשר טאלבוט הניח נייר משוח בחומר רגיש לאור בתוך מצלמת נקב שבנה מקופסת עץ גדולה והעמיד על האח הסמוכה לחלון. הוא הותיר אותה שם חשופה לאור מן החלון במשך שעות רבות, עד שעל הנייר נוצר דימוי נגטיבי של החלון. גם כאן שימשה הצבת המצלמה ליד החלון לקבלת אור ישיר שייצור דימוי.²⁷ למעשה, מצלמת הנקב וההיפוך שיצרה בין החלון והקיר בישרו את הופעתן של טכניקות שונות של מסכים.

עם התפתחות הצילום הופיע החלון של מצלמת הרפלקס. בחלל האטום לאור של המצלמה נפער פתח עם חלון זכוכית – העדשה – שמותקן בו תריס – הצמצם. מידת פתיחתו קובעת את כמות האור החודר אל החלל החשוך שבתוך המצלמה, וכך נוצר הדימוי שמופק אחר כך בחדר החושך. עדשת המצלמה היתה חלון משוכלל שמסוגל לכוון את ההתבוננות, למקד את המבט, להגדיל, לקרב ולהרחיק. עדשת המצלמה שימשה כחלון שמסגר והקפיא תמונת זמן ומקום ו"העביר" אותה אל מקום וזמן אחר. התצלום היווה גם הוא מעין חלון שנשקפת ממנו נקודה אחרת בזמן ובמרחב. עם התפתחות טכנולוגיות הדימוי הנע במהלך המאה התשע-עשרה, החלה נקודת המבט הסטטית של הציור הפרספקטיבי והדימוי המצולם לנוע במרחב. בשלהי המאה התשע-עשרה (1895) הופיע הסינמטוגרף, כשיא בהתפתחות טכנולוגית של דימוי נע. עם המצאתו אפשר היה לבוא למרחב ציבורי ולצפות, יחד עם אנשים אחרים, בתמונות מציאות קצרות ונעות, שצולמו לרוב בערים.²⁸ היתה זו חוויה חדשה ומפעימה, חלון חדש שאפשר לצפות דרכו במציאות שזה עתה נחוותה, או כך היה נדמה. בהקרנות הראשונות קשה היה לקבוע היכן עובר הגבול בין המציאות למה שהופיע על המסך, וצופים בלתי מנוסים נבהלו לעתים מהתערערות תחושת המציאות שלהם. עם הופעתו של הראינוע התחולל גם שינוי במה שנצפה מה"חלון" החדש הנע בעיר. מצלמת הקולנוע פועלת כ"חלון" סטטי שהמרחב נע מולו, או לחלופין כחלון בתנועה, בדומה לעין המביטה מקרון הרכבת. ואכן, הקולנוע והרכבת שימשו כעיניים חדשות שמסגרו מבט חדש, וכעת החליף רצף של דימויים את הדימוי הבודד של הציור וצילום הסטילס. מצלמת הקולנוע החליפה את האובייקט הבודד והסטטי בריבוי וברצף, ומיזגה דמויות ואובייקטים במרחב העירוני זה בזה. מסך הקולנוע חשף תנועה ממשית של הזמן בהתהוות והעצים באופן חסר תקדים את כוחו של הדימוי המצולם. הקולנוע ברא צורות חדשות של התבוננות ששיקפו את החיים המודרניים – חיים מואצים, חשופים יותר מבעבר, ועורר את התלהבותם של אנשי רוח ויוצרים. ולטר בנימין טען שהקולנוע פער לרווחה את החללים המסוגרים של המאה התשע-עשרה, חשף לעינינו דברים שלא יכולנו לראות קודם, והשאיר מאחור את הריסות העולם הישן, הסגור, האינטימי והמקובע.²⁹

לצד הקולנוע היתה זו הטלוויזיה, בשנות החמישים של המאה העשרים, שהביאה עימה אופנים חדשים של התבוננות וצפייה, של תיווך וייצוג של המציאות, ובעקבותיה הודח הקולנוע ממקומו המרכזי בתרבות הפנאי. הטלוויזיה חדרה אל הבית, היוותה סוג חדש של חלון-מסך, ושינתה את היחסים בין פנים לחוץ, הן במובנים הקונקרטיים והן הווירטואליים. מתאר זאת היטב פול ויריליו, שטען כי ישנם שלושה סוגים של "חלונות", כלומר ממשקים פיזיים בין פנים וחוץ. החלון הראשוני נועד לאפשר להיכנס למרחב ולצאת ממנו – כלומר מטרתו היא גישה. החלון השני דרוש לטענתו כדי לתקשר ולראות אנשים אחרים. הוא מספק גירוי חזותי ללא אפשרות מעבר, והוא מקביל למעשה להופעת הזוגיות. עם תפוצתן של הטכנולוגיות המודרניות, טוען ויריליו, היטשטשו בהדרגה הצרכים הראשוניים של אור ואוויר שסיפק החלון השני. החלון השלישי הוא המסך השטוח של הטלוויזיה. זה החלון שמייצר את הגירויים החזותיים הרבים ביותר כיוון שהוא מייצג מרחב המשתנה תמידית. כאשר החלון השלישי יחליף אט-אט את שני הראשונים,

טען ויריליו, אנשים, ובעיקר החיים בעיר, יחוו אותה באופן שונה.³⁰ גם סובצ'אק ובודריאר התייחסו לתכונות המרחביות של הטלוויזיה, והציעו כי הטלוויזיה והאינטרנט מחליפות לפחות חלקית את הצורך במרחב עירוני קהילתי. בודריאר טוען כי "הסצנה והמראה אינן קיימות עוד, ובמקומן יש מסך ורשת"; החלון השלישי הופך למשטח ההפעלה החלק והשטוח של התקשורת.³¹ פרידברג טוענת כי המסך – מסך הקולנוע, מסך הטלוויזיה, מסך המחשב – הפך לחלק בלתי נפרד מהארכיטקטורה, לחלון וירטואלי שמשנה באופן דרמטי את החומריות ואף יותר מכך את הזמניות של המרחב הבנוי. אך בעוד ויריליו עדיין רואה בחלון השלישי סוג של פתח, פרידברג טוענת כי החלון הווירטואלי אינו מבוסס על שקיפות אלא על אטימות, וכי המנגנון המכניס פנימה את האור אינו פתח למציאות אלא לוורטואליות מוגבלת.³²

לפני כן, באמצע שנות השמונים של המאה העשרים הופיעה התוכנה "חלונות" של חברת מייקרוסופט, שאפשרה לפתוח במקביל יישומים שונים על מסך מחשב בתוך מסגרות-חלונות שאפשר להגדיל ולהקטין, להציג ולהעלים לפי הצורך. בשלהי המאה העשרים הופיע הצילום הדיגיטלי. "חלון" העדשה ותריס הצמצם עדיין מכניסים פנימה אור, אך הדימוי נרשם על ידי חיישן דיגיטלי המתרגם את אותות האור ומאחסן אותם כקובץ מידע – מנגנון המאפשר הצטברות ותפוצה חסרת תקדים של דימויים. חלונות אלה אמנם לא החליפו את החלונות הממשיים כפתח התבוננות אל העולם, אך השאלה היא מהו טיב המבט שמופנה דרכם אל העולם. אך הצילום, הקולנוע, ובמובן הרחב גם הדימוי הנע, מציעים לא מעט אפשרויות אחרות. אלו עולות אם חוזרים מעט אחורה, לא רק בהתבוננות נוסטלגית אל ראשית ההיסטוריה של הקולנוע, אלא בעיקר כגישה המקדמת התבוננות אחרת, איטית ומרוכזת הרבה יותר בעולם ובבני האדם המאכלסים אותו.

ג. חלון, מבט וקולנוע

בחלקו האחרון של המאמר אעסוק במפגשים בין צופים, חלון וקולנוע. באמצעות צילום מן החלון בקולנוע נוצרות אפשרויות נוספות להתבונן "החוצה" אל מרחבים אחרים, "להיפגש" עם אחרים ו"לנכוח" בקרבם לזמן מה. הקולנוע, והכוונה כאן גם לצורות עכשוויות של דימוי נע העוסקות בהתרחשויות יומיומיות ממשיות, יוצג כמדיום המעצב מבט אקטיבי ומזמן רפלקסיה ומעורבות.

קולנוענים, חוקרים ותיאורטיקנים של הקולנוע עסקו רבות באופני ההתבוננות שהקולנוע מייצר, דרך המטאפורות של חלון ומראה: האם הקולנוע משקף מציאות? האם עליו לשקף אותה? האם כל תפקידו ומהותו הם לייצר אשליה, או שהוא משקף לצופה בחזרה את מה שהוא מעוניין לראות מתוך המציאות? באזן, שהגדיר ואפיין את הניאוריאליזם הקולנועי בשנות החמישים, טען כי הקולנוע צריך לתפקד כחלון פתוח אל העולם. הוא השווה אותו לציור ולתיאטרון וטען כי המרחב שלהם סגור ומופנם.³³ כחלק מתיאוריה פסיכואנליטית של קולנוע בשנות השבעים, טען כריסטיאן מטס כי "הקולנוע הוא כמו מראה, אך ישנו דבר אחד שאינו משתקף בו, והוא גופו

של הצופה. במיקומים מסוימים המראה הופכת פתאום לזכוכית שקופה.³⁴

צילום מבעד לחלון היא קונבנציה מוכרת בקולנוע העלילתי. אחד המקרים המפורסמים של צילום דרך חלון הוא הסרט "חלון אחורי" של היצ'קוק (1954). חלון הבית הוא מסגרת מרחבית המסמנת את מבטו הפסיבי של גבר, צלם עיתונות שרגלו נשברה ועל כן הוא מרותק אל המרחב הביתי. אך עמדה פסיבית וחלשה זו מתגלה במהלך העלילה כבעלת עוצמה אסטרטגית, ודווקא הקיבוע אל נקודת מבט אחת לאורך זמן וההתבוננות בהלכות היומיום המשעממות בחצר האחורית של בניין מגורים עירוני מאפשרים לגלות באמצעות המצלמה שלו את מה שאינו שגרתי ולחשוף רוצח. בסרטו של ז'אק טאטי *Playtime* (1961), סאטירה על מיכון-היתר של העיר בעידן המודרני, החלונות מופיעים ומשתקפים זה בזה ושוב, השקיפות מבלבלת ומתעתעת ומוחלפת כל העת בהשתקפות. המבט מבעד לחלונות ולדלתות הזכוכית מייצר כפילות, בלבול ודיסאוריינטציה. חלונות גדולי ממדים של דירות מגורים מודרניות טיפוסיות מגלים דירות אפרוריות, זהות לחלוטין. הקיר המפריד בין הדירות מתפקד כמראה מכיוון שהדירות והדיירים והתנהגויותיהם הזהות כאילו משתקפים אלה באלה. החלון חושף את אובדן הזהות החברתית והתרבותית הטמונה בקדמה. בשתי הדוגמאות הללו החלון מבטא תופעה המוכרת בתיאוריה ספרותית וקולנועית כ-*abyme en mise*.³⁵ הצילום מן החלון מאפשר ליצור תמונה בתוך תמונה, השתקפות פנימית מוקטנת של הדבר בתוך עצמו, מעין הדהוד אינסופי או השתקפות המייצרת רפלקסיה.

על רקע התהליכים והשינויים התרבותיים שתוארו בחלקים הראשונים של המאמר, אדון דווקא בחלון ובצופה בקולנוע דוקומנטרי, כמנכיח את החלון מחדש כמרחב של תקשורת ומפגש. בדוגמה הראשונה והשנייה אבחן יצירות של יומן קולנועי. בשתי הדוגמאות הראשונות, החלון של מסך הקולנוע נמצא בביתו של הדייר שהוא גם הצופה של הסרט, ודמות היוצר והדייר מתאחדות. שתי הדוגמאות מראות מערכת יחסים מסוג אחד, שבה חלון קטן מוכל בתוך חלון גדול, כתמונה בתוך תמונה – חלון הבית מוכל בתוך מסך הקולנוע. באותה עת, בחלון הקטן של החיים הפרטיים יש פתח, מעין תמונת מסך קולנוע מוקטן, שממנו נשקף קטע מתוך "התמונה הגדולה" – החיים בחוץ. מצבים אלה מחזירים אותנו אל ההשוואה בין הפתח הממשי אל החוץ לעומת הפתח הווירטואלי של חלון הטלוויזיה, שנידונים אצל וירליו, סובצ'אק ופרידברג, ומעוררים את השאלה בדבר הקולנוע כחלון. הם מראים כי החלון בקולנוע הדוקומנטרי, הממוג בין הדייר, הצופה ויוצר הקולנוע, מאפשר למסגר מחדש את המציאות הקונקרטית תוך חשיפת הרבדים המרובים של המציאות הזאת ויצירת מצבים של קרבה ואינטימיות.³⁶ בדוגמה השלישית אבחן עבודת אמנות אקטיביסטית שבה הצופים, שהם גם דיירים (לשעבר), מפעילים מצלמת וידאו במעגל סגור כדי להתבונן מבחוץ במה שהיה בעבר החלונות של בתיהם. היפוך המבט, מן החוץ אל הפנים במקום מן הפנים החוצה, מנכיח את ההדרה וממחיש את הקרבה הבלתי ממומשת בין הצופה למרחב שבו הוא צופה. השימוש במצלמת טלוויזיה במעגל סגור, שאפשרויות הצילום המוגבלות שלה מבטאות שפה של התבוננות השייכת לתחום המעקב והפיקוח, מנכיחה את חוסר האפשרות לקרבה ולמימוש של געגוע אל הבית ואל החיים שהיו בו.

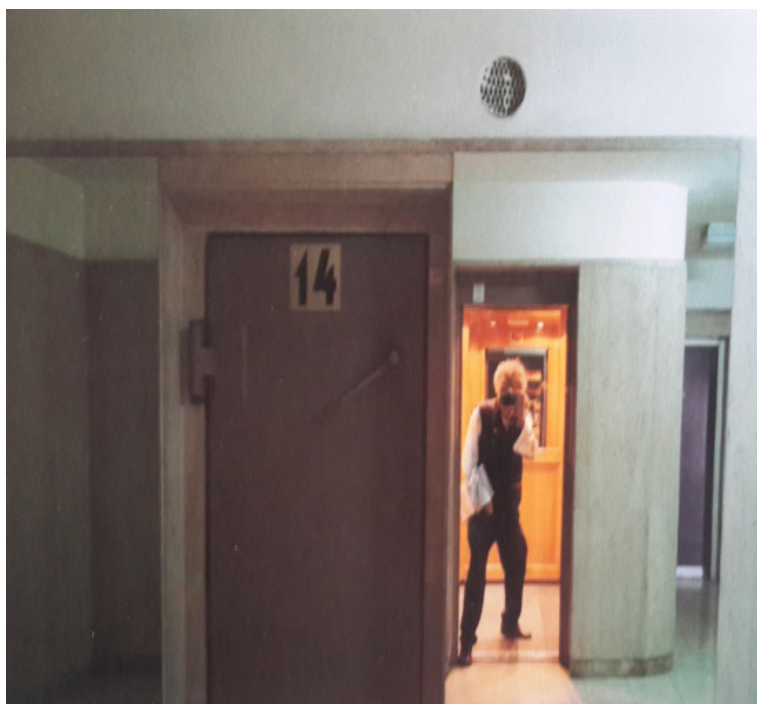
הדוגמה הראשונה היא אפוא היומן הקולנועי של דוד פרלוב. היומן הקולנועי (diary-film) הוא סוגה שהופיעה בשלהי שנות השישים ובראשית שנות השבעים³⁷ שבה היוצר מתעד את חייו. תיעוד חיי היומיום מדגים את טשטוש הגבולות בין מציאות חיים ליצירה קולנועית מעוצבת אסתטית, המכילה לעתים גם בדין. היומנים של דוד פרלוב שנוצרו בשנות השבעים בישראל הם דוגמה ייחודית, מרשימה בהיקפה ובסגנונה גם ביחס ליצירות אחרות של יומנים קולנועיים שנוצרו באותן שנים או מאוחר יותר.³⁸ למעשה פרלוב חוקר ומפענח לכל אורך היומנים, באמצעות סדרה של מבטים המוכלים האחד בתוך השני – זה המופנה מחלון הבית אל העיר, זה המופנה מחלון המצלמה אל האחר וזה המופנה אל עצמו במראה – את יחסיו עם בני משפחתו, חבריו, העיר שבה הוא גר והמדינה שבה הוא חי, ובעיקר עם השאלה הביוגרפית והפילוסופית כאחד – מיהו האדם שמאחורי המצלמה.



צילום 3: צילום סטילס מתוך דוד פרלוב, יומן 1973-1983, באדיבות יעל פרלוב



צילום 4: צילום סטילס מתוך דוד פרלוב, יומן 1973-1983, באדיבות יעל פרלוב



צילום 5: צילום סטילס מתוך דוד פרלוב, יומן מעודכן, באדיבות יעל פרלוב

הפרק הראשון של "יומן" (1973–1977) נפתח בחלון הפונה אל הרחוב. המצלמה ממקמת את הבית במרחב העירוני כמכונת צפייה מדויקת. מערכת יחסים זו משתנה כאשר המצלמה פונה פנימה: "אני מרגיש צורך להפנות את המצלמה פנימה, אל הזוויות הדינמיות של הבית", אומר פרלוב. לחלון תפקיד כפול: לצפות בעולם שבחוץ, בעיר ובאנשיה מן הבית, ו"להסגיר" את האדם שמאחורי המצלמה, האדם שמאחורי חלון הבית, ביתו שלו. המצלמה ממסגרת "חלונות" להתבוננות אל תוך הדירה. היא מוצבת במסדרון וממנו מצולמים החדרים, הממוסגרים על ידי הדלתות. הדירה כולה מורכבת מחלונות בתוך חלונות, מבנה שנחשף כאשר דלת סגורה למחצה נפתחת לפתע, ומירה, אשתו של פרלוב, חולפת על פני המצלמה. עם פתיחת הדלת נחשפות דמויות נוספות בעומק הבית: התאומות נעמי ויעל היושבות אל שולחן הכתיבה וחושפות עוד נדבך בתי פנימי. כאשר המצלמה מופנית מן החוץ פנימה, להתבוננות אל "מאחורי הקלעים" של הבית, נחשפות "הזוויות הדינמיות" שלו, כפי שמנסח זאת פרלוב, וגם הדמויות הפעילות בו, בעוד הצופה-צלם נותר פסיבי, בחשכה. פרלוב מצלם גם מרפסות תל אביביות, המאפשרות לו להציץ אל תוך הבתים ולהכניס לסיפור שלו תמונות וחלקי סיפורים מבתים סמוכים: משפחה סועדת יחד ארוחת ערב, נשים מנקות מרפסות, שגרות יומיום קטנות. בהמשך עוברת המשפחה דירה, לקומה ה-14 בבניין אחר. מהחלון הזה אי אפשר עוד להתבונן באמצעות המצלמה אל תוך בתים אחרים. השינוי בנקודת המבט חושף את השתנות המרחב העירוני ואת השינויים החברתיים והתרבותיים המשתקפים בהם. במגדל המגורים שבו מתגוררת קעת משפחת פרלוב יש לובי מפואר, אינטרקום, שתי מעליות, ודירות גדולות בעלות שלושה כיווני אוויר ותצפית, ללא מרפסות. פרלוב מודע

לכוחו של המבט מגבוה ולשליטה שהוא מעניק לו על המרחב העירוני, ובמקביל חותר תחת העמדה הזו. הוא הופך את מרחב המגורים המנוכר לאתר של חקירה, וחושף גם גזענות סמויה במרחב החברתי. כאשר הוא מצלם ילדים משחקים בכניסה לבניין בשדרות שאול המלך, חלון המצלמה ממסגר את מרחב המשחק שלהם. הילדים הם שחומי עור, ממשפחות ממוצא פרסי שגרות בבניין היוקרתי שנבנה בתקופת שפל של מרכז העיר ועזיבה של האליטות האשכנזיות צפונה. פרלוב בוחר במודע לצלם אותם. המסגרת שיוצרת המצלמה מדגימה כיצד משחקם של הילדים מפר ובאותה עת מדגיש ומחזק את הקווים הגיאומטריים הנקיים, את הצבעים האפורים-חומים של הבניין ואת הניכור של הסביבה העירונית. הילדים מתקרבים אל המצלמה, כמבקשים לגעת בה ולחדור מבעד לחלון. כאשר אחת הילדות עומדת מול המצלמה ומחייכת ישירות אליה נדמה כי החלון נפתח לרגע, ומה שמאחורי החלון נוגע במה שלפניו; הפנים והחוץ נפגשים. הילדים מתבוננים אליו מבעד לחלון המצלמה ומישירים מבט בחזרה, ובכך יוצרים את מסגרת חלונם שלהם. פרלוב מודע עד מאוד להקבלה ולמפגשים בין החלונות השונים – חלון הבית, חלון המצלמה. הוא מדגיש, מעצים, ובעיקר משתעשע עם האפשרויות שהם מעניקים לו.

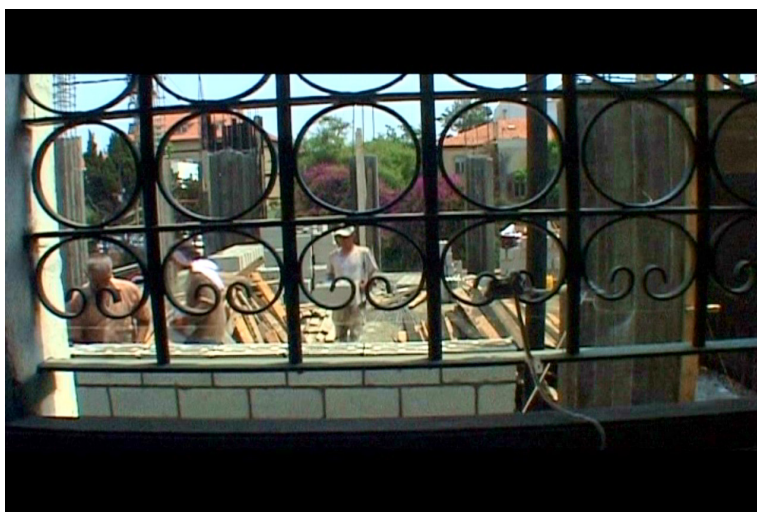
סרטים אחרים מצולמים אך ורק מבעד למסגרת של חלון המופנה אל הרחוב, והחלון משמש בהם כחוצבה קבועה למצלמה ומסגרת התבוננות יחידה ומובהקת.³⁹ כזה הוא סרטו של ענת אבן, "אחרי הסוף" (2009), אשר צולם כולו ממצלמה שניצבה ללא תזווה מול חלון הצופה אל חצר אחורית בשכונת נווה צדק בתל אביב, חצר הבית שבו מתגוררת אבן ובה מיקם אחיה, האמן אודי אבן, את הסטודיו שלו לקרמיקה ושתל בה בוסתן עצי פרי.

אודי נפטר. חודשים ספורים לאחר שהלך לעולמו החצר נמכרה, וכעת עומד להיבנות עליה בית מגורים בן ארבע קומות. הבניין החדש ימוקם פחות משני מטרים מהבית שבו גרה אבן ויחסום את החלון אל החצר. הנוף הוא זמני. ההרס ההדרגתי של החצר ושל המרחב הסובב, נווה צדק המשתנה, המגדל ההולך ונבנה בה, תהליכי הרס ובנייה מתמידים אלו נצפים מן החלון. גם כאן חלון הבית יוצר מסגרת התבוננות נוספת על זו של המצלמה. המצלמה מתאחדת עם פתח הסף של הבית ומשעתקת אותו. מסגרת מונחת על גבי מסגרת, מסך מונח על גבי מסך, והם מתאחדים ביניהם, מתמזגים. בממד היומני, של המעקב אחרי חיי היומיום, יש כאן מעבר מהתבוננות בחצר – שטח פתוח אך עדיין פרטי – אל המרחב הגדול והציבורי של השכונה. מסגרת החלון צופה החוצה, אך למעשה מוכללת בה שתי שכבות זו על גבי זו – השינויים שמתחוללים בחוץ ואלה שמתחוללים "בפנים": זיכרונות מהחצר כפי שהיתה, חלומות, מחשבות. בהדרגה, דרך מבט על החצר, מתגלה גם הסיפור של שכונת נווה צדק. ההיסטוריה של השכונה משתלבת בתוך הסיפור הפרטי, ומערבת בין האובדנים וההיעלמויות של אנשים ושל קהילות שחיו בשכונה ואינן – הטמפלרים, הערבים, הבריטים, והמרחב העירוני ההולך ומשתנה – גשר שלוש, שמאחוריו הלך ונבנה באותם ימים מגדל נווה צדק האימתני. החלון הופך למרחב של אינטראקציה בין פנים לחוץ שבו הפרטי והציבורי נרקמים זה בזה. למבט ב"אחרי הסוף" יש מכניזם משלו, תנועה המתמשכת על פני הזמן – מן הסיפור הפרטי אל הסיפור הרחב, ותנועה במרחב – מלמטה למעלה, ומתוך החצר אל המרחב הגדול:

המבט משתנה כל הזמן. הוא אנכי – מהחצר הוא עולה למעלה עם התפתחות הבנייה, והוא אופקי כשהוא ממוקד בוואדי, בגשר ובמגדל החדש שנבנה. זה מייצר מין צלב דמיוני, כמו זה שנמצא במרכז עדשת המצלמה, בכוונת של רובה או בסימון הראשוני של צייר על הקנבס שלו, כשהוא מחפש את מרכז התמונה. נקודת המבט הקבועה מחזקת את הצירים האלה, נדמה לי. [...] בחרתי אמנם בנקודת מבט קבועה מעבר לסורג, אבל היה לי חשוב לשמור על התנועה של המבט, פנימה והחוצה, למעלה ולמטה.⁴⁰

לפרקים נקטע מרחב הזמן הממשי, שבו מצולם הסרט, על ידי מה שנראה כחזיונות או חלומות המבטאים את הממד הפרפורמטיבי, העל-מציאותי, ואת האופק ההזייתי, החלומי, המפעים ואף אפל ששוכן במקביל למציאות היומיומית. בחלון – מסגרת ההתבוננות בסרט – מתמזגים לא רק הפרטי והקולקטיבי, אלא גם הקונקרטי עם החלומי, המדומיין והנזכר, המקבלים ביטוי חזותי באמצעות צילומי הווידאו. ככל שמתקדם הסרט, הבניין הסמוך הולך ונבנה והחלון נחסם. אך נראה כי אכן אינה מעוניינת בנקודת מבט חד-כיוונית וחד-משמעית כפי שנראה בתחילה מהעמדת המצלמה. באמצעות נקודת המבט היא מתארת את הרב-שכבתיות והמורכבות של ההיסטוריה והפוליטיקה, והחלון שלה מבנה את היחסים בין הפנים והחוץ כמבנה מרובד ורב-משמעי. היא מחפשת "מורכבות שתובעת מהצופה להיות פעיל, לחשוב, לדמיון, לגבש את העמדה שלו והתחושות שלו בעצמו".⁴¹ ואכן, לצד ההרס ולאחר מכן החסימה ההדרגתית של הנוף, ישנם רגעים של מפגש המעוררים תחושת חיים, רגעים של החזרת מבט. החלון פועל כמשטח דו-ממדי ושקוף המכפיל את עדשת המצלמה, ממסגר ומחדד את המציאות הקונקרטית, או כמסך שמוקרנים עליו ומועלים באוב דימויים של כמיהה, געגוע וחלום. דווקא כשמגיע השלב של בניית הרצפה בבית החדש, שהפועלים פוסעים עליה בגובה המצלמה, נוצר מרחב של תקשורת חיה, מעין מרפסת, הרחבה של הבית החוצה, המאפשר בפעם היחידה בסרט מפגש "פנים אל פנים": מי שנמצא בגובה החלון, ולא נצפה מלמעלה, יכול להביט בחזרה. הרגע הזה נמוג כאשר הבית הסמוך ממשיך להיבנות והחלון נחסם, אך הופעתו מנכיחה את הדינמיות וההטרונגניות של המבט מהחלון, כמו גם של העמדה הפרשנית של הסרט.

שימוש אחר במצלמה המתעדת מנקודת המבט של המרחב הביתי מופיע בעבודה "השכן לפני הבית" (الجار قبل الدار, 2009) של קולקטיב האמנות CAMP. בעבודה זו נקודת המבט והפורמליזם הצילומי המכשירי נוצר עקב השימוש במצלמת טלוויזיה במעגל סגור, מצלמת מעקב הנעה בתנועה מוגבלת (Zoom, Tilt, Pan). מי שמכוון את נקודת המבט הזאת אינו יוצר תיעודי אלא הדיירים, המקבלים כאן אפשרות להשתמש במצלמה שבשגרת היומיום עוקבת אחרי סביבת המגורים הפרטית שלהם.⁴² המצלמים שייכים לארבע משפחות שנושלו מבתיהן בשכונת שיח' ג'ראח, משפחות של פליטי 1948 שחיו בבתים יותר מחמישים שנה. אחרי 1967 הכריזו ארגונים יהודיים בעלות על הבתים וטענו כי היו שייכים לקהילה יהודית שחיה באזור במאה התשע-עשרה. החוק הישראלי דחה את טענות הפלסטינים לזכותם על הבתים. חברי CAMP ישבו עם המשפחות של שיח' ג'ראח וסילוואן, והזמינו אותן לצייר מפות של השכונה ולהתבונן חזרה אל תוך הבתים שמהם גורשו באמצעות מכניזם הסריקה והאיתור של מצלמות האבטחה, ולתבוע בחזרה את בתיהם, לפחות באמצעות



צילום 6: ענת אבן, "אחרי הסוף" (2009), צילום סטילס מתוך הסרט, באדיבות הבמאית



צילום 7: ענת אבן, "אחרי הסוף" (2009), צילום סטילס מתוך הסרט, באדיבות הבמאית

המבט. המרחבים שנצפו מבעד למצלמת הטלוויזיה במעגל סגור הם מרחבים מתוחמים, מקוטעים, שנוצרו על ידי פלישה, עיקול וקיפוח. המצלמה מראה יהודים וערבים הגרים זה לצד זה בעוונות ובשנאה מוחלטת, כלואים בכתייהם מאחורי שערים, חומות ומצלמות מעקב.

שם העבודה הוא ביטוי בערבית שמשמעותו כי השכן חשוב מהבית. המשכו הוא "אהוב את שכנך כפי שאתה אוהב את עצמך". כפי שמציין פלוריאן שניידר, "שכנים אמורים להכיר זה את זה. השכונה היא חלק מנוף עירוני שרובו אנונימי, המקום שבו הסובייקט מוכר. השכנים יכולים לפגוש אלה את אלה ללא תיווך טכני; הם נפגשים ומברכים זה את זה פנים אל פנים, במרחק הליכה. [...] אך מה שאנו רואים בעבודה זו היא שכונה במצב קבוע של משבר. הקרבה המרחבית לא יוצרת תחושה של קהילה אלא להפך: מה שהיה פרטי הופך לציבורי; מה שהיה חיים פרטיים הופך לפוליטי; [...] השכונה מפורזת ולא נגישה; השכן הופך למפלצת".⁴³ שניידר טוען כי "העבודה נועדה להפך את ההנדסה של הסביבה למכונה של פיקוח עצמי ומעקב [...] אפשר לפגוש בשכונה רק דרך מכשיר טכנולוגי שמייצר קרבה וריחוק, ואחרת היה נותר מופשט

לחלוטין. החזרה המתמדת על פונקציית הזום-אין והזום-אאוט יוצרת מלאכותיות מוזרה של התמונה [...] זהו משטר ראייה המבטיח לספק גישה למה שאחרת יהפוך בפועל לבלתי נגיש, מכיוון שאי אפשר ללכת לשם או להבין מה מתרחש".⁴⁴ החלון של מצלמת המעקב מאפשר לתושבים שנושלו מבתייהם למסגר ולחדד את המבט במציאות המרחבית שבה הם מתקיימים. החלון החדש חושף מרקם עירוני של שתי קהילות מגודרות, מבודדות ומפוצלות הנתונות בתוך מערך קפדני של פיקוח, שבו האחת מדירה את האחרת בחסות החוק. זהו מרקם שבו מיטשטשת היכולת להפריד בין פנים לחוץ, בין מי שהגדר הוקמה סביבו ובין מי שהגדר מגינה עליו, כמעין מטונימיה למציאות המרחבית של מזרח ירושלים והגדה המערבית כולה. זו פעולה של דוקר וידיאו אקטיביזם המביאה לידי ביטוי אינטראקציה בין חלונות ומסכים ויוצרת ערבול וערפול מכוון בין ה"תפקידים" השונים המיועדים למשתתפים – מצלמות האמניות-אקטיביסטיות, המסכים של מצלמות האבטחה, שעליהם מופיעים הפעם דימויים שצולמו מן הכיוון ההפוך על ידי מי שהם לרוב מושא לפיקוח, חרכי הרובים של החיילים, חלונות שניתן לכוון להתבוננות מדויקת יותר כדי לפגוע במטרה המאיימת על ההפרדה הכפויה, ולבסוף החלונות האדריכליים ודלתות הבתים עצמם. לעתים המצלמות מאפשרות לחדור מבעד לחלונות, למרפסות ולחצרות, להתקרב ו"לגעת" שוב במה שהיה הבית, ולעתים הצופים נותרים מחוץ לדלת הסגורה והאטומה, המראה כי גם מצלמות האבטחה אינן רואות הכול. ביחס לדיון בטווח המשמעויות של מושג החלון – כמסגרת המגבילה ותוחמת את הנראה, חוצצת, אוטמת ומאפשרת תצפית ופיקוח, אך גם כמרחב של תשוקה, כמיהה וגעגוע – נראה כי באמצעות השימוש ההפוך במצלמות האבטחה, התהפך גם מיקומם של הכמיהה והגעגוע, שיצאו אל מעבר לחלון.

סיכום

במאמר דנתי במושג החלון תוך פנייה למקורה של המילה בשפות שונות, אשר הראתה לנו כי למילה חלון ריבוי משמעויות ומקורות, חלקן תלויות תרבות, הנעות בין היותו אלמנט שמאפשר מבט וגישה החוצה ובין היותו פתח שיש להתכנס מפניו ולהחזיר פנימה את המבט. אטימולוגיה רבת-פנים זו חושפת במקצת את מורכבותו מלאת הסתירות של מושג החלון.

מההיסטוריה של החלון כאלמנט אדריכלי, שייצג בתחילת העידן המודרני כמיהה ופחד, שחרור וטשטוש גבולות בין פנים לחוץ ובין בית לטבע, מתברר כי החלון המודרני אינו אלא אשליה של שקיפות, אלמנט של תיחום והפרדה מן המרחב העירוני והחברתי. במגדלים של המאה העשרים-ואחת החלון ממסגר נוף פתוח או עיר צפופה ההופכת לתמונה מרוחקת, אידיאלית וניתנת לעיכול. גם ההיסטוריה של החלון כמסגרת לייצור של דימוי וירטואלי בציור, בצילום ובקולנוע – החל בחלון הפתוח-לכאורה של אלברטי, עבור בחלונות המצלמה וכלה בטלוויזיה ובקולנוע – חושפת את אותה מורכבות רבת-סתירות המאפיינת את החלונות-מסכים הניידים והנייחים גם בימינו. החלונות מאפשרים פריצת גבולות של המרחב הביתי, החברתי והמדיני וצמיחת התאגדויות פוליטיות אזרחיות חסרות תקדים של אזרחים מול מנגנוני כוח, אך באותה מידה הם מאפשרים מעקב ומחזירים מבט, תצפית, פיקוח ושליטה.

עם ראשית המאה העשרים ואחת משתנה גם הקולנוע ואפשרויותיו מתרבות עם התפתחות טכניקות של צילום, הדמיה ודיגיטציה שהופכות מתוחכמות יותר ויותר. דווקא יוצרים עצמאיים ויחידים המתעדים את חייהם זוכים למגוון רחב יותר של אפשרויות לספר סיפור, לפתוח חלון אל עולמם, לספק עדות מצולמת ולהתגונן בפני מנגנוני כוח שהיו עד כה כמעט כל-יכולים. מצד שני, המבט מהחלונות-מסכים הדיגיטליים הוא דו-כיווני. יחידים, תאגידים וארגונים מדינתיים יכולים לאסוף כמויות עצומות של מידע באמצעות חלונות המסכים. בזמן שאנחנו מתבוננים "החוצה" אל העולם, העולם מתבונן בנו חזרה. בעידן שבו זורח אור מכשירי, אלקטרוני, בחלונות ובמסכים השונים, עידן התקשורת הווירטואלית והוויראלית, יחסים דיכוטומיים בין פנים וחוץ התחלפו בזליגות, התפשטות רוחבית, דינמיות מתמדת, חלונות ומסכים החושפים את המתבוננים בהם למעקב ופלישה ומאפשרים להם לעקוב אחר אחרים.

על רקע אלה חזר המאמר אחורה להתבוננות אחרת, איטית יותר, המופיעה בצורות של קולנוע תיעודי-אישי ובעבודות וידיאו שהתבססו על מבטים ארוכים ואיטיים דרך חלון, המלווים בצלילים ובקולות של דוברים. הדוגמאות חשפו את טווח האפשרויות שפותח בפנינו מפגש וירטואלי בין חלון ממשי לחלונות וירטואליים בקולנוע. אלו יוצרים רה-קונקרטיזציה: הגברה של המציאות הנצפית מהחלון והעצמת תפקידו של החלון כמקום פוליטי – סף של המרחב הביתי שבו הפנים פוגש את החוץ והפרטי פוגש את הציבורי.

בקולנוע "יומני" המצולם מן הבית, נקודת המבט של הצלם-דייר מאפשרת לחזות בתהליכי שינוי סביבתיים חברתיים ופוליטיים על פני שעות, ימים ואפילו שנים. נקודת התבוננות זו מאפשרת לשרטט, ולו באופן זמני, מרחב פומבי שגבולותיו דינמיים ומתפתחים. בדוגמאות שהובאו, החלון – כמושג, כאלמנט קונקרטי וכמסגרת וירטואלית – מתעצם בעיקר הודות למפגש היוזם והמכוון בין הפיזי לוירטואלי, ומקבל כך משמעות עודפת: מרחב התבוננות שנע בין האינטימי-אישי לפוליטי-חברתי. זהו מרחב שיש בו בעת ובעונה אחת חשיפה, שליטה, פיקוח ומציצנות המערערת אמיתות מוסריות מוחלטות. המבט מופנה החוצה, אך חושף בהדרגה גם את המצלם ואינו מאפשר לו להישאר "מחוץ לתמונה".

הערות

1. "חלון", מילון אבן שושן ומילוג, המילון העברי החופשי ברשת:

http://milog.co.il/%D7%97%D7%9C%D7%95%D7%A0/e_51676/%D7%9E%D7%99%D7%9C%D7%95%D7%9F-%D7%A2%D7%91%D7%A8%D7%99-%D7%A2%D7%91%D7%A8%D7%99

2. "חלון, ז', נ', (ר' חלונים, גם חלונות), מפתח בקיר שיבואו דרכו האור והאוריר והרוח פנימה וכדי לראות דרכו: (ברא' ח' ו), בעד החלון נשקפה (שופ' ה' כח), וקרע לו חלוני (ירמ' כבי יד), בעד החלונים יבואו כגנב (יואל ב, ט), קול ישורר בחלון) צפ' ב, יד). מתוך: י. גרובסקי, מלון השפה העברית (דביר, 1938).

3. Raphael Nir, Hebrew Semantics: *Meanings and Communication*, Vol. 10250 (Open University of Israel, 1989), 97.

4. אברהם רובינזון ואברהם שטאל, מילון דו-לשוני אטימולוגי לערבית מדוברת ולעברית (דביר, 1995), 437.
5. נורסית עתיקה (Old Norse) היא שפה גרמאנית צפונית שקדמה לשפות הסקנדינביות המודרניות, והיתה בשימוש עד המאה ה-13 בערך.
6. מתוך, *Definition of Window, Oxford online dictionary*, <http://www.oxforddictionaries.com/definition/learner/window> על החלון בפילוסופיה ראו חגי כנען, "הפילוסוף והחלון", בתוך הקול והמבט (תל אביב: רסלינג, 2002), 133-146.
7. דליה רביקוביץ, "החלון", כל השירים עד כה (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995), 215.
8. יהודה עמיחי, "משלושה או ארבעה בחדר", שירים 1948-1962 (תל אביב: שוקן, 1977), 78.
9. לסקירה היסטורית מקיפה אך תמציתית של אדריכלות של חלונות ראו Michael Tutton, Elizabeth Hirst, Hentie Louw and Jill Pearce, *Windows: History, repair and conservation* (Routledge, 2015), 8-50.
10. Sabine Rewald, *Rooms with a View: The Open Window in the 19th Century* (Metropolitan Museum of Art, 2011), 3-20.
11. סלילת השדרות של האוסמן במקום הרחובות הצרים והמתפתלים של פריז הימי-ביניימית. ה"האוסמניזציה" יצרה ניכור והזרה של תושבי פריז מעירם ונישלה עניים רבים מבתיהם, אך ה"פתיחה" של העיר יצרה גם מפגשים חדשים בין שכבות חברתיות שונות. בשירו של בודלר "בעיני העניים" מתוארת משפחת עניים ברחוב המתבוננת מבעד לזוגית בוגג היושב באחד מבתי הקפה. העניים נחשפים אל הבילוי הבורגני באופן חדש, וכל אחד מבני הזוג חווה את המבטים באופן אחר. ראו Marshall Berman, "Baudelaire: Modernism in the Streets", in *The Artist and Political Vision*, eds. Benjamin R. Barber and Michael J. Gargas Mcgrath (New Brunswick and London: Transaction Books, 1983); Nezar Alsayyad, *Cinematic Urbanism: History of the Modern from Reel to Real* (New York, Routledge, 2006), 2-3.
12. מקרה שונה הם החלונות בהולנד, שמגיעים כמעט עד לרצפה וחושפים את הפנים אל הרחוב כביטוי לכנות ולטוהר פרוטסטנטי.
13. ראו לה קורבוזיה, "בתים סדרתיים", בתוך לקראת ארכיטקטורה (תל אביב: בבל, 2007), 184-224.
14. Hilde Heynen, *Architecture and Modernity, A Critique*, (Place: Publisher, 1999), 34, 40. (להלן *Architecture and Modernity*).
15. היסטוריונית האדריכלות הילדה היינן (שם, 94-95) מצטטת ומתרגמת מלוס: Adolf Loos, *Trotzdem*, 1900-1930 (Vienna: Prachner, 1982 [1931]), 23, 56; Loos, *Die Potemkinsche Stadt*, p. 213: "Was ich vom Architekten will, ist nur eines: dass er in seinem Bau Anstand zeige".
16. Le Corbusier, *Precisions* (Cambridge, Mass, 1991), 51.
17. Le Corbusier and Pierre Jeanneret, "Five Points towards a New Architecture," in

- Programs and Manifestos on 20th Century Architecture*, ed. Ulrich Conrads (London and Cambridge: MIT Press, 1970), 99-101.
18. David Leatherbarrow and Mohsen Mostafavi, *Surface Architecture* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002), 41-78.
19. זה היה אחד מחידושי האדריכלות המודרנית, שבה גודלם של החלונות נקבע על ידי המרווח בין העמודים, וכך גם צורתם האנכית. ראו David Leatherbarrow and Mohsen Mostafavi, *Surface Architecture* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002), 41-78 (להלן Leatherbarrow and Mostafavi, *Surface Architecture*).
20. לדרבארו ומוסטפבי מפנים בהקשר זה אל "Das Fenster im Bild, das Bild im Fenster", *Daidalos*, 13 (1984): 5.
21. Leatherbarrow and Mostafavi, *Surface Architecture*, 50, 61. החללים החשופים והשקופים יתר על המידה במבנים המודרניים יצרו במצבים מסוימים חוסר נוחות, מנעו אינטימיות ותחושת שייכות, ולעתים אף עודדו אלימות. דוגמה מובהקת לכך היא פרויקט המגורים Igoe and Pruitt בסיינט לואיס, דיור ציבורי מודרניסטי פונקציונלי שנבנה בסוף שנות החמישים ונהרס בשנות השבעים. בפרויקט זה, שהפך עד מהרה לגטו של הקהילה השחורה שנותרה במרכז העיר, נקבעה מטעמי חיסכון קומת גלריה בכל שלוש קומות, ובה עצרה המעלית. דווקא החללים שחזיתות הזכוכית שלהם היו ביטוי לאדריכלות מודרנית המשרתת ערכים של ציבוריות, שקיפות ותנועה חופשית, נפגעו ראשונים: הזכוכיות נופצו והמרחב הפך באחת לחשוף, מופקר וחסר הגנה.
22. זו מתוארת כ"תהליך, או מערך של תהליכים הכוללים נזילות גוברת, זרמים רב-כיווניים של בני אדם, אובייקטים, מקומות ומידע, כמו גם הסטרוקטורות שהם פוגשים ויוצרים המגבילים את הזרמים הללו או מאיצים אותם. 2, George Ritzer, *Globalization, a basic text* (West Sussex, Wiley-Blackwell, 2010).
- ראו גם ראיון עם פול ויריליו: John Armitage, "From Modernism to Hypermodernism and: beyond, An Interview with Paul Virilio", *Theory, Culture & Society*, 16 (1999): 5-6.
23. שם, 94;
- Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity* (Cambridge UK & Malden MA: Polity Press, 2012), 120.
24. Leon Battista Alberti, *On Painting: A New Translation and Critical Edition*, trans. & ed. Rocco Sinisgalli (Cambridge University Press).
25. Anne Friedberg, *The Virtual Window: from Alberti to Microsoft* (Cambridge, MA: MIT press, 2006), 5.
26. שם, 61.
27. פרידברג מתארת את התפתחות הצילום כסדרה של חלונות. ראו Friedberg, 72-73. ראו גם Alma Davenport, *The History of Photography: An Overview* (UNM Press, 1991), 5-17.
28. ג'וליאנה ברוננו טוענת שישנו קשר אנלוגי בין הקולנוע המוקדם למרחב הראייה של המאה ה-19, שאותו

- Giuliana Bruno, *Streetwalking On A Ruined Map: Cultural* ראו *Theory And The City Films of Elvira Notari* (Princeton University Press, 1993), 4.
29. ולטר בנימין, "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", מבחר כתבים, כרך ב': הרהורים (בני ברק: הקיבוץ המאוחד), 170-171.
30. Paul Virilio, *The Lost Dimension*, trans. Daniel Moshenberg (Semiotext(e), 1991).
31. Jean Baudrillard, "L'autre Par Lui-Même: Habilitation", in *Collections Débats*. (Editions Galilée, 1987), 126-7.
32. Friedberg, 138; David Holmes (ed.), *Virtual Politics: Identity and Community in Cyberspace* (London: Sage, 1997), 130-131.
33. באזן מתייחס לסוג מסוים של קולנוע, שאותו הוא מבחין מקולנוע המבוסס על ייצור אשליה. ראו André Bazin, *What is Cinema?* vol. 1, trans. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1968), 111, 166.
34. Christian Metz, *Film language: A semiotics of the Cinema* (University of Chicago Press, 1974), 45.
35. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (Paris, Seuil, 1977).
36. לעומת הקולנוע העלילתי, לקולנוע הדוקומנטרי יש עודפות משמעותית הנובעת מאופיו ומורכבותו של המדיום והאופן שבו הוא מתווך את המציאות שמחוץ למסך. כפי שטוען לנדסמן, הקולנוע הדוקומנטרי שהוערך מאז ומתמיד על היכולת הלא-אישית וחסרת הפניות שלו להוות מראה למציאות המצולמת בסרט, ללא מלאכותיות פיקטיבית, עבר שינויים רבים מאז הימים הנאיביים הראשונים של צפייה וקריינות יודעת-כול, ובהדרגה נוטש את מאמציו להדגיש רושם של אובייקטיביות. מהשלב המודרניסטי של המסה הקולנועית והרפלקסיה העצמית אל המבנה הפרפורמטיבי העדכני שלו, הסרט הדוקומנטרי מציע טיעונים של חוסר מוחלטות וחוסר שלמות במקום להעמיד במקום הראשון את הידע והעובדות חסרות הגוף. למעשה, סרטים דוקומנטריים עכשוויים רק ממשיכים לבדוק את ההנחות הראשוניות שלהם, ולוהצים עוד יותר על הקו העדין שבין פיקציה לעובדה במאמץ מתמשך להגדיר מחדש את הדוקטרינות האסתטיות והאתיות של הסוגה. ראו Ohad Landesman, "In and out of this world: digital video and the aesthetics of realism in the new hybrid documentary", *Studies in Documentary Film*, 2(1) (2008): 33-45.
37. ג'ונאס מקאס (Mekas), אמריקאי ממוצא יהודי-לטבי, הוא אחד מיוצרי היומן הקולנועי הראשונים, וב-1969 יצא סרטו *Walden: Diaries, Notes and Sketches*, שכלל איסוף זיכרונות חוויות ותחושות, תוך ניסיון ליצור אופן חדש של התבוננות בעולם ובחיי היומיום. על חשיבותה ומשמעותה של יצירתו של מקאס ועל סרט היומן ראו William E. B. Verrone, *The Avant-garde Feature Film: A Critical History* (McFarland, 2011), 84-88. צורה נוספת של סרטי-יומן היא "יומנים" (Diaries, 1971-76) של אד פינקוס (Pincus), מהיוצרים הבולטים של הקולנוע הישיר (cinema direct) האמריקני. זהו סרט אינטימי וחושפני המפנה מצלמה אל חיי היומיום של פינקוס ובת זוגו ומערב בין אירועים אישיים

ופוליטיים. ראו Jim Lane, *The Autobiographical Documentary in America* (University of Wisconsin Press, 2002), 52-62.

38. עקב השפה הקולנועית האישית שלהם והעיסוק המובהק בחיי היומיום ובהיסטוריה ה"מינורית" במקום באירועים היסטוריים "מזויזים" כנהוג בסרטים תיעודיים בישראל של אותן שנים, היומנים של דוד פרלוב הם יצירה פורצת דרך בקולנוע המקומי. בפעם הראשונה צולמו חיי יומיום ישראליים מאובקים מחלון דירה עירונית רגילה לחלוטין. ה"יומנים" הם יותר בגדר יצירה פוליטית ריאליסטית והם פואטיים ואוונגארדיים פחות מיומניו של מקאס. בניגוד לאוטוביוגרפיה הקולנועית של פינקוס, הם אינם קולנוע "ישר", אך החשיפה והגילוי של המציאות היומיומית, על יופיה ופרטיה הבנאליים, הם חלק מהניסיון להפוך את חיי היומיום ליצירת אמנות.

39. דוגמה מובהקת לכך היא הסרט "טיש!" (Tishe!, 2002), המצולם מחלון ביתו של הבמאי ויקטור קוסקובסקי, שצפה אל רחוב בסן פטרסבורג ותיעד אותו לאורך שנה שלמה מזוויות שונות ובסגנונות שונים. קוסקובסקי תיעד את עבודות הכביש הבלתי נגמרות שנעשו לכבוד חגיגות שנת ה-300 לעיר. הכביש נפתח שוב ושוב ונסלל מחדש, ובסרט נראה כל אחד מהתיקונים הללו מזווית זוהה, אך מבעד לעדשות שונות, בשעות שונות ובסגנונות שונים – ריאליסטי, סוריאליסטי, מופשט. קוסקובסקי מציין כי קיבל השראה מצילום החלון של נייפס "נוף מהחלון בלה גרה" (1826-1827) ומסיפור קצר של א"א הופמן (Hoffman) בשם "החלון הפינתי של בת דודתי" (1822), המתאר נכה שהמגע היחיד שלו עם העולם החיצון הוא הנוף מחלונו. <https://www.idfa.nl/industry/tags/project.aspx?ID=86977b15-15ef-4a18-8fe8-e716037d2669>

דוגמה נוספת למבט סטטי על תל אביב מופיע בסרטה של שנטל אקרמן, "שם למטה" (Là-bas), שצולם כולו בתוך הדירה התל אביבית שאקרמן האכסנה בה בביקור בישראל ב-2006. היוצרת דיירת-צלמת היא דמות פסיבית שאינה נראית בסרט, והיא מכונסת-מתגוננת מאחורי חלון-מצלמה. בדירה החשוכה למחצה חלון המופנה אל רחוב תל אביבי ואל חלון המרפסת שממול, וברקע קולות העיר. הצילום מן החלון משקף את מצבה הנפשי של הבמאית. לעתים הצילום נעשה מאחורי וילון סגור, כשהדיירת שוהה ימים שלמים בדירה החשוכה וחוששת לצאת אל הרחוב, ולעתים החלון פתוח לרווחה, והמצלמה צופה בחודרנות בדירות שממול ועוקבת אחר דייריהן. הצילום מבעד לחלון מאפשר לאקרמן, החושפת את היותה בת לניצולת שואה, לתהות אם ישראל היא אכן מקום מקלט לעם היהודי, או סוג אחר של כלא. אקרמן אינה משתמשת במצלמה כדי לחקור את סביבתה באופן אקטיבי. המצלמה ניצבת בחדר ללא תנועה, מופנה כל העת לאותה זווית. נקודת המבט של המצלמה אינה נקודת המבט שלה, מכיוון שהיא נעה בתוך הבית, כפי שאפשר להבין משיחות טלפון אקראיות שהיא מנהלת. הקולות היחידים המלווים את הסרט הם קולות הבית שהיא נמצאת בו לבדה, הקולות הבוקעים מן הרחוב, ושיחות טלפון אקראיות שבהן קרוביה מנסים לברר איך היא מרגישה ומדוע אינה יוצאת מן הבית. נראה כי המבט מן החלון מאפשר לה לגלות עניין בסביבתה דרך המתרחש בדירה ממול.

40. ריאיון עם ענת אבן, בתוך אפרת כורם, ארז פרי ואבנר פייגלרנט, קולנוע דרום – יוני 2015 – שיחות עם במאים (תל אביב: רסלינג ומכללת ספיר, 2015).

41. שם.

42. העבודה מוגדרת באתר של הקולקטיב כ"סדרה של מחקרי וידאו. יצירה המפרשת ומבקרת באופן חריף ונוקב מהלכים אלימים והרסניים במרחב העירוני במזרח ירושלים. הדימויים מצולמים במצלמת אבטחה, ומראים כי לפני ואחרי ה"פיקוח" המכשירי ישנה סקרנות, התבדחות, זכרון, תשוקה וספק, החותרים תחת פרויקט הצפייה. בזמנים ומקומות אלו, תנועות המצלמה ופרשנות הרקע הופכים לאופנים בהם תושבים פלסטיניים מעריכים את מה שניתן לראות, ומדברים על טיבו של המרחק שלהם מאחרים". הסרט ממשיך סרטים אחרים של קולקטיב CAMP, אשר עוסק ביחסים בין קהילות, טכנולוגיות, ומערכות של שירותים. ראו Al jaar qabla al daar (The neighbour before the house), Studio Camp Website, <http://studio.camp/event.php?id=98>.

43. שם.

44. שם.



לוח עדות (מסה)

חיים דעואל לוסקי

אך בצלם יתהלך איש אך הכל יהמיון יצבר ולא ידע מי אספם.

