

גופי ראיות

עפרי כנעני



האצבע



בחודש נובמבר 2024, לאחר שצה"ל הפציץ את בית החולים כמאל עדואן בבית לאהיא, פרסם המשורר מוצעב אבו תוהה תמונות של גופות מרוטשות בחשבון האינסטגרם הפרטי שלו. בשורת התיאור כתב: "כמה תמונות נצטרך עוד להראות, כמה שירים נצטרך עוד לכתוב". אבו תוהה, שייסד את הספרייה על שם אדוארד סעיד בבית לאהיא, נמלט מעזה עם משפחתו בראשית המלחמה. מלבד חשבונות ציבוריים של ארגונים וגופי תקשורת, חשבון האינסטגרם שלו הוא אחד היחידים שבו מתפרסמות דרך קבע תמונות תקריב מזירות אסון המציגות גופות מרוטשות, פצועים אנוש וקבורים מתחת להריסות. בתמונה שפרסם בנובמבר נראית גופת נער ירוי המוטל על דרך עפר ולגופו מכנסיים בלבד. כלב לכן ושדוף מרחרח את הגופה, מסתיר את ראש הנער המוקף דם שנקרש. הצילום מרוחק ומטושטש, הגוף החשוף שנאכל על ידי כלבים כמו חורג מגבולות האסון המיוצג.

גלילה מהירה במורד העמוד חושפת את הגריד המוכר של הפלטפורמה, המשובץ ריבועים שבהם התמונה מטושטשת בכלים דיגיטליים אוטומטיים המופעלים על ידי מסנני התוכן המקודדים של התאגיד. הדימוי שסומן על ידי האלגוריתם כרגיש לצפייה מותיר אחריו דימוי פנטום: מתחת לשכבה הדקיקה של אפקט הטשטוש הדיגיטלי המוכר נמרח גוון ממוצע מן התמונה המקורית, ומעליה צפה דרך קבע עין פקוחה החסומה בקו אלכסוני, הסמל שבחברה חברת מטא כדי לסמן תמונות שנאסרו לשיתוף או לתת לגביהן אזהרת תוכן. העיניים החסומות הניבטות אלינו ממסך הנייד הרובץ בכף ידנו כמו מגינות על עינינו שלנו, משתמשי הפלטפורמה, מחשיפת יתר או מטראומת משנה. הן משמרות גבול מדומיין בין שדה הקרב ובין פנים ביתנו, אבל גם מסמנות את



הזליגה ממקום אחד לשני: שם מוות, כאן טראומה. בתוך הבית מערכות העצבים שלנו נמצאות כבר מזמן במצב חירום, אזעקות עולות ויורדות של גירוי יתר ודעיכה. לעיתים קרובות מדי הגוף המום מהכאוס או קהה מהאינרציה. תנועת אישונים מהירה ודפיקות לב מואצות פועלות כמערכולת של כל מה שעוד עלול לבוא.

הבחירה לשנת תמונות מפורשות של גופים מרוטשים אינה שגרתית. בדרך כלל בחירה כזאת מבוססת על התובנה ש"גופי ראיות" עתירי פרטים ומספרים מייצרים אצל הצופה ריחוק, ואילו תמונות ושירים המשקפים את סבלו של הגוף היחיד עשויים לגעת בצופה הבודד ולשמש ראייה גופנית חזותית לאסון קולקטיבי – אבל יכולתה של הזוועה עצמה להחריד מוטלת בספק. התסכול הזועק שעולה מן הכיתוב של אבו תוהה מעיד על חוסר אונים, על ייאוש מהאפשרות שהתמונות יהפכו לראיה חותכת שתוביל לשינוי עמדות. גם תיעודי הגופות, כך נראה, נערמים ונשכחים.

בתוך עומס דימויי המלחמה ותילי המילים הנוגעות לאפשרות להתבונן בהם, ארצה להשתוות על הרגע המוכר מדי שבו הגוף החי צופה, לרוב לבדו, בגוף המת המופיע על מסך הטלפון הנייד. זהו רגע גופני-טכנולוגי שבו האצבע הנוגעת במסך מתווכת בינו ובין רשתית העין, גוללת לפנים ולאחור חלקי גוף ואיברים מדממים המופיעים לצד ריבועי רפאים עטורי עיניים צפות המבותרות בלכוסן.

