

לקראת פילוסופיה של הצילום

הסדרה לפילוסופיה

עורכי הסדרה

ד"ר יצחק בנימיני

עידן צבעוני

ועדה אקדמית

פרופ' אליעזר (אד) גרינשטיין

פרופ' רבקה פלדחי

פרופ' חנן חבר

לקראת פילוסופיה של הצילום

וילם פלוסר

תרגום מגרמנית יונתן ו' סואן
עריכה מדעית ד"ר פיני איפרגן
מערכת הספר אבי גנור, שלום שפילמן וחיים דעואל לוסקי
מביא לדפוס חיים דעואל לוסקי

רסלינג

SIP

SIPPLMAN
INSTITUTE FOR
PHOTOGRAPHY

Für eine Philosophie der Fotografie

Vilém Flusser

Philosophy series

Series Editors: Dr. Itzhak Benyamini and Idan Zivoni

Academic Board: Prof. Ed Greenstein, Prof. Rivka Feldhay, Prof. Hannan Hever

Translation and notes: Jonathan Soen

Scientific editor: Dr. Pini Iffragan

Language editor: Nurit Karshon

Cover Design: Kobi Franco

Cover still photo: "Schlagworte / Schlagbilder" Haroun Farocki, 1986

Graphic Design: Inbal Reuven and Udi Goldstein

Editing Board: Avi Ganor, Shalom Shpilman, Dr. Aim Deuelle Luski

All Hebrew rights reserved by

© RESLING Publishing, 2014

Resling, Itamar Ben-Avi 3, Tel-Aviv 64736

www.resling.co.il

Printed in Israel, 2014

Copyright 2013/1983 European Photography.

Andreas Müller-Pohle, P.O. Box 08 02 27, 10002 Berlin, Germany

www.equivalence.com

EDITION FLUSSER, Volume III

אין לשכפל, להעתיק, לצלם, להקליט, לאחסן במאגר מידע,
לשדר או לקלוט בכל דרך או בכל אמצעי אלקטרוני,
אופטי או מכני או אחר – כל חלק שהוא מהחומר שבספר זה.
שימוש מסחרי מכל סוג שהוא בחומר הכלול בספר זה
אסור בהחלט אלא ברשות מפורשת בכתב מהמוציא לאור.

עיצוב עטיפה: קובי פרנקו

סדר דפוס: ענבל ראובן ואודי גולדשטיין

עריכת לשון: נורית קרשון

www.resling.co.il

רסלינג, איתמר בן-אבי 3, תל אביב 64736

טל': 03-6956704

נדפס בדפוס חדקל בע"מ, תל אביב

© 2014 כל הזכויות שמורות להוצאת רסלינג

תוכן העניינים

| | |
|------------------------|-----|
| הערות מבוא / | 9 |
| 1 הדימוי / | 11 |
| 2 דימויים טכניים / | 21 |
| 3 המצלמה / | 31 |
| 4 המחווה הצילומית / | 47 |
| 5 התצלום / | 59 |
| 6 הפצת התצלום / | 71 |
| 7 ההתקבלות של הצילום / | 83 |
| 8 היקום הצילומי / | 95 |
| 9 התצלום / | 111 |
| מילון מושגים / | 121 |
| הערות / | 125 |

וילם פלוסר (1920–1991), יליד צ'כיה, היה פילוסוף, סופר ועיתונאי. פלוסר נמלט מפראג בשנת 1939, תחילה ללונדון, שם נפגש לראשונה בעבודתו של ויטגנשטיין ובפילוסופיה המתמטית של ראסל. אחר כך עבר לברזיל, שם עבד בהנדסה ולמד פנומנולוגיה ופילוסופיה של הלשון. לאחר שחי במשך תקופה ארוכה בסאו פאולו, השתקע בצרפת (1972) והחל לפרסם את יצירותיו הפרובוקטיביות ומעוררות המחשבה שנכתבו בשפות שונות. פלוסר הושפע רבות מהיידרג, מהאקזיסטנציאליזם ומהפנומנולוגיה, אשר לה היה תפקיד מרכזי במעבר לשלב המאוחר של עבודתו, שבו הפנה את תשומת הלב לפילוסופיה של התקשורת ולשינויים בתנאי הייצור של האמנות בתפקידה החברתי-הפוליטי.

הערות מבוא

המאמר הנוכחי מבוסס על ההיפותזה שהתרבות האנושית ידעה שתי נקודות מפנה עקרוניות למן ראשיתה. את האחת, שהתרחשה במחצית השנייה של האלף השני לפנה"ס בקירוב, אפשר להגדיר תחת הכותרת "המצאת הכתב הליניארי"; את השנייה, אשר לה אנו עדים היום, אפשר להגדיר תחת הכותרת "המצאת הדימויים הטכניים". לא מן הנמנע שנקודות מפנה דומות, שהצליחו לחמוק מעינינו, התרחשו בעבר הרחוק יותר. ההיפותזה הנ"ל מרמזת על החשד שהתרבות - ומכאן ההווה בכללה - עומדת היום בפני תמורה מבנית עמוקה. הטקסט הנוכחי הוא ניסיון לבסס את החשד הזה.

כדי לשמור על אופיו ההיפותטי של המאמר, נמנעתי מלצטט מתוך עבודות קודמות על נושאים קרובים. מאותו הטעם לא צוינה ביבליוגרפיה. במקום אלה מובא כאן לקסיקון קצר של מונחים העומדים בבסיס המאמר או נרמזים בו. ההגדרות המוצעות בלקסיקון אינן מתיימרות לתוקף כללי; הן מציעות את עצמן בתור הנחות עבודה למי שמעוניינים להמשיך את החקירה והניתוח המובאים להלן. לפיכך, זו מטרתו של המאמר: לא לסנגר על תזה קיימת, כי אם לתרום לדיון על הנושא "צילום" ברוח פילוסופית.

הדימוי

דימויים הם פני שטח בעלי משמעות. על פי רוב דימויים מורים על דבר מה הנמצא "שם בחוץ" במרחב-זמן, דבר שהם מאפשרים לנו לתפוס אותו כהפשטה (כלומר כדחיסה של מרחב-זמן ארבע-ממדי בְּמישור דו-ממדי). הכושר המסוים הזה, להפשיט פני שטח מתוך המרחב-זמן ולהשליכם בחזרה על המרחב-זמן, הוא מה שמכונה "דְּמְיוֹן"¹. זה התנאי לייצור ולפענוח של דימויים – כלומר היכולת לקודד תופעות בסימנים דו-ממדיים ולקרוא את הסימנים הללו.²

משמעותם של דימויים נמצאת על פני השטח שלהם. אפשר לתפוס אותה במבט אחד, אבל רק באופן שטחי. אם

נבקש להעמיק את המשמעות, כלומר לשחזר את הממדים שהופשטו, יהיה עלינו להניח למבט לשוטט על גבי פני השטח. שיטוט זה על גבי פני השטח מכונה "סריקה"³. בתוך כך המבט עושה דרך מורכבת, המותווית מצד אחד על ידי מבנה הדימוי, ומצד אחר – על ידי כוונותיו של המתבונן. משמעות הדימוי הנחשפת במהלך הסריקה מייצגת אפוא שילוב של שתי כוונות: האחת מגולמת בדימוי עצמו, ואילו השנייה – במתבונן. אם כן, דימויים אינם מערכות-סימנים "דנוטטיביות" (כמו מספרים, לדוגמה), כי אם מערכות-סימנים "קונוטטיביות": הם מציעים מרחב לפרשנות.

במהלך השיטוט על גבי פני השטח של הדימוי המבט תופס את המרכיבים בזה אחר זה ובתוך כך מייסד ביניהם יחסים זמניים. הוא עשוי לשוב למרכיב בתמונה שאותר קודם לכן ולהפוך את ה"לפני" ל"אחרי": הזמן המשוחזר במהלך הסריקה הוא חזרה נצחית של הזהה. ואולם בה בעת המבט מייצר גם יחסי משמעות בין המרכיבים של הדימוי. הוא עשוי לחזור שוב ושוב אל מרכיב מסוים בדימוי ולהעלותו מעל לשאר המרכיבים בתור מה שמעניק להם משמעות. באופן הזה הרכיבים שונים של משמעות נוצרים כאשר מרכיב אחד מעניק משמעות

לאחר, ושואב בתורו את משמעותו מהאחרים. המרחב שנבנה מחדש על ידי הסריקה הוא מרחב של משמעות הדדית.

המרחב-זמן הייחודי לדימוי הוא עולם מאגי, עולם שבו הכל חוזר על עצמו ובו לכל דבר יש חלק בהקשר משמעותי. עולם כזה הנו שונה מבחינה מבנית מהליניאריות ההיסטורית, שבה דבר אינו חוזר על עצמו ולכל דבר סיבה ותוצאה. למשל: בעולם ההיסטורי הזריחה היא הסיבה לקרקור התרנגול; בעולם המאגי הזריחה מורה על קרקור התרנגול והקרקור - על הזריחה. משמעותם של דימויים היא מאגית.

אופיים המאגי של דימויים מוכרח להילקח בחשבון כשניגשים לפענח אותם. תהיה זו טעות אפוא לתור אחר "אירועים קפואים" בדימויים. אדרבה: דימויים מתמירים אירועים במצבי-עניינים, ומתרגמים אותם לסצנות. כוחם המאגי של הדימויים מצוי באופי השטוח שלהם, ואת הדיאלקטיקה הפנימית להם - הסתירה הייחודית להם - יש לבחון לאורה של המאגיה הזו.

דימויים הם מתווכים בין העולם לבני האדם. בני האדם "מת-קיימים" (ek-sistiert)⁴, כלומר שהעולם אינו נגיש להם מניה וביה; הדימויים, אם כן, הופכים את העולם לבר

תפיסה. ואולם משעה שהם נעשים למתווכים, הדימויים מציבים את עצמם בין העולם לאדם. במקום לשמש מפות הם מתפקדים כמסכים; במקום להציג את העולם, הם ממסכים אותו, עד שחייהם של בני אדם נעשים בסופו של דבר לפונקציה של הדימויים שהם יוצרים. בני אדם חדלים מלנסות לפענח את הדימויים, ותחת זאת הם משליכים אותם, עדיין בצורתם המקודדת, בחזרה על העולם "שם בחוץ", אשר בינתיים הפך הוא עצמו למעין דימוי - הקשר של סצנות, מצביעניים. אפשר לכנות את ההיפוך הזה בפונקציה של הדימוי "פולחן", והיום אנחנו יכולים להבחין בעיצומו של התהליך: הדימויים הטכניים המקיפים אותנו מבנים מחדש את "המציאות" שלנו באופן מאגי והופכים אותה ל"תסריט דימויים גלובלי". בעיקרו של דבר מדובר בתהליך של "שכחה". בני אדם שוכחים את העובדה שהם יצרו את הדימויים מלכתחילה כדי להיטיב להתמצא בעולם, מכיוון שהם אינם מסוגלים עוד לפענח אותם, וכך חייהם הופכים לפונקציה של הדימויים שהם יצרו: דמיון הופך בבת אחת להזיה.

נדמה שכל זה כבר התרחש פעם, במהלך האלף השני לפנה"ס לכל המאוחר, כאשר הניכור של בני האדם מהדימויים שלהם הגיע לממדים גורליים. בעקבות זאת

היו מי שניסו להעלות מן האוב את התכלית המקורית של הדימויים. אותם אנשים ביקשו לקרוע את המסכים כדי לפלס שביל אל העולם שנמצא מאחורי המסך. השיטה שנקטו הייתה לקרוע מרכיבים מפני השטח של הדימוי (פיקסלים) ולארגן אותם מחדש בשורות: הם המציאו את הכתב הליניארי. הם קורדו מחדש את הזמן המעגלי של המאגיה בליניאריות של ההיסטוריה. זו הייתה תחילתה של "תודעה היסטורית" ושל "היסטוריה" במובן הצר של המילה. מכאן ואילך דחקה התודעה ההיסטורית את התודעה המאגית - מאבק שעדיין ניכר בעמדה שנקטו הנביאים היהודים והפילוסופים היוונים (אפלטון בעיקר) נגד דימויים.

המאבק של הכתב בדימוי - תודעה היסטורית כנגד המאגיה - עובר כחוט השני לאורכה של ההיסטוריה. עם המצאת הכתב, הגיחה יכולת חדשה אל העולם תחת השם "חשיבה מושגית": יכולת ההפשטה של שורות מפני שטח, כלומר יכולת הייצור והקידוד הטקסטואלי של פני שטח. מחשבה מושגית היא מופשטת יותר ממחשבה מבוססת-דמיון, שכן כל ממדיה מופשטים מהתופעה הממשית, למעט הממד הקווי. עם המצאת הכתב עשו אפוא בני האדם צעד נוסף בנסיגה מהעולם. טקסטים

אינם מורים עוד על העולם; הם מורים על הדימויים שהם קורעים לגזרים. לפיכך לפענח טקסטים פירושו לחשוף את הדימויים שהם מורים עליהם. לעומת טקסטים, שתכליתם לחוור את משמעותם של דימויים, תכליתם של מושגים להפוך רעיונות לבני תפיסה. טקסטים הם קוד-העל של דימויים.

מכאן עולה שאלת היחס בין טקסט לדימוי. זו שאלה מרכזית בהיסטוריה. בתקופת ימי הביניים אפשר לזהות את גלגולה של השאלה במאבקה של הנצרות, הנאמנה לטקסט, נגד עובדי האלילים או הפגאנים, וכן במאבק של המדע הטקסטואלי נגד אידיאולוגיות מבוססות-דימוי. המאבק הוא מאבק דיאלקטי. ככל שהנצרות נאבקה בפגאניזם, כך היא ספגה לתוכה דימויים ונעשתה היא עצמה פגאנית; ככל שהמדע נאבק באידיאולוגיות, כך הוא ספג לתוכו רעיונות ונעשה הוא עצמו אידיאולוגי. ההסבר לכך הוא זה: בשעה שטקסטים מסבירים דימויים רק על מנת לפוגגם, דימויים ממחישים טקסטים כדי להפוך אותם לבני תפיסה. המחשבה המושגית מנתחת את המחשבה המאגית רק על מנת להזיז אותה מהדרך, ואולם המחשבה המאגית מחלחלת אל תוך המחשבה המושגית כדי להעניק לה משמעות. תוך כדי אותו תהליך

דיאלקטי, מחשבה מושגית ומחשבה דמיונית מעצימות זו את זו אהדדי. לשון אחר: דימויים נעשים יותר ויותר מושגיים, טקסטים - יותר ויותר דמיוניים. בימינו אפשר למצוא את הדרגה הגבוהה ביותר של ההפשטה המושגית בדימויים מושגיים (בדימויי מחשב, למשל); ואילו את הדמיון העשיר ביותר אפשר למצוא בטקסטים מדעיים. כך, בלי משים, חל מהפך בהיררכיה של הקודים. דימויים הופכים לקוד-העל של טקסטים, שהיו, במקור, קוד-העל של דימויים.

יתרה מזאת: הכתב עצמו הוא אמצעי תיווך - בדיוק כמו הדימוי - והוא כפוף לאותה דיאלקטיקה פנימית. במובן הזה הכתב אינו שרוי במאבק חיצוני גרידא עם הדימוי; הוא קרוע בד בכד מכוחו של מאבק פנימי. במידה שתכליתו של הכתב לתווך בין האדם לדימויו, הוא עלול בד בכד להסתיר את משמעותם של דימויים במקום להציגה, להתייבב כחיץ בין האדם לדימוי. כאשר הכתב נעשה לחיץ בין האדם לדימוי, בני אדם אינם יכולים עוד לפענח את הטקסטים שלהם ולשחזר מתוכם את הדימויים שעליהם הם מורים. לעומת זאת, כאשר טקסטים נעשים סתומים, בלתי נתפסים, חייהם של בני האדם הופכים לפונקציה של הטקסטים שלהם.

כך נוצר מצב של "פולחן-הטקסט" (Texolatrie), שהוא לא פחות אשלייתי מהפולחן שדובר בו לפנינו. שתי דוגמאות לפולחן-הטקסט, ל"שבועת-האמונים לטקסט", הן הנצרות והמרקסיזם. הטקסטים מושלכים על העולם שם בחוץ, ומכאן ואילך העולם נחווה, נודע ומוערך כפונקציה של אותם טקסטים. דוגמה מרשימה במיוחד לאופי הבלתי נתפס של טקסטים בימינו היא השיח המדעי. היקום המדעי (המושא של הטקסטים המדעיים) הוא מראש בלתי ניתן לדמיון: כל ניסיון לדמיין דבר מה ששייך ליקום המדעי מתגלה כפענוח "שגוי"; מי שמבקש לתפוס, למשל, את משמעות המשוואות של תורת היחסות, לא יוכל להבינה. שכן, מאחר שכל המושגים מורים בסופו של דבר על רעיונות, היקום הבלתי נתפס של המדע הוא למעשה יקום "ריק".

סגידת-הטקסט הגיעה לממדים גורליים במאה ה-19. ליתר דיוק, יחד עמה הגיעה ההיסטוריה אל קצה. היסטוריה, במובן המדויק של המילה, היא קידוד הדרגתי של דימויים בטקסטים, ביאור הדרגתי של רעיונות, התפכחות הדרגתית (סילוקו של המאגי מעל הדברים), תהליך הדרגתי של הפנמה. ואולם כאשר טקסטים נעשים בלתי נתפסים, לא נותר עוד דבר לבאר, וההיסטוריה באה

אל קצה.

בדיוק במהלך המשבר הזה, משבר הטקסט, הומצאו הדימויים הטכניים: כדי להפוך שוב טקסטים לבני תפיסה, כדי להטעין אותם מחדש במאגיה - להתגבר על משבר ההיסטוריה.

דימויים טכניים

הדימוי הטכני מיוצר על ידי מערכים (Apparaten). מערכים הם בעצמם יישומים של טקסטים מדעיים, ולכן, במקרה של הדימויים הטכניים, אנו עוסקים בתוצרים עקיפים של טקסטים מדעיים. עובדה זו מקנה להם, מבחינה היסטורית ואונטולוגית, מעמד שונה מזה של הדימויים המסורתיים. מבחינה היסטורית, הדימויים המסורתיים הקדימו את הטקסט בכמה אלפי שנים. הדימויים הטכניים, לעומת זאת, מגיעים לאחר הופעתם של טקסטים מתקדמים מאוד. מבחינה אונטולוגית, דימויים מסורתיים הם הפשטות מסדר ראשון, שכן הם הופשטו היישר מהעולם הקונקרטי, ואילו דימויים טכניים הם הפשטות מסדר

שלישי: הם הופשטו מטקסטים שהופשטו מדימויים מסורתיים, שבתורם הופשטו מהעולם הקונקרטי. מבחינה היסטורית, דימויים מסורתיים הם פרה-היסטוריים, ואילו דימויים טכניים - "פוסט-היסטוריים" (במובן שדובר בו בחלק הקודם). מבחינה אונטולוגית, דימויים מסורתיים מורים על תופעות, ואילו דימויים טכניים מורים על מושגים. לפיכך פענוחם של דימויים טכניים כרוך בהכנת המעמד המיוחד שלהם.

דימויים טכניים קשים לפענוח מסיבה מיוחדת. על פניהם אין כל סיבה לפענח אותם, שכן הוראתם משתקפת אוטומטית על פני השטח - ממש כמו טביעת אצבע שבה ההוראה (האצבע) היא הסיבה, והדימוי (ההעתק) הוא התוצאה. במקרה של הדימויים הטכניים, העולם שהם מורים עליו הוא בד בבד הסיבה של הדימוי, ואילו הדימוי עצמו אינו אלא חוליה אחרונה בשרשרת המחברת אותו באין מפריע להוראתו. העולם משקף את קרני השמש ומיני קרניים אחרות, אשר נלכדות בתורן באמצעות מכשירים אופטיים, כימיים ומכניים על גבי פני שטח רגישים, וכתוצאה מכך מתקבלים לבסוף דימויים טכניים, כלומר נדמה שאלה שייכים לאותו משלב של מציאות שההוראה שלהם משתייכת אליו. מה שמופיע על גבי

הדימויים, אם כך, אינם סימנים שיש לפענח כי אם סימפטומים של העולם, שבאמצעותם הוא נתפס, גם אם רק באופן עקיף.

האופי האובייקטיבי, והלא-סימבולי לכאורה של הדימויים הטכניים מאפשר לראותם כחלונות ולא כדימויים. המתבונן מאמין להם אפוא כשם שהוא מאמין לעיניו שלו. בשל כך המתבונן אינו מבקר את הדימויים הטכניים בתור דימויים, כי אם בתור ביטויים של השקפות עולם שונות (במידה שהוא מבקר אותם בכלל). הביקורת של הדימויים הטכניים אינה ניתוח של הליך הייצור שלהם, אלא ניתוח של העולם.

לנוכח ההמרה המתמדת של טקסטים בדימויים טכניים, העדר הביקורת של הדימוי הטכני הוא בבחינת סיכון פוטנציאלי. מדובר בסיכון, מכיוון שה"אובייקטיביות" של הדימוי הטכני אינה אלא אשליה; מכיוון שהדימויים הטכניים – כמו כל דימוי אחר – אינם רק סימבוליים, אלא הם מערכות-סימנים מופשטות בהרבה מהדימויים המסורתיים. הדימויים הטכניים הם קוד-העל של טקסטים המורים בעצמם, כפי שאבקש להראות בהמשך, על טקסטים אחרים, לא על העולם שם בחוץ. הדמיון שיוצר אותם כרוך ביכולת להתמיר

מושגים מטקסט לדימוי; כאשר אנו מתבוננים בהם אנו מביטים למעשה במושגים על אודות העולם החיצון, שזה עתה קודדו.