תהילים ל"ט, 7

במסה זו אבקש להשתמש במושג המקראי "לוח עדות", המתייחס ללוחות הברית, כדי לרבד את המושג הבסיסי "צילום", להעמידו לבחינה מחודשת ולהעשיר את השיח בעניינו.¹ באמצעות מושג זה ארחיב את ההבנה של מהות הצילום כפעולה בעולם, באופן המשלים את השינויים שחלו במעמדו עם כניסתו לשדה האמנות בשנות השמונים של המאה הקודמת, עת התפצל לשתי דיסציפלינות שונות הפועלות במקביל – צילום ואמנות. פיצול זה לא לווה בהופעתו של מושג חדש, ובין שהצילום הוא עיתונאי או "אמנותי", בין שנעשה בו שימוש מסורתי ובין שמשתמשים בו כחומר גלם לאמנות, בין שנעשה בידי צלם ובין שהוא מופיע כדימוי אנונימי, גנרי, חסר מקור ברור, הצילום עדיין נקרא "צילום".² יחד עם זאת, כניסת הצילום לשדה האמנות אמורה היתה להעלות שאלה שלא נשאלה באופן שבו אני מציב אותה כאן: האם הצילום הוא אירוע היכול לשלב את המיתי וההיסטורי, בזמן עבר ולא רק בזמן הווה?

המושג "לוח עדות" מהווה עבורי מענה אפשרי, והפנייה למקרא פועלת בצורה כפולה: מצד אחד אציע כאן קריאה חדשה במקרא דרך עיני המחשבה הפוסטמודרנית שהתפתחה בד בבד עם התפתחות הצילום העכשווי ושיח הצילום, ומצד שני אבקש לפתח דיון בצילום שכמו עושה שימוש במונחי המקרא, המהדהדים בבחירה המיוחדת של העברית במונח "צילום", הנגזר מהמושג הטעון "צלם". הרבדים המיתיים שהמושג "צלם" החדיר לשדה שיח הצילום בעברית מאפשרים הרחבה של הדיון בצילום כאירוע המציב בעייתיות מיוחדת בקשר שבין ייצור לייצוג ובין הפרטיקולרי לאוניברסלי.

המחשבה הביקורתית מלמדת חקירת מושגים על ידי חשיפת ההיסטוריה המחוקה שלהם. הגניאלוגיה, הנעזרת בניתוח פילולוגי, מאפשרת לפתוח אופק חדש לדיון במושגים המופיעים לעינינו כחסרי היסטוריה. הדרך שתוצע כאן הפוכה במובן מסוים: אמנם ברצף המילולי שנוצר בין ה"צילום" לבין המושג המקראי המרובד "צלם" אין גניאלוגיה של ממש, שהרי הקשר הוא מודרני ונטבע מתוך לחציה של שפה מתחדשת, ואולם אני מבקש לטעון כי חידוש זה, שנקלט בצורה טבעית (להבדיל מחידושים ותרגומים לשוניים אחרים שנדחו על הסף), מכיל אפשרויות עומק למושג, שאינן נוכחות במושג הלועזי photography, שעל פניו התעתיק העברי שלו יכול היה להיות – "רישום באור".

המושג photography תופס את הצילום כהעתק של מקור, בהמשך לנביעה של האור כמקור. אור המוחזר מהאובייקט מותיר את רישומו על לוח הצילום לאחר שצרב את האמולסיה. לעומת זאת, המונח "צלם" העומד ביסוד החידוש הלשוני העברי מפנה לאפשרות אחרת: רישום באור ללא מקור. האדם נברא בצלם אלוהים; האדם הוא העתק של מה שאינו ניתן לייצוג ולהעתקה. מכאן שהבחירה ב"צלם" כיסוד החידוש הלשוני מעידה על האפשרות לראות בצילום העתק ומקור בעת ובעונה אחת. זאת ועוד, הבחירה במושג הארכאי-יאולוגי "צלם" מפנה אל ההיבט הגופני, האנושי-האנויברסלי של פעולת הצילום, להבדיל מהמונח הלועזי, המתאפיין בעיקר לתהליכים פיזיקליים ולתגובות כימיות פרטיקולריות.

"צלם" מביא אל הצילום גם את המורכבות הטמונה בהופעתו הראשונה של המושג אדם, במקרא: "וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים נַעֲשֶׂה אָדָם בְּצֶלְמֵנוּ כְּדְמוּתֵנוּ" (בראשית א, 26).³ בריאת האדם היא ההיעשות בצלם של האל. בריאת האדם בצלם היא רגע חריג ביחס לשאר שלבי הבריאה. בבריאת השמים, האור, המים, האדמה וכל מה שמהלך עליה, האל מצווה ומארגן את הטבע. בריאת האדם הוא רגע החורג מהטבע ורושם בקרבו את האלוהי.⁴ האדם נברא "בְּצֶלְמֵנוּ כְּדְמוּתֵנוּ" – בבריאת האדם נחלץ האל מעצמו.⁵ מה פירוש ההבדל באותיות היחס בין ה"ב" ל"כ"? בעוד שאת "כדמותנו" אנחנו משייכים מיד למחשבה על דמיון והעתק, "בצלמנו" מעלה את אפשרות ההמשכיות: האדם נברא באמצעות הצלם. במקור הארמי של המילה היא מציינת ככל הנראה קרבה, כפי שכותב שמואל ליונשטם על מקור המלה בביטוי "בצל האל": במזרח התיכון הקדום המלך ממוקם בדרגה גבוהה משאר בני האדם, "שכן המלך בלבד המפואר ומרומם מעל דרגת אדם רגיל, נברא בצל האל".⁶

האל מודיע על פיצולו למקור והעתק, וגם מודיע שההעתק "דומה למקור" (ובפירוש לא זהה, אלא "כ"דמותו). האדם נברא בצלם, אולם הבריאה בצלם גורעת משהו מן ההעתק לעומת המקור, ולכן הצלם חייב להיות גם דומה וגם שונה מהאחד, והמקרא מפרש זאת מיד בהמשך, כשהטקסט מעניק משמעות מעוררת תהייה לבריאה "בְּצֶלְמֵנוּ". את המשמעות יוצר האל כשהוא מעניק לבריאת האדם תוכן, דרך הגדרת יחסו ותפקידו של האדם ליצורים פחותים ממנו: "וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים נַעֲשֶׂה אָדָם בְּצֶלְמֵנוּ כְּדְמוּתֵנוּ וְיִרְדּוּ בְדֶגְתַּי הַיָּם וּבְעוֹף הַשָּׁמַיִם וּבַבְּהֵמָה וּבְכָל הָאָרֶץ וּבְכָל הָרֶמֶשׂ הָרֹמֵשׂ עַל הָאָרֶץ" (שם, 25). פירוש הבריאה בצלם הוא אפוא שהאדם אינו רמש, אינו בהמה ואינו דג. זה האלוהי שבו, החורג מהטבע, אך מוצג במונחים של הבדל מזערי: "לא רמש". בנוסף לכך, האל מפצל מיד את הצלם האחד, משבש אותו ופוגם בשלמותו: הוא מחלק אותו לזכר ולנקבה, ככתוב בהמשך, וחוזר על הפעולה הראשונה: "וַיִּבְרָא אֱלֹהִים אֶת הָאָדָם בְּצֶלְמוֹ בְּצֶלֶם אֱלֹהִים בָּרָא אוֹתוֹ זָכָר וּנְקֵבָה בָּרָא אֹתָם" (שם, 25-26). הצלם הוא העתק פגום, אך דווקא משום כך הוא כבר כולל את עקרון הריבוי. השיטפון המפלצתי של הסלפי – צילום של אותו דבר החוזר שוב ושוב – כבר רשום במונח ה"צלם".

בבריאת האדם, האל "מצלם" את עצמו: הוא משעתק את דמותו במעשה ויוצר קשר הדוק בין מקור להעתק. העברית מאפשרת לנו לחשוב על כל צילום לא רק כהעתק אלא גם כבריאה. הצילום כצלם הוא העתק של מה שאינו ניתן לייצוג, העתק שהוא פעולה נוספת הנובעת מהמקור.

דרך שרירותיות השפה העברית נוכל להוסיף למחשבה על צילום עוד מושג מקראי – "לוח עדות", המתייחס ללוחות הברית. מחשבה על הצילום כעל לוח עדות מפנה את תשומת לבנו להיבט החומרי שלו ומקצינה את ההיגיון של הצילום כצלם, משום שהיא מציבה את ההעתק ביחס למה שאינו ניתן לראייה. פרשת מתן לוחות הברית עוסקת ברישום עדות על גבי מצע חומרי: רישום החוקים שהאל מעניק לבני ישראל. היא נוגעת לענייננו משום שהיא עוסקת בשכפול המתקיים בגבול שבין הנראה לבלתי נראה. לוחות הברית, יש לזכור, ניתנו פעמיים. בפעם הראשונה משה שבר אותם בכעס בפרשת עגל הזהב, ובפעם השנייה העתיק את תוכנם והטמין את ההעתק בארון. החוקים ניתנו, אך מעולם לא נכחו או נראו.

בשמות כ' נמנים לראשונה עשרת הדיברות. הם מופיעים כאן ללא מצע חומרי, כקול נראה: משה עולה אל ההר והעם "ראים את הקולות" (שמות כ, 14), כשהצירוף "קול נראה" כבר מכיל את בעיית העדות. הוא מצביע על רגע מתן הדיברות כרגע חושי-על-חושי, רגע של חושיות מועצמת. משום כך, הוא מצביע על הצורך לתת לרושם החושי מעמד של קבע, ומתוך כך מרמז על חוסר האפשרות להנכיח אותו תמידית. הבעייתיות מוכפלת עם הופעת לוחות הברית – המצע החומרי שעליו נכתבו עשרת הדיברות – בפרק ל"ב. הלוחות אמורים לפתור את בעיית הותרת הרושם, אך הם נשברים מיד לאחר שניתנו. החוק האלוהי שב ונעלם; מה ששב וחוזר הוא ההיעלמות.

חזרה זאת מעלה אפשרות לקריאה שונה: לוחות הברית ניתנו שבורים מלכתחילה. בקריאה ראשונה, הלוחות נשברים כעונש על חטאי העם. אבל במסגרת הבעייתיות של העדות והותרת הרושם, הלוחות מוכרחים להישבר. רק כך אפשר לרשום את החוק האלוהי בחומר, ורק הלוח השבור יכול לכלול את אלוהים ואת האדם באותו עולם.

כתיבת הלוחות בשנית מזכירה את פעולת הצילום המודרנית, ומעבר לכך מזכירה את הנס הטמון בכל צילום. כשמשה שב ועולה אל ההר ובידיו לוחות אבן מוכנים, לא ממש ברור מיהו הכותב או איך הדברים נכתבו. בתחילת הפרק אומר הכותב שהאל הוא הכותב: "וַיֹּאמֶר יְהוָה אֶל מֹשֶׁה פֶּסֶל לֶךְ שְׁנֵי לַחַת אֲבָנִים כְּרָאשֵׁי וְכָתַבְתִּי עַל הַלַּחַת אֶת הַדְּבָרִים אֲשֶׁר הָיוּ עַל הַלַּחַת הָרָאשִׁים אֲשֶׁר שִׁבַּרְתָּ" (שמות ל"ד, 1), אך בהמשך נאמר שמשה הוא הכותב: "וַיֹּאמֶר יְהוָה אֶל מֹשֶ�ה כָּתֹב לֶךְ אֶת הַדְּבָרִים הָאֵלֶּה כִּי עַל פִּי הַדְּבָרִים הָאֵלֶּה כָּתַבְתִּי אֶתְךָ בְּרִית וְאֵת יִשְׂרָאֵל. וַיְהִי שָׁם עִם יְהוָה אֲרֻבָּעִים יוֹם וְאֲרֻבָּעִים לַיְלָה לֶחֶם לֹא אָכַל וּמַיִם לֹא שָׁתָה וַיִּכְתֹּב עַל הַלַּחַת אֶת דְּבָרֵי הַבְּרִית עֶשְׂרֵת הַדְּבָרִים" (שם, 27-28). ההופעה השלישית של הפועל כ-ת-ב, כחזרה לא מיועדת, מרמזת אולי כי אלוהים כותב באמצעות משה, המתווך את החוק על/אל הלוחות מהדימוי הנוכח לנגד עיניו. זהו האזכור הראשון בהיסטוריה לכאורה של פעולה דומה לצילום האנלוגי, המשחזר את מה שהתרחש בגרסה הראשונה של הכתיבה על הלוחות. מחד, אומר יהוה: "וְכָתַבְתִּי עַל הַלַּחַת אֶת הַדְּבָרִים אֲשֶׁר הָיוּ", אך מאידך, למטה ובהמשך, יהוה משנה את ההפניה, ובמקום להצביע על ארוע בעבר הוא מפנה להווה: "כָּתֹב לֶךְ אֶת הַדְּבָרִים הָאֵלֶּה". מבחינת ההקשר של המסה הנוכחית, הייתי מדגיש רק את העובדה שיהוה מנסח כאן במפורש

את ההבדל בין "האלה" לבין "אשר היו", הבדל המתקיים בפעולת הצילום, בה מתחולל ארוע הווי המהווה בה בעת ביטוי של הכאן והעכשיו, אך גם ייצוג של ארוע שכבר קרה. יהוה יוצר שיחזור של הלוח החומרי שדימוי לא חומרי מוטבע בו כמו מעצמו, מכוח פעולה בלתי נראית (שלו – של יהוה – עצמו).⁷ בספר שמות נטבעת אפוא המחשבה על תנאי האפשרות של שכפול המציאות. כמו בצילום המודרני, השכפול אפשרי מכוח דבר שאינו ניתן לראייה. ברגע המצאת הצילום היתה זו הקופסה השחורה שאפשרה את השכפול. במקרא סדר הזמנים הוא הפוך, אבל גם שם יש קופסה שחורה: הארון החתום – המוזמן ומתוכנן מראש על ידי האל – שבו מוטמנים הלוחות, ושהטמנתם היא צורת הנוכחות היחידה, העתידית שלהם.⁸

אך, השאלה עדיין עומדת: מדוע להידרש למחשבה המקראית בהקשר של הצילום המודרני? ראשית, המחשבה המקראית על לוח עדות יכולה להזכיר לנו את ממד הנס שמתקיים בכל צילום: אותה השתאות נשכחת שליוותה את ההתייבבות מול הצילום הראשון; הפליאה שליוותה את ההיתקלות בצילום של עצם יומיומי בתכלית – מטאטא שעון על דלת בצילומו של פוקס טלבוט – הנובעת אולי דווקא מן החולין של העצם. ההסבר המידי לתגובה זו יפנה מן הסתם אל הדמיון המופלא בין הצילום למקור: "זה נראה בדיוק כמו זה". המושג לוח העדות מציג שתי אפשרויות אחרות: הראשונה שולחת אל נס הצילום, הקשור לא רק בנראה אלא גם במה שאינו ניתן לראייה, במה שחבוי אבל מוסיף לפעול; השנייה מפנה אל נס לוח העדות המתרחש פעמיים. מדוע שנס יקרה פעמיים? הנס טמון גם בחזרה. בהשאלה לצילום: המופלא של הצילום אינו קשור בהכרח בשכפול של מקור חד-פעמי, אלא אולי באפשרות שהמקור עצמו הוא כבר שכפול, ושהשכפול רשום כבר במקור.

הפעולה של הצילום בהיסטוריה רשומה כבר בסיפור לוחות הברית – סיפור על נס החוזר פעמיים. צריך לשקול את האפשרות ששבירת הלוחות על ידי משה היא חלק ממנגנון הנס. השבירה היא האירוע הפרטיקולרי המפר את הסדר האלוהי: אדם מחריב את מעשה האל. והוא גם אירוע חסר הסבר. אלוהים מיידע את משה לגבי פרשת עגל הזהב: "לֹךְ רַד כִּי שָׁחַת עַמְּךָ אֲשֶׁר הָעֵלִיתָ מֵאֶרֶץ מִצְרָיִם. סָרוּ מֵהָר מִן הַדֶּרֶךְ אֲשֶׁר צִוִּיתָם עָשׂוּ לָהֶם עֵגֶל מִסֶּכָּה וַיִּשְׁתַּחֲווּ לוֹ וַיִּזְבְּחוּ לוֹ וַיֹּאמְרוּ אֵלֶּה אֱלֹהֵינוּ אֲשֶׁר הָעֵלֵנוּךְ מֵאֶרֶץ מִצְרָיִם" (שמות ל"ב, 7-8). אבל, אם אזהרת האל אמורה היתה להרגיע את משה, הרי שברגע הראייה ממש, משה מתערער באורח לא צפוי: "וַיֵּרָא אֶת הָעֵגֶל וּמַחֲלַת וַיַּחַר אַף מֹשֶׁה וַיִּשְׁלַךְ מִזֶּדֶוֹ אֶת הַלָּחֹת וַיִּשְׂבֹּר אֹתָם תַּחַת הָהָר" (שם, 19). לאחר שנשברו יכולים הלוחות לשוב כשילוב של המופשט והקונקרטי, הפרטיקולרי והאוניברסלי. הם אותם לוחות: "וְכָתַבְתִּי עַל הַלָּחֹת אֶת הַדְּבָרִים אֲשֶׁר הָיוּ עַל הַלָּחֹת הָרִאשֹׁנִים אֲשֶׁר שִׁבַּרְתָּ" (שמות ל"ד, 1). אבל חזרתו של הפרטיקולרי הופכת לאוניברסלית, שכן הפעם הלוחות מיועדים מראש להסתרה ואינם ניתנים עוד לראייה.

המשקעים המיתיים שהוסיפה העברית למושג הצילום יכולים לסייע לנו בהבנת התערבותו של הצילום בהיסטוריה. משקעים כאלה נחוצים מכיוון שהתערבות זו היא מלכתחילה מורכבת. הופעת הצילום אינה רק אירוע היסטורי, אלא גם אירוע המשנה את חומרי הגלם שמהם טוויה

ההיסטוריה. הצילום העניק לכותביה מסמך מסוג חדש: מסמך המבטיח גישה ישירה, לא מתווכת, אל רגע היסטורי, ובדיוק מאותה סיבה הוא מצריך דברור, ואינו מתמצה בשום דברור. אך אם הצילום חילק את ההיסטוריה ללפני הצילום ואחרי, השינוי שאני מבקש לחולל במושג מבקש לחולל שינוי גם במבנה המחלק הזה: מחשבה דרך לוח עדות מרמזת שהצילום התקיים (לכאורה) מאז ומעולם, ורק ההופעה המדעית-טכנולוגית שלו התאפשרה בחצי הראשון של המאה התשע-עשרה, בשל התנאים ההיסטוריים שנוצרו בתקופה המודרנית. רעיון לוח העדות מבקש להפר את החלוקה ולאפשר מחשבה על צילום ועל היווצרות של עדות צילומית כבר בשלבים מוקדמים של ההיסטוריה האנושית. לכן אני מבקש להצביע על כך שהצילום אינו רק מסמך היסטורי; בכל צילום טמונה האפשרות להיהפך לאירוע היסטורי, אירוע המחולל היסטוריה, ועוד יותר אם מסתכלים בלוחות העדות שנוצרו בעבר וחושבים עליהם דרך המסורת הצילומית. התערבותו של צילום בהיסטוריה מזמינה מונחים מיתיים משום שהיא פועלת דרך הקפאת הרגע. הצילום פועל כמיתוס המספק תבנית על-זמנית דרך סיפור על אירוע שחלף.

מחשבה על צילום כ"לוח עדות" מציעה אפשרות להבנה של ההתערבות הפרדוקסלית הזאת של הצילום בהיסטוריה. כיצד צילום הופך לאירוע? במחשבה ראשונה נאמר שהצילום מחייב אותנו להתייבב מול עדות חד-משמעית, בלתי ניתנת להפרכה, על אירוע שקרה: חייל הרג אזרח, בכפר נידח התבצע טבח, דגל מתנוסס על יעד שנכבש, חייל ברגע מותו. מחשבה זו מבוססת על ההנחה שהצילום נאמן למקור. אולם המשקעים המיתיים במושג הצילום מציעים אפשרות אחרת.

הצילום פועל בהיסטוריה מכיוון שהוא מראה דבר-מה שלא קרה. מה שמתגלגל באירוע שמתחיל בצילום הוא מה שאינו נראה בצילום, אבל משוחזר בדיבור עליו, בפרשנות ובחזרה אליו שוב ושוב. חייל זה"ל אלאור אזריה ירה בראשו של פלסטיני ששכב פצוע על הכביש לאחר שתקף בסכין חייל ישראלי חמוש. האירוע צולם, והצילומים חוללו מסכת טעונה רגשית ובעיקר פוליטית. החייל הועמד לדין והורשע. לאורך המשפט תבעו פעילים פוליטיים את זכותו ואת ביטול המשפט. לא קשה לטעון כי האירוע קשור לצילום. בועז ביסמוט, עורך "ישראל היום", כתב ביום הכרעת הדין: "כבר היו מקרים כאלה בעבר. תיעוד המקרה הרשיע את אזריה עוד לפני תחילת המשפט. הצילומים כתבו את פסק הדין. בלי צילומים זה היה נגמר אחרת". במלים אחרות, לפי ביסמוט, הצילום חושף את מה שאנחנו יודעים על קיומו אבל מעדיפים להתכחש לו. זו אמנם הכרה בפעולה הייחודית של צילום בהיסטוריה, אולם היא עדיין מניחה שיש מקור שהצילום נאמן לו.

אך ייתכן כי פעולת הצילום מורכבת יותר. הופעת הצילום של אזריה חוללה התרחשות ציבורית ופומבית סוערת, שסבבה כולה סביב מה שאינו נראה בצילום והתווסף לו מתוך פרשנות ופולמוס. הצילום פתח פתח רחב לפרשנויות וויכוחים מכיוון שהוא משקף ומראה יותר ממה שנראה בו. היו שראו בו את המדינה: שלוח של המדינה הורג פלסטיני מנוטרל שתקף אותו. אחרים ראו בו נער, ילד אפילו, שנקלע לאירוע גדול ממידותיו. יש שראו בו גיבור ואחרים ראו בו קורבן מזרחי (מה שתום מהגר ועדי מזור כינו "ש"ג מזרחי"¹⁰). הצילום מתגלגל באירוע שאינו קיים

בו, שאינו בצילום עצמו. בצילום נראים שני אנשים, האחד שרוע על כביש והשני ניצב מעליו. אבל האירוע רושם בתמונה זו דברים רבים אחרים: מדינה, כיבוש, צבא, התקוממות אזרחית, מחבל-לוחם, אזרח, חייל-רוצח, נער, קורבן.

ואולי דווקא להפך? ההתרחשות עצמה רוויה בכל הרבדים שנמצאו בה? המדינה אכן נמצאת בצילום. אלאור אזריה הוא אכן שלוח של המדינה, והוא באמת נער, חייל ומזרחי. אם כך, אולי מה שמראה הצילום הוא בדיוק מה שאינו קיים במציאות: אדם יורה באדם. לכן ייתכן שהצילום פועל כלוח עדות מכיוון שהוא מראה את מה שהופך לנסתר ולחבוי – הדימוי הקונקרטי של שני אנשים, ללא כל האיוכים שאנחנו משייכים להם.

לוח העדות פועל בהיסטוריה כמו נס. כמו הנס, הוא מתערב במציאות כיוצא מן הכלל. הוא הפרטיקולרי שאינו ניתן לאוניברסליזציה, ובדיוק מתוך כך הוא מוסיף לפעול. דווקא משום שהוא אינו ניתן להמשגה והפשטה, טמון בו פוטנציאל בלתי נדלה להמשגות ולהפשטות. אבל אם צילום הוא נס, הנס שלו אינו רק נס של הופעה, אלא גם של מחיקת המופיע ויצירת עדות כפולת פנים שנעה בין הנוכח לנעדר.¹¹

עיון בעבודתו של האמן משה ניניו, העושה שימוש בצילום כבמנגנון, עשוי להבהיר את האופן שבו משקעים מיתיים פועלים ברקע הצילום בהתייחסות הנוכחית לאטימולוגיה העברית של המונח, ולתמורה שאני מבקש לחולל בו. עבודתו של ניניו מאז המחצית השנייה של שנות השבעים – המוצגות בסוף המסה הנוכחית – הן תוצר של מערך פעולות דיאלקטיות ושל אופני חמיקה הן ממה שהיה הנוסח השגור בצילום והן משיח האמנות הפלסטית, נכון לשעתו. השימוש שלנו כאן במושג "לוח עדות" עשוי לשפוך אור על רבדים סמויים ואולי בלתי מובנים עד כה בעבודתו, ושהמערך (dispositive) הנפרש באמצעותו, כך אטען, מתקיים בה ברמת המכלול וברמת העבודה הבודדת.

לעבודתו של ניניו יש בין השאר ממד ארכיוני. עבודתו המוקדמת מתבססת על דימויים הלקוחים מרשות הרבים: איור מעלון הנחיות לשעת חירום של חברת תעופה, דימויים שזורטו מתוך שידורי טלוויזיה, ולאחרונה מהרשת. עבודות אחרות מתייחסות לדימויים הקיימים ממילא כדברים-דימויים בעולם. העבודות, שהן יותר "מטא-דימויי" מדימויי (כלומר דימויים מסדר שני הפועלים באופן דיאלקטי ביחס לדימויי המקור), מומצגות בהמשך במגוון צורות מופע המשתנות ביחס לנסיבות התצוגה, מצטברות ויוצרות רשת של הדוידים והקשרים פנימיים באופן שבו דימויים ישנים יכולים להופיע מחדש ולקבל משמעות נוספת בזיקה לדימויים המצטרפים החדשים.

ההיגיון המניע את הארכיון הלא-גדול הזה הוא הפוטנציאל הבלתי נדלה של הקונקרטי. הארכיון נבנה תוך שיבוש מכוון של הסדר הדיאכרוני, כך שכל פריט שנוסף לארכיון משנה בדיעבד את משקלן של שאר היחידות במכלול. השימוש הסינכרוני בחומרי הארכיון, המבטל קדימויות של מוקדם ומאוחר – בשונה מהמקרה השגור של ארכיוני צלמים שהם תמיד דיאכרוניים – הוא זה שמעניין אותי בהקשר הנוכחי של מעבר ממושג ה"צלם" למונח "לוח עדות". בהמשך ארצה

להראות גם כי בעבודות אלו מופעל, בלשונו של ולטר בנימין, מעבר מהופך כיוון מה"היסטורי" ל"מיתי", שכמו מאפשר לו ייצור של תמונות בלתי תמונתיות באמצעות חזרה על אותה נקודה מכרעת של רגע היווצרות התיעוד.¹²

ערבול הזמנים המניע את הארכיון של ניניו פועל גם ברמת העבודה הבודדת ובאופן שבו עשייתה יכולה להימתח על פני שנים עד למיצויה, בין שהיא נגטיב או קובץ. אלה לוחות עדות הפועלים בדרכים שונות נגד ההיגיון השגור של הצילום, המבוסס על רעיון החד-פעמיות או על נאמנות למקור. במקום זאת, הם מכוונים לייצורה של עבודה חד-פעמית, "דימוי-על" שהוא עיבוד של מקור באופן חוזר ונשנה, עד לנקודת העצירה של המהלך, שבה הדימוי החדש מגיע למיצוי וננעל. אלו עבודות של "מקור נעדר", ודווקא בגלל נעדרותו הוא מוסיף להיות פורה ופעיל. "עבודת אח" (1977 < 1987), (עמוד 95 להלן), למשל, מבוססת על דיווח של אירוע אסון שנלקח מתוך מסך טלוויזיה: דמות המסוק המופיעה בחומר הגלם המקורי בשתי תנוחות במרחב שבה והופיעה במגוון של עיבודים במעבר ממצב "אופקי" ל"אנכי", עד למיצויה של התנועה (בעבודות "עילוי" ואחרות, עמוד 95 להלן). העבודה מפעילה את האיננוטר (במובן של תפריט או ארגז כלים) האסתטי של הדימוי האיקוני המדמה הבנייה של הקדוש – כגילומו בסוג מסוים של עבודות פולחן דתי – ביחס למקור פחות ערך, משחק של אמונה או של היפטרות מאשליה. ב"עבודת אח" מופעל המוטיב הצורני של כפל לוחות המונכח כהצגת חוק ההתגלות הצילומי [האנאלוגי]. מבנה מהותי זה מובא לשימוש גם בהמשך בעבודות הווידאו הדו מסכיות 'קיתרה' (עמוד 101 להלן) ו'מורגן' (עמוד 103 להלן) כמו גם ב'גלאס' (עמוד 102 להלן).

עניין ההפעלה הסינכרונית של הארכיון, שאיבריו הם רק כמו-לשוניים, מתקיים באופן המובהק ביותר בקבוצת עבודות המפעילה שני דימויי מסך של שני מצבים בהם נראות זוויות שונות של אירוע אסון ימי של נפט, אש ועשן שנלקחו בהפרש של שבריר שנייה ממסך הטלוויזיה. העבודות מופיעות תחת שמות כמו "כתם" ו"מפלים" (עמוד 97 להלן), וב"השם המפורש" (עמוד 98 להלן), עבודה הנועלת את מהלך השימוש בדימוי העשן שהומר לשונית למפל, כסוג של הונאה איקונוגרפית, הדימוי כבר מתפקד כזיכרון של נוכחות, כסימן-אותיות עבריות. "השם המפורש" – עבודה הבאה בשלוש מידות – small, medium, large – מורכבת מארבע יחידות זהות במידותיהן: שתיים מהן, של ניניו עצמו, עשויות מתכת וזכוכית שהוטבע עליה – בטכניקה המשמשת לחלונות דקורטיביים בבתי כנסת – מה שהיה לעשן-מפל ומתפקד כאן כאות (יו"ד, ו"ו). שתי היחידות האחרות שהזמין ניניו מחברו האמן ארנון בן דוד (על בסיס עבודות קודמות שלו) עשויות מתיבות עץ לבוד שבמרכזן נגרעה בחיתוך ידני האות ה'. בארבע יחידותיה, המזכירות תיבות תהודה המייצרות צללים, נוצר "השם המפורש" – כהצבעה על אפשרות הייצור של "כלום" באמצעות כיוול בין דימוי-אות אחד-אחת (בשתי מידות, באופן המצביע על תנועה מוקפאת), לבין תיבה חלולה המהדהדת את קולו של ההיעדר.

העיבוד של דימוי-מקור נעשה במהלך הנמתח לעתים על פני שנים מרגע קליטתו, ומערב מוטציות זעירות, שינויים טונליים, תנועות של הפשטה ואיקוניזציה, המרות בקני מידה המעבירות בהדרגה יחידות של מידע צילומי אל האטמפורליות הייחודית של המיתוס. זה רגע

זמני-על-זמני, המשחק על מוטיב של חזרה נצחית. ביטוי מוקצן למהלך זה היא העבודה Wake (עמוד 99 להלן), המבוססת על נגטיב יחיד של צילום מסך נטול מידע או עניין (פני ים, אדווה של שובל ספינה שכבר מצויה מחוץ לפריים המתעד גם שגיאת צילום, תוצר פערי מהירות תריס המצלמה ביחס להיווצרות הדימוי במסך הטלוויזיה המופיע כצל) שהפך לשני דימויים כמו-עוקבים, באופן המייצר אשלייה קלה של תנועה בזמן. כמו בעבודות נוספות מאותו זמן, זה מהלך שבו חומרי גלם מתרבות ההמונים מומרים – בניגוד לאופן שבו הדבר נעשה על ידי אמני פופ – לעבודות הטוענות ל"סוד" סמוי המגולם באותם חומרי גלם, סוד שיש לחלצו בפעולה כמו-פורנזית, באמצעות הליך הצילום.

בדומה למבנה הדיאלקטי ההופכי שאני מייצר כאן בין צילום תיעודי-היסטורי ללוח העדות המיתי, גם בעבודתו של ניניו מבוצעת תנועה מההיסטורי אל המיתי. כך, למשל, בעבודה "מורגן" (עמוד 103 להלן), שבאמצעות התמקדות בעווית פנים כמעט לא מורגשת של זמרת ישראלית שמתאמצת להשיג הגייה מושלמת בגרמנית, מייצרת מעין קריעת מסך שמאפשרת למימדים היסטוריים מוכחשים להגיח. ביטוייה של הסינתזה המיוחדת בין המיתי להיסטורי משתקף במהלך הנוכחי במסה: האפשרות לחשוב על המקרא ועל הצילום במשותף. כך, באופן שבו העתיד מאפשר את שינוי העבר, אפשר יהיה לחקור מחדש את הארכיון המימטי העוסק בממדים התיאולוגיים של הצילום. המהלך של ניניו, המופקע לכאורה מן הזמן, מתקיים בו כאחרות, כזרות גמורה, ובה בעת הוא מקיים יחס לא פחות אל ה"פוליטי" (שהוא ההיסטורי), אם כי בממד שונה לגמרי מהשגור. את מכלול העבודה של ניניו צריך להבין כתהליך היעשות-ארכיון. אין זה תהליך יצירה של ארכיון, שהפריטים שנוספים אליו נכנסים במצבם המוגמר ומשתמרים בו כעדות קפואה. ההיעשות כרוכה בחזרה של אותם חומרים, המשתנים שוב ושוב, אך לא בפעולה של חשיפה, שהורגלנו לזהות עם הצילום, אלא דווקא כתהליך של הסתרה והטמנה. קבוצת העבודות "ניסיונות מגדל" (עמוד 96 להלן) מבוססת על תצלומים של מגדל מנסר בשני מצביו: כבוי בשגרה ומואר בלילה אחד בשנה ביום העצמאות. ההליך הצילומי חוזר על האופן שבו דבר ממשי בעולם מומר לדימוי בעל תפקיד סמלי בהקשר משטרי.

זה גם תהליך של מחיקה עצמית של עמדת הצלם, התערבות איטית ועיקשת המכוונת לשותפות בדימוי: היא מחלצת את הדימוי הצילומי ממעמדו כרפלקסיה פסיבית על העולם, כייצוג או כשימור של רגע חולף. הפיכתו ללוח עדות היא גם חלק מתהליך של העצמת העולם באמצעות העולמיות של הצילום, המוחזר לעולם כחלק ממנו, כדבר בין דברים, אם גם כזר לו. ממד זה מובא למיצוי בעבודות הולגרמות הרצפה Red_Rug ו-Rainbow_Rug-1 (עמוד 100 להלן) זו האחרונה דימוי מתעתע שמקפיא את תנוחת הצופה הנע בחלל בבקשו למצותה כדימוי – ובאופן מיוחד במחזור העבודות Glass (עמוד 102 להלן), המבוסס על צילום של מה שהיה תא הנאשם של אייכמן במשפטו בירושלים ב-1961 וכיום הוא מוצג מוזיאלי. התצלום העומד בבסיס העבודה, המורכבת משלוש תחנות עוקבות – Glass I, Glass II, Glass III – צולם בזווית הפוכה לזווית המוכרת מהצילומים הארכיוניים, כלומר הצילום נעשה מתוך התא כלפי

חוץ, בהתלכדות עם המקום שבו אמור היה להימצא מבטו של הנאשם. המהלך הכמוידיקטי המבוצע בין חלקי העבודה יוצר דימוי גשטאלט סמוי החבוי (או לא) בלוח הפורנר, בנקודה המשווערת שבה התחככה ירכו של הנאשם במהלך הישיבה בחודשי המשפט. המהלך הצילומי נועד לחילוף דימוי חדש, א־היסטורי, מתוך החפץ שהיה שותף להיסטורי.

גם עבודה זו היא למעשה לוח עדות של דימוי, או נכון יותר אובייקט־דימוי. במקרה זה מדובר בלוח עדות – חפץ זניח שהפך לאיקוני בשל השתתפותו באירוע שיא היסטורי, והתקיימותו הנמשכת כדימוי מצולם המגולם כיום במאגר של צילומי וידיאו וצילומי סטילס המשמרים אותו בהווה כאירוע עבר. צילום האירוע ההיסטורי, שבו הנאשם מופיע כמועמד להוצאה להורג, הוא במובן ידוע הצילום של החוק, הצילום בה"א הידיעה. זה צילום של משפט החורג מסדר החוק הרגיל, אך גם משפט בעל תפקיד משמעותי בלגיטימציה של חוק המדינה. כמו מתן לוחות הברית, הצילום הזה מתעד את המעורבות של הנס בהיסטוריה, תיעוד של רגע מתן החוק. לכן אפשר לראות ב־Glass לא רק תיעוד של עקבה דהויה של אירוע שחלף וממשיך להתקיים כדימוי תרבותי, אלא הופעה שנייה, המשך של האירוע, לוח עדות משוכפל. נינו משכפל את האירוע בתוך סדרה של שינויים: היפוך המבט מהתא החוצה דרך מבנה טרפזי מתכנס לכאורה המזכיר פריזמה קטומה; הנכחת היעלמות הנאשם; צילום של אובייקט אותנטי לכאורה שהוא כבר שחזור מוזיאלי בחלקו. כל ההיפוכים האלה, כמובן, רק מעידים על האופן שבו לוח העדות איננו תיעוד אלא מעשה הנוטל חלק בנוכחות־הרפאים של החוק. נינו כמו פותח את הארון ומגלה שהוא ריק. אבל הארון חייב להיות ריק – כך פועל החוק.

הערות

1. ראו: "ניתן אל משה ככלתו לְדַבֵּר אֶתוֹ בְּהֵרָסִינִי שְׁנֵי לַחַת הָעֵדֶת לַחַת אֶכֶן כְּתָבִים בְּאַצְבָּע אֱלֹהִים". שמות ל"ב, 16.

2. במחצית השנייה של שנות השישים של המאה הקודמת, בתקופת "המפנה הקונספטואלי", נעשה בצי"ל שימוש חדשני אך כזה שעדיין לא חרג מתפקידו התיעודי. בכך גם הקפידו האמנים המושגיים על שמירת מרחק מודע ממאפייני הצילום ה"אמנותי", חלוקה (תיעודי/אמנותי) שהחלה עם הופעת הצילום העיתונאי הישיר (יחד עם השימוש בצילום במדע, במשטרה ובשדות משיקים, כמו ריגול, תיעוד, צילום צבאי וכד'). הצילום האיש־אמנותי והניסיוני והצילום התיעודי־מחקרי, שהתקיימו זה בצד זה, הועמדו כנגד השימוש שעשו בו האמנים המושגיים, אשר יצרו הדגשים שונים בצילום שלעיתים קרובות אף נלקח מן המוכן ונעשה בו שימוש אגבי (לכאורה) בלי לתת עליו יותר מדי את הדעת או להפריז בערכו. חשיבות מיוחדת ניתנה למחווה עצמה, לצורות הפעולה וההפעלה של המצלמה ושל הצילום כמערך, במיקום וב־שימוש שניתן לעשות במגוון המופעים שלו, כחלק מהפעולה או מהעשייה באמנות (סימן ומסומן, נגטיב ופוזיטיב, עיסוק בגודל, ייצור של קונטקסט ורצף, קריעה והשחתה מכוונת, הדבקות ושילובים שונים בתוך טקסט, כחלק מהציור או בצדו). כל זה בא כניסיון לשבש את טוהר החומר והייצוג של הצילום המסורתי, לפרק את כושר העמידה שלו כאירוע חריג בעולם, לשלבו מחדש בדברים עצמם. כביטוי לחשיבה מושגית

חדשה על אמנות בכלל, נעשה גם שימוש בצילום כשלעצמו, תוך הטמעת דיסציפלינות אנליטיות תחילה וקונטינגנטליות מעט מאוחר יותר (בעיקר מהפילוסופיה של פריז, אך לא רק), והצבעה על מחשבה חדשה על בעיית הייצוג באמצעות שיבוש החשיבה המוכרת על אמנות. דרך השימוש הלא-מסורתי והמשבש בצילום, הודגש העיסוק בשאלות של שפה כחלק ממחקר פילוסופי ואנליטי באמנות, בשאלות השכפול והיעדר המקור. נעשה ניסיון באמנות המושגית, גם דרך השימוש המשבש בצילום לפתח יכולת ביטול או ויתור על האוטנטיות ברמת חקר הנוכחות, ויתור עד כדי היעדר על סממני כתב היד של ה"אמן". מרכז המבט והחשיבה סביב המדיום העומד בבסיסה של היצירה מחד גיסא, ומאידך גיסא ניסוח תובנות חד-שות בנוגע ליחסים בין גבוה ונמוך, תרבות וטבע, או הופעת הצורך בהנמכת הדימוי ה"אמנותי" הגבוה (הבורגני-אירופי) - כל אלה הצטרפו לצורך הנראה לכאורה כמנוגד, שהתפתח מעט מאוחר יותר בחוויות ההתבוננות הישירה המתאפשרת דרך המחשבה על הצילום המושגי (ובעיקר בפרשנותו של רולאן בארת), ובהגבחה השיחה תוך הפיכת הצילום לסיבה ולא למסובב.

בנוסף לכך, המעניין והמיוחד לאותה תקופה היה אירוע שהתחולל בתוך המפנה המושגי ואולי - מה שנתון במחלוקת עד היום - כחלק ממנו, כאשר אמנים כמו רוברט מיפלתורפ, סינדי שרמן, שרי לוין, ג'ף וול או הצמד בכר בגרמניה ותלמידיהם, שבו באמצע שנות השבעים ובעיקר בשנות השמונים לעסוק בצילום כבמ-דיום העומד בפני עצמו (ולא כחלק מהתמונה או הציור), בכיוון שנראה לכאורה הפוך מהאמנות המושגית. הם שאלו בצורה חדשה את השאלות המסורתיות ביחס לגבולות ולמהות הייצוג, דרך החזרה לתמונתיות ולפנייה הישירה אל החוויה האסתטית המיידית והלא-מתווכת. אמנים שבאו ממקומות שונים החלו להתנסות בטכנולוגיות, באסטיקה ובצורות תצוגה והדפסה שפותחו מחוץ לעולם האמנות והצילום המסורתי, בעיקר בפרסום ובמדיה החזותית. במקביל נולדו עניין רדיקלי ושיתופי פעולה עם השדות הסמוכים לצי-לום, כמו קולנוע, אדריכלות, אנתרופולוגיה וסוציולוגיה. בשלב מסוים נוצרה מעין תת-הבחנה נוספת, בין "צילום" לבין "עבודה" (work), שגם אם היא נראית כמו צילום היא למעשה "אמנות" (וכך היא מובדלת את עצמה מהצילום האמנותי המסורתי). ה"עבודות" מהזן החדש לא הוצגו עוד בגלריות מסורתיות לצילום ולא מוסגרו כמותן, אלא הוצגו בגלריות לאמנות ובמוזיאונים שהפרידו את המחלקות לצילום אמנותי מהאמנות, ויצרו הבחנה כלכלית-מעמדית בין האמן לצלם.

3. בפסוק 27 חוזר הטקסט על הרעיון בהטיה שונה: מצד אחד עם הדגשה כפולה על המושג "בצלם", ומצד שני מייצר תקבולת המפרשת את המושג: "וַיִּבְרָא אֱלֹהִים אֶת הָאָדָם בְּצַלְמוֹ בְּצֶלֶם אֱלֹהִים בָּרָא אֹתוֹ זָכָר וּנְקֵבָה בָּרָא אֹתָם".

4. והמילה "בורא" יוחדה בפרק רק לתנינים הגדולים: "וַיִּבְרָא אֱלֹהִים אֶת הַתַּנִּינִים הַגְּדֹלִים" (בראשית, א, 21).

5. כותב ליבס: "צלם אלוהים כולל בחובו את כל הצלמים האינדיבידואלים, או, אם לנקוט בלשון המקור בלים, האל הוא התמונה הכוללת את כל התמונות, ובלשון הזוהר - דיוקנא דכליל כל דיוקנן. ניסוח קבלי זה אינו אלא פיתוח של המוטיב המצוי בדברי חז"ל. המקובלים למדו להסמיך את חכמת הפרצוף של מטה, פיזיוגנומיה בלעז, לחכמת הפרצופים האלוהיים, שהיא עיקר תורת הקבלה". ראו זוהר ח"ג, רמא ע"ב. יהודה ליבס, פרקים במילון ספר הזוהר, עבודת דוקטור (האוניברסיטה העברית, ירושלים תשל"ז), 50-51.

ראו: ma.huji.ac.il/~kazhdan/Shneider/Zelem/syllabus_zelem.htm

6. ראו: ma.huji.ac.il/~kazhdan/Shneider/Zelem/Lowenstamm_Samuel_E_Haviv.pdf.

7. לא ארחיב על כך כאן מפאת חוסר מקום, אך על פי הפרשנות הנוכחית, חשיבות המפגש המחודש אינה רק בעובדה שהחוקים נכתבו מחדש, אלא בכך שמצד אחד הם נכתבים על לוחות אחרים מהמקור, מעשה ידי אדם, ומצד שני המחבר המקראי מנסח דרך כך טענה מטאפיזית בדבר תנאי האפשרות למפגש, לאירוע של הדדיות מסוימת בין האינסופי לסופי, בין האדם לאל. במפגש נדיר זה האל מזמין את משה לכתוב (יחד איתו) חוקים על גבי לוחות, שבוודאי אינם יכולים לקיים את צורת הכתיבה שהתקיימה בתנאים המקוריים, ככתוב: "לִחַת כְּתָבִים מִשְׁנֵי עֶבְרִיָּהֶם מִזֶּה וּמִזֶּה הֵם כְּתָבִים" (שמות ל"ט, 15). מה נרמז בהטיית השכם המשוך תפת לכתובת החוק? האם האל מודה שהוא אינו "מספיק" והוא זקוק לעזרתו של האדם, זה שהרס ושיבש את הגרסה הראשונה, שאותה הוא משחזר מחדש יחד עם האדם המהרס? לעניין דיאלקטי זה מתייחס גם הנביא עמוס באומרו: "הִנֵּה אֲנִי מַעֲיֵק תַּחְתֵּיכֶם כְּאִשְׁרֵי תַעֲיֵק הָעֵגְלָה הַמְלֵאָה לֶךְ עֲמִיר" (עמוס ב, 13).

8. כפי שנראה בהמשך, יצירת לוחות הברית בגרסה הראשונה כבר עוררה בעיות ופירונויות יצירתיים במסורת המחשבה העברית. כחלק מהבעייתיות של דיון באפשרות היווצרות החדש, חז"ל מצאו עשרה דברים שנבראו בערב שבת בין השמשות – זמן שהוא מחוץ לזמן, שבו נבראו כל הדברים שנוספו לבריאה (ומהווים פרדוקס). אך איש מהמפרשים לא כלל את היווצרות הלוחות החדשים בגרסה השנייה, העומדים במרכז הדיון הנוכחי. נראה כי הם לא ראו בשכפול "בעיה", ונראה כי לכן לא התעוררה סביבם מחלוקת.

במסכת אבות מופיע הנוסח: "עשרה דברים נבראו בערב שבת בין השמשות ואלו הם: פי הארץ, ופי הברא, ופי האתון, והקשת, והמן, והמטה, והשמיר, והכתב והמכתב [חז"ל מחלקים את הפעולה לשלוש: יצירת הלוחות, המצאת הכתב מלפנים ומאחור, והמכתב, דהיינו תוכן הטקסט המופיע בהם – ח.ד.ל.], והלוחות. ויש אומרים אף נזיקין, וקבורתו של משה, ואילו של אברהם אבינו, ויש אומרים אף צבת בצבת עשויה". ראו: מסכת אבות, פרק ה' משנה ו'.

9. ראו: israelhayom.co.il/article/441507.

10. ראו: haokets.org/2016/03/28.

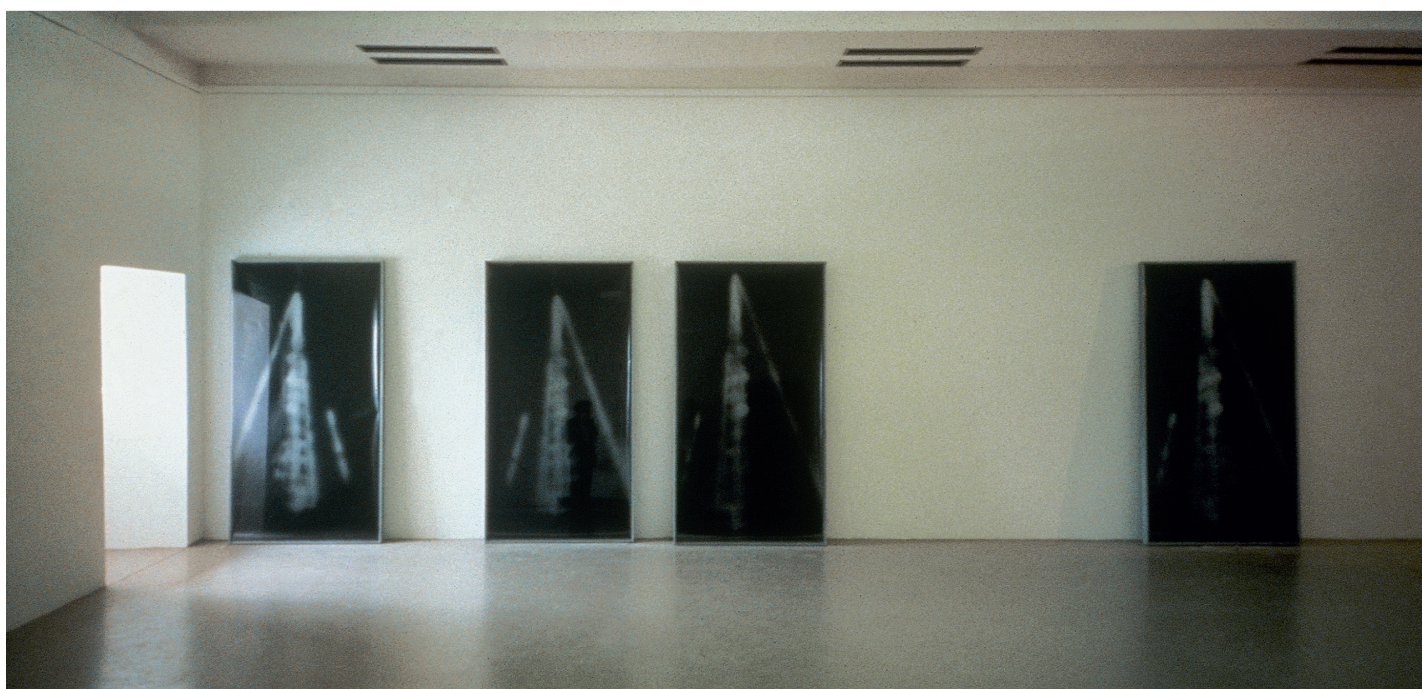
11. בנקודה זו אפשר לעמוד על הבדל נוסף בין הצילום האנאלוגי לצילום הדיגיטלי. העידן הדיגיטלי "ויתר" על רבות מהתכונות שהשתייכו למערך האנאלוגי הקשור לעידן ההמצאות של ראשית המאה ה-19, וייצג אידיאולוגיה של נאורות ומחשבה מדעית, העומדים בבסיס מה שאני מכנה פרויקט "הצילום האנכי" (השוו: "צילום אופקי", מפתח 7, חורף 2014, 145-164 [mafteakh.tau.ac.il/2014/01/08-07]). המופע הדיגיטלי סיגל לעצמו תכונות חדשות, שאינן בהכרח ממשיכות או קשורות לשיח המדעי-פילוסופי שעמד ביסוד המערכת הקלאסית של הצילום. לתפיסתי, הדימוי הדיגיטלי כבר אינו צלם ואף לא "לוח עדות", אך גם אינו עומד באיזה ניגוד דיכוטומי אליהם, גם משום שהוא אינו פונה אל חוש הראיה או אל חקר המגמה החזותית. ההיגיון העומד מאחורי הדיגיטציה של העולם שואב את המבנה ואת המחשבה המזינים אותו ממקורות שונים לגמרי. המערכת הדיגיטלית ניתקה את עצמה כמעט לחלוטין מהתהליכים הנסיים-ניסויים, מהאירוע הממשיך את המסורת האלכימית של המדע הטרנס-מודרני, ועברה מראיה דרך מכשיר לפעולה באמצעות היד והגוף. מערכת חדשה זו וההיגיון המוביל אותה קשורים להיגיון ההפצה וההפצתיות, לתהליכי התאוצה והתאוצות של שיתוף ושיתופי התמונה, לחוויה הקולקטיבית-מושטת, האחידה, הח-

וויה של השיתוף החברתי-פוליטי של תקשורת ההמונים בעידן הקפיטליזם ההיפר-טכנולוגי. היגיון זה דורש בניית שיח מושגי חדש שעדיין לא נוסח בקפדנות. מחברים העוסקים באמבלמה של הדימוי, בשאלות של ייצוג מציאות או באסתטיקה ובכתיבה על אמנות, ממשיכים עדיין לעשות שימוש לא ביקורתי בשיח הישן ובמושגיו, ולא עברו כל המרה מחשבתית (כמו המשך השימוש במושג ה-"photography עצמו"). לטענתם, ההבדל במעבר לדימוי דיגיטלי הוא הרחבה ותוספת, חלק מההשתנויות הטכנולוגיות המודרניות, תמורות נוספות באמצעי הייצור של הדימוי.

12. ראו: ולטר בנימין, "תיוות על מושג ההיסטוריה", בתוך: מבחר כתבים, ב, תרגום: דוד זינגר (תל אביב, הקיבוץ המאוחד, 1996), 313-318.

