

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 הארכאית-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 בְּצַלְמֵנוּ 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 "בְּצַלְמֵנוּ 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 "בְּצַלְמֵנוּ". את המשמעות יוצר האל כשהוא מעניק לבריאת האדם תוכן, דרך הגדרת יחסו ותפקידו של האדם ליצורים פחותים ממנו: "וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים נַעֲשֶׂה אָדָם בְּצַלְמֵנוּ כְּדְמוּתֵנוּ וְיִרְדּוּ בְדִגְתַּי וְיִכְעֹפוּ הַשָּׁמַיִם וּבִבְהֶמָה 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 בְּצַלְמוֹ 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 עֲשֶׂרֶת 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 מידע את משה לגבי פרשת עגל הזהב: "לֹךְ רַד כִּי שָׁחַת עֲמָךְ אֲשֶׁר הָעִלִיתָ מֵאֶרֶץ מִצְרַיִם. סָרוּ מִהֶרַם מִן הַדֶּרֶךְ אֲשֶׁר צִוִּיתָם עָשׂוּ לָהֶם עֲגֹל מִסֵּכָה וַיִּשְׁתַּחֲווּ לָהּ וַיִּזְבְּחוּ לָהּ וַיֹּאמְרוּ אֵלֶּה אֱלֹהֵינוּ אֲשֶׁר הָעִלּוּךָ מֵאֶרֶץ מִצְרַיִם" (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 הָעֲגֹל וּמַחֲלַת וַיַּחַר אָף מֹשֶׁה וַיִּשְׁלַךְ מִדָּוָו 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 עלי, בפרשנות ובחזרה אליו שוב ושוב. חייל צה"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 שורטו 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 הדהודים 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 המונח 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 (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 הכמו־דיקטטי המבוצע בין חלקי העבודה יוצר דימוי גשטאלט סמוי החבוי (או לא) בלוח הפורנר, בנקודה המשוערת 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. ניניו 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. ניניו 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 הָעֵדֻת לַחַת אֶבֶן 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 וקונטינגנטיות 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 לתמונות 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 האינדיווידואלים, 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 ופירוט 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 הבהר, 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.

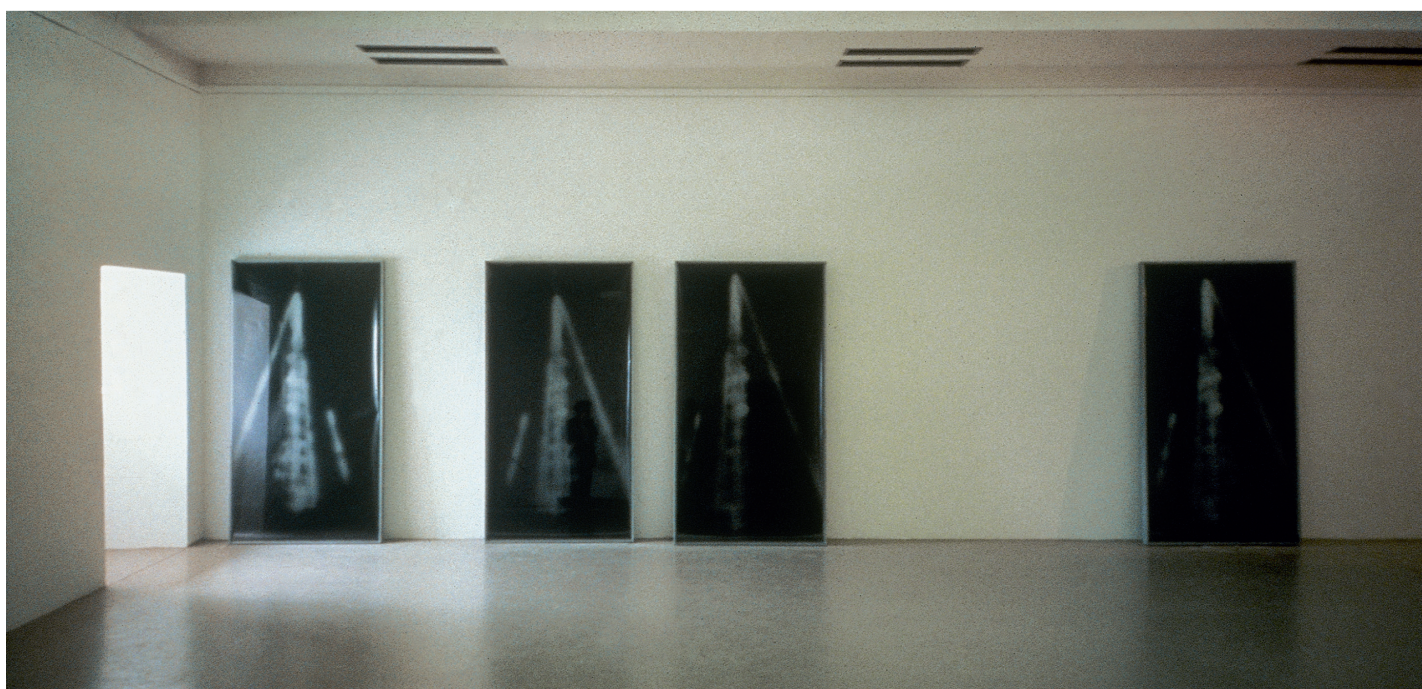
11. בנקודה זו אפשר לעמוד על הבדל נוסף בין הצילום האנאלוגי לצילום הדיגיטלי. העידן הדיגיטלי "ויתר" על רבות מהתכונות שהשתייכו למערך האנאלוגי הקשור לעידן ההמצאות של ראשית המאה ה-19, וייצג אידיאולוגיה של נאורות ומחשבה מדעית, העומדים בבסיס מה שאני מכנה פרויקט "הצילום האנכי" (השוו: "צילום אופקי", מפתח 7, חורף 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 הטרום-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.