בדימויים המסורתיים, לעומת זאת, האופי הסימבולי ניכר בכירור, שהרי כאן מדובר בבני אדם (ציירים, למשל) שהציבו את עצמם בין הדימויים להוראה שלהם. ציירים מעבדים את סימני הדימוי "במוחם" רק כדי להעתיקם באמצעות המכחול אל פני השטח. כדי לפענח דימויים כאלה יש רק לפענח את הקידוד שהתרחש ב"מוחו" של הצייר. ואולם כל זה אינו מובן מאליו כלל במקרה של הדימויים הטכניים. ברי שבמקרה של הדימויים הטכניים ישנו גורם נוסף המציב את עצמו בינם ובין הוראתם, כלומר המצלמה, והאדם המפעיל אותה (צלם, לדוגמה). יתרה מזאת, נדמה שאין בהרכב זה של "מכונה/מפעיל" כדי לשבור את השרשרת המחברת בין הדימויים להוראתם. נהפוך הוא: נדמה שהמשמעות זורמת אל תוך ההרכב מצדו האחד (קָלֵט) רק כדי לזרום החוצה מצדו האחר (פְּלֵט), בשעה שהתהליך עצמו – מה שמתרחש בתוך ההרכב – נשאר חבוּי: המצלמה היא למעשה "קופסה שחורה". קידודם של דימויים טכניים הוא מה שמתרחש בפועל בתוך אותה קופסה שחורה; לפיכך כל ביקורת

של הדימוי הטכני מוכרחה לשאוף להנהרה של פעולתה הפנימית. כל עוד ביקורת כזו אינה בנמצא, בכל הנוגע לדימויים הטכניים, אנו אנוסים להישאר אנאלפביתים. ובכל זאת, אפשר לומר משהו על הדימויים הללו. למשל שהם אינם חלונות אלא דימויים, כלומר פני שטח המתרגמים כל דבר למצב־עניינים; כמו כל דימוי, הם אוצרים בתוכם אפקט מאגי; הם מפתים את הנמענים שלהם להשליך את קסמם הבלתי מפוענח בחזרה אל העולם שם בחוץ. אפשר להבחין במשיכה המאגית של הדימויים הטכניים בכל מקום למעשה: כיצד הם מהלכים קסם על חיינו, כיצד אנו חווים, יודעים, פועלים ומפרשים את הכל כפונקציה של הדימויים הללו. על כן חשוב להקשות מהו בדיוק טיבו של הקסם שאנו עוסקים בו כאן.

ברור שהדברים אינם אמורים בסוג הקסם של הדימויים המסורתיים: ההיקסמות הנובעת מהטלוויזיה או ממסך הקולנוע היא אחרת מההיקסמות הנובעת מציווי המערות או מהפרסקאות שבקברי האטרסקים. טלוויזיה וקולנוע שייכים למשלב אחר של הוויה מהמערות והקברים האטרסקיים. המאגיה העתיקה היא פרה־היסטורית, היא עתיקה יותר מהתודעה ההיסטורית; המאגיה החדשה היא

פוסט־היסטורית, היא מאוחרת לתודעה ההיסטורית. המאגיה החדשה לא נועדה לשנות את העולם שם בחוץ, אלא את המושגים שלנו על אודות העולם. זהו אפוא כישוף מסדר שני: אחיזת עיניים מופשטת.

את ההבדל בין המאגיה העתיקה למאגיה המודרנית אפשר להגדיר כך: מאגיה פרה־היסטורית היא ריטואליזציה של אותם מודלים שאנו נוהגים לכנותם "מיתוסים"; מאגיה עכשווית היא ריטואליזציה של מודלים שאנו מכנים "תוכניות". מיתוסים הם מודלים הנמסרים בעל פה, אשר מחברם - "אל" - הוא חיצוני להליך המסירה. תוכניות, לעומת זאת, הן מודלים הנמסרים בכתיבה, אשר מחבריהן - "פונקציונרים" - הם פנימיים להליך המסירה (המונחים "תוכנית" ו"פונקציונר" יובהרו בהמשך). תפקידם של הדימויים הטכניים הוא לשחרר את נמעניהם, דרך כישוף, מכוח המחשבה המושגית, ולהמיר בתוך כך את התודעה ההיסטורית בתודעה מאגית מסדר שני, ואת המחשבה המושגית - בדמיון מסדר שני. לכך אנו מתכוונים כשאנו אומרים שטקסטים מומרים על ידי דימויים טכניים.

הטקסט הומצא באלף ה־2 לפנה"ס כדי לפוגג את האפקט המאגי של הדימוי, גם אם ייתכן שהממצאים

של הטקסט לא היו מודעים לכך; התצלום, הראשון מבין הדימויים הטכניים, הומצא במאה ה-19 כדי להטעין מחדש את הטקסטים במאגיה, גם אם ייתכן שממציאיו לא היו מודעים לכך. ההמצאה של התצלום היא מאורע היסטורי מכריע באותה מידה של המצאת הכתב. עם המצאת הכתב מתחילה ההיסטוריה, במובן הצר של המילה, כמאבק מתמשך בפולחן. עם המצאת הצילום מתחילה ה"פוסט-היסטוריה" כמאבק בפולחן-הטקסט.

שכן המצב במאה ה-19 היה כזה: בעקבות המצאת הדפוס המכני ועלייתה של ההשכלה הכללית, הכל למדו לקרוא. תודעה היסטורית כללית החלה צומחת ומתרחבת אף עד לאותן שכבות בחברה - האיכרים - שקודם לכן חיו חיים של מאגיה, ועתה החלו לחיות חיים פרולטריים, היסטוריים. כל זה התרחש הודות להופעתם של טקסטים שווים לכל נפש: מינים שונים של טקסטים - ספרים, עיתונים, עלונים - נעשו זולים והחלו להצמיח תודעה היסטורית וחשיבה מושגית שהיו זולות באותה מידה, ואלה סללו את הדרך לשתי התפתחויות מנוגדות בתכלית: מחד גיסא, דימויים מסורתיים שמצאו מקלט מהאינפלציה של הטקסטים בגטאות שונים - כמו מוזיאונים, סלונים וגלריות - נעשו הרמטיים (בלתי

ניתנים לפענוח) ואיברו מהשפעתם על חיי היום-יום; מאירך גיסא, החלו להופיע טקסטים הרמטיים המיועדים לאלטיטות מצומצמות של מומחים, כלומר ספרות מדעית, שהסוג הזול של החשיבה המושגית כבר לא היה כשיר להתמודד עמם. כך נחלקה התרבות לשלושה ענפים שונים: ענף האמנויות; ענף המדע והטכנולוגיה, שהוזן על ידי טקסטים הרמטיים; והענף של השכבה החברתית הרחבה, שהוזן על ידי טקסטים זולים. כדי למנוע קרע תרבותי הומצאו הדימויים הטכניים - כקוד שיהיה תקף בשביל החברה כולה.

הייעוד של הדימויים הטכניים היה משולש: ראשית, הם נועדו להשיב את הדימוי אל חיי היום-יום; שנית, להפוך טקסטים הרמטיים לבני תפיסה; שלישית - לחשוף את המאגיה הסמויה שהוסיפה לפעול בינתיים בטקסטים הזולים. הדימויים הטכניים נועדו להעמיד את המכנה המשותף הנמוך ביותר לאמנות, למדע ולפוליטיקה (במובן של ערכים כלליים), כלומר הם נועדו להיות בעת ובעונה אחת "יפים", "אמיתיים" ו"טובים", ובכך, כלומר בתור קוד אוניברסלי, להתגבר על משבר התרבות - של האמנות, המדע והפוליטיקה.

ואולם בפועל דימויים טכניים מתפקדים אחרת: הם

אינם משיבים את הדימויים המסורתיים אל חיי היום-יום, כי אם ממירים אותם ברפרודוקציות, מתיקים אותם ממקומם, ובמקום להפוך טקסטים הרמטיים לבני תפיסה, כפי שיועדו לעשות, הם מעוותים אותם באמצעות תרגום של היגדים מדעיים ומשוואות למצבי-עניינים, כלומר לדימויים. הם אינם חושפים את המאגיה הפרה-היסטורית שמסתרת בטקסטים הזולים; הם ממירים אותה כנגד זאת בסוג חדש של מאגיה, כלומר בסוג המתוכנת. אם כן, הדימויים הטכניים אינם מאפשרים לצמצם את התרבות - כפי שיועדו לעשות - למכנה המשותף הנמוך ביותר; אדרבה, הם גורסים את המכנה המשותף לכדי מסה אמורפית. התוצאה היא תרבות ההמונים.

ההסבר לכך הוא זה: דימויים טכניים הם פני שטח המתפקדים כסכר. דימויים מסורתיים נשטפים אליהם ורוכשים יכולת שכפול אינסופי: הם חגים בתוכם (בדמות כרזות, לדוגמה). טקסטים מדעיים נשטפים אליהם ומומרים משורות למצבי-עניינים, או לובשים תכונות מאגיות (למשל בדמות מודלים הממחישים את המשוואות של איינשטיין). טקסטים זולים, שטף של רשימות עיתונאיות, עלונים, רומנים וכדומה, נשטפים אליהם, ובתוך כך המאגיה והאידיאולוגיה הפנימיות להם

מתורגמות למאגיה המתוכנתת של הדימוי הטכני (למשל בדמות פוטורומאנים). כך סופגים לתוכם הדימויים הטכניים את ההיסטוריה כולה ויוצרים זיכרון קולקטיבי החג ללא הרף במעגלים.

דבר אינו יכול לעמוד בפני כוח המשיכה של שטף הדימויים הטכניים - אין פעילות אמנותית, מדעית או פוליטית שאינה מכוונת אליו, אין פעילות יומיומית שאינה שואפת להיות מצולמת, מוסרטת, מוקלטת. אין מי שאינו משווע להיות זכור לעד ומוזכר לעד. כל האירועים מכוונים היום אל מסך הטלוויזיה, אל מסך הקולנוע, אל התצלום, רק כדי להתרגם לבסוף למצביעניינים. ואולם בתוך כך כל פעולה מאבדת את האופי ההיסטורי הייחודי לה והופכת לריטואל מאגי ולחזרה אינסופית של תנועה אחת. היקום של הדימויים הטכניים, הקורם עור וגידים סביבנו, מציג את עצמו כמקור השפע של הזמנים הללו, שפעולות ותשוקות חגות בהם במעגלים ללא הרף. רק מהפרספקטיבה האפוקליפטית הזאת, נדמה, מקבלת הבעיה של הצילום את הצורה הראויה לה.

המצלמה

דימויים טכניים מיוצרים על ידי מערכים. לפיכך נהוג להניח שהמאפיינים הטיפוסיים של המערכים מתגלמים במערך הצילומי בצורה ממושטת, עוברית, ושאפשר להסבירם מתוך הניתוח של המצלמה. במובן זה המצלמה, בהיותה אבטיפוס של מערכים שנעשו מכריעים כל כך להווה ולעתיד המידי שלנו, היא נקודת מוצא מוצלחת לניתוח כללי של המערכים - אותם מערכים שמצד אחד לובשים היום ממדי ענק ומאיימים לחרוג משרה הראייה שלנו (כמו מערך הניהול), ומהצד האחר מצטמקים לממדים מיקרוסקופיים רק כדי לחמוק לחלוטין מתפיסתנו (כמו המערכים האלקטרוניים

המצויים בשבכים). ואולם בראש ובראשונה יש לחתור להגדרה מדויקת יותר של המונח "מעריך", שכן תפיסות שונות ומגוונות שלו כבר קיימות בשימוש.

המילה הלטינית *apparatus* נגזרת מהפועל *apparare*, שפירושו "לערוך".⁵ לצד זה קיים בלטינית הפועל *praeparare*, שפירושו גם הוא "לערוך". אפשר שעל מנת להמחיש בגרמנית את ההבדל בין שתי התחליות, "ad" ו"prae", מוטב לתרגם את *apparare* במילה "להיערך". בהתאם לכך, "מעריך" (Apparat) מורה על דבר מה שנערך לקראת משהו, אורב למשהו, ואילו "היערכות" (Präparat) - על המצב של היות-ערוך בסבלנות לקראת משהו.⁶ המעריך הצילומי אורב לתצלומים; הוא חורק שיניו בציפייה. עלינו ללכוד את אותה מוכנות-לזנק-לפעולה של המערכים, את דמיונם לחיות טרף, בניסיון להגדיר את המונח על פי האטימולוגיה שלו.

אלא שאין די באטימולוגיה כשלעצמה לשם הגדרת המונח. לשם כך יש לחקור את המעמד האונטולוגי של המערכים, את משלב ההוויה שלהם. בלי ספק מדובר במוצרים (*hergestellte Sachen*), כלומר בדברים מתוך הטבע הזמין, ש"הועמדו-כאן" (*hierher-gestellt*).⁷ את

מכלול הדברים הללו אפשר לכנות **תרבות** (Kultur). מערכים הם חלק מתרבות, עובדה זו ניכרת בהם. זה נכון שהביטוי **מעריך** מוחל לעתים גם על תופעות טבעיות, למשל כאשר מדברים על מערך השמיעה. ואולם שימוש כזה בביטוי הוא מטפורי: אנו מכנים את האיברים הללו מערכים מכיוון שהם "ערוכים לקליטה של צלילים" – אנו מחילים אפוא מונח תרבותי על תופעת טבע; אם מערכים אמנם לא היו חלק מהתרבות שלנו, לא היינו מתייחסים באותו אופן לאותם איברים.

אפשר לעשות הבחנה גסה בין שני סוגים של אובייקטים תרבותיים: כאלה המותאמים לצריכה (טובין) וכאלה המותאמים לייצור של טובין (מכשירים). המשותף לשני הסוגים הוא שהם אמנם "טובים" (gut) למשהו: הם "בעלי-ערך", הם בנויים למטרה מסוימת, כלומר עומדת מאחורי הייצור שלהם תכלית מסוימת. זהו למעשה ההבדל בין מדעי הטבע למדעי התרבות: מדעי התרבות חוקרים את התכליות העומדות מאחורי דברים. הם אינם שואלים רק "מה?" אלא בד בבד גם "לשם מה?". על כן אותם מדעים אמונים גם על החקירה של התכליות העומדות מאחורי המצלמה. אם לשפוט על פי אמת המידה הנ"ל, הרי שמצלמה היא כלי שתכליתו לייצר

תמונות. ואולם מיד כאשר מגדירים מערכים כמכשירים, מתעוררים ספקות. האומנם תצלום הוא סוג של טובין כגון נעל או תפוח? האומנם מצלמה היא סוג של מכשיר כגון מחט או מספריים?

מכשירים, במובן השגור של המילה, מאפשרים לדלות מהטבע אובייקטים על מנת להעמידם (zu-stellen) - (לייצרם [herzustellen]) - לרשותו של האדם. במסגרת תהליך זה הם משנים את צורתם המקורית של אותם אובייקטים: הם מטביעים בהם צורה חדשה, תכליתית. הם "מעדכנים" (informieren)⁸ אותם: האובייקט מקבל צורה לא־טבעית, בלתי מסתברת; הוא נעשה תרבותי. ייצור ועדכון זה של אובייקטים טבעיים נקרא "עבודה" (Arbeit), ותוצריו נקראים "עבודות" (Werke).⁹ עבודות מסוימות, כמו תפוחים, בלי ספק מיוצרות, אף על פי שאינן מעודכנות כמעט בכלל; אחרות, כמו נעליים למשל, מעודכנות ביותר; צורת המעטפת שלהן (עור מעובד) אינה אופיינית אף לא לאחד מתוצריו של הטבע. מקטפות תפוחים הן דוגמה למכשירים שמעדכנים את תוצריהם במידה מועטה; מחטים לייצור נעליים הן דוגמה למכשירים שמעדכנים את תוצריהם במידה מרובה. האם המצלמה היא אפוא סוג של מחט, שהלוא תצלומים

נושאים עמם את חותם העדכון שלהם?
מכשירים במובן השגור מתפקדים כהרחבות של איברים אנושיים: שיניים, אצבעות, ידיים, זרועות, רגליים. ככל שהם מורחבים, כן גדלה חזקתם על הטבע והם מסוגלים לדלות מתוכו אובייקטים ביתר זריזות ויעילות. מכשירים מחקים את פעולתו של האיבר שהם מתפקדים כהרחבתו: החץ מחקה את פעולת האצבעות, הפטיש - את האגרוף, המעדר - את הבוהן. אלה הם סימולציות "אמפיריות". ואולם עם פרוץ המהפכה התעשייתית מכשירים החלו לחרוג מגבולות הסימולציה האמפירית: הם נעשו "טכניים". בעקבות זאת הם נעשו עמידים יותר, אך גם גדולים ויקרים יותר, ואילו המוצרים נעשו זולים והמוניים יותר. מכאן ואילך הם נקראו "מכונות". האם המצלמה היא אפוא מכונה, מאחר שהיא מחקה את פעולתה של עין אנושית ומניחה, בבסיסה, תיאוריה אופטית? האמנם מצלמה היא "מכונת ראייה"?
כאשר מכשירים במובן השגור הפכו למכונות, היחס בין המכשיר לאדם התהפך. לפני המהפכה התעשייתית האדם היה מוקף במכשירים, אחריה - המכונה היא שמוקפת בבני אדם. קודם המכשיר היה המשתנה וכן האדם היה הקבוע, אחר כך בן האדם היה למשתנה ואילו

המכונה לקבוע. קודם המכשיר תפקד בתור פונקציה של בן האדם, אחר כך האדם היה לפונקציה של המכונה. האם כל זה תקף בפרט בנוגע למצלמה כמו למכונה בכלל? גודלם ומחירם הגבוה של מכונות נועד להבטיח לבעלי ההון את הבעלות הבלעדית עליהן. הרוב המכריע של בני האדם נדון לשרת את המכונות: הפרולטריון. האנושות נחלקה לשני מעמדות: מעמדם של בעלי המכונות, שהמכונות עובדות לרווחתם, ומעמדם של הפועלים, שנדונו לשרת את המכונות הללו. האם כל זה תקף בימינו בנוגע למצלמה? האם הצלם הוא פרולטר? וכלום ישנם פוטוקפיטליסטים?

נדמה שכל השאלות הללו, אף על פי שהן אמנם שאלות "טובות", מחמיצות את הפונקציה המהותית של המערכים. אין ספק: מערכים מחקים את פעולתם של איברים טכניים, ובני אדם אמנם מתפקדים כפונקציות של מערכים. ומובן שמאחורי המערכים עומדות תכליות ועומדים אינטרסים. ואולם לא זו הנקודה המכרעת. כל השאלות הללו מחמיצות את הפונקציה המהותית של המערכים, מכיוון שהן מועלות מתוך ההקשר התעשייתי. מערכים, אף על פי שהם תוצרים מובהקים של תעשייה, מחווים אל מעבר להקשר התעשייתי - אל החברה

הפוסט-תעשייתית. לכן, כל ניסיון לנסח את הדברים בהתבסס על התעשייה (הניסוח המרקסיסטי, לדוגמה) נדון להחמיץ את טבעם האמיתי של המערכים. עלינו למצוא קטגוריות חדשות על מנת להגדיר את המערכים ולעמוד על טבעם האמיתי.

הקטגוריה הבסיסית של החברה התעשייתית היא עבודה: מכשירים ומכונות עובדים בכך שהם דולים מהטבע אובייקטים ומערכנים אותם, כלומר משנים את העולם. אבל מערכים אינם עובדים במובן הזה. תכליתם אינה לשנות את העולם אלא לשנות את משמעות העולם. התכלית שלהם היא סימבולית במהותה. צלמים אינם עובדים במובן התעשייתי, ותהיה זו טעות לכנותם פועלים או פרולטרים. בהינתן שרוב בני האדם עובדים היום על ובתוך מערכים, הדיבור על פרולטריון חוטא לעיקר. הקטגוריות של ביקורת התרבות מוכרחות להיחשב מחדש.

צלמים, ללא ספק, אינם עובדים, אבל הם בהחלט עושים משהו: הם יוצרים, מעבדים ומאחסנים סימנים. מאז ומעולם היו אנשים שעסקו בכך: סופרים, ציירים, מלחינים, חשבונאים, מנהלים. במהלך עבודתם הם ייצרו אובייקטים שונים: ספרים, ציורים, פרטיטורות, דו"חות

כספיים, תוכניות - אובייקטים שלא נצרכו בעצמם, אלא שימשו נשאים של מידע. הם נקראו, נצפו, הובאו בחשבון, היו למושאים של החלטות. לא מדובר אפוא בתכליות, כי אם באמצעים. כעת משתלטים על הפעילות הזאת מערכים שונים. התוצאה היא שאותם נשאי מידע נעשים יותר ויותר יעילים, יותר ויותר מקיפים, והיום הם מסוגלים לתכנת ולווסת את כלל העבודה במובן הישן. על כן רוב בני האדם מועסקים היום במנגנוני תכנות וויסות של עבודה. לפני המצאת המערך שויך סוג כזה של פעילות למגזר של "נותני השירות". הוא סוג כ"פקידותי", או בקיצור כפריפריאלי. היום הוא נמצא במרכז העניינים. לכן שומה על הניתוח התרבותי להחליף את הקטגוריה של "עבודה" בקטגוריה של "מידע".

אם נחשוב על המצלמה (או על המערך באופן כללי) באופן הזה, נוכל לראות שמה שהמצלמה מייצרת הוא סימנים: פני שטח סימבוליים המהונדסים על פי מתכנת מסוימת. המצלמה מתוכנתת לייצר תצלומים, וכל תצלום הוא מימוש של אחת מהאפשרויות הכלולות בתוכנית המצלמה. מספרן של האפשרויות האלה גדול, ועם זאת סופי: זהו סך כל התצלומים שיכולים להיות מצולמים על ידי מצלמה. מובן שאפשר, באופן תיאורטי, לצלם

את אותו התצלום שוב ושוב בהבדלים מזערניים, אלא שאין זה מהותי לעצם התהליך של הצילום. תצלומים שמיוצרים באופן הזה הם "עודפים": הם שטחיים ואינם נושאים בתוכם שום מידע חדש. בהמשך המאמר אין כל התייחסות לתצלומים עודפים; הביטוי "לצלם" שמור כאן מראש לייצור של דימויים אינפורמטיביים. אמת, בשל כך תצלומי-בזק (סנאפשוט) ייוותרו מחוץ להיקף המאמר הנוכחי.