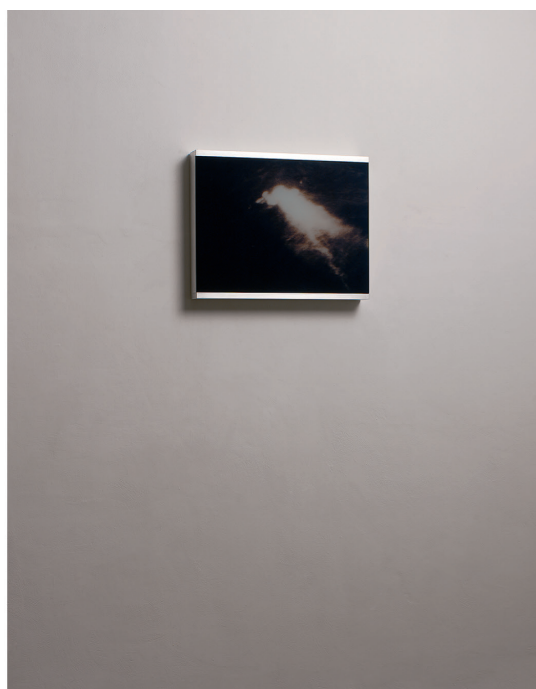
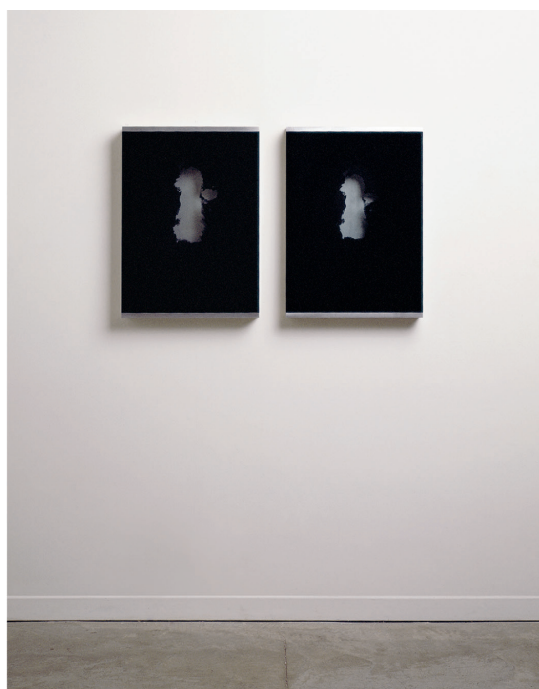


עליון: עילוי [I], עילוי [II], [מסוק, שלושה מצבים], 1977 < 1982. הדפסות כסף. 132x180 ס"מ
 תחתון: עבודת_אח [I], 1977 < 1987. הדפסות מטל-פוטר, עץ, צירי פח, 83.5x169x109 ס"מ [צילום: עודד לבל]



עליון: הברלה, 1976 < 1983, 1989, הדפסת מטלפוטו על גבי אלומיניום, 1.5x38x50 ס"מ

תחתון: ניסיונות מגדל [ארבעה מתוך תשעה], 1976 < 1983, 1992, הדפסות כסף תולות בתיבות אלומיניום ופלקסיגלאס, 8x107x202 ס"מ כ"א, מראה הצבה בדוקמנטה IX, קאסל, 1992



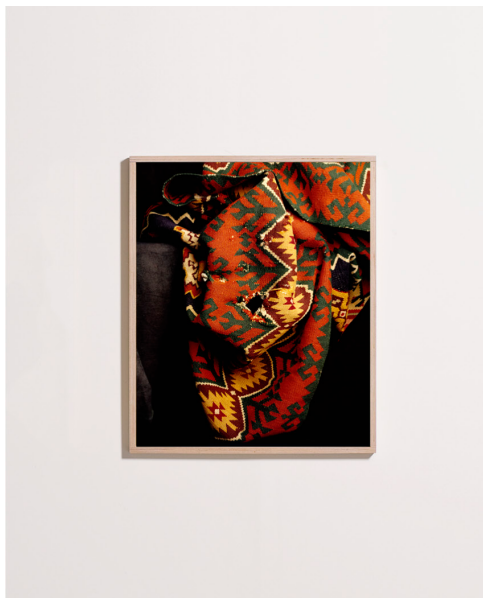
ימין: כתם, 1977 [ביצוע מחודש, 2003], שקף דורטרנס, זכוכית מחוסמת, אלומיניום, 10x80x60 ס"מ
 שמאל: ללא כותרת [צמד מפלים], 1977 [ביצוע מחודש 2000], אמולסיה צילומית, זכוכית בהתזת חול, צבע דפוס
 אופסט, אלומיניום, 9x53x74 ס"מ כל יחידה



השם המפורש [Medium Size], 1977 < 1990 [יחד עם ארנון בן דוד]. עץ לבוד, מרקר, גרפיט, אלומיניום, אמולסיה צילומית, זכוכיות מותזות חול, צבע דפוס, 9x53x77 ס"מ כ"א [צילום: עודד לבל]



Wake, 1977 < 1983, 1999, שתי יחידות, הדפסות כסף שהומרו להדפסות הזרקת דיו, 214x108.5 ס"מ כ"א
 [צילום: פלוריאן קליינפן].



עליון: חור, 1989, תצלום צבע, 70x85 ס"מ [צילום: מידר סוכובולסקי]

תחתון: Rainbow_Rug, 1976 < 2000, הולוגרמת ריצפה, מראה צד-גב, 57x175x5 ס"מ [צילום: שחף הבר]



עליון: Kythira, 1996. עבודת וידאו לשני מסכים בשתי מהירויות ושני משכי זמן (57/57''), [צילום: אלעד שריג]

תחתון: Kythira, [סובניר], 2000. תצלום צבע, קופסת קרטון, 41.65x41.6x4.5 ס"מ [צילום: עודד לבל]



עליון: מחזור Glass, משמאל לימין: 2010 < 2011, Glass I, Glass II, Glass III, הדפסות הזרקת דיו, 76.5x109.5 ס"מ כ"א

תחתון: Glass III, הדפסות הזרקת דיו, 76.5x109.5 ס"מ



עליין: Morgen, 2015 < 2016, הקרנת וידאו דר-מסכית, 2:23 ד' [צילום: אורליאן מור]

תחתון: Decor: Morgen_Appendix, 2016, צילום מסך בהזרקת דיו על לוחות אלומיניום, 123x220, ס"מ [צילום: אורליאן מור]

מהירות

ינאי טויסטר

ההיסטוריה של הצילום הניבה עושר מרתק של נרטיבים תיאורטיים. עם זאת, רובם המכריע מסתמך על הנחה בעייתית – ההנחה שאפשר ונכון להשוות בין צילום לראייה. השוואה זו מורכבת מביטויים שמהם עולה אחת או יותר מהאפשרויות הבאות: (1) המצלמה היא סוג של עין מכנית (או מתפקדת ככזו); (2) פעולת הצילום מקבילה (אם לא זהה) לפעולת הראייה; (3) התבוננות בתצלומים כמוה כהתבוננות בעולם. במאמר זה אבקש לטעון כי השוואה זו אינה פונקציונלית כלל ועיקר, אלא השוואה שמטרותיה פוליטיות במובהק – הכרזה על קטגוריה חדשה של "אמת", "מציאות" וכיוצא באלו, הצומחות מתוך "טבע" שכביכול התקיים קודם לכן. אבהיר כאן כי ההשוואה בין צילום לראייה התאפשרה, בין השאר, בשל תלות בנסיבות פיזיקליות ובפעולות טכניות-טכנולוגיות במסגרת נסיבות אלו – באמצעות סוגים שונים של מהירות.¹ השוואה זו התקבעה לא רק עקב תלות זו, אלא גם בשל הטיות ופרשנויות שלה, שחלקן נכונות, וחלקן שגויות ולעיתים מניפולטיביות. מה מקומה של השוואה זו כיום? האם יש לקבל אותה כמות שהיא, לנסח אותה מחדש או לדחות אותה כליל? בכוונתי להתעכב על כמה רגעים אסטרטגיים בהיסטוריה של הצילום, בניסיון לבצע קריאה פוליטית של ההתניות, היישומים והפירושים של סוגי המהירויות השונים ויחסם לצילום, או בעקבות פול ויריליו – קריאה "דרומולוגית".²

מאמר זה יסתיים בטענה כי באופן מפתיע השתנתו בעשורים האחרונים של סוג מהירות חשוב – מהירות הסגר – מאפשרת כיום לקעקע את מיידיותה של ההשוואה בין ראייה לצילום. יתרה מכך, ההיעלמות המסתמנת של הסגר מאפשרת כיום גם לוותר על ההיררכיה המסורתית שבה הדימויים שהצילום מייצר – כלומר התצלומים – חשובים פחות מהמערכות הטכנולוגיות והמושגיות שמייצרות אותם. בסיכומי של מהלך זה אוכל לאפיין באופן מורכב יותר את יחסי הגומלין שבין ראייה אנושית לטכנולוגיות של ראייה, חישה והדמיה – אקולוגיה פוסט-אופטית של צילום.

אור ומהירות האור

האור, כך נטען פעמים רבות, הוא תנאי הכרחי לצילום. אך עוד לפני הופעת הצילום היתה הראייה, שגם היא אינה מתרחשת בהיעדר אור – לפחות אצל בני האדם. על כך כתבה אינגבורג בכמן: "אין תחת השמש דבר יפה יותר מלהיות תחת השמש".³ במילים אחרות, האור מאפשר את הראייה האנושית, והראייה – יותר מן השמיעה ומחוש המישוש – מאפשרת לנו להבחין בין הקבוע למשתנה. יכולת זו של הראייה איננה תלויה חלל, והיא עומדת לרשותנו כמעט בכל זמן. זו הסיבה שחוש הראייה הושווה לא פעם למחשבה, ומאז ימי אפלטון נחשב לנעלה שבחושים.

אך גם בהינתן כמות מספקת של אור, הראייה האנושית אינה יכולה להתרחש ללא תכונה עקרונית של האור – מהירותו הבלתי נתפסת, שבזכותה עומדת לנו היכולת להתבונן בעולם ולראות אותו בצורה סימולטנית, מיידית, ללא פער בין הרגע שבו מבנה מסוים של קרני אור מוחזר (או בוקע) מאובייקט בעולם ובין הרגע שבו אותו מבנה קרניים פוגע ברשתית העין. כך לפחות אנו נוהגים לחשוב.

אבל ראשית כול, מהי מהירות? בלי להידרש להסברים פיזיקליים מורכבים, אפשר לומר כי המונח "מהירות" מתייחס לקצב השינוי במיקומו של חומר מסוים או של חלקיק אנרגיה. שינוי גדול במיקום לאורך פרק זמן נתון משמעו מהירות גבוהה, ואילו שינוי קטן לאורך אותו פרק זמן משמעו מהירות נמוכה.⁴ על פי תורת היחסות הפרטית, המהירות הגבוהה ביותר האפשרית היא מהירות האור, שבה יכולים לנוע רק אנרגיה או מידע (חומר איננו יכול לנוע במהירות האור). עם זאת, יש להבהיר כי על אף שמהירות האור גבוהה ביותר, היא איננה מהירות אינסופית, ולכן הראייה האנושית אינה מיידית כפי שאנו נוהגים לחשוב. מכיוון שהאור צריך לצלוח מרחק מסוים מהאובייקט אל עינינו, יש תמיד פער מסוים בין הרגע שבו האור "יוצא" מהאובייקט ועד לרגע שבו הוא "מגיע" אל הרשתית (כך לפחות על פי חוקי הפיזיקה הקלאסית).

ואף על פי כן, כיוון שמהירות האור היא עצומה בכל קנה מידה, קרני האור מגיעות בדרך כלל לעינינו בתוך ננו-שניות אחדות (ננו-שנייה היא מיליארדית השנייה), ולכן אנו נוהגים להתייחס לפרק זמן זעיר זה כאילו איננו קיים כלל. אם מתרחשים שינויים מוחשיים באובייקט, בדרך כלל הם לא יתרחשו במשך פרק זמן חטוף כל כך. לכן הראייה היא כמעט תמיד הדרך היעילה ביותר לחוות את העולם, ולחוות אותו בזמן אמת – לראות את מה שקורה בעולם "עכשיו". בפשטות, מהירות האור מאפשרת לא רק את הראייה, אלא חשוב מכך – את אשליית המיידיות של הראייה.

בניגוד לאשליות אחרות, אשליה זו איננה רק נעימה אלא גם בלתי מסוכנת בזמנים כתיקונם, בוודאי ככל שמדובר בפעולות ראייה המתרחשות על כוכב הלכת ארץ. אך אם נתבונן בלילה בהיר בכוכבים שבשמים בעין בלתי מזוינת, חווית הראייה שלנו לא תהיה סימולטנית ולא מיידית. המרחק האדיר בין כדור הארץ לבין כוכבים מסוימים והזמן הממושך שנדרש לאור לצלוח אותו הופכים את הצפייה בכוכבים לדבר שונה מאוד מראייה "רגילה". מה שנראה במקרים כאלה איננו האובייקט – כוכב כלשהו – כפי שהוא מתקיים ברגע שאנחנו מתבוננים בו, אלא האובייקט כפי שאולי התקיים לפני מיליוני שנים. גם אם כוכב יתפוצץ בשעה שאנו מתבוננים בו לא נבחין בכך. במקרה הטוב נוכל להבחין בפיצוץ כעבור מיליוני שנים. בתרחיש הבלתי סביר שנתכנן מסע אל הכוכבים על סמך תצפיות שנעשו מכדור הארץ, מסענו עשוי להסתיים במפח נפש שכן יעד המסע לא בהכרח יהיה במקומו בשעה שנגיע אליו. עם זאת, יש לציין כי גם במקרים של התבוננות בכוכבים, על אף שלא מתאפשרת לנו ראייה במובנה הרגיל, כיוון שמהירות האור היא מהירות סופית, קבועה וידועה, עדיין אפשר תיאורטית לחשב במדויק את פרק הזמן שבין רגע פיצוץ הכוכב לבין הרגע שבו יתאפשר לנו לראות אותו. למעשה, כלל לא בטוח שהמונח "ראייה" מתאים לצפייה בכוכבים. לטעמי המונח חישה (sensing) מדויק יותר.

מהירות לא קבועה

מבחינות מסוימות, צפייה בכוכבים היא פעולה מורכבת פחות מהתבוננות בתצלומים. התבוננות בתצלומים תלויה, תמיד ובהכרח, במהירות שאינה קבועה, אינה ידועה ולפיכך אינה ניתנת לחישוב. אני יכול להתבונן בתצלום של איש מיד לאחר שצולם, או כעבור ימים או שנים רבות. במקרים רבים לעולם לא אדע מתי הוא צולם. לעניין זה, גם תצלומי הכוכבים המוכרים של תומס רוף (Sterne) הם ככל התצלומים. גם אם הם מייצגים עבר רחוק (ולא סתם עבר), מהתבוננות בהם אין לנו כל דרך לדעת איזה רגע בזמן עבר הם מייצגים. וגם אם יש לנו ידע כלשהו על מועד הצילום, הוא לעולם אינו נובע מהתצלום עצמו, אלא מועבר אלינו באמצעים אחרים: על ידי כותרת כלשהי שניתנה לו, או על ידי מידע נלווה (מטא-דאטה).⁵

מהירות סגר

פעולת הצילום שונה בתכלית מפעולת הראייה ותלויה בסוגי מהירות שונים שכולם בלתי קבועים, בלתי ניתנים לחישוב ועל כן בלתי ידועים. אם נתחקה אחר השתנותם של סוגי מהירות אלו נוכל, כך אני טוען, להבין מחדש את ההיסטוריה של הצילום ואת הפוליטיות הגלומה בהגדרות התיאורטיות השונות שליוו אותו בשלבים שונים של היסטוריה זו. סוג מהירות חשוב שאדון בו כעת הוא מהירות הסגר – מהירות הפעולה שבאמצעותה מתאפשרת חשיפת המשטח הרגיש לאור.

הופעת הצילום באמצע המאה התשע-עשרה היתה, כך ניתן לומר בוודאות גם היום, סדרה של אירועים שמקורותיה שנויים במחלוקת. לב המחלוקת, כפי שהדגים היטב ג'פרי באטצ'ן, נסוב על הגדרת הנסיבות והאינטרסים שלהם יש לייחס את הופעת הצילום כרעיון. אך מכיוון שאלו אינם מוסכמים, טען באטצ'ן, גם לא ניתן לקבוע כי טכנולוגיה בודדת מסוימת היא האחראית להמצאת הצילום.⁶ באותו אופן קשה גם להתייחס לצילום כאל גוף הומוגני. עם זאת, לכל מופעיו המוקדמים של הצילום – באנגליה, בצרפת ובמקומות אחרים – משותף הצורך בסדרה ארוכה של פעולות גופניות כדי לייצר את התצלום. פעולות אלו, יש להבהיר, דרשו זמן ממושך שהיה במקרים רבים ארוך יותר מהזמן שנדרש לייצר רישום, הדפס או ציור.

אחת מפעולות אלו היתה כמובן חשיפת החומר הרגיש לאור, בין שבאמצעות הוצאתו לאור השמש (כשדובר בפוטוגרמות) ובין שבאמצעות הסטת הכיסוי שמעליו או לפניו. מובן שבאותן שנים ראשונות לא היו בנמצא עדשות אופטיות ייעודיות לשימוש בצילום, ולכן אם נעשה שימוש בעדשות, הן היו עדשות ללא סגר מכני. ה"סגר" היחיד שהיה בנמצא באותן שנים ראשונות היה הפקק שחסם את העדשה או הבד השחור שכיסה את המצלמה, ואת שניהם צריך היה להסיר ידנית כדי לאפשר חשיפה. לכן, בראשית ימי הצילום נגזרה מהירות ייצורם של תצלומים בהכרח ממהירות התנועה של גוף אנושי (או לפחות לא יכלה לעבור אותה – צלם אטי לא יכול היה לצלם מהירות וגם לא לצלם במהירות).

כדי לסבר את האוזן, ההליוגרפים של גייפס בשנות העשרים של המאה התשע-עשרה דרשו

חשיפות של כשמונה שעות. דאגרוטיפים מוקדמים דרשו זמן חשיפה נדיב של 15 עד 30 דקות. רק בתחילת שנות הארבעים של המאה התשע-עשרה הואץ תהליך החשיפה של הדאגרוטיפ לכדי דקה עד שתיים. באותו זמן ממש, בצדה השני של התעלה האנגלית, דרשו הרישומים הפוטוגניים של טאלבוט 30 עד 60 דקות. רק עם המצאת הקאלוטיפ התאפשרו חשיפות קצרות יותר של דקות ספורות.⁷ בשל מגבלות אלו, בראשית ימי הצילום צלמים לא יכלו, גם אם רצו, לתאר את כל מה שראו עיניהם. כל אובייקט או סיטואציה שרכיביהם לא היו נייחים לחלוטין לא היו בני-צילום. בשל כך מובן מדוע, במבט לאחור, נדמה כי צלמים במקומות שונים ייצרו תצלומים דומים להפליא. חשבו על תצלומי הצדפים והמאובנים של דאגר בצרפת אל מול תצלומי החרסיה והקריסטל של טאלבוט באנגליה. אלה וגם אלה, אני טוען, אף שהם מייצגים עולם תרבותי מסוים והתכוונות ברורה, מעידים יותר מכול על האילוצים הטכניים-טכנולוגיים שבהם היו נתונים גם דאגר וגם טאלבוט (ר' דימויים 1–2). חשבו בהקשר זה גם על התצלום שבו צילם נייפס את ביתו (התצלום ה"ראשון", כפי שנטען), אל מול תצלום טירתו של טאלבוט מספרו "העיפרון של הטבע" (הבניין ה"ראשון" ש"צייר את התמונה של עצמו").⁸ בלי להתייחס לעניין הבכורה ההיסטורית, מובן כי כורח עיקרי אחד משותף לשני תצלומים אלה: ההנאה שבאיטיות. אותה הנאה המשיכה לאפיין את הצילום גם שנות אור מאוחר יותר, בתצלומי הפיסול האנונימי של הזוג ברנד והילה בכר, גם אם אינם מתארים אחוזות בכפר אלא מגדלי מים, ממגורות או מפעלי פלדה. אלה גם אלה הם ניסיונות להוכיח שמה שלכאורה אינו נייד הוא גם קבוע, ומה שקבוע עשוי להיות "נצחי" (או רשאי להתחזות לכזה).



דימוי 1: לואי-זאק-מאנד דאגר, צדפים ומאובנים, 1839



דימוי 2: וויליאם הנרי פוקס טאלבוט, פריטים מזכוכית (לוח 4 מתוך 'העפרון של הטבע'), 1844

בשל כך תמוהה במיוחד בחירתו של טאלבוט להלל את "המהירות" שבה מבצע הצלם את מלאכתו של הרשם.⁹ תמוהים גם ניסוחיו של דאגר – בחירתו להתייחס ל"מיידיות" של פעולת הצילום.¹⁰ כיצד ניתן להסביר הצהרות אלו? האם יש להבינן כפועל יוצא של רוח התקופה? מובן שהמצאת הרכבת הגדירה מחדש את מושג המרחק ואיתו גם מושגים של זמן ומהירות. אך נוכח המצאת הטלגרף כאמצעי תקשורת, פעולה שאורכת כמה דקות בוודאי אינה יכולה להיחשב כפעולה מיידית. אני מציע לפרש הצהרות אלו כבחירה מכוונת ומודעת מצד חלוצי הצילום, שנעשתה למען שתי מטרות עיקריות: ראשית, כדי להתרחק ממסורות מוקדמות של תיאור, ובפרט מאלו שעדיין מורכבות ממלאכות שלימוד השליטה בהן, ובפרט יישומן, הוא תהליך אטי וממושך. מסורות אלו ואילוניהן, נדמה שנאמר, הפכו בלתי רלבנטיות עם המצאת הצילום. שנית, כדי להציג את הצילום כזירה שבה חשיבותה של המלאכה פוחתת, או כלל אינה קיימת – ודאי לא כמלאכה המחייבת את האמן לקנות לו שליטה בגופו או בחלקים ממנו. שהרי רק מה שיכול להיעשות "מהר" אינו נתון לכבלי החומר. רק מה שנעשה באופן "מיידית" נעשה ללא גוף אנושי, ללא תיווך (לכאורה). לחלופין, גם מה שעדיין אטי אך יש לו פוטנציאל מהירות קרוב יותר אל המחשבה. לכן נדמה שרק הצילום, כמו הראייה, יכול לזהות את הבלתי משתנה, את הקבוע, הנצחי.

בנימה אחרת אפשר גם לטעון שהתצלום, כמופע הנפוץ ביותר של הצילום, מזמין את ההרהור בנצחי לא רק מכיוון שהוא "מייד", אלא מכיוון שהוא עצמו לכאורה "נצחי" – או במילים אחרות אינו רגיש לשינויים ואינו מאפשר שינויים.¹¹ תצלום של אובייקט (וגם סרט) אינו משתנה, גם אם האובייקט השתנה. במילים אחרות, אני יכול להתבונן בתצלום של איש, כל איש, ימים, חודשים או שנים לאחר שצולם. האיש בוודאי שהשתנה, ייתכן שאיננו עוד, אך התצלום שלו נשאר כשהיה. רק אם האובייקט השתנה לפני שצולם יהיה התצלום שונה. כדי להבהיר נקודה זו נפנה שוב לדוגמת הכוכב: אם נתבונן בכוכב במשך מיליוני שנים ברציפות, נוכל בסופו של דבר לראות גם את הפיצוץ שהשמיד אותו. לעומת זאת, נוכל להתבונן בתצלום במשך מיליוני שנים ברציפות, אך התצלום לא ישתנה.

אותם שיקולים הובילו את טאלבוט, דאגר, נייפס ואחרים לאמץ את מושג הטבע כמונח משלים אך גם אינטגרלי לתופעה שנקראת צילום. כך התאפשר להציג את התצלום כמעין הופעה של "קסם" או "פלא"¹² שאין טעם לפקפק בו, כיוון שהוא נובע, ממש כמו תופעות טבע שונות, מעקרונות נצחיים אך מופשטים, עקרונות שלעולם לא נהיה מסוגלים לתפוס ולהבין עד תום. אירוני הוא שדווקא "טבע" זה, שמלכתחילה היה רק רטוריקה מטאפיזית, פשטנית ונבובה נשאר איתנו, השתרש בתודעתנו וקנה עליה בעלות.

עדות לאורח מחשבה זה ניתן למצוא בהנחה הרווחת ביחס לתכונות המשותפות לכאורה של העין ושל המצלמה, שהופכות אותן לשתי מערכות מקבילות. על פי הנחה זו, גם העין וגם עדשת המצלמה מעבירות באופן דומה אותות טבעיים (אלקטרומגנטיים) – מבנים של קרני אור שמוחזרים או בוקעים מאובייקטים ב"מציאות". אחר כך המוח והפילם, או החיישן, מעבדים לכאורה את האותות באופנים דומים. הנחה זו משמשת כדי לטעון שהתצלום מראה לנו (או יכול להראות לנו) את מה שעין אנושית היתה רואה אילו עמדנו במקום המצלמה בשעת התצלום.¹³ על פי הנחה זו, אילו עמדת בשנת 1843 ב-Lacock Abbey, הייתי גם אני רואה את גביעי הקריסטל של טאלבוט כפי שהמצלמה שלו "ראתה" אותם. זו הנחה שכיום יש לדחות.

כעת, כשצילום יכול להתבצע כמעט במהירות האור (ועל כך בהמשך), מובן עד כמה זו הנחה בלתי סבירה. ראשית, מכיוון שתכונות נוירולוגיות וקוגניטיביות ממלאות תפקיד חשוב בכל הנוגע לתפיסת הצבע, העומק והתנועה בראייה האנושית. במצלמה אין תהליכים מקבילים לתכונות אלו. בנוסף, ישנן שפע של סיבות אנטומיות לדחות את ההשוואה בין העין למצלמה. הנה כמה מהן: יש לנו שתי עיניים ולא אחת; עינינו לעולם אינן נייחות ונמצאות תמיד בתנועה (למעשה הראייה האנושית דומה יותר לצילום וידיאו מאשר לצילום סטילס, אם בכלל); שדה הראייה שלנו אליפטי ואינו תחום במסגרת מלבנית; עינינו קעורות במרכזן, ובשל כך האזור החד נמצא רק במרכז שדה הראייה שלנו, ואיננו יכולים לראות בחדות על פני כמה מישורים (ובעגה הצילומית: אין לנו יכולת לראות בעומק שדה מלא).

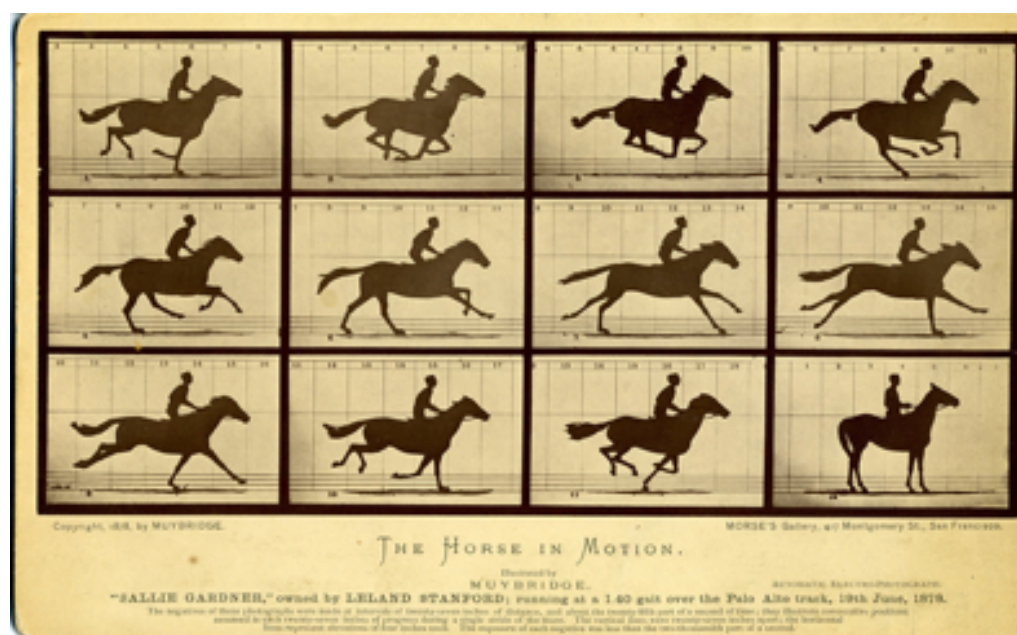
את ההשוואה בין צילום לראייה, בין שנולדה במאה התשע-עשרה ובין שעוד קודם לכן, אין עוד צורך לקבל. יתרה מזו, ודאי שאין כל "איוון טבעי" שבו המצלמה היא התגלמות של "עין טבעית אחרת". וגם אם יש איוון כלשהו – כפי שאולי רומז אנדריאס פיינינגר בתצלומיו



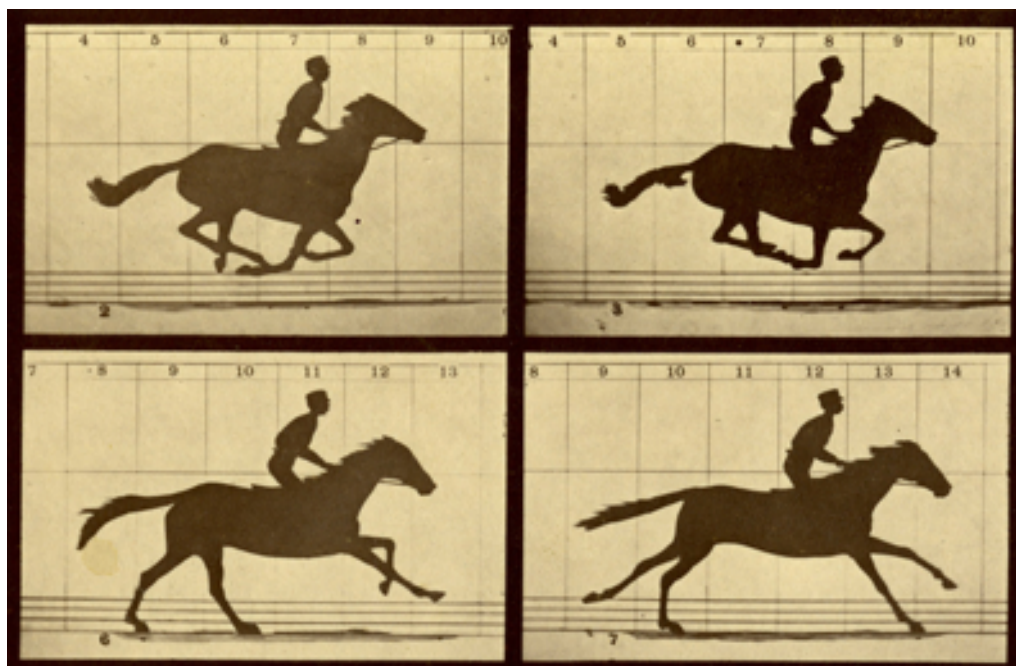
דימוי 3: אנדראס פיינינגר, צלם העיתונות, 1951

"צלם העיתונות" (ר' דימוי 3) – הוא כנראה מדגים את ההפך הגמור. אם העין האנושית היתה מהונדסת וממוכנת כמו המצלמה שבתצלום זה, היינו רואים כמו שמצלמה רואה. ביום מן הימים (וייתכן שהוא קרוב מכפי שהיינו רוצים להודות) אכן יהיה אפשר להנדס ולתכנת את עינינו כמו מצלמות, או שהן עצמן יהיו מצלמות. בדיוק בשל כך, אם ברצוננו להשתמש בצילום ככלי ללמוד באמצעותו על העולם שסביבנו, יש טעם להסדיר את מערכת היחסים בין ראייה לצילום באמצעות מבנים רטוריים ולוגיים שאינם נזקקים למונח "טבע".¹⁴

בסוף שנות הארבעים ותחילת שנות החמישים של המאה התשע-עשרה הופיעו פלטות נגטיב מזוכית שהאיצו את תהליך החשיפה עשרות מונים. כך התקצר משך החשיפה לשניות בודדות (פרק זמן ארוך להחריד במונחים של ימינו). חשיפה של חלקיקי שנייה נעשתה אפשרית רק עשרות שנים מאוחר יותר – לקראת סוף שנות השבעים של המאה התשע-עשרה,¹⁵ ובאה לעולם באדיבות מהנדסיו של לילנד סטנפורד, שתכננו בשביל אדוארד מאיברידג' סגרים מכניים משוכללים שהיו מהירים יותר מאי פעם.¹⁶ כך הצליח מאיברידג' "להקפיא" בתצלומיו את דהרתה של סאלי גארדנר (סוסתו של סטנפורד) במסלול בפאלו אלטו, ורק כך אפשר היה להוכיח כי מהלך דהרתה אכן כלל רגעים שבהם כל ארבע הפרסות ריחפו באוויר (ר' דימויים 4א ו-4ב). תצלומים אלה, יש להבהיר, זכו בתחילה לתגובה צוננת מצד אמנים וצלמים אחרים, וודאי שגם מצד הציבור הרחב. התצלומים, כך נטען, היו "לא טבעיים" ואפילו "בלתי אמיתיים". אך התגובה לא נבעה מספק ביחס לאמינות הישגיו של מאיברידג' או מפקפק באישיותו; היא נבעה מתחושה מוצדקת שהישגים אלה מאתגרים לא רק את סכמות הייצוג הרווחות, אלא גם את אופני התפיסה האנושיים, שכן גם אם אדם מסוים מאמין שסוסים אכן דוהרים כמו בתצלומיו של מאיברידג', אין לו כל דרך לאשש או להפריך אמונה זו שלא באמצעות תצלומים נוספים. בזכות מהירויות אלו חשפו תצלומיו של מאיברידג' אמיתות נוספות – לא רק בתחום פרסות הסוסים או הלכות דהרתם, אלא בעיקר ביחס לעין האנושית, שעתה התברר כי כלל אינה קולטת תופעות רבות, שחלקן (האופטיות שבהן) זכו אחר כך לכינוי "התת-מודע האופטי".¹⁷ ואם יש בעולם תופעות שהעין אדישה ואף עיוורת אליהן, הרי שנסתם הגולל על האפשרות לאמונה חסרת מצרים בראייה. מעתה יש לומר: Seeing is *not* believing.



דימוי 4א: אדוארד מאיברידג', הסוס בתנועה, 1878



דימוי 4ב: אדוארד מאיברידג', הסוס בתנועה, 1878 (פרט)

למי אם כן יש לייחס את חשיפתן של אמיתות אלו? לא לעקרונות טבעיים מוכרים משחר הימים וגם לא לכאלה שהתגלו לא מכבר. מהירות הסגר הפכה אפוא למשתנה משמעותי שהצופה לא יכול היה שלא לתת עליו את הדעת. יתרה מכך, בנסיבות אלו מובן והגיוני היה שגם תצלומים מוקדמים יותר, שלא יוצגה בהם שום תנועה, יוחסו פחות לנדיבותו של הטבע ויותר למהירות הסגר ולמצלמה שבתוכה הוקם הסגר. אט-אט החלו תצלומים להצטייר בתודעתו של הקהל לא כפלא טבעי כי אם כתוצר של פעולה מכנית. היות שהמכשיר שייצר את הפעולה שייצרה את התצלומים שייצרו את האמת היה מהונדס וממוכן לעילא ולעילא, התברר כי רק המכשיר, המכונה, הוא-הוא מקור סמכותו של הצילום. בסוף המאה התשע-עשרה, כך אני מציע, התחוויר כי לא הפרספקטיבה הגאומטרית של פיליפו ברונולסקי, האופטיקה של רוברט הוק ואייזק ניוטון או הכימיה של ג'ון הרשל הן התגליות הגדולות שאפשרו את הצילום; היתה זו המכניקה של לילנד סטנפורד ומהנדסיו העלומים.

זאת ועוד: מהירות הסגר שנוולדת כתוצאה מהמכניקה של הצילום אפשרה לנו גם להבדיל בין שני סוגים שונים של חוויה – ראייה וצפייה. הבדל זה נובע ממה שניתן לכנות "תאימות טמפורלית" (שהיא בהכרח תלויה מהירות): אם סאלי גרדנר נזקקה ל- x שניות כדי לרוץ y מטרים, יידרשו לי (אילו נכחתי בשנת 1878 בפאלו אלטו שבקליפורניה) x שניות לראות אותה עושה זאת. לעומת זאת, אין כל הכרח לבלות את אותן x שניות בצפייה בתצלום. למעשה, לזמן הדרוש כדי לצפות בתצלום של מאיברידג' (או כל תצלום אחר, לצורך העניין) אין כל קשר לזמן שלקח לבצע את הפעולה המתוארת בתצלום. אם נתעלם לרגע מתולדות הצילום והקולנוע, ונניח כי מאיברידג' לא רק צילם אלא גם הסריט את סאלי גרדנר בדהרה, גם סרט דמיוני זה

ידגים אותה טענה. אם אורכו של הסרט 50 שניות, אני יכול לצפות בו מנוגן במהירות נמוכה – על פני 500 שניות, מנוגן במהירות גבוהה – על פני 5 שניות, מנוגן בלופ או מנוגן במהירות שלילית (לאחור). גם במקרה זה אין כל קשר בין פרק הזמן הנחוץ כדי לראות את הפעולה עצמה לבין פרק הזמן שאחליט לבלות בצפייה בסרט שלה.

ראייה היא מצב שבו אני חווה באופן דומה גם את המציאות, גם תצלום וגם סרט. ננו-שנייה של התרחשות בעולם נקלטת במערכת הראייה במשך ננו-שנייה של פעילות קוגניטיבית. לעומת זאת, צפייה היא תהליך שבו אפשר לצפות באירוע של ננו-שנייה גם במשך שעה או יותר. צפייה מאפשרת למשך התהליך הקוגניטיבי להתנתק ממשך הזמן של ההתרחשות בעולם. רק טכנולוגיות של צילום מאפשרות צפייה שהיא בהכרח – חשוב לציין – חוויה בלתי השתתפותית; כל סיטואציה אחרת של ראייה או התבוננות עשויה להפוך אותנו למשתתפים. חשבו בהקשר זה על "צופים" במופעים אירובטיים. עשרות פעמים בהיסטוריה התרסקו מטוסים על צופים במופעים כאלו והפכו אותם למשתתפים בעל כורחם. כמה פעמים התרסקו מטוסים על צופים בתצלום או בסרט? הצופה בתצלום לעולם מורחק מהסיטואציה, מנותק ומוגן מפניה. טכנולוגיות צילום למיניהן הביאו לעולם את הביטחון שבצפייה ומאפשרות אותה גם כיום.

ההיסטוריה של הצילום מדגימה בבירור כי מהירויות הסגר המואצות הקדימו את הופעתן של מהירויות מואצות אף יותר. כך התאפשר ייצורן של מצלמות שהיו קלות וניידות יותר, ונושאי הצילום החלו להשתנות תדיר, גם כאשר מושאי נשארו דומים. בהקשר זה אפשר לחשוב על תצלומי של טימותי או'סאליבן "קציר מוות", ועל תצלומי של רוברט קאפה המראה את מותו של חייל במלחמת האזרחים בספרד (ר' דימויים 5 ו-6). האם אפשר להעלות על הדעת ניגוד משווע יותר? שני התצלומים, כידוע, מניפולטיביים להפליא, אך בדרכים שונות לחלוטין – האחד אפי אך מאופק, השני מעושה כריקוד קבוקי – ושניהם מאפשרים לנו להיות צופים ורק צופים. מהפרספקטיבה של זמננו אפשר לזהות כי אף על פי שהאמונה במכונה לא דחקה לחלוטין את האמונה בטבע מהשיח ומהמחשבה על צילום, היא כן הולידה סוג חדש של ביטחון עבור הצופה, ביטחון שנובע מהידיעה שגם אם תצלומים אינם מראים לנו את העולם (או חלקים ממנו) בדיוק כפי שאנו בני האדם היינו רואים אותו, קשר סיבתי כלשהו תמיד מבטיח לנו סוג של אותנטיות בצילום. דבר מה שניתן לצפות בו בתצלום אכן התקיים בהכרח בעולם ברגע מסוים, גם אם מעולם לא ראינו ולעולם לא נראה אותו.

מכונה, מהירות סנכרון, מהירות הקרנה ומהירויות אחרות

מחירו של הביטחון תמיד יקר. אם המכניקה היא ההישג הגדול ביותר שאפשר את הצילום כפי שאנו מכירים אותו, אפשר לטעון שהצילום הוא (והיה מתחילתו) רק מגרש המשחקים של המכונה. פיטר הנרי אמרסון, לדוגמה, סירב לזקוף לזכותו של הצלם גם את הישגיו המשמעותיים ביותר, משום שלשיטתו, יהיו אשר יהיו פעולותיו של הצלם, אין במעשה הצילום כל פעולה משמעותית פרט לפעולותיה של המכונה.¹⁸ באופן מורכב יותר (אך לא בלתי דומה) תיאר גם וילם פלוסר את הצילום כזירה של התגוששות בין מכונה לאדם (או "פונקציונר", כפי שכינה



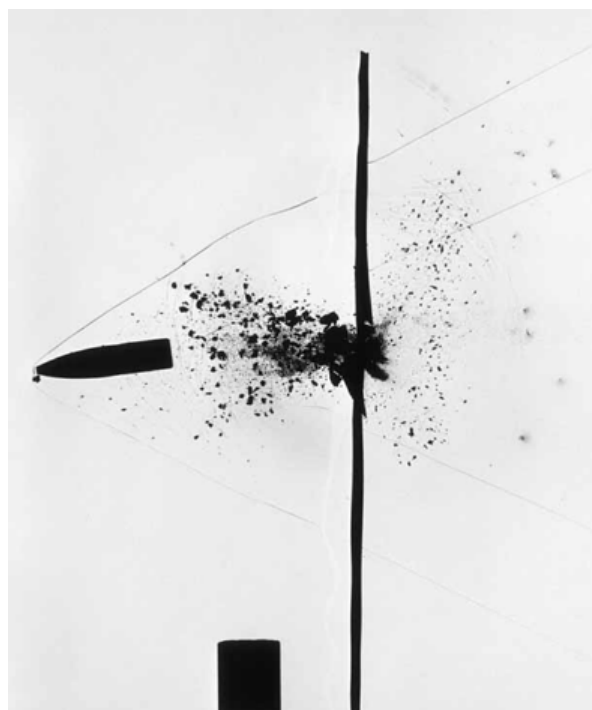
דימוי 5: טימותי או'סאליבן, קציר המוות, 1863



דימוי 6: רוברט קאפה, לוחם לויאליסט ברגע מותו, קרו מוריאנו, 5 בספטמבר 1936, 1936

אותו לעיתים). יש פעולות שהצלם יכול לבצע, אך לעולם אין בהן כדי להכריע את המכונה,¹⁹ אם כי אפשר להתחכם לה – באמצעות הנדסה מחדש. לשיטתו, אם ננסה להתערב בתוכנה (program) של המכונה, נוכל אולי להפעיל אותה בדרכים שלא יועדה להם.²⁰ אחד הגיבורים הבלתי מעורערים של ניסיון זה, לטענתי, איננו אמן אלא דווקא מדען – הרולד (דוק) אדג'רטון – פרופסור להנדסת חשמל במכון הטכנולוגי של מסצ'וסטס (MIT).

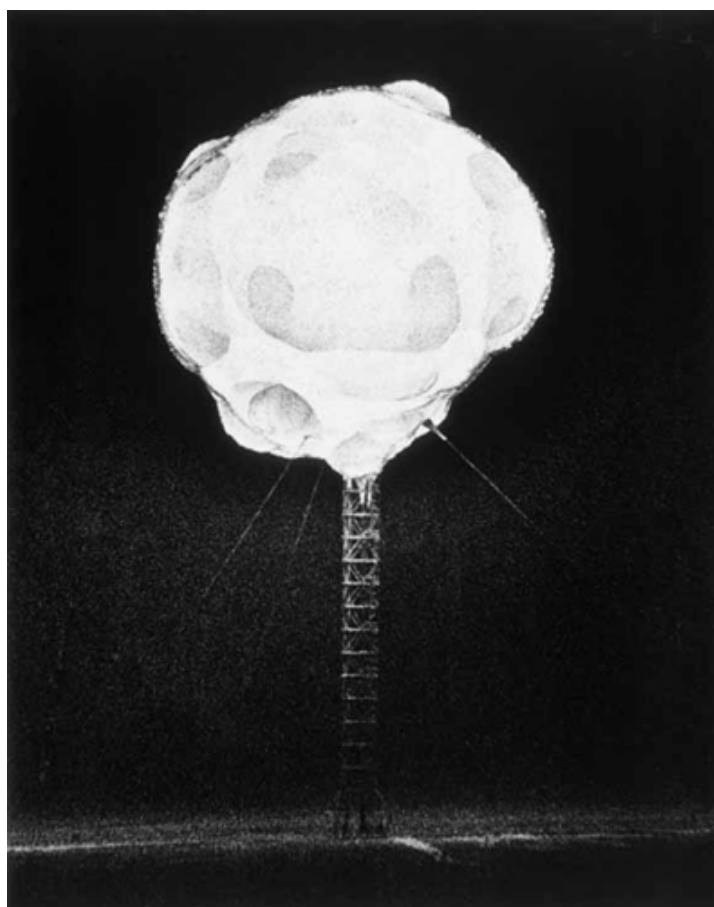
אדג'רטון, שאתגר לאורך עשרות שנים את מושג המהירות בצילום, ידוע בעיקר בזכות ניסוייו במבזקים ובסטורבוסקופים שהניבו, החל משנות השלושים של המאה הקודמת, דימויים איקוניים רבים. יש להבהיר כי על אף שהם מוכרים בעיקר כתצלומי סטילס ותו לא, למעשה הם תוצרים של תהליך צילומי-קולנועי היברידי. כחלק מתהליך זה פיתח אדג'רטון מצלמת קולנוע מהירה ביותר, שהיתה מסוגלת כבר בשנות השלושים לצלם עד 15,000 פריימים בשנייה (כלומר מהר יותר מ-1/15,000 השנייה). באמצעות אלקטרוניקה משוכללת חיבר אדג'רטון את מצלמתו לסטורבוסקופ מתוחכם, שהיה מסוגל גם הוא להבזיק 1,000 פעמים בשנייה, בסנכרון מלא למצלמה. בשנות השישים הוא השיג גם מהירויות של מיליונית השנייה, ונהג להקרין את סרטיו בקצב נמוך יותר מקצב הצילום (בדומה להקרנות הזואופרקסיסקופ של מאיברידג'). כשסרטיו של אדג'רטון הוקרנו בקצב של מקרנת קולנוע "נורמלית" (24 פריימים בשנייה), הם לימדו אותנו על העושר האדיר של תגובות ותתי-תגובות שמתרחשות בתוך אירועים עדינים שבעדינים – טיפות מתפזרות לכל עבר בתוך כוס חלב, או נחילים של פיסות נייר שניתזות כאשר קליע מפלח חומר אורגני או לא אורגני (ר' דימוי 7). בניגוד לתצלומיו של מאיברידג', את תצלומיו



דימוי 7: הרולד (דוק) אדג'רטון, קליע דרך פלקסיגלאס, 1962. באדיבות MIT Museum

של אדג'רטון לא ניתן לשחזר (גם לא כיום) ללא אלקטרוניקה מורכבת. כך או כך, מסעו הארוך של הצילום אל חיקה החם של הנדסת החשמל החל כבר לפני שמונים שנה. אדג'רטון מילא גם תפקיד מסוים בפיתוחן של טכנולוגיות כמו צילום תת-מימי, צילום אוויר וצילום Time Lapse, שכולן נסמכות במידה כזו או אחרת על מהירות סנכרון עצומה. מוכרות פחות (אך מעניינות לא פחות) הן טכנולוגיות אחרות שהיה מעורב בהן, כמו צילום Rapatronic (צילום בסגר אלקטרוני מהיר), צילום שלירן (Schlieren) וסונאר.

צילום Rapatronic נדרש כאשר מבקשים לתפוס בדיוק את הרגע של פיצוץ גרעיני, המתרחש כידוע במהירות אדירה (תצלומי הפטרייה המוכרים מהירושימה ונגאסקי אינם מתארים את הפיצוץ עצמו אלא את ענן האבק שאחריו). קושי מובנה נוסף בצילום כזה הוא העובדה שמלבד הבזק אור מסמא, פיצוץ גרעיני מייצר גם טמפרטורה אדירה שממיסה כל גוף אנושי או מכני שיימצא בקרבתו. לשם כך חבר אדג'רטון לשני מהנדסים אחרים, ויחד הם פיתחו סגר צילומי ללא כל חלקים נעים – סגר שנפתח ונסגר על ידי הפעלה וכיבוי של שדה מגנטי מרחוק (ר' דימוי 8). בשנת 1952 צולם לראשונה פיצוץ גרעיני בנבאדה, בחשיפה של $1/100,000,000$ השנייה. מיד לאחר החשיפה נמס כליל עמוד המתכת שמופיע בתצלום וחול המדבר הפך לזכוכית.



דימוי 8: הרולד (דוק) אדג'רטון, פיצוץ אטומי, 1952 (משוער). באדיבות MIT Museum

צילום שלירן הוא טכנולוגיה שעיקר שימושה בבליסטיקה ובהנדסת אווירונאוטיקה (ובשנים האחרונות גם בסוגים מתקדמים של הנדסת בניין וארכיטקטורה). טכניקה זו משתמשת בשבירה מכוונת של אור שמוחזר למערכת של מראות, כדי לתאר שינויים בדחיסות של גזים כתוצאה מתנועת חומרים או משינויי טמפרטורה, למשל בצילום גלי אוויר מעל להבת נר או בצילום של רוח סביב חרטומו של מטוס.

סונאר היא טכנולוגיה מוכרת יותר שבה משתמשים באותות קול כדי "לראות" מתחת למים. אותות אלה שנשלחים מצוללת, לדוגמה, יוחזרו מקרקעית הים (או מצוללת אויב) בתוך שבריר שנייה. אם ידועה לנו מהירות גלי הקול ודחיסות המים, אפשר לחשב את המרחק מהאובייקט שהחזיר את אות הסונאר וגם את גודלו וצורתו של האובייקט (ממש כשם שעושה עטלף במעופו). שתי הטכנולוגיות האחרונות, על אף שאינן מסתמכות על מהירות באופן צילומי קלאסי (אם יש כזה), דומות מאוד ואף שימשו כהשראה לטכנולוגיות צילומיות חדשות שכעת ממתינות על סף דלתנו. אלו טומנות בחובן את הפוטנציאל (או הסכנה) לייצר מהפכה חדשה בצילום, כזו שתגמד את חשיבות המהפכה שעוררו תצלומי התנועה של מאיברידיג'. טכנולוגיות אלו לא רק מגדירות מחדש מושגים כמו גוף ותנועה באמצעות מהירויות בלתי נתפסות, אלא גם מאפשרות פרשנות חדשה למושג החלל שבתוכו מתקיים הגוף ומתרחשת תנועה. אפשר לטעון כי טכנולוגיות אלו מביאות לעולם סוג של "ראייה" באמצעים לא-אוקולריים, ראייה שאין לה ולו דבר במשותף עם העין האנושית.

מהירות לייזר, מהירות אלגוריתמית

משפחה אחת של טכנולוגיות שתהפוך מוכרת יותר בשנים הקרובות כוללת טכנולוגיות כגון חישה מרחוק (ארכיאולוגיית חלל), LIDAR וצילום במצלמות time-of-flight. המשותף להן הוא השימוש בסוגים של קרינה אלקטרומגנטית, שחלקם נמצאים מחוץ לספקטרום האור הנראה. אלו לא רק שחוזרים אל המצלמה, אלא גם נשלחים ממנה כדי לייצר את התצלום.

חישה מרחוק היא תחום צומח של הדמיה, שבו משתמשים בלוויינים עם יכולות צילום ברזולוציה גבוהה ועם יכולת לייצר ו"לשגר" אלומות של קרני אינפרה-אדום (או קרניים תרמיות). אלו מכוונות מלוויין שחג באטמוספירה לעבר אתרים ספציפיים בקרקע, שיש פוטנציאל סביר לגילוי ארכיאולוגי או גיאולוגי מתחתיהם. כיוון שאורך הגל של קרני אינפרה-אדום ארוך יותר מאורך הגל של האור הנראה, הן מסוגלות לחדור את פני השטח בטרם יוחזרו אל המצלמה על ידי מה שלעיתים נמצא מתחת לפני הקרקע. ה"תצלום" מועבר אז לניתוח ממוחשב שיכול לקבוע אם יש בקרקע אנומליות נפחית המצביעה על הימצאות דרכים קדומות, מקומות יישוב עתיקים, או לחלופין דפוס גיאולוגי חריג.

LIDAR היא תת-טכנולוגיה של חישה מרחוק, שבה נעשה שימוש בקרני לייזר שנורות אל הקרקע וחוזרות ממנה, במקום בקרני אינפרה-אדום. לייזר, יש להזכיר, הוא סוג של אור שמופק באופן מלאכותי (על ידי תגובה כימית) והוא קוהרנטי לחלוטין – מורכב מקרניים שכולן בעלות

אורך גל זהה (בניגוד לסוגים "רגילים" של אור, שמכילים מינונים משתנים של קרניים באורכי גל שונים). גם כאן, דפוס החזרת הקרניים הוא על פי רוב חסר משמעות לעין האנושית ולכן מועבר לקריאה וניתוח על ידי מחשב. מצלמות time-of-flight הן סוג של טכנולוגיית LIDAR שבה הקרנת הלייזר מתבצעת באופן שונה. במקום לסרוק בלייזר רק חלקים רלבנטיים של הסצנה, סצנות שלמות נסרקות ומנותחות על ידי מחשב.

בעקבות פול ויריליו, אפשר לטעון כי גם בצילום משילות באמצעות מהירות היא לוגיסטיקה, וכי גם בצילום לוגיסטיקה היא רב-כיוונית (omnidirectional), ממוחשבת אך גם וירטואלית, חסרת כיוון ומרחק.²¹ רלבנטי במיוחד לענייננו הוא סוג מסוים של צילום time-of-flight שפיתחו חוקרים ב-MIT בתחילת העשור הנוכחי. צילום כזה יכול לתאר לא רק תנועה של חפצים בחלל אלא גם את תנועתו של האור, ממש כך, בתוך חללים ובתוך סוגים שונים של חומר. תיאור זה מתאפשר בזכות כמה פעולות המתרחשות במהירויות עצומות ומסונכרנות באופן מושלם. הבזק לייזר שנורה על פני פמטו-שנייה (טריליונית השנייה) ורוחבו רק כמה מיליוניות מילימטר מצולם על ידי מצלמה שמסוגלת לחשיפה במהירות סגר הקרובה למהירות האור. הבזק הלייזר, גם אם אינו מוקפא לחלוטין (כמו הסוס בתצלום של מאיברידג'), ניתן לתיאור ברור באמצעות הקרנה איטית של שרשרת תצלומים (ממש כמו בתצלומי הקליע של אדג'רטון).²² אותה מצלמה מסוגלת גם לרזולוציית זמן בלתי נתפסת של עד 2 פיקו-שנייה (2 אלפיות מיליארדית השנייה). על כן, בהינתן שכל הבזק לייזר שיפגע בחומר אטום יישבר לאלפי "רסיסי הבזק", ובהינתן שכל רסיס כזה יינתז לכיוון שונה, ניתן לארוג יחדיו במחשב תצלומים שונים שמתארים, כל אחד בנפרד, דפוס החזרה שונה מתוך כל רסיס הבזק לייזר. באמצעות חישוב הפרשי הזמן בין החזרות רסיסי הבזק השונים, אפשר לייצר מיפוי של מרחקים בחלל שלתוכו התרחשו הבזקי הלייזר, גם אם היו בהם הפרעות. במילים אחרות, באמצעים של מהירות סגר עצומה אפשר לצלם, פשוטו כמשמעו, גם את מה שנמצא מעבר לפינה, וגם כאשר המצלמה איננה מופנית לעבר האובייקט המצולם (דהיינו אין קו ראייה ביניהם).²³

טכנולוגיה זו, אף שהיא נשמעת בדיונית, ישימה כיום ונמצאת בשימוש מחקרי כבר כמה שנים. החוקרים ב-MIT חוזים כי כבר בעתיד הנראה לעין אפשר יהיה לנצל לשימושים אחרים – למשל לשימושים רפואיים (צילום בתוך גוף ללא צורך בקרני x) או לצילום בתוך חללים בנויים בשירות כוחות הצלה במקרי אסון. אולם בשל העלויות העצומות הכרוכות בטכנולוגיה זו, ובשל אינטרסים מסחריים של תעשיות הביטחון והנשק, סביר שיישומים של צילום פמטו יפותחו ויופיעו קודם כול בשירות מטרות צבאיות ומטרות אכיפה אחרות – שיטור, פיזור הפגנות ולוחמה בטרור.