רדיד הפיקסלים הדקיק של סנן התוכן התאגידי אינו המנגנון היחיד הממסך את מבטנו. ביצירה *Touching Reality* משנת 2012 מציג האמן תומס הירשהורן את החוויה הגופנית והמנטלית של "לגעת בזוועה". במרכז העבודה פריים קבוע שבו נראה מסך מגע של טאבלט, ואצבע אנושית מדפדפת בין אינספור מראות של סבל אנושי מאסונות ברחבי העולם. מקורן של התמונות אינו ידוע, וגם לא זהותו של המדפדף. האצבע נוגעת בבטחה במסך ומחליקה בין תקריבי איברים. כדי "לראות מקרוב" מצטרף האגודל לתנועת פתיחה וסגירה הדומה לפעולתה של עין, והיא מתמקדת בפרטים ומקרבת אותם עוד יותר אל הצופה. האצבע בוחשת ומחטטת באיברים הפצועים אך בד בבד אדישה לחלוטין לכאבם, כמו מדפדפת הלאה, נתינה צייתנית של פלטפורמה דיגיטלית עמוסה לעייפה בתקריבי גוף ובשר.

האצבע של הירשהורן אינה מפקקת במתים, להפך. רגע אחד היא מחטטת בקרביהם ובאחר היא אינסטרומנטלית וממוכנת, מסלקת את גופותיהם מן המסך בשעמום. הגופות הבלתי מזוהות שרויות במצב של "סתם חיים" או "חיים חשופים" (Agamben 1998); הן איבדו את התכונות האנושיות המייחדות אותן כבני אדם. לעיתים מדובר בחלקי גופות מבותרים, איברים ללא גוף. והאצבע, היא מתעתעת בגופנו בין הקרוב מדי ובין הרחוק והמנותק. בצפייה המענה בת שש הדקות, הגופים המפורקים מוגשים אל העין אך נותרים רחוקים. רק האצבע קרובה ואמיתית מאוד, נוגעת בבלתי מוחשי.

מסה חזותית זו מבקשת להתבונן בקרבה החזותית והחושית המתקיימת בעת צפייה בדימוי זוועה בעידן שבו החיים החשופים מנוהלים על ידי פרוטוקול חישובי. בבואי לכתוב

על רצח ההמונים בעזה, אתמקד ברגע הגופני-טכנולוגי שבו הגוף החי צופה בגוף המבותר דרך כלי עיבוד והפצה חישוביים. אתעכב על מערך היחסים בין שתי מילים לועזיות – proximity, שפירושו קרבה, ו־approximate, שמשמעה בקירוב או בקרבה יחסית – ואציג כמה נקודות השקה בין האפשרות להשתמש בגוף היחיד כראיה ובין חוויותיו של הגוף הזה כעד ראיה. כדי לעשות זאת איעזר בשני גופי כתיבה עכשוויים – האחד עוסק בדימוי האופרטיבי, והשני עוסק בדימוי הצילומי שבמרכזו סבל אנושי בעידן הרשתות. לבסוף אשוב אל יצירת האמנות והאיור דרך המונח אשלאא', שמשמעותו חלקי גופה מפוזרים, אשר נדירה שלהוב-קיבורקיאן עושה בו שימוש אפיסטמולוגי כדי לנסח את הקטסטרופה של ביתור הגוף הפלסטיני. אעמוד על ההבדלים בין מגע ובין הפטיקליות (hapticality), מושג שבו עסקו בהרחבה סטפנו הארני ופרד מוטן (Harney and Moten 2013), ובאמצעותם אבחן את האפשרות של עדות גופנית קולקטיבית.