עם כל תצלום (אינפורמטיבי), התוכנית הצילומית מידלדלת באפשרות אחת, ואילו היקום הצילומי מועשר במימוש אחד. צלמים שואפים למצות את התוכנית הצילומית על ידי המימוש של מכלול האפשרויות המצויות בידם. אולם התוכנית עשירה ביותר, ואי אפשר להעריך מראש את שיעורה. על כן צלמים מנסים לתור אחר אותן אפשרויות שטרם מומשו: הם אווזים במצלמה, מסובבים אותה לכל כיוון, מביטים בתוכה ומבעדה. אם הם מביטים מבעד למצלמה אל העולם, אין זה משום שהעולם מסקרן אותם, אלא משום שהם תרים אחר אפשרויות חדשות לייצר מידע ולאמוד את שיעורה של התוכנית הצילומית. האינטרס שלהם מרוכז במצלמה גופא; עבורם העולם אינו אלא אמתלה למימוש של

אפשרויות המצלמה. בקיצור: הם אינם עובדים, הם אינם מבקשים לשנות את העולם, אלא הם תרים אחר מידע. אפשר להשוות את הפעילות הזאת למשחק שחמט. גם שחקני שחמט תרים אחר אפשרויות חדשות, מסעות חדשים, בתוכנית השחמט. בדיוק כשם שהללו משחקים בכלי השחמט, צלמים משחקים במצלמה. המצלמה אינה כלי, אלא צעצוע, והצלם אינו פועל, כי אם שחקן: לא עוד *Homo faber*, כי אם *Homo ludens*.¹⁰ ואולם צלמים אינם משחקים עם כלי המשחק שלהם, אלא כנגדו. הם אורבים למצלמה על מנת לערטל את התחבולה החבויה בה. שלא כמו עובדי הכפיים המוקפים במכשיריהם והפועלים התעשייתיים הניצבים לצד מכונותיהם, הצלמים נמצאים בתוך המערך שלהם, הם כבולים אליו. זו פונקציה חדשה, שבה בני האדם אינם הקבוע ולא המשתנה, אלא בני אדם ומערכים מתמזגים לכדי ישות אחת. מן הראוי אפוא לכנות צלמים "פונקציונרים".

על תוכנית המצלמה להיות עשירה, אחרת המשחק יסתיים עוד לפני שהחל. האפשרויות הכלולות בה מוכרחות לחרוג מהיכולת של הפונקציונר למצותן, כלומר יכולותיה של המצלמה מוכרחות להתעלות על יכולותיהם של הפונקציונרים שלה. שום צלם, אף לא סך

כל הצלמים גם יחד, אינם מסוגלים לתפוס את יכולותיה של המצלמה המתוכנתת בשלמותן. זו קופסה שחורה. העלטה האופפת את הקופסה היא בדיוק מה שמניע צלמים לצלם. בלי ספק, הם מאבדים את עצמם בתוך המצלמה בחיפוש המתמיד אחר אפשרויות, ועם זאת יש לאל ידם לשלוט בה. כל זאת מכיוון שהם יודעים כיצד להזין את המצלמה (הם מכירים את הקלט של הקופסה), מכיוון שהם גם יודעים כיצד לגרום לה לפלוט תצלומים (הם מכירים את הפלט של הקופסה). אם כך, המצלמה עושה מה שהצלם רוצה שתעשה, אף על פי שהצלם אינו יודע מה מתרחש בפועל בתוך המצלמה. זה בדיוק מה שמאפיין את התפקוד של המערכים: הפונקציונר שולט במערך הודות לשליטה במה שמתרחש מחוצה לו (הקלט והפלט), והוא נמצא בשליטת המערך הודות לאי-החדירות של המנגנון הפנימי. במילים אחרות, פונקציונרים שולטים במשחק שאין להם כל חזקה עליו. קפקא.

כפי שנראה בהמשך, התוכניות של המערכים מורכבות מסימנים. להפעיל מערך, אם כן, פירושו לשחק עם סימנים ולצרפם זה לזה. דוגמה אנכרוניסטית עשויה להמחיש את הנקודה: סופרים יכולים להיחשב

לפונקציונרים של המערך "שפה", אשר משחקים עם הסימנים של תוכנית השפה - מילים - על ידי צירופם זה לזה. מטרתם למצות את תוכנית השפה ולהעשיר את הספרות, את היקום של השפה. הדוגמה היא אנכרוניסטית מכיוון שהשפה אינה באמת מערך; היא לא נוצרה מתוך מטרה לחקות את פעולתו של איבר גופני, והיא אינה מבוססת, במקור, על תיאוריות מדעיות כלל ועיקר. אף על פי כן היום השפה עשויה לעבור "אפרטיזציה": "מעבדי תמלילים" עשויים להחליף סופרים. במשחקם עם מילים, סופרים מעדכנים עמודים - הם מטביעים בהם אותיות, מה שמעבדי תמלילים יכולים לעשות בנקל, ואף על פי שמדובר בהליך "אוטומטי", כלומר שרירותי, ייתכן שבטווח הארוך מעבדי תמלילים ייצרו את אותו מידע המיוצר היום על ידי סופרים. ואולם ישנם מערכים המסוגלים לשחק משחקים שונים בתכלית מאלה שמנינו. בשעה שסופרים ומעבדי תמלילים מעדכנים באופן סטטי (הסימנים המוטבעים בעמודים מסמנים מערכת קונוונציונלית של צלילים), ישנם מערכים המסוגלים לעדכן באופן דינמי: הסימנים שהם מטביעים באובייקטים מסמנים תנועות ספציפיות (למשל, מהלכי עבודה), והאובייקטים המעודכנים באופן הזה מפענחים את

הסימנים הללו ונעים בהתאם. אותם מכשירים "חכמים" הולכים ומחליפים את העבודה האנושית ומשחררים את האדם מהחובה לעבוד: מכאן ואילך הוא חופשי לשחק. המצלמה ממחישה את הרובוטיזציה הזאת של העבודה, את החופש של האדם לשחק. מדובר בכלי חכם המסוגל לייצר דימויים באופן אוטומטי. צלמים, שלא כמו ציירים, אינם צריכים עוד לשקוד על המיומנות של הזות המכחול; הם חופשיים להקדיש את עצמם לחלוטין למשחק עם המצלמה. העבודה שיש לבצע, ההטבעה של הדימוי על פני השטח, מתבצעת באופן אוטומטי. ההיבט המכשירי של המצלמה חתום וסגור. מעתה בן האדם מעורב אך ורק בהיבט המשחקי של המצלמה.

ישנן, אם כן, במצלמה שתי תוכניות מצטלבות. האחת מניעה את המצלמה לצלם; האחרת מאפשרת לצלם לשחק. מעבר לשתי אלה יש תוכניות נוספות - התעשייה הצילומית מתכנתת את המצלמה; המארג התעשייתי מתכנת את התעשייה הצילומית; המערכת החברתית - כלכלית מתכנתת את המארג תעשייתי; וכן הלאה. כמובן, לא תיתכן תוכנה "סופית" של מערך "סופי", שכן כל תוכנה מניחה תוכנית-על שעל ידה היא תוכנתה. ההיררכיה של התוכניות פתוחה בפסגתה.

כל תוכנה מתפקדת כפונקציה של תוכנית-על, ואילו המתכנתים של כל תוכנה הם הפונקציונרים של אותה תוכנית-על. על כן איש אינו יכול להיות בעליו הפרטיים של מערך. שכן מערכים אינם מכונות. המצלמה משרתת את המארג התעשייתי, המשרת בתורו את המערכת החברתית-כלכלית, וכן הלאה. שאלת הבעלות על המערך היא אם כן לא רלוונטית; שאלת המפתח היא מי מפתח את התוכנית. ההסבר הבא מראה שיש מעט טעם לטעון לבעלות על מערך, כאילו היה אובייקט ככל אובייקט אחר.

נכון שמערכים רבים הם אובייקטים קשיחים. המצלמה בנויה ממתכת, זכוכית, פלסטיק וכיוצא בזה. אולם לא הקשיחות היא זו שהופכת את המערך לאובייקט של משחק, כשם שלא העץ, שממנו עשויים הלוח וכלי השחמט, הוא מה שמאפשר לבסוף את המשחק, אלא חוקי המשחק - תוכנית השחמט. בדומה לכך, ברכישה של מצלמה התשלום אינו עבור המתכת והפלסטיק, כי אם עבור התוכנית שהופכת את המצלמה ליצרנית של דימויים - וכך, על פי רוב, הצד הקשיח של המערכים, החומרה (*hardware*), נעשה זול יותר עם הזמן, ואילו הצד הרך שלהם, התוכנית (*software*), הולך ומתייקר

עם הזמן. אשר למערכים הרכים ביותר, המערך הפוליטי, למשל, נקל לזהות בהם את המאפיינים הטיפוסיים של החברה הפוסט-תעשייתית בכללה: מי שמחזיקים בבעלות על האובייקט הקשיח אינם מחזיקים בדבר בעל הערך; הערך שמור למי ששולטים בתוכנית הרכה שלו. הסימן הרך, לא האובייקט הקשיח, הוא בעל הערך: אכן מדובר בשיערוך של כל הערכים.

הכוח עבר מהבעלים של אובייקטים למתכנתים ולמפעילים. השימוש המשחקי בסימנים הפך למשחק כוח - משחק כוח היררכי. לצלמים יש כוח על מי שמתבוננים בתצלומים שלהם, הם מתכנתים את התנהגותם; ולמצלמה יש כוח על הצלמים, היא מתכנתת את פעולותיהם. מעבר זה של הכוח מהחומרי אל הסימבולי הוא מה שמאפיין את מה שאנו מכנים "חברת המידע", וכן "אימפריאליזם פוסט-תעשייתי". הביטוי ביפן: כוחה אינו טמון בבעלות על חומרי גלם, וגם לא בבעלות על אנרגיה - כוחה טמון בתכנות, ב"עיבוד מידע", מידע, סימנים.

על בסיס מה שנאמר לעיל אפשר לנסות ולהגדיר מערך כך: מערך הוא כלי משחק מורכב, עד כדי כך מורכב שהמשחקים בו אינם מסוגלים להעריך

את שיעורו. המשחק שבו מורכב מצירופי הסימנים שבתוכניתו. תוכנית זו הותקנה על ידי תוכנית-על, וסופו של המשחק ביצירתן של תוכניות נוספות. בשעה שמערכים אוטומטיים לחלוטין יכולים לפעול ללא כל התערבות אנושית, מערכים רבים עדיין זקוקים לבן אדם בתור שחקן ופונקציונר. מערכים הומצאו כדי לחקות תהליכי מחשבה (בהמשך נראה שמודל המחשבה כאן הוא קרטזיאני בבסיסו). תיאוריות מדעיות שונות יושמו בתהליך הייצור של המערכים. לסיכום: מערכים הם קופסאות שחורות המדמות את החשיבה האנושית למשחק קומבינטורי עם סימנים, אלה קופסאות שחורות מדעיות המשחקות ב"לחשוב".

המחווה הצילומית

כשבוחנים את תנועותיו של אדם עם מצלמתו (או למעשה את תנועות המצלמה והאדם שלה), הרושם שמתקבל הוא של מישהו שנמצא בעיצומו של מארב. זו מחווה קדומה שאפשר למצוא כבר אצל הצייר הפליאוליתי בטונדרה. אבל הצלמים אינם מחפשים את מושאי המשחק שלהם בערבות הפתוחות, כי אם בסבך העבות של האובייקטים התרבותיים, ונתיבי הצייד שלהם מתעצבים על ידי אותו יער מלאכותי. המכשולים שמציבה בפניהם התרבות, ההתניה התרבותית (kulturelle Be-dingt-heit)¹¹, משתקפים במחווה הצילומית, ואפשר, מבחינה תיאורטית, לקרוא אותם מתוך התצלומים עצמם.

הסבך הצילומי מורכב מאובייקטים תרבותיים, כלומר מאובייקטים ש"הועמדו שם בכוונה תחילה". כל אחד מהאובייקטים הללו חוצץ בין המבט של הצלם לטרף שלו. דרכם הפתלתלה של הצלמים עוברת מסביב לאותם מכשולים. הצלמים מבקשים לשחרר את עצמם מהתנאים התרבותיים על מנת ללכוד את טרפם בחטף ובאופן בלתי מותנה. מהסיבה הזאת, לאורכו ולרוחבו של סבך התרבות המערבית, נתיבי הצילום משתרכים בדרכים שונות מאלה שאפשר למצוא בסבך של יפן או בסבך של המדינה הנחשלת. אותם תנאים תרבותיים משתקפים בתצלום כמעין "תשליל", כלומר כמכשולים שנעקפו. על ביקורת הצילום לפענח ולשחזר את התנאים הללו מתוך התצלומים - לא רק במקרה של תצלומי תעודה ותצלומי עיתונות, שבהם התנאים התרבותיים מתפקדים ממילא בתור מושא המשחק. שכן מבנהו של המצב התרבותי נלכד במחווה הצילומית ולא במושא המצולם.

ואולם פענוח כזה של תנאי הצילום התרבותיים הוא כמעט בלתי אפשרי, מכיוון שמה שמופיע לבסוף בתצלום הוא הקטגוריות של המצלמה עצמה, ואלה אינן מתירות להם להיראות אלא מבעד לרשת הצפופה שהן פורשות עליהם. מגבלה זו מאפיינת את מכלול הפונקציות של

המערך: הקטגוריות של המערך מסתגלות לתנאים התרבותיים ולומדות לסנן אותם. באופן הזה, התנאים התרבותיים האינדיבידואליים נבלעים ברקע: התוצאה היא תרבות המונים אחידה של מערכים; במערב, ביפן, בארצות הנחשלות - בכל העולם, הכל מצולם מבעד לאותן קטגוריות. אי-אפשר עוד להתחמק מקאנט.

כל עוד המצלמה אינה אוטומטית לגמרי, הקטגוריות נרשמות במרחב החיצוני למצלמה ונטמעות בו. אלה הן הקטגוריות של המרחב-זמן הצילומי. אלה אינן קטגוריות ניוטוניות או איינשטייניניות; הן מחלקות את המרחב-זמן לאזורים מובחנים. אזורים אלה של זמן ומרחב הם למעשה אומדנים שונים של המרחק המשתנה בין הצלם לטרפו, נקודות מבט שונות על ה"אובייקט הצילומי" הממוקם במרכז של המרחב-זמן.¹² לדוגמה: אזור אחד מיוחד לתקריב קיצוני; אחר - לצילום ממרחק בינוני, או ממרחק גדול; אזור אחד מיוחד למבט-על, אחר - לנקודת מבט של ילד; עוד אזור מיוחד למבט ישיר, בעיניים פערורות, כפי שנהגו להביט בעבר; אחר - למבט אלכסוני חטוף. או: אזור אחד (מהירות צמצם) מיוחד לשבריר של מבט, הרף עין, אחר להצצה מהירה, ועוד אזור - למבט משתהה, או להתבוננות מהורהרת. האקט הצילומי נע

בתוך המרחב־זמן הזה. בזמן המצוד צלמים נודדים בין צורה אחת של מרחב־זמן לאחרת, תהליך שמפתח את כושר ההסתגלות של הקטגוריות המרחב־זמניות. המצוד של הצלם הוא למעשה משחק של יצירת צירופים שונים באמצעות מגוון הקטגוריות של המצלמה; מה שמשתקף בתצלום הוא המבנה של המשחק הזה, לא מבנהו של המצב התרבותי עצמו, לכל הפחות לא במישרין.

צלמים בוחרים בצירופים מסוימים של קטגוריות - לדוגמה, הם ממקמים את המצלמה על מנת ללכוד את טרפם מזווית תחתונה בתאורה צדית. מהדוגמה הזאת מתקבל הרושם שצלמים בוחרים בחופשיות מתוך היצע בלתי מוגבל של אפשרויות, ואילו המצלמה מצדה מצייתת לאותן בחירות. אולם בפועל הבחירה מוגבלת לקטגוריות של המצלמה, והחופש של הצלם הוא למעשה חופש מתוכנת. בשעה שהמערך מתפקד כפונקציה של כוונת הצלם, הכוונה הזאת עצמה מתפקדת כפונקציה של תוכנית המצלמה. מיותר לציין שהצלם יכול תמיד לגלות קטגוריות חדשות. אלא שבמקרה הזה כוונותיו תחרוגנה מהמחווה הצילומית אל עבר הטריטוריה של תוכנית־העל - שבה מתוכננות המצלמות מלכתחילה. במילים אחרות, במסגרת האקט הצילומי המערך מוציא

לפועל את כוונותיו של הצלם, אבל כוונותיו של הצלם ככולות מראש למה שהמערך מסוגל לבצע.

אפשר להבחין באותה סימטריה בין הפונקציה של הצלם לזו של המצלמה בבחירה של "מושאי הצילום". הצלם יכול לצלם "הכל": פרצוף, כינה, עקבות של חלקיק אטומי בתא ערפילי (תא וילסון), גלקסיה ספירלית, את האקט הצילומי עצמו - כפי שהוא משתקף במראה. בפועל, לעומת זאת, הוא יכול לצלם רק את מה שיכול להצטלם מלכתחילה, כלומר רק את מה שכלול בגבולותיה של תוכנית המצלמה. והדבר היחיד שאפשר לצלם הוא מצב־עניינים. על הצלם לתרגם אפוא כל מושא שברצונו לצלם למצב־עניינים. על כן, אף על פי שהבחירה ב"מושא" אמנם חופשית, אין היא אלא פונקציה של תוכנית המצלמה.

בבחירת הקטגוריות הצלם עשוי לחשוב שהוא מייבא אל המשחק את אמות המידה האסתטיות, האפיסטמולוגיות או הפוליטיות באופן עצמאי, ושהמצלמה היא רק אמצעי ליצירתם של דימויים שונים - אמנותיים, מדעיים או פוליטיים. ואולם מה שנדמה לצלם כחריגה מאמות המידה של המערך נשאר בפועל, על אפו ועל חמתו, כפוף לתוכנית המערך.

על מנת להצליח לבחור בעצמו את קטגוריות המערך, המתוכננות מחוץ למערך, הצלם מוכרח "לכוונן" את המצלמה, וזו מחווה טכנית, או ליתר דיוק: מחווה מושגית ("מושג", כפי שנראה בהמשך, הוא מרכיב מובחן ומובהק של חשיבה ליניארית). על מנת לכוונן את המערך לייצור של דימויים אמנותיים, מדעיים או פוליטיים, הצלם מוכרח להחזיק באי־אלה מושגים על אמנות, מדע או פוליטיקה: אחרת איך יהיה בידו לתרגם אותם לדימוי? אין דבר כזה צילום נאיבי, לא־מושגי. תצלומים הם דימויים של מושגים. במובן הזה כל הקטגוריות של הצלם כבר מובנות בתור מושגים בתוכנית המערך.

האפשרויות הכלולות בתוכנית המצלמה אינן ניתנות למיצוי מעשי. בפועל אי־אפשר לצלם את כל מה שניתן לצילום. הדמיון של המצלמה רחב יותר מזה של כל צלם כשלעצמו ושל כל הצלמים גם יחד: זה בדיוק האתגר שניצב בפני הצלם. בלי ספק ישנם חלקים שונים של תוכנית המצלמה שכבר נחקרו היטב. אפשר לייצר תמיד דימויים חדשים על פי אותה המתכונת, אלא שדימויים כאלה יהיו עודפים, לא אינפורמטיביים, דומים לאלה שכבר נתקלנו בהם בעבר. כפי שצוין לעיל,

תצלומים עודפים אינם מענייניו של המחקר הנוכחי; הצלם שהמאמר הנוכחי עוסק בו הוא מי שתר אחר אפשרויות שטרם נחקרו בתוכנית המערך, אחר דימויים אינפורמטיביים, בלתי מסתברים, שטרם נראו לפני כן. אם כך, ביסודו של דבר, הצלם מבקש לייצר מצבי-עניינים שטרם נראו בעבר. הוא לא מחפש את מצבי-העניינים הללו אי-שם בעולם שבחוץ, שכן מבחינתו העולם הוא רק אמתלה לייצור של מצבי-עניינים; הוא מחפש אותם במסגרת האפשרויות השונות הכלולות בתוכנית המערך. במובן הזה הצילום מאפשר להתעלות מעל ההבחנה המסורתית בין ריאליזם לאידיאליזם: לא העולם החיצון ולא המושג המוכל בתוכנית המערך הם ממשיים - רק התצלום ממשי. העולם ותוכנית המערך אינם אלא קדם-ההנחות של הדימוי, אפשרויות המחכות למימוש. מדובר אפוא בהפיכה של וקטור המשמעות: לא המשמעות ממשיה, אלא המסמן, המידע, הסימבול, הוא הממשי. הפיכה זו של וקטור המשמעות אופיינית לכל מה שקשור למערכים בפרט ולעולם הפוסט-תעשייתי בכלל.

המחווה הצילומית נחלקת לסדרה של דילוגים שבהם הצלם מתגבר על המשוכות הבלתי נראות

שמהוות הקטגוריות האינדיבידואליות של המרחב-זמן. ההיתקלות בכל אחת מאותן משוכות (למשל בגבול שבין תקריב ללונג-שוט) מעמידה את הצלם בפני הכרעה - כיצד לכוונן את המערך (במקרה של המצלמה האוטומטית לחלוטין הדילוג עצמו, אותו אופי קוונטי של הצילום, הופך לבלתי נראה - הדילוגים מתרחשים בתוך "מערכת העצבים" המיקרו-אלקטרונית של המערך). החיפוש הקופצני הזה נקרא "ספק". לצלם יש ספקות, אך לא מהסוג המדעי, הדתי או הקיומי; אדרבה, זהו ספק מזן חדש שבו ההיסוס וההכרעה מגורענים - זהו ספק מכומת, אטומי. כל אימת שהצלם עומד לפני משוכה הוא מגלה שנקודת המבט שאימץ ממוקדת ב"אובייקט" אחד ושהמצלמה מציעה אינספור נקודות מבט שונות. הוא מגלה את הריבוי ואת השקילות של נקודות המבט ביחס ל"אובייקט" שלהן. הוא לומד שהדברים אינם אמורים באימוץ של נקודת המבט המושלמת, כי אם בהבאת כמה שיותר נקודות מבט שונות לכדי מימוש. הבחירה של הצלם היא, אם כך, כמותית ולא איכותית; "vivre le plus,"

¹³. "non pas le mieux"

המחווה הצילומית היא מחווה של "ספק פנומנולוגי", ככל שהיא כרוכה בניסיון לגשת אל התופעה מכמה

שיותר נקודות מבט. אבל ה־Mathesis (מבנה העומק) של ספק זה מוכתב על ידי תוכנית המערך. לספק מסוג כזה שני היבטים חשובים: ראשית, הפרקטיקה של הצלם היא אנטי־אידיאולוגית. אידיאולוגיה היא ההתעקשות על נקודת מבט אחת פריבילגית לעומת השאר. הצלם פועל באופן פוסט־אידיאולוגי גם כאשר הוא סבור שהוא משרת אידיאולוגיה מסוימת. שנית, הפרקטיקה של הצלם ככולה לתוכנית. הצלם אינו יכול לפעול אלא במסגרת תוכנית המערך, גם כאשר הוא סבור שהוא פועל בניגוד לתכתיבים של התוכנית. כל זה נכון ביחס לכלל הפעילויות הפוסט־תעשייתיות: אלה פעילויות "פנומנולוגיות" במידה שהן אנטי־אידיאולוגיות, ובמידה שהן פעילויות מתוכננות. על כן תהיה זו טעות לדבר על היסחפותה של תרבות ההמונים לאידיאולוגיה (מצדו של "הצילום ההמוני" למשל). תכנות הוא מניפולציה פוסט־אידיאולוגית.