ויריליו טען שההיסטוריה מתקדמת במהירות של מערכות הנשק שלה. פרידריך קיטלר טען שההיסטוריה מתקדמת במהירות של מערכות התקשורת שלה.²⁴ יש הגורסים שהמצלמה היא נשק, אחרים מאמינים שצילום הוא מערכת תקשורת. כך או כך, ההיסטוריה של הצילום, היכולת שלו ככלי לשינוי (או שימור) חברתי והפוטנציאל שלו ל אלימות היו תמיד, מאז שהופיע, כיום ובעתיד הנראה לעין, פונקציה של מהירות.

מהירות אחרי הצילום

אנו חיים בעידן של האצה ומזעור והאצה באמצעות מזעור. במאמר זה ניסיתי להדגים כי גם בצילום מתקיים מעין חוק מור²⁵, שבמסגרתו האצה של תהליכים קוגניטיביים והפקעתם מאיתנו הופכים לעניין שבשגרה. אני גורס שהצילום כפי שהכרנו אותו לא ישוב עוד, ובכך אינני מתכוון רק לסוגי התצלום שהופיעו בעולם על גבי חומר (ההדפס הצילומי); תמורות גדולות צפויות גם לדימוי הצילומי ככלל. הצלם המקצועי הוצא לגמלאות, ובמקומו הופיעו שפע של אפשרויות, כלים וסוכנים אחרים, המאפשרים קציר שוטף של אינסוף צילומים ממקורות אחרים. גם הצלם האנושי, אני חושש, הפך מיותר משום שעניו אינן רואות דבר. יתרה מכך, איטיותו הופכת לנטל גובר על מערכות שמהירות פעולתן שואפת למהירות האור – מצלמות, מחשבים ורשתות תקשורת אופטיות. האם תובנות אלו מבשרות את היעלמו הקרב של הצילום ככלי תרבותי מובחן? אילו כלים אחרים ישתלבו בו או יופיעו תחתיו? זאת אין לדעת. כך או כך, הצילום של מחר יורכב מטכנולוגיות רבות שהמונח "ראייה" אינו יפה להן עוד. בין שידובר בסריקה, בחישה (sensing) או בראייה ממוחשבת, אנו בני האדם ככל הנראה לא נצטרך לראות דבר. בין שיעשה שימוש רב או בלעדי בטכנולוגיות של עיבוד מתמטי, בני האדם יוכלו לחשב ממרחק בטוח במה הם רוצים לירות. המהירות הפכה למקום וגם לחוק, לגורל העולם וייעודו.²⁶

הערות

1. ובמילים אחרות, לא בשל תלות בנסיבות אמנותיות, על אף שאין מניעה שאלו וגם אלו ידורו בכפיפה אחת.
2. דרומולוגיה – תורת המהירות – מונח שטבע פול ויריליו בספרו "מהירות ופוליטיקה" ומקורו ביוונית (דרומוס: מסלול מרוצים). "In fact, there is no 'industrial revolution' but only a 'dromocratic revolution'; there is no democracy, only dromocracy; there is no strategy, only dromology." Paul Virilio, *Speed and Politics*, trans. Mark Polizzotti (New York: Semiotext(e), 2006), 69 (להלן ויריליו, *מהירות ופוליטיקה*).
3. Quoted in: Friedrich A. Kittler, *Optical Media: Berlin Lectures 1999*, trans. Anthony Enns (Cambridge, UK: Polity Press, 2010), 19.
4. כשקצב השינוי נמדד ביחס למיקום ספציפי מוגדר (נקודת "אפס" כלשהי), אזי אפשר לייחס למהירות גם כיוון ולא רק מידה (מהירות כזו תהיה מהירות וקטורית ולא סקלרית). באנגלית יש שתי מילים לתיאור מהירות, המילה speed לתיאור מהירות סקלרית והמילה velocity לתיאור מהירות וקטורית.
5. דניאל רובינשטיין, "דימוי דיגיטלי", תרגם אורי ערן, *מפתח*, 7 (חורף 2014): 39-54.
6. Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography* (Cambridge MA: The MIT Press, 1999).

Josef Maria Eder, *History of Photography*, trans. Edward Epstean (New York: Dover Publications, 1978), 501-506 .7

'I made in this way a great number of representations of my house in the country... And this building I believe is the first that was ever yet known to have drawn its own picture.' Original publication: R. and J.E. Taylor, "Some Account of the Art of Photogenic Drawing. Or, the Process by Which Natural Objects May Be Made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist's Pencil" (London: 1839). Reprinted in Beaumont Newhall (ed.), *Photography: Essays & Images: Illustrated Readings in the History of Photography* (New York: The Museum of Modern Art, 1980), 28 .8

'You make the powers of nature work for you, and no wonder that your work is well and quickly done... There is something in this rapidity and perfection of execution, which is very wonderful.' Quoted in Gail Buckland, *Fox Talbot and the Invention of Photography* (London: Scholar Press, 1980), 31 .9

"It consists in the spontaneous reproduction of the images of nature received in the camera obscura, not with their own colours, but with very fine gradation of tones." Reprinted in Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography* (New Haven: Leete's Island Books, 1980), 11 .10

11. יש להחריג מהערה זו טכניקות חדשות כגון טכניקת צילום שדה אור (Light Field Photography), הידועה בכינויה המסחרי Lytro. תצלומים בטכניקה זו הם בהגדרה בלתי גמורים, ומאפשרים מיקוד ואף שינוי פרספקטיבה על ידי הצופה (Ren Ng, *Digital Light Field Photography*, (Stanford, 2006) .11

Talbot: 'But after all, what is nature, but one great field of wonders past our comprehension? Those, indeed, which are of everyday occurrence, do not habitually strike us, on account of their familiarity, but they are not the less on that account essential portions of the same wonderful whole.' Quoted in: Gail Buckland, *Fox Talbot and the Invention of Photography* (London: Scholar Press, 1980), 31 .12

Joel Snyder and Neil Walsh Allen, "Photography, Vision, and Representation," *Critical Inquiry*, 2(1) (1975) .13

14. הווה אומר לא באופן השגור בתיאוריה של הצילום, מטאלבוט ואילך. ראו לדוגמה ציטוט של אנדרה באזן: 'Photography affects us like a phenomenon in nature, like a flower or a snowflake whose vegetable or earthly origins are an inseparable part of their beauty.' André Bazin, *What Is Cinema?*, trans. Hugh Gray (Berkeley: Univ. of California Press, 2005), 13 .14

Josef Maria Eder, *History of Photography*, trans. Edward Epstean (New York: Dover Publications, 1978), 501-506 .15

16. Rebecca Solnit, *River of Shadows: Eadweard Muybridge and the Technological Wild*. West (New York: Penguin Books, 2004).

17. רעיון זה פותח בספרו הידוע של ולטר בנימין "היסטוריה קטנה של הצילום", ומופיע גם ב"יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני": Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, trans. Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, and Howard Eiland (Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard Univ. Press, 2008), 274-298.

18. 'You selected the view: that was art. You arranged it well, focused it well: that was art [...] Then you started a machine, and that machine drew the picture for you; you merely fixed its work by chemicals, which is... not art. You selected some ready-made paper, and the sun printed your picture [...] That is photography, with an iota of art in the selection of the paper. We find you have not proved [...] you are an artist, for you can execute nothing [...] If you think photography to be an art, you must decide who is the artist in the case of an automatic machine — the penny, the person who drops the penny in the slot, or the automatic machine'. Original publication: Peter Henry Emerson, "Photography Not Art", *The Photographic Quarterly*, January 1892; Nancy Newhall, P.H. Emerson: *The Fight for Photography as a Fine Art* (New York: Aperture, 1975), 98.

19. Vilém Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, trans. N.A. Roth (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2011), 20.

20. המושג תוכנה (program) אצל פלוסר מתייחס לרכיבים רכים וקשיחים כאחד – software וגם hardware. כך או כך, גם התערבות בתוכנה או התנגדות להם אפשרות ידועה מראש בתוכנה רחבה יותר – המטא-תוכנה.

21. ויריליו, מהירות ופוליטיקה, 70.

22. Andreas Velten et al., "Recovering Three-Dimensional Shape around a Corner Using Ultrafast Time-of-Flight Imaging," *Nature Communications*, 3 (2012); Andreas Velten et al., "Femto-Photography: Capturing and Visualizing the Propagation of Light", *ACM Transactions on Graphics*, 32, no. 4 (2013).

23. Ramesh Raskar, "Femto-Photography: Visualizing Photons in Motion at a Trillion Frames Per Second". <http://web.media.mit.edu/~raskar/trillionfps>

24. Friedrich A. Kittler, *The Truth of the Technological World: Essays on the Genealogy of Presence*, trans. Erik Butler (Stanford, CA: Stanford Univ. Press, 2013).

25. חוק מור הוא תחזית של גורדון מור משנת 1965 שעל פיה צפיפות הטרנזיסטורים במעגלים משולבים

תוכפל כל 18-24 חודשים.

The violence of speed has become both the location and the law, the world's destiny" .26
– "and its destination – וירליו, מהירות ופוליטיקה, 167.



פדגוגיה צילומית אקטיביסטית

יערה גיל גלזר

מבוא

הניסיון להגדיר מהי פדגוגיה צילומית אקטיביסטית במאמר הנוכחי הוא חלק מהדיון העכשווי בתפקידו החברתי-אקטיביסטי של הצילום.¹ הוא מנוסח באמצעות ניתוח דוגמה היסטורית מתקופת השיא של הצילום התיעודי-חברתי במאה העשרים: בית הספר לצילום של ליגת הצילום של ניו יורק (The New York Photo League) והשיח האסתטי-חברתי שנוצר במסגרתו בשנים 1936–1951. דוגמה זו היא אבן בוחן מוקדמת וייחודית של עיסוק בצילום תיעודי-חברתי כתחום של הוראה, למידה ופרקטיקה בעלות אופי אקטיביסטי ושל עיצוב שיח אסתטי-חברתי. לאור הדיון ארוך השנים, האקטואלי עדיין, בנוגע לקשר האמביוולנטי בין אסתטיקה לפוליטיקה,² ולאור העניין המחקרי והאוצרותי המחודש בקבוצת צלמים וצלמות זו בעשרים השנים האחרונות, הפניית המבט לעברה עשויה להאיר את הדרך לעוסקות ולעוסקים בפרקטיקה ובתיאוריה של צילום אקטיביסטי עכשווי.³

למושג פדגוגיה מובנים פילוסופיים, חברתיים, תרבותיים, פוליטיים ופרקטיים. לפי פיליפ מ. אנדרסון, "פדגוגיה היא הידע המקצועי של המורה והפרקטיקה של ההוראה, המצויים בתוך הקשר של תיאוריות של התפתחות אנושית ושל למידה, רפרודוקציה וטרנספורמציה תרבותית, קדמה פוליטית וחברתית, ועיסוק אינטלקטואלי". לדברי אנדרסון, שאלות המפתח של הפדגוגיה נוגעות לשלושה נושאים: "טבע הלמידה, מקורות הידע ותפקיד המורה".⁴ בשונה מפרקטיקת ההוראה כשלעצמה, חשוב להדגיש כי פדגוגיה היא "מדיום שנושא מסר",⁵ "תהליך חברתי המתרחב לזירה הפוליטית".⁶ כמו כן, בעוד הוראה מוגדרת כפעולה, הפדגוגיה מוגדרת כשיח המעוצב בין היתר על ידי תיאוריות, אמונות וסוגיות שנויות במחלוקת, כתהליך פתוח בעל פוטנציאל שיתופי, דיאלוגי וחתרני ליצירה ולשינוי.⁷ החיבור בין הגדרות אלו לבין הצילום האקטיביסטי של ליגת הצילום מכניס את המושג "פדגוגיה" להקשר של פעולה למען שינוי חברתי באמצעות צילום, ונותן מקום מרכזי לדיאלוג בין המורה לבין התלמידים, ולנושאי-מושאיו של הצילום.⁸

אקטיביזם במאמר זה מתייחס לפעולות שמטרתן לקדם "תודעה חברתית ופוליטית, העצמה ושינוי"; פעולות המתאפיינות באנרגיה, תשוקה, חדשנות ומחויבות, ובדרך כלל יזומות ומופעלות על ידי י/א/נשים פריבילגיים יחסית, למען א/נשים ו/או קבוצות מוחלשות או מופלות בחברה או בקהילה שאלה וגם אלה משתייכים אליה.⁹ כאן נדון האקטיביזם כמאפיין של הפדגוגיה הצילומית, וביסודה של "פדגוגיה צילומית אקטיביסטית" עומדות תפיסה ובחינה ביקורתית של המציאות החברתית באמצעות חיבור בין ידע, פעולה ואסתטיקה.

לאחר שרטוט המסגרת ההיסטורית של ליגת הצילום ובית הספר שלה, אדון בשלושה היבטים מרכזיים של הפדגוגיה האקטיביסטית של ליגת הצילום: (1) מקורות הידע הצילומי והאינטלקטואלי של מורי הליגה ותלמידיה; (2) האידיאולוגיה הפדגוגית של ליגת הצילום; (3) השיח האסתטי-חברתי שליגת הצילום יצרה וקידמה. בדיון מודגש הבדל מהותי בין הגישה הפדגוגית והאסתטית של סיד (סידני) גרוסמן לבין זו של אהרון ססקינד, באמצעות דיון בשני פרויקטים מרכזיים שהובילו בבית הספר של הליגה.

ליגת הצילום ובית הספר של ליגת הצילום

ליגת הצילום היתה קואופרטיב של צלמים שפעלו בעיר ניו יורק בשנים 1936–1951. הקבוצה צמחה מתוך ליגת פועלי הקולנוע והצילום (Workers Film and Photo League) הרדיקלית שנוסדה ב־1930. חברי הקבוצה היו מסורים לצילום תיעודי-חברתי שייצג אלטרנטיבה למדיה הפופולרית – מגזינים כמו *Look*, *Life* ו־*Fortune*. הם תיעדו את חייהם של תושבי שכונות עוני בניו יורק ודאגו לפרסם את התצלומים בכתבי עת שמאליים ובעיתונים שייצגו תודעה מעמדית, כמו *The Daily Worker*, *New Masses* ו־*PM*. עבודותיהם הוצגו בעיקר במוסדות ציבוריים שהיו שייכים לקהילות שבהן צילמו, כמו מרכזים קהילתיים וספריות, ואף בגלריית הצילום של הליגה. בנוסף לאלה, מרכיב מרכזי בפעילותה של ליגת הצילום היה בית הספר לצילום שהקימו והפעילו חבריה, במזרח במנהטן, והיה המוסד הראשון בארצות הברית שהתמקד בצילום תיעודי-חברתי.

ליגת הצילום השתייכה למילייה האמנותי והאינטלקטואלי השמאלי הפעיל בניו יורק בשנות השלושים והארבעים של המאה העשרים, וחלק ממגמת התיעוד החברתי הפרוגרסיבי שעלה בארצות הברית בשנות השלושים ודעך לאחר מלחמת העולם השנייה – על סף התקופה שבה הצילום התיעודי והשיח שלו נספגו בעולם האמנות ובעולם הפוטוג'ורנליזם המסחרי.¹⁰

רוב חברי ליגת הצילום היו בשנות העשרים לחייהם, בנים ובנות למשפחות מהגרים ממעמד הפועלים, שהתיישבו בלואר איסט סייד של מנהטן או ברובעים כמו ברוקלין וברונקס. הם פעלו בהשראת צלמים פרוגרסיבים כמו ג'קוב ריס ולואיס היין ומעבודת סוכנות הצילום של המנהל לבטחון החקלאות האמריקנית (Farm Security Administration) בתקופת השפל הכלכלי הגדול. כמו אמניות ואמנים רבים בני דורם, הם האמינו בכוחה של האמנות לחולל שינוי חברתי, וכמו פרטים וארגונים אחרים שפעלו למען זכויות אדם, צדק ושינוי חברתי, הם סומנו כארגון רדיקלי חתרני. בשנת 1947 הופיעה הליגה ב"רשימה השחורה" של רשימת הקבוצות ה"לא נאמנות", ביניהן כאלו שהוגדרו "טוטאליטריות, פאשיסטיות, קומוניסטיות או חתרניות" שהוגשה לנשיא טרומן בידי התובע הכללי טום קלארק.¹¹ בעקבות זאת, כצעד של תמיכה ומחאה, גדל מספר החברים בליגה לכ־200, אך כעבור ארבע שנים היא נאלצה להפסיק את פעילותה: לחצים פוליטיים מתמשכים הובילו לפרישת רבים מחבריה ולהידלדלות במספר הנרשמים לבית הספר, וגרמו בסופו של דבר לקריסתה הכלכלית ולסגירתה.

בית הספר לצילום של הליגה אפשר לימודי צילום בעלות סמלית בשעות אחר הצהריים והערב.¹² מוריו הכשירו כ-1,500 צלמים וצלמים שחלקם היו אף הם למורים בו, והיה מקום מפגש לצלמים מקצועיים וחובבים.¹³ מוריו לימדו כמה קורסים מעשיים ותיאורטיים, הפעילו חדר חושך קהילתי, וארגנו מפגשים ציבוריים והרצאות שבהם דנו בסוגיות של צילום בכלל וצילום תיעודי בפרט. ערוץ חשוב של שיח חדש זה היה הירחון *Photo Notes* שהוציאה הליגה – פרסום שהיה בין מגזין לפנזין, היווה במה מרכזית לדיון ושיח בצילום תיעודי-חברתי, ומהווה כיום מקור ראשוני עשיר למחקר על ליגת הצילום. הצלם אדוארד נסטון הגדיר אותו כ"מגזין הצילום הטוב ביותר באמריקה כיום".¹⁴

בית הספר לצילום של הליגה, שפעל כמוסד ללא מטרת רווח, הוגדר ב-*Photo Notes* כ"בית הספר הפרוגרסיבי ביותר לצילום בארץ".¹⁵ לטענת מייקל פרו, השיעורים המתקדמים של הליגה – אף שחבריה לא קראו להם כך – היו דוגמאות מוקדמות ל"סדנה המודרנית" – פרקטיקה של למידה והוראה שנוצרה בהשפעת הבאוהאוס ותנועות חברתיות פרוגרסיביות, ושולבו בה עבודה עצמאית על פרויקטים ושיח קבוצתי. מאפיין מרכזי של הסדנאות – שהתקיימו בתקופה שבה סדנאות לחינוך פרוגרסיבי נכנסו גם למוסדות אקדמיים להכשרת מורים בארצות הברית – היה "חינוך כמעבדה" ו"למידה דרך עשייה".¹⁶ גישה זו השתקפה למשל בהתעקשותם של מורי הליגה שהתלמידים ילמדו דרך התנסות מעשית, ברחובות, כשהם מצוידים במצלמותיהם, ולאחר מכן דנו בעבודותיהם בכיתה.¹⁷ צורת עבודה זו באה לידי ביטוי גם בקבוצות הצילום התיעודי שפעלו במסגרת הליגה. אותן Feature Groups כללו צלמים ותלמידים שצילמו בקבוצה או כיחידים בשכונות מעמד הפועלים בניו יורק. פעילות תיעודית זו כללה מעקב ארוך-טווח אחר שכונה מסוימת, במטרה ליצור היכרות מעמיקה עם תושביה וללמוד את מאפייניה.¹⁸

מייסדי ליגת הצילום ייחסו לבית הספר שלה תפקיד מרכזי בקואופרטיב, והוא היה הגוף המארגן והעקבי ביותר מבין פעילויותיה.¹⁹ בית הספר נפתח באופן רשמי בשנת 1938, והציע שלושה קורסים בני 15 שבועות שאליהם התווספו עוד בהמשך: קורס צילום בסיסי, קורס טכניקה, וסדנת הצילום התיעודי. את סדנת הצילום התיעודי המרכזית, שהתקיימה כקבוצת צילום, הוביל גרוסמן. במפגשי הסדנה שולבו גם הרצאות וטקסטים של חברים מתוך הוועדה המייעצת של הליגה, שכללה בין היתר את הצלמים פול סטרנד וברניס אבוט ואת בת זוגה, מבקרת האמנות והצילום אליזבת מק'קאוסלנד. בהמשך הובילו גם צלמים-מורים נוספים קבוצות של צילום תיעודי. הקורסים תוארו בגיליון אוגוסט של *Photo Notes* באותה שנה, עם דגש מרכזי על הקורס של גרוסמן:

מטרת הקורס היא לפתח מתודות ליצירת תעודות מצולמות. בכל שבוע הסטודנטים מקבלים משימות המתייחסות באופן ישיר לסוגיה של תעודה מצולמת. [בשיעורים מתקיימת] ביקורת עבודות, ואחריה הרצאה על שלב חשוב בהיסטוריה של הצילום, על ידי דמות ידועה בתחום. [...] שיתוף הפעולה של צלמים אלה עם ליגת הצילום מעידה על חשיבות הקורס.²⁰

מקורות הידע הצילומי-אינטלקטואלי

מורי הליגה האמינו שכדי לגלות את הפוטנציאל שלהם כצלמים, צריכים תלמידיהם להיות בקיאים בהיסטוריה של הצילום. בהקשר זה חשוב לציין כי ההיסטוריוגרפיה והתיאוריה של הצילום כאמצעי ביטוי תרבותי ואמנותי היו בשנות השלושים תחום מחקר וכתיבה צעיר ורענן. אלו היו השנים שבהם התעצב המושג "צילום תיעודי" – תחום הצילום שבו דגלה הליגה יותר מכול, ושהיה אז אמצעי ביטוי בולט של תקופת השפל הכלכלי.²¹ צלמים, מבקרים וחוקרים מתחומי האמנות, החברה והתרבות ניסחו הגדרות שונות למושג זה ודנו בו רבות. דוגמה לאופיו של דיון זה אפשר למצוא ברעיונות של שלוש דמויות מפתח שעסקו בתחום וכתבו עליו באותן שנים: בומונט ניוהול, היסטוריון ואוצר המחלקה לצילום של המוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק (ה"מומה"); רוי סטרייקר, ראש האגף ההיסטורי של המנהל לבטחון החקלאות האמריקנית (ה-FSA) וכלכלן במקצועו; ואליזבת מק'קאוסלנד, מבקרת אמנות שאף היתה חברה בוועדה המייעצת של ליגת הצילום. לטקסטים ולפרויקטים שיצרו שלושתם היה מקום מרכזי בגוף הידע שיצרה ליגת הצילום לתלמידיה.

ניוהול, היסטוריון הצילום שקידם במידה המשמעותית ביותר את תפיסת הצילום כאמנות עד לתקופתו, הדגיש את אופיו ה"ברור" של הצילום התיעודי בשונה מצילום כאחת מ"האמנויות היפות", והדגיש כי מאחורי תצלומים תיעודיים מוכרחה להיות מטרה סוציולוגית רצינית. מכל מקום, הוא ציין את חשיבות השילוב בין ההיבט האסתטי להיבט האינפורמטיבי, כולל יחסו הרגשי של הצלם לנושא המצולם. תפיסה זו התפתחה קרוב לוודאי בעקבות התודעות לתצלומי ה-FSA, שאותם הגדיר כאסכולה חדשה בצילום. סטרייקר הדגיש את האחריות ואת המודעות החברתית הנדרשות מהצלם ואת ההיבט המוסרי של הצילום התיעודי. הוא אף התייחס להבדל המשמעותי בין תיעוד חברתי לבין דיווח אינפורמטיבי בצילום ולהיבטים החזותיים והטכניים, כמו חדות, דיוק בטונים, תשומת לב לקומפוזיציה וכדומה.²² מק'קאוסלנד הגדירה את הצילום התיעודי במאמר ב-"Photo Notes" כתחום הצילום הרלבנטי ביותר לתקופה, בשונה מגישות שבמרכזן עומדים היופי והניסיונות. גם היא התייחסה לחשיבות ההיבט האסתטי של הצילום התיעודי והתייחסה אליו כאל אסתטיקה חדשה.²³

מתוך גוף הידע המצומצם בתחום ההיסטוריה והתיאוריה של הצילום כאמצעי ביטוי תרבותי ואמנותי, בררו חברי ליגת הצילום טקסטים של כמה דמויות מפתח ושילבו אותם בתוכניות הקורסים שלימדו. יחד עם ניוהול, סטרייקר ומק'קאוסלנד הפכו חלקם לדמויות ידועות ביותר בהיסטוריה של הצילום האמריקני: לואיס היין, ברניס אבוט, פול סטרנד ואף ננסי ניוהול (בת זוגו של ניוהול, שהיתה צלמת, מבקרת ואוצרת צילום). חלקם היו חברים בוועדה המייעצת של הליגה, נתנו הרצאות במפגשים שארגנה, השתתפו בפעילויותיה וכתבו טקסטים לכתב העת *Photo Notes*.

למקורות הידע הצילומי והאינטלקטואלי ששימשו את מורי הליגה והכותבים ב-"Photo Notes" היה קרוב לוודאי תפקיד מרכזי בעיצוב התודעה הצילומית של תלמידיהם. רוב הסטודנטים – צעירים בשנות העשרים או העשרה לחייהם – גדלו ובגרו בסביבה חברתית-כלכלית דומה לזו

של מוריהם. לרובם לא היה ידע בתחום ההיסטוריה והפרקטיקה של הצילום והאמנות, ורק מעטים מהם היו בוגרי מכללות.²⁴ הטקסטים על צילום שגרוסמן בחר וערך לקורס שלו יצרו מאגר מידע שעל יסודו נבנה והוכנה במידה רבה הידע התיאורטי שלהם. הדגש באנתולוגיה זו היה, כמצופה, צילום תיעודי-חברתי, ואילו מגמות בצילום האמנותי הטהור נעדרו ממנה כמעט לחלוטין. מורי הליגה אף יצרו רשימה של "אמנים גדולים" בתחום הצילום והציגו אותם לתלמידיהם כדמויות מופת.²⁵ הרשימה כללה גם טקסטים מתוך כמה מגזינים לצילום כמו *US*

Camera ו-*Camera Work*, כמו גם מהמגזין השמאלי *Art Front*.²⁶

ברשימת הקריאה לקורס של גרוסמן נכללה גם המהדורה הראשונה של הקטלוג שליווה את תערוכת ההיסטוריה של הצילום שאצר ניוהול, והוצגה במוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק שנה לפני שנפתח בית הספר של הליגה (כשנה מאוחר יותר יצא הקטלוג לאור כספר ההיסטוריה הקאנוני והידוע ביותר של הצילום במאה העשרים, והתפרסם במהדורות מתוקנות שונות עד 1982). הליגה היתה אמנם ביקורתית כלפי הדגש ששמה התערוכה על צילום אוונגרד אירופי,²⁷ אך גרוסמן התייחס אל הקטלוג כאל מקור ש"עוזר" לנו להבין טוב יותר מה יכול להיות תפקידו [של הצילום], וכאלטרנטיבה למגזיני הצילום שעניינם, לדבריו, היה יצירת סנסציות או מכירה של ציוד צילום.²⁸ במאמר שהתפרסם בכתב העת *Parnassus* בחודש מרץ 1938 דן ניוהול במושג "הגישה התיעודית לצילום", וייתכן ששמות הצלמים המתעדים שציין בו השפיעו על ניסוח הקאנון של גדולי הצילום התיעודי של הליגה.²⁹

עם זאת, קרוב לוודאי שסגנון "הראייה החדשה" שניוהול הדגיש באותו קטלוג שגם גרוסמן השתמש בו הפך לחלק מהידע שהשפיע על תפיסתם האסתטית של צלמי הליגה. בדיונים עכשוויים בליגת הצילום מודגש השילוב בין תוכן תיעודי לסגנון מודרניסטי ברוח "הראייה החדשה" – בניסיונות שבאה לידי ביטוי למשל בזוויות צילום יוצאות דופן, בניגודיות חריפה, בשימוש אקספרסיבי בטשטוש – כמאפיין סגנוני ייחודי המשותף לרבים מצלמי ליגת הצילום.

גוף הידע הצילומי שיצרה ליגת הצילום בא לידי ביטוי גם בגיליונות *Photo Notes*. ניתוח האינדקס של גיליונות כתב העת מגלה כי אותו קאנון של צלמים מתעדים מיוצג גם בו. מלבד חברי הליגה, הצלמים הבולטים ביותר שהופיעו בגיליונותיו כנושאי כתבה או כמחברים הם לוואיס היין (במידה הרבה ביותר), פול סטרנד, ברניס אבוט, דורותיאה לאנג ופרויקט הצילום של ה-FSA.³⁰ בגיליון דצמבר 1939 נזכרים במאמר על מדיניות התערוכות של הליגה שמותיהם של חלק מהצלמים הללו ושל כמה נוספים – כאלה ש"הניחו את היסוד הבסיסי לצילום כאמנות בפני עצמה". בהמשך נכתב: "כארגון בריא ומתפתח של צלמים, מדיניותנו היא להציג את עבודותיהם של אמנים גדולים אלה כדי ללמוד מהם באופן רציני וקפדני. כך נוכל לשלב באופן מעמיק את עבודתנו עם עבודתם של אלה שהקדימו אותנו. כך יהיה לנו גוף עבודה צילומית שישמש בסיס חזק לכל פעילויותינו בעתיד".³¹

לצד הקאנון המרכזי של צלמים דוקומנטריים, הוזכרו ב-*Photo Notes* גם כמה צלמים שייצגו את הצילום האמנותי הישיר – כולם מזוהים עם "הראייה החדשה" – כמי שהשפיעו השפעה משמעותית על בסיס הידע האסתטי של הליגה: "הצלמים הקשורים לליגת הצילום עבדו תמיד

תוך כדי שמירה על המסורות שהציבו סטיגליץ, סטרנד, אבוט ווסטון.³² בין הצלמות והצלמים שלא השתייכו לתחום הצילום התיעודי אלא לתחום ה"אמנות" מופיעים בחוברות *Photo Notes* שמות כמו אנסל אדמס ומיינור וייט, שעבודתם התאפיינה בגישה ישירה שאינה "אוונגרדית" מבחינת ניסיונות והפשטה.³³

גם לתערוכות שהוצגו בגלריה של ליגת הצילום – הזירה שבה הוצגו תערוכות צילום באופן העקבי ביותר באותה תקופה בניו יורק – ולצלמים שהוזמנו להרצות בה, היתה קרוב לוודאי השפעה רבה על תלמידי הליגה. בתערוכות הוצגו עבודות של צלמים דוקומנטריים שהוזכרו רבות ב-*Photo-Notes* וחלקם אף כתבו בו, כמו היין ולאנג.³⁴ בין הצלמים שהרצו בפני תלמידי הליגה היו רוברט קאפה, וו. יוג'ין סמית ולוטה ג'קובי. לדברי ון ארגון, הדמויות שהרצו והציגו בגלריה של הליגה ייצגו שילוב בין עולם התיעוד החברתי לבין עולם הצילום האמנותי ויצרו פלטפורמה לחיבור בין שני העולמות.³⁵ עם זאת, צילום המייצג אמנות לשם אמנות לא הוצג בגלריה, אלא רק אמנות שנגעה בהיבטים פוליטיים-חברתיים, כמו זו של ליזט מודל, אנרי קרטייה ברסון וג'ון הארטפילד.

אידיאולוגיה פדגוגית

בשער גיליון אוגוסט של *Photo Notes* שבו תוארו כאמור הקורסים של הליגה, הופיע טקסט שאפשר להגדירו כמניפסט הפדגוגי שלה. הטקסט משקף אג'נדה פרוגרסיבית, שמדגישה את הערך החברתי "העצום" של הצילום, ואת הצלם כמי שחובתו לתעד את העולם של ימינו. בין עקרונות היסוד בטקסט מצויה הטענה כי הצילום שייך לכולם, לא רק לקליקות אקסקלוסיביות של צלמים-אמנים. "המשימה של ליגת הצילום", נטען בסיכומו, "היא להשיב את המצלמה לידיהם של הצלמים הכנים, שישתמשו בה כדי לצלם את אמריקה. עלינו לכלול בין שורותינו את אלפי הצלמים החובבים של ניו יורק. עלינו אף לכלול בהן את הפועלים בעלי השאיפות היצירתיות שאינם מוצאים מספק בתוך משימות היומיום שלהם".³⁶

ה"מניפסט" מייצג במידה רבה את תפיסתו של גרוסמן, שאולי אף ניסח אותו. בין חברי ליגת הצילום התקיים שיתוף פעולה נרחב, אך אין זה מוגזם לקבוע כי הוא היה האחראי העיקרי לעיצוב האידיאולוגיה והפרקטיקה של בית הספר שלה. גרוסמן נולד בניו יורק למשפחת מהגרים יהודים דלת אמצעים, גדל בתנאי מחיה קשים, ופרש מלימודיו בסיטי קולג' של ניו יורק במטרה להקים את ליגת הצילום. הוא היה אוטודידקט ובעל ידע כללי נרחב, והיה רק בן 23 כאשר החל להוביל את הליגה.³⁷

הצלם ולטר רוזנבלום, תלמיד שהפך למורה, אמר כי גרוסמן היה "הכוח המניע העיקרי" של הליגה.³⁸ במקביל לעריכת *Photo Notes* ולתפקידו כמזכיר הליגה הוביל גרוסמן את קורס הצילום התיעודי המרכזי שלה. גם אהרון סיקסינד, שהיה מורה בולט במשך שנים אחדות, הוביל קבוצת לימוד בשנים 1936–1940, ומורים נוספים לימדו קורסי יסוד בצילום, אולם אף אחד לא מילא את התפקיד זמן רב כמו גרוסמן, ונראה כי אף אחד מהם לא היה מסור לו כמוהו.

צלמים שלמדו ופעלו במסגרת הליגה זוכרים היטב חוויות רבות – עוצמה משיעורים, מפרויקטים, ממפגשים, ממוריהם, מצלמים מפורסמים שפגשו ומעבודות הצילום שאליהן נחשפו, אך החוויות מקורס הצילום התייעודי המעשי של גרוסמן מתוארות כמשמעותיות ביותר. לדברי לואיס סטטנר, אף הוא תלמיד שהפך למורה בבית הספר של הליגה, הגישה של הליגה לצילום היתה במהותה גישתו של גרוסמן, ותלמידיו מספרים כי הוא השפיע עליהם עמוקות – כמורה וכאדם.

עם זאת, אישיותו של גרוסמן היתה מורכבת והיו לו גם מערכות יחסים מתוחות וקשות עם כמה מתלמידיו ועמיתיו. לדברי רוזנבלום, "הוא היה אדם בלתי רגיל – מבריק ופעלתן – וברמה האישית היה קשה להתמודד איתו אם הוא חש שאתה לא רציני". מצד שני, הוא נתן את כל כולו למי שהתמסר לצילום: "ליגת הצילום היתה החיים שלו והסטודנטים היו המרכז הרגשי שלו". בפרספקטיבה של 30 שנה, תלמידיו תיארו אותו בה בעת כ"אכזרי", "ברוטאלי", "מפחיד", "דעתן", "חזק" וכמי ששינה את חייהם, עיצב אותם, ושהלהט שלו לצילום היה חודר, ממריץ ומעורר השראה.³⁹ בנוסף לקפדנותו ולדרישתו להתמסרות מלאה לעבודת הצילום, התעוררו בין גרוסמן לבין חברים בליגה מתחים בשל דעותיו השמאליות הרדיקליות והיוכחים שנהג לנהל סביבן; שני המאפיינים הבולטים הללו בהתנהגותו זיכוהו בכינוי "הקומיסר".⁴⁰

הקורס של גרוסמן, שהיה כאמור המרכזי והוותיק ביותר בין הקורסים של הליגה, מתואר באופן מפורט יותר מקורסים אחרים ב-*Photo Notes*. ממודעה מ-1949 המתארת אותו עולה כי גרוסמן יצר למעשה אסכולת צילום שכללה בהמשך צלמים רבים שהיו תלמידיו:

גרוסמן מלמד את הקורס הזה תקופה ארוכה, ורבים מהצלמים הטובים שהתפתחו במסגרת הליגה קיבלו ממנו את מרב השראתם. זהו קורס של עבודה מעשית עם מינימום של הרצאה, ודגש על העבודה הממשית של התלמיד. השיעורים מתנהלים על בסיס שולחן עגול. התלמידים מביאים את עבודותיהם לשיעור, ומפתחים את הטכניקה ואת הגישה שלהם לצילום באמצעות הדרכה וביקורת.⁴¹

בקורס הצילום התייעודי נשלחו כאמור הסטודנטים לצלם בחוץ באופן בלתי אמצעי, ולאחר מכן פיתחו הבנה איך לצלם ומדוע. העקרונות המרכזיים של הקורס היו: 1. לצילום יש תפקיד חברתי, 2. לתפקיד זה יש בסיס היסטורי ותרבותי, 3. לתצלומים צריכה להיות משמעות אישית כמו גם חברתית ואסתטית. לדברי סנדרה וינר, כל אחד נדרש לפתח השקפת עולם: "לא הספיק לצלם את הילד הרעב עומד ליד פח האשפה".⁴²

המפגשים של קבוצת הצילום התייעודי התקיימו בדרך כלל בדירתו של גרוסמן, שהיתה למעין סניף של הליגה. באופן רשמי הם התקיימו בין שמונה לעשר בערב, אך לעתים קרובות נמשכו עד מאוחר בלילה או עד לפנות בוקר. הדיונים, שהתבססו על ניתוח התצלומים של חברי הקבוצה, היו פתוחים ומלאי חיים. הם התבוננו יחד בתצלומים, חקרו את הפרויקטים שבחרו, ודנו בבעיות הרבות שעמדו בפני צלמים צעירים בתקופת השפל. "ההתפתחות האישית של כל אחד, השפעת צורות אמנות אחרות, הקשר שלנו לעולם שבו אנו חיים – הכול היה פתוח לדיון. היינו חופשיים לחקור את כל ההיבטים של הצילום, כמו גם את צרכינו ורצונותינו האישיים", סיפר בדיעבד ולטר רוזנבלום. כל מפגש, לדבריו, "היה משהו שיש לנצור ולזכור".⁴³

נוכחותו הפדגוגית של גרוסמן אתגרה את הסטודנטים בקורס הצילום התיעודי בהנחייתו ודחפה אותם "לגלות מי הם ומה חשוב להם".⁴⁴ הם קיבלו ממנו עידוד ליצור פרויקטים בשכונות שבהן חיו או גדלו, שהיו לא פעם שכונות עוני, לאסוף מידע ולשוחח עם קבוצות כמו איגודי דיירים. הם התבקשו לחקור ולהציג את "הצרכים והרצונות של האדם הממוצע בקהילה נתונה; תסכול והשפלה, שמחה וצער, וכאשר אפשר – להראות אילו גורמים תורמים לכך ומה נעשה כדי להביא לידי חיים טובים יותר".⁴⁵ סטטנר מספר שגרוסמן עודד אווירה של "תן וקח" בין צלמים לבין הסובייקטים שלהם,⁴⁶ גישה שאולי שאבה השראה מפרויקטים דומים שהתקיימו במסגרת הניו דיל באותה תקופה. באחד הפרויקטים האלה תיעד גרוסמן את חיי הרחוב ושעות הפנאי בהארלם במסגרת המנהל לקידום עבודה (WPA) של הניו דיל. סוניה הנדלמן תיארה את הסדנאות של גרוסמן כ"פוחות עיניים, לב ונשמה".⁴⁷

הגישה שקידם גרוסמן היתה קרובה לגישתו של רוי סטרייקר, ראש פרויקט הצילום של ה-FSA, שביקש מצלמיו ללמוד ולחקור את נושאי הצילום שלהם וליצור קשר עם האנשים שאותם צילמו. אולם גישתו של גרוסמן היתה רדיקלית יותר מבחינת מידת המעורבות של הצלמים, הן מפני שרבים מהם צילמו בסביבה שבה גדלו וחיו, ולא הגיעו מהצפון האורבני אל האזורים הכפריים כ"אחרים" וכצופים מבחוץ, והן מפני שתפקידם כ"צופים משתתפים" היה מעמיק וממושך יותר. ולטר רוזנבלום, לדוגמה, יצר סדרת תצלומים ברחוב פיט (Pitt) בלואר איסט סייד, קרוב מאוד למקום שבו נולד. הדור הבא של מורי הליגה, כמו רוזנבלום עצמו וכמו דן ויינר, המשיכו במסורת זו, ותלמידיהם חזרו אף הם לשכונותיהם או לשכונות ילדותם.⁴⁸ "הצילום מבפנים" וההזמנה של כל אחד לקחת חלק בפעילות הליגה, וכן הצגת התצלומים במוסדות שכונתיים קהילתיים ולא במוזיאונים וגלריות לאמנות, מבשרים את הגישה העכשווית של צילום שיתופי.

מאפייני הלמידה העצמאית בסגנון ההנחיה של גרוסמן באו לידי ביטוי גם בחדר החושך, שאליו כמעט ולא נכנס. הוא לא רצה שהטכניקה תהפוך למחסום, והעדיף ללמד אותה רק לאחר ההתנסות הראשונית במדיום הצילומי.⁴⁹ הקורס שלו הדגיש את התפקיד החברתי של הצילום, את בסיסו ההיסטורי והתרבותי ואת המשמעות האישית של התצלום, כמו גם את ההתפתחות האישית של התלמידים, שהיתה בעיניו חשובה כמו ההיבטים החברתיים והאסתטיים.

גם לעמדתו החברתית-כלכלית של גרוסמן היתה השפעה רבה על השיח האסתטי שעיצב. ניתוחי התצלומים שלו הובילו תלמידים להביא בחשבון גם את השפעתם של כוחות חברתיים וכלכליים על האמן. במובן זה מבשרת גישתו הפדגוגית את ההיבט הביקורתי בגישת התרבות החזותית העכשווית, העוסקת בין השאר בשאלות כמו האם ניתוח כלכלי של תפקיד הצייר בחברתו עוזר לנו להבין צילום, או מה הקשר בין עליית המעמד הבורגני ובין התפתחות הציור המופשט והצילום הפיקטוריאלי.⁵⁰

הגישה האסתטית-חברתית שקידם גרוסמן כמורה-צלם עולה מדבריהם של צלמים וצלמות שהיו חברים בליגת הצילום. הוא מתואר כמי שהשקיע מאמץ כדי לחבר בין צורה לתוכן, ולארוג אחריות חברתית, כבוד ודיאלוג עם המצולמים יחד עם חופש אמנותי ויצירתי. עבודותיהם של שני צלמים מתעדים בולטים בני התקופה, לואיס היין ופול סטרנד, השפיעו עליו במידה רבה.⁵¹

על אף שמפתה להתייחס להיין ולסטרנד כמטונימיות לתוכן ולצורה, בהתאמה, השפעתו של הראשון פעלה על גרוסמן בשני המישורים, בעוד השפעתו של השני היתה בעיקר סגנונית. גרוסמן העריץ את הריאליזם הגולמי והאותנטי של היין, אך גישתו כלפי עבודותיו וכלפי סגנון ההוראה של סטרנד היתה אמביוולנטית. על אף שגם הוא וגם סטרנד ביקשו לחקור כיצד צורה יכולה לבטא מסר חברתי, גרוסמן היה ביקורתי כלפי הסטנדרטים הטכניים הגבוהים של סטרנד, וכלפי העדיפות שנתן ל"הדפס יפה".⁵² סטרנד מצדו האמין כי הצילום התייעודי מתרכז לעתים

קרובות בתוכן על חשבון היבטים אסתטיים כמו קומפוזיציה או איכות הדפסה.⁵³

האידיאולוגיה הפדגוגית שהוביל גרוסמן כמו מתומצתת על דרך ההשוואה בפמפלט "כיצד יש ללמד צילום?" שפרסמה הליגה בשנת 1948. הפמפלט מודיע על תערוכה שהוצגה בגלריה של הליגה, בהשתתפות סטודנטים מבית הספר לצילום של ליגת הצילום וסטודנטים מבית הספר לאמנות של קליפורניה, שנוסד על יד אנסל אדמס ב-1946, שהוצגה בגלריה של הליגה. באמצעות השוואה בין שני בתי הספר פורש הפמפלט שלושה ערוצים המשרטטים את האידיאולוגיה של כל אחד מהם: הטכניקה, הידע הצילומי ומטרות בית הספר.

המשותף לשני המוסדות הוא "העניין העמוק" שלהם בקידום ההתפתחות היצירתית של צלמים צעירים, אך בית הספר בקליפורניה מתואר כמוסד השואף להעניק לתלמידיו "שליטה מוחלטת במדיום", ואילו בית הספר של הליגה מתואר כמסגרת שמספקת לתלמידיה את המינימום הטכני הנחוץ.⁵⁴ הידע הצילומי של תלמידי בית הספר בקליפורניה נסמך, לפי הפמפלט, על קורסים בתולדות העיצוב ובתולדות האמנות, כמו גם על "עבודותיהם של הצלמים הגדולים של החוף המערבי" וחומרים חזותיים מזדמנים, כמו תערוכות נודדות, ספרי צילום ותיקי עבודות. הידע הצילומי של חברי ליגת הצילום, לעומת זאת, מתואר כידע שמתבסס על "עולם האמנות העשיר של כל הזמנים" המצוי בניו יורק. מטרתו המוצהרת של בית הספר בקליפורניה היא "לצייד את התלמיד ביכולות הטכניות הגבוהות ביותר ובניסיון בצילום כמקצוע וכביטוי יצירתי", ואילו על ליגת הצילום נאמר שהיא "מבקשת לסייע לתלמיד להתפתח באמצעות הגילוי שהצילום הוא חלק מחייו".⁵⁵

שיח אסתטי-חברתי

בהמשך להדגשת ערכו החברתי של הצילום ואחריותו של הצלם הדוקומנטרי באותו מניפסט פדגוגי שתואר קודם, מופיעה פסקה המשרטטת את העמדה האסתטית של הליגה על דרך השלילה: "הצילום סבל זמן רב מההשפעה המכשילה של הפיקטוריאליסטים מצד אחד, ומצד שני מהמודרניסטים לכאורה, שפרשו לתוך כת של פילטרים אדומים וזוויות מבלבלות, האהובים מאוד על יצרנים של ציוד צילום...". אלה, נאמר בהמשך, נתפסים בציבור הרחב כנציגיה הידועים ביותר של אמנות הצילום, ותפקיד הליגה, כאמור, הוא לשנות זאת.⁵⁶

אם כן, השיח האסתטי-חברתי של הליגה המצטייר במניפסט, המשקף כאמור את תפיסת העולם הצילומית של גרוסמן, דחה את הצילום הפיקטוריאלי ששגשג בסוף המאה התשע-עשרה

ובתחילת המאה העשרים ואף גילה אמביוולנטיות בולטת כלפי ה"מודרניזם" שייצגה תנועת "הראייה החדשה". על כל פנים, הקשר עם "הראייה החדשה" היה מורכב יותר, וכלל, כאמור, השפעה סגנונית שלה על חלק מצלמי הליגה. מה שמפריד בין שתי הקבוצות הוא האג'נדות שלהן, שהיו שונות בתכלית. צלמי "הראייה החדשה" התעניינו לפני הכול בחקר הצורה הטהורה בטווח האפשרויות של המצלמה, בעוד הדבר החשוב ביותר לצלמי ליגת הצילום היה תוכנו של התצלום: הסצנה החברתית בכלל, ושכונות של המעמד הנמוך בניו יורק ותושביהן בפרט.⁵⁷

כאמור, רוב תלמידי ליגת הצילום לא החזיקו בידע נרחב על תולדות הצילום והאמנות. בשנות השלושים והארבעים היו רק מעטים מהם בוגרי מכללות, ונראה כי היו צמאים לידע שרכשו מגרוסמן וממורים אחרים, וודאי קיבלו אותו כסוג של תורה או מטה־נרטיב יחיד. מכל מקום, השיח האסתטי־חברתי שהם ספגו לא היה חד־ממדי כפי שהוא עלול להצטייר. מחלוקות בנוגע לגבול שבין החברתי והאסתטי בין חברי הליגה – מורים כתלמידים – עיצבו את אופיו באופן מורכב. את המחלוקת העיקרית בסוגיה זו מייצגות גישותיהם של גרוסמן ושל סיקינד, אשר הובילו שני פרויקטים מרכזיים לתלמידים מתקדמים: קבוצת הצילום התיעודי "צ'לסי דוקומנט" בהובלת גרוסמן, וקבוצת הצילום התיעודי "הארלם דוקומנט" שהוביל סיקינד.⁵⁸ אף ששני המורים באו ממשפחות מהגרים יהודיות עניות בלואר איסט סייד של ניו יורק ומתנאי חיים דומים, תפיסותיהם מייצגות שני קטבים בתפיסה האסתטית־חברתית של צלמי הליגה.

הפרויקט "צ'לסי דוקומנט" (לדוגמה, תמונה 1) עסק בתיעוד בשכונת צ'לסי, שהתאפיינה בניגוד בין דירות ישנות במצב רעוע לבין בנייה חדשה וטובה יותר, לצד מבני תעשייה. הצלמים שהשתתפו בפרויקט יחד עם גרוסמן היו סול ליבסון וארתור ליפציג.⁵⁹ הם יצרו קשר עם תושבים בשכונה ועם "ליגת הדיירים" (Tenants League) ולמדו לעומק את תנאי החיים בשכונה ואת מאפייניה, עם דגש על הניגוד בין המבנים הישנים והחדשים.⁶⁰ הפרויקט הוצג בגלריה של ליגת הצילום ובמוסדות השייכים לקהילה של צ'לסי, כמו ליגת הדיירים וגילדת הדסון (Hudson Guild) – ארגון קהילתי־פרוגרסיבי לשירותים חברתיים שנוסד בצ'לסי בסוף המאה התשע־עשרה ופועל עד היום.

ב־*Photo Notes* הגדירה מק'קאוסלנד את הפרויקט כחלוצי, בשל שילוב התצלומים והטקסט שהשלימו אלה את אלה ליצירת "עדות אקספרסיבית כנגד הכאוס והברוטליות של מצב הדיור בניו יורק". התצלומים והטקסטים, שהוצגו על גבי חמישה לוחות, העבירו יחד מסר אקטיביסטי באמצעות הצגת המצב הקיים וקריאה לתושבים לשנותו. על הלוח הראשון נכתב "אנחנו חיים כאן", לצד תצלומים שתיעדו, לדברי מק'קאוסלנד, תנאי חיים תת־אנושיים. בהמשך הוצגה הקריאה: "מדוע אנו חיים כך? אם נתארגן למאבק, לא נהיה חייבים לחיות בצורה כזו". לצד הקריאה הוצגו תביעות ממשיות מהמשלה לשנות את פני השכונה באמצעות דיור ציבורי ובנייה איכותית (שתכלול למשל הגנה מפני שריפות, שירותים ומקלחת פרטיים ואוורור) בשכירות נמוכה, שירותי בריאות, בית חולים וגני משחקים. צוינו גם דוגמאות לשיקום שהתקיים בשכונות אחרות, כמו ויליאמסבורג והארלם, כדי להראות שהשינוי אפשרי ובר־השגה. מלבד התייחסות ביקורתית שולית של מק'קאוסלנד להיבט הטכני של התערוכה, היא היללה אותה וטענה כי שילוב המדיה המצולמת והכתובה פועל "למען האנשים".⁶¹



Sid Grossman, Untitled (Laundry, Chelsea Document) © Howard Greenberg Gallery, New York

הפרויקט "הארלם דוקומנט" (לדוגמה, תמונה 2) שהוביל סיוסקינד במשך כשנתיים, בשנים 1938–1940, מתואר כשאפתני וארוך הטווח ביותר מבין הפרויקטים של קבוצות התיעוד של הליגה.⁶² חברי הקבוצה זכו לעתים קרובות בתחרויות הצילום החודשיות של הליגה, חלק מתצלומיהם הודפסו במגזינים פופולריים כמו *Look*, *Fortune* ו-*US Camera*. התערוכה *Harlem Document* היתה תערוכת הליגה הראשונה שסוקרה ב"ניו יורק טיימס". היא הוצגה בכמה חללים ברחבי ניו יורק, כולל בבית הספר החדש למחקר חברתי ומרכזים קהילתיים, וב-YMCA בהארלם. הפצה זו של התצלומים, מכל מקום, אינה מעידה רק על התקבלות הפרויקט, אלא גם על גישתו של סיוסקינד לצילום כאמנות. בעוד גרוסמן התנגד להצגת צילום תיעודי חברתי בגלריות לאמנות ובמגזינים הפופולריים, נראה כי סיוסקינד היה דווקא מעוניין להציג את העבודות של קבוצתו גם בזירות השייכות לעולם האמנות. אף שמורי הליגה עודדו את הסטודנטים לבקר במוזיאונים ובגלריות לאמנות כדי להרחיב את השכלתם ולשכלל את אופני ההתבוננות שלהם, גרוסמן חשב שהגלריות מבזות את האמנות ומתייחסות אליה כאל סחורה.⁶³



Aaron Siskind, *Crazy Quilt*, 1938 © Courtesy of the Aaron Siskind Foundation © Courtesy George Eastman Museum - digital positive from the original negative in the George Eastman Museum's collection.

כמו מפגשי הקבוצה של גרוסמן, גם מפגשי הקבוצה של ססקינד התקיימו בדירתו, באווירה משפחתית וקרובה. היא כללה את מוריס אנגל, ג'ק מאנינג, לוסי אסג'ין, ביאטריס קוסופסקי והרולד קרוסיני.⁶⁴ מדבריהם של חברי הקבוצה עולה כי ססקינד עבד איתם באופן שיתופי, ובה בעת נתפס גם כמנהיג וכדמות אב כריזמטית.⁶⁵ חברי הקבוצה שיצרה את "הארלם דוקומנט" דנו בשאלה כיצד תצלום תיעודי יכול להיות אפקטיבי מבחינה חברתית אך גם "נכון" ו"טוב".⁶⁶ תצלום כמו "משחק כדורגל" של קרוסיני, לדוגמה (תמונה 3), נחשב על ידי חלק מחברי הקבוצה לפורמליסטי ואסתטי מדי, בשל העניין שגילה קרוסיני בדוגמאות שיצר צלם של השחקנים שצולמו מנקודת מבט גבוהה. ויכוח סוער בין גרוסמן שהצטרף לחלק ממפגשי הקבוצה לבין קרוסיני כמעט והסתיים בפגיעה גופנית, ומעיד על הלהט האידיאולוגי שאפיין דיונים כאלה בין חברי הליגה.⁶⁷

למרות המכנים המשותפים, גישתו של ססקינד לצילום תיעודי חברתי מצטיירת כשונה באופן מהותי מזו של גרוסמן. בצעירותו היה ססקינד פעיל פוליטי וסוציאליסט, אך נראה כי להט זה כבה בהמשך. בנוגע ל"הארלם דוקומנט" הוא הצהיר בדיעבד כי לא היתה מאחוריו אג'נדה פוליטית.⁶⁸ עמדתו האפוליטית עולה מדו"ח על פעילות קבוצת "הארלם דוקומנט" שפרסם בגיליון יוני-יולי 1940 של *Photo Notes*. בשונה מגרוסמן, ששם דגש על חשיבות הסובייקטים – הקשר האישי עם הנושא המצולם באופן כללי, האינטראקציה עם המצולמים, הרגישות לרגשותיהם והזדהות עימם – בדיווח של ססקינד מושם דגש מרכזי על הצלמים-אמנים – הצורך ב"אחדות" וב"קרקע משותפת" במובן האסתטי בין חברי הקבוצה. מטרת הקבוצה אינה מוגדרת אצלו במונחים



Harold Corsini, *Playing Football*, 1939 © Estate of Harold Corsini וגם Courtesy George Eastman Museum

אקטיביסטיים (כלומר קידום שינוי חברתי), אלא כיצירת עבודה תיעודית מתוך מגיעים אישיים: "במקום להתחיל בלמידה של התבטאויות ביקורתיות על צילום תיעודי על ידי מודרניסטים מפורסמים (כמו סטרנד לדוגמה) וסקירת המסורת שלו (ההליך של קורס הצילום התיעודי של גרוסמן), אנו עוסקים בשאלה כיצד רעיון מתעורר לחיים בתצלום ובמאפיינים המיוחדים של חיים אלה", כתב סיקינד. המשך התיאור כולל דוגמאות לאופני התבוננות בנושאים של צילום תיעודי ברחוב, המייצגים יותר את גישת "הצופה מהצד" מאשר את גישת "הצופה המעורב". למשל: "האיש הזה ממהר, זוהי חומת לבנים יציבה, לחם טעים, איזה בחור מתנשא..."⁶⁹.