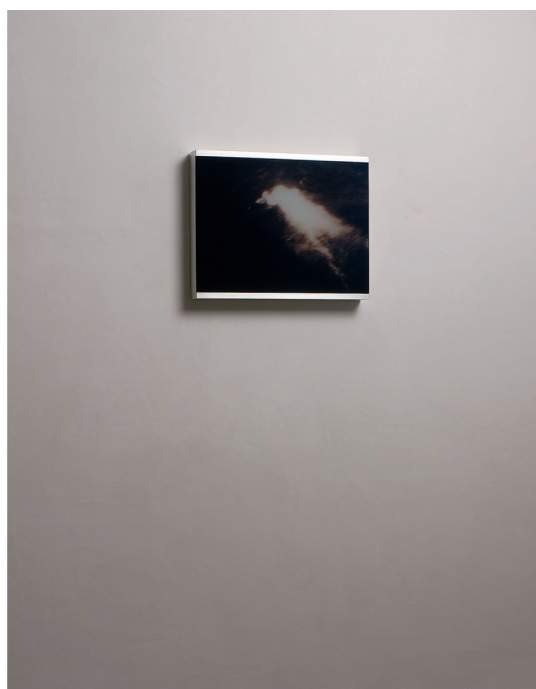
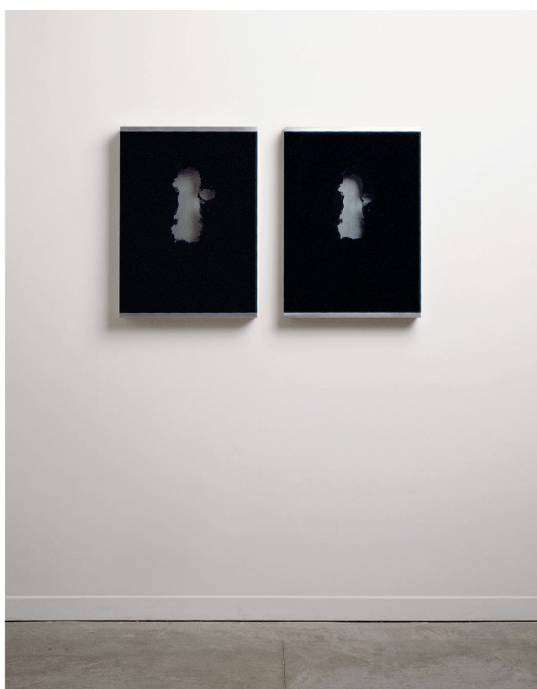


עליון: עילוי [I], עילוי [II], [מסוק, שלושה מצבים], 1977 < 1982. הדפסות כסף. 132x180 ס"מ
 תחתון: עבודת_אח [I], 1977 < 1987. הדפסות מטל-פוטר, עץ, צירי פח, 83.5x169x109 ס"מ [צילום: עודד לבל]



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



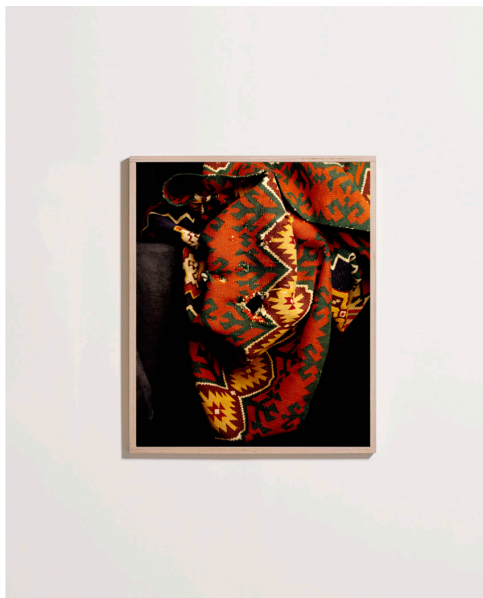
ימין: כתם, 1977 [ביצוע מחודש, 2003], שקף דורטרנס, זכוכית מחוסמת, אלומיניום, 10x80x60 ס"מ
 שמאל: ללא כותרת [צמד מפלים], 1977 [ביצוע מחודש 2000], אמולסיה צילומית, זכוכית בהתזת חול, צבע דפוס
 אופסט, אלומיניום, 9x53x74 ס"מ כל יחידה



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



עליון: **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]