בסופו של דבר מתקיימת הכרעה סופית שיוצאת אל הפועל במחווה הצילומית: הלחיצה על המשחרר - כמו אותו נשיא אמריקאי שלוחץ בסופו של דבר על הכפתור האדום. אם כי בפועל אותן הכרעות סופיות אינן אלא האחרונות בשרשרת ארוכה של הכרעות-למחצה שאפשר

לדמותן לגרגרי חול: במקרה של הנשיא האמריקאי, מדובר בקש ששבר את גב הגמל, בהכרעה קוונטית. ובדיוק במידה ששום הכרעה אינה סופית לחלוטין, אלא כל הכרעה היא חלק מסדרה של הכרעות קוונטיות ברורות ומובחנות, רק סדרה של תצלומים תוכל להעיד על כוונת הצלם. שכן שום תצלום בודד אינו מכריע כשהוא לעצמו; אפילו "ההכרעה הסופית" מוצאת את עצמה מגורענת בתצלום.

הצלם מנסה לחמוק מתהליך זה של גרעון על ידי הכרעה לטובת דימויים מסוימים, כשם שבמאי הקולנוע בוחר לחתוך את גילי הסרט.¹⁴ אלא שאפילו במקרה הזה הבחירה של הצלם היא בחירה קוונטית, שכן הוא אינו יכול להימנע מלהדגיש מרכיבים מסוימים ברורים ומובחנים של פני השטח. אפילו בתרחיש כזה - פוסט-מערכתי (nach-apparatischen) לכאורה - של בחירת התצלום, אפשר לזהות את המבנה הקוונטי, האטומי, בכל הנוגע לצילום בפרט (ובכל הנוגע למערך בכלל).

לסיכום: המחווה הצילומית היא מצוד שבמהלכו הצלם והמצלמה מתמזגים לפונקציה אחת בלתי ניתנת לחלוקה. זהו מרדף בעקבות מצבי-עניינים חדשים, מצבים שטרם נראו, בעקבות הבלתי מסתבר, בעקבות

מידע. המבנה של המחווה הצילומית הוא קוונטי: זהו מבנה של ספק המורכב מנקודות של היסוס והכרעה. מדובר אפוא במחווה פוסט־תעשייתית טיפוסית: זו מחווה מתוכנתת ופוסט־אידיאולוגית, מחווה שהממשות שלה מצויה במידע עצמו, לא במשמעות של אותו מידע. כל זה נכון לא רק לגבי הצלם, כי אם לגבי הפונקציונרים באשר הם, מפקיד הבנק ועד לנשיא האמריקאי. התוצאה של המחווה הצילומית היא התצלומים המציפים אותנו היום מכל כיוון אפשרי. לכן הדין וחשבון על המחווה הצילומית סולל את הדרך להבנתם של אותם פני שטח הנמצאים בכל מקום.

התצלום

תצלומים נמצאים בכל מקום: באלבומים, במגזינים, בספרים, בחלונות ראויה, על לוחות מודעות, שקיות, פחיות. על מה כל זה מעיד? על פי קו המחשבה שהוצע עד כה, דימויים מורים על מושגים המוכלים בתוכנית מסוימת ומתכנתים את ההתנהגות החברתית באמצעות כישוף מסדר שני. אף על פי כן המתבונן הנאיבי רואה בהם משהו אחר בתכלית, כלומר מצבי-עניינים שניטלו מהעולם שם בחוץ והובאו אל פני השטח של התצלום. בעיניו, מה שהתצלומים מציגים אינו אלא העולם עצמו. כמובן, גם הצופה הנאיבי יודה שאותם מצבי-עניינים מוצגים על גבי פני השטח של התצלום מנקודות

מבט מסוימות, אבל הוא לא יזהה בעובדה זו בעיה. כל פילוסופיה של הצילום תיראה לו אפוא התעמלות מנטלית חסרת שחר.

צופה נאיבי כזה מניח מראש שמה שנשקף מהתצלום הוא העולם שם בחוץ, ומכאן – שהיקום הצילומי והעולם שם בחוץ הם היינו הך (והלוא הנחה זו היא בעצמה מעין פילוסופיה בסיסית של הצילום). אבל יש לשאול, האומנם הצדק אתו? הצופה הנאיבי מבחין שבעולם הצילומי הוא עשוי להיתקל במצבי-עניינים בשחור-לבן או בצבע. אבל כלום אפשר למצוא את אותם מצבי-עניינים בשחור-לבן ובצבע בעולם שם בחוץ? ברגע שהצופה הנאיבי שואל את עצמו את השאלה הזאת, הוא נתקל מחדש באותה פילוסופיה של הצילום שממנה ביקש להימנע.

אי-אפשר למצוא מצבי-עניינים בשחור-לבן בעולם שם בחוץ מכיוון ששחור ולבן הם מקרי קיצון, "מקרים אידיאליים": שחור הוא ההעדר המוחלט של כל תנודה אפשרית של אור, לבן הוא הביטוי המוחלט של כל טווח התנודה. "שחור" ו"לבן" הם מושגים, למשל מושגים של תיאוריות אופטיות שונות. מאחר שמצבי-עניינים בשחור-לבן הם מושגים תיאורטיים, מן הנמנע שיתקיימו בפועל בעולם. ואולם תצלומי שחור-לבן אכן קיימים בפועל;

אלה הם דימויים של מושגים בתיאוריה של האופטיקה, כלומר הם צומחים מתוך התיאוריה האופטית. שחור ולבן אינם קיימים בעולם, אבל רצוי היה שיתקיימו, שכן אילו רק יכולנו להביט בעולם בשחור ולבן היינו יכולים גם לנתחו ניתוח לוגי. בעולם כזה הכל יהיה שחור או לבן, או שילוב של השניים. ואולם החיסרון המובהק של ראיית עולם כזאת הוא כמובן שתוצאת שילוב מעין זה בין השניים היא אפורה ולא צבעונית. אפור הוא הצבע של התיאוריה: וזה מוכיח שאי-אפשר לקוות לשחזר את התכונות של העולם מתוך ניתוח תיאורטי. תצלומי שחור-לבן מדגימים עובדה זו: הם אפורים. אלה הם דימויים תיאורטיים.

הרבה לפני המצאת התצלום אנשים ניסו לדמיין את העולם בשחור ולבן. להלן שתי דוגמאות למניכאיזם הקדם-צילומי הזה: הלוגיקה האריסטוטלית, על שלושת עקרונותיה - זהות, הבדל והשלישי הנמנע - נוסדה על גבי הניסיון להפשיט מתוך עולם השיפוט את "האמיתי" ו"השקרי". אותה לוגיקה משמשת בפועל מסד של המדע המודרני, אף על פי ששום שיפוט לעולם אינו אמיתי לחלוטין או שקרי לחלוטין, ואף על פי שכל שיפוט, תחת הפרוצדורה של הניתוח הלוגי, מצומצם בסופו של דבר

ללא-כלום. הדוגמה השנייה: האידיאולוגיות הדתיות והפוליטיות צמחו מתוך הניסיון להפשיט מתוך עולם הפעולות את "הטוב" ואת "הרע". המערכות החברתיות המבוססות עליהן מתפקדות בפועל, אף על פי ששום מעשה אינו טוב לחלוטין או רע לחלוטין, ואף על פי שכל פעולה, על פי הניתוח האידיאולוגי, אינה יותר מתנועת-מרוינטה. תצלומי שחור-לבן שייכים לאותו סוג של מניכאיזם, פרט לעובדה שהם כרוכים בשימוש במצלמה. וכך תצלומי שחור-לבן מתפקדים בפועל:

הם מתרגמים את התיאוריה האופטית לדימוי ובכך מטעינים אותה במאגיה, והם מקודדים מחדש מושגים תיאורטיים כמו "שחור" ו"לבן" במצבי-עניינים. תצלומי שחור-לבן מגלמים את ההיבט המאגי שבמחשבה התיאורטית; הם ממירים את השיח הליניארי של התיאוריה בפני שטח. בזה טמון יופיים המוזר - יופיו של היקום המושגי. זו גם הסיבה שצלמים רבים מעדיפים תצלומי שחור-לבן על פני תצלומי צבע - מכיוון שהם מיטיבים לחשוף את ההוראה המקורית של התצלום, כלומר: את עולם המושגים.

התצלומים הראשונים היו בשחור-לבן, והם העידו בבירור על צמיחתם מתוך התיאוריה האופטית. ואולם,

עם צמיחתה של תיאוריה נוספת, התיאוריה הכימית, התאפשרו לבסוף תצלומי הצבע. נרמה כאילו התצלומים הפשיטו תחילה את הצבעים מן העולם רק על מנת להגניב אותם בחזרה לתוכו. אך למעשה הצבעים של תצלומי הצבע הם לא פחות תיאורטיים מהשחור והלבן. הירוק של האחו, למשל, בתצלום צבעוני, הוא דימוי של המושג "ירוק", בדיוק כמו שהוא מופיע בתיאוריה הכימית; המצלמה (למעשה הסרט שהותקן בתוכה) מתוכנתת לתרגם את המושג הזה בדימוי. באופן טבעי, הקשר בין הירוק של התצלום לירוק של האחו הוא עקיף, מאחר שהמושג הכימי של הצבע "ירוק" מבוסס על ייצוגים של העולם שם בחוץ; ואולם בין הירוק של התצלום לירוק של השדה מקשרת סדרה שלמה של קידודים מורכבים, אשר מורכבת אף יותר מזו המקשרת בין האפור של התצלום השחור-לבן לירוק של השדה הממשי. במובן הזה התצלום הצבעוני של השדה מופשט יותר מהתצלום האפור. תצלומי צבע שייכים לדרגה גבוהה יותר של הפשטה מתצלומי שחור-לבן. תצלומי שחור-לבן הם קונקרטיים יותר, ובמובן זה - אמיתיים יותר: הם מסגירים את המקור התיאורטי שלהם בבהירות; ולהפך: ככל שצבעי התצלום נעשים "מהימנים" יותר, כך

הם נעשים גם שקריים יותר ומיטיבים להסוות את מקורם התיאורטי.

מה שתקף לגבי צבעי התצלום תקף באותה מידה לכל שאר מרכיביו. כולם מציגים בסופו של דבר מושגים מקודדים, אשר רק מתחזים להיטלים אוטומטיים של העולם על גבי פני שטח. בדיוק את התחבולה הזאת יש לפענח על מנת לחזור את ההוראה האמיתית של התצלום, שאינה אלא הצבר של מושגים מתוכנתים; על מנת להראות שתצלומים אינם אלא מערכות סימבוליות של מושגים מופשטים, שאלה שיחים שקודרו מחדש במצבי-עניינים סימבוליים.

כאן עלינו לחזור את משמעות הביטוי "לפענח" (entziffern). אם כן, מה אני עושה כשאני מפענח טקסטים שקודרו באותיות לטיניות? האם אני מפענח את משמעות האותיות, כלומר את הקונוונציות הפונטיות של שפה מדוברת? או שמא את המשמעות של המילים המורכבות מאותן אותיות? או של המשפטים המורכבים מאותן מילים? או האם עליי ללכת צעד נוסף - אל עבר כוונות המחבר ואל ההקשר התרבותי שעומד מאחורי אותם טקסטים? מה אני עושה כשאני מפענח תצלומים? האם אני מפענח את המשמעות של "ירוק", כלומר

את משמעותו של מושג הלקוח מהשיח של התיאוריה הכימית? או האם עליי ללכת צעד נוסף - אל כוונות הצלם ואל ההקשר התרבותי של התצלום? מתי מסתיימת מלאכת הפענוח?

כשאנו מנסחים כך את שאלת הפענוח, נדמה ששום פתרון מגיח את הדעת אינו נראה באופן. התהליך הוא למעשה אינסופי, שכן כל מישור של פענוח חושף מישור נוסף הממתין בתורו להתפענח, וכך הלאה. כל סימן הוא רק קצה של קרחון באוקיינוס של הקונצנזוס התרבותי, כך שפענוחו המלא של מסר בודד כרוך בחשיפה של העבר וההווה התרבותי בכללם. על פי המתכונת הרדיקלית הזאת, ביקורת של מסר בודד היא למעשה ביקורת של התרבות כמכלול.

עם זאת, במקרה של התצלום, יש אפשרות להימנע מהפח היקוש של גרסיה אינסופית, שכן אפשר בהחלט להסתפק בחשיפה של הכוונות המקודרות על ידי הצמד "צלם/מערך". אם השכלנו לפענח מתוך התצלום את הליך הקידוד הזה, נוכל להחשיב את התצלום כמפוענח. כמוכן, במידה שנשכיל בד בבד להבחין בין כוונת הצלם לתוכנית המערך. בפועל שני הגורמים הללו קשורים זה בזה ואי-אפשר להפריד ביניהם; אולם תיאורטית, לצורך

הפענוח, אפשר להפריד ביניהם אד־הוק, כלומר לגופו של כל תצלום.

מטרות הצלם, כשהן מצומצמות למינימום, הן: ראשית, לקודד את מושגי העולם שלו בדימויים; שנית, הצלם מבקש לשם כך להשתמש במצלמה; שלישית, לחלוק את הדימויים שיוצרו בתהליך עם אחרים, על מנת שיוכלו לשמש להם מודלים של חוויות, ידיעות, שיפוטים ופעולות; רביעית, להפוך את המודלים הללו ליציבים ככל האפשר. לסיכום: מטרות הצלם הן לעדכן אחרים, ובכך להנציח את עצמו בזיכרוןם של אחרים. לדידו המושגים (והרעיונות שהמושגים מורים עליהם) הם מהות הצילום, ותוכנית המצלמה נועדה לשרת מהות זו.

לעומת זאת מטרותיה של תוכנית המערך, כשהן מצומצמות למינימום, הן: ראשית, להטביע בדימוי את האפשרויות המובנות בה; שנית, להשתמש לשם כך בצלם, פרט למקרי קיצון של אוטומציה מוחלטת (כמו למשל במקרה של תצלומי לוויין); שלישית, להפיץ את הדימויים המיוצרים בתהליך כבסיס למושב חברתי, שיאפשר בתורו למצלמה לשפר את ביצועיה בהדרגה; רביעית, לייצר דימויים משופרים. לסיכום: תוכנית

המצלמה חותרת למימוש של טווח האפשרויות המובנות בה, ובתוך כך היא משתמשת בחברה ככלי של משוב, המאפשר, בתורו, את פיתוחה ההדרגתי. כאמור לעיל, ישנן תוכניות נוספות העומדות מאחורי תוכנית המצלמה (התוכניות של תעשיית הצילום, של המארג התעשייתי ושל המערכות החברתיות-כלכליות), ולאורכה של ההיררכיה הזאת שזורה מטרת-העל – לתכנת את החברה בהתאם לאינטרס הפיתוח ההדרגתי של המערכים. אפשר לזהות ולפענח את מטרת-העל הזאת בכל תצלום ותצלום. ההשוואה בין מטרת הצלם למטרתה של תוכנית המצלמה מלמדת שישנן נקודות שבהן הן מתלכדות ומתפצלות לסירוגין. בנקודות ההתלכדות הצלם והמצלמה עובדים יחד; בנקודות ההתפצלות הם נאבקים זה בזה. כל תצלום הוא בעת ובעונה אחת תוצאה של שיתוף פעולה ושל מאבק בין מערך לצלם. לכן היכולת לפענח תצלומים כרוכה ביכולת לעמוד על טבעה של אותה פעילות בוזמנית של מאבק ושיתוף פעולה. משעה שמטרה זו הושגה, התצלום יכול להיחשב למפוענח. אפשר, אם כן, לנסח כך את השאלה שמבקר הצילום מעמיד בפני הצלם: "באיזו מידה הצליח הצלם לכבול את תוכנית המערך למטרותיו, ובאילו אמצעים?"

ולהפך: "באיזו מידה הצליח המערך לתעל את מטרת הצלם לטובת האינטרסים של תוכנית המצלמה, ובאילו אמצעים? על פי אמות המידה הללו התצלומים "הטובים ביותר" הם אלה שבהם הצלם הצליח לגבור על תוכנית המערך ולהכפיף אותה לטובת המימוש של מטרותיו. כלומר אותם תצלומים שבהם המערך כבול מתחילתו ועד סופו למטרה האנושית. מיותר לציין שאכן קיימים תצלומים "טובים" שבהם הרוח האנושית מתעלה על התוכנית. אלא שבעולם הצילומי כמכלול אפשר לראות יותר ויותר כיצד התוכניות מצליחות לכבול את המטרות האנושיות לאינטרסים של פונקציות המערך. המשימה של ביקורת הצילום היא, אם כן, לזהות את האופנים השונים שבהם האדם מנסה למשול במערך, ומן הצד האחר - את האופנים השונים שבהם המערך מאיים לגייס את התכליות האנושיות לטובתו. סוג כזה של ביקורת נבצר מאתנו עד כה מסיבות שתידונה בהמשך.

(הכותרת של הפרק הנוכחי היא "התצלום", אבל טרם דנו כאן באותם היבטים מסוימים של תצלומים המבדילים אותם מדימויים טכניים אחרים. כדי להסביר את ההשמטה הזאת, הבה נאמר שמטרת הפרק הייתה לשרטט מתווה של שיטה שימושית לפענוח תצלומים.

הפרק הבא ינסה למלא את החסר).

לסיכום: תצלומים - כמו כל דימוי טכני - הם מושגים שקודרו במצבי-עניינים, ובהם מושגי הצלמים עצמם, שהוזנו לתוך תוכנית המעריך. מכאן נגזר תפקידו של מבקר הצילום: לפענח את שני הקידורים הללו, השזורים זה בזה, בכל תצלום. צלמים מקודדים את מושגיהם בדימויים צילומיים כדי לחלוק מידע עם אחרים, לייצר בשבילם מודלים, ובתוך כך להיות מונצחים בזיכרונם. המעריך מקודד את המושגים המתוכנתים בדימויים כדי לתכנת את החברה כולה לצורך משוב, שימש בתורו בסיס לפיתוחם ההדרגתי של המערכים. הפענוח המוצלח של המסרים הצילומיים תלוי במידה שבה ביקורת הצילום משכילה לחשוף את שתי המטרות הללו של התצלום. כל עוד היא נכשלת במשימה זו, התצלומים נותרים בלתי מפוענחים; הם שבים להיות דימויים של מצבי-עניינים בעולם שם בחוץ, משל היה בידם של הללו "להציג את עצמם" על גבי פני השטח של התצלום. מנקודת המבט הלא-ביקורתית, נדמה שהתצלומים משיגים את מטרתם באופן מושלם: לתכנת את החברה כולה, באמצעות השפעתם המאגית, לפעול בשירות האינטרסים של המערכים.

הפצת הצילום

המאפיין המבדיל את התצלום משאר הדימויים הטכניים נעשה ברור כאשר בוחנים את אופן ההפצה של תצלומים. התצלום הוא פני שטח דוממים הממתינים בסבלנות להיות משועתקים ומופצים. על מנת להפיצם באמצעות שעתוק לא דרושים אמצעים טכנולוגיים מתקדמים: תצלומים הם עלונים שאפשר להעבירם מיד ליד. אין כל צורך לאכסן אותם במאגרי מידע משוכללים: אפשר לאפסן אותם במגירות. כדי ללכוד את המאפיינים הייחודיים הללו של הפצת התצלום מוטב לפתוח בכמה הערות בסיסיות על הפצתו של מידע.

הטבע, כאשר הוא נחשב כמכלול, הוא מערכת שבה

מידע נמצא בתהליך הדרגתי של פירוק, על פי החוק השני של התרמודינמיקה. האדם נאבק באנטרופיה טבעית זו לא רק על ידי קליטה מתמדת של מידע, כי אם בד בבד על ידי אכסונה ומסירתה (בהיבט זה האדם מובחן מצורות החיים האחרות), וכמו כן על ידי יצירה מכוונת של מידע. אותו כושר אנושי ייחודי ונוגד-טבע נקרא "רוח", ותוצרו הוא תרבות, כלומר אובייקטים המיוצרים ומעודכנים בצורות בלתי מסתברות.

תהליך המניפולציה של המידע - המכונה "תקשורת" - נחלק לשני שלבים: בשלב הראשון מיוצר מידע; בשלב השני הוא מופץ אל גופי זיכרון ומאוכסן בהם. השלב הראשון נקרא "דיאלוג", השני - "שיח". בשלב הדיאלוג פיסות של מידע זמין מסונתזות מחדש, על מנת שיהיה אפשר לאכסן אחר כך בזיכרון אחד (כמו ב"דיאלוג פנימי"). בשלב השיח מופץ המידע שיוצר במהלך הדיאלוג.

אפשר להבחין כאן בין ארבע תצורות שיח: בתצורה הראשונה קולטי המידע מכתרים את מוסר המידע, בדומה לקהל המקיף את בימת התיאטרון; בשנייה, המוסר משתמש בסדרה של מוליכי מידע (תחנות ממסר), בדומה למערך תקשורת צבאי; בשלישית, המוסר מפּיץ

את המידע בדיאלוגים, ואלה משרשרים אותו הלאה ומעשירים אותו, כמו מתכונת של שיח מדעי; ברביעית, המוסר משדר את המידע לחלל הריק, בדומה לרדיו. כל אחת מהשיטות הללו מקבילה למצב תרבותי מסוים: הראשונה מקבילה לאחריות, השנייה לסמכות, השלישית לקדמה ואילו הרביעית – למסיפיקציה.¹⁵ הפצתם של תצלומים משתמשת בשיטה הרביעית.

לא מן הנמנע, כמובן, להתייחס לתצלומים באופן דיאלוגי. אפשר לצייר שפמים או לשרבט סימנים מגונים על כרזות מצולמות ובאופן הזה לסנתז אותן לכדי פיסת מידע חדשה. ואולם כל זה אינו חלק מתוכנית המצלמה. כמו שנראה בהמשך, מצלמות מתוכנות אך ורק למטרת מסירתו של מידע, כמו כל מערך יוצר-דימויים (למעט יוצאים מן הכלל כמו וידיאו או דימויי מחשב מלאכותיים, שבהם הדיאלוג כבר כלול בתוכנית בבחינת אפשרות).