הבדל נוסף בא לידי ביטוי במוסכמות האתיות-אסתטיות לצילום בני אדם במרחב הציבורי. התלמידים קיבלו ממוריהם הנחיה לצלם א/נשים כמייצגי שינוי חברתי, אך הוזהרו שלא לצלם אותם בסיטואציות שבריריות באופן קיצוני, ולא להפוך אותם למושאי הערצה או לראות בהם "מוזרים או ציוריים". הם אף התבקשו על ידי מוריהם להימנע מסנטימנטליות ומהגזמה.⁷⁰ אך גם בנקודה הזאת ניכר הבדל בין גישתו של גרוסמן לזו של סיקינד: בעוד גרוסמן ואחרים עודדו עבודה עם מצלמות קטנות במטרה לתת למצולמים תחושה נוחה ולא מאיימת, סיקינד עבד עם מצלמה גדולה ומקצועית שהבליטה את נוכחותו כצלם.⁷¹

בממד האתי, במבט של חלק מצלמי "הארלם דוקומנט" ניכרת האחדה סטריאוטיפית של הסובייקטים המצולמים. אמירתו-הכרתו של סיקינד בדיעבד, כי "היו הרבה דברים יפים

שהתרחשו בהארלם, ומעולם לא הראינו את רובם", היתה ברורה מאליה לגרוסמן, שהדגיש את הצורך לצלם היבטים שונים ומורכבים של חיי עוני – רגעי קושי וצער כמו רגעים של שמחה.⁷² מאוסף תגובות שאספו צלמי קבוצת התיעוד מתושבי הארלם שצפו בתערוכה ב-YMCA, אף על פי שברובן משתקפת התלהבות גדולה מהתצלומים, עולה בעייתיות זו ומשתקפת בתגובות כמו "למה להראות רק צד אחד של החיים בהארלם"; "מה לגבי הצד האינטלקטואלי והתרבותי, כמו האלפים הלומדים בבתי-ספר ללימודי ערב, הכנסיות והפורומים השונים, הספרייה וקוראיה הנלהבים?", "צלמו תמונות שמציגות שחורים באור חיובי יותר".⁷³

על אף שבין חברי קבוצת "הארלם דוקומנט" היו שחשבו כי התצלומים מדברים בעד עצמם ואין צורך לחבר אותם למילים,⁷⁴ התערוכה לוותה בטקסט כתוב בן ארבע פסקאות מאת הסוציולוג השחור מייקל קרט. קרט הציג נתונים על העוני והאפליה הגזעית בהארלם, כולל העובדה כי יותר מ-90 אחוז מהדירות בהארלם שייכות ללבנים, שרובם אינם מעסיקים שחורים. ב-1940 הציגו גם כתבי העת הפופולריים *Look* ו-*Fortune* סדרה מתוך פרויקט ה"הארלם דוקומנט" לצד טקסט של קרט; ב-*Look* הוקדשו לפרויקט שישה עמודים במאמר שכותרתו 244,000 *Native Sons* – פרפראזה על ספרו הידוע של הסופר השחור ריצ'רד רייט "בן הארץ" (*Native Son*) שראה אור באותה שנה.⁷⁵ מכל מקום, למרות הבמה החשובה שקיבלו התצלומים במגוון, הקולות שעלו מקרב תושבי הארלם מהדהדים בביקורת העכשווית על הפרויקט ועל הכתבות המצולמות, וסבורה שהם נכשלו בייצוג השחורים בהארלם והציגו אותה כ"שכונה עגמומית המתאפיינת בתפקוד לקוי".⁷⁶

הביוגרף של ססקינד, קארל צ'ארנוזה, טען כי ככל שסיסקינד התעמק בצילום, פחת השכנוע שלו באפקטיביות התיעוד של חוליי החברה, והוא הפך ער יותר לעולם האמנות.⁷⁷ לדברי טאקר, ססקינד ניסה – כמו חבריו האמנים והמשוררים המודרניסטים בני התקופה – לעצב סוג חדש של יצירת תמונות בצורות ביטוי חדשות – הגישה האופיינית ל"ראייה החדשה".⁷⁸ כפי שמשמע באופן עקיף מדבריו, "אזור המאבק ... הזירה", עבר מבחינתו מהרחוב ל"מישור השטוח" של הצילום המופשט, בהשפעת קנבס הציור של חבריו לאסכולת האקספרסיוניזם המופשט, והדגש עבר מן הנראות של העולם לתפיסה רגשית סובייקטיבית שלו.⁷⁹ בשנת 1940 עזב ססקינד את הליגה, בין השאר כיוון שחבריו דחו את נטיותיו ה"אמנותיות". תגובות לפרויקט תיעודי של קהילה דתית בקייפ קוד שהוא יצר במקביל ל"הארלם דוקומנט", שבו הודגשו ארכיטקטורה וצורות, ממחיש אי-סובלנות זו. כשהפרויקט הוצג בפני הליגה, סיפר ססקינד, "זה היה נורא. גונית על כך שצילמתי תמונות של אנשים בני המעמד הבינוני ושל אנשים עשירים".⁸⁰ על אף שגרוסמן היה זה ששכנע את ססקינד להצטרף לליגה, היחסים בין השניים היו מתוחים בשל עמדותיהם הפוליטיות והאסתטיות השונות. גרוסמן לא אהב את הנטייה הפורמליסטית של ססקינד, ואילו ססקינד אמר כי שנא את ניסיונותיו של גרוסמן "להמיר אותי לקומוניזם".⁸¹

במהלך השנים, מכל מקום, היה "הארלם דוקומנט" לפרויקט המפורסם ביותר של הליגה, ואהרון ססקינד זכה למקום של כבוד בפנתיאון של אמני הצילום האמריקנים במאה העשרים, בעיקר בזכות עבודותיו המאוחרות והמופשטות יותר (לדוגמה, תמונה 4).⁸² גם פול סטרנד



Aaron Siskind, *Providence 209*, 1986. © Courtesy of the Aaron Siskind Foundation

היה לאחד הצלמים הידועים בהיסטוריה של הצילום האמריקני, ואף הוא מוכר בעיקר בזכות עבודותיו המאוחרות יותר והחברתיות פחות. לעומת זאת, "צ'לסי דוקומנט" שהוזכר קודם, בעל האופי האקטיביסטי יותר והמסוגנן פחות שהוביל גרוסמן, כמעט ונשכח כיום ואין לו כמעט עדויות חזותיות. גם גרוסמן עצמו נעלם מפנתיאון אמני הצילום האמריקנים הידועים עד לשנים האחרונות. מסוף שנות הארבעים הפך סגנונו של גרוסמן ניסיוני יותר, ותקופה זו נדונה רבות בטקסטים עכשוויים העוסקים בליגת הצילום ומומחשת בתצלומים רבים.

הכינון העכשווי המחודש של השיח האסתטי-חברתי של ליגת הצילום, בתערוכות רבות המוצגות במוזיאונים ובגלריות ומציגות את סגנונה כסוג של "ראייה חדשה" חברתית, רחוק מלהציג תמונה שלמה. אליזבת ג'יין ון ארגון, לדוגמה, מדגישה את סגנונו המאוחר של גרוסמן ואת השימוש שעשה באמצעים צילומיים כמו "חיתוך, טשטוש, אור זמין, עיוות, גרעיניות וזוויות מפתיעות או מעורפלות".⁸³ לדבריה, הדבר נעשה על ידי עריכה מחדש של האלמנטים היסודיים של המדיום ועל ידי אסטרטגיות שונות של מסגור מחדש ששוברות את ההנחות של הקהל בנוגע לתוכנה ומשמעותה של העבודה, והופכות אותה ל"אירוע אנושי" במקום לפרודוקציה ישירה של תנאי חיים.⁸⁴ ביטויים כמו "עריכה מחדש של האלמנטים היסודיים", "מסגור מחדש"

ו"אירוע אנושי" – המתארים התפתחות לכאורה בסגנונו של גרוסמן – מהדהדים למעשה את סגנון "הפילטרים האדומים והזוויות המבלבלות" שנגדן יצא המניפסט של הליגה, כמו גם את ההתמקדות בצורה או במבט של הצופה מהצד שאפיינו את גישתו של סיקינד. הם אינם מאפיינים את הפרויקטים הגדולים והאקטיביסטיים ביותר שהוביל גרוסמן במסגרת הליגה, ש"צ'לסי דוקומנט" הוא הדוגמה המייצגת ביותר שלהם. הם אף מייצגים התרחקות ממורשתו התוכנית והסגנונית של היין, מקור ההשראה המרכזי של גרוסמן ושל רבים מתלמידי הליגה.

תערוכה גדולה של עבודות חברי ליגת הצילום שהוצגה בכמה מוזיאונים בארצות הברית בשנים האחרונות, וקטלוג מהודר שיצא לאור יחד איתה, נושאים את הכותרת "המצלמה הרדיקלית".⁸⁵ המאמרים הפותחים את הקטלוג מספקים הקשרים היסטוריים-תרבותיים רחבים להיסטוריה של הליגה (כולל תיקון היסטורי חשוב באמצעות ייצוג הנשים שפעלו במסגרתה ונשכחו במהלך ההיסטוריה הקצרה מאז שנות החמישים). אולם רבים מהתצלומים בתערוכה ובקטלוג הם דווקא הפחות רדיקליים והפחות אקטיביסטיים שיצרו צלמיה במהלך שנות פעילותה. הם מייצגים בעיקר את גישתם האסתטית של סיקינד ושל סטרנד, כמו גם את גישתו המאוחרת ואולי המתפשרת של גרוסמן. הן הצגת רוב התצלומים ללא הקשר ספציפי בקטלוג והן ההבניה המחודשת של הליגה במרחבי האינטרנט (במידה רבה בעקבות תערוכה זו ותערוכות נוספות מהשנים האחרונות) אינן מאפשרות כמעט לאתר דוגמאות לעבודות הרדיקליות יותר שנוצרו במסגרתה. היא מאפשרת בעיקר צפייה בתצלומים בודדים, מנותקים מזירות התצוגה הקהילתיות, מתגובות קהל ומהטקסטים שהוצגו לצדם. "הארלם דוקומנט" בגרסתו העכשווית, לדוגמה, הפך למקבץ של תצלומים באוספי מוזיאונים ובאוספים פרטיים, ולספר הנושא כותרת זו שראה אור ב-1981 ומכיל תצלומים של סיקינד בלבד. באתרים של שוק האמנות כמו "כריסטס" אפשר גם לראות כיצד הפכו עבודות ליגת הצילום לסחורה, כפי שחשש גרוסמן. עבודותיו של סיקינד נמכרות כיום במחיר שהוא פי חמישה מאשר עבודותיו של גרוסמן.⁸⁶

סיכום

תקופת הפעילות הקצרה אך האינטנסיבית של בית הספר החלוצי של ליגת הצילום ניסחה מאפיינים מובחנים של פדגוגיה צילומית אקטיביסטית. על רקע המשבר הכלכלי הגדול ותקופת הניו דיל והרוח הפרוגרסיבית שאפיינה אותו, תקופה שבה התיעוד החברתי היה דומיננטי באופן חסר תקדים בתרבות האמריקנית, כיוונה הליגה את תלמידיה לדוגמאות ספציפיות של צלמים, תצלומים וטקסטים העוסקים בצילום – בעיקר צילום תיעודי-חברתי – ודחתה מגמות צילומיות אמנותיות טהורות. מסגרת הדוקה זו עשויה להיראות רדוקטיבית או דוגמטית, אולם עידודם של התלמידים למצוא את קולם הייחודי בצילום תיעודי-חברתי פתח את מחשבתם לפרספקטיבות מגוונות. בנוסף, גישותיהם ותפיסותיהם של מורים-צלמים שונים ומשפיעים בליגה לגבי החיבור בין צורה לתוכן בצילום תיעודי חברתי היו שונות ומגוונות – בעיקר גישותיהם של סיד גרוסמן ושל אהרון סיקינד, המייצגות למעשה שתי אסכולות.

האידיאולוגיה הפדגוגית של בית הספר של הליגה נקבעה במידה רבה על ידי גרוסמן, ובאופן מיוחד

באמצעות קורס הדגל שלו, סדנת הצילום התיעודי. הסדנה פעלה בגישה אקטיביסטית של יצירת אינטראקציות משמעותיות עם מצולמות ומצולמים בגישת "הצופה המשתתף", ועודדה אסתטיקה שנוהרה מייצוגם כסטריאוטיפים שטוחים של המדוכאים. השיח האסתטי-חברתי שקידמה ליגת הצילום התאפיין בדיונים רבים במושג "צילום תיעודי" ובחיפוש "השילוב הנכון" בין תוכן תיעודי חברתי לבין ההיבט האסתטי של התצלום. הצגת התצלומים במוסדות השייכים לקהילות שבהן צולמו ושילובם עם טקסט שמטרתו להניע שינוי חברתי היו היבט מרכזי באותו שיח.

בשונה מכך, השיח האסתטי-חברתי שמקדמים כיום מוזיאונים וגלריות, כמו גם מחקרים אקדמיים, מדגיש את ההיבט החזותי המודרניסטי בעבודות של צלמים וצלמות שהיו חברים בליגה, ופחות את ההיבט האקטיביסטי של פעילותה הצילומית והפדגוגית. הנטייה ליישר קו עם "הראייה החדשה" מסיטה את תשומת הלב מתפיסתו החדשנית של גרוסמן לגבי צילום תיעודי, המבשרת במידה רבה גישות עכשוויות כמו התרבות החזותית הביקורתית והצילום השיתופי בקרב אוכלוסיות מוחלשות, שמטרתן הן להעצימן והן לקדם שינוי חברתי. גישה זו אף הקדימה את הדוגמאות העכשוויות לארגונים וקולקטיבים אקטיביסטיים, המשלבים פדגוגיה ופרקטיקה של צילום במובנים שתוארו במבוא, כלומר פדגוגיה כתהליך המתקיים בממד פוליטי-חברתי, מגלמת שיח תיאורטי מורכב, ובעלת פוטנציאל לשיתוף, דיאלוג ושינוי חברתי. דוגמאות לכך אפשר למצוא למשל בארגונים כמו Photo Voice, הפועל לקידום השימוש בצילום לשינוי חברתי באמצעות פרויקטים שיתופיים בקרב קהילות ברחבי העולם; Shooting Back, המתמקד בהעצמת ילדים במצבי הסתכנות באמצעות צילום שיתופי בארצות הברית; והדוגמה המקומית של ActiveVision, העוסקת מאז שנת 2006 בצילום שיתופי בישראל ומעבר לקו הירוק מתוך אמונה בכוחם של דימויים חזותיים לקדם שינוי חברתי.

מקומה של ליגת הצילום בהיסטוריה של הצילום החברתי האקטיביסטי הוא ייחודי בשל האופי יוצא הדופן של פעילותה – כבית ספר שהכשיר את צלמיו וצלמותיו וליווה את עבודתם בצורה של מנטורינג מחויב, דיאלוגי ובלתי אמצעי. ההיבט הפדגוגי שעמד בבסיס פעילותה של ליגת הצילום, יחד עם השיח האסתטי-חברתי והדיון האינטנסיבי במושג "צילום תיעודי" שקידמה, מהווה מודל יוצא מן הכלל לחיבור בין צילום אקטיביסטי לפדגוגיה אקטיביסטית. דיון בגישתה הפדגוגית של ליגת הצילום ובשיח האסתטי-חברתי שקידמו חבריה מחייב מבט ביקורתי בהבדלים בין ההיסטוריה המורכבת שלה לבין הבנייתה מחדש כיום בזירה המוזיאלית. מעניין יהיה לבחון את פעילותם הפדגוגית של קולקטיבים אקטיביסטיים של צילום שיתופי הפועלים כיום לאורו של תקדים היסטורי זה.

הערות

1. לדוגמה: Julian Stallabrass et al., *Documentary*, Whitechapel art gallery, 2013; Michelle Bogre, *Photography as Activism: Images for Social Change* (Focal Press, 2011); Christopher Carter, *Rhetorical Exposures: Confrontation and Contradiction in US Social Documentary Photography* (University of Alabama Press, 2015); Meghan Kirkwood,

"Social documentary and personal investigations in contemporary South African photography: Tracey Derrick's 'One in Nine' series", *Social Dynamics*, 40 (1) (2014): 164–180; Sieglinde Lemke, "The Precarious Gaze: Contemporary Documentary Photography by Jeff Wall and Tom Stone", in *Inequality, Poverty and Precarity in Contemporary American Culture* (Palgrave Macmillan US, 2016), 107–133; John Vail, "Bearing Witness to Social Suffering: The Emotional and Social Complexity of Social Documentary Photography", XVIII ISA World Congress of Sociology (July 13–19, 2014), Isaconf, 2014; Gabriel Cetlin Quick, *Art and the Politics of Neoliberal Subjectivity: The Activist Artist in the East Village, 1981-1993* (Diss. Tufts University, 2015); Vered Maimon, "Toward Activist Photography", *Afterimage*, 34 (1.2) (2006): 76.

2. בנוסף לדיון ההיסטורי בנושא עם עליית המושג "צילום תיעודי" בשנות השלושים, כמתואר במאמר הנוכחי, בשנות השמונים והתשעים של המאה הקודמת דנו כותבים ביקורתיים שונים בסוגיה בכתב העת October, ביניהם מרתה רוסלר, אביגיל סולומון גודו וכריסטופר פיליפס. דוגמאות מאוחרות יותר אפשר למצוא בין היתר בטקסטים של אריאלה אזולאי (האמנה האזרחית של הצילום, תל אביב: רסלינג, 2006; דמיון אזרחי, תל אביב: רסלינג, 2010) ואף בספרו של דייוויד לוי שטראוס David Levi Strauss, *Between the eyes: Essays on photography and politics* (Aperture, 2003).

3. נקודת ציון מרכזית בעניין העכשווי בליגת הצילום היתה גיליון 18 של כתב העת *History of Photography* בשנת 1994, שהוקדש לקבוצה ולחבריה וכלל ראיונות שניהלה עמם האוצרת אן ו. טאקר, החוקרת הבולטת ביותר של הליגה. בשני העשורים האחרונים הוצגו כמה תערוכות גדולות שנדרו בין מוסדות תרבות ציבוריים, גלריות ומוזיאונים מרכזיים בארצות הברית, שכללו ספרי קטלוג עם מאמרים מחקריים משמעותיים (למשל, הספרייה הציבורית של ניו יורק, המוזיאון היהודי בניו יורק, מוזיאון קולומבוס לאמנות באוהיו, גלריה סטפן דייטר בשיקגו), וכן מחקר אקדמי העוסק בליגה, שמתקף במאמרי מחקר ועבודות דוקטורט. כל המקורות המשניים העוסקים בליגה שעליהם מבוסס המאמר הנוכחי הם תוצריה של תנופה מחקרית זו, ונבחנו לצד המקורות הראשוניים המרכזיים המלמדים עליה: מאמרים שהתפרסמו בכתב העת שלה *Photo Notes*, שיצא לאור בשנים 1951-1936.

4. Philip M. Anderson, *Pedagogy primer* (New York: Peter Lang, 2009).

5. Jenny leach and Bob Moon, "Introduction", in *Learners and Pedagogy*, eds. Jenny leach and Bob Moon (London: Paul Chapman Publishing 2006), 1.

6. Jerome Bruner, "Folk Pedagogies", in *Learners and Pedagogy*, ibid, 17.

7. Deanna Fassett and John Warren, *Critical Communication Pedagogy* (California: Sage Publications 2007); Robin Alexander, "Pedagogy, Curriculum and Culture", in *Pedagogy and Practice: Culture and Identities*, eds. Kathy Hall et al. (London: SAGE publications), 3-27.

8. לדוגמה: Seth Kahn and Lee Jong Hwa (eds.), *Activism and Rhetoric: Theories and Contexts for Political Engagement* (parts 3 and 4) (New York: Routledge 2011); Mary

Frances Agnello and William M. Reynolds (eds.), *Practicing Critical Pedagogy* (Springer 2016); Michelle Bogre, *Photography as Activism: Images for Social Change* (New York: Focal Press 2012); Nicole Doerr, Alice Mattoni and Simon Teune, "Visual Research of .Social Movements", *Research in Social Movements, Conflicts and Change*, 35 (2013) המושג העכשווי "פרדגוגיה אקטיביסטית" כרוך במידה רבה עם תחום הפרדגוגיה הביקורתית שנוסד בשנות השישים, שהשיח האקדמי סביבו מתגבר בשנים האחרונות.

Alina Campana, "Agents of possibility: Examining the intersections of art, education, 9 and activism in communities", *Studies in Art Education*, 5(4) (2011): 278-291; Gary L. Anderson and Kathryn G. Herr (eds.), *Encyclopedia of activism and social justice* (Sage Publications, 2007) 20

10. לקריאה נרחבת על הצילום התיעודי בארצות הברית באותן שנים ראו יערה גיל-גלזר, ספר הצילום התיעודי: ביקורת חברה ותרבות בארה"ב בתקופת השפל הכלכלי והניו-דיל (תל אביב: רסלינג, 2013) (להלן גיל-גלזר, ספר הצילום התיעודי).

11. "Where Do We Go from Here? The Photo League and Its Legacy (1936–2006)", The New York Public Library Online Exhibition Archive (<http://web-static.nypl.org/exhibitions/league/text.html>)

בין הקבוצות הנוספות שנכללו ברשימה שהתפרסמה בניו יורק טיימס בדצמבר 1947: קונגרס הסופרים המהפכנים האמריקנים, נוער אמריקני למען דמוקרטיה, הקונגרס לזכויות אדם והארגונים הקשורים אליו, קונגרס הנוער השחור הדרומי והליגה האמריקנית נגד מלחמה ופאשיזם. החשדות כלפי הליגה נבעו מהקבוצה השמאלית הרדיקלית שממנה התפצלה ליגת הצילום ("ליגת פועלי הקולנוע והצילום") ומקשריהם של חלק מחברי הליגה, כולל גרוסמן, עם ארגונים קומוניסטיים Anne Tucker, "A Rashomon Reading", in *The Radical Camera: New York's Photo League, 1936-1951*, eds. Mason Klein and Catherine Evans (New Haven: Yale University Press, 2011), 73 (להלן Klein and Evans, *The Radical Camera*).

12. לפי אליזבת ון ארגון, שני בתי הספר הגבוהים הנוספים בניו יורק שאפשר היה ללמוד בהם צילום באותן שנים היו בית הספר קלארנס וייט (The Clarence White School) בעל הדגש האמנותי והטכני, ובית הספר למחקר חברתי בניו יורק (The New School for Social Research) בעל האופי החברתי-פרוגרסיבי. חלק מהמורים שלימדו בו לימדו גם בבית הספר של ליגת הצילום (למשל, ברניס אבוט ואליזבת מק'קאוסלנד), אולם הדגש על צילום תיעודי חברתי היה כאמור ייחודי לבית הספר של הליגה (Elizabeth J. Vanrragon, *The Photo League: Views of Urban Experience in the 1930's and 1940's* (Ph.D. diss., University of Iowa, 2006) (להלן Vanrragon, *The Photo League*).

13. Vanrragon, *The Photo League*, 31.

14. Lynne Warren (ed.), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* 1228 (London: Routledge, 2005), (להלן Warren, *Twentieth-Century Photography*).

15. Mason Klein, "Of Politics and Poetry: The Dilemma of the Photo League", in *The Radical Camera: New York's Photo League, 1936-1951*, eds. Mason Klein and Catherine (Klein, "Of Politics and Poetry" (להלן) (Evans (New Haven: Yale University Press, 2011), 13.
16. Michael R. Peres, *The Concise Focal Encyclopedia of Photography: From the First Photo on Paper to the Digital Revolution* (Oxford: Focal Press, 2007), 108-109 (להלן *Concise Focal Encyclopedia of Photography*).
17. Christopher Burnett, "Photographic workshops: a changing educational practice", in *Concise Focal Encyclopedia of Photography*, 217; Klein, "Of Politics and Poetry", 13.
18. Warren, *Twentieth-Century Photography*, 1228.
19. Anne Tucker, "A History of the Photo League: The Members Speak", *History of Photography*, 18 (1994): 177 (Tucker, "The Members Speak" (להלן).
20. *Photo Notes* (August 1938): 1.
21. גיל-גלזר, *ספר הצילום התיעודי*, 21-38.
22. גם צלמי FSA שונים התייחסו לתפקידו החשוב של הצלם בתיעוד אירועי התקופה וכמניע לשינוי, וציינו את חשיבות הקשר שבין מסר פוליטי-חברתי ואסתטיקה (שם, 27-31).
23. Elizabeth McCausland, "Documentary Photography", *Photo Notes* (1939): 6-7.
- מק'אוסלנד, שפרסמה כמה מאמרים חשובים בכתב העת של ליגת הצילום, היתה מבקרת האמנות של העיתון *Springfield Republican* ומחברת הטקסט של ספר הצילום התיעודי *Changing New York* (1939), שנוצר יחד עם בת זוגה, הצלמת ברניס אבוט.
24. Tucker, "The Members Speak", 180.
25. קאנון זה כלל בין היתר את דיוויד אוקטביוס היל, מתיו בריידי, לואיס היין, פול סטרנד וצלמי ה-FSA. *Photo Notes*, (December 1939): 5.
26. שם. כדי לקדם את בית הספר של הליגה נשלח הסילבוס שלו לצלמים ותיאורטיקנים מתחום הצילום. וסטון, לדוגמה, היה נלהב מאוד, ניהול שם עותק שלו בספרייה ה-MOMA, וסטרייקר שלח מכתב תודה וביטא עניין בתוכנית.
27. John Raeburn, *A Staggering Revolution: A Cultural History of Thirties Photography* (University of Illinois Press, 2006) (להלן *A Staggering Revolution*).
28. Tucker, "The members Speak", 179.
29. בין הצלמים שציין ניוהול היו מתיו בריידי, אלכסנדר גרדנר, איז'ן אטג'ה, ברניס אבוט, מרגרט בורק-וייט, לואיס היין וצלמי ה-FSA. Beaumont Newhall, "Documentary Approach to Photography", in *Parnassus*, 10 (1938), 4-5.
30. היין אף הוריש את אוסף עבודותיו לליגה.
31. הצלמים שהוזכרו בטור זה היו היל, בריידי, אטג'ה, סטיגליץ, סטרנד, היין וצלמי ה-FSA. *Photo Notes*, 5 (December 1939).

32. 1. *Photo Notes* (August 1938).
33. יוצא דופן בהקשר זה הוא לאסלו מוהולי נאג'י, שתערוכת עבודות שלו, שהיו בעלות אופי ניסיוני למדי, הוצגה בגלריה של הליגה בשנת 1940.
34. צלמים נוספים שעבודותיהם הוצגו בגלריה של הליגה היו ויג'י וצלמי FSA נוספים מלבד לאנג – כיחידים או כקבוצה.
35. 32. *Vanarragon, The Photo League*.
36. 1. *Photo Notes* (August 1938).
37. Gary Saretzky, "Interview with Sol Libsohn", in *Monmouth County Library*.
(www.visitmonmouth.com/oralhistory/bios/LibsohnSol.htm)
38. Walter Rosenblum, in Ken Light, *Witness in Our Time: Working Lives of Documentary Photographers* (Washington D.C: Smithsonian Books, 2010) (להלן, *Light, Witness in Our Time*).
39. ויוויאן צ'רי מספרת כי השיעורים בביתו של גרוסמן והשיחות על עבודות הצילום של התלמידים בקבוצה בהנחייתו "השפיעו על כל חיי"; הלן גי סיפרה כי אף על פי שלא היה לה קל עם המזג הסוער של גרוסמן הוא שינה את חייה, וסיד קרנר סיפר שחווית השיעורים של גרוסמן "היתה אחת ההשפעות החשובות שעיצבו את האדם שהפכתי להיות." *Vivian Cherry, in Hanne Christiansen, "The Photo League: Remembering the radical NY collective that brought a social conscience to street photos"* (<https://www.artsy.net/article/dazeddigital-the-photo-league-remembering-the-radical-ny>); Helen Gee and Sid Kerner, in Tucker, "The Members Speak", 181
- של סטטנר מוזכרים אצל ון ארגון; 159. *Louis Stettner, in VanArragon, "The Photo League"*, 159; Tucker, "The Members Speak", 181.
40. שם, 178-179.
41. 16. *Photo Notes* (Spring 1949).
42. 177. Tucker, "The Members Speak".
43. 29. *Rosenblum, in Light, Witness in Our Time*.
44. 13. Klein, "Of Politics and Poetry".
45. 177. Tucker, "The Members Speak".
46. 163. *Vanarragon, "The Photo League"*.
47. *Sonia Handelman Meyer, http://soniahandelmanmeyer.com/index.cfm*.
48. 30-31. *Tucker, "The Members Speak", 181; Rosenblum, in Light, Witness in Our Time*.
49. 177. Tucker, "The Members Speak".
50. שם, 181.

51. Vanarragon, "The Photo League", 160,164.
52. שם, 164.
53. Rosenblum, in *Light, Witness in Our Time*, 32.
54. *How Should Photography be Taught?*, a Photo League pamphlet (June 1948). לפי חברת ליגת הצילום מריון היל, גרוסמן רצה שהתלמידים יחו את הצילום קודם כול בלי המעמסה של הטכניקה, ורק לאחר מכן ילמדו אותה דרך התבוננות בתצלומים (Tucker, "The Members Speak", 177).
55. Klein, "Of Politics and Poetry", 19.
56. *Photo Notes*, (August 1938): 1. קרוב מאוד לוודאי שטקסט זה נכתב על ידי סיד גרוסמן, שנהג לבטא ביקורת על יצרני מצלמות ועורכי מגזיני צילום, שלדבריו "התעניינו רק בפרסום מוצריהם. הם עודדו כל דבר, בעיקר סנסציונליזם שמשמעותו מכירות..." (Tucker, "The Members Speak", 179).
57. Vanarragon, "The Photo League", 160.
58. Peres, *The Concise Focal Encyclopedia of Photography*, 109.
59. Rosenblum, in *Light, Witness in Our Time*, 30.
60. Vanrragon, "The Photo League", 166.
61. Elizabeth McCausland, *Photo Notes*, (May 1940), 4-5.
62. Tucker, "The Members Speak", 178.
63. VanArragon, "The Photo League", 198 ;181, שם.
64. Raeburn, *A Staggering Revolution*, 232; Warren, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, 1228.
65. Tucker, "The Members Speak", 178.
66. Klein and Evans, *The Radical Camera*, 16.
67. Gerald H. Robinson, *Photography, History and Science* (Nevada: Carl Mautz Publishing. 67, 2003), 43.
68. Lili Corbus Bezner, "Interview with Aaron Siskind", *History of Photography*, 16 (1992), 2 (להלן "Interview with Aaron Siskind" Bezner).
69. Aaron Siskind, "The Feature Group", *Photo Notes* (June-July 1940): 6.
70. Louis Stettner, in VanArragon, "The Photo League", 163.
71. Sara Blair, *Harlem Crossroads: Black Writers and the Photograph in the Twentieth Century* (Princeton: Princeton University Press 2007), 38.
72. Bezner, "Interview with Aaron Siskind", 29; Tucker, "The Members Speak", 177.
73. "Feature Group's 'Toward a Harlem Document'", (April 1939). (newdeal.feri.org/pn/pn439.htm); Bezner, "Interview with Aaron Siskind"

- .74. Raeburn, *A Staggering Revolution*, 232.
- .75. Joseph B. Entin, *Sensational Modernism: Experimental Fiction and Photography in Thirties America* (Chapel Hill: UNC Press Books, 2012), 116.
- .76. Maurice Berger, in Klein and Evans, *The Radical Camera*, 32, 35. זאת בשונה למשל מספר הצילום התיעודי של רייט, *Twelve Million Black Voices* (1941), שתיאר את האפליה הקשה של השחורים בארצות הברית בלי להציגם כחסרי אונים, ושילב טקסטים הקוראים לפעולה עם תצלומים שהציגו היבטים נרחבים ומאוזנים יותר של חיי היומיום שלהם.
- .77. Tucker, "The Members Speak", 178.
- .78. שם.
- .79. Abigail Solomon-Godeau, "The armed vision disarmed: radical formalism from Weapon to Style", in *The Contest of Meaning*, ed. Richard Bolton (Massachusetts Institute of Technology, 1998), 103.
- .80. Bezner, "Interview with Aaron Siskind", 29.
- .81. שם, 28.
- .82. על אף שנוצר בידי צוות צלמים שכלל את קרוסיני, מוריס אנגל וג'ק מאנינג, "הארלם דוקומנט" מזוהה כיום בעיקר כעבודה של סיסקינד. ראו לדוגמה "Aaron Siskind: Harlem Document Inscribed", in *Photo-eye auctions* (www.photoeye.com/auctions/Auction.cfm?id=3090).
- .83. VanArragon, "The Photo League", 199.
- .84. שם, 197.
- .85. Klein and Evans, *The Radical Camera*.
- .86. לדוגמה, התצלום "קוני איילנד" של גרוסמן (1947) מוצע למכירה ב-2,750 דולר, ואילו התצלום "ללא כותרת" (מתוך הארלם דוקומנט" (1936) של סיסקינד נמכר ב-15,000 דולר. Aaron Siskind 1903-1991, in *Christies* (www.christies.com/lotfinder/photographs/aaron-siskind-untitled-from-harlem-document-1936-5518006-details.aspx; Sid Grossman 1913-1955, in *Christies*, (www.christies.com/lotfinder/print_sale.aspx?saleid=22973).



צילום אזרחים

רותי גינזבורג

בשני העשורים האחרונים, בעקבות נגישות טכנולוגית והימצאות מצלמות בכל מקום ובכל עת, תצלומים וסרטים מיוצרים ומופצים באינטרנט בממדים חסרי תקדים. רבים מהם מצולמים על ידי אנשים שאינם אנשי מקצוע. דימויים אלה מעבירים פיסות מידע מחיי היומיום וחלקם מהווים עדות לאירועים חדשותיים ואירועי משבר. צילום כזה, המצולם בידי אנשים מהשורה ויש בו עניין ציבורי, הוא "צילום אזרחים".

ירי ואלומות משטרתית כלפי שחורים בארצות הברית (2013-),¹ מלחמת האזרחים בסוריה ומשבר הפליטים (2011-), "האביב הערבי" במצרים, תוניס ולוב (2011), מחאות Occupy (2011), מחאות אחרי הבחירות באירן (2009), הסכסוך הישראלי-פלסטיני (2007-),² הפצצות ברכבת התחתית בלונדון (2005), אסונות טבע כמו הצונאמי באוקיינוס ההודי (2004) וביפן (2011), רעידות האדמה בהאיטי (2010) ובנפאל (2015), נחשפו לציבור הצופים בעולם בעיקר דרך תצלומים וסרטים שצולמו בידי אזרחים. החיבור בין ייצור הדימוי להפצתו המיידית באינטרנט מאפשר לכל אחד לתעד ולפרסם את מה שחווה וראה. בעבר היה צילום אזרחים בעיקר עניין של אנשים שיכלו להרשות זאת לעצמם. המצלמה, סרטי הצילום וניירות ההדפסה, חומרי הפיתוח והמעבדה דרשו מיומנות ונגישות לאמצעים פיזיים ולמשאבים כלכליים. היום, עם הטכנולוגיה הדיגיטלית, האינטרנט והמצלמות המצויות בכל טלפון נייד, כל אחד יכול לצלם.

ב-24 במרס 2016 צילם תושב חברון עימאד אבו שמסייה בשכונת תל רומיידה את החייל אלאור אזריה כשהוא יורה למוות בפלסטיני פצוע. המידע החזותי היה בסיס להגשת תביעה נגד החייל בבית המשפט הצבאי באשמת הריגה.³ כמו במקרה של אבו שמסייה, אנשים מהשורה לוקחים חלק בייצור הידע בעזרת צילום. ההשתתפות הגדלה והולכת של אזרחים בייצור הידע הביאה לשינוי דרמטי במידע שקהל הצופים חשוף אליו.⁴ הקשר הצרכני שנוצר בין היצרנים לצרכנים בצילום אזרחים הוא אחר, כיוון שלפעמים מייצרי הידע הם גם הצופים שלו. כיוון שהמצלמה בטלפונים הניידים הפכה ממכשיר מותרות משפחתי לשגרתית ואישית, רבים מהסרטים והתצלומים עוסקים במה שמכונה "המרחב הפרטי".⁵ לצד מגמה זו, הצילום הפך לכלי שכיח בתביעת הכרה בפגיעה ובגרימת נזק מממשלים ומגורמים בעלי השפעה. הנימה האישית, המבוססת על המרחב הפרטי, היא חלק מהפיכתו של צילום אזרחים לעדות ותביעה, וזו, המופצת לרוב באינטרנט, מייצרת ציבורים מקומיים וקוסמופוליטיים ונסמכת עליהם.⁶ התביעה עשויה להתחיל מהרצון הפשוט של יחיד או קבוצה להראות את מה שאירע להם, או כחלק מקובלנה נגד אלימות, העשויה לבוא לידי ביטוי גם בחוסר האפשרות להשמיע את הקובלנה באמצעים אחרים.⁷

צילום אזרחים מכונה לעיתים "עיתונות אזרחית" או "עדות אזרחית" – שני כינויים המדגישים את הזהות האזרחית של הצלמים. עם זאת, הם אינם מעידים על קשר אימננטי בין הזהות האזרחית של הצלמים לטכנולוגיה של התיעוד החזותי – הצילום. התיעוד החזותי נמצא ככלי

לקידום אינטרסים של יחידים או של קבוצות, דרך שיח זכויות אדם או בדרכים אחרות. באמצעות הצילום מתנהל משא ומתן גם אם האזרחות אינה מתקיימת במסגרת נורמטיבית ממוסדת. במילים אחרות, התייעוד החזותי הוא ביטוי אזרחי שאינו בהכרח קשור למדינה מסוימת. הזהות האזרחית של הצלם היא חלק מהמעמד המוקנה לו דרך מעשה הצילום, ובה בעת היא מציבה את הצילום כפרקטיקה אזרחית.

אריאלה אזולאי מציעה דבר דומה בספרה "האמנה האזרחית של הצילום": לעצב את היחסים הפוליטיים דרך הצילום באופן שונה מהאופן שבו הם מעוצבים על ידי הריבונות. באופן זה היא רואה בצילום פעולה אזרחית. האמנה מבקשת למלא את הפער שנפער בכלכלת הייצוג כשגבולותיו נחשפים, אם מפני שהמוענים ו/או הנפגעים אינם מיוצגים במסגרת (הריבונית) הקיימת, ואם מפני שאין להם כלים לייצג את עצמם. אפשר לומר שמה שאזולאי מציעה הוא צורה של דמוקרטיה ישירה שהצילום הוא המצע שלה. האמנה מרחיבה אם כן את האזרחות (הייצוג) מעבר לגבולות המדינה וממפה מחדש את המושג על ידי הדמיון החברתי. במילותיה:

הצילום – לפחות מן הסוג שבו אעסוק כאן – הוא צורת יחסים בין יחידים שאינה מתווכת דרך השלטון. מי שממען דרך התצלום – או מציב את עצמו כנמענו – הוא אזרח, גם אם אין לו מדינה, גם אם בלשונה של ארנדט "הזכות שלו להיות בעל זכויות" נפגעה. המרחב האזרחי של הצילום פתוח בפניו.⁸

לפי אזולאי, הצלמים לוקחים חלק בצילום, אולם למעמד הפרשני של הצפייה ניתנת קדימות. הקדימות אינה נקנית בצורה אלימה כמו "מות המחבר" אצל בארת, אלא באמצעות אובדן או ויתור על יחסי החליפין הקנייניים.⁹ לצלמים אין בעלות על הדימוי המצולם ואין להם זכות יתר בהענקת משמעות לתצלום או על הדימוי. זהותו של הצלם או הצלמת אפוא אינה חלק הכרחי במעמד האזרחי של הצילום שאזולאי משרטטת.

המושג "צילום אזרחים" מתייחס באופן שונה לזהות הצלמת או הצלם, ומביא לקדמת הבמה את הדיון במעמד המיוחד של הצילום כאשר הצלמים הם אזרחים ולא אנשי מקצוע או כאלה המצלמים בעת מילוי תפקיד הקשור למנגנוני המדינה. גם אם צילום אזרחים התגבש על רקע המשבר הפוליטי של הייצוג, בשונה ממה שאזולאי מזהה הוא אינו רק קיים אל מול המדינה וכנגדה, אלא גם אל מול מוסדות מקומיים וגלובליים אחרים, כמו לדוגמה כלכלה על-מדינתית. בנוסף, הגילומים השונים של צילום זה מראים שהוא מופיע לעיתים כסימפטום של היחלשות כללית של המבנה המדינתי, ולעיתים הוא דווקא מחזק את ניהול המדינה ואת שלטון החוק.¹⁰

על צילום שאינו צילום אזרחים, בין שהוא נעשה בשירות גופי המדינה, כמו המשטרה והצבא, ובין שהוא צילום בשדות ידע מוכרים כמו צילום עיתונאי וצילום אמנותי, נכתב רבות.¹¹ על רקע כתיבה זו נדמה שההגדרה של צילום אזרחים חמקמקה ואפשר למעשה לשאול מה איננו צילום אזרחים. גם אם אזרחים מגלים מיומנות רבה בצילום, המחויבות שלהם אינה מבוססת על שכר כמו אצל צלמי עיתונות, וגם אם המניע של הצלם-אזרח עשוי להיות אישי, מטרתו אינה בהכרח להתקדם במסגרות פעילות מוגדרות, כמו למשל צילום אמנותי. צילום אזרחים אף אינו מצביע בהכרח על דיכטומיה בין פעילות אזרחית לפעילות מדינתית/ממשלתית, אלא כפי שצוין,

לעתים הוא מחזק את המדינה ומוסדותיה. מהו אפוא צילום אזרחים? איך אפשר להבין את התופעה של צילום אזרחים בתפוצה כה רחבה מעבר להתפתחויות ולאפשרויות הטכנולוגיות? במקום להעמיד במרכז המאמר היגיון הנשען על הבניות בינאריות כמו אזרחי/מדינתי, חובבני/מקצועי ומקומי/אוניברסלי, אציע תפיסה גמישה יותר הממשיגה אותו תוך הדגשה של ההיבט הטכנולוגי העכשווי של התייעוד החזותי ושל המסגרות הפרשניות של שדות הידע שבהם הוא שכיח. אנסה להצביע על משטרי הלגיטימציה התוכניים והאסתטיים המתהווים באותם שדות סביב צילום אזרחים; ולבדוק מהם הרווחים וההפסדים במצב הזה, מה המניעים ליצירת צילום אזרחים וכיצד הוא מיוצג ומנורמל.¹²

אסקור את הופעתו של צילום אזרחים בשלושה שדות ידע שונים: בתקשורת, במדעי החברה ובארגוני זכויות אדם.¹³ ההשוואה תחשוף את התפקיד שניתן לו, וההצלבה ביניהם תלמד אותנו משהו חדש החורג מניתוח של כל אחד משדות הידע בנפרד. לפי פטריסיה צימרמן, צילום מסוג זה כונה עד סוף המאה העשרים צילום חובבני, וכך הובלט היותו בילוי לשעות הפנאי, ומתוך כך טיבו הצרכני והלא־מקצועי. רוב הכתיבה המחקרית על צילום חובבני היתה לטענתה א־היסטורית ועסקה בהיבטים כלכליים הקשורים בו. החוקרים השונים לא דנו בהיבטיו האסתטיים, החברתיים והפוליטיים.¹⁴ גם סוזן סונטג הגדירה צילום מסוג זה כפולחן חברתי, ובכך, לפי תפיסתה של חנה ארנדט, היא הפקיעה אותו מהפוליטי.¹⁵

לאחרונה נעשה הצילום לאמצעי בידור הרווח כמעט כמו המין והריקוד – משמע, שכמו בכל צורת אמנות המונית, רוב הבריות אינם עוסקים בצילום כאמנות. בעיקרו של דבר זהו פולחן חברתי, הגנה בפני חרדה ומכשיר של כוח.¹⁶

נדמה שהשתתפות אזרחים בייצור ידע בעזרת צילום היא ביטוי של דמוקרטיזציה. אולם הדינמיקה בין כוח לידע חושפת יחסים מורכבים בשדות השונים. מי לדוגמה בר־סמך לקבוע מה אמיתי, ומי מתווה את מסגרות הפרשנות? למרות השינוי הדרמטי באופני ייצור הידע בעידן הדיגיטלי, דינמיקה זו מבוססת על תפיסות נורמטיביות מסורתיות של מהו ידע, מהן הפרוצדורות של ייצורו וכיצד נבחנת תקפותו. ידע המיוצר על ידי אנשים מהשורה מודרך על ידי האופן שבו, במילותיו של פוקו, הוא "משמש בחברה, האופן שבו מוקנה לו ערכו, האופן שבו מופץ, מחולק, ובמידת מה גם מיוחס לגורמים מסוימים".¹⁷ לשדות הידע שבהם מייצרים ידע חדשותי, מחקרי ומשפטי יש מרחבי הופעה שונים, גם אם יש ביניהם אזורי חפיפה. מרחב ההופעה בתקשורת הוא הטלוויזיה, האינטרנט ו/או העיתון; במדעי החברה – מחקרים השתתפותיים (Participatory Research) וקולנוע אתנוגרפי; בעולם זכויות האדם – בתי משפט, דו"חות, קמפיינים, סרטים המופצים בתקשורת וברשתות החברתיות. הבדל נוסף הוא הנחות המוצא השונות המהוות חלק מהותי מעיצוב הידע בשדה. התקשורת וארגוני זכויות האדם מבקשים להשפיע על דעת הקהל, אולם בעוד בתקשורת העיקרון החדשותי הוא מרכזי, בעולם זכויות האדם הדגש הוא על העיקרון הראייתי (ההוכחתי).¹⁸ במדעי החברה, צילום אזרחים הוא בראש ובראשונה כלי ביקורתי מחקרי על אופני ייצור הידע וההיררכיה המוטבעת בהם. באמצעות בירור התפקידים המוענקים לצילום אזרחים במרחבי ההופעה השונים, אבקש להמשיג מהו

אותו צילום שנדמה כי שכיחותו המסיבית בעידן העכשווי הפכה אותו לתופעה מובנת מאליה. אחד הפרויקטים המוכרים של צילום אזרחים בשדה הידע של זכויות האדם הוא פרויקט "חמושים במצלמות" של ארגון בצלם.¹⁹ לפרויקט שהחל ב־2007, כמה שנים לאחר פרוץ האינתיפאדה השנייה, היו תקדימים כבר באינתיפאדה הראשונה. בשנת 1992 חילק אונר"א (הארגון לסיוע לפליטים של האו"ם) מצלמות רפלקס לילדים פלסטינים במחנה הפליטים דהיישה. תצלומיהם הודפסו והוצגו בתערוכה במרכז לתרבות צרפת בירושלים תחת הכותרת "השטחים הכבושים: נערים בעבודה" (Territoires occupés: des adolescents à l'oeuvre).²⁰ בפרויקט חלוצי אחר שנערך בשנת 1990–1991 קיבלו שלושה צעירים פלסטינים בגדה המערבית וברצועת עזה מצלמות מצוות בינלאומי של אנשי תקשורת וקולנוע, עברו הכשרה והדרכה בצילום ובעריכה וצילמו במשך חצי שנה את חייהם תחת הכיבוש הישראלי. התוצאה היא סרט דוקומנטרי של שעה בשם "יומני פלסטיין".²¹ הסרט שמעולם לא הוקרן בישראל ולכן נעדר מהכרוניקה החזותית המוכרת של הכיבוש מהווה ניסיון לייצר מבט פלסטיני מבפנים על הקונפליקט. בסוף המאמר אדון בו, ודרכו גם בצילום אזרחים בשדה ידע של הקולנוע הדוקומנטרי, ואראה איך מטרות שונות של יוזמיו התכנסו בפרויקט אחד.

להיות שם – צילום אזרחים בתקשורת

לפי סטיוארט אלן, הצונמי בדרום אסיה ב־2004 הוא האירוע הראשון שבו צילום של אנשים מהשורה כונה בתקשורת "עיתונות אזרחית". מהעבר מוכרים לנו תיעוד הירצחו של ג'ון קנדי על ידי אברם זפרודר ב־22 בנובמבר 1963, וצילום האלימות המשטרתית כלפי רוודני קינג ב־2 במרס 1991 על ידי ג'ורג' הולידיי. שני סרטים אלה, שצולמו בידי אזרחים, זכו לתפוצה ציבורית רחבה ונודעה להם השפעה מכוננת על דעת הקהל. אולם המושג "עיתונות אזרחית" קנה לו אחיזה רק בימי הצונמי. ערוצי חדשות חיפשו באותה עת מידע על המתרחש, ומשלא מצאו עיתונאים במקום, נסמכו על דיווחים של אנשים שהיו שם במקרה.²² העיתונות האזרחית, שמשמעותה נוכחות של הצלמים, של עדות ראייה, היא למעשה הבסיס לכל צילום עיתונאי: להיות שם.²³

עיתונות אזרחית זכתה להתייחסות רחבה בספרות האקדמית, כשחוקרים המדגישים את היבט העדות בחרו להשתמש במונח "עדות אזרחית".²⁴ פול פרוש ועמית פיצ'בסקי הציעו בספרם מושג רחב יותר – עדות תקשורתית (Media Witnessing) – וכך הצביעו על מערך של הדדיות המתקיים ב(כל) עדות בין המדיום לעדות עצמה.²⁵ הצבת העדות במרכז הדיון מתמקדת בתרומת הצלמים שאינם אנשי מקצוע לשדה הידע של התקשורת בראש ובראשונה משום שנכחו במקום בזמן האירוע.²⁶

נדמה שההצעה לקרוא לצילום אזרחים "עדות אזרחית" או "עדות תקשורתית" מרחיבה את הדיון במושג, אך למעשה היא ממעיטה בחשיבות הטכנולוגיה של הצילום, ובמיוחד זו העכשווית, ביחס לעדות. הנוכחות בעידן זה עברה שינוי מהותי. כפי שמציין מיקו וילי (Villi), בכל סרט או תצלום קיימת נוכחות, אולם התקשורת האלחוטית מייצרת יחס אחר של נוכחות: "כאן–

עכשיו". ה"כאן-עכשיו" בצילום האנלוגי הוא נוכחותו של התצלום המודפס, אבל בה בעת ברור שהסיטואציה המוצגת בו חלפה. התצלום שנשלח כיום באמצעות הטלפון מיד עם הפקתו מקיים קשר הדוק יותר בין ה"שם-כאן" ל"כאן-עכשיו".²⁷ כיוון שרבים מדימויי העיתונות האזרחית מצולמים בעזרת טלפונים ניידים, הם מייצרים אפקט של נוכחות מיידית בעת האירוע. ראוי לציין גם את נוכחות הטלפון הנייד בחיי הצלמים האזרחיים: לפי סקרים שנערכו על ידי אן רידינג, הוא נוכח בכל עת ובכל מקום. שלא כמו מצלמות או מחשבים ניידים, הטלפונים מלווים כל פעילות ביומיום, ובשונה ממצלמה וממחשב, הם מכשיר "נלבש" ולא "נישא".²⁸ המצלמות במכשירים הניידים נמצאות קרוב לגוף ואף נתפסות במובנים רבים כחלק ממנו.²⁹ הן מאפשרות להשתתף בייצור הידע בצילום כאילו היה חלק מההופעה הגופנית; כחלק מהפרפורמנס של הגוף. בעקבות ההתפתחות הטכנולוגית, רשתות חדשות מזמינות אזרחים לשלוח דיווחים מילוליים ומצולמים ולשתף בהם צופים דרך אתרים ייעודיים. האתר המוכר ביותר בעולם הוא iReport של רשת החדשות CNN, המקבל ומפרסם תצלומים וסרטי וידיאו ללא עריכה. חלק מהם נבחרים לפרסום גם בערוץ המרכזי של CNN. רוב התצלומים והסרטים של אזרחים שפורסמו הם דיווחים על אירועי אסון – פיגועי טרור, מעשי פשע או אסונות טבע. דיווחים שגרתיים יותר של אזרחים הם תצלומים וסרטים המתעדים אירועי מזג אוויר חריגים ואירועי ספורט ייחודיים.³⁰ ברשתות החדשות הישראליות ניתן למצוא את "המייל האדום" של Ynet עם הכותרת המפתה "אתם עושים חדשות". בדומה לאתרים אחרים, הם מציעים לשלוח להם דיווחים ודימויים ומבטיחים לבדוק אם הם מתאימים לפרסום. הבדיקה כאן היא כפולה: של תוכן ושל צורה.

מבחינה אסתטית, העיתונות האזרחית מגוונת מאוד. חלק מסרטי הווידאו והתצלומים דומים באיכותם לאלה של אנשי מקצוע, אולם מרביתם מתאפיינים באיכות צילום ירודה. רובם תצלומים וסרטים חסרי פוקוס, רועדים, בעלי תאורה לקויה וקומפוזיציה בנאלית.³¹ אולם דווקא באיכותם הירודה, כאשר המצלמה שבידי הצלם רושמת כל תנועה וכל קול, בא לידי ביטוי חזותי הקשר הנקשר בצילום בין ראייה לעדות. עקב איכות זו, אף שמהימנות התצלומים והסרטים עשויה להיות מוטלת בספק בעיני הצופים, הם עדיין נוטים לראות בהם ביטוי אותנטי של האורח-צלם. המצלמה מתעדת את תוכן האירוע שהאזרח-צלם היה עד לו, ובה בעת את הרגשות שהוא חווה באותו זמן לאור מה שראה.³² חוץ מהתחושה של מיידיות התייעוד, צילום אזרחים נתפס כמייצג מציאות, כיוון שהוא מעביר נקודת מבט סובייקטיבית וביטוי גולמי של רגשות. בעקבות גל המחאות של 2011 כתבה ג'ודית באטלר על האלימות שהופנתה כלפי אזרחים שנשאו מצלמה או צילמו בעזרת טלפונים ניידים. מטרת הפגיעה היתה לדעתה להרוס את התייעוד או לייצר דימוי של הרס. כך או כך, היעד המועדף לפגיעה היה גופם של המתעדים.³³ אירועים אלה מצביעים על קשר הדוק בין גוף הצלם למצלמה, אף כי בעידן הדיגיטלי המכשיר המתעד מתרחק מהגוף. המסך המראה את הדימוי שנקלט במצלמה הדיגיטלית מיתר את צורך להתבונן דרך העינית כמו במצלמת רפלקס. צלמים לא-מקצועיים מחזיקים לרוב את המצלמה או את הטלפון הנייד במרחק מה מהגוף,³⁴ ואחיזה זו משפיעה על איכות הסרטים והתצלומים.³⁵ היצמדות לעינית המצלמה יוצרת אחיזה יציבה, אך כאן הצילום מושפע מטלטלות המצלמה הנמצאת בהמשך היד, כמו תותב.