לפי שעה התצלום אינו אלא עלון (פלייר), גם אם לעת עתה הוא הולך ונכבש בידי טכנולוגיות אלקטרומגנטיות. כל עוד הוא נשאר כבול לנייר המיושן, אפשר להוסיף ולהפיץ אותו בדרכים מיושנות, כלומר ללא כל תלות במקרני הקולנוע ובמסכי הטלוויזיה. כבילות ארכאית זו לפני שטח חומריים מעלה בדמיון את הדימויים

הארכאיים, כמו ציורי המערות או הפרסקאות בקברי האטרוסקים. אלא שה"אובייקטיביות" הזאת של התצלום עשויה להוליך שולל. על מנת להפיץ דימויים ארכאיים יש להעבירם מבעלים לבעלים; יש למכור או לקנות את החזקה על קברים ומערות, היות שמדובר באובייקטים ייחודיים, יקרי ערך - כלומר ב"מקורות". תצלומים, לעומת זאת, ניתנים להפצה באמצעים של שעתוק. המצלמה יוצרת אבות־טיפוס (תשלילים) שמהם אפשר להפיק ולהפיץ מספר בלתי מוגבל של הדפסים (עותקים) - ועל כן מושג המקור, בהקשר של התצלום, מאבד את משמעותו כמעט לחלוטין. כאובייקט, כדבר מה, התצלום הוא למעשה חסר ערך; לא יותר מעלון.

כל עוד התצלום אינו אלקטרומגנטי, הוא אמנם יכול להיחשב לראשון מבין כל האובייקטים הפוסט־תעשייתיים. אף על פי שעדיין כרוכות בתצלום שאריות אחרונות של "דבריות", ערכו אינו נתון בדבר עצמו כי אם במידע שעל פני השטח שלו. זה המאפיין הכללי של העידן הפוסט־תעשייתי: המידע, ולא הדבר, הוא בעל הערך. בעיות שנוגעות לבעלות ולהפצה של אובייקטים (קפיטליזם וסוציאליזם) אינן רלוונטיות עוד, היות שהן מתחמקות משאלת תכנותו והפצתו של מידע (חברת

המידע). לא מדובר עוד בזוג נעליים נוסף או ברהיט נוסף, אלא בחופשה נוספת או בבית-ספר נוסף לילדים. שיערוך של כל הערכים. כל עוד תצלומים אינם אלקטרומגנטיים, הם משמשים חוליה מקשרת בין אובייקטים תעשייתיים למידע טהור.

מיותר לומר שאובייקטים תעשייתיים הם בעלי ערך מכיוון שהם נושאים מידע. נעל ורהיט הם אובייקטים בעלי ערך מכיוון שהם מתפקדים כנשאי מידע; אלה צורות בלתי סבירות שיוצרו מעור, עץ ומתכת. אולם המידע הטבוע באובייקטים כגון אלה אינו נפרד מהם. אפשר לשחוק ולכלות את המידע הזה רק עם שחיקתו וכילוי של האובייקט עצמו. עובדה זו היא מה שהופך את אותם אובייקטים, בתור אובייקטים, ל"בעלי" ערך. לעומת זאת במקרה של התצלום המידע מונח באופן זמין על פני השטח ואפשר להעתיקו בנקל לפני שטח אחרים. במובן הזה, התצלום מגלם את שקיעתו של הדבר החומרי, ועמה יחד - את שקיעתו של מושג "הבעלות". מי שמחזיק בכוח אינו עוד הבעלים של התצלום, אלא מי שייצר את המידע שהתצלום מעביר. בעל החזקה הוא לא הבעלים אלא המתכנת של המידע: ניאו-אימפריאליזם. הכרזה היא חסרת ערך כשלעצמה; איש אינו מחזיק

בבעלות עליה, היא נידפת ברוח, נקרעת לגזרים, ואף על פי כן כוחה של סוכנות הפרסום אינו מעורער בכך - היא מסוגלת לשעתק אותה. עובדה זו מחייבת אותנו לשערך את ערכינו הכלכליים, הפוליטיים, המוסריים, האפיסטמולוגיים והאסתטיים.

תצלומים אלקטרומגנטיים, סרטים ודימויים טלוויזיוניים אינם מגלמים את אובדן הערך של הדבר החומרי בבהירות כמו תצלום הנייר הארכאי. לעומת היעלמותו הגמורה של הבסיס החומרי של המידע בדימויים כה מתקדמים - תצלומים אלקטרומגנטיים מיוצרים באופן מלאכותי בכל עת והצופה מעבדם כמידע טהור (זוהי "חברת המידע הטהור") - הרי שבמקרה של תצלומי הנייר הארכאיים עדיין אפשר לאחוז בדבר מה חומרי, דמוי-עלון, בידיים; אותו דבר מה הוא חסר ערך, נלעג - הוא הולך ונעשה פחות ופחות חיוני, יותר ויותר נלעג. מבין התצלומים הקלסיים, עדיין אפשר למנות הדפסות כסף בעלות ערך - אפילו היום שאריות אחרונות של ערך נקשרות ב"תצלום המקורי" והופכות אותו לבעל ערך יותר מפרודוקציה בעיתון. עם זאת, אפשר לראות בתצלום הנייר את הצעד הראשון בזילות הערך של הדבר החומרי ובנסיקת ערכו של מידע.

אף על פי שהתצלום עדיין כבול לצורת העלון, ואף על פי שעדיין אפשר להפיצו באמצעים ארכאיים, מנגנוני ענק משוכללים להפצת תצלומים צמחו בעקבותיו. המערכים הללו מותאמים במיוחד לפלט של המצלמה; הם סופגים את הדימויים הזורמים מהמצלמה ומשעתקים אותם עד אינסוף; הם מציפים את החברה בדימויים מבעד לאלפי ערוצים. כמו כל המערכים, מנגנוני ההפצה של התצלום מכילים תוכנה מסוימת שבאמצעותה הם מתכנתים את החברה לשמש להם מערך של משוב. אופיינית לתוכנית הזאת היא חלוקתם של תצלומים לערוצים שונים, "ניתובם".

מבחינה תיאורטית אפשר לסווג את סוגי המידע כך: תצורות אינדיקטיביות מהסוג של "א הוא א", תצורות אימפרטיביות מהסוג של "א מוכרח להיות א" ותצורות אופטיביות מהסוג של "א יכול להיות א". אמת המידה הקלסית של הסוג האינדיקטיבי היא האמת; של האימפרטיבי - הטוב; וזו של הסוג האופטיבי - היפה. סיווג תיאורטי זה אמנם אינו יכול להיות מיושם הלכה למעשה, מכיוון שלכל אינדיקטיב מדעי ישנם גם היבטים פוליטיים ואסתטיים, לכל אימפרטיב פוליטי ישנם גם היבטים מדעיים ואסתטיים, לכל (עבודת

אמנות) אופטיבית ישנם היבטים מדעיים ופוליטיים. אבל מנגנוני ההפצה מיישמים הלכה למעשה בדיוק את הסיווג התיאורטי הזה.

ישנם ערוצים מסוימים המוקצים לתצלומים אינדיקטיביים לכאורה (למשל פרסומים מדעיים וכתבי עת חדשותיים), ערוצים מסוימים לתצלומים אימפרטיביים לכאורה (למשל כרזות פוליטיות או מסחריות) וערוצים אחרים - לתצלומים אמנותיים לכאורה (למשל גלריות וירחוני אמנות). כמובן, למנגנוני ההפצה ישנם גם אזורי ספר שבהם תצלומים עשויים לזלוג מערוץ אחד למשנהו. תצלום הנחיתה על הירח, למשל, עשוי לזלוג מכתב עת לאסטרונומיה אל הקונסוליה האמריקאית, משם לכרזת פרסומת לסיגריות, ולבסוף - לתערוכת אמנות. הנקודה המהותית היא שעם כל זליגה שכזאת מערוץ לערוץ התצלום עוטה משמעות חדשה: המשמעות המדעית מתחלפת במשמעות פוליטית, המשמעות הפוליטית מתחלפת במשמעות מסחרית, המשמעות המסחרית, בתורה - במשמעות אמנותית. כמובן הזה חלוקת התצלומים לערוצים בשום אופן אינה תהליך מכני פשוט, אלא תהליך מקודד: מנגנוני ההפצה טוענים את התצלום במשמעות הקובעת

לבסוף את אופן התקבלותו.

הצלמים משתתפים בתהליך הקידוד הזה. אפילו ברגע הצילום עצמו הם מכוונים לערוץ מסוים מתוך מערכי ההפצה ומקודדים את התצלומים שלהם כפונקציה של אותו ערוץ. הם מצלמים בשביל פרסומים מדעיים מסוימים, מגזינים מסוימים, הזדמנויות מסוימות לתערוכה. והם עושים זאת משתי סיבות: ראשית, מכיוון שהערוץ מאפשר להם להגיע לקהל הרחב; שנית, מכיוון שהערוץ מספק להם את תנאי המחיה.

הסימביוזה האופיינית לצילום, בין מערך לצלם, משתקפת בערוץ. לדוגמה: צלמים מצלמים לעיתון מסוים מכיוון שהעיתון מאפשר להם להגיע למאות או אלפי צופים, ומכיוון שהם מקבלים שכר מהעיתון; בתוך כך הם פועלים באמונה שהם משתמשים בעיתון בתור מדיום. לעומת זאת העיתון מצדו מאמין שהוא משתמש בתצלומים בתור איורים לכתבות, כחלק מתהליך התכנות של הקוראים, ולפיכך הצלמים הם למעשה פונקציונרים של המערך העיתונאי. מכיוון שהצלמים יודעים שרק אותם תצלומים המתאימים לתוכנית העיתון יזכו להתפרסם, הם מנסים להתל בצנזורה העיתונאית על ידי הגנבה בחשאי של מרכיבים אסתטיים, פוליטיים

או אפיסטמולוגיים אל תוך הדימוי. העיתון, מצדו, עשוי לגלות את התחבולה ואף על פי כן לפרסם את התצלום, אם הוא סבור שיש בידו לנצל את המרכיבים שהוגנבו לתוכו לטובת העשרתה של תוכנית העיתון. מה שתקף לעיתון תקף גם לשאר הערוצים. כל תצלום שהופץ מאפשר לביקורת הצילום לשחזר את המאבק בין הצלם לערוץ. עובדה זו בדיוק היא מה שהופך את התצלומים לדימויים דרמטיים.

עובדה מטרידה ביותר היא שביקורת הצילום הסטנדרטית על פי רוב אינה משכילה לקרוא מהתצלום את המזיגה הדרמטית הזאת בין כוונת הצלם לתוכנית הערוץ. ביקורת הצילום נוטה לקחת כמוכנת מאליה את העובדה שערוצים מדעיים מפיצים תצלומים מדעיים, ערוצים פוליטיים מפיצים תצלומים פוליטיים, וערוצים אמנותיים - תצלומים אמנותיים. מהבחינה הזאת המבקרים מתפקדים בעצמם בתור פונקציונרים של הערוצים: הם מאפשרים לערוצים להיעלם משדה הראייה של הצופה. בכך שהם מתעלמים מהעובדה שהערוצים קובעים את משמעות התצלום הם מסייעים למטרת הערוץ להיעשות בלתי נראה. מנקודת המבט הזאת, המבקרים משתפים פעולה עם הערוצים נגד ניסיונות

הצלמים להתל בהם. מדובר כאן אפוא בשיתוף פעולה במובן השלילי, *trahison des clercs*,¹⁶ בתרומה לניצחון המערך על האדם. תכונה זו אופיינית למצבם של אינטלקטואלים בחברה הפוסט-תעשייתית באופן כללי. המבקרים, למשל, מעלים שאלות כגון: "האם צילום הוא אמנות?" או "מהו צילום פוליטי?", כאילו השאלות הללו טרם נענו על ידי הערוצים. באופן הזה הם מסייעים למעשה למאמץ הערוצים להסוות את תהליך הניתוב האוטומטי והמתוכנת שלהם, ואף מגבירים את יעילותו. לסיכום: תצלומים הם עלונים דוממים המופצים באמצעים של שעתוק; כלומר הם מופצים בהמוניהם באמצעות הערוצים של מערכי הפצה עצומים ומתוכנתים. בבחינת אובייקטים ערכם זניח. ערכם מצוי במידע שהם נושאים באופן זמין ופתוח על גבי פני השטח שלהם. תצלומים הם מבשריה של החברה הפוסט-תעשייתית בכללה: במקרה של התצלום, מוקד העניין הועתק מהאובייקט אל המידע שהוא נושא עליו; הבעלות נעשתה לקטגוריה בלתי ישימה בעליל. ערוצי ההפצה, ה"מדיה", מקודדים את משמעותו הסופית של התצלום. קידוד זה מגלם את המאבק בין מנגנוני ההפצה לצלם. בסיועה להסוואת המאבק הזה, ביקורת הצילום הופכת

את אמצעי התקשורת לבלתי נראים לנמעניו של המסר הצילומי. על רקע ביקורת הצילום הסטנדרטית תצלומים זוכים לקבלה בלתי ביקורתית. היות שכך הם מסוגלים, דרך השפעתם המאגית, לתכנת את הנמען לפעול לטובתם; פעולה זו מתועלת בחזרה אל תוכניות המערך בצורת משוב. כל זה ייעשה ברור יותר ברגע שנתחיל לבחון את ההתקבלות של התצלום לעומקה.

ההתקבלות של הצילום

כמעט כל אחד מחזיק היום במצלמה ומצלם תצלומי־בֶּזֶק (סנאפשוט), כשם שכמעט הכל למדו לכתוב ולייצר טקסטים. כל מי שמסוגל לכתוב יכול גם לקרוא. אולם לא כל מי שמסוגל לצלם תצלומי־בזק יכול בהכרח גם לפענח תצלומים. כדי שנראה מדוע הצלם החובב עשוי להתגלות כאנאלפבית בכל הנוגע לצילום, עלינו לבחון את הדמוקרטיזציה של הצילום ולהידרש באותה נשימה לכמה היבטים של הדמוקרטיה באופן כללי.

מצלמות נרכשות על ידי אנשים שמערך הפרסום תכנת אותם מבעוד מועד לרכוש אותן. המצלמה שנרכשה תהיה על פי רוב "הדגם החדיש ביותר" - זול יותר,

אוטומטי יותר ויעיל יותר מדגמים קודמים. כמו שכבר ראינו, התפתחות הדרגתית זו של דגם המצלמה מבוססת על מערך המשוב שבאמצעותו צלמי-בזק¹⁷ מזינים את התעשייה הצילומית. התעשייה הצילומית לומדת באופן אוטומטי מהפעילות של צלמי-הבזק (ומהעיתונות המקצועית שמספקת לה נתונים באופן קבוע). זו המהות של הקדמה הפוסט-תעשייתית.

על אף העובדה שהמצלמה מבוססת על עקרונות מדעיים וטכניים מורכבים מאוד, היא פשוטה יחסית לתפעול. המצלמה מורכבת מבחינה מבנית, אבל פשוטה מבחינה תפעולית; צעצוע. במובן הזה המצלמה עומדת בניגוד למשחק שחמט, שהוא משחק פשוט מבחינה מבנית ומורכב מבחינה תפעולית: קל להבין את חוקי השחמט אבל קשה להתמקצע בו. ואולם כל מי שאוחז במצלמה יכול לייצר תצלומים מעולים מבלי לדעת דבר וחצי דבר על התהליכים המורכבים שהוא מוציא לפועל עם כל לחיצה על הכפתור.

צלמי-בזק נברלים מצלמים מבחינת העונג שהם מפיקים מהמורכבות המבנית של הצעצוע שלהם. שלא כמו צלמים ושחקני שחמט, הם אינם תרים אחר "מהלכים חרשים", אחר מידע, אחר הבלתי מסתבר; הם שואפים

לעומת זאת לפשט את הפעילות שלהם ככל האפשר על ידי הגברה מתמדת של האוטומטיזציה. אף על פי שהיא נשארת סתומה עבורם, האוטומטיות של המצלמה משכרת אותם. מועדוני צילום לחובבים הם מקומות שבהם אנשים באים להשתכר ממורכבותם המבנית של מערכים. להזות. אלה מאורות האופיום של העידן הפוסט-תעשייתי.

המצלמה תובעת ממי שאוחז בה (אותם האנשים האחוזים בדיבוק שלה) להוסיף לצלם תצלומי-בזק, להוסיף לייצר עוד ועוד דימויים עודפים. הפוטו-מאניה הזאת, המעלה על נס את חזרתו הנצחית של הזהה (או של הדומה), מובילה בסופו של דבר לנקודה שבה צלמי-בזק מרגישים עיוורים בלי המצלמה: ההתמכרות לסם משתלטת עליהם. מרגע זה צלמי-בזק אינם יכולים עוד לראות את העולם אלא מבעד למצלמה ולקטגוריות הצילומיות. הם "אינם אחראים עוד" על תהליך הצילום; הם נבלעים בחמדנותו של המערך; הם נעשים לא יותר מהרחבה של כפתור הצמצם של המערך. הפעילות שלהם היא פונקציה אוטומטית של המצלמה.

התוצאה היא שצף-קצף של דימויים לא-מודעים. אותם דימויים מהווים את גוף הזיכרון של המערך, מעין

מאגר של פונקציות אוטומטיות. מי שמתבונן באלבום תצלומים של צלם-בזק אינו מתבונן בחוויות, בידע או בערכים של אדם ספציפי שנלכדו על ידי מצלמה. למעשה הוא מתבונן במימוש של אפשרויות המצלמה על ידי הפונקציות האוטומטיות שלה. לדוגמה, טיול לאיטליה הופך להקבץ של מקומות ורגעים שבהם מחזיק המצלמה פותח על ידי המצלמה לצלם. אלבום המתעד טיול כגון זה יציג את המקומות השונים שבהם הוצבה המצלמה ויראה כיצד היא פעלה בכל אחד מהם. תכונה זו תקפה באותה מידה לכל תצלום "תיעודי". הצלם התיעודי, שאינו שונה בזאת מצלם-בזק, מעוניין בצילום של המציאות המתחדשת לנגד עיניו באותם אופנים. לעומת זאת הצלם, במובן שיוחס לו במסגרת המאמר הנוכחי, מעוניין (בדומה לשחקן השחמט) במציאה של דרכים חדשות להביט במציאות, ולפיכך בייצור מתמיד של מצבים חדשים ואינפורמטיביים יותר ויותר. מראשיתה ועד לימינו, התפתחות הצילום היא תהליך הפיכתו של מידע למודע יותר ויותר: החל בצורך המתמיד בייצור של מצבים חדשים מנקודת מבט אחידה ובאותן שיטות, וכלה בחיפוש המתמיד, היום, אחר דרכים חדשות יותר ויותר להביט במציאות. צלמי-בזק וצלמים-תיעודיים אינם

מבינים את אופיו של המידע. מה שהם מייצרים אינו מידע, כי אם זיכרונות של מצלמה, וככל שהם נעשים יעילים יותר כך הם מוסיפים לתרום לביסוסו של ניצחון המערך על האדם.

מי שעוסק בכתיבה מוכרח לשלוט בחוקי האיות והדקדוק. לעומת זאת, מי שעוסק בצילום צריך רק למלא אחר ההוראות הכלולות בתוכנית המצלמה, שנעשות פשוטות יותר ויותר ככל שיותר ויותר טכנולוגיה מיושמת במערך. שוב, אלה פניה של הדמוקרטיה בעידן הפוסט-תעשייתי. וזו גם הסיבה שצלמי-בזק אינם מסוגלים בסופו של דבר לפענח את תצלומיהם. הם מבינים את התצלום בתור שיקוף אוטומטי של העולם שם בחוץ. כל זה מוביל למצב האבסורדי שבו ככל שיותר אנשים מצלמים תצלומי-בזק, כך נעשה פענוחם של התצלומים הללו מסובך יותר: אנשים אינם נותנים עוד את דעתם על כך שתצלומים תובעים פענוח, שכן הם מאמינים שהם יודעים כיצד לייצר תצלומים ומה משמעותם.

יתרה מזאת, התצלומים שאנו מוצפים בהם נראים לנו כעלונים זולים, כגזרי עיתון או פיסות נייר עלובות שיכולות לשמש לעת מצוא לאריזה; בקיצור: אנחנו יכולים לעשות בהם ככל העולה על רוחנו. לדוגמה, כל

מי שצופה בסצנה ממלחמת לבנון בטלוויזיה יודע שאין לו כל ברירה אלא לצפות בה. לעומת זאת, כשאותה סצנה נדפסת בעיתון, הרי שאפשר לגזור ולשמור אותה, לשלוח אותה בצירוף הערות לחברים או למעוך את הנייר בחמת זעם. בתוך כך נדמה לנו שיש בידנו להגיב באופן פעיל לסצנה בלבנון. השיירים האחרונים של החומריות הדבקים בתצלום הנייר נותנים את הרושם שאנו מסוגלים לפעול בנוגע אליו באופן היסטורי. למעשה הפעולות שתוארו הן טקסיות גרידא.

כאשר המבט משוטט על גבי פני השטח של הדימוי בתצלום הסצנה בלבנון, הוא מייצר יחסים מאגיים - ולא היסטוריים - בין האלמנטים של הדימוי לקורא הכתבה. כשאנו מביטים בתצלום איננו עדים למאורעות היסטוריים, על סיבותיהם ותוצאותיהם, כי אם למארג של קשרים מאגיים. כמובן, התצלום מופיע לראשונה כאיור של כתבה עיתונאית שמבנה ליניארי והיא מורכבת ממושגים שמשמעותם נפרטת לסיבות ותוצאות. אלא שבפעול אנו קוראים את הכתבה מבעד לתצלום: הכתבה אינה מסבירה את התצלום; אדרבה, התצלום מסביר את הכתבה. היפוך זה של היחס בין טקסט לתצלום אופייני לעידן הפוסט־תעשייתי; הוא הופך כל פעולה היסטורית

לבלתי אפשרית.

לאורך ההיסטוריה טקסטים נטו להסביר דימויים. כעת דימויים מסבירים כתבות. הדגשתן של אותיות ראשיות שימשה אמצעי אילוסטרטיבי בטקסטים מקראיים. כעת כתבות עיתון מאיירות תצלומים. התנ"ך מוסס את הקסם של השימוש באותיות מודגשות; התצלום מבקש להשיב את הקסם לכתבה העיתונאית. לאורך ההיסטוריה, ידם של הטקסטים הייתה על העליונה; היום ידם של הדימויים על העליונה. ובכל מקום ששולטים בו הדימויים הטכניים, האנאלפביתיות משחקת תפקיד חדש. האנאלפביתים אינם מודרים עוד, כמו שהיו, מתרבות מקודדת בטקסטים, אלא הם משתתפים באופן כמעט מוחלט בתרבות המקודדת בדימויים. אם השעבוד של הטקסט לתמונה יגיע לכדי מימוש מלא בעתיד, אנחנו נמצא את עצמנו במצב של אנאלפביתיות כללית, שבו רק מעטים בלבד יהיו מסוגלים לקרוא. יש לכך כבר סימנים בהווה. "Johnny Can't Spell"¹⁸ בארצות הברית, ואילו בארצות הנחשלות המלחמה באנאלפביתיות שרויה בתהליך של דעיכה ומוחלפת בהדרגה בהקניית השכלה המבוססת על דימויים. תגובתנו לתיעוד הצילומי של המלחמה בלבנון היא תגובה מאגית-טקסטית, לא תגובה

היסטורית. גזירת התמונה מהעיתון, העברתה הלאה, ההשחתה שלה - כל אלה הן פעולות טקסיות, תגובות שונות למסר הצילומי. למסר הזה יש רקע מסוים מאוד: אלמנט אחד בדימוי מתייחס לאלמנט אחר, מעניק לו משמעות, ומקבל בתורו את משמעותו מאלמנט אחר בתמורה. כל אלמנט בדימוי יכול לנבוע מאותו אלמנט שנבע מתוכו. בהיותם טעונים ברקע זה, פני השטח של התצלום הופכים ל"אתר מקודש": כל מה שניבט מהם נתפס בבחינת טוב או רע: טנקים הם רעים, ילדים - טובים, ביירות בלהבות היא הגיהנום, רופאים בחלוקים לבנים הם מלאכים. כוחות מסתוריים מכתרים את פני השטח של התצלום, מקצתם נושאים בחובם שמות טעונים במשמעויות ערכיות: "אימפריאליזם", "ציונות", "טרור". לפי שעה רובם נשארים חסרי שם, ואלה הכוחות המעניקים לתצלום את האווירה הבלתי ניתנת להגדרה, המשווים לו את קסמו ומתכנתים אותנו לפעול באופן טקסי.

מיותר לומר שאנחנו לא רק מביטים בתצלום; אנחנו קוראים את הכתבה שהוא מאייר, או לכל הפחות את הכותרת. מכיוון שהטקסט משועבד לדימוי, הוא מתעל את ההבנה שלנו אל תוכנית העיתון. באופן הזה הטקסט

אינו מסביר את הדימוי, הוא מאשר אותו. יתרה מזאת, אנחנו כבר שבעים ועייפים מהסברים, ומעדיפים לדבוק בתצלום המשחרר אותנו מהצורך במחשבה מושגית והסברית ומהטרחה הכרוכה בניסיון לעמוד על הסיבות והתוצאות של המלחמה בלבנון: בדימוי אנחנו רואים בעינינו אנו כיצד נראית המלחמה. הטקסט מכיל רק את ההוראות המפרטות כיצד יש להביט בתצלום.

המציאות של המלחמה בלבנון, ולמעשה המציאות באופן כללי, נמצאת בדימוי. הווקטור של המשמעות התהפך; המציאות נעשתה לסימן, לחלק מהיקום הסימבולי של הדימויים. שאלת משמעותם של סימנים היא צדדית – זו שאלה "מטאפיזית" במונח הרע ביותר של המילה – וסימנים שהפכו בתוך כך בלתי ניתנים לפענוח דוחים את התודעה ההיסטורית שלנו, את המודעות הביקורתית שלנו: זה התפקיד שהם תוכנתו לבצע.

כך נעשה התצלום לדגם הפעולה של נמעניו; הם מגיבים למסר שלו באופן טקסי, על מנת להשטיח את הכוחות הגורליים הרודפים את פני השטח של הדימוי. הנה דוגמה נוספת: הכרזה המצולמת של מברשת השיניים מעלה באוב את הכוח הנסתר של ה"עששת", ומרגע זה – אנו מצפים לה. אנו מעלים קורבן לאל. מובן

שאפשר לחפש את הערך "עששת" בלקסיקון הרפואי, אלא שהלקסיקון נהיה לתירוץ של הכרזה הצילומית: הוא לא יסביר את הכרזה, אלא יאשר אותה. אנחנו נקנה את המברשת בלי כל קשר למה שכתוב בלקסיקון, מכיוון שאנו מתוכננים לבצע את הרכישה הזאת. ההקשר הלקסיקלי נעשה לכותרת התצלום: אפילו כשאנו נסמכים על מידע היסטורי, אנחנו פועלים כאילו תחת השפעה מאגית.

ואולם הפעילות המאגית-הטקסטית שלנו אינה זו של האינדיאנים באמריקה, אלא של פונקציונרים בעידן הפוסט-טעשייתי. פונקציונרים ואינדיאנים כאחד מאמינים במציאות של דימויים, אלא שהפונקציונרים עושים זאת מתוך הונאה עצמית. שהלוא אחרי ככלות הכל, הם למדו קרוא וכתוב בבית הספר. לפונקציונרים יש תודעה היסטורית ומודעות ביקורתית, אלא שהם מדחיקים אותן. הם יודעים שהמלחמה בלבנון אינה עימות בין טוב לרע, אלא שמדובר בסיבות ספציפיות המביאות לתוצאות ספציפיות. הם יודעים שמברשת השניים אינה אובייקט מקודש, אלא תוצר של היסטוריה מערבית. אבל הם מוכרחים להדחיק את הידע המהימן שלהם על הדברים הללו. אחרת לא היו קונים מברשות

שיניים, מגבשים דעות על המלחמה בלבנון, ממלאים טפסים, יוצאים לחופשה, פורשים לגמלאות - בקיצור, לא היו מסוגלים לתפקד. התצלום משרת כאן את השאיפה הכשרים הביקורתיים; הוא משרת את הפונקציונליות. מובן שאפשר לעורר מחדש את התודעה הביקורתית ולהפוך את התצלום לשקוף. במקרה כזה התצלום מלבנון יסגיר את תוכנית העיתון, את התוכנית שעומדת מאחוריה, השייכת למפלגה הפוליטית שמתכנתת את העיתון. ואילו התצלום של מברשת השיניים יסגיר את התוכנית של סוכנות הפרסום, את התוכנית שעומדת מאחוריה, השייכת לתעשיית מברשות השיניים. במקרה כזה כוחות ה"אימפריאליזם", ה"ציונות", ה"טרור" וה"עששת" יתגלו כמושגים שהוזנו מבעוד מועד באותן תוכניות. אולם הפעילות הביקורתית הזאת אינה מובילה בהכרח להפגת הקסם של הדימויים. כלומר היא עשויה להישבות בעצמה בקסמם של הדימויים, ולהפוך בתוך כך ל"פונקציונלית". ביקורת התרבות מבית מדרשה של אסכולת פרנקפורט היא דוגמה לסוג כזה של אלילות מסדר שני. במקום לתת את הדעת על כך שהתכנות הוא תהליך חסר מחשבה ואוטומטי, היא מבקשת לחשוף את הסוד שמאחורי הדימוי, את הכוחות העל-אנושיים

שרוחשים ברקע ואשר עמלו בקפדנות על ייצורן של כל אותן תוכניות. מדובר במעין גירוש שדים מתמשך, כאשר תחת השדים שכבר גורשו קמים עוד ועוד שדים חדשים ללא הרף.

לסיכום: תצלומים מתקבלים כאובייקטים חסרי ערך, אשר כל אדם מסוגל לייצר ולעשות בהם ככל העולה על רוחו. אולם למעשה אנו מתוכנתים על ידי תצלומים לפעול באופן טקסי בשירות של מנגנון משוב שנועד לאפשר בסופו של דבר את שיפורן של המצלמות. תצלומים מדחיקים את התודעה הביקורתית שלנו על מנת לגרום לנו לשכוח את העדר המחשבה האבסורדי העומד מאחורי הפונקציונליות, והודות להדחקה הזאת בלבד הפונקציונליות אפשרית. אם כן, התצלומים מכתרים אותנו במעגל קסמים שצורתו היא היקום הצילומי. מה שעלינו לשבור הוא מעגל הקסמים הזה.

היקום הצילומי

כתושבים של היקום הצילומי התרגלנו לנוכחות של תצלומים: הם נהיו מוכרים לנו. מרובם המכריע, החוסה בצל ההרגלים שלנו, למדנו להתעלם. אנחנו מתעלמים מהם באותו האופן שאנו מתעלמים מהדברים המוכרים יותר בסביבתנו, ונותנים את דעתנו רק על שינויים. השינוי הוא אינפורמטיבי; המוכר - מיותר. יותר מכל אנו מוקפים בתצלומים מיותרים, כל זאת חרף העובדה שבכל יום ויום עיתון חדש מאויר בתצלומים מופיע על שולחן ארוחת הבוקר שלנו, ובכל שבוע כרזות חדשות מופיעות על קירות העיר ותצלומי פרסומת חדשים מופיעים בחלונות הראווה של חנויות. בדיוק לשינוי

המתמיד הזה התרגלנו: תצלום מיותר אחד מפנה את מקומו לאחר. הסיטואציה המשתנה ללא הרף הפכה, בתור שכזו, למוכרת ומיותרת; ה"קֶמָה" הפכה לתהליך לא-אינפורמטיבי ושגרת. על הרקע הזה, מה שייראה לנו אינפורמטיבי, יוצא דופן ומרגש הוא המצב הסטטי: למצוא את אותם עיתונים על שולחן ארוחת הבוקר בכל יום, או לראות את אותן כרזות על קירות העיר חודש אחר חודש. זה מה שיפתיע ויזעזע אותנו. התצלומים המתוכננים להתחלף ללא הרף באחרים הם מיותרים בדיוק משום שהם לעולם "חדשים", בדיוק משום שהם ממצים באופן אוטומטי את האפשרויות של תוכנית המצלמה. זהו, על כן, גם האתגר של הצלם: להתנגד לשטף של המיותר באמצעות יצירת תצלומים אינפורמטיביים.

מה שהפך לשגרת ביקום הצילומי אינו רק המצב של שינוי מתמיד אלא גם הצבעוניות המוגזמת שלו. קשה לנו לתאר עד כמה מעוררי השתאות היו נראים הצבעים של סביבתנו להורים של הורינו. במאה ה-19 העולם היה אפור: קירות, עיתונים, ספרים, חולצות, כלים, כל אלה נעו על המנעד שבין שחור ולבן, והתמזגו זה בזה לאפור - כמו במקרה של הטקסטים המודפסים. היום הכל זורח בצבעים צעקניים, אולם הצעקניות הזאת נופלת על

אוזניים ערלות. נעשינו מורגלים בזיהום ויזואלי; הוא עובר דרך עינינו ותודעתנו מבלי שנתעכב עליו. הוא חודר לאזורים סובלימינליים שבהם הוא מתפקד ומתכנת את הפעילות שלנו.

אם משווים את הצבעוניות של עולמנו היום עם זו של ימי הביניים או עם זו של תרבויות לא-אירופיות, נתקלים מיד בהבדל: הצבעים של ימי הביניים ושל תרבויות אקזוטיות מתפקדים כסימבולים מאגיים המסמלים אלמנטים מיתיים, ואילו אצלנו הם מתפקדים כסימבולים מיתיים רק ברמה התיאורטית - אלמנטים של תוכניות. לדוגמה, בימי הביניים הצבע "אדום" סימל את סכנת ההיבלעות בגיהנום. באופן דומה, האור האדום ברמזורים עדיין מסמן בשבילנו "סכנה", אבל הוא תוכנת כך שמיד עם הופעתו נצמיד את הרגל לדוושת הבלם באופן אוטומטי, מבלי לערב את התודעה בתהליך. מה שצומח מהתכנות הסובלימינלי של הצבעים ביקום הצילומי אינו אלא התנהגות טקסית, אוטומטית.

עם זאת, האופי דמוי-הזיקית של היקום הצילומי, הצעקניות ההפכפכה שלו, הוא רק אחת מהתכונות המרכזיות של היקום הזה, אולם זו תכונה שטחית שלו. היקום הצילומי, בהתאם למבנה העומק שלו, הוא

מגורען; הוא משנה את צבעו ואת הופעתו כשם שפסיפס היה משתנה אילו החתיכות הזעירות שהוא מורכב מהן היו מוחלפות ללא הרף. היקום הצילומי מורכב מחתיכות זעירות מעין אלה, כמויות מזעריות (quanta), והוא ניתן לכימות.¹⁹ מדובר ביקום אטומי, דמוקרטי, בתצורה.

המבנה הקוונטי של היקום הצילומי אינו מפתיע, שכן היקום הזה צמח מתוך המחווה הצילומית, שבאופייה הקוונטי דנו קודם. ואמנם, בחינה מדוקדקת יותר של היקום הצילומי מאפשרת לנו לאבחן את הסיבה העמוקה לאופיים המגורען של כלל ההיבטים של הצילום. בחינה כזו מגלה בין השאר שמבנה אטומי, נקודתי, הוא אופייני לכל הדברים הקשורים במערכים, וכמו כן שאפילו אותן פונקציות במערך שנדמות רציפות (למשל תמונות קולנועיות או טלוויזיוניות) מבוססות למעשה על מבנה נקודתי. בעולם של המערכים כל "גל" מורכב מגרעינים, וכל "תהליך" מורכב ממצבים נקודתיים.

המערכים הם סימולציות של מחשבות, צעצועים שמשחקים ב"לחשוב"; הם מדמים תהליכי חשיבה אנושיים באופן שונה מהאופן שבו אנו נוהגים לתאר מחשבה כהתבוננות פנימית, או שונה מזה שבו הפסיכולוגיה והפיזיולוגיה מתארות מחשבה. המערכים

מדמים תהליכי חשיבה כמו שאלה מתוארים במודל הקרטזיאני. על פי דקארט המחשבה מורכבת מאלמנטים בהירים ומובחנים (מושגים), המצורפים זה לזה תוך כדי חשיבה כמו חרוזים בחשבוניייה, כשכל מושג מסמן נקודה בחלל המתפשט. אם אמנם היה אפשר לייחס מושג לכל נקודה, הייתה המחשבה בעת ובעונה אחת כל-יכולה וכל-יודעת. שכן במצב כזה תהליכי מחשבה היו חולשים באופן סימבולי על תהליכים שמתחוללים בעולם החיצוני למחשבה. למרבה הצער מן הנמנע שזה יהיה המצב, מכיוון שמבנה המחשבה אינו הולם את המבנה של העצמים המתפשטים. למשל, לעומת העולם המתפשט (ה"קונקרטי"), שבו הנקודות צומחות זו לצד זו מבלי להותיר מקום לפערים, מושגים מובחנים במחשבה מופרדים זה מזה במרווחים שמרבית הנקודות מצליחות לחמוק דרכם. דקארט קיווה להתגבר על הליקוי הזה ברשת המחשבה בעזרת אלוהים והגיאומטריה האנליטית, אבל נכשל.

בינתיים המערכים, אותן סימולציות של מחשבה קרטזיאנית, נחלו הצלחה במקום שדקארט נכשל. ביקומים שלהם הם כל-יודעים וכל-יכולים. שכן ביקומים הללו לכל נקודה אכן קיים מושג, אלמנט

בתוכנית המערך, המיוחס לה, וכך לכל אלמנט ביקום. אפשר לראות זאת באופן הברור ביותר במקרה של מחשבים והיקומים שלהם. אבל אפשר גם לראות זאת במקרה של היקום הצילומי. לכל תצלום מקביל אלמנט בהיר ומובחן בתוכנית המערך. כל תצלום מקביל אפוא לתשובת של אלמנטים באותן תוכניות. הודות ליחס הבי-אוניווקאלי (bi-univoken)²⁰ בין היקום לתוכנית, כך שלכל נקודה בתוכנית מקביל תצלום ולכל תצלום מקבילה נקודה בתוכנית, המערך הצילומי הוא כל-יודע וכל-יכול בתוך היקום הצילומי. ואולם המערכים משלמים על כך מחיר כבד. המחיר הוא היפוך בווקטורים של המשמעות, כלומר שמושגים אינם מורים עוד על העולם שם בחוץ (כמו בדגם הקרטזיאני), אלא היקום מורה על התוכנית המוכלת בתוך המערכים. התוכנית אינה מורה על התצלום, אלא התצלום מורה על האיברים של התוכנית (מושגים). במקרה של המצלמה מדובר אפוא בכל-יכולות אבסורדית ובידיעת-כל אבסורדית: המצלמות יודעות את הכל ומוכשרות לעשות את הכל ביקום שתוכנת מבעוד מועד לסוג הידע הזה ולסוג היכולת הזאת.

זה המקום להגדיר את המונח תוכנית.²¹ לשם כך נניח

בצד את ההתערבות האנושית בתוכנית - אותו מאבק בין הפונקציה של התוכנית לכוונה האנושית, שהיה נושא החלקים הקודמים. התוכנית שיש להגדיר היא אוטומטית לחלוטין: משחק קומבינטורי המבוסס על מקריות. בתור דוגמה פשוטה במיוחד לתוכנית אפשר להביא כאן את הטלתה של קובייה עם הספרות מ"1" עד "6". כל הטלת קובייה היא אקראית, בלתי ניתנת לחיזוי; אולם לאורך זמן כל הטלה שישית של הקובייה תהיה בהכרח "1". במילים אחרות, כל הקומבינציות האפשריות ממומשות באופן מקרי, אבל לאורך זמן כל הקומבינציות האפשריות ממומשות בהכרח. אם, למשל, האפשרות של מלחמה גרעינית נכללה בתוכנית של מערך כזה או אחר, היא גם תתרחש ביום מן הימים; אמנם באופן מקרי, אבל היא בהכרח תתרחש. במובן תת־אנושי ונעדר תבונה זה, המערכים "חושבים" באמצעות קומבינציות מקריות. במובן זה הם כל־יודעים וכל־יכולים ביקום שלהם.

היקום הצילומי, בדומה ליקום המקיף אותנו היום, הוא מימוש מקרי של מספר אפשרויות המוכלות בתוכנית המצלמה, כאשר כל אחת מהן מקבילה למצב ספציפי במשחק קומבינטורי. מכיוון שכל אחת מהאפשרויות המתוכננות עתידה להתממש על ידי המקרה, היקום

הצילומי שרוי במצב של זרימה תמידית, שבה כל תמונה מפנה את מקומה לאחרת, וכך ללא הרף. כל מצב נתון ביקום הצילומי מקביל ל"הטלה" במשחק קומבינטורי, כלומר נקודה מקבילה לנקודה, תצלום מקביל לתצלום. אבל מדובר בתצלומים מיותרים לחלוטין. התצלומים האינפורמטיביים של צלמים שמשחקים במודע נגד התוכנית מקבילים לנקודות מפנה ביקום הצילומי, והם בלתי ניתנים לחיזוי במסגרת התוכנית.

מכאן אפשר להסיק את המסקנות האלה: ראשית, היקום הצילומי נוצר תוך כדי משחק קומבינטורי, הוא מתוכנת, והוא מורה על התוכנית. שנית, המשחק מתקדם באופן אוטומטי ואינו מציית לשום אסטרטגיה מכוונת. שלישית, היקום הצילומי מורכב מתצלומים בהירים ומובחנים, אשר כל אחד מהם מורה על נקודה בתוכנית. רביעית, כל תמונה בודדת - בתור פני שטח של דימוי - מתפקדת כדגם מאגי להתנהגות של המתבונן. לסיכום: היקום הצילומי הוא אמצעי - המונע בכלליות על ידי הכרח צרוף, אולם בכל מקרה לגופו על ידי המקרה - שנועד לתכנת את החברה לשמש כמנגנון משוב בשירות המשחק הקומבינטורי ולתכנתה מחדש באופן אוטומטי לתפקד כקובייה, כהקבץ של חלקי משחק, כאוסף

פונקציונרים.

התיאור הנוכחי של היקום הצילומי תובע מאתנו להביט בשני כיוונים: מצד אחד, על החברה המכותרת על ידי היקום הצילומי, ומצד אחר – על המערכים המתכנתים את אותו יקום. מצד אחד הוא תובע מאתנו להידרש לביקורת של החברה הפוסט-תעשייתית הקורמת עור וגידים מסביבנו, ומצד אחר – להידרש לביקורת של המערכים ושל התוכניות שבהם; במילים אחרות, הוא תובע מאתנו להתעלות מעל לחברה הפוסט-תעשייתית. להיות נוכח ביקום הצילומי פירושו לחוות, לדעת ולפרש את העולם כפונקציה של תצלומים. כל חוויה, כל פיסת ידע, כל ערך, יכולים להיות מצומצמים לתצלומים בודדים, וכל פעולה אפשר לנתח באמצעות התצלומים הבודדים ששימשו לה לדגם. סוג כזה של קיום אפוא, שבו כל דבר שנחווה, נודע ופורש יכול להיות מצומצם לאלמנטים נקודתיים (ל"פיסות" [bits]), כבר מוכר לנו: זהו עולמם של רובוטים. היקום הצילומי וכל שאר היקומים מבוססי-המערכים מביאים לידי רובוטיזציה של היצור האנושי ושל החברה. בכל מקום אפשר להבחין במחוות רובוטיות חדשות: בדלפקי בנקים, במשרדים, במפעלים, במכולות, בספורט,

בריקוד. במבט מדוקדק יותר אפשר להבחין באותו מבנה דמוי-סטקטו, למשל בטקסטים מדעיים, בשירה, בהלחנה, באדריכלות ובפרוגרמות פוליטיות. בהתאם לכך משימתה של ביקורת התרבות בעת הזאת היא לנתח את אותו תבנות-מחדש של החוויה, הידע, הפרשנות והפעולה לכדי פסיפס של אלמנטים בהירים ומובחנים בכל היבט של התרבות. במסגרת ביקורת תרבות מעין זו, המצאת הצילום תתגלה כנקודה המכרעת שבה כל התופעות התרבותיות החלו להמיר את המבנה הליניארי של הזליגה (Gleitens) במבנה הסטקטו של הקומבינציות המתוכננות; לא כדי לאמץ לעצמן מבנה מכני כמו זה שאימצה לה המהפכה התעשייתית, אלא כדי לאמץ לעצמן מבנה קיברנטי כמו זה המגולם בתוכניות המערכים. במסגרת ביקורת תרבות שאלה הם עקרונותיה, המצלמה תתגלה כאב-הקדמון של כל אותם מערכים העמלים היום על הרובוטיזציה של מכלול ההיבטים של חיי האדם, החל במחוות הפומביות ביותר וכלה במחשבות, ברגשות ובתשוקות הפרטיות ביותר.