לפי קארי אנדן-פאדופולוס ומרבי פאנטי, הסממנים האסתטיים של צילום אזרחים בולטים על רקע הניכור והריחוק המאפיינים תצלומים של צלמי עיתונות מקצועיים. מעבר לכך שצילום עיתונאי מצופה לספק נקודת מבט אובייקטיבית, בדרך כלל הוא גם נתפס בעיני הציבור כפורמליסטי ומוכתב מראש.³⁶ זו עוד סיבה לכך שצילומי אזרחים מתפרסמים פעמים רבות בעמודים הראשונים בתקשורת, כאייטם מרכזי. כך למשל היה עם הצילום שצילמו אזרחים שפילסו את דרכם מהרכבת התחתית בלונדון אחרי הפיצוץ שאירע בה ב־2005. BBC קיבלו 30 סרטי וידיאו ואלף דימויים מאנשים שנקלעו לאירוע במקרה, ו־20 דקות חלפו מרגע שהדימויים נשלחו ועד שפורסמו ברשתות החדשות. סגן נשיא ה־CNN אז, מיטץ' גלמן, אמר בריאיון כי בזמן שעל עיתונאים נאסר להיכנס למקום האירוע, התיעוד של אזרחים "הביא את הציבור שלנו לתוך הלב והנשמה של הסיפור". ואכן, דימויים אלה מרכיבים מאז ועד היום את הזיכרון הקולקטיבי של הפיגועים.³⁷ הדימויים מלונדון לא היו המקרה היחיד שבו צילום אזרחים הפך להיות דימוי איקוני של אירוע חדשותי; צילום אזרחים מפורסם נוסף הוא צילום מותה של נדה אגא-סולטאן בזמן ההפגנות לאחר הבחירות באיראן ב־2009.³⁸ באיראן, שבה המדינה שולטת בערוצי התקשורת, עיתונות אזרחית מייצגת בעצם הופעתה מחאה נגד הגבלת החירות הפוליטית.³⁹

בתרומת צילום אזרחים לשדה התקשורת יש גם ערעור על יסודות המקצוע. חלק מהעורכים והעיתונאים מצביעים על כך שקודים אתיים המקובלים בתקשורת מופרים לא אחת על ידי אזרחים המבקשים לתרום ידע חדשותי.⁴⁰ גם אם תצלומיהם מציעים חוויה אישית, תיעוד של אנשים שהיו וניצלו, תפיסה בלתי אמצעית של הטרגדיה, הקרבה של המתעדים לאירוע המתועד יכולה להיתפס כקרבת יתר. במילים אחרות, נוכחותו של האזרח-צלם, עד הראייה, מהותית לעבודה העיתונאית, אך באותה מידה יכול אותו אזרח-צלם שהיה שם להיחשד באובדן המרחק המקצועי והאתי. דוגמה לכך הם הסרטים המתעדים את הלינץ' במועמר קדאפי בלוב ב־2011. התיעודים החזותיים של ההמון המוציא להורג את השליט מעלים תהייה על בוטות תוכנם ועל עמדת הצלם. לא רק הדימויים הגרפיים בוטים; קרבת הצלם למצולם מעלה חשד שגם הוא שותף למעשים.⁴¹ דוגמה אחרת היא הסרטים והתצלומים שהגיעו מסוריה. מתחילת המשבר התמלא האינטרנט בדימויים חזותיים של מעשי אלימות קיצוניים, אך לאמיתו של דבר לא ברור מה הם מתעדים, כי המניע האידיאולוגי של הצלמים ושל אלה שמפרסמים אותם אינו ידוע. הם עשויים להיות פעילי זכויות אדם, מורדים, חיילים בצבא אסד, עוברי אורח וכאלה שזהותם לא ידועה.⁴² גם במקרה זה, התקשורת יוצרת מרחק בינה ובין האזרחים-הצלמים, ובעת פרסום התצלומים היא מדגישה מי צילם אותם ובאילו נסיבות.⁴³ בעוד צלמי עיתונות מקצועיים נוקטים בדרך כלל צנזורה עצמית והמסורת העיתונאית נוטה להימנע מהצגה ישירה של מוות, עורכים צריכים לא פעם להכריע אם לכלול במהדורות החדשות דימויים שמקורם בצילום אזרחים. היום, כשהדימויים הללו מופצים בן רגע ברשתות החברתיות, ההחלטה להראות או לא להראות מהווה מעין הצהרה על אמות המידה האתיות והמקצועיות של רשת החדשות.⁴⁴

לא כל התפקידים המסורתיים של העיתונות מתמלאים על ידי צילום אזרחים. אזרחים בדרך כלל משתפים אחרים בחוויותיהם בעזרת צילום, אך אינם מדווחים עליהן כמו עיתונאים. הם

פחות מעוניינים בריאיונות או בהסברים על המצב הקיים.⁴⁵ רעיון האובייקטיביות – עיקרון מנחה בסיקור העיתונאי – מובטח לרוב דרך נהלים שונים, ביניהם הצלבה בין מקורות ואיזון בין פרספקטיבות שונות. היום, עם התקשורת הדיגיטלית וצילום האזרחים, האוטוריטה העיתונאית נסמכת יותר ויותר על הבטחה של שקיפות. במילים אחרות, במקום לבדוק את מהימנות המקור ולהצליבו עם מקורות נוספים, החדשות המשודרות מייצרות שקיפות על ידי יידוע הצופים וחשיפתם למהלכים ולאנשים שעיצבו את הדימויים. שקיפות זו נתפסת כמהותית ביצירת אמינות ציבורית והבטחת מעמדה חברתי-פוליטי של התקשורת. לכן, כשמשודרים סרטים ותצלומים שצילמו אזרחים, ובמיוחד כשמקור הדימויים אנונימי, העיתונאים והעורכים מבליטים את העובדה שהם לא צולמו בידי אנשי מקצוע. כך הם מתמודדים עם הערעור על עקרון האובייקטיביות העיתונאית, הנובע מכך שהאזרח-צלם הוא לפעמים משתתף (סובייקטיבי) בעל עניין.⁴⁶ במילים אחרות, אנשי תקשורת הרוצים ליהנות מנוכחותם של אזרחים באירועים בעלי חשיבות חדשותית וממיידיות הדיווח פותרים את המתח בין דיווח מסוג זה לבין האתיקה המקצועית דרך מסירת פרטים על אירוע הצילום ועל הצלם או הצלמת שצילמו אותו, ולא רק על תוכנו. התנהלות זו של התקשורת יכולה להתפרש כהסרת אחריות ושמירה על ניקיון כפיים, או כחלק מהדינמיקה שצילום אזרחים יוצר בתוך שדה התקשורת בין המיידיות, המקומיות והסובייקטיביות של האזרח-צלם ובין האובייקטיביות והאוניברסליות של אנשי המקצוע – מתח בין חובבנות למומחיות. אם פרסום של צילום אזרחים ברשתות החדשות המקובלות בכל זאת נמנע, הוא מוצא לו ערוצים אחרים, כמו בלוגים, יוטיוב ודפי פייסבוק. ערוצים אלה מהווים תחרות לתקשורת הממוסדת, ולכן לא פעם היא ממחרת לפרסם דימויים כאלה כדי להישאר גורם חדשותי מעודכן, ובכך מעניקה בסופו של דבר גם גושפנקא למהימנותם.

מחקרים השתתפותיים – צילום אזרחים במדעי החברה

חוקרי תקשורת מדגישים את מרחבי השיתוף שנוצרו עם המעבר של העיתונות המודפסת לאינטרנט, ומכנים את העיתונות האזרחית "עיתונות השתתפותית" (Participator Journalism).⁴⁷ תגובות אונליין, פורומים, בלוגים, דיווחים, כולל סרטים ותצלומים ומאמרים של קוראים, הם חלק מביטויי השיתוף בעיתונות הדיגיטלית.⁴⁸ מרחבים וירטואליים אלה הם ביטוי להליך של דמוקרטיזציה בייצור הידע בשדה התקשורת, גם אם ביסודו של דבר הם מונעים מהיגיון כלכלי של הידוק הקשר בין היצרן לצרכן. במדעי החברה, גישת המחקר האקדמי לשיתוף אזרחים שונה, ונוצרה בעיקר כביקורת על הבלעדיות של ייצור הידע על ידי מומחים. מחקר השתתפותי מבקש להביא את נקודת מבטם של הנחקרים על חייהם ועל מושא המחקר. כאשר אמצעים חזותיים הם חלק מהמחקר, הוא מתבסס גם על צילום אזרחים.⁴⁹ בדרך כלל מחלקים במחקר מצלמות וידיאו או רפלקס ליחידים ולקבוצות ומלמדים אותם כיצד לצלם. מידע חדש או מידע המבקר את הקיים נוצר דרך הצילום, והשאיפה היא שתהליך הלמידה ויצירת הייצוג החזותי יהיו כלים ליצירת שינוי חברתי ופוליטי בקבוצה הלוקחת חלק במחקר.

מתודות השתתפותיות חזותיות קוסמות לקהלים שונים מלבד אלה העוסקים במחקר אקדמי. הן מאפשרות ייצור ידע משותף תוך הפעלת החושים ובחינה של צורות הבעה לא־מילוליות.⁵⁰ מתודה זו קיבלה שמות רבים, כמו פוטו-וויס (Photo-Voice), מדיה השתתפותית (Participatory Media), מדיה קהילתית (Community Media), אוטו־וידאו (Auto-Video), ולאחרונה נטבע המונח וידאו השתתפותי (Participatory Video).

לפי קרולין וונג ומרי אן בוריס, מחקרים חזותיים השתתפותיים כמו פוטו-וויס יונקים את מקורותיהם התיאורטיים מכתובה ביקורתית בתחומים של חינוך, מגדר וצילום תיעודי, וכן מניסיונם של צלמים, אנשי קולנוע וחוקרים במדעי החברה לאתגר את הנחות המוצא של ייצוג ולערער על סמכות הצלם.⁵¹ התפיסה הביקורתית בתחום החינוך מתבססת על הגותו של פאולו פריירה (Freire), שסבר כי דימויים חזותיים כאלה משקפים מציאות וגורמים לאנשים לחשוב באופן ביקורתי על הקהילה שלהם. מחקרים השתתפותיים לוקחים את ההבנה הזו צעד אחד קדימה כשהם נותנים לאזרחים עצמם לצלם,⁵² ומזמינים אותם לחשוב באופן רפלקסיבי על הקהילה שלהם דרך הדימויים שהם מייצרים. התיאוריה הפמיניסטית מציינת כי המרחב ההשתתפותי חשוף להטיה גברית, ולכן האתגר הוא להיחלץ מהדומיננטיות הגברית בחברה האחראית על ייצור הדימויים ולאפשר לכל אחת ואחד ליצור תצלומים וסרטים. עובדים, נשים, ילדים, איכרים, אנשים שאינם יודעים קרוא וכתוב או אינם שולטים בשפת המקום – כולם יכולים להעביר את החוויה שלהם ואת דעותיהם לקהילותיהם ולעולם אנשי המקצוע באמצעות צילום.⁵³ התחום השלישי של כתיבה ביקורתית הוא הצילום הדוקומנטרי, מונח המכיל טווח רחב של סגנונות חזותיים, צורות ייצוג ומחויבויות כלפי המצולם. ואולם לא כל הפרויקטים הדוקומנטריים בצילום חפים מביקורת, גם אם היו להם כוונות הומניסטיות. מרתה רוסלר וסוון סונטאג טוענות בספריהן כי פעמים רבות נמצא שהפרויקטים הדוקומנטריים מקדמים את הקריירה של הצלמים ולא את טובת המצולמים.⁵⁴ במחקרים השתתפותיים, במקום שהאנשים יהיו ניצבים פסיביים, הם אלה שמתעדים את חייהם.

ציוד הנחקרים במצלמות הוא מתודה מחקרית מקובלת בתחומים של חינוך, לימודי מוגבלויות, רפואה ציבורית ועבודה סוציאלית, ובעבודה הקשורה לחולים, הורים, נוער ומהגרים. היא סוללת לאנשים מהשורה דרך להשתתף במחקר כדי לחשוף את נקודת מבטם הייחודית על הסוגיה הנחקרת. מתודה זו מבקשת לחשוף את הצרכים של קהילה מסוימת או לגלות יחסים חברתיים סמויים ולעורר פעולה קולקטיבית. לכן מחקר מסוג זה נתפס לעתים כמחקר מתערב או מחקר פעולה. ההתערבות, כותבות א"ג מילן, קלאודיה מיטצ'ל ונאידן דה לנגה בהקדמה לספר על וידאו השתתפותי, נובעת מאימוץ גישות מחקריות העשויות לעורר הליך של שינוי חברתי ומחייבות מעורבות עמוקה עם הקהילות הנחקרות.⁵⁵ התערבות כזו נובעת אפוא מרצונם של החוקרים להשפיע על מדיניות של גורמים מטפלים ו/או מקבלי החלטות ולייצר חומרים בעלי כוח שינוי, במיוחד בעידן שבו אפשר לפרסם חומרים באינטרנט בקלות יחסית ולהגיע לקהלים שונים. הכותבות, המקדמות בעצמן מחקרים השתתפותיים, מדגישות את נקודת המוצא הביקורתית של המחקרים, אולם המתכונת שהתגבשה למחקרים אלו היא תצורה היברידית

בין האזרחי לממשלי. הצילום בשדה ידע זה מגויס ברוב המקרים לטובת מפעלים חברתיים וקהילתיים ממוסדים ובסופו של דבר עוקצה של הביקורת, גם אם הוא קיים, נעלם ממנו. אחד הניסיונות המפורסמים והמוקדמים לתת מצלמות לאנשים כדי שייצרו דימויים של עצמם היה של חוקר התקשורת סול וורת והאנתרופולוג ג'ון אדאיר, שנתנו מצלמות לבני שבט הנוואחו בדרום ארצות הברית בשנת 1966. ב־1972, בעקבות הפרויקט, פרסמו וורת ואדאיר את הספר *Through Navajo Eyes*, שבו הסבירו כי ביקשו לבדוק אם אנשי הנוואחו ייצרו קולנוע אחר בגלל שונותם. הם גילו שרוב הסרטים צולמו תוך כדי הליכה והתאפיינו בהיעדר קלוז־אפ ובקיטועים רבים. בהתייחסו לפרויקט טען בריאן וינסטון כי בתרבות הנוואחו לא מקובל להתבונן ישירות בפניו של אדם וייתכן שזה הסבר סביר להיעדר הקלוז־אפ, אך כל שאר המאפיינים שמצאו החוקרים בצילומי הנוואחו משותפים להם ולכל צילום חובבנים.⁵⁶ מוניקה פאיטוסה הוסיפה וטענה שהפרויקט שיקף את העניין של החוקרים ופחות את זה של הנחקרים, כיוון שהלמידה של מלאכת התייעוד לא עודדה אותם להמשיך לצלם בעצמם לאחר תום הפרויקט.⁵⁷

מידת ההשתתפות של האזרחים משתנה מפרויקט מחקרי אחד למשנהו. יש מחקרים השתתפותיים שבהם האזרחים רק מצלמים את הסרטים, ובאחרים הם עורכים את התוצרים, מקטלגים אותם ואף מפרסמים אותם בבמות שונות. למשל, בניסיון לשתף תושבים באי פוגו בקנדה בתייעוד חזותי בשנים 1967–1980, האזרחים היו שותפים בעיקר בשלב העריכה:⁵⁸ המפיק ג'ון קמני (Kemeny) והבמאי קולין לאו (Low) חתרו לקדם צדק ושינוי חברתי דרך סרטים קצרים שצולמו בקרב קהילת הדייגים הקטנה באי, שהלכה והידלדלה בגלל מיקומה המרוחק והאבטלה הגוברת. איסוף המידע היה אטי והתפרש על פני כמה שנים, ואכן נראה כי הסרטים נעשו מתוך קרבה למצולמים. בפרויקט החזותי הופקו יותר ממאתיים סרטים על החיים באי והוקרנו לקהילה, כך שהתושבים יכלו להגיב אליהם ולהשפיע על העריכה הסופית. לאחר מכן הוצגו הסרטים לנציגי הממשל והשפעתם היתה רבה: מספר המובטלים ירד, מחירי הדגה עלו, ובעיקר התחזקו הביטחון והקשרים של הקהילה. תהליכים אלו אפשרו לקהילה מתפוררת לשמור על מקומה, אך לצד ההצלחה נשמעה גם ביקורת ונשאלה השאלה אם הקהילה באמת היתה זקוקה למדיום הצילום כדי להשמיע את קולה, הגם שהסרטים העניקו לאנשיה פלטפורמה ליצירת קשרים והתארגנות פוליטית.⁵⁹

מחקר השתתפותי יכול לבטא צרכים של קהילה, אך אלה אינם בהכרח זהים לצרכים שהחוקר/ת מזהה. פרויקט מחקר אמור לעודד אנשים להמשיך להשתמש במצלמות ככלי לביטוי צורכיהם. סרטים ותצלומים יכולים להיות בסיס לגאווה קהילתית ולתחושת בעלות. באי פוגו הצילום ניתן לקהילה וחיזק את הקשרים בין חבריה. הדימויים אמורים למסגר סוגיות של הקהילה ולהוות כלי להעברת ידע שדרכו אפשר לייצר היררכיה בין בעיות ולדון בפתרונות אפשריים. תפקידו של צילום אזרחים במחקר השתתפותי חורג מהתפקיד הקונבנציונלי של בחינת צרכים, ומזמין את המשתתפים להיות שגרירים של רווחת הקהילה שלהם.⁶⁰ אולם חשוב לציין שבד בבד עם הניסיון לחזק קשרים קהילתיים וערכות הדדיות, אימוץ המתודה אינו בא על חשבון התפיסה הניאו־ליברלית ההגמונית ההפוכה לה, שלפיה כל אזרח אחראי לאיכות חייו ואל לו להפיל

את האחריות לכך על גורמים מוסדיים או על המדינה. סתירה זו, כמו סתירות אחרות המתגלות במחקרים השתתפותיים, משפיעות על פרויקטים כאלה והפוכות אותם לבעלי סיכוי וסיכון גם יחד.

החוקרות ווגג ובוריס מונות בעיות ומגבלות נוספות במתודה המחקרית: כל ידע מייצר כוח, ולכן נמצא לא פעם שהאזרחים מצנזרים את עצמם ומחליטים – כמו בכל צילום אחר – גם מה לא לצלם. הצנזורה יכולה לנבוע מהאינטרסים שלהם ושל משפחותיהם, ולפעמים האזרחים מזהים את הכוונה הברורה של מנהלי המחקר, ובהתאם לכך מחליטים מה כדאי לצלם ומה לא. מודעות ליחסי הכוח עלולה לייצר קיבעון במקום שינוי. בנוסף, יש להביא בחשבון כי השיפוט האישי משפיע על הייצוג החזותי בשלבים שונים. הידיעה מי צילם, מה צילמו, מה החליטו שלא לצלם, מי בחר את התצלומים ו/או הסרטים שבהם ידונו, מי רשם אילו מחשבות עולות לגבי אילו דימויים – יכול להשפיע על האופן שבו הדימויים יתפרשו על ידי חברי הקהילה ועל כוחם לחולל שינוי. כמו בכל מתודולוגיה, מחקרים במדעי החברה הנסמכים על צילום אזרחים מגלים ומסתירים בה בעת. דילמות נוספות העולות במחקרים מסוג זה הן שסרטים ותצלומים שנוצרים כדי לבחון את הקהילה וצרכיה נוצרים ונאספים בדרך כלל בקלות, אך בסופו של דבר לא קל לנתח, לפרש ולסכם את שפע המידע על כל מורכבותו.⁶¹ אסתר פרינס מציינת את אופיו האימננטי של הצילום – יכולתו להוות אמצעי פיקוח מעצם נוכחותה של המצלמה. על סמך ניסיונה בצילום השתתפותי עם מבוגרים בסלבדור, היא טוענת שלצילום יש פוטנציאל כפול: מצד אחד הוא יכול לחזק את האזרחים ולעזור להם להיאבק למען קהילתם, ומצד שני כוחו החושפני יכול לעורר תחושות של רתיעה ואפילו התנגדות.⁶²

למרות הסייגים, מתודה זו הולכת ונעשית רווחת בקרב חוקרים המבקשים לשקף את הטבע המורכב של הקהילה שהם חוקרים ושל המחקר עצמו. גם מוסדות שלטוניים מאמצים לעתים את המתודה השיתופית כדי לייצר הסכמה רחבה לפעולותיהם ולהרחיב את תפוצתם של שירותים ציבוריים. מחקרים שבוצעו בידי מוסדות וחוקרים עצמאיים מצאו שציוד אזרחים במצלמות הוא בבסיסו פעולה בעלת יסודות אמנציפטוריים ודה־קולוניזטוריים.⁶³

See it, Film it, Change it – צילום אזרחים בעולם זכויות האדם

בשלושת העשורים האחרונים השפיעה ההתפתחות הטכנולוגית על תנועות לשינוי חברתי וארגוני זכויות אדם בכל העולם ועיצבה את צורת התנהלותן. בגלל תחרות על תשומת הלב של הציבור, פעילי זכויות היו הראשונים ששלטו בטכניקות מתוחכמות ובבמות חדשות וגיבשו באמצעותן את המדיה־אקטיביזם. כמות אלו משלבות בין הישן לחדש: תצלומים אנלוגיים לצד דיגיטליים, עדויות כתובות לצד עדויות מוקלטות בווידיאו, דיווחים וקמפיינים המופצים בדרך הישנה, בדואר ובעיתונות מודפסת לצד הפצה אינטרנטית. ההתפתחות הטכנולוגית השפיעה גם על הארגונים עצמם, וחלקם שינו את המבנה הארגוני שלהם והפכו למערך אנושי־טכנולוגי המייצר, משמר, מפזר ומפיץ ייצוגים חזותיים ומילוליים הקשורים בזכויות אדם. חלקם יצרו קמפיינים ומקומות חדשים להצגת סרטים ותצלומים, כמו פסטיבלים לסרטי זכויות אדם.

באינטרנט הוקמו אתרי שיתוף⁶⁴ ופותחו כלים חדשים לתיעוד חזותי ופרשנות,⁶⁵ ביניהם גם צילום אזרחים. קורסים להכשרת אזרחים בצילום נערכים בשנים האחרונות בכל העולם והוקמו תשתיות להחזקתו וארכיונים לשימור התוצרים החזותיים.

סם גרגורי ואחרים כותבים כי ארגונים כמו Appalshop בארצות הברית, פרויקט המדיה של הצ'אפאס במקסיקו, CEFREC בבוליביה, ארגון התקשורת Drishti בהודו, Undercurrent באנגליה, חדשות Labor בדרום קוריאה ו-INSIST באינדונזיה היו בין הראשונים שאימצו צילום אזרחים ועשו בו שימוש בקמפיינים נגד פגיעה בזכויות אדם, למען הגנה על בעלי חיים והסביבה, נגד שחיתות תאגידית ולמען זכויותיהם של עמים ילידיים. פעילים אלה ממשיכים מסורת שהחלה באנשי קולנוע וצילום שתיעדו נושאים חברתיים כואבים כבר משנות השלושים של המאה העשרים, והמשיכו עם הניסיונות של סינמה וריטטה בשנות השישים ותנועות מדיה קהילתית של עמים ילידיים בשנות השבעים, השמונים והתשעים.⁶⁶

ארגון זכויות שהפך את השימוש במצלמות וידיאו למטרתו המרכזית הוא WITNESS – ארגון בינלאומי שמושב בניו יורק. שלא כמו ארגונים אחרים המתמקדים בפגיעה בזכות מסוימת, וויטנס עוזר לארגונים אחרים לאמץ את הווידיאו ככלי מרכזי בפעילותם, בשאיפה שלא ישמש רק כלי טכנולוגי, אלא שהשפה החזותית תהפוך את הסבל האנושי לתביעה אתית-פוליטית בעלת השפעה. כפי שמג מקלאגן, חוקרת ויוצרת דוקומנטרית, מגדירה פעילות זו: "פעילי זכויות אדם טוענים טענות אתיות דרך המדיה, והמדיה פועלת דרך הטענות האתיות עלינו (הצופים)".⁶⁷ הארגון מכיר בכך שהתהליך אינו מסתיים בייצור הסרט, אלא יש ליצור לו קהלים. התחרות עם התרבות הפופולרית מצד אחד וההתמודדות עם "שומרי סף" במרחבים הציבוריים מצד שני מחייבות לחשוב על דרכים יצירתיות להעביר את המסר. לכן המאמץ של וויטנס הוא למצוא צורות מגוונות להציג את החומרים החזותיים ולהתאימם לקהלים שונים.⁶⁸ הכוונה זו ממקצעת את העדות של פעילי הזכויות, ולדברי סנדרה ריסטובסקה היא הופכת אותה ל"עדות אסטרטגית".⁶⁹

בחוברת ההדרכה של הארגון נכתב כי פעיליו רואים בסרטים יוצרי "מרחב פעולה" הדומה להגדרה של "מרחב ההופעה" של ארנדט.⁷⁰ המרחבים שבהם מוצגים תצלומים וסרטים הם (1) בתי משפט מקומיים או בינלאומיים, שבהם הדימויים החזותיים מוצגים כראיה ולכן חלים עליהם דיני ראיות; (2) ועדות חקירה, כמו ועדות של האו"ם – מרחבים הדומים לבתי משפט הבוחנים את החומרים החזותיים כראיות; (3) מקבלי החלטות. למשל, בתחילת דצמבר 2013 הציגו נציגי ממשל אובמה שלושה עשר סרטים בפני ועדת המודיעין בבית הנבחרים והראו בהם את תוצאות ההתקפה של 21 באוגוסט באותה שנה על תושבי דמשק וסביבתה. הדימויים הוצגו להם כדי לשכנעם להתערב צבאית בנעשה בסוריה;⁷¹ (4) הצגה בקהילה עצמה, כדי לעודד את חבריה לחולל שינוי. הסרט On Frontlines של ארגון וויטנס, למשל, הוקרן לאזרחים ברפובליקה הדמוקרטית של קונגו כדי להשפיע על משפחות שלא לשלוח מרצון את ילדיהם לצבא;⁷² (5) מדיה חברתית, במטרה ליצור מרחבים של סולידריות בתוך הגבולות הריבוניים ומחוץ להם; (6) ארגוני תקשורת מסורתיים.⁷³ ברוב הארגונים מדובר בפרויקטים של תיעוד מתמשך ולא בצילום

חד-פעמי כמו צילומי אזרחים המופיעים בתקשורת, כיוון שמטרתם היא למנוע את הישנות הפגיעה. לפיכך הארגונים אינם עוסקים בהכרח במרכיבים הצורניים-אסתטיים של הסרטים והתצלומים, אלא בהבנה כיצד הם יכולים להפעיל את הצופים.⁷⁴

צילום הווידאו שתיעד את אכזריות המשטרה כלפי רודני קינג (1991) היה המאורע שהביא את פיטר גבריאל, זמר מוכר ופעיל זכויות אדם, להקים את ארגון וויטנס. הסרט לא הצליח כראיה בבית המשפט, אך גבריאל סבר שווידאו מסוגל להראות את האמת. ואולם למרות התפיסה הראשונית של מייסדו, הארגון מדגיש שאין להסתפק רק בתיעוד חזותי של פגיעה, אלא יש לחשוב איך מתווכים אותה לקהל. הסלוגן של וויטנס הוא "ראה זאת, צלם זאת, שנה זאת" (See it, Film it, Change it), אך פעיליו אינם סבורים שדימויים מדברים בעד עצמם.⁷⁵ ארגוני זכויות העוסקים בתיעוד, ובהם ארגוני זכויות ישראלים הפועלים בשטחים הכבושים, מאמינים לעתים כי כשהאפשרויות לשינוי בהווה חסומות, הדימויים החזותיים יהיו עדויות היסטוריות בעתיד.⁷⁶ צילום אזרחים בעולם זכויות האדם נטוע בתוך שיח שבו מוסכם מהן זכויות אדם ומתי מעשה נחשב כהפרה שלהן. כשבצלם מחלק מצלמות לפלסטינים בשטחים הכבושים, הוא נותן להם את המכשיר יחד עם שיח: כשהאזרחים לומדים להפעיל את מצלמת הווידאו, הם גם לומדים מה נחשב להפרת זכויות ומה כדאי להם לתעד.⁷⁷

וויטנס עובד בשיתוף פעולה עם ארגוני זכויות מקומיים ובינלאומיים העוסקים בקשת רחבה של נושאים: פעילות למען זכויות אדם, זכויות פוליטיות, זכויות כלכליות, חברתיות ותרבותיות. הסרטים יכולים להוות ראיות, דימויים בקמפיינים ועדויות מוקלטות.⁷⁸ לצד העברת ידע טכנולוגי על השימוש בווידאו, וויטנס גם מייעצים לארגונים אחרים כיצד לייצר בעזרת הסרטים אפקט במרחב הציבורי. הם עובדים עם ארגונים לא אלימים ומבוססים הזוכים לאהדה – לא בהכרח ארגונים ותיקים, אלא כאלה שהוכיחו את יכולתם לפעול למען זכויות אדם ואת אחריותם להדימנות החומרים שהם מפרסמים.⁷⁹ הבחירה עם מי לשתף פעולה נעשית גם ברמה המקומית. בצלם מבקש להימנע מעדויות מוטות, ולכן הוא בוחר בקפידה את המתנדבים בפרויקט "חמושים במצלמות". מלבד העובדה שהמתנדבים חיים ברובם באזורי חיכוך עם מתנחלים, חיילים או שוטרים, הארגון דואג שהצלמים הפלסטינים שעובדים איתו לא יהיו מעורבים בפעילות פוליטית, כדי שלא יואשם בתעלומה. לפיכך, בשונה מצילום אזרחים בתקשורת, שנדמה כפתוח לכול, ארגוני זכויות מציבים סייגים לשיתוף אזרחים. פלסטינים העדים לעימותים, חיכוכים ואירועים רבים, כמו אלה החיים באזור H2 בחברון, נעשים מיומנים בצילום, אך עדיין אין מדובר באנשי מקצוע.⁸⁰ לצד הניסיון להבטיח את מהימנות הצילום של האזרחים על ידי בחירת השותפים בפרויקט התיעודי, יש גם הקפדה על אתיקת התיעוד, הקשורה גם לתוכן וגם לפעילות בעת הצילום. ארגונים שמפעילים פרויקטים של תיעוד מנסים להימנע מפגיעה נוספת בנפגעים המתועדים בווידאו⁸¹ ולהגן על הצלמים בעת הצילום. בצלם, למשל, אינו מעודד את מתנדביו בשטחים הכבושים לצאת לצלם כשיש חשש לחייהם.⁸²

וויטנס, כארגון זכויות אדם בינלאומי, חותר לייצר סרטי וידאו שיהוו עדויות חוצות גבולות. בהתאם, עדויות מיועדות לעתים לקהלים ספציפיים, כמו למשל לקהילה הנפגעת. אותו סרט

בעריכה שונה יכול להיות מותאם לקהל צופים גלובלי.⁸³ בארגונים מקומיים כמו בצלם, צילום אזרחים יכול ליצור פרספקטיבה שונה ביחס לסכסוך. לטענת עו"ד מיכאל ספרד, הטכנולוגיה העדוית של הווידיאו, המצמצמת את הנוכחות השנויה במחלוקת של העד/ה הפלסטיני/ת, מאפשרת לצופים לראות באירועים המצולמים ראייה.⁸⁴ סרטי וידיאו מסוג זה אף השפיעו על נקודת המבט של סיקור הסכסוך הישראלי-פלסטיני: אם בעבר נראו הפלסטינים בתקשורת המקומית והבינלאומית כמחבלים או כקורבנות, עדשת המצלמה לוכדת כעת גם חיילים, שוטרים ומתנחלים בתפקיד המפגעים.⁸⁵ אורן יעקובוביץ', שהקים את פרויקט "חמושים במצלמות" של בצלם, תיאר את פיזור המצלמות כ"פילבוקסים עם עין צופייה". בתיאור זה הוא משרטט רישות של השטחים עם מצלמות ויצירת פאנאופטיקון אזרחי העוקב ומפקח אחר הצבא והמתנחלים.⁸⁶ אם נקיש מדבריו של יעקובוביץ' לפרויקט המצלמות, ארגון הזכויות אינו זקוק למעשה לאזרחים כדי לפקח על זכויות אדם. מצלמות אבטחה היו מסייעות בכך לא פחות ואולי אף יותר, וקבילותם של החומרים כראיות בבתי המשפט לא היתה מוטלת בספק, כיוון שהתיעוד חף כביכול מכוונות ואין גורם אנושי שיכול לעורר חשד להטיה. אולם לא ניתן להתכחש לממד האנושי של צילום אזרחים בארגוני זכויות אדם, שלא פעם תופס מקום מרכזי בוויכוח הציבורי עם פרסומו. בארגוני זכויות, צילום אזרחים יוצר רשתות אנושיות-טכנולוגיות שבהן האזרחים, כמו המתנדבים הפלסטינים ב"חמושים במצלמות", יוצרים קהילת מתעדים.⁸⁷

רבים מסתובבים היום בשטחים הכבושים עם מצלמות ומצלמים – נורמה שקודמה בין השאר על ידי הפרויקט של בצלם. אולם ההשתרשות של צילום אזרחים אינה מעידה בהכרח על הצלחה בהשגת יעדי המשפטיים אלא בעיקר על בולטותו התקשורתית. ל"חמושים במצלמות" קדמו פרויקטים שהציבו מטרות אחרות. בסרט הדוקומנטרי "יומני פלסטין" מהאינתיפאדה הראשונה לא היה זה איסוף ראיות מפלילות שהניע את יוזמיו לחלק מצלמות לפלסטינים, אלא דווקא הרצון לייצר מבט אחר על הסכסוך ממה שהציגה התקשורת הממוסדת.

"יומני פלסטין" – פרויקט חלוצי של צילום אזרחים בשטחים הכבושים

בשנת 1990 העביר צוות של אנשי תקשורת וקולנוע בינלאומי סדנה לצילום במצלמות וידיאו לקבוצה של צעירים פלסטינים. מבין משתתפי הסדנה נבחרו שלושה צלמים לצלם את הסרט התיעודי "יומני פלסטין",⁸⁸ וכדי להוסיף גם אישה לצוות צירפו אליהם את סוהיר איסמאעיל מהכפר אלחאדר. שניים מהצלמים היו תושבי הגדה, אחד ממזרח ירושלים ואחד מרצועת עזה. הצילום של תושב ירושלים המזרחית לא נכלל בסרט כיוון שלדברי יוזמי הפרויקט הוא לא הבשיל לפרויקט מוגמר. שאר הצלמים צילמו באופן עצמאי, ופעם בחודש נפגשו עם אחד מאנשי הצוות בחדר עריכה, ויחד הם דנו בחומרים החזותיים וערכו אותם. התוצאה היא סרט תיעודי אישי בן 60 דקות המורכב משלושה סיפורים עצמאיים הערוכים בזה אחר זה בקטעים קצרים של כעשר דקות בשני סבבים.

יומנו של עבד אלסלאם שחאדה ממחנה הפליטים רפיח פותח את הסרט. שחאדה מתחיל ומסיים את סיפורו בקבוצת חיילים ישראלים שצולמו על רקע קיר לבנים חשוף מחלון ביתו, הנמצא

גבוה מהם, כשהם אינם מודעים למצלמה ומביטים לכיוון השני ברובים שלופים. הצילום אינו שונה מצילומים רבים אחרים שפורסמו בעיתונות עם פרוץ האינתיפאדה הראשונה. תמונת החיילים רגע לפני יציאה לסיור במחנה הפליטים בתחילת הסרט ובסופו מהווה מעין מסגרת חזותית ותוכנית ל"יומני פלסטין". קריין מתרגם לאנגלית את דבריו של שחאדה, הנמסרים בגוף ראשון ומספרים על החיילים הכובשים השולטים באדמה, בעצים, בשמים ובמים. "רק במחשבות ובלב אנחנו חופשיים", אומר שחאדה. היומנים נעים בין הצילום הגנרי של החיילים ובין הקול, המזוהה כביטוי סובייקטיבי, בין הכללי לפרטי, ומהווים עדות אישית של הצלמים לחוויה קולקטיבית. הסרט פורש מציאות חיים ואין בו תביעה ישירה להכיר בפגיעה בפלסטינים כמו בסרטים של ארגוני זכויות אדם. הוא אף אינו דומה לצילום אזרחים בתקשורת, המשתף באירוע אחד ממוקד, אלא מציג מכלול שלם של הוויה. דרך דמויות שונות, כמו שכנתו ושני חבריו מילדות, מציג שחאדה את סבלם של הפלסטינים תחת הכיבוש. השכנה נושאת זיכרונות מהכפר שבו חיה עד 1948, וחבריו מתמודדים עם קשיי פרנסה בעקבות עוצר מתמשך ועם נכות מכדור תועה שירה חייל.



[1] חיילים ישראלים ברפיח, מתוך "יומני פלסטין" (1990). צילום: עבד אלסלאם שחאדה

תחילת האינתיפאדה הראשונה, שפרצה ב־1987, התאפיינה בהפגנות עממיות בכפרים הפלסטיניים, בשביתות מסחר ממושכות, בזריקת אבנים לעבר חיילים ובהצתת צמיגים. הצבא הישראלי הגביל את כניסת הפלסטינים לישראל והטיל עוצר ממושך על ערים וכפרים. ההתקוממות זכתה לתמיכה רחבה בחברה הפלסטינית, ומי שנחשדו בפעילות נגד הכיבוש

הישראלי נעצרו. פלסטינים רבים נהרגו ונפצעו מירי הצבא בהפגנות, ובעקבות העוצר והגבלת חופש התנועה איבדו רבים את מקור הפרנסה שלהם בישראל.



[2] השבאב בשכם, מתוך "יומני פלסטין" (1990). צילום: נזיה עאדל דרוואזי

אחד מסמלי האינתיפאדה הראשונה היה השבאב – קבוצות נערים שלקחו חלק פעיל בהפגנות, בעיקר בזריקת אבנים. היומן השני, של נזיה עאדל דרוואזי, צולם בשכם מנקודת מבטו של צעיר המקורב לשבאב. אחד מחבריו, שהיה מבוקש על ידי הצבא ונאלץ לישון כל לילה בבית אחר, מוצג כאחד ממנהיגי הנערים בעיר. דרוואזי צילם התארגנויות, פעולות והפגנות של השבאב. אך למרות הכאפייה המכסה את פניהם של הצעירים, הקרבה האינטימית של הצלם למצולמים מעידה כי מצלמתו אינה גורם זר ושהוא חלק מהקבוצה. השבאב היוו סיכון לצבא הישראלי, אך בעיני הפלסטינים והציבור הבינלאומי הם נתפסו כסמל לעממיות של ההתקוממות הפלסטינית. הסמליות בולטת במיוחד בהשוואה לצבא: נערים צעירים עם אבן ביד לעומת חיילים באפודים ונשק.

יומנה של סוהיר איסמאעיל, שצולם כמעט אך ורק בין כותלי ביתה בכפר אלחאדר (על יד בית לחם), הראה שאין כמעט משפחה פלסטינית שלא נפגעה או איבדה את אחד מבניה. המצלמה, המוגבלת כביכול על ידי הקירות, מראה כיצד מציאות הכיבוש שבחוץ מעצבת את היחסים המשפחתיים שבפנים. סיפורה של אסמאעיל נפתח בסצנה שמחה של מסיבת אירוסין. תיעוד החגיגה מעיד על המאפיינים המסורתיים הפטריארכליים של החברה הפלסטינית. שלוש הדמויות המרכזיות ביומן של איסמאעיל הן דמויות של נשים: הדודה, אשת אחיה ואמה. דרך הראשונה נפרש סיפורו של אביה, ודרך השנייה סיפורו של אחיה. אביה הוגלה ללבנון בעקבות פעילות בפת"ח כשהיתה בת שלוש וכעבור כמה שנים נרצח. אחיה נהרג מירי חיילים באחת

ההפגנות בכפר. דרך דמות האם, המוצגת כדמות חזקה אך כעושה ושבורה, מבינים הצופים עד כמה השפיע המוות על המשפחה.



[3] אמה של אסמאעיל, מתוך "יומני פלסטין" (1990). צילום: סוהיר אסמאעיל

"יומני פלסטין" מעולם לא הוקרן בישראל ונראה כי זו הסיבה שהוא נשמט מהכרוניקה המוכרת של התיעוד החזותי של הכיבוש הישראלי.⁸⁹ על "יומני פלסטין" למדתי מקריאת מאמר אתנוגרפי שעסק בפרקטיקה של מתן מצלמות לאנשים שאינם אנשי מקצוע והזכיר אותו בין פרויקטים חלוציים אחרים.⁹⁰ את הפרויקט יזמו דאוד כותאב, אילן זיו וג'ונתן מילר, ואת המימון הם קיבלו מקרן פורד והטלוויזיה השבדית ומעוד קרנות קטנות יותר. במסגרת המחקר יצרתי קשר עם כותאב וזיו. את הצלמים הפלסטינים לא הצלחתי לאתר, אך לדברי כותאב וזיו כולם המשיכו לעסוק בתקשורת אחרי צילום "יומני פלסטין". עם עליית החמאס בעזה ברח שחאדה למצרים, ואילו אסמאעיל פתחה עסק חתקשורת לוויינים.⁹¹ דרוואזי, שעבד כצלם עיתונות עם סוכנות החדשות האמריקאית APTN, צילם ב-19 באפריל 2003 עימות אלים בין צעירים פלסטינים לצבא הישראלי בקסבה של שכם, וחייל ישראלי ירה בראשו מטווח קצר בעודו לובש אפוד צהוב המזהה אותו כעיתונאי.

כותאב, איש תקשורת פלסטיני, וזיו, שיוצר סרטים דוקומנטריים בעיקר לרשתות כמו BBC ו-Channel 4, הגדירו באופן שונה את מטרותיו של פרויקט "יומני פלסטין". כותאב ראה בסרט פרויקט ראשוני של תקשורת פלסטינית, ואילו מבחינת זיו, לב-לבו של הפרויקט היה אמירה ביקורתית על דרכי ייצור הידע בתקשורת. לטענתו התקשורת מציגה תמונת עימות בצורה בינארית המגבירה את הקיטוב בין הצדדים.⁹²

הרעיון לפרויקט הבשיל אצל זיו כשהגיע לשטחים הכבושים עם פרוץ האינתיפאדה הראשונה.⁹³ הוא ראה שרשתות חדשות מעסיקות צעירים פלסטינים כצלמים כדי שלא לסכן את עובדיהן, אך לא שמרו את החומרים של אותם צלמים אחרי העריכה. מניסיונו בקולנוע דוקומנטרי פיתח זיו תפיסה ביקורתית ביחס לשדה הידע התקשורתי. בסרטו "צריכת רעב" (Consuming Hunger) מ-1988 הוא הראה כיצד התקשורת המערבית הציגה והבנתה את הרעב באתיופיה ב-1984. באמצעות הצלבה בין ריאיונות, קטעי ארכיון משידורי חדשות ושחזורים חשף זיו את האופנים שבהם הרשתות השונות עיצבו את המשבר באפריקה עבור הצופים המרוחקים.⁹⁴ הרעיון לתת מצלמות לצעירים פלסטינים שיספרו את סיפורם היה למעשה הצעת מבט ביקורתי על שדה התקשורת. במקום סיקור חיצוני, המעצים את הקיטוב בין הצדדים, ביקש זיו להביא מבט מבפנים. למיטב זיכרונו לא היתה סיבה מיוחדת שהסרט לא הוקרן בישראל. לשותף העיקרי במיזם, כותאב, לא היה יעד מועדף להקרנת היומנים. כל היוזמה היתה "מבחוז", ובאופן טבעי הסרט הוצג שם: באנגליה, בהולנד ובשבדיה.

כותאב עובד כעיתונאי משנת 1980. במהלך האינתיפאדה ביקשו ממנו רשתות תקשורת למצוא פלסטינים שיסקרו את העימותים, אך הוא לא הצליח. בשיחה אמר: "הבנתי שאנחנו מושא התקשורת אבל לא מפיקיה".⁹⁵ כמעט כל העיתונאים הזרים היו מלווים באנשי צוות ישראלים. הוא הוסיף: "הצלם הישראלי מצלם במשך 11 חודשים ויורה חודש. לא היה הגיוני לתת רק לישראלים לצלם את אלה שעליהם הם מפעילים את הכוח". לאור המחסור באנשי תקשורת פלסטינים החליט כותאב ליזום את הפרויקט. זיו וכותאב לא התערבו בעבודותיהם של הצלמים בעת הצילום, אך בחדר העריכה הם העירו על התכנים ועל מרכיבים אמנותיים. שלא כמו התקשורת, היומנים נתנו לפלסטינים פנים, ובמקום להתמקד רק ב אלימות הראו את החיים עצמם. מבחינתו של כותאב היו לפרויקט שלוש מטרות, ושלושתן הושגו: להכשיר פלסטינים בצילום, לתעד את המאבק הפלסטיני בתקופה חשובה, ולהפיק את הסרט הפלסטיני ההומניסטי האותנטי הראשון. כותאב רואה בסרט את ראשיתה של התקשורת הפלסטינית.⁹⁶ כמו פרויקטים אחרים שבהם ניתנו מצלמות לאנשים המייצגים קבוצת מיעוט או שוליים, "יומני פלסטין" הוא סרט של מתן קול במובן הפוליטי.

ההשפעה של סרטים דוקומנטריים שהוכנו עבור הטלוויזיה הבריטית ניכרת ב"יומני פלסטין". סרטים אלה היו תוצר היברידי של מרכיבים הלקוחים מ"סינמה נְרִיטָה", כמו ניסיון ליצור אובייקטיביות ביחס למושא, יחד עם מקצוענות טלוויזיונית, שבאה לידי ביטוי בויתור על הטבע האלתורי של מצלמה רועדת.⁹⁷ באותן שנים התאפיינו רוב הסרטים הדוקומנטריים בטלוויזיה הבריטית במיזוג בין סיפור לדיווח על נושא, וכך מעוצבים קולנועית גם היומנים. למבט הפלסטיני שהובא ב"יומני פלסטין" באמצעות צילום אורחים היתה שאיפה חינוכית כפולה: כלפי הצופה וכלפי יוצרי הסרט. המתודות הדוקומנטריות שעל פיהן הודרכו הצלמים הפלסטינים לאורך הסרט בולטות: סיפור דרך דמות, כמו שכנתו של שחאדה; או שילוב בין דיבור ישיר של המצולמים לבין הקול של הצלם/ת, המסביר ומעניק מסגרת לקולות המצולמים האחרים. הצופים לומדים באופן דידקטי על החיים תחת הכיבוש הישראלי מתוך הפרטים

המשולבים בסיפור האישי ומתוך הצלבת הצילומים האינטימיים של חברים ומשפחה עם צילומים מרוחקים יותר, כמעט-עיתונאיים. דרוואזי, לדוגמה, סיפר על החיים בשכם על ידי התמקדות בארגון מקומי, דיווח בלשון עיתונאית וצילום אינטימי וקרוב של חברו. בסופו של דבר, למרות הרצון לייצר דבר-מה מקומי, נדמה שהמיון הזר והצוות הבינלאומי שיוזם וניהל את הפרויקט הכריע את עתידו של הסרט עוד בטרם נוצר. הקרנות האירופיות הכתיבו דוברות הסברתית לקהל צופים, והעובדה שהסרט מעולם לא הוקרן בפלסטין-ישראל מראה שאמנם הוא נעשה בידי פלסטינים, אך לא בהכרח נועד להם.

סיכום

במאמר ביקשתי להראות כי צילום אזרחים בשדות ידע שונים, הכוונתו ומערכי התקבלותו כידע לגיטימי הם חלק מההסדרים הקשורים בהופעתו. סרט או תצלום שהופק על ידי אזרח יכול להופיע ביותר משדה ידע אחד. צילום שנעשה באופן אקראי, כמו בעיתונות אזרחית, עשוי להופיע בשדה זכויות האדם, כמו שצילום שנולד מתוך מחקר השתתפותי יכול להיות מוצג כידעיה חדשותית. הבניית משמעותו של הצילום בכל שדה עם ההסתעפויות השונות, המוטיבציות, פרוצדורות שילובו ופרסומו היא שונה. בשדה זכויות האדם, בקולנוע דוקומנטרי ובמחקרים השתתפותיים במדעי החברה נהוג לתת מצלמות לאזרחים, מה שלא מקובל בתקשורת. אולם עם מתן המכשיר מועברים לצלמים גם מסרים נוספים. בעולם זכויות האדם, למשל, ההכשרה בצילום כרוכה בהדרכה מה כדאי לצלם ומה יש להניח כי הציבור יתפוס כפגיעה בזכויות אדם, כלומר ניתן להם גם שיח זכויות. גם בשדות אחרים מוענק לאזרחים גם שיח, לפני הצילום או במהלכו. במחקרים השתתפותיים מועברים בצורה גלויה או סמויה ערכים ניאורליברליים, המבקשים להפוך את הנחקרים לאזרחים פעילים הנושאים באחריות לרווחת הקהילה שלהם.⁹⁸ בקולנוע הדוקומנטרי נעשה שימוש בשפה דידקטית: פרויקטים של תיעוד הם פרויקטים מתוכננים, ולכן גם הצילום נעשה מתוך כוונה ולא באקראי כמו בעיתונות אזרחית. בכל אחד משדות הידע האלה האזרחים אינם פועלים באופן עצמאי: פעילותם מלווה תמיד במומחים וכרוכה בפרוצדורות של לגיטימציה והתוויה של היררכיה במערכי הידע. דיווח מצולם לא יזכה לפרסום בלי אישורו של עורך החדשות, כמו שצילום אזרחים בפרויקט השתתפותי לא ייצא לפועל ללא החוקר/ת שמאחוריו. בעולם זכויות האדם המצב דומה: ללא התשתית הארגונית התיעוד יוכל אולי להתפרסם, אך ההקשר שמעניק הארגון והמהימנות שצבר הכרחיים בהבניה של העדות. בקולנוע, המומחים הם אלה שמעניקים לתוצר את השפה ואת התשתית הכלכלית. בעוד בתקשורת ובעולם זכויות האדם צילום אזרחים הוא קודם כול פרגמטי – השגת דיווח חזותי מאירוע – בשדה הידע של מדעי החברה ובמידה מסוימת בקולנוע הוא אידיאולוגי. בשדה זכויות האדם ובשדה התקשורת מדריכים את הופעתו קודים אתיים ופוליטיים. בשדה זכויות האדם צילום אזרחים מוכתב על ידי הבניה של הצילום כראיה משפטית, אך מודגשת גם ההגנה על המקור מפגיעה בעת החשיפה. כשצילום אזרחים מופיע בערוץ חדשות, מופעלות על פי רוב פרוצדורות של שקיפות כדי לשמור על מהימנות מקצועית.

בחינה של צילום אורחים דרך הדינמיקה שנוצרת בשדות ידע שונים ממקדת את הניתוח בהבניה של הידע. במילים אחרות, נקודת המוצא צריכה להיות בדיקת הנחות היסוד של ייצור הידע, אולם כפי שנכתב, אורחים-צלמים מתמסרים לצילום מרצונם החופשי. הסבר לאותה רוח התנדבות אפשר למצוא במאמרו של פוקו "הסובייקט והכוח".⁹⁹ לפי פוקו קל לגלות את צורות השליטה של הריבונות ואת הסמכות של הכוח הממשמע, אך קשה יותר לגלות את ההתנגדות להן. הוא זיהה כמה אופני התנגדות, שהמשותף להם הוא מה שמישל פהר הגדיר בעקבותיו כהתנגדות של הסובייקט/ים להימשל כך.¹⁰⁰ לטענת פוקו, ההתנגדויות מאתגרות את הסובייקטיביזציה על ידי התרסה כנגד משטרי הידע כשהן מאמצות טכניקות של יצירת ידע, כמו תיעוד והפצתו, הניתנות באופן מסורתי לשלטון ולמוסדות הממשמעים. פעולות אלו מבנות גם את הסובייקטים המתריסים, מפני שהם עצמם אינם נמצאים מחוץ למנגנוני יצירת הידע, אלא מיידעים למעשה את עצמם, מייצרים ידע על עצמם. בצילום, שיש בו גם ממד של שליטה עצמית, הם מייצרים ביקורת, ובה בעת גם מבנים את הסובייקטיביות שלהם עצמם. האורח-צלם מתריס בפעילותו נגד ההימשלות, ובה בעת דרך היכולת שלו לייצר ידע בעצמו מבנה את זהותו.

הערות

מחקר זה נעשה בתמיכתה של קרן פריץ טיסן (Fritz Thyssen Stiftung). בנוסף אני רוצה להודות לשופטי המאמר על הערותיהם מאירות העיניים.

1. יש תיעוד קודם של הרג שחורים, אך ב-2013 הוקמה תנועת Black Lives Matter.
2. 2007 היא השנה שבה החל פרויקט המצלמות של ארגון בצלם, ותיעוד אירועים בשטחים הכבושים על ידי אנשים מהשורה הפך לעניין של שגרה.
3. עמוס הראל, "פרשת הירי בחברון: המראות מאצטדיון טדי הגיעו לקסטינה", הארץ, 30.3.2016; עמירה הס, "הצלם שתיעד את הירי במחבל הפצוע: 'לא ציפיתי לראות במו עיני הוצאה להורג'", הארץ, 25.3.2016.
4. Metta Mortensen, *Journalism and Eyewitness Images: Digital Media, Participation, and Conflict* (New York: Routledge 2015).
5. Edgar Gómez Cruz & Eric T. Meyer, "Creation and Control in the Photographic Process iPhones and the emerging fifth moment of photography", *Photographies*, 5(2) (September 2012): 212.
6. על יצירת ציבורים לתביעות אתיות ראו מיכל גבעוני, "ציבורים קוסמופוליטיים", מפתח, 11 (2017): 197-219, mafteakh.tau.ac.il/2017/03/11-10.
7. ז'אן-פרנסואה ליוטאר, "הדיפרנד", תרגמה אריאלה אזולאי, תיאוריה וביקורת, 8 (1996): 139-150, <http://theory-and-criticism.vanleer.org.il/product/%D7%94%D7%93%D7%99%D7%A4%D7%A8%D7%A0%D7%93>.