אם נידרש כעת לביקורת המערכים, נמצא שהיקום הצילומי הוא תוצר של מצלמות ומערכי הפצה. מאחוריהם נזהה את פועלם של מערכים תעשייתיים,

פוליטיים, כלכליים וכיוצא בזה. כל אחד מהמערכים הללו נעשה יותר ויותר אוטומטי, ועם הזמן הוא מחובר באמצעות הקיברנטיקה למערכים אחרים. התוכנית של כל מערך מוזנת באמצעות הקלט שלה על ידי מערך אחר, והיא בתורה מזינה מערך אחר באמצעות הפלט שלה. מכלול המערכים הוא אפוא קופסת-על שחורה המורכבת מקופסאות שחורות. וזו יצירה אנושית: בתור תוצר של המאה ה-19 וה-20, בני אדם עמלים ללא הרף על פיתוחה ועל הקצעתה. מכאן שלא רחוק הזמן שבו יהיה עלינו לרכז את מאמצי הביקורת של המערכים בכוונה האנושית שרצתה בהם והביאה אותם לכדי קיום. גישה ביקורתית כזאת מפתה משני טעמים: ראשית, היא פוטרת את המבקר מן ההכרח לנבור בפְּנים של קופסאות שחורות. במקום זאת הוא יכול להתרכז בפלט שלהן, בכוונה האנושית. שנית, היא פוטרת את המבקר מן ההכרח לפתח קטגוריות חדשות של ביקורת; אפשר לבקר כוונות אנושיות באמצעות אמות מידה מסורתיות. התוצאה של ביקורת כזאת היא כדלקמן: הכוונה שעומדת מאחורי המערכים היא לשחרר את האדם מן ההכרח לעבוד; מערכים הולכים ומשתלטים על העבודה האנושית - למשל, המצלמה משחררת את האדם מן

ההכרח להשתמש במכחול. במקום להצטרך לעבוד, האדם חופשי כעת לשחק. ואולם קרה שהמערכים נפלו לידיהם של כמה בני אדם (קפיטליסטים), שהפכו את אותה כוונה מקורית על פיה. היום מערכים משרתים אך ורק את האינטרסים של אותם מתי מעט; בשל כך, מה שיש לעשות בתגובה הוא לחשוף את האינטרסים שעומדים מאחורי המערכים. על פי הניתוח הזה המערכים אינם אלא מכונות משונות, שבהמצאתן אין שום דבר מהפכני; אין כל טעם אפוא בלדבר על "מהפכה תעשייתית שנייה".

לפיכך עלינו לפענח גם תצלומים כביטוי של אינטרסים סמויים של אותם מתי מעט הנמצאים בשלטון: האינטרסים של מחזיקי המניות של קורדאק, של בעליהם של סוכנויות פרסום, של מי שמושכים בחוטים מאחורי הקומפלקס התעשייתי, האינטרסים של כל הקומפלקס האידיאולוגי, הצבאי והתעשייתי של ארצות הברית. אילו רק יכולנו לחשוף את האינטרסים הללו, היה כל תצלום ותצלום והיקום הצילומי בכללו יכול להיחשב מפוענח. למרבה הצער גישה מסורתית מעין זו לביקורת, ששורשיה נעוצים בהקשר התעשייתי, אינה כשירה לטפל בתופעה שבה אנו עוסקים. היא מחמיצה את

התכונה המהותית של המערכים, הלא היא האוטומטיות שלהם. ותכונה זו היא בדיוק מה שיש להעמיד לביקורת. מערכים הומצאו כדי לתפקד באופן אוטומטי, ובמילים אחרות, באופן שאינו תלוי בהתערבות אנושית. זו הייתה הכוונה שעמדה מאחורי המצאתם: לנטרל את הגורם האנושי. ובלא ספק הכוונה הזאת צלחה. בעוד שהאדם הולך ונעשה שולי יותר ויותר, תוכניות המערכים, אותם משחקי קומבינציה נוקשים, נעשים עשירים יותר ויותר באלמנטים: הם מפיקים קומבינציות בדרכים זריזות יותר ויותר וחורגים מעבר ליכולת האנושית לראות דרכם ולשלוט בהם. כל מי שמעורב בתפעול של מערכים מעורב בתפעול של קופסאות שחורות שהוא אינו מסוגל לראות דרכן.

במובן הזה גם אי־אפשר לדבר על בעלות על מערכים. מכיוון שמערכים מתפקדים באופן אוטומטי ואינם מצייתים להחלטות אנושיות, הם אינם יכולים לקבל עליהם את הבעלות של שום גוף. אדרבה, החלטות אנושיות מבוססות היום על תכתיבי המערכים; הן הירדדרו להחלטות "פונקציונליות" גרידא, כלומר הכוונה האנושית התאיידה כליל. אם המערכים יוצרו ותוכנתו במקור כדי לשרת את הכוונה האנושית, הרי

שהיום, בעידן "הדור השני והשלישי" של המערכים, הכוונה הזאת נעלמה מעבר לאופק של הפונקציונליות כאילו לא הייתה. מערכים מתפקדים היום כתכליות־לעצמם, כביכול באופן "אוטומטי", לטובת המטרה היחידה של שימורם ושיפורם העצמי. אותה אוטומטיות פונקציונלית, נוקשה ונטולת כוונה, היא מה שיש להפוך למושא של ביקורת.

באופן טבעי, הביקורת "ההומניסטית" של המערכים, שהוזכרה לעיל, מתנגדת להצגה הנוכחית של המערכים; היא טוענת שתיאור הפיכתם של המערכים לטיטאנים על־אנושיים, דמויי־אדם, רק תורם להסוואת האינטרסים האנושיים שעומדים מאחורי המערכים. ואולם התנגדות זו יסודה בטעות. מערכים הם אכן טיטאנים, שהרי הם יוצרו בדיוק לשם כך. ואמנם, התיאור הנוכחי של המערכים מבקש להראות שהם אינם על־אנושיים, כי אם תת־אנושיים - סימולציות פשטניות ונטולות חיים של תהליכי חשיבה אנושיים, אשר דווקא בשל הנוקשות המופלגת שלהם הופכים החלטות אנושיות לשטחיות ולא־פונקציונליות. בעוד שהביקורת "ההומניסטית" של המערכים, בהיטפלה לאותן שאריות אחרונות של כוונה אנושית מאחורי המערכים, מטשטשת את הסכנה האצורה

בהם, ביקורת המערכים המוצעת במאמר הנוכחי רואה את משימתה העיקרית בחשיפת העובדה המחורידה של הפונקציונליות הנוקשה והבלתי נשלטת של המערכים, על מנת שיהיה אפשר להשיב את השליטה עליהם.

בחזרה אל היקום הצילומי: יקום זה משקף משחק קומבינטורי, תצורף משתנה וצעקני של פני שטח בהירים ומובחנים, שכל אחד מהם מורה על אלמנט בתוכנית המערך. הוא מתכנת את המתבונן להתנהג באופן מאגי ופונקציונלי, ומכאן באופן אוטומטי, כלומר מבלי לציית לכל כוונה אנושית.

בני אדם אחדים נאבקים נגד התכנות האוטומטי הזה: צלמים המנסים לייצר דימויים אינפורמטיביים, כלומר תצלומים שאינם חלק מתוכנית המערך; מבקרים המנסים לראות מה באמת מתרחש במסגרת המשחק האוטומטי של התוכנות; ובכלליות, כל אותם אנשים המנסים ליצור מרחב של כוונה אנושית בתוך עולם שנשלט על ידי מערכים. עם זאת, המערכים עצמם מטמיעים את ניסיונות השחרור הללו באופן אוטומטי ומעשירים בהם את התוכניות שלהם. לפיכך משימתה של פילוסופיה של הצילום היא לחשוף את המאבק הזה בין האדם למערכים בשדה של הצילום ולהגות פתרון אפשרי של העימות.

ההיפותזה המוצעת כאן היא שאילו פילוסופיה כזאת תצליח במשימתה, יהיה הדבר הישג חשוב, לא רק לשדה הצילום, אלא לחברה הפוסט־תעשייתית בכללה. יש להודות – היקום הצילומי הוא רק אחד מני רבים אשר בהם קיימים ללא ספק יקומים מסוכנים לאין ערוך. ואולם הפרק הבא ינסה להראות שהיקום הצילומי יכול לשמש דגם לחברה הפוסט־תעשייתית בכללה, ושפילוסופיה של הצילום יכולה לשמש נקודת מוצא לכל פילוסופיה שעניינה בקיום הנוכחי והעתיד של בני האדם.

הכרחיות הפילוסופיה של הצילום

במסגרת הניסיון הנוכחי ללכוד את הטבע המהותי של הצילום, עלו כמה מושגי יסוד: דימוי - מערך - תוכנה - מידע. אלה הן אבני הבניין של כל פילוסופיה של הצילום, והן מאפשרות את הגדרת התצלום הזאת: תצלום הוא דימוי שיוצר והופץ על ידי מערך צילומי בהתאם לתוכנית, דימוי שתפקידו, למראית עין, לעדכן. כל אחד ממושגי היסוד טומן אפוא בחובו מושגים נוספים. דימוי טומן בחובו מאגיה; מערך טומן בחובו אוטומציה ומשחק; תוכנה טומנת בחובה מקריות והכרח; מידע טומן בחובו את הסימבולי והבלתי מסתבר. כל אלה מובילים להרחבה של מושג התצלום: תצלום הוא דימוי שיוצר

והופץ על ידי מערכים כחלק ממשחק המבוסס בהכרח על המקרה, דימוי של מצב-עניינים מאגי, שסמליו מערכנים את נמעניו ומעורדים אותם להתנהג באופן בלתי מסתבר. ההגדרה הנוכחית מחזיקה ביתרון המיוחד לפילוסופיה - להיות מועמדת לדחייה. היא קוראת עלינו תיגר להפריכה, מכיוון שהיא שוללת את האדם בתור סוכן חופשי. היא מעוררת אותנו לסתירה, וסתירה - דיאלקטיקה - מדרבנת את הפילוסופיה. במידה זו ההגדרה שהוצעה לעיל היא נקודת מוצא מבורכת לפילוסופיה של הצילום.

כאשר בוחנים את מושגי היסוד: דימוי, מערך, תוכנה ומידע, מגלים שיש ביניהם קשר פנימי: כולם בלי יוצא מן הכלל מבוססים על "חזרה נצחית של הזוהה". דימויים הם פני שטח שהעין סורקת רק כדי לחזור שוב ושוב אל נקודת ההתחלה. מערכים הם צעצועים החוזרים על אותן תנועות שוב ושוב. תוכניות הן משחקים המשלבים אותם אלמנטים שוב ושוב. פיסות מידע הן מצבים בלתי מסתברים הנמלטים ללא הרף מהמשיכה אל המסתבר רק כדי לשקוע בה מחדש. בקצרה: במסגרת הדיון בארבעת המושגים הללו אנו מוצאים את עצמנו בהקשר שאינו עוד ההקשר הליניארי של ההיסטוריה, שבו דבר אינו חוזר

על עצמו ושכלל דבר בו סיבה ותוצאה. התחום שאנו נמצאים בו אינו נענה להסברים סיבתיים, כי אם אך ורק להסברים פונקציונליים. כמו קסירר, עלינו להניח לבסוף לסיבתיות: "נוחי, נוחי לך, רוח יקרה". כל פילוסופיה של צילום מוכרחה במוקדם או במאוחר להתעמת עם האופי הא-היסטורי, הפוסט-היסטורי, של התופעה הנדונה בהקשר הנוכחי.

אגב כך, כבר התחלנו באופן ספונטני לסגל חשיבה פוסט-היסטורית במגוון של שדות. קוסמולוגיה היא דוגמה לכך. אנו רואים בקוסמוס מערכת שנוטה לעבר מצבים פחות ופחות מסתברים. הנה כי כן, יד המקרה מביאה להתממשותם של עוד ועוד מצבים בלתי מסתברים. במילים אחרות, אנו רואים בקוסמוס מערך שמכיל פיסה מקורית של מידע בפלט שלו ("המפץ הגדול"), אשר מתוכנת לממש ולמצות את המידע הזה

בהכרח דרך יד המקרה ("מוות תרמי" [Wärmetod]).²²

ארבעת מושגי היסוד - דימוי, מערך, תוכנה ומידע - תומכים במחשבה הקוסמולוגית באופן ספונטני, ובכך מעודדים אותנו באופן ספונטני לחפש אחר הסברים פונקציונליים. אותו דבר מתרחש גם בתחומים אחרים, כמו פסיכולוגיה, ביולוגיה, בלשנות, קיברנטיקה

ואינפורמטיקה (אם למנות רק מקצת מהם). בכל התחומים הללו אנחנו חושבים באופן ספונטני למדי בדרך מלאת דמיון, פונקציונלית ואינפורמטיבית. ההיפותזה המוצעת כאן טוענת אפוא שאנו חושבים בדרך זו מכיוון שאנו חושבים בקטגוריות צילומיות: מכיוון שהיקום הצילומי תכנת אותנו לחשוב באופן פוסט-היסטורי.

ההיפותזה הזאת אינה נועזת כמו שהיא נדמית במבט ראשון. למעשה זו היפותזה מוכרת למדי: בני אדם יוצרים מכשירים, ולשם כך הם משתמשים בעצמם כבדגם, עד שהמצב מתהפך על פיו והמכשירים נעשים לדגמים לבני האדם, העולם והחברה. זו הסיבה לתהליך הידוע של ניכור האדם מהמכשירים שהוא עצמו יוצר. במאה ה-18 בני אדם המציאו מכונות שהדגם שלהם היה הגוף האנושי, עד שהמצב התהפך על פיו והמכונות החלו לשמש דגמים לבני האדם, העולם והחברה. במאה ה-18 פילוסופיה של המכונה הייתה בעת ובעונה אחת ביקורת כוללת של האנתרופולוגיה, המדע, הפוליטיקה והאמנות, כלומר של המיכון בכללו. המצב אינו שונה בזמן שלנו בכל הנוגע לפילוסופיה של הצילום: היא תהיה ביקורת של הפונקציונליזם על מכלול היבטיו האנתרופולוגיים, המדעיים, הפוליטיים והאסתטיים.

ואולם העניין מורכב יותר מכפי שנדמה. שכן התצלום אינו מכשיר כמו המכונה, אלא צעצוע, כמו קלף במשחק או כלי שחמט. אם התצלום נעשה לדגם, הרי שאין הדברים אמורים עוד בהחלפת דגם של מכשיר אחד בדגם של מכשיר אחר, כי אם בהחלפת סוג אחד של דגמים בסוג אחר לחלוטין. ההיפותזה שהוצעה לעיל, אשר אומרת שהתחלנו לחשוב בקטגוריות צילומיות, גורסת שהמבנים היסודיים של הקיום האנושי שרויים היום בתמורה. איננו עוסקים עוד בבעיה הקלסית של הניכור, אלא במהפכה קיומית שאין שום תקדים זמין שיכול לשמש לה דוגמה. בניסוח גס: מדובר בהקשר חדש לחלוטין של שאלת החופש. זה הנושא שבו כל פילוסופיה של הצילום צריכה לעסוק.

מיותר לומר שאין כאן שאלה חדשה: מאז ומעולם הפילוסופיה עסקה בשאלה הזאת. אלא שבעיסוקה בשאלה זו הייתה הפילוסופיה נטועה בהקשר ההיסטורי של הליניאריות. על קצה המזלג, היא ניסחה את השאלה כך: אם לכל דבר יש סיבות ותוצאות, אם כל דבר הוא "מותנה", כיצד יש מקום לדבר על חופש האדם? כמו כן, על קצה המזלג, אפשר לצמצם את שלל התשובות שניתנו במהלך ההיסטוריה של הפילוסופיה למכנה המשותף הזה:

הסיבות הן כה מורכבות, והתוצאות כה בלתי צפויות, עד שבני אדם, שמטבעם הם יצורים מוגבלים, יכולים להרשות לעצמם לפעול כאילו הם "בלתי מותנים". ואולם בהקשר החדש שזה עתה הזכרנו, שאלת החופש מנוסחת אחרת: אם הכל תלוי בסופו של דבר ביד המקרה ומוביל בהכרח ללא-כלום, היכן יש מקום לדבר על חופש האדם? על רקע האקלים האבסורדי הזה, על הפילוסופיה של הצילום להידרש לשאלת החופש.

בכל מקום סביבנו אנו חוזים במערכים מכל סוג בשעה שהם מתכנתים את חיינו באמצעות אוטומציה נוקשה; העבודה האנושית מוחלפת במכונות אוטומטיות, ועוד ועוד חלקים גדולים יותר ויותר מהחברה מוצאים את עצמם מועסקים ב"מגזר השלישי", כלומר במשחק עם סימנים ריקים; האינטרסים הקיומיים של העולם החומרי מוחלפים ביקומים סימבוליים, והערך של כל דבר מומר במידע. המחשבות, הרגשות והתשוקות שלנו עוברים רובוטיזציה, משמעות החיים הופכת להיות הזנתם של מערכים והיניקה מהם. בקצרה: הכל הופך לאבסורד. היכן יש מקום אפוא לדבר על חופש האדם? השאלה הזאת מביאה אותנו אל האנשים שעשויים לענות עליה: צלמים - במובן שייחסנו למילה במסגרת

המאמר הנוכחי. הצלמים הם כבר, בזעיר אנפין, חלק מעתיד המערך. מחוותיהם מתוכננות על ידי המצלמה; הם משחקים עם הסימנים; הם פעילים ב"מגזר השלישי", תרים אחר מידע; הם מייצרים דברים חסרי ערך. אף על פי כן הם רואים בפעילות שלהם הכל חוץ מאבסורד, ותופסים את עצמם כמי שפועלים בחופשיות. משימת הפילוסופיה של הצילום היא להציב בפני הצלמים את שאלת החופש שלהם, לבחון בפועל את המרדף שלהם אחר החופש.

זו הייתה מטרתו של המאמר הנוכחי. במהלכו צצו כמה תשובות אפשריות. ראשית, אפשר להתחכם לנוקשות של המצלמה. שנית, אפשר להגניב כוונות אנושיות אל תוך תוכנית המצלמה, כוונות שטרם נחזו על ידה. שלישית, אפשר לכפות על המצלמה לייצר את הבלתי צפוי, את הבלתי מסתבר, את האינפורמטיבי. רביעית, אפשר לבוז בגלוי למצלמה ולתוצריה, ובכלל זה להפנות לה עורף כדי להתרכז במידע. לסיכום: החופש הוא האסטרטגיה לשעבודם של המקרה וההכרח לכוונה האנושית. החופש משחק נגד המצלמה.

עם זאת, הצלמים מספקים תשובות מעין אלה רק כאשר הם נקראים לדין וחשבון באמצעות ניתוח

פילוסופי. כאשר הם מדברים בספונטניות הם אומרים דברים אחרים. הם טוענים שהם מייצרים דימויים מסורתיים, גם אם באמצעים לא־מסורתיים. הם טוענים שהם מייצרים עבודות אמנות, שהם תורמים לידע, או שהם מחויבים פוליטית. כאשר קוראים הצהרות של צלמים, למשל מעין אלה שמתלוות דרך קבע לעבודות הקנוניות בהיסטוריה של הצילום, נתקלים בדעה הרווחת שעם המצאת הצילום שום דבר מרחיק לכת לא התרחש, והכל ממשיך פחות או יותר במסלולו הרגיל, מלבד עצם העובדה שלצד היסטוריות אחרות אפשר למנות כעת גם את ההיסטוריה של הצילום. כל זאת אף על פי שבפועל הצלמים חיים במשך פרק זמן לא מבוטל באופן פוסט־תעשייתי. המהפכה הפוסט־תעשייתית, כפי שהיא מופיעה לראשונה בדמות המצלמה, חמקה אפוא מתודעתם.

מלבד יוצא דופן אחד: מי שמכונים צלמים ניסיוניים (אקספרימנטליים) - שהם הצלמים האמיתיים, במובן שיוחס למילה במסגרת המאמר הנוכחי. הם מודעים לכך שדימוי, מערך, תוכנה ומידע הם בבחינת בעיות יסודיות ששומה עליהם להתמודד עמן. אדרבה, הם מנסים לייצר במודע מידע בלתי צפוי, כלומר לשחרר את עצמם מהמצלמה ולמקם בתוך הדימוי דבר מה שלא היה

מוכל בתוכנית שלה. הם מודעים לכך שהם משחקים נגד המצלמה. ועם זאת גם הם בסופו של דבר אינם מודעים להשלכות של הפרקטיקה שלהם: הם אינם מודעים לכך שהם מנסים להידרש לשאלת החופש בהקשר הכללי של המערך.

לצורך העלאת הפרקטיקה הצילומית לדרגה של תודעה, הפילוסופיה של הצילום היא דבר הכרחי. כל זאת מכיוון שהפרקטיקה של הצילום מבשרת את דגם החופש של העידן הפוסט-תעשייתי בכללו. פילוסופיה של הצילום מוכרחה לחשוף את העובדה שאין כל מקום לחופש האדם בתחומם של המערכים האוטומטיים, המתוכננים והמתכננים, כדי להצביע לבסוף על הדרך שבה בכל זאת אפשר לפנות מחדש מרחב לחופש. משימת הפילוסופיה של הצילום היא להגות באפשרות החופש הזאת - ומכאן במשמעות שלה - בעולם שנשלט על ידי מערכים; להגות בדרך שבה, על אף הכל, בני אדם יכולים להעניק משמעות לחייהם אל מול המקריות ההכרחית של המוות. פילוסופיה כזאת הנה הכרחית מכיוון שזו המהפכנות היחידה שנשארה פתוחה לפנינו.