8. אריאלה אזולאי, האמנה האזרחית של הצילום, (תל אביב: רסלינג, 2006), 95.
9. שם, 101-105.
10. היטו שטרייל, "חופש מהכול: פרילנסרים ושכירי חרב", חלקאי המסך: מסות על הפוליטיקה של הדימוי החזותי, תרגמה אסתר דותן (הוצאת פיתום, 2015), 93-102.
11. ביחס לצילום משטרי יש לציין את John Tagg, *The Disciplinary Frame: Photography Truths and the Capture of Meaning* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2009). כמה מאמרים מתורגמים על צילום עיתונאי ואמנותי ניתן לקרוא ב"צילום/טקסט/אמנות", המדרשה, 5 (2012). עם זאת, ראוי לציין שיש לעתים טשטוש, במיוחד בעידן הדיגיטלי, בין האזרחי ללא-אזרחי, למשל הצבאי. ראו למשל Adi Kuntsman and Rebecca L. Stein, *Digital Militarism: Israel's Occupation in the Social Media Age* (Stanford University Press, 2015). ניתן לראות גם זליגה בין צילום אזרחים לצבירית ידע היסטורי: Elizabeth Edwards, *The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 2012). צילום יכול גם "להתאזרח", למשל על ידי ארגונים כדוגמת שוברים שתיקה. ראו רגב נתנזון, "מצלמים כיבוש: סוציולוגיה של ייצוג חזותי", תיאוריה וביקורת, 31 (חורף 2007): 127-154.
12. Meg McLagan and Yates McKee, "Introduction", in *Sensible Politics: The Visual Culture of Nongovernmental Politics*, eds. Meg McLagan and Yates McKee (New York: Zone Books, 2012), 3.
13. אלה שדות שבהם צילום אזרחים רווח, ולכן בחרתי לבחון דרכם כיצד הוא פועל ומופעל בתוכם. גם אינסטגרם ופייסבוק מלאים בצילום אזרחים, אך אלה פלטפורמות לשיתוף ולא שדה ידע.
14. Patricia Zimmerman, *Reel Families: A Social History of Amateur Film* (Bloomington: Indiana University Press, 1995): x.
15. בספרה המצב האנושי מבדילה חנה ארנדט בין המרחב החברתי למרחב הפוליטי וכך מנסה לאפיין את המרחב הפוליטי. ראו המצב האנושי, תרגמו אריאלה אזולאי ועדי אופיר (הקיבוץ המאוחד, 2013).
16. סוזן סונטאג, הצילום כראי התקופה, תרגם יורם ברונובסקי (תל אביב: עם עובד, 1997), 12 (להלן סונטאג, הצילום כראי התקופה).
17. מישל פוקו, סדר השיח, תרגם נעם ברוך (תל אביב: בבל, 2002), 17.
18. עקרון האובייקטיביות בעיתונות הוא מהותי, אך יש הבדל בין אובייקטיביות ובין תצלום או סרט שיכול להוות ראיה בבית משפט. בחינה של צילום אזרחים מקרוב מראה כי ראיה (הוכחה), אובייקטיביות, אותנטיות ואמת אינן בהכרח חופפות.
19. www.btselem.org/hebrew/video/cdp_background.
20. תודה למיכל היימן שהפנתה את תשומת לבי לפרויקט זה ואף נתנה לי קטלוג מתוך אותה תערוכה: Territoires occupées: des adolescents à l'oeuvre (United Nations relief and Work Agency (- Jérusalem Centre Régional de la Photographie Noed Pas-de-Calais, 1992).

21. <http://mediaburn.org/video/palestinian-diaries>.
22. Stuart Allan et al., "Bearing Witness: Citizen Journalism and Human Rights Issues", *Globalisation Societies and Education*, 5(3): 373-389.
23. John Durham Peters, "Witnessing", *Media, Culture and Society*, 23(6)(November 2001): 707-723.
24. Stuart Allan, *Citizen Witnessing: Revisioning Journalism in Times of Crisis* (Polity Press, 2013).
25. Paul Frosh and Amit Pinchevski, *Media Witnessing: Testimony in the Age of Mass Communication* (Palgrave Macmillan, 2009).
26. ראו את הדיון שמציעה מיכל גבעוני בספרה אתיקת העדות. על ידי מעקב אחר השיח האתנופוליטי של העדות לאורך ההיסטוריה היא מראה איך הוא מרחיב את תפיסת העדות מעבר לעדות ראייה בלבד. מיכל גבעוני, אתיקת העדות: היסטוריה של בעיה (הוצאת ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2015).
27. Mikko Villi, "Hey, I'm here Right Now": Camera phone photographs and mediated presence", *Photographies*, 8(1) (2015): 3-22.
28. Anna Reading, "Mobile Witnessing: Ethics and the Camera Phone in the 'War on Terror'", *Globalizations*, 6(1) (2009): 61-76.
29. Peter Snowdon, The Revolution Will be Uploaded: Vernacular Video and the Arab Spring, *Culture Unbound*, 6 (2014): 401-429.
30. Ray Niekamp, "Pans and Zooms: The Quality of Amateur Video Covering a Breaking News Story, in *Amateur Images and Global News*, eds. Kari Andén-Papadopoulos and Mervi Pantti (Chicago: Intellect Bristol 2011): 113-128.
- 31 שם, 12.
32. Leshu Torchin, *Creating the Witness: Documenting Genocide on Film, Video, and the Internet*, (Minneapolis: University of Minnesota Press 2012).
33. Judith Butler, "Bodies in Alliance and the Politics of the Street", 2011 (למשל כאן www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en). תפיסה הפוכה מקדם ארגון בצלם בין הפלסטינים המחזיקים מצלמות של הארגון, ורואה את המצלמה כשומרת על הפלסטינים מפני פגיעה. ראו רותי גינזבורג, והייתם לנו לעיניים: ארגוני זכויות אדם ישראליים בשטחים הכבושים מבעד לעין המצלמה (תל אביב: רסלינג, 2014), 94-67.
34. John Ellis, "What are we expected to feel? Witness, textuality and the audiovisual", *Screen*, 50(1) (Spring 2009): 67.
35. Peter Snowdon, "The Revolution Will be Uploaded: Vernacular Video and the Arab Spring", *Culture Unbound*, 6 (2014): 401-429.

- Kari Andén-Papadopoulos and Mervi Pantti (eds.), *Amateur Images and Global News*, .36
(Chicago: Intellect Bristol 2011): 12
- Anna Reading, "Mobile Witnessing: Ethics and the Camera Phone in the 'War on .37
Terror'", *Globalizations*, 6(1) (2009): 67
- Barbie Zelizer, *About to Die: How News Images Move the Public* (New York: Oxford .38
Press, 2010), 8-11
- Gholam Khiabany and Annabelle Sreberny, "The Iranian Story: What Citizens? What .39
Journalism?", in *Citizen Journalism: Global Perspectives*, eds. Stuart Allan and Einar
thorsen (New York: Peter Lang 2009), 121-132
- Kate Bulkley, "The rise of citizen journalism", *The Guardian*, 11 June 2011 www.theguardian.com/media/2012/jun/11/rise-of-citizen-journalism .40
- Laura Ahva and Mervi Pantti, "Proximity as a Journalistic Keyword in the Digital Era .41
a Study on the 'Closeness' of Amateur News Images", *Digital Journalism*, 2(3) (2014):
.322-333
- Omar Al-Ghazzi, "'Citizen Journalism' in the Syrian Uprising: Problematizing .42
Western Narratives in a Local Context", *Communication Theory*, 24 (2014): 435-454
- Karin Becker, "Looking Back: Ethics and Aesthetic of Non-Professional Photography", .43
in *Amateur Images and Global News*, eds. Kari Andén-Papadopoulos and Mervi Pantti
(Chicago: Intellect Bristol 2011): 34
- .44 שם, .37
- Ray Niekamp, "Pans and Zooms: The Quality of Amateur Video Covering a Breaking .45
News Story", in *Amateur Images and Global News*, eds. Kari Andén-Papadopoulos and
Mervi Pantti (Chicago: Intellect Bristol 2011): 126
- .46 תופעה זו שכיחה בדיווח המצולם ממלחמת האזרחים בסוריה שהחלה ב-2011.
- Jane B. Singer, Alfred Hermida et al., *Participatory Journalism: Guarding Open .47
Gates at Online Newspapers* (Malden: Wiley-Blackwell Press 2011)
- J. D. Lasica, "What is participatory journalism?" *Online Journalism Review*, 7 August .48
2003, www.ojr.org/ojr/workplace/1060217106.php
- .49 עוד שיטה רווחת של מחקרים השתתפותיים חזותיים היא רישומים הנעשים על ידי המשתתפים
במחקר. ראו Katherine Cross, Allison Kabel and Cathy Lysack, "Images of self and spinal
cord injury: exploring drawing as a visual method in disability research", *Visual Studies*,
21(2) (2006)
- Francesca Bayre et al., "Participatory Approaches to Visual Ethnography from the .50

- .Digital to the Handmade, An Introduction", *Visual Ethnography*, 5(1) (2016): 7-13
- Caroline Wang and Mary Ann Burris, "Photovoice: Concept, Methodology, and Use .51
Wang & Burris, "Photovoice for Participatory Needs Assessment", *Health Educ Behav*, 24 (1997): 369
Burris, "Photovoice
.52 שם, 370
.53 שם, 371
54. מרתה רוסלר, בתוך ומחוץ לתמונה: על צילום, אמנות, ועולם האמנות תרגמה אסתר דותן (פיתום
הוצאה לאור, 2006); סונטג, הצילום כראי התקופה.
- Elisabeth-Jane Milne, Claudia Mitchell et al. *Handbook of Participatory Video* .55
(Milne et als., *Handbook of Participatory Video* (להלן) (Plymouth: AltaMira Press 2012), 1
Brian Winston, *Claiming the real, the Documentary Film revisited* (Bloomington: .56
Indiana University Press 1996), 178-179
- Monica Feitosa, "Guest Editorial - The Other's Visions: From the Ivory Tower to .57
Feitosa, "Guest (להלן) (the Barricade", *Visual Anthropology Review*, 7(2) (Fall 1991
("Editorial
- Marit Kathryn Corneil, "Citizenship and Participatory Video", in Elisabeth-Jane .58
Milne, Claudia Mitchell et al., *Handbook of Participatory Video* (Plymouth: AltaMira
Press 2012), 19-24
.59 שם, 28
- Wang & Burris, "Photovoice" .60
.61 שם
- Esther Prins, "Participatory photography: A tool for empowerment or surveillance?", .62
Action Research, 8 (2010): 426
Milne et als., *Handbook of Participatory Video* .63
- Meg McLagan, "Principles, Publicity, and Politics: Notes on Human Rights Media", .64
McLagan, "Principles, Publicity, (להלן) *American Anthropologist*, 105(3) (2003): 605-612
and Politics")
65. לצד צילום אזרחים, ארגוני זכויות אדם פיתחו כלים של צילום שכביכול אינם מערבים יד אדם. הארגון
Enough, למשל, מתעד בעיקר הקורה בדרום סודן דרך צילומי לוויין. ראו עוד: www.enoughproject.org/conflicts/sudans. Andrew Herscher, "Surveillant Witnessing: Satellite Imagery and
the Visual Politics of Human Rights", *Public Culture*, 26(3) (2014): 469-500
- Sam Gregory et al., *Video for Chang: A Guide for Advocacy and Activism* (London: .66
(Gregory et al., *Video for Chang* (להלן) Pluto Press, 2005)

67. McLagen, "Principles, Publicity, and Politics", 606.
68. Leshu Torchin, *Creating the Witness: Documenting Genocide on Film, Video, and the Internet* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012): 141.
69. Sandra Ristovska, "Strategic witnessing in an age of video activism", *Media, Culture and Society* (March 2, 2016): 1-14.
70. מרחב ההופעה, לפי חנה ארנדט, "מתהווה בכל מקום שבו בני אדם מצויים יחדיו מתוך דיבור ופעולה". ר' המצב האנושי, 233.
71. First on CNN: Videos show glimpse into evidence for Syria intervention <http://edition.cnn.com/2013/09/07/politics/us-syria-chemical-attack-videos>
72. https://witness.org/portfolio_page/protecting-child-soldiers-democratic-republic-congo
73. Gregory et al., *Video for Chang*, 194.
74. Meg McLagan, Principles, Publicity, and Politics, 606.
75. Leshu Torchin, *Creating the Witness: Documenting Genocide on Film, Video, and the Internet* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012), 142 (להלן Torchin, *Creating the Witness*).
76. דוגמה לכך היא למשל ארכיון הכפרים הבדווים הבלתי מוכרים של פורום דוקיום בנגב, שיש בו תצלומים של הכפרים לפני הריסתם העתידית וגם תצלומים ישנים ומסמכים המעידים על רצף התיישבותי במקום לאורך שנים (ראו www.dukium.org/map). דוגמה נוספת היא החומרים שאספה עמותת זוכרות על הכפרים הפלסטיניים לפני 1948 (ראו www.zochrot.org/he/singleImage/all).
77. מתוך שיחה עם יואב גרוס, לשעבר מנהל מחלקת הווידאו של בצלם, 27.8.2013.
78. Sam Gregory, "Transnational Storytelling: Human Rights, WITNESS, and Video Advocacy", *American Anthropologist*, 108(1) (March 2006): 196.
79. Torchin, *Creating the Witness*, 150.
80. אנשי מקצוע מקבלים שכר עבור עבודתם, ועל בסיס שכר זה נוצרת המחויבות לעבודתם. לעומתם הפלסטינים בשטחים, כמו עמאד אבו שמסייה שצילם את החייל אוריה, יכולים לזכות בכבוד והכרה אך הפרסום עלול לסכן אותם. בעקבות התייעוד של אוריה התנכלו חיילים לאבו שמסייה והיא איבד את פרנסתו כיצרן נעליים (מתוך ריאיון עם אבו שמסייה, 17.12.2016).
81. 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) (2010): 191-207.
82. מתוך שיחה עם יואב גרוס, לשעבר מנהל מחלקת הווידאו בבצלם, 28.12.2015.
83. ראו למשל את פרשת ג'וזף קוני, שרצח מאות אנשים באוגנדה. Sam Gregory, "Kony 2012 Through a Prism of Video Advocacy Practices and Trends", *Human Rights Practice*, 4(3)

1-6 (2012).

84. מתוך דברים שאמר עו"ד מיכאל ספרד בפגישה עם קבוצת המחקר פוטולקסיק, 1.11.2013.

85. Ruthie Ginsburg, "Gendered Visual Activism: Documenting Human Rights Abuses (להלן Ginsburg, "Gendered Visual Activism") (from the Private Sphere," *Current Sociology* (forthcoming).

86. שיחה עם אורן יעקובוביץ', 7.5.2008. על פרויקט "חמושים במצלמות" כפאנאופיטיקון אורחי ראו Pini Pavel Miretski and Sascha-Dominik Oliver Vladimir Bachmann, "The Panopticon of International Law: B'Tselem's Camera Project and the Enforcement of International Law in a Transnational Society", *Osgoode Legal Studies Research Paper Series*, 2014, Paper 27.

87. Ginsburg, "Gendered Visual Activism".

88. <http://mediaburn.org/video/palestinian-diaries>.

89. לא מעט ספרים נכתבו על הסכסוך הישראלי-פלסטיני והתיעוד החזותי שלו. אם להזכיר שניים מהם: Gil Hochberg, *Visual Occupations: Violence and Visibility in a Conflict Zone* (Durham, Duke University Press, 2015); Daniel Dor, *The Suppression of Guilt: The Israeli Media (and the Reoccupation of the West Bank* (London: Pluto Press, 2005).

90. Feitosa, "Guest Editorial".

91. מידע זה אינו מדויק. אסמאעיל המשיכה ליצור ואף הציגה בגלריית הגר ביפו. ראו טל בן צבי, דיוקן עצמי, אמנות נשים פלסטיניות (תל אביב: אנדלוס, 2000). עם אסמאעיל יצרתי קשר, אך היא סירבה להיפגש עימי בגלל החרם.

92. שיחה עם אילן זיו, 20.4.2016.

93. זיו היגר לארצות הברית אחרי מלחמת יום כיפור ולמד קולנוע ב-NYU. מיד בתום לימודיו עבד עם פיי גינבורג בהפקת פסטיבל סרטים מהמזרח התיכון. בלימודי הקולנוע היתה גינבורג אחת הראשונות שכתבה ויזמה עבודה בווידאו עם קהילות של עמים ילידיים. ראו Faye Ginsburg, "Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village", *Cultural Anthropology*, 6(1) (Feb. 1991): 92-112.

94. McLagan, "Principles, Publicity, and Politics", 608.

95. שיחה עם דאוד כותאב, 28.3.2016.

96. על היווצרות הקולנוע הפלסטיני כחלק מהמאבק לעצמאות ראו Livia Alexander, "Palestinians in film: Representing and being represented in the cinematic struggle for national identity", *Visual Anthropology*, 10(2-4) (1998): 319-333.

97. Jamie Sexton, "'Televerite' hits Britain: documentary, drama and the growth of 16mm filmmaking in British television", *Screen*, 44 (Winter 2003).

Wendy Brown, "Neo-liberalism and the end of liberal democracy", *Theory & Event*, 98.7(1) (2005): 37-59.

Michel Foucault, "The Subject and Power", *Critical Inquiry*, 8(4) (Summer 1982): 99.781.

Michel Feher, "The Governed in Politics", in *Nongovernmental Politics*, eds. Michel 100. Feher, Gaëlle Krikorian and Yates McKee (New York: Zone Books, 2007), 14. גבעוני, "לא להימשל כך: קווים לדמותה של הפוליטיקה הלא־ממשלתית", תיאוריה וביקורת, 34 (אביב 2009): 191-198.



רואה-יורה

חוה ברונפלד-שטיין

מבוא: "אני העיניים של המדינה"

"אני העיניים של המדינה", אמרה ב־2011 רב"ט נעם לזרוביץ', תצפיתנית המפעילה את מערכת רואה-יורה – השם שנתן הצבא הישראלי לעמדת נשק נייחת בשלט־רחוק המשלבת אמצעי זיהוי ואמצעי ירי (ראייה-ירייה; spot and shoot). המערכת פותחה בידי החברה הממשלתית רפאל (מערכות לחימה מתקדמות בע"מ) בשביל צה"ל, שכמזמין הפיתוח העניק לה את שמה. מערכת הנשק הבלתי מאוישת משלבת אמצעי תצפית, זיהוי ומקלע המכוונים לאותה נקודה ומופעלים מעמדת שליטה מרוחקת, ובשנת 2008 עברה משלב הפיתוח לשלב השימוש בצבא.

במרץ 2010 הציג צה"ל לראשונה סרטון המתעד אירוע מעקב שהתרחש בשלהי 2009 בגבול עזה ובו נהרג לפחות אדם אחד מאש שנורתה לעברו ממערכת רואה-יורה. חיילת ששימשה כתצפיתנית זיהתה אדם באמצעות טכנולוגיית מעקב חזותית, ראתה דימוי דיגיטלי על גבי מסך, ולחצה על ההדק. אם למדינה יש עיניים – יש להן ממד מגדרי מובהק והוא ממין נקבה. אלו הן עיניים של חיילות נשים שרואות, מזהות ויורות באמצעות טכנולוגיות צילום והדמיה, והן חלק בלתי נפרד ממערך של טכנולוגיות פוליטיות של שליטה ומעקב אחר אוכלוסייה. בעקבות אותו אירוע שינו בצבא את שם המערכת מלשון זכר ללשון נקבה ומרואה-יורה לרואה-יורה. מאז רווח שם זה בהטיית נקבה בשיח הצבאי, הציבורי והתקשורתי. שם המערכת משלב בין פעולת ראייה לפעולת ירייה ויוצר רצף מילולי שאותו אבקש להמשיג במאמר. בנוסף, באמצעות צורת הנקבה של שם המערכת, התואם את מגדרן של מפעילות אמצעי הלחימה בישראל, אמשיג היבטים מגדריים המאפיינים את המקרה המקומי.

המיליטריזציה של הטכנולוגיה הצילומית מוכרת כבר מראשית הצילום, ועין האדם, עינית המצלמה והעינית של כוונת הרובה מחברות בשיח הצילומי בין הצלם, הצלף והצייד. חוקרת הצילום סוזן סונטאג מביאה בספרה "הצילום כראי התקופה" נוסח של מודעת פרסום למצלמת יאשיקה המדמה את המצלמה לרובה יורה קרניים: "[...] פשוט כוון, מקד וירה", נכתב במודעה המדמה את סדרת הפעולות שעושה הצלם לסדרת פעולותיו של הצלף, ומפרסמת את מכשיר הצילום כמכשיר הרג.⁴ במחצית המאה העשרים עסקה סונטאג במערכת היחסים שבין פעולת הראייה ומעשה הצילום לפעולת הירייה ומעשה הציד, וכתבה כי לצלמים יש מצלמות במקום רובים, "ובמקום להתבונן דרך הכוונת הטלסקופית לשם כיוון הרובה הם מתבוננים דרך כוונת המצלמה לשם תיחום התמונה".⁵ בשונה מהיחס המטאפורי שבין פעולת הצילום לפעולת הירי העולה מתיאורה של סונטאג, בראשית המאה העשרים ואחת, עם השינויים בתנאים הטכנולוגיים והפוליטיים, התלכדו שתי הפעולות ושני המכשירים למערכת אחת: רואה ויורה, מזהה והורגת, מצלמת ומשמידה.

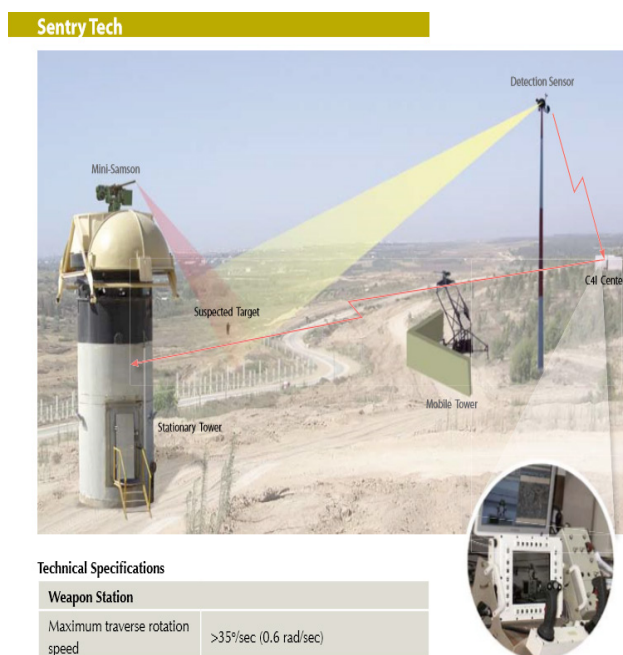
עד לתחילת המאה הנוכחית נהוג היה לדבר על הצילום כעל פעולה בלתי מתערבת במהותה (גם אצל סונטאג).⁶ הופעתן של טכנולוגיות צילום והדמיה דיגיטליות וטכנולוגיות חישה מרחוק, ויישומן של מערכות הוצאה להורג מרחוק ללא מגע יד אדם על ידי ציידים וציידות אדם, מאתגרים וממוטטים את ההמשגה העומדת בבסיס התפיסה הזאת. שינויים והתפתחויות באסטרטגיות צבאיות ובסקטיקות לחימה משבשים את ההבחנה הזאת, ושוחקים את הפער בין לחימה ממשיית לסביבות לחימה מדומה ובין ביצועיות וירטואלית לזו הממשית. בד בבד, הם מציעים שיתופי פעולה ומצבים היברידיים הנפרשים בסביבות משחקי מחשב, סימולטורים צבאיים ומצבי מלחמה ממשיים.⁷

מגמות טכנולוגיות, התפתחויות צבאיות ומהלכים שיחניים אלה מובילים אותי לדון במערכת רוֹאָה-יוֹרָה, בשם שניתן לה ובנשים שמפעילות אותה. ראשית אבקש להמשיג את היחס בין המכשיר הטכנולוגי (מערכת תצפית, זיהוי וירי) לבין הרצף המילולי והשם המתאר את דרך פעולתה (רואה-יורה). ארחיב את ההמשגה למעבר השיחני ולהענקת שם מגדרי למערכת – שם שהפך רווח בשיח הצבאי והציבורי בישראל. השאלה המושגית שעומדת על הפרק בבואנו לברר מהו X, או מה זה "רוֹאָה-יוֹרָה", היא שאלת היחסים בין שתי פעולות, שני מכשירים, וההיבטים המגדריים המאפיינים את מימושם בישראל. פירושו של דבר שהמאמר דיון ביחס שבין פעולת הצילום לפעולת הירייה, וימשיג את מערכת היחסים שבין מכשירי ראייה, זיהוי וייצוג למכשירי ירי והשמדה. היחס שבין ייצור ייצוגים ודימויים חזותיים לפעולות של ירי יעמוד במוקד הדיון באמצעות נקודת המבט הממוגדרת של מערכת רוֹאָה-יוֹרָה.

אפתח את המאמר בדיון במכשיר ובשם המערכת. באמצעות צורת נקבה של השם אצביע על הממד המגדרי המאפיין את הגילום המקומי. בחלקו השני אשלב את השיח הצבאי עם שיח הצילום ובהסתמך על חוקר הצילום וילם פלוסר אבחין בין מכשירים למערכים (apparatuses)⁸ ואעסוק בזיקות שבין ראייה וצילום לירייה וצליפה, ובין אלימות, צילום ואמצעי לחימה. הדיון הגניאלוגי יתמקד בקשרים שבין מכשירי צילום למכשירי ירייה ובין שני המערכים, ויאיר את מה שעומד ביסוד מערכת הנשק, שמה, והרצף המילולי "רוֹאָה-יוֹרָה". בחלק השלישי ארחיב את ההמשגה ואדון ביחסים בין שדה הצילום, השדה הצבאי ושדה המשחקים הדיגיטליים. באמצעות דיון בטכנולוגיות חזותיות של צילום והדמיה דיגיטליות אעסוק בקשרים שבין סימולציות צבאיות למשחקי וידאו ומחשב, ובין תעשיות משחקים לתעשיות צבאיות. בחלק זה אדון בשאלות של חזותיות (visuality), וירטואליות (virtuality) וביצועיות (performativity) המובנות ומחלחלות למערכות ההוצאה להורג מרחוק של הלוחמה העכשוויות. בעקבות השינויים בסביבה הטכנולוגית והצבאית, אבחן כיצד הן עשויות להשפיע על המשתמש הצבאי והמשתמש האזרחי, על המושג "אויב", על צורת היחסים בין השניים ועל אסטרטגיות לחימה. בהתייחס להמשגת הרצף "רוֹאָה-יוֹרָה" ולדיון בשאלת היחס שבין ראייה לירייה ובין ייצוג לפעולה, אתמקד בחלק זה בקשרים שבין צילום, מלחמה ומשחק, ובין חזותיות, אלימות והתענגות.

מערכת רואה-יורה: מכשיר ראייה-ירייה

רואה-יורה היא מערכת נשק (ראייה/ירייה) שפותחה עבור הצבא הישראלי בידי רפאל, אחת מחברות התעשייה הביטחונית בישראל, כדי לתת מענה למגוון של משימות, החל במעקב אחר אכיפת החוק, עבור באבטחה ופיקוח, וכלה בשליטה ובקרה על גבולות (ראו תצלום 1).



תצלום 1: צילום מסך מתוך אתר רפאל, מערכת Sentry Tech⁹

רואה-יורה מבוססת על מערך של עמדות נשק בשלטר-רחוק, המשולבות במערכות של חיישנים אופטיים ומצלמות ברזולוציה גבוהה. המערכת מאפשרת ירי מעמדה לא מאוישת, ומותקנת על מגדלים שבראשם כיפה מתכתית ומקלע כבד. לימין המקלע מוצבת מצלמה שמעבירה את תמונת המטרה ברזולוציה גבוהה למסך הממוקם במרחק. העמדות מקושרות באמצעות סיבים אופטיים למרכז שליטה מרחוק. מכשירי הראייה והירייה מכוונים לאותה נקודה-מטרה ומופעלים ממוצב שליטה מרוחק. המגדלים ממוקמים במרחק של כמה קילומטרים זה מזה סביב גדר המערכת בין רצועת עזה למדינת ישראל, והמערכת מופעלת נגד המתקרבים לגדר על ידי תצפיתניות. המקלע והמצלמות ממוקמים סמוך לגדר, ההדק ממוקם בתוך מרכז שליטה מרוחק. אחרי שתצפיתנית מזהה מטרה ומקבלת אישור של קצין מוסמך, היא יכולה לפתוח באש לעברה: בלחיצת כפתור נפתחת כיפת המגדל וכלי הנשק הכבד נחשף. לחיצות על הג'ויסטיק מכוונות את הקנה, ולחיצה עליו יורה קליע אל דמות שממוקמת בצלב שעל המסך.

באתר רפאל משווקת מערכת הנשק תחת השם Sentry Tech Long Distance Stationary Remote Controlled Weapon Station (ניטור טכנולוגי – עמדת נשק נייחת בשלטר-רחוק).¹⁰ השם המסחרי מבליט עדכניות טכנולוגית ואיכויות אופרטיביות של המערכת: פיקוח ומעקב,

חישה מרחוק וטכנולוגיית ירי בשלט־רחוק. שמה הצה"לי של המערכת, לעומת זאת, מדגיש את מהותה, מטרתה ועקרונות פעולתה, ומבליט את שתי הפעולות הבסיסיות העומדות ביסודה: ראייה וירייה, או זיהוי והרג, ומציין את מגדרן של מפעילותיה. השם שנתן הצבא למערכת הנשק בישראל מסמן שיח מגדרי וממגדר את המכשיר, את הטכנולוגיה ואת דרכי הפעולה וההפעלה שלו, ואילו שם היצרן נותר במסגרת המונחים של שיח טכנולוגי־צבאי.

השילוב בין טכנולוגיות חזותיות של זיהוי, איתור, מעקב וחישה מרחוק ובין טכנולוגיות ירי בשלט רחוק מצליב בין שני שדות ומושגים: השדה החזותי – שדה הצילום, האופטיקה והראייה – והשדה הצבאי, כלומר שדה הנשק והלחימה. במקרה הנוכחי מצביע השילוב על שינוי בתצורה הקלאסית של יחסי עוינות ועימות חזיתי. בדומה למערכות נוספות של חימוש מונחה ומדויק בשלט רחוק, התצורה האסטרטגית של מערכת רוֹאָה-יוֹרָה משתנה מאסטרטגיה של לוחמה חזיתית פנים מול פנים, של השמדה המונית, הרס כללי ועודפות של כוח צבאי, לאסטרטגיה של מיקוד, סלקטיביות ודייקנות. כך היא נתפסת כאסטרטגיה הגנתית, כסיכול האיום על ידי חיסול ממוקד ומוקדם, ומזכירה יותר דפוס של התגנבות, של צייד האורב לטרף שמסתתר או נמלט מפניו, או תבנית של משחק מחבואים ו"תחרות בין המתחבאים למחפשים".¹¹ באמצעות חימוש אלקטרו־אופטי המופעל מרחוק גָּל טווח הפעולה של מפעיל כלי הנשק והוא מתפרש על שטחים נרחבים יותר. הרצף המושגי והממשי בין ראייה לירייה מתקצר, בעוד המרחק הפיזי בין הנשק למטרה ובין מפעיל הנשק ליריב גדל. מרחק זה מאפשר הפגנה של כוח לצד צמצום הפגיעות, ושרידות גבוהה של מפעילי אמצעי לחימה בשלט רחוק.¹² זהו גם אחד מיתרונותיה של מערכת רוֹאָה-יוֹרָה: הנכחה של כוח צבאי בלי לחשוף את המרכיב האנושי לפגיעה. יתרון זה מקבל משנה תוקף במקרה דנן בשל ההיבט המגדרי של מפעילות המערכת – חיילות.

מערכת רוֹאָה-יוֹרָה: תצפיתניות

תצפיתניות המפעילות את מערכת רוֹאָה-יוֹרָה הן חיילות השייכות לחיל האיסוף הקרבי (לשעבר מודיעין שדה) בצה"ל (ראו תצלום מס' 2). באתר החיל מוגדר תפקידן הצבאי כ"תומך לחימה", אף על פי שהמושג "קרביות" כלול בשם החיל.¹³ על פי אתר צה"ל ואתר חיל האיסוף הקרבי, תפקיד התצפיתנית כולל ביצוע מעקב על גדרות מערכת לאורך גבולות מדינת ישראל באמצעות מכשירים טכנולוגיים, הפעלת מערכות לאיתור, זיהוי וסיכול מרחוק של גורמים עוינים, והכוונה של כוחות לחימה.¹⁴ ב־2013 גיבש צה"ל הגדרות חדשות ומערכת קריטריונים לתפקידים הצבאיים, שלפיהם מפעילי אמצעי לחימה התקפי בשלט רחוק אינם בגדר לוחמים.¹⁵

תפקיד התצפיתנית הוא תפקיד מגדרי מובהק: חיילים גברים אינם משרתים כתצפיתנים, ומערכת רוֹאָה-יוֹרָה מופעלת רק בידי חיילות תצפיתניות, היושבות בחדר מלחמה שנמצא בכל מפקדת גדוד בגזרת עזה. כל תצפיתנית יושבת מול מסכים ומתצפת על האזור שלה, ואסור לה להפקיר את המסך, כלומר להסיר ממנו את העיניים ולו לשנייה. מכאן עולה כי התצורה הנקבית של שם המערכת הולמת את מגדרן של מפעילותיה ואת אופני פעולתה.



תצלום 2: צילום מסך מתוך אתר Ynet¹⁶

בינואר 2015 קיבלו שלוש תצפיתניות מכתבי הערכה על פועלן כתומכות לחימה במבצע הצבאי "צוק איתן": סמלת רוני ג'קסון שזיהתה חדירה של 13 לוחמים בקיבוץ סופה; רב"ט נועה טייטל שזיהתה חדירת חוליה בקיבוץ זיקים; וסמלת ליהי מאיר שזיהתה חדירה של חמישה מחבלים לבושים במדי צה"ל לשטח ישראל. בעוד החיילים תוארו במכתבי הערכה כמי שפעלו בגבורה, החיילות תוארו כמי ש"לא איבדו את העשתונות". הניסוח הבוטא של ההיבט המגדרי בתפקיד עורר ביקורת חריפה וסערה ציבורית, ובעקבות זאת שונה תוכנם וניסוחם של מכתבי ההערכה.¹⁷

את המערכת מאיישות תצפיתניות בעלות ותק של שנה לפחות בגזרת הרצועה, שלהן "היכרות טובה עם מאפייני השטח והאוכלוסייה". הכשרה לתפקיד מפעילת מערכת רואה-יורה אורכת שבוע ונסמכת על הכשרתן הקודמת של החיילות בקורס תצפיתניות ועל ניסיוןן המצטבר. במהלך ההכשרה הספציפית מתנסות התצפיתניות גם בהדמיה צבאית: מהלך של שינוי מדיומלי וטכנולוגי, תיווך וחקוי ממד של המציאות באמצעות מודל. במקרה הנוכחי, הדמיה צבאית נועדה לייצג ולהמחיש פעולה ממשית בשדה קרב וללמד ולתרגל מיומנויות לחימה (ראו הרחבה בהמשך). הכתב אנשיל פפר מתאר את סדר הפעולות שנדרש מתצפיתניות העוברות את הסימולציה הצבאית: "יש אישור ירי? יש. הרמתי נצרה. הורדתי נצרה. מכוונת למטרה", ופפר מוסיף: "היא מזיזה ג'ויסטיק שחור על השולחן לידה ולוחצת על כפתור. 'בום בום. הרגתי אחד'".¹⁸ עקב המעבר ללחימה מרחוק ולשימוש באמצעי לחימה, מוקדשים יומיים מן ההכשרה ל"סדנה מנטלית", שעיקרה שיחות עם היועצת הארגונית של בסיס ההדרכה על מצבי לחץ ופחדים שמפעילות המערכת עלולות לחוש.

הפעלת מערכת רואה-יורה מיושמת בכמה שלבים תפעוליים בעלי היבט מגדרי ומדרגי: שלבי הזיהוי וההמלצה להפללה נעשים על ידי תצפיתנית חיילת; שלבי ההפללה ואישור הירי ניתנים על ידי מפקד גדוד או סגנו; ושלב הפתיחה באש מחייב, מלבד לחיצת הנצרה על ידי התצפיתנית, גם הפעלה על ידי קצין לוחם.

הזיהוי הראשוני של התצפיתניות נעשה על סמך היכרות עמוקה עם אזור מסוים לאורך הגדר. היכרות יסודית זו עם הטופוגרפיה של השטח, הצמחייה, הגידולים וכדומה כוללת גם היכרות קרובה, כמעט אינטימית, עם האוכלוסייה המתגוררת בו ועם שגרת חייה. טכנולוגיות מעקב תמידי ומערכות תצפית רציפה, כמו מערכת רוֹאָה-יוֹכָה, מאפשרות איסוף מידע מרחוק ומעקב סטטיסטי אחר סדירויות או חריגות חזותיות המייצרות את אותה היכרות אינטימית. ביסוד המעקב החזותי עומד ההיגיון של טכנולוגיית הפיקוח שעליה כתב פוקו, עם העיקרון של מבט על חובק־כול שדבר אינו נסתר או חומק ממנו, שדרכו נוצר הידע.¹⁹

על מסד היכרות זו, התצפיתנית "צריכה לדעת לזהות מי אורח תמים ומי, לפי הילוכו והמטען שהוא נושא עליו, עשוי להיות מחבל". השלב הזה מכונה "הפללה".²⁰ עם זאת, כפי שעולה מעדות של חיילת לשעבר בחוברת שפרסם ארגון "שוברים שתיקה" בינואר 2010: "גם משקפת זה נקרא משהו מופלל (כלומר, הוראות הפתיחה באש, במקרה שיש הפללה, הן ירי על מנת להרוג), זה נקרא הפללה. ומה קורה אם את רואה מישהו עם משקפת? זה כמעט אותו דבר. [...] זה כמעט אותו דבר כמו נשק".²¹ ובנוסף, עצם הקרבה לגדר, גם אם המתקרב אינו נושא נשק, עשויה להפעיל את מערכת הירי, בין שמדובר בילד בן 12, באישה מבוגרת, בכבשה או ברועה צאן בן שמונים.²² התצפיתנית שרואה ומזהה אמנם נתפסת כסמכות מקצועית, אך הקביעה איזו דמות מופללת ואישור ההפללה ניתנים רק על ידי מפקד הגדוד או סגנו. אישור הירי ניתן על ידי קצין חייל ואורך פחות משתי דקות. מלבד ההפעלה על ידי התצפיתנית שזיהתה את החריגות החזותיות, הפתיחה באש מחייבת גם הפעלה על ידי קצין. רק לאחר שניתנו האישור וההוראה, התצפיתנית (הרואה) עוברת לעמדת המערכת (היורה). על הפתיחה באש יש בקרה כפולה, ולמערכת הירי יש נצרה כפולה – האחת מופעלת על ידי התצפיתנית והשנייה על ידי קצין בחדר המלחמה הגדודי.²³ ואף שלמערכת הירי יש נצרה כפולה, שלבי הפעלת מערכת רוֹאָה-יוֹכָה וטווח ההשהיה שבין המעקב והזיהוי לפתיחה באש, או בין המבט והראייה לירייה, נושאים אופי מגדרי ומדרגי, בין חיילת תצפיתנית תומכת לחימה למפקד לוחם.

מכשירי ראייה ומכשירי ירייה: היסטוריה קצרה של אלימות, צילום ואמצעי לחימה

כאמור, במרץ 2010 הציג צה"ל לראשונה סרטון המתעד אירוע מעקב בגבול רצועת עזה, שבו נהרג לפחות אדם אחד מאש שנורתה לעברו ממערכת רוֹאָה-יוֹכָה.²⁴ מי שראתה וזיהתה את הדימוי הדיגיטלי כאדם ולחצה על המקלע היתה תצפיתנית. בשנות השמונים של המאה הקודמת כתבה סונטאג כי "המצלמה היא סובלימציה של הרובה, לצלם משהו משמעו לבצע רצח סובלימטיבי – רצח רך".²⁵ בשונה מהתיאור של סונטאג, בעת הפעלת מערכת הנשק רוֹאָה-יוֹכָה ממקמות פעולות של ראייה, יצירת דימוי והרג על אותו רצף. התצפיתנית מבצעת "רצח סובלימטיבי – הרג רך" ומתווך וגם הרג ממשי. פעולתה משלבת בין אלימות הצילום לאלימות של כלי נשק.

השילוב בין מכשירי ראייה למכשירי ירייה כמו במערכת רואה-יוקה הם מגמה עכשווית בטכנולוגיות הצבאיות. עם זאת חשוב להדגיש כי לאורך ההיסטוריה החזותית והצבאית היו כמה ניסיונות לשלב בין שני סוגי המכשירים: בין מצלמות סטילס וקולנוע לבין אקדחים, רובים ומקלעים, ובין שני סוגי המערכים. אך גם הזיקות בין השדה הצבאי לשדה הצילומי ובין פעולת ייצור הדימויים לפעולות של הרג אינן חדשות.

עין האדם, עינית המצלמה ועינית כוונת הרובה מחברות בשיח הצילומי בין הצלם, הצלף והצייד, והקשרים המושגיים בין השדה הצבאי להתפתחות הצילום ובין הטכנולוגיה החזותית לאמצעי לחימה מוכרים מימי ראשית הצילום. מאז אמצע המאה התשע-עשרה הפעלים לתפוס (to catch), לחטוף (to trap), לשבות (to seize), לחטוף (to snatch), ללכוד (to capture) ולירות (to shoot) משמשים כדי לתאר את פעולת הסוכנים, המכשירים, המושאים והתוצרים של המדיום הצילומי, כשם שהם משמשים לתיאור פעולת הצייד והצלף. המושגים טעינה (loading) וכיוון (aiming) והמונח הדק (טריגר) מתווים את הזירה המושגית והלשונית המשותפת למנגנוני אקדחים, רובים ומצלמות, כשם שהפעלים להתקיף (to blitz), לקרוע (to rip) ולחסל (to whack) מסמנים את האלימות המשויתת לשדה הצילום ולאמצעי לחימה.²⁶

המונח "צילום בזק" (snapshot) ציין טכניקה צבאית עוד לפני שהיה מונח צילומי, ומודעות הפרסום המוקדמות למצלמות הכיס של קודאק השתמשו במושגים של אקדחי כיס. שני טיפוסים המכשירים חלקו סוכנויות (agencies) משותפות כ"יורים" ו"לוכדים" פיסות של העולם,²⁷ וזיקות מתקיימות גם בין האוחזים בהם. דמויות הצלם, הצייד, הצלף והלוחם חולקות שדה דימויים משותף אף כי לא חופף. בספרו רחב ההיקף העוסק במקצוע הצליפה הצבאית בוחן עידן ירון את הזיקות בין הצלף והצליפה הצבאית לצלם ולצילום, ומצטט את הצלם דניס מוריס: "כצלם הייתי תמיד מוכן. זה קצת להיות כמו צלף: אתה יודע שהרובה שלך מוכן, המטרה נמצאת שם, ואתה ממתין לתזוזה ואז לוחץ על ההדק ומשחרר ירייה אחת – ואחת בלבד".²⁸ קרטייה-ברסון מתאר את הצלם כצייד וטורף המזנק ללכוד ולשמר דבר מה חמקמק. הדימוי של צייד לוכד עולה ממנגנון הסריקה והזיהוי ומסטרקטורת הלכידה הצילומית שקרטייה-ברסון מציע לצלם.²⁹ מן הפועל "ללכוד" נגזר גם תיאור של הצילום כמנגנון לכידה (Apparatus of capture), או בניסוחיו של חוקר הצילום ג'ון טאג: הצילום כמנגנון לכידה של משמעות וכמנגנון משטור.³⁰

בסוף המאה התשע-עשרה התכנסו הקשרים בין שדה הצילום לשדות המלחמה והציד למודל מרכזי אחד של זיקה עיצובית ותפעולית בין מכשירי ראייה למכשירי ירייה. כלי נשק ומנגנוני ירייה שימשו כמודל למצלמות. אקדחים, רובי ציד, מקלעים ורובי צלפים היו כלי הירייה המרכזיים ששימשו מודל תפעולי וצורני למכשירי הראייה והשעתוק שנותרו, חשוב לציין, בתחום הייצור של דימויים חזותיים. כל אחד מכלי הנשק תרם או העניק פתרון לסוגיה צילומית-חזותית אחרת: מהירות צילום, צילום ברצף, יציבות החזקה, צילום של גוף בתנועה ועוד. למצלמות ולכלי נשק היו לא רק מנגנוני פעולה דומים, שפה עיצובית דומה ומילון מושגים זהה; חלקם אף השתמשו באותם חומרים כימיים ובעזרים דומים כמו הדק, חצובה תלת-רגלית, עדשות זום או עצמית

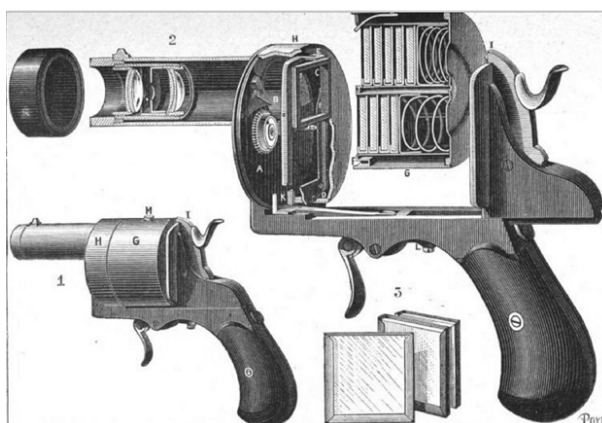
רוחק. כמה מהפיתוחים החשובים ביותר של מצלמות התבססו באופן מובהק על מנגנונים של כלי נשק כמו אקדח הקולט (Colt), כשם שמצלמות הקולנוע העתידיות עשו שימוש במנגנון ובעיצוב של מכונת ירייה מדגם לואיס (Lewis Gun).

המכשיר הראשון ששילב בין מנגנון ראייה למנגנון ירייה היה ככל הנראה מצלמה-אקדח (Pistolgraph) שפותחה ב-1856 בידי סקאיף. אף כי במקרה דנן לא עיצובה ולא גודלה של המצלמה דמו לאקדח, העובדה שנישאה ביד והופעלה באמצעות לחיצה על הדק היתה תנאי מספיק לשם שניתן לה. אקדח הקולט שתוכנן ועוצב על ידי סמואל קולט היה מקור ההשראה למצלמת-אקדח תומפסון (Thompson's Revolver Camera), שעוצבה כאקדח וצוידה בכוונת טלסקופית. ידית האחזיה גולפה מעץ כקת אקדח, ואפשרה החזקה יציבה ביד אחת ללא צורך בחצובה תלת-רגלית (ראו תצלום 3).³²



תצלום 3: צילום מסך מתוך אתר National Media Museum : מצלמת-רובה תומפסון

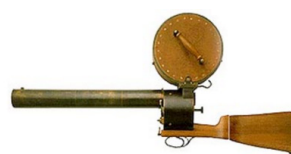
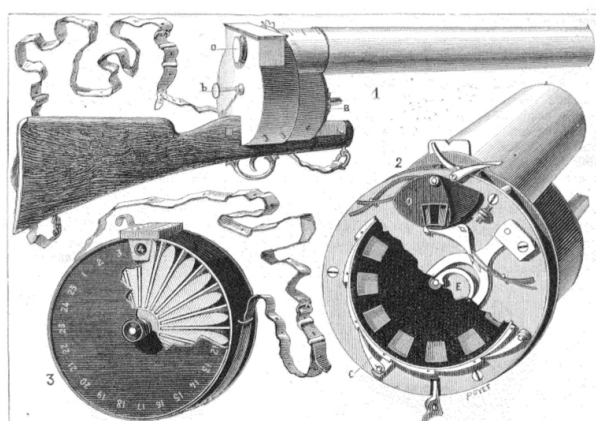
פיתוח מורכב ודומה יותר לאקדח הקולט מבחינה עיצובית ותפעולית היה מצלמת-אקדח כיס (Poche de Revolver-Photo) עשויה ניקל ולה קת מעץ, בדומה לאקדחים בני התקופה (ראו תצלומים 4, 5).³⁴



מימין תצלום 4: צילום מסך מתוך אתר Historic Camera : מצלמת-אקדח כיס; משמאל תצלום 5: צילום מסך מתוך אתר Historic Camera : איור מצלמת-אקדח כיס³⁵

בשונה מהמכשירים שלעיל, רובה ציד שימש כמודל למצלמת הרובה הכרונוטוגרפי (Chronophotographic Gun Rifle /Photographic Gun) שנועדה ללכוד שלבים שונים של

תנועה ופותחה על ידי מאריי ב-1882. המצלמה-רובה עוצבה כרובה ארץ-קנה בעל עדשה והדק. בדומה לרובה ציד, המצלמה-רובה נישאה על הכתף, כוונה אל מושא הצילום, וכאשר לחצו על ההדק אפשר היה "לירות"/לצלם בה 12 מסגרות ברצף (ראו תצלומים 6, 7).³⁶



Étienne-Jules Marey, Fusil Photographique



Étienne-Jules Marey, Fusil Photographique

תצלומים 6, 7: צילום מסך מתוך אתר hyperallergic: מצלמת-רובה כרונוטוגרפית³⁷

רובים המשיכו להיות מודל למצלמות גם בשנות השלושים והחמישים של המאה העשרים. קת והדק של רובה ציד שימשו בסיס עיצובי ותפעולי למצלמת-רובה לייקה (Leica Gun Camera) ואפשרו את יציבותה התפעולית. המנגנון הצילומי הותקן על רובה ארץ-קנה 400 מ"מ, והמצלמה, בעלת עדשות טלסקופיות ארוכות מוקד, יוצבה על גופו של הצלם בעת ה"ירי" (ראו תצלום 8).³⁸

Newest Aids for Camera Users



Camera Gun Gets Long Shots

A TWIN-TRIGGER camera gun is now available for use in the field by explorers, naturalists, and sportsmen. It consists of a miniature camera equipped with a telephoto lens and mounted on a rifle stock. Focusing is done by moving the lens back and forth while watching the image on a ground-glass screen through a telescopic sight. The forward trigger on the gun engages the shutter and takes the picture, and the rear one sets the shutter and winds the film ahead. Photographs can be taken with the outfit as fast as the triggers can be pulled. By loosening two knurled knobs, the camera can be removed for reloading. The total weight of the outfit is eight and three quarters pounds.

The camera gun is used. It is focused by moving the lens with the left hand while the image is viewed through a telescopic sight. Illustration of

תצלום 8: צילום מסך מתוך אתר Popular Science Monthly: מצלמת-רובה ארץ-קנה³⁹

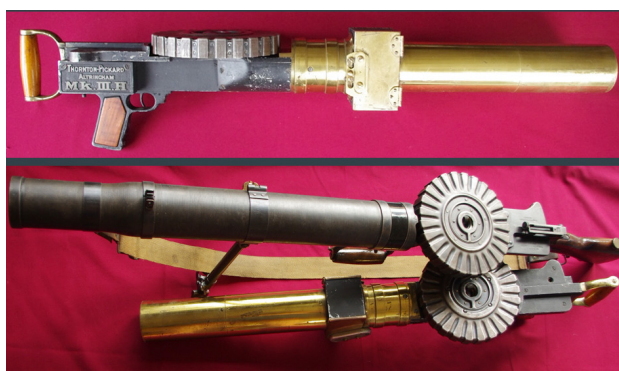
דומה לה היא מצלמת תצלום-צלף, מצלמת פיקוח ומעקב שהותקנה על קת ומנגנון של רובה, ונועדה למשימות של מעקב וירי על גופים נעים או רחוקים. המצלמה היתה בשימוש שירותי הביון הסובייטיים ומדינות ברית ורשה ובשירותם של שומרי גבולות.⁴⁰

בתחילת המאה העשרים קיבלו היחסים בין השדה הצבאי לשדה הצילום והקשרים בין כלי נשק לטכנולוגיות חזותיות תצורת יחסים נוספת. עד אז שימשו מנגנוני ירייה וכלי נשק כדגם למכשירי ראייה וייצור של דימויים חזותיים, אך עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה פותח מודל

שונה, וכעת היו מכשירי הראייה בסיס לפיתוחים טכנולוגיים שנועדו לסימולציות צבאיות. אמנם גם במבנה זה שימשו כלי נשק כמו מקלעים כמודל למצלמות, אך המצלמות נוכסו וגויסו באופן ישיר לשימושים צבאיים של הכשרה, תרגול ואימונים באמצעות הדמיה חזותית, ובמקום ירי באש חיה, המתאמן "ירה" כעת תצלומים.⁴¹

הפיתוחים הצבאיים של מצלמות-מקלע לואיס הם דוגמה לכך. מצלמת תורנטון (Thornton Hythe III Mark Camera Picard) יוצרה ב-1915 עבור חיל האוויר הבריטי, והמכשיר שימש להכשרה ואימונים באמצעות הדמיה לטייסי החיל. בתוך כוונת של מקלע לואיס הותקנה עדשת מצלמה, ומשימת המתאמן היתה להגיע למצב של ירי והפלה של מטוס (ראו תצלום 9).⁴²

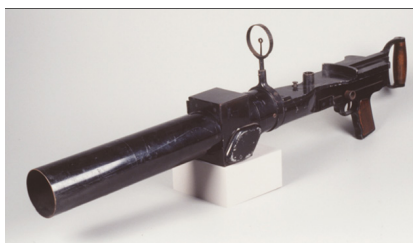
גם מצלמת מכונת ירייה שיוצרה עבור הצבא האמריקני על ידי חברת איסטמן-קודאק שימשה לאימוני ירי. למנגנון הירי של מקלע לואיס חובר, במקום תוף התחמושת, מנגנון חשיפה צילומי עם סרט שכלל מאה חשיפות (ראו תצלום 10).⁴³



תצלום 9: צילום מסך מתוך אתר Classic Firearms.be: מצלמת מקלע תורנטון⁴⁴

הדמיה חזותית עמדה גם בבסיס מצלמת המקלע היפנית רוקו-שה 89 (Type 89 Rokuoh-Sha Machine Gun Camera), ששימשה להכשרת טייסים.⁴⁵ בכל המקרים האלה שימשו מצלמות המקלע לאימונים ללא תחמושת, ובמקום כדורים חיים המקלע "ירה" ושעתק דימויים חזותיים. שיטת זו דימתה את תנאי הקרב הממשיים, בשונה מאימונים על מודלים קודמים של מטוסים ויונים.⁴⁶

בשנות השלושים פותח מכשיר ש"ראה-ירה" כדורים ותצלומים בו זמנית. האקדח-מצלמה שפיתח אברהם קורניק היה מכשיר יוצא דופן ששימש לראייה וירייה סימולטניות – לייצור דימויים ולהריגה (ראו תצלום 11).⁴⁷



תצלום 10: צילום מסך מתוך אתר George Eastman Museum, collections online: מצלמת-מקלע קודאק⁸⁴



תצלום 11: צילום מסך מתוך אתר miamidata.us: צילום הדגמה לפעולת מצלמה-אקדח קורניק⁴⁹

הרעיון של זיהוי, פגיעה ועדות חזותית המשולבים במכשיר אחד עמד בבסיס מצלמה זעירה שחבורה לאקדחי קולט 38. לחיצה על הדק האקדח-מצלמה גרמה לפעולת הירי, פעולת התריס וסיבוב סרט הצלולויד, והמכשיר אפשר לשוטף לירות לעבר אדם ובה בעת לצלם אותו. גם אם הכדור לא פגע בגופו, על הצלולויד נותרו עקבות חזותיים שאפשרו לזהות אותו בעתיד ושימשו כעדות שעשויה היתה להוות בסיס למעצר (ראו תצלום 12). בכך שונה אקדח קורניק מהותית מהמכשירים שלא שילבו בין פעולות שעתוק וייצוג לפעולות ירי והרג.



תצלום 12: צילום מסך מתוך אתר Popular Science Monthly: מצלמת אקדח קורניק⁵⁰

בשנות השמונים שרטטה סוזן סונטאג את היחסים בין מכשירי הרג למכשירי ייצוג ובין ראייה לירייה באמצעות המושג "ספארי צילומי", המשלב בין שדה הציד לשדה הצילום. סונטאג ציינה כי הרובים עברו מטמורפוזה והיו למצלמות, והוסיפה: "לצלמים מצלמות 'האסלבלאד' במקום רובה וינצ'סטר; ובמקום להתבונן דרך הכוונת הטלסקופית לשם כיוון הרובה הם מתבוננים דרך כוונת המצלמה לשם תיחום התמונה".⁵¹ התיאור של סונטאג מדמה את שני המכשירים ושתי הפעולות ומבחין ביניהן. עם זאת, גם אם היא מדמה את פעולת הצילום לביצוע של רצח רך, מצלמת האסלבלאד אינה הורגת. תיאור זה תואם את ההנחה התיאורטית שרווחה עד תחילת המאה הנוכחית, כי הצילום הוא במהותו פעולה של אי-התערבות.

בניגוד להבחנה של סונטאג, מצלמת האקדח של קורניק – כמו היישום העתידי של מערכת רוֹאָה-יוֹרָה ופעולת התצפיתניות – מוטט את השניות שעמדה בבסיס הדיון על הצילום כאי־התערבות כבר בשנות השלושים. בנוסף, המכשיר של קורניק, כמו מערכת רוֹאָה-יוֹרָה, מפריך את ההבחנה הניגודית בין פעולת ייצור (של דימויים חזותיים) לפעולת הרג (של בני אדם). חרף הדמיון בין מערך המכשיר של קורניק ופעולת השוטרים, לבין מערכת רוֹאָה-יוֹרָה ופעולת התצפיתניות, יש ביניהם גם הבדלים: גילום של אינטראקציה אנושית במצלמת האקדח המשטרתית, קרבה פיזית יחסית בין היורה למושא הירייה, תיווך טכנולוגי־חזותי, והפעלה מרחוק באמצעות מערכת התצפית והמעקב רוֹאָה-יוֹרָה.

המושג "מערך" (Apparat) עומד במרכז הדיון של וילם פלוסר, אשר הגדיר אותו כמוכנות לזנק לפעולה, כ"מורה על דבר מה שנערך לקראת משהו, אורב למשהו".⁵² המערך הצילומי אורב לתצלומים, והמוכנות של הצלמים לארוב לטרפם, לזנק לפעולה וללכוד דבר מה בחטף עשויה לתאר הן את שומרי הגבול בעלי מצלמת תצלום־צלף הרוסית והן את מפעילות רוֹאָה-יוֹרָה בגבול רצועת עזה. גם האופן שבו הסופר האוסטרלי איון אידריס תיאר את חוויית הצלף במלחמה הולם את השניים, ובוודאי את תצפיתניות רוֹאָה-יוֹרָה: "חתול השומר על חומה שבה חורי עכברים רבים, ובעומק החורים עובדים עכברים זהירים הנמצאים תדיר תחת עינו הפקוחה של החתול, המחכה לטעות אחת ויחידה".⁵³

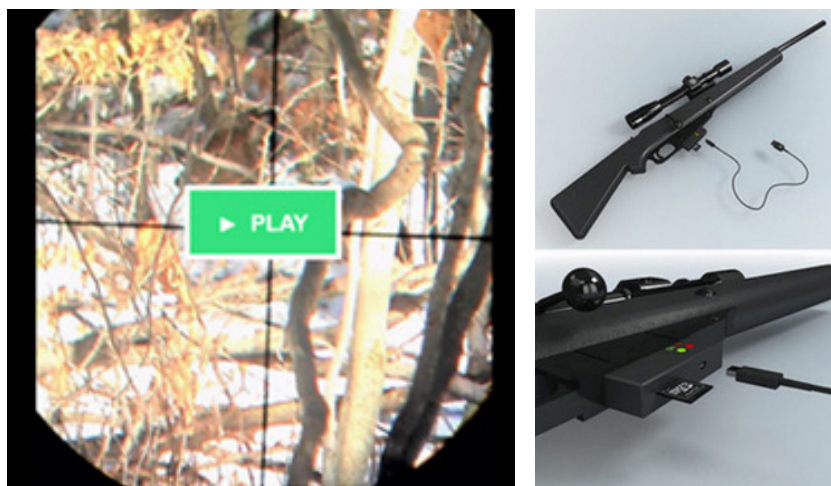
המודלים השונים של המצלמות, שני סוגי המכשירים (מצלמות וכלי נשק) ושני המערכים – הצילום והירי – שעליהם הצבעתי בדיון הגניאלוגי, סיפקו תשתית רעיונית ותפעולית למערכת הנשק רוֹאָה-יוֹרָה ולסימולציות צבאיות ואזרחיות.

בין וירטואליות לריאליות: משחקי וידאו, סימולציות צבאיות ומצבי לחימה בדיון של פלוסר על היחס בין מערכים למכשירים, הוא מציין שמכשירים מתפקדים כהמשך לאיברי הגוף ומכנה אותם סימולציות "אמפיריות", ואילו את המערכים הוא מכנה "סימולציות של מחשבות".⁵⁴ על פי מקורמיק, סימולציה (צבאית) מבוססת על שעתוק או על ייצוג של אובייקט פיזי ממשי או מושגי של מערכת, תהליך, מצב או מבנה תיאורטי. על פי הגדרה זו, להדמיות עשוי להיות טווח רחב של מופעים, ממודלים מתמטיים של מושגים ועד למשחקי מחשב.⁵⁵ סימולציות צבאיות מתבססות על שילוב בין השדה החזותי לשדה הצבאי, על מיזוג מערכים מסוגים שונים ועל צירוף וחיבור בין מכשירי ראייה לאמצעי לחימה. באמצעותן ארויב את טווח הדיון המושגי ברוֹאָה-יוֹרָה לשדה המשחקים הדיגיטליים, ואעסוק בזיקות עכשוויות בין סימולציות צבאיות למשחקי וידאו ומחשב ובקשרים בין תעשיית המשחקים לתעשיות צבאיות.

"מיום שבאו לעולם מילים שמשמשות שמות למלחמה ולמשחק, היו נוטים לכנות מלחמה בשם 'משחק' [...] לעיתים דומה ששני המושגים מתמזגים בעניינם ממש [...] מי יכחיש שהדימויים תחרות, התגררות, סכנה וכיוצא בהם קרובים וסמוכים למושג המשחק? משחק וסכנה, סכנה

ומעשה העזה, כל אלה דבוקים זה בזה", כתב הויזינגה.⁵⁶ היחסים בין מלחמה למשחק מוכרים משחר ההיסטוריה, החל בדבריו של אבנר ליואב בספר שמואל "יקומו נא הנערים וישחקו לפנינו", עבור בקרבות גלדיאטורים וכלה במשחקי סימולציה עכשוויים.⁵⁷ לסימולציות צבאיות ומשחקי מחשב יש היסטוריה משותפת, גם אם מוקדים שונים. בעבר נטו סימולציות צבאיות להתמקד בדרגת אימות גבוהה, יצירת אפקטים ושחזור קרוב ככל האפשר למציאות, בעוד יצרניות המשחקים פיתחו הדמיות גרפיות עשירות. בעשרים השנים האחרונות איבדה חלוקה מסורתית זו מתוקפה: השילוב בין סימולציות צבאיות להדמיות וירטואליות למנועי משחק נעשה שכיח ושתי המערכות פועלות באופן משולב.⁵⁸ ארגונים צבאיים עושים כיום שימוש במשחקים דיגיטליים לתרגול של מיומנויות לחימה עכשוויות. משחקים רבים פותחו או הותאמו לשימושים ויישומים צבאיים: רכישת מיומנויות ירי במקלעים, קרבות אוויר, הדמיות של קרבות רחוב בערים, איסוף מידע ושיתופי פעולה בקרב, פיתוח ערכים ומנהיגות צבאית, חיקוי מגוון רחב של תרחישים ואתגרי לוחמה אפשריים, מודלים של קבלת החלטות, דגמי התנהגות אנושית וחברות.⁵⁹ מנגד, תעשיית המשחקים שוכרת מומחי צבא שיעצו לה בטקטיקות של התנהגות בשדה הקרב וביצירת חוויית קרב אותנטית.

מצלמת רובה תלת-ממדי (3D Camera Gun) או צילום הריגה/ירייה הורגת (KillShot) הם שתי דוגמאות למשחקי סימולציה המשלבים מצלמות הדמיה דיגיטליות במגוון אמצעי לחימה: רובי סער, מקלעים, מכונות ירייה, אקדחים ורובי ציד. שני המשחקים נועדו להעניק למשתמש תחושה עזה של ריאליות באמצעות חוויית ירי ותצלומים ממגוון של נקודות מבט ובליווי עושר אקוסטי (ראו תצלומים 13, 14).⁶⁰



תצלומים 13, 14: צילומי מסך מתוך אתר petapixel.com⁶¹

אם מצלמת המקלע קודאק, רוקו שה 89 היפנית או מצלמת תורנטון הבריטית היו מכשירי הדמיה להדרכה ולתרגול לוחמים, אזי צילום-הריגה ומצלמת הרובה התלת-ממדית שנזכרו לעיל אמנם עושים שימוש באמצעי לחימה ומתבססים על סימולציות צבאיות, אך הם פותחו והופקו על ידי תעשיית המשחקים ולמטרות בידור והנאה, ומשלבים משחק, לוחמה וציד.

שיתופי פעולה רשמיים ופומביים בין תעשיית המשחקים למחלקת ההגנה של ארצות הברית החלו בסוף שנות התשעים. אולם "הצבא של אמריקה" (America's Army - AA) הוא המשחק הצבאי הראשון שפותח ומשווק על ידי ממשלת ארצות הברית וצבא ארצות הברית⁶² – משחק יריות רב-משתתפים שהושק ב-4 ביולי 2002 ועדיין משווק כ"משחק הרשמי של צבא ארצות הברית", ואפשר לשחק בו בחינם מכל מחשב (ראו תצלום 15).⁶³



תצלום 15: צילום מסך מתוך The Official U.S. Army Game

המשחק נועד לשמש ככלי גיוס לצבא, ככלי פדגוגי למטרות תרגול ואימון צבאי, וככלי תעמולתי לעיצוב דעת קהל. השחקן, המוצג כחייל בצבא ארצות הברית, צריך לעבור שלבי הכשרה צבאית שבסיומם ישחק כחייל בתפקיד צבאי. משחק המלחמה משלב דימויים תלת-ממדיים וצילומים תיעודיים ושואף להיות מציאותי ואותנטי – מושגים שמתייחסים ליצירת התנאים החזותיים והאקוסטיים בייצוג תנאי מלחמה וקרוב ובשימוש באמצעי לחימה. לטענת חוקרי אקדמיה העוסקים בשדה המשחקים, שחקני "הצבא של אמריקה" מאמינים כי תיאורי הקרב, כמו גם שלבי ההכשרה, הם אכן אותנטיים ומציאותיים.⁶⁴

שילוב בין אסטרטגיות הדמיה וירטואליות לסיטואציות צבאיות ממשיות, והקשרים בין תעשיית המשחקים, תעשיות צבאיות ואלומות מדינתית, עומדים במוקד עבודתו של האמן הרון פארוקי "משחקים רציניים",⁶⁵ הבוחנת את השימוש במשחקי מחשב ובמציאות מדומה שהופקו במקור כאמצעי בידור והותקו למסגרת של הכשרה קרבית, הדרכה ואימונים של צבא ארצות הברית (ראו תצלום 16).⁶⁶



תצלום 16: צילום מסך מתוך אתר יוטיוב (Serious Games, Harun Farocki)

פארוקי מצליב דימויים חזותיים של תרגילי מלחמה ממשיים עם שחזורים וירטואליים, ומצביע על כך שטכנולוגיות חזותיות צבאיות מייצרות "דימויים אופרטיביים", כלומר דימויים שאינם מייצגים אובייקטים אלא הם חלק מפעולה. לדבריו, יותר משהראייה ומכשירי הראייה משמשים כלי לייצור דימויים או לייצוג אובייקטים, הם פועלים על האובייקטים והופכים אותם למטרה. כאן תפקידה של העין הוא כתפקידם של כלי נשק, והקשר בין הראייה לירייה הוא הדימוי שעל המסך, שעניינו אופרטיבי יותר מאשר ייצוג פיגורטיבי, ובדומה לדימוי חריג שעל מסך רואה-יורה, הוא מהווה נקודת מוצא לפעולה.

ההתייחסות למשחקים היא לעתים קרובות כאל רכיב נוסף במכלול קשרים רב-מודאליים של יחסי צבא-תרבות-תעמולה מדינתית. קשרים אלו כונו "תשלובת צבאית-בידורית" (military-entertainment complex), "צבא-בידור" (militainment), או "רשת צבאית-תעשייתית-מדיה-בידור" (military-industrial-media-entertainment network).⁶⁷ הזליגה בין עולם משחקי המחשב לסמולציות הצבאיות שורטטה לראשונה על ידי טים לנואר במונח "קומפלקס צבאי-בידורי" שטבע, המתאר את ההיתוך ההדדי בין גרפיקה והדמיות מחשב למטרות צבאיות ולמטרות הנאה, ואת המיזוגים בין תעשיות צבאיות לקולנוע ויצרניות משחקים. עולמות היברידיים המשלבים מדיה דיגיטלית, נרטיבים קולנועיים ופרטי מציאות ומצבים תיעודיים של לוחמה עכשווית (כמו בעבודותיו של פארוקי) מסייעים לטשטוש הגבולות בין דמיון למציאות שלנואר מוצא ביישומים צבאיים ובידוריים כאחד.⁶⁸

דיוויד לנרד מסב את תשומת הלב לכך שהשילוב "צבא-בידור" משפיע על הבניה של פנטזיות מיליטריסטיות, הטמעה של אידיאולוגיה הגמונית ולאומיות, הצדקה של מדיניות חוץ וביטחון, רציונליזציה של אלימות מדינתית, גיוס חיילים ונרמול המלחמה, ובמיוחד הטמעה של תפיסת "המלחמה הנקייה" (sanitized war).⁶⁹ ליון וזימר מרחיבים מעט את הדיון ומסיימים את המונח "צבא-בידור" למונח "פיקוח-בידור". ליון טוען כי בחברה בת זמננו, שאותה הוא מכנה "חברת צופים" (viewer society), טכנולוגיות פיקוח ובידור שלובות ולכודות זו בזו, ויש זליגה הדדית בין נרטיבים קולנועיים ואסטרטגיות חזותיות של קולנוע וטלוויזיה לבין אסטרטגיות של פיקוח, מעקב ושליטה.⁷⁰ קתרין זימר מדגישה כי נרטיבים ופרקטיקות של פיקוח ושליטה הופכים לייצוגים ובה בעת פרקטיקות של ייצוג הופכות לפיקוח, ומתוך כך ההבחנה בין השניים מיטשטשת והולכת.⁷¹ רוג'ר שטאל מזהה מעבר ושינוי מ"אזרח-צופה" (spectator-citizen) של עידן המלחמה המודרנית ל"אזרח-חייל וירטואלי" (soldier-citizen virtual) בעידן העכשווי של מלחמה אינטראקטיבית.⁷² לייקה גואניו-אולורו מוסיפה לדיון היבט אַתי ודנה ביחסי הגומלין שבין אתיקה, טכנולוגיות משחקים וטכנולוגיות צבאיות מתוכות-מסך ומערערת על הקיטוב הבינארי בין "משחק מלחמה" ל"מלחמה ממשית". לצד בחינה של אתגרים אתיים דנה גואניו-אולורו בהשפעות של טכנולוגיות צבאיות מתקדמות על הגוף האנושי, ומבחינה בין גוף כאתר של משטור וציות לגוף כאתר של הנאה.⁷²

באופן מסורתי משחק מוגדר כמרחב-זמן תחום של פעילות בעל כללים מוגדרים, שההשתתפות

בו מאופיינת בהנאה וריגוש ובכידול וחריגה זמנית מן העולם הממשי.⁷⁴ יצרנים של משחקי סימולציה מלחמתיים וצבאיים ומשתמשיהם (הצבאיים והאזרחיים) מחזיקים בעמדה שמתקיימת "העברה בין העולמות",⁷⁵ אולם הנחת המוצא של הארגונים הצבאיים ושל תעשיית המשחקים היא כי אותה העברה מתחילה ומסתיימת ברכישת מיומנויות ולא בהקניית ערכים אתיים. מנגד, ספארו ואחרים סבורים כי היא אינה מסתכמת בהקניית מיומנויות, תרגול והדרכה, אלא שלמשחקים יש כוח להשפיע על נטיות מוסריות והתנהגות אתית של שחקנים בעולם הממשי.⁷⁶

אך המעבר מהוצאה להורג או מציד של דמות וירטואלית חסרת גוף באמצעות ג'ויסטיק במשחק מלחמה לעבר ציד והוצאה להורג מרחוק של "דימויים אופרטיביים" או דמות אדם המופיעה כמטרה הממוקמת על מסך באמצעות ג'ויסטיק, כמו במערכת רוֹאָה-יוֹרָה, עשוי להיות מהיר. מעבר מסוג זה, הגולש בין שלושת השדות שבהם דן המאמר באמצעות המושג "רואה-יורה" – הצילום, המלחמה והבידור – התקיים באתר אינטרנט בשם LiveShot.com, אשר הוקם ב־2004 ואפשר לכל גולש וגולשת להיות "ציידים וירטואליים". הודות למצלמה שנצמדה לזרוע ניידת וחבורה לשלט רחוק, אפשר לירות בחיות ממשיות בחווה בטקסס בלי לזוז מהבית. בין התגובות למשחק היו שטענו כי "אין זה ציד. זה הרג [...] מישו מקבל מחשב, לוחץ על כפתור, ומשהו מת אי שם רחוק בלי שום סיבה".⁷⁷ בעז זלמנוביץ' מעלה טענה דומה במאמרו "מיהו לוחם", ומבחין בין לוחם לתומך לחימה: "אלה שמפעילים מערכות התומכות בלחימה הם בגדר הורגים בלבד, שכן אינם מצויים בסיכון מיידי ומשמעותי לגופם ולנפשם, כיוון שהם מפעילים מערכות נשק שלא בשדה הקרב".⁷⁸ טענתו, המתייחסת למפעילות מערכת רוֹאָה-יוֹרָה ולמפעילי אמצעי לחימה קרביים אחרים כמו כלי טיס בלתי מאוישים, שגופם ממוקם במרחק פיזי ניכר מגוף היריב, מערערת הנחות יסוד העומדות בבסיס המושגים לוחם, לחימה ושדה קרב בכלל, ואלה העכשוויים בפרט.

מערכת רוֹאָה-יוֹרָה, כמו גם המשחק המתואר לעיל, הכוללים ישיבה על כיסא והרג בשלט רחוק כחלק מתרבות הפנאי ותרבות הלחימה העכשווית, מעלים דילמות אתיות, רגשיות וקוגניטיביות ומאתגרים מושגים כמו מרחב, קרוב ורחוק. בשני המקרים מתקיים שילוב בין מרחק פיזי לקרבה חזותית, והמגוון החושי מצטמצם כמעט רק לממד האופטי. זאת ועוד, טכנולוגיות צילום והדמיה דיגיטליות, טכנולוגיות חישה מרחוק ויישום של מערכות הוצאה להורג מרחוק ללא מגע יד אדם שוחקות את הפער בין לחימה ממשית לסביבות לחימה מדומה ובין ביצועיות וירטואלית לזו הממשית.⁷⁹ האנלוגיה בין מערכת רוֹאָה-יוֹרָה למשחקים דיגיטליים שעניינם השמדה באמצעות פעולה של שלט רחוק, כמו גם השימוש במטאפורות, דימויים, מכשירים ומונחים מעולם משחקי הווידאו והמחשב, שגורים על לשונן של תצפיתניות מערכת רוֹאָה-יוֹרָה ושל המפקדים, וממחישים את ההסטה והשינוי שחל בלוחמה העכשווית, מהרג הכרוך באינטראקציה אנושית לעבר יעד של הדמיה. כך נוצרים מצבים היברידיים הנפרשים בין סביבות משחקי וידאו, סימולטורים צבאיים ומצבי לוחמה, שהרצף המילולי "רואה-יורה" מעניק להם ביטוי מילולי והמקף ביטוי חזותי.

"לא פשוט לקחת ג'ויסטיק כמו סוני פלייסטיישן ולהרוג"

"אני לא רוצה שהן ירגישו שזה כמו סוני פלייסטיישן", אמר ב-2010 קצין בכיר בצבא בהתייחס לתפקידן של תצפיתניות רואה-יורה. דבריו מבטאים הכרה וחשש מהאפשרות של זליגה בין העולם הווירטואלי של המשחקים הדיגיטליים לעולם הריאלי של מערכת רואה-יורה ושל שדה קרב או סביבות עימות.⁸⁰ "ואני זוכרת שזה גם נראה לי כמו מין משחק מחשב כזה, כאילו אתה לא רואה שזה באמת בן אדם, אתה רואה מישהו רץ אבל זה לא באמת נראה בן אדם, כאילו זה מין משהו כזה לא... קורה לא-קורה כזה", מעידה חיילת ומאששת את החשש.⁸¹ המעמד הנזיל בין העולמות והמערכות עולה גם בדבריה של תצפיתנית לשעבר על הכנסת מערכת רואה-יורה לשימוש באזור עזה: "כאילו ילדה בת 18 שמתה שגם לה יהיה את הגאדג'ט הזה. מתה שגם לה יהיה עם מה לעבוד, ושיהיה לה עוד אקשן".⁸² הרצון לשחק, הרצון לאקשן ולריגוש הנלווים למשחק ולפעולות ירי והרג משולבים יחד. "זה נותן לך את התחושה ש'ואו, יריתי עכשיו'. זה מאוד מפתה להיות זאת שעושה את זה", מוסיפה תצפיתנית אחרת.⁸³ הפער בין עולם המשחקים לעולם הצבאי והמרחב המנטלי בין פעולת העין (ראייה) לפעולת האצבע (ירייה) מצמצמים למסך הדק והמתווך של המחשב. "לגבי ידיי", כותב בארת, "האיבר של הצלם אינו העין (שמפחידה אותי) אלא האצבע".⁸⁴ במקרה של תצפיתניות ומפעילות מערכת רואה-יורה, העין המפחידה את בארת סורקת, והאצבע לוחצת כדי להרוג אדם בשלט רחוק.

המובדלות נועדה ליצור הרחקה מנטלית, וכפי שמערכת רואה-יורה מאופיינת ומשווקת, גם "לשפר שרידות של חיילים".⁸⁵ טילים ארוכי-טווח, פצצות בין יבשתיות, פצצות חכמות ואמצעי לוחמה בשלט רחוק דוגמת רואה-יורה הופכים את פעולות ההרג והמלחמה לתהליך מטוהר, נקי ומרוחק.⁸⁶ בהפגנת כוח "נקייה" ובסיכון חיים מועט או לוחמה ללא סיכון: בלחיצת אצבע יכול מישהו "להימחק מרחוק", בעוד מישהי אחרת צופה במסך כשהיא מוקפת בשקט של "אזור בטוח". זו לוחמה א-סימטרית וחד-כיוונית, שבה הפגיעה מתרחשת רק בכיוון אחד ופוגעת רק באחר. למרות ההדמיה הקולית, יש כאן דפוס חדש של לוחמה שמצמצם את פעולת ההריגה לאפקט של חץ על דימוי. האויב מופחת למעמד של מטרה, לדמויות זעירות דו-ממדיות על מסך.⁸⁷ בגלל ההסתמכות על השימוש במחשבים וקונסולות משחק להשגת הרס וחיסול של מטרות מרחוק, בגלל המובדלות הפיזיות, אפקט ההרחקה והתיווך הממוסך והאופטי, לוחמה צבאית זו מכונה "לוחמת נינטנדו".⁸⁸

בציטוט לעיל מביעה התצפיתנית סיפוק והצלחה עקב הפעלה טובה של המערכת. בדומה למשתמשי משחק מלחמה דיגיטלי, תחושות ההנאה והעוצמה עשויות לנבוע גם מהפגנת מימונות גבוהה. גריים קירקפטריק מוסיף לכך כי ההנאה, הריגוש והמשמעות של המשתמשים נובעים פחות מתוכנו של המשחק או מהממד הנרטיבי שלו, ויותר מביצוע טוב של המיומנויות שהוא דורש. אלה הם בין הגורמים ל"אפקט הרחקה" מוסרי.⁸⁹

יתרה מכך, אמצעי הלחימה בשלט רחוק מאפשר למפעילת רואה-יורה לראות ולירות בלי להיראות. ייתכן שחוסר ההדדיות, יחד עם העובדה שמפעילות המערכת והיריבים אינם רואים

זה את זה ואינם מופיעים בשדה תפיסה הדדי, מקילים על ניהול האלימות. האי-נעימות הנפשית מתמנת בגלל ההפרדה הפיזית והמרחבית בין שני האירועים (ראיה וירייה) ובין המעשה לתוצאותיו: אני לוחצת על כפתור כאן, וצללית אדם נעלמת בפיצוץ שם.⁹⁰

המרחק הפיזי מהפעולה יוצר גם מרחק פסיכולוגי ומנטלי מהתוצאות הממשיות של הפעולה הצבאית, ולכך עלולות להיות השלכות אתיות. כפי שמציין מתיו ג'רופי, המרחק מבודד את הסובייקט מכל קשר אישי עם המוות, הסבל, הנזק וההרס הנלווים לפעולתו ומההשלכות הרוחניות הגורל של לחיצה על הג'ויסטיק.⁹¹ מתקיים כאן שילוב חדש ומורכב בין מרחק פיזי לקרבה חזותית: טכנולוגיות הראייה מרחוק מאפשרות לראות את היריב כאילו היה קרוב מאוד ומבטלות את הממד האנונימי שיוצר המרחק, אבל התיווך הממוסך והטכנולוגי מממן את תחושת הקרבה התפיסית. צמצום המרחק המושגי והממשי בין ראייה לירייה ובין זיהוי דמות על מסך לבין חיסולה בפועל במרחב הממשי מצמיח את המושג "גופים מפוצלים" שעליו הצביעה בראידוטי.⁹² בהתייחס למושגיו של פוקו, "לוחמת הנינטנדו" מציעה, לצד ישיבה מול מסך והפגנת מיומנויות ביצוע והנאה, גם זליגה או הכלאה בין "גופים צייתניים", "גופים מתענגים" ו"גופים מפוצלים".

רוֹאָה-יוֹרָה, "פשוט משחק וידיאו" והרג מנוכר

לדילמות הרגשיות והקוגניטיביות הנלוות לישיבה על כיסא והריגת אדם בשלט רחוק, או לחיצה על "[...] סתם כפתור שאת יושבת ארבעה ק"מ [ממנו] ועל ארבעה ק"מ קדימה משהו ימות מזה" יש כמה ביטויים.⁹³ "זה לא פשוט לקחת ג'ויסטיק כמו סוני פלייסטיישן ולהרוג, אבל בסופו של דבר זה להגנה", אומרת תצפיתנית ומדייקת לא רק בניסיון לצידוק אתי של פעולותיה, אלא גם בתיאור האסטרטגיה הנתפסת כמניעתית.⁹⁴ תצפיתנית אחרת מדברת על תהליך של הרחקה באמצעות מושגים מעולם הפרופסיה, כמו טכנולוגיה ומקצועיות, ועל ניתוק מהמציאות ומיקום הפעולה במסגרת עולם של משחקי מחשב:

זה בעצם חלק מכל הפיתוחים הטכנולוגיים של התעשייה הצבאית, [...] הטכנולוגיה הופכת את זה לקל יותר, [...] אתה מרחיק את עצמך, אתה מנכר את עצמך, מנתק את עצמך ויותר קל לעשות את העבודה, [...] פשוט משחק וידיאו [...] זה כאילו מנותק מהמציאות.⁹⁵

הניכור מודגש בדבריה כפליים: בניכור עצמי ובדיבור על עצמה בלשון זכר, וגם בדימוי של משחק וידיאו המשמש אותה לציון תהליכי הזרה, הרחקה וניתוק מהמציאות. בניתוח דברי התצפיתניות נמצא ביטוי לכמה מנגנונים שנועדו להתגבר על הרתיעה האנושית מנטילת חייו של בן אנוש: הצדקה רציונלית, אתית ורגשית ("זה להגנה"), מבט מקצועי המלווה בנטייה לניכור רגשי ("הטכנולוגיה הופכת את זה לקל יותר", "הרגתי אחד", "קל לעשות את העבודה"), הרחקה לעולם הווירטואלי ("פשוט משחק וידיאו"). מנגנונים פסיכולוגיים אלה מכונים בעגה הצבאית והמחקרית "הרג לא-אישי" או "הרג מנוכר" (Depersonalized killing).⁹⁶

בספרו "על ההרג" דן דייב גרוסמן במחירים הפסיכולוגיים של לימוד ותרגול הרג על חיילים ועל החברה. לדבריו, הכשרה צבאית יוצרת דיכוי מלאכותי של אמפתיה ודה־פרסונליזציה בקרב חיילים כדי להקל עליהם להרוג ולהפחית את ההשלכות הפסיכולוגיות של ההרג.⁹⁷ משמעות המושג "דה־פרסונליזציה" – ניתוק עצמי – היא נפרדות, ניתוק וניכור של אדם (המתפקד באופן עצמאי) מגופו וממערך שלם של תהליכים מנטליים ותהליכי חשיבה.⁹⁸ גרוסמן מזהה כי ככל שגדל המרחק הפיזי והמנטלי ההרג נעשה אנונימי יותר, וככל שבני אדם פרטיים מומרים למעמד של דימוי מופשט או מושג, פעולת ההרג נעשית אפשרית יותר. זו הסיבה שארגונים צבאיים שואפים לאמן חיילים להרוג באמצעות תהליכים של דה־פרסונליזציה, המכונים "הרג מרוחק" פיזית ופסיכולוגית, אך גם זאת, יש להדגיש, רק תחת תנאים מסוימים שיהפכו את ההרג לקביל. כדי להתגבר על הרתיעה מהרג ולהפחית את השלכותיו הפסיכולוגיות מוכרחים גם בצבא לייצר תנאים להריגה, שלכאורה אינם מייצגים את הערכים המוסריים והאתיים של החיילים.⁹⁹

ישנן כמה אסטרטגיות פסיכולוגיות ליצירת "הרג לא־איש" או "הרג מרוחק": הצדקה רציונלית ורגשית – הגנה על המשפחה, הבית, חברים קרובים, אחים לנשק, הגנה על יישובים; הרחקה, הזרה וניכור באמצעות חפצון ודה־הומניזציה של האירוע ושל האדם שהופך "מטרה" – "מושא לירי", "דמות על מסך"; שימוש במונחים מקצועיים: "סיפוק מקצועי", "יעילות", "קליני", "נקי" "לנטרל את החוליה", "מטרה", "אחד", "להוריד"; ודמוניזציה – "מחבל", "אויב", לתיאור בני אדם. כשם שאימונים צבאיים ותרגולים באמצעות סימולציות לחימה מבנים תפיסה של הרג מרוחק ודה־פרסונליזציה, יצירת דימויים מופשטים של בני אדם, טבעון ושימוש בשפה קלינית, קרה ומקצועית מנוכרת מייצרים מרחק והזרה ומבנים תהליכים מנטליים של דה־פרסונליזציה. צבאות טוענים שהשימוש בשפה קרה ונקייה הכרחי כדי למנוע אמפתיה כלפי מטרות אנושיות, שעשויה להפריע לחיילים להרוג.¹⁰⁰

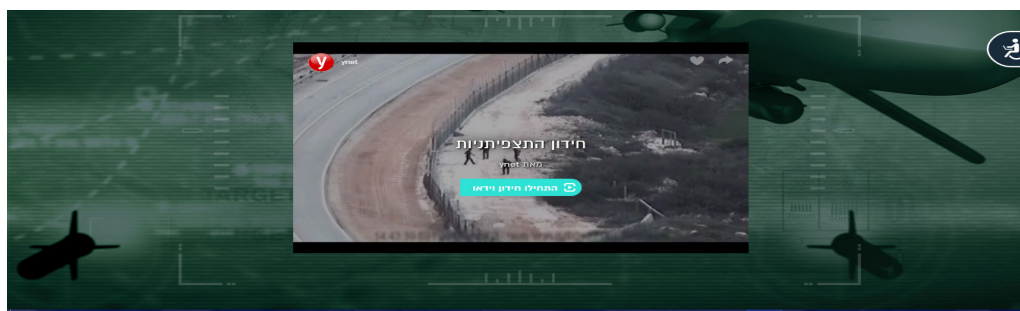
אפילוג: לוחמת נינטנדו וחיילות ג'ויסטיק

המעבר מהעולם הווירטואלי של סימולציות צבאיות בזמן ההכשרה אל סביבת שדה הקרב הממשי שואף להיות מעבר חלק. תהליך ההכשרה באמצעות אימון וירטואלי האורך שבוע קרוב מאוד להפעלה הממשית של מערכת רוא־היורה על גבול הרצועה. ההדמיה מצמצמת את המרחק לא רק בהיבטים של תרגול מיומנויות והיכרות עם סביבת לחימה ממשית. כשם שאימונים ותרגולים באמצעות סימולציות לחימה יוצרים דה־פרסונליזציה והרג מרוחק, כך הלחימה בפועל הופכת לחזיון ראוות. מעקב, פיקוח והרג בני אדם, כמו בעת הפעלת מערכת רוא־היורה, עלולים להפוך לאירועים במשחק טריוויאלי, נקי ומטוהר, משחק מרובה־משתתפים. ב"לוחמת הנינטנדו" השחקנים־חיילים מכונים "חיילי הג'ויסטיק", ובמקרה הנוכחי "חיילות הג'ויסטיק". בשבילן, תחושות של ריגוש והנאה ממשחק עשויות לזלוג לריגוש מהפעלת אמצעי לחימה התקפיים הבנויים על פורמט דומה ומשתמשים במחשוב ומכשור זהה.

בהתייחס למהלך ההמשגה של "רוֹאָה-יוֹרָה" יש אם כן להבליט מרכיב נוסף, מוצנע, המובלע ברצף שבין ראייה לירייה. הקישור האסוציאטיבי והמידי משלב בין מכשירי ראייה למכשירי ירייה, אך השדה השלישי – שדה המשחקים הדיגיטליים – חושף גם את מרכיב ההנאה וההתענגות המקושרים ישירות לעולם המשחקים. אם הטכנולוגיה משפיעה על התודעה, הרכיבים הממשיים המשותפים לשני העולמות (ג'ויסטיק, מסך מחשב) רק מעצימים את ההנאה המשחקית ממרדף של ציידות אדם אחר דמויות אדם על המסך. ב"לוחמת הנינטנדו" חיילי הג'ויסטיק אינם נמצאים במגע ישיר עם "האויב" שעליהם להכניע ואינם עומדים בפני האפשרות להיהרג בפעולה.

בשל הריחוק הפיזי מאתר הלחימה והיעדר הסכנה החליט הצבא הישראלי שלא להגדיר את התצפיתנים כלוחמות ולוחמים ואף לא כ"לוחמי סייבר". אך למרות הביטחון הפיזי, גואניוֹ אולורו סבורה כי "חיילות הג'ויסטיק" ב"לוחמת נינטנדו" אמנם בטוחות מבחינה פיזית, אך מסתכנות מבחינה מוסרית.¹⁰¹ ואכן, גם כשנוצר מרחק פיזי ופסיכולוגי וחרף טבעון השפה וחיטויה, תוצאות ההריגה עלולות להיות טראומטיות והרסניות ליחידים. בצבא הישראלי לא ששים לדבר על הלחץ הנפשי של מפעילות מערכת רוֹאָה-יוֹרָה. עם זאת, ב־2010 נטען כי החששות מפני ההשלכות על החיילות נותרו בגדר חששות וכי "לא נרשמו אירועים חריגים".¹⁰² באותה שנה הדגיש קצין בכיר: "מעולם לא נפגעו חפים מפשע במהלך הפעלה של מערכת רואה-יורה".¹⁰³ במקביל, צה"ל מסרב למסור מהו מספר המתקרבים לגדר שנורו עד היום בידי מפעילות מערכת רוֹאָה-יוֹרָה שעל גבול רצועת עזה. מעשה הצילום מתואר מטאפורית כשותפות באי־ציבות, בארעיות ובפגיעות של אדם אחר. הפעלת רוֹאָה-יוֹרָה בידי התצפיתניות עלולה לממש את טווח האפשרויות המטאפוריות והממשיות הגלומות בתיאור זה.

בישראל של 2016 קיבלה הזליגה בין העולם הצבאי לעולם האזרחי־משחקי ביטוי במשחק ההתנסות "בואו להיות העיניים של צה"ל" – פרויקט מיוחד של ynet שהציע "לבדוק אם אתם חדים כמו תצפיתניות בצה"ל": "צפו בסרטון המיוחד, ענו על השאלות שבתוכו ותראו עד כמה המחבל יוכל לחשוש כשאתם במשמרת. את הציון שתפו עם חברים" (ראו תצלום 17).¹⁰⁴ משחק ההתנסות שנועד לציבור הרחב ומופץ במרחב התקשורתי האזרחי יכול להיווצר רק בתמיכת הצבא ובשיתוף פעולה איתו, והוא מאיר פן מתוחכם ובעל היבטים מהנים של תהליכי מיליטריזציה ושל אופני התפרשותם בחברה בישראל.



תצלום 17: צילום מסך מתוך אתר Ynet¹⁰⁵

הערות

1. נעם לורוביץ, "תצפיתנית בגבול עזה: 'אנחנו העיניים של המדינה'", מאקו, 30.10.2011, www.mako.co.il/pzm-recruits/tips/Article-eaf79a509054331006.htm&Partner=Shlif.
2. בשיחה שערכתי עם סגן דובר רפאל נאמר לי כי מזמין הפיתוח - צה"ל במקרה הנוכחי - הוא זה שנתן לאמצעי הלחימה את שמו המבצעי: Tech Sentry: Stationary Distance Long. Ltd Systems Defense Advanced Rafael in, "Station Weapon Controlled Remote (www.rafael.co.il/marketing/SIP_STORAGE/FILES/4/1104.pdf) (להלן אתר רפאל).
3. חנן גרינברג, "צפו: רואה-יורה פגעה במחבל וסיכלה פיגוע", ynet, 2.3.2010, <http://betterplace.ynet.co.il/Article.aspx?guid=3856921&mainGuid=6> (להלן גרינברג, "צפו: רואה-יורה").
4. סוזן סונטאג, הצילום כראי התקופה, תרגם יורם ברונובסקי (תל אביב: עם עובד, 1979), 19 (להלן סונטאג, הצילום כראי התקופה).
5. שם, 20.
6. שם, 16.
7. James Der Darian, *Virtuous War: Mapping the Military-Industrial-Media-Entertainment Network*, 2nd ed. (Oxon, UK: Routledge, 2009), 10 (להלן Der Darian, *Virtuous War*).
8. וילם פלוסר, לקראת פילוסופיה של הצילום, תרגם יונתן ו. סואן (תל אביב: רסלינג, 2014), 32 (להלן פלוסר, לקראת פילוסופיה של הצילום).
9. צילום מסך מתוך אתר רפאל: www.rafael.co.il/marketing/SIP_STORAGE/FILES/4/1104.pdf.
10. שם.
11. Gregoire Chamayou, *A Theory of the Drone*, trans. Janet Lloyd (New York: New York Press, 2015) (להלן Chamayou, *A Theory of the Drone*), 12.
12. איתי ברק ועמיר סנדר, "מהיררכיה לרשת", מערכות 438 (2011): 36-43.
13. חיל האיסוף הקרבי הוקם בשנת 2009 וממונה על איסוף ועיבוד מידע מודיעיני באמצעות אמצעים טכנולוגיים מתקדמים. <https://www.idf.il/%D7%90%D7%AA%D7%A8%D7%99%D7%9D/%D7%97%D7%99%D7%9C-%D7%94%D7%90%D7%99%D7%A1%D7%95%D7%A3-%D7%94%D7%A7%D7%A8%D7%91%D7%99%D7%AA%D7%A4%D7%A6%D7%A4%D7%99%D7%AA%D7%A0%D7%99%D7%AA%D7%A4%D7%A7%D7%99%D7%93%D7%99%D7%9D/> (להלן חיל האיסוף הקרבי).
14. חיל האיסוף הקרבי, <https://www.mitgaisim.idf.il/%D7%AA%D7%A4%D7%A7%D7%99%D7%93%D7%99%D7%9D/%D7%AA%D7%A6%D7%A4%D7%99%D7%AA%D7%A0%D7%99%D7%AA%D7%A4%D7%A7%D7%99%D7%93%D7%99%D7%9D/>
15. בהגדרות ומערכת הקריטריונים לתפקידים הצבאיים: לוחמים, חיילים קרביים ומפעילי אמצעי לחימה התקפי מ־2013, לוחם הוגדר "מי שנוטל סיכון לחייו, שמאומן ללחימה ולפגיעה באויב במרחב מבצעי המגע". מפעיל אמצעי לחימה התקפי הוגדר "מי שאינו פועל במרחב מבצעי המגע, המאומן להפעיל אמצעי לחימה שתפקידו לפגוע באויב". לילך שובל, "לוחמים, מאחוריכם: מפעיל אמל"ח התקפי", ישראל היום, 30.5.2013 (<http://www.israelhavom.co.il/article/90961>).

16. <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3856921,00.html>
17. מתן חצרוני, "מקורבי החיילות: לתקן את ניסוח הנימוק להערכה", באתר חדשות 2, 19.1.2015 (להלן חצרוני, מקורבי החיילות) www.mako.co.il/news-military/security-q1_2015/Article-df5386c7ee30b41004.htm
18. אנשיל פפר, "רואות ויורות. לפגוע במחבלים מהכיסא בחמ"ל", הארץ, 2.7.2010 (להלן פפר, "רואות ויורות"), <http://www.haaretz.co.il/misc/1.1210045>
19. Michel Foucault, *Society Must Be Defended*, 2nd ed. Trans. David Macey (Picador: New York, 2003).
20. פפר, "רואות ויורות".
21. אתר שוברים שתיקה, עדות 12 (דרגה: סמלת; יחידה: מודיעין שדה; מקום: רצועת עזה) (להלן שוברים שתיקה, עדות 12) www.shovrimstika.org/wp-content/uploads/2011/02/Women_Soldiers_Testimonies_2009_Heb.pdf
22. אתר שוברים שתיקה: www.shovrimstika.org/testimonies/videos/98467 (להלן שוברים שתיקה, וידיאו יעל).
23. פפר, "רואות ויורות".
24. גרינברג, "צפו: רואה-יורה".
25. סונטאג, הצילום כראי התקופה, 19.
26. חוה ברונפלד-שטיין, "ללכוד", מפתח 7 (2014): 104-79. (mafteakh.tau.ac.il/2014/01/05-07)
27. הסלוגן הראשוני למצלמות הכיס של קודאק (Vest Pocket Kodak) הציג אותן באמצעות מילון של אקדחי כיס: "אתה תלחץ על ההדק ואנחנו נעשה את השאר", ושונה ל"אתה תלחץ על הכפתור ואנחנו נעשה את השאר". Paul S. Landau, "Empires of the Visual: Photography and Colonial Administration in Africa," in *Images and Empires: Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, eds. Paul S. Landau and Deborah D. Kaspin (Berkeley: University of California Press, 2002), 148 (להלן Landau, "Empires of the Visual").
28. דניס מוריס, מצוטט אצל עידן ירון, מאחורי הכוונת, הצלף הצבאי-עיון רב-תחומי במקצוע הצליפה הצבאית (בן-שמן: מודן הוצאה לאור, צה"ל - הוצאת מערכות, 2016), 296.
29. Henri Cartier-Bresson, "Images à la sauvette – The decisive moment", in *The Cinematic, Documents of contemporary Art*, ed. David Campany (Cambridge, Withechapel and MIT Press, 2007), 43-49.
30. John Tagg, *The Disciplinary Frame, Photographic Truths and the Capture of Meaning* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009), 22, 35-49.
31. www.historiccamera.com/historiccameras/historiccameras4.html
32. <http://www.nationalmediamuseum.org.uk/collection/photography/photographictechnology/>

- [collectionitem?id=1991-5101](#)
- www.nationalmediamuseum.org.uk/collection/photography/photographictechnology/ .33
- [collectionitem?id=1991-5101](#)
- http://historiccamera.com/cgi-bin/librariumadmin/pm.cgi?action=app__display&app=datasheet&app_id=2500 .34
- http://historiccamera.com/cgibin/librariumadmin/pm.cgi?action=app__display&app=datasheet&app_id=2500 .35
- Allison Meier, "The Scientist Who Shot His Photos with a Gun and Inspired Futurism", .36
Hyperallergic, May 11, 2015 (<http://hyperallergic.com/197464/the-scientist-who-shot-his-photos-with-a-gun-and-inspired-futurism>)
- .37 שם. עוד על אטיין ז'ול מאריי ראו <http://www.ctie.monash.edu.au/hargrave/marey.html>
- Raymond a. Brown (ed.), "Rapid Fire-action for Camera", "Newest Aids for Camera sers", *Popular Science Monthly*, 133(2) (August 1938): 45. https://books.google.co.il/books?id=eCYDAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false .38
- .39 שם.
- <http://www.cryptomuseum.com/covert/camera/sniper/index.htm> .40
- <http://www.classicfirearms.be/Museum/museumENG.html> .41
- .42 שם.
- www.google.com/patents/US1360443 .43
- <http://www.classicfirearms.be/Museum/index.html> .44
- <http://www.kehblog.com/2010/09/machine-gun-camera.html> .45
- https://books.google.co.uk/books/about/Popular_Science.html?id=BCgDAAAAMBAJ
- A. B. Feuer, B. A., *The U.S. Navy in World War I, Combat at Sea and in the Air* (WestPoint: Praeger, 1999), 141-142. <https://books.google.co.il/books?id=7O1yeZxemlUC&pg=PA121&lpg=PA121&dq=The+U.S.+Navy+in+World+War+I,+Combat+at+Sea+and+in+the+Air&source=bl&ots=s8izafx2Zq&sig=4LzPsOfW5F79sTMFova5jmRJOM&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwilitSxn-TWAhWNDBoKHRJhATEQ6AEIbzAH#v=onepage&q=The%20U.S.%20Navy%20in%20World%20War%20I%2C%20Combat%20at%20Sea%20and%20in%20the%20Air&f=false> .46
- Michael Zhang, "Revolver Camera that Shot Bullets and Photos at the Same Time" .47
 (19.5.2011). <http://petapixel.com/2011/05/19/revolver-camera-shoots-bullets-and-photos-at-the-same-time>

48. Enhancing the Illusion, The Process and Origins of Photography, George Eastman House Technology Archive. http://www.geh.org/fm/Mees/htmlsrc/me13000687_ful.html
49. <http://miamidata.us/camera-on-the-gun-new-or-well-forgotten-old>
50. Swezey, M. Kenneth, "Big business in Miniature", *Popular Science Monthly* (August 1938, Vol. 133, No. 2): 28. August 1938 issue of Popular Science.
51. שם, 16.
52. פלוסר, לקראת פילוסופיה של הצילום, 32.
53. מתוך *The Australian Light Horse Association* <http://archive.is/QWX8#selection-1879.3-1879.238>
54. פלוסר, לקראת פילוסופיה של הצילום 35, 98 בהתאמה.
55. (Ernest J. McCormick, *Human factors engineering* (New York: McGrawHill, 1964). בשדות רבים ושונים, כמו רפואה וחינוך, נעשה שימוש בטכנולוגיות הדמיה. דיון בהקשרים אלו אינו מעניינו של המאמר הנוכחי, המתמקד בטכנולוגיות הדמיה אך ורק מהפרספקטיבה של הקשרים שבין ראייה, ירייה והנאה, ושל היחסים בין טכנולוגיות צילום, תעשיות צבאיות ותעשיות משחקים דיגיטליות.
56. יוהאן הויזינגה, האדם המשחק (מוסד ביאליק: ירושלים, 1984), 72 (להלן הויזינגה, האדם המשחק).
57. שמואל ב, ב, 14.
58. Phongsak Prasithsangaree, Joseph Manojlovich, Stephen Hughes & Mike Lewis, "UTSAF: A Multi-Agent-Based Software Bridge for Interoperability between Distributed Military and Commercial Gaming Simulation", *Simulation* 80 (2004): 647-657
59. Margot Susca, "Violent Virtual-Games-and-the-Consequences-for-Real-War", (*Susca, "Violent Virtual-Games and the Consequences for Real War"*) *E-International Relations*, 24.9.2014
60. Michael Zhang, "KillShot: A Rifle Camera for Hunting with Photos Instead of Bullets", 13.3.2012 (Petapixel) <http://petapixel.com/2012/03/13/killshot-a-camera-rifle-for-hunting-with-photos-instead-of-bullets>; <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.vapp.snipercamera3d>
61. <https://petapixel.com/2012/03/13/killshot-a-camera-rifle-for-hunting-with-photos-instead-of-bullets>
62. <http://www.e-ir.info/2014/09/24/violent-virtual-games-and-the-consequences-for-real-war>
63. <https://www.americasarmy.com> ראו קישור לאתר הרשמי של המשחק וליוטיוב: <https://www.youtube.com/watch?v=nFTzAuGaDIY>
64. Susca, "Violent Virtual-Games"
65. Harun Farocki, "Serious Games" – 2009/2010\ ראו קישור לעבודה ביוטיוב: <https://www.youtube.com/watch?v=QxI9YoYzlGw>

- <https://www.youtube.com/watch?v=QxI9YoYzIGw> .66
- Holger Pötzsch and Philip Hammond, "Approaching the War/Game Nexus", .67
(*Game studies, the International Journal of Computer Game Research*, 16(2) (2016)
[.http://gamestudies.org/1602/articles/potzschhammond](http://gamestudies.org/1602/articles/potzschhammond)
- Tim Lenoir, "All but war is simulation: The military-entertainment complex", .68
Configurations, 8 (2000): 289-335. [http://web.stanford.edu/dept/HPS/TimLenoir/](http://web.stanford.edu/dept/HPS/TimLenoir/MilitaryEntertainmentComplex.htm)
[.MilitaryEntertainmentComplex.htm](http://web.stanford.edu/dept/HPS/TimLenoir/MilitaryEntertainmentComplex.htm)
- David J. Leonard, "Unsettling the military entertainment complex: Video games and .69
a pedagogy of peace", *Studies in Media & Information Literacy Education*, 4(4) (2004):
(Leonard, "Unsettling the military entertainment complex", להלן) 1-8
- Robert Sparrow et als., "Playing for Fun, Training for War: Can Popular מצוטט אצל .70
Claims About Recreational Video Gaming and Military Simulations be Reconciled?"
("Sparrow et als., "Playing for Fun, Training for War" להלן) *Games and Culture* (2015): 3
- Catherine Zimmer, "Surveillance Surveyed: The Effects of Remote Sensing Technologies on .71
Perception Through the Films of Harun Farocki, *Surveillance & Society* 8(4) (2011): 427-440
- Roger Stahl, *Militainment, Inc.: War, Media, and Popular Culture* (London: Routledge, .72
.2010), 21-36
- Lykke Guanio-Uluru, "War, Games, and the Ethics of Fiction", *Game Studies, the .73
International Journal of Computer Game Research*, 16(2) (2016), [http://gamestudies.](http://gamestudies.org/1602/articles/guanio)
("Guanio-Uluru, "War, Games, and the Ethics of Fiction" להלן) [org/1602/articles/guanio](http://gamestudies.org/1602/articles/guanio)
- .74 הוויזינגה, האדם המשחק.
- Michelle Mayo, Michael J. Singer & Laura Kusumoto, "Massively multi-player .75
(MMP) environments for asymmetric warfare", *Journal of Defense Modelling and*
Simulation, 3 (2006): 155-166
- .Sparrow et als., "Playing for Fun, Training for War", 1-19 .76
- .Chamayou, *A Theory of the Drone*, 31 .77
- .78 בעז זלמנוביץ, "מיהו לוחם?", מערכות, 455 (2014): 58.
- [.http://www.outset.org.uk/germany/projects/street-training-2-2-2-2](http://www.outset.org.uk/germany/projects/street-training-2-2-2-2) .79
- .80 פפר, "רואות ויורות" (סימן השאלה במקור).
- <http://www.shovrimstika.org/wp-content/uploads/2011/02/37>: עדות 37 .81
- [.Women_Soldiers_Testimonies_2009_Heb.pdf](http://www.shovrimstika.org/wp-content/uploads/2011/02/37)
- .82 שוברים שתיקה, וידיאו יעל.
- .83 פפר, "רואות ויורות".

84. רולאן בארת, *מחשבות על הצילום*, תרגום דוד ניב (ירושלים: כתר, 1988), 20.
85. אתר רפאל.
86. Leonard, "Unsettling the military entertainment complex".
87. Chamayou, *A Theory of the Drone*, 17-24.
88. M. Matthew Brophy, "War Games as Child's Play", in Kevin S. Decker (ed.), *Ender's Game and Philosophy: The Logic Gate is Down* (Chichester: John Wiley & Sons, 2013), 66-77. (Brophy, "War Games" (להלן
89. Graeme Kirkpatrick, *Computer Games and the Social Imaginary* (Cambridge: Polity Press, 2013), 162-163. (Kirkpatrick, *Computer Games* (להלן
90. Chamayou, *A Theory of the Drone*, 118.
91. Brophy, "War Games", 73-74.
92. Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge: Polity Press, 2013), 12.
93. שוברים שתיקה, וידיאו יעל.
94. "הן מרגישות אחריות מאוד כבדה כשהן על המערכת. לא ראיתי בחורה שהורידה מחבל וצוהלת מזה. אבל יש סיפוק מקצועי נטו, שהיא הצליחה להיות יעילה ולהגן על היישובים". פפר, "רואות ויורות".
95. שוברים שתיקה, וידיאו יעל.
96. Dave Grossman, *On Killing- the psychological cost of learning to kill in war and society* (New York: Back Bay Books, 1996), 25. (להלן גרוסמן, *על ההרג*).
97. גרוסמן, *על ההרג*, 99-107.
98. "כשיוצאים מזה שנייה אז זה לא הגיוני. זה לא הגיוני וזה לא אנושי. וכשנמצאים בתוך זה, אם אתה לא... כשנמצאים בפנים זה חייב להיות נורמלי כי אחרת אתה לא יכול לתפקד", מעידה חיילת (שוברים שתיקה, עדות 37).
99. Avery Plaw, *Targeting Terrorists, A license to kill?* (Routledge: New York, 2016), 196-226.
100. Sal Revisto and Peter H. Denton, *Battleground, Science and Technology, Vol. 1* (Westport, CT, London: Greenwood Press, 2008), 491-499.
101. Guanio-Uluru, "War, Games, and the Ethics of Fiction".
102. פפר, "רואות ויורות".
103. שם.
104. <http://z.ynet.co.il/short/content/2017/EyesIDF>.
105. שם.