מילון מושגים

אובייקט (Gegenstand) - דבר מה העומד בדרכנו (כמכשול)
אובייקט תרבותי (Kulturgegenstand) - אובייקט מעודכן
אוטומט (Automat) - מערך המציית בהכרח לתוכנית הפועלת
על פי עיקרון מקרי
מידע (Information) - קומבינציה בלתי מסתברת של אלמנטים
אנטרופיה (Entropie) - הנטייה למצבים יותר ויותר מסתברים
בעל ערך (Wertvoll) - דבר מה שהוא כפי שהוא אמור להיות
פוסט-היסטוריה (Nachgeschichte) - תרגום מחדש של
מושגים לרעיונות
דימוי (Bild) - פני שטח בעלי משמעות, שעל גביהם מרכיבי
הדימוי מתייחסים זה לזה באופן מאגי
דימוי טכני (Technisches Bild) - דימוי המיוצר על ידי מערכים

- דמיון (Imagination) - הכושר הספציפי לייצר ולפענח דימויים
היסטוריה (Geschichte) - תהליך תרגומם הליניארי של רעיונות
(או היצגים, Vorstellungen) למושגים
המשנה (Konzeptualisation) - הכושר הספציפי לייצר
ולפענח טקסטים
המגזר הראשון והשני (primär und sekundärer Sektor) -
אזורי הפעילות שבהם אובייקטים מיוצרים ומעודכנים
זיכרון (Gedächtnis) - מאגר מידע
חברה פוסט-תעשייתית (Nachindustrielle Gesellschaft) -
חברה שבה רוב האנשים מועסקים במגזר השלישי
חברה תעשייתית (Industriegesellschaft) - חברה שבה רוב
האנשים מועסקים בעבודה עם מכונות
טקסט (Text) - שרשרת סימנים
טקס (Ritus) - ההתנהגות המקבילה לצורת החיים המאגית
ייצור (Herstellen) - הפיכת דבר מה מטבע לתרבות
יקום (Universum) - 1. מכלול הקומבינציות של קוד מסוים;
2. מכלול המשמעויות (או ההוראות) של קוד מסוים
כלי משחק (Spielzeug) - אובייקט בשירות משחק מסוים
מאגיה (Magie) - צורת הקיום המקבילה לחזרה הנצחית
של הזהה
מושג (Begriff) - מרכיב יסודי בטקסט
מיותרות (Redundanz) - חזרה על מידע קיים, כלומר - הסביר
מכונה (Maschine) - כלי המחקר, על פי תיאוריות מדעיות, את

פעולתו של איבר בגוף
מכשיר (Werkzeug) - חיקוי פעולתו של איבר גופני במסגרת
עבודה מסוימת
מערך (Apparat) - כלי משחק או צעצוע המדמה את פעולתה
של המחשבה
מצב-עניינים (Sachverhalt) - תרחיש שהמהותי בו הוא היחסים
בין הדברים ולא הדברים עצמם
מציאות (Wirklichkeit) - מה שעומד בדרכנו אל המוות, כלומר
מה שמעניין אותנו
משחק (Spiel) - פעילות שהיא תכלית לעצמה
משמעות (או הוראה) (Bedeutung) - תכליתם של סימנים
סימן (Symbol) - סמל מוסכם, במודע או שלא במודע
סימן (Zeichen) - תופעה המורה על תופעה אחרת²³
סימפטום (Symptom) - סימן המופק על ידי הוראתו
(או משמעותו)
מגזר שלישי (tertiärer Sektor) - אזור הפעילות שבו מיוצר מידע
עבודה (Arbeit) - פעילות ייצורם וערכונם של אובייקטים
עדכון, לעדכן (Informieren) - 1. ייצור קומבינציות
בלתי מסתברות של אלמנטים; 2. הטבעת אותן
קומבינציות באובייקטים
פולחן (Idolatrie) - אי-יכולת לחלץ רעיונות מתוך מרכיבי
הדימוי, על אף היכולת לקרוא את המרכיבים הללו עצמם,
וכתוצאה מכך - סגידה לדימויים

פולחן-הטקסט (Texolatrie) - אי-היכולת לחלץ מושגים מתוך הסימנים הכתובים של הטקסט, על אף היכולת לקרוא את הסימנים, וכתוצאה מכך - סגידה לטקסט

פונקציונר (Funktionär) - אדם המשחק במערך ופועל כפונקציה שלו

פענוח (Entziffern) - חילוץ המשמעות (או ההוראה) של סימנים

צלם (Fotograf) - אדם המנסה למקם בתוך הדימוי מידע שאינו כלול בתוך תוכנית המצלמה

קוד (Code) - מערכת סימנים המאורגנת על פי דפוס קבוע

רעיון (או היצג) (Vorstellung) - מרכיב יסודי של דימויים

תוכנית (Programm) - משחק קומבינציות המורכב מאלמנטים בהירים ומובחנים

תצלום (Fotografie) - דימוי דמוי-עלון המיוצר ומופץ על ידי מערכים

תרגום (Übersetzen) - המרת קוד אחד באחר, כלומר הדילוג מיקום אחד ליקום אחר

הערות המתרגם

1 כפי שעולה מהפסקה, מושג הדמיון שפלוסר מבקש להגדיר הוא מושג טכני. מאחר שההגדרה שפלוסר מציע חורגת מהמובנים השגורים של המונח בהקשר היומיומי והפילוסופי כאחד, ומאחר שהיא אינה זוכה כאן לדיון נפרד, מן הראוי לומר עליה כמה מילים. מושג הדמיון של פלוסר נגזר מהטיפול שלו במושג הדימוי לאורך החיבור, בפרט בחלק הנוכחי, ולא להפך. דימויים, על פי פלוסר, הם פני שטח בעלי משמעות. משמעות זו, כפי שיוסבר להלן, מיוצרת בפרוצדורות שונות של קידוד המקבילות לפרוצדורות של פענוח. הקידוד והפענוח של הדימוי הם שני המאפיינים העיקריים של האמצעיות שלו. הווה אומר שתופעת הדימוי כרוכה במהותה ביכולת – היכולת שפלוסר מכנה דמיון.

על הבסיס הזה פלוסר פונה להגדיר את הדמיון לנוכח האמצעיות הכפולה של הדימוי. הדמיון מתייחס אפוא בעת ובעונה אחת ליכולת לייצר דימויים באמצעות הפשטה של פני שטח מתוך המציאות, הפשטה הכרוכה תמיד בקידוד מסוים, כלומר בטכנולוגיה ספציפית של המרת תופעה רב-ממדית לסימן דו-ממדי; וליכולת לפענח את התוצרים של אותו קידוד, פענוח הכרוך בשליטה בקוד הספציפי שעל פיו התבצעה ההמרה. מהתיאור הקצר הזה אפשר לדלות את המאפיין העיקרי המבחין את השימוש של פלוסר במונח דמיון משימושים שגורים יותר או פחות: נקודת המוצא של הדיון של פלוסר בדמיון ובנגזרותיו, ובכלל זה המתודולוגיה שלו בחיבור הנוכחי, היא במידה רבה סמיוטית. הווה אומר, בין השאר, שההיבט הטכני של ההגדרה שפלוסר מספק לדמיון קשור בראש ובראשונה להבנתו את מושא החקירה העיקרי שלו כאן, קרי הדימוי הצילומי, כסוג של סימן. מהטעם הזה פלוסר פותח את חקירתו בניסיון להבחין את הדימוי הצילומי מסימנים אחרים - והסימן הטקסטואלי בראשם. החקירה ההשוואתית נשארת לאורך החיבור כולו במידה רבה בגבולות ההשוואה בין סוגים שונים של תופעות שהמשותף להן הוא שכולן הן בבחינת מקרים פרטיים של סימנים. ואמנם, עצם האפיון של הדימוי הצילומי כסימן, ובכלל זה כנשא של משמעות, משמש הנחת מוצא שאינה עומדת כשלעצמה לבחינה בחיבור. בין שנרצה לקבל או

לדחות בסופו של דבר את ההגדרה של פלוסר, ברי לכל הפחות שהפרספקטיבה הסמיוטית מבחינה את הדיון שלו בדמיון מדיונים שאינם נסמכים על הנחת המוצא שלו כנתון. למתודולוגיה הסמיוטית של פלוסר מתלווה כאן פרספקטיבה "ביקורתית", במובן שהוא מייחס לביקורת בהמשך החיבור (שאינו זהה כלל למובן הפילוסופי שקאנט, למשל, טבע ביחס לשלוש הביקורות שלו). הווה אומר, בהקשר הנוכחי, שחקירת היכולת שפלוסר מכנה דמיון אינה מחייבת אותו דווקא לחקירה של הדמיון בתור יכולת, לא כל שכן לחקירת הנשא של אותה יכולת. אדרבה, בבחינת יכולת אנושית הדמיון כמעט אינו נדון בחיבור (וספק אם מושג הדמיון שפלוסר טוען לו אמנם מייחס קדימות כלשהי לדמיון האנושי). נדמה, לעומת זאת, שהתקווה של פלוסר היא להנהיר את המושג על ידי שחזור של ההקשרים השונים שבהם דימויים, והדימוי הצילומי בפרט, נוטלים על עצמם משמעות. מהפרספקטיבה הזאת יידונו בהמשך התעשייה והתעשייה הצילומית בפרט, עולם התקשורת והמדיה הצילומיים בפרט, האמנות והאמנות הצילומית בפרט וכיוצא בזה. עניין זה מעלה, שוב, שאלה בנוגע לדומיננטיות של נקודת המוצא הסמיוטית ולסדר החקירה שהיא כופה כמדומה על החיבור. מי שאינו מקבל כמובן מאליו את מיקום הדימוי בשדה הסמיוטי צפוי אולי לראות, לכל הפחות, את חקירת התוצרים של הדמיון כחקירה

משנית, התלויה בחקירה קודמת של יכולת הדמיון - קרי בחקירה של הדמיון בתור יכולת - ולא להפך. חקירה מעין זו תאפשר בין השאר לתת דין וחשבון על עצם האפשרות להבין דימויים כסוג של סימנים.

2 התרגום שלי למילה הגרמנית Symbol, שיש לה מקום מרכזי בטקסט הנוכחי, הוא סימן ולא סמל, בחירה הכרוכה פחות בשיקול טכני ויותר בפירוש פילוסופי. בחירה זו מצריכה בירור. עליי לומר מראש שהקורא שהעניין הפילוסופי אינו בראש מעייניו מוזמן לדלג על הדברים הבאים מבלי לפגוע פגיעה מהותית בהבנת הטקסט. ההבחנה בין סימן לסמל היא נושא מרכזי וטעון, בלשון המעטה, במסורת הפילוסופית שהמחבר מרבה להישען עליה כאן, ובמובן מסוים היא משמשת תשתית להבחנה שהוא מבקש לייסד בהמשך החיבור בין טקסט לדימוי. התרגום שלי נבע משני טעמים עיקריים, האחד לקסיקולוגי באופיו והאחד פילוסופי. (1) ראשית, השימוש השגור - הפילוסופי והיומיומי כאחד - במונח "סימן" הוא שימוש גנרי. אנחנו מדברים, לדוגמה, על תמרור עצור כעל סימן המורה לנהגים לעצור לפני צומת, על האות היוונית π , בגיאומטריה, כעל סימן המציין את היחס בין היקף מעגל לקוטרו, וביוונית - כסימן המורה על הפונמה המקבילה ל"פ" בעברית. השימושים הללו שונים זה מזה בתכלית, ואף על פי כן תיאורם כמקרים

פרטיים של המונח סימן אינו כרוך בהכרח בסילוף, כאשר הוא בא להצביע על המשותף ביניהם. המשותף הוא, כמדומני, מה שפלוסר ביקש ללכוד בתיאור הגנרי שבפסקה לעיל ובמקומות אחרים בהמשך הטקסט. ההחלטה על השימוש במילה סימן בעברית נבעה אפוא בין השאר מתוך שאיפה לשמר את המובן הגנרי של המילה Symbol. (2) על הרקע הזה, המונח סמל צריך להיות מובן בתור סוג של סימן. כל סמל הוא סימן, אבל לא להפך. דרך אחת לחשוב על מה שמייחד את הסמל מסוגי סימנים אחרים היא לתת את הרעת על מה שאפשר לכנות העודפות החומרית של סמלים. אנחנו מדברים, לדוגמה, על דימוי היונה כעל "סמל לשלום". הפונקציה הסמלית של היונה בהקשר הזה שונה מאוד מהאופן שבו, למשל, הסימן " π " מתפקד בגיאומטריה אלגברית או בשפה היוונית. אפשר לומר שהן בשפה האלגברית והן בשפה היוונית היה אפשר להחליף את " π " בכל אות אחרת באמצעות הצגה של מוסכמה חדשה מבלי לחבל ביחס שבין הסימן למה שהוא מורה עליו בכל אחד משני ההקשרים שהזכרנו. לא כך במקרה של היונה כ"סמל לשלום" (בוודאי לא למי שנשמכים על ההקשר המקראי). שכן לעתים קרובות הסמל מציין מקרה שבו היחס בין הסימן לדבר שהוא מורה עליו אינו, או אינו לגמרי, שרירותי. סמלים, במילים אחרות, מובנים לעתים קרובות כסימנים המכילים בתוכם משהו מהמציאות של מה

שהם מסמלים. כמובן הזה הם אינם ניתנים להחלפה *salva significacione*. דרך נוספת, ושונה, להגדיר סמל היא לתת את הדעת על כך שלעתים קרובות אותם סמלים מסמנים דברים שונים באופנים שונים. דוגמה מוכרת מהמסורת הפילוסופית היא השניות של סמל האוגד במשפטים שונים. באנגלית, למשל, הסמל "is" עשוי לתפקד הן כסימן של זהות (כמו במשפט "Two and two is four") והן כסימן לאוגד הלוגי (כמו במשפט "Man is a featherless biped"). פירוש אפשרי לדרוש שמעות הסמנטית של "is" הוא שסמל אחד מכיל בתוכו שני סימנים שונים. על פי הפירוש הזה הסמל יציין את הסימן ללא זיקה לנוטציה ספציפית (אלגברה, שפה טבעית, גרמנית, עברית וכיוצא בזה). ההקשר הנוכחי אינו המקום להגן על שני הפירושים הללו. כך או כך, על פי שתי הגישות, הסימן והסמל אינם זהים. אי־הזהות הזאת היא הטעם השני, והעיקרי, לבחירה שלי לתרגם Symbol במילה סימן בהקשרים כמו זה שבפסקה לעיל. ואולם כאשר פלוסר מדבר במובהק על סמלים, בנפרד או בניגוד להיותם סימנים, תרגמתי סמל.

פלוסר אינו מתכוון כאן לפעולה המכנית שאנו מזהים עם מכונות סריקה, וגם לא למובן היומיומי שנגזר ממנה, המציין בדרך כלל צורה של עיון שטחי. אדרבה, כמו שמבחיר המשך הפסקה, נדמה שפלוסר מבקש ללכוד במונח את הפנומנולוגיה של ההתבוננות המעמיקה באותם

3

- פני שטח משמעותיים שהוא מכנה דימור.
- 4 התחילית "ek" שאובה מה"ex" הלטיני, שפירושו "מתוך", "מן", וכן "בחוץ". הכתיב הממוקף מזוהה, במאה ה-20 לפחות, עם היידגר, שביקש להדגיש בחצייה זו של המילה את הטרנסצנדנטיות (בלשוננו) הייחודית לאופן הקיום של ה-Dasein האנושי. ראו בייחוד Heidegger, *Brief über den Humanismus*, 1946. השימוש של פלוסר אינו חופף למובן ההיידגריאני, אשר קשור בראש ובראשונה למובן הבעייתי של ההוויה מבחינת היש האנושי (היש, בהיידגריאנית, שמבחינתו ההוויה היא בעיה), אבל נדמה שהאמצעיות שפלוסר מזהה בגישה של בני האדם לעולם בפסקה שלעיל לכל הפחות רומזת לשימוש ההיידגריאני.
- 5 במובן של להכין לשימוש, להפוך לזמין, לצייד.
- 6 הטקסט הגרמני מבריל בין "eine Sache, die in Bereitschaft" ובין "auf etwas lauert eine Sache, die in Bereitschaft", ובינן "geduldig auf etwas wartet"
- 7 מילולית: "הוצב-כאן". בחרתי את המונח השגור פחות, "להעמיד", כמו בביטוי "להעמיד לרשותו של מישור", מסיבות שנוגעות לשימוש הגרמני במונח לאורך המאמר כולו.
- 8 הפועל העברי "לעדכן" אינו מקביל בדיוק למובן השגור של הפועל הגרמני informieren, אשר משמר את הסמיכות שפלוסר מעוניין בה למילה "מידע", אבל הוא מאפשר,

- כמדומני, לשמור על חלקים גדולים מהשדה הסמנטי של המונח המקורי, וכן על מובניו בהקשרים לא־טכניים.
- 9 הכפילות הסמנטית של המילה העברית "עבודה", אשר מציינת הן תהליך והן את תוצר התהליך, כוללת בתוכה את שני המובנים של שתי המילים הנבדלות בגרמנית.
- 10 בהתאמה: האדם המייצר (העושה, הפועל) והאדם המשחק.
- 11 נדמה שפלוסר מבקש להדגיש כאן, מלבד המובן השמני, גם את המובן הפועלי (והסביל) של המילה *Bedingtheit*, שהמילה העברית "התניה", כמדומני, מיטיבה ללכוד.
- 12 הניגוד שפלוסר רומז לו, בין המרחב־זמן הצילומי למרחב והזמן המוחלטים של ניוטון, עשוי להיות מובן לקורא המודרני. ואולם הניגוד בינו ובין המרחב־זמן היחסי הנגזר מתורת היחסות הפרטית של איינשטיין לכל הפחות מעלה שאלה. שכן החלוקה שפלוסר מדבר עליה, חלוקת המרחב־זמן הצילומי לאזורים מובחנים ומשתנים של סובייקט ואובייקט (צלם ומושא), ובכלל זה הדיבור על מרחב־זמן, כלומר על רצף (continuum), מזכירה על פניה רעיונות אנלוגיים שנמצאים בבסיס התיאוריה של איינשטיין – יחסיות המרחב־זמן (מהירות התנועה של) מערכת הייחוס, והרצף המרחב־זמני.
- 13 מילולית: "חיה כמה שיותר, לא כמה שיותר טוב".
- 14 המונח המטפורי גרעון נושא עמו כפילות מסוימת בקטע הנוכחי. מצד אחד פלוסר מבקש לאפיין באמצעותו את

ההיבט הכמותי הבלתי ניתן לסילוק (לשיטתו) של המחווה הצילומית ושל תוצרה, התצלום. היבט זה קשור מצד אחד באופי המורכב של התצלום, כלומר בהיותו ביטוי אחדותי של ריבוי הפרמטרים המגדירים את המחווה הצילומית, ומצד אחר - בעובדה שעל אף המספר העצום של אותם פרמטרים הם ניתנים בכל זאת לכימות לשיטת פלוסר, שבנקודה זו מציג עמדה אטומיסטית מובהקת. הכפילות נובעת אפוא מהמתח בין ריבוי ההכרעות שהצלם מוציא לפועל, במודע או שלא במודע, בכל צילום, לאיכות הניתנת לכימות של אותו ריבוי. האיכות הקוונטית שפלוסר מזהה בתצלום מתייחסת לפיכך הן לגודל המזערי של המרכיבים האטומיים של הצילום והן להיותם ניתנים לכימות. כמו כן ברור שהשימוש של פלוסר במונח "גרעון" מכוון בד בד לאזכר את המונח הצילומי הטכני גרעיניות (*granularity*), אך הוא אינו זהה לו. במשמעות הצילומית הטכנית של המונח, הגרעיניות קשורה לאפקט האופטי הגורם לתצלומי פילם מסוימים להיראות כאילו היו עשויים מפיסות מזעריות של דימוי - אפקט שנוצר לעתים בתהליך הפיתוח, בשל התגובה הכימית של חלקיקי הכסף, המצויים ברוב סרטי הצילום, למינון האור (אין לבלבל את האפקט הזה עם אפקט הפקסול, הדומה לכאורה, המאפיין טכניקות צילום דיגיטליות). השימוש של פלוסר במטפורה של גרעון אמנם קשור בין השאר לאיכויות האופטיות של התצלום, אך הוא

- חורג מהן, כפי שעולה בבירור מהפסקה שלעיל.
- 15 הכוונה לתהליך ההפצה ההמונית של מוצר מסוים.
- 16 בתרגום חופשי: "בגידת האינטלקטואלים".
- 17 Knipser. הכוונה בהקשר הזה לצלמים חובבים.
- 18 ביטוי נפוץ (בעגה) למשבר ההשכלה בארצות הברית.
- 19 Calculus - חתיכה זעירה או "חלקיק".
- 20 המונח bi-univoken לקוח מהז'רגון של תורת הקבוצות. יחס ביי-אוניווקאלי מתקיים בין שתי קבוצות אם (ורק אם) לכל איבר בקבוצה אחת מקביל בדיוק איבר אחד (ורק אחד) בקבוצה האחרת. ואולם השימוש של פלוסר במונח הוא אנלוגי יותר משהוא טכני. שכן, בין השאר, לא לגמרי ברור מהן בסופו של דבר - וכיצד, אם בכלל, אפשר לכמת - "נקודות בתוכנית המצלמה".
- 21 למילה Programm שני מובנים עיקריים הסמוכים זה לזה. המובן הראשון, הכללי יותר, שבו בחרתי לבסוף הוא תוכנית; המובן השני הוא תוכנה. בעברית של ימינו המונח השני שמור בעיקר להקשר הדיגיטלי. מכיוון שהמצלמה שפלוסר עוסק בה כאן שייכת לעידן הטרום-דיגיטלי, ומכיוון שאנו יכולים להבין תוכנה כסוג של תוכנית (של מערך דיגיטלי), ומאחר שפלוסר מבדיל בין Programm ל-Software (התרגום השכיח לתוכנה), בחרתי לבסוף במונח הגנרי יותר, תוכנית, אף על פי שיש מקומות בטקסט הנוכחי ששני המובנים מתלכדים.

- 22 המוות התרמי של היקום הוא אחד מתרחישי המדע המכנייים לקץ העולם. הוא מבוסס על יישום החוק השני של התרמודינמיקה – שעל פיו במערכת פיזיקלית מבודדת האנטרופיה נוטה תמיד לגדול – על תהליכי ההתפתחות של היקום. על פי החוק השני של ניוטון, גדילת האנטרופיה יכולה להביא לידי חלוקה שווה של כלל האנרגיה ביקום. השערת המוות התרמי מבוססת על ההנחה שאנרגיית התנועה של היקום תדעך בהדרגה עם המרתה לאנרגיית חום. הגבול הקיצוני של תהליך זה כונה לראשונה "מוות תרמי" על ידי הפיזיקאי והמתמטיקאי ויליאם תומסון (Thomson) באמצע המאה ה-19.
- 23 הכפילות של המונח העברי "סימן" בתרגום הנוכחי נובעת מהשיקולים שנדונו בהערה 2 בתחילת הטקסט. דומני שהמילה העברית "סימן" מכילה את שני המובנים, Symbol ו־Zeichen. בחרתי אפוא להותיר כאן את ההבחנה ביניהם לפי ההקשר.