חושים מקודדים

כיום אנו מקיימים מערכות יחסים חסרות תקדים של אינטימיות מוסרית, רגשית וחומרית עם אלימות. המצב הזה מחייב אותנו לחשוב מחדש על האופן שבו חושינו מגויסים לניהול מלחמות ומעורבים בכך. החוקרת ליסה דימל כותבת כי אין ביכולתנו להחזיק בעמדה שנמצאת מחוץ לסנסוריום הדיגיטלי (Deml 2022), מרחב החוויה החזותי-חישובי שמאפשר ומבנה דפוסי צפייה ותחושה. הקרבה ברגע הזה מתעתעת. החשיפה שלנו לטכנולוגיה, הממשמעת עבורנו את המלחמה, נעשית דרך רשתות וירטואליות ובכלים דיגיטליים המשמשים אותנו גם לשמור על קשר עם בני אדם אחרים, לצרוך מוצרים, לנווט במרחב, לפרסם את עצמנו, לענג את גופנו, להתוודע לאירועים ולתובנות, ללמוד. בכל ביקור שגרתי בפלטפורמות החברתיות, העוצמה החושית הגואה לנוכח דימויי הגופות כמו מוסתת באופן סינטי על ידי מסמנים אוטומטיים: החשבון חסום זמנית, העמוד מוחשך, הדימוי אינו זמין לשיתוף. סימנים דיגיטליים כאלה הפכו בעצמם לחלק מן האיקונוגרפיה של צריכת דימויים בעידן שבו הזוועה היא תמיד במרחק נגיעה. דימויי המלחמה המשתכנים במרחב שבין העין ובין היד נרחסים לתוך עולם גיאוגרפי ונפשי של קרבה ומרחק. בכל פעם שאנחנו אוהבים, משתפים, מתייגים או מקישים אנחנו נמצאים ביחסי נגיעה עם אחרים, גם כאלה שאינם יכולים לגעת בנו בחזרה. אנו מקיימים יחסים קרובים ואינטימיים עם אלימות מורחקת. במובן זה, בכלכלת הרשתות אנו תמיד עדי ראיה ושותפים לדבר עבירה.

אולם הקרבה התשתיתית מציעה לא רק מעמד של עדות ושותפות לדבר עבירה מול פשעי המלחמה הרחוקה-קרובה כמו המלחמה בעזה; היא גם חושפת את הצופה כחלק בלתי נפרד מהמערך הטכנו-כלכלי המאפשר את קיומם וניהולם של דימויים אלו. הצפייה בהם אינה אקט פסיבי בלבד, אלא פעולת השתתפות שמזינה תשתיות חישוביות – איסוף

נתונים, תחזוק ושכלול אלגוריתמים וניהול זרמי מידע – באמצעות פלטפורמות כמו רשתות חברתיות ומודלים כלכליים המבוססים על הדימויים. במובן זה, הצופה הופך לא רק לעד לזוועות המוצגות בתמונה, אלא גם לשותף לתהליכים שמעצבים את החשיפה שלה. אף שהדימויים שלפנינו הם תצלומים, השיח סביבם אינו שיח צילומי של קרבה ומרחק מן הגוף המצולם, אלא שיח של קרבה ומרחק מן התשתית הטכנולוגית. הסיבה לכך היא שמערכת היחסים שלנו עם גופים מרוששים אינה כזאת של הסתכלות או בחירה להסיט את המבט, מכיוון שאנו נמצאים עם הגופים הללו במרחב של קרבה־בקירוב, שבמרכזה חישוב סטטיסטי העוקב אחר קורלציה בין משתנים כגון הרגלי צריכה של דימויים ותכנים מסוימים, מיקום גיאוגרפי, שפה, תיוג עבר ופרטים תעסוקתיים. לכן גם אם אנחנו, משתמשי הפלטפורמה בכלל וישראלים בפרט, לא רואים את דימויי הזוועה משגרת רצח ההמונים ברצועת עזה – עלינו לשאול כיצד מבקשים מאיתנו להתבונן; כיצד, באמצעות שימוש בכלים אלגוריתמיים של סינון והתאמה אישית, מוודאים שלא נתבונן; כמה מבקשים מאיתנו לגעת; והאם זו עמדה שאנחנו מוכנים לגלם בגופנו.

עין המכונה

בראשית שנות האלפיים, הקולנוען וההוגה הגרמני הארנן פארוקי קרא לדימויי המלחמה שצולמו על ידי מכונות "דימויי פנטום", כינוי המדגיש את מרכיב הרפאים שביצירתם. כתיבתו של פארוקי מתרכזת בהפרדה בין הגוף המצלם – אם גופו הפיזי של הצלם, אם הגוף המדיני או הפוליטי שהצלם נמנה עימו – ובין גופו הפרטי והקולקטיבי של האויב, המסומן כמטרה. המושג "דימוי אופרטיבי", שאותו טבע, הפך מושג מפתח בתיאוריות עכשוויות העוסקות בדימוי שמצולם אוטומטית על ידי מכונות ונקרא או מפוענח על ידי מכונות, ללא התערבות אנושית (Farocki 2004). התמונות שנוצרו על ידי מכונות ועבור מכונות הן חסרות הקשר אסתטי (Downey 2021) או ערך תצוגתי, היות שהן משמשות לפענוח המוביל לפעולה, ותהיה זו תקיפה בשדה הקרב או מכירה של מוצר מסוים לצרכן פוטנציאלי. הדימויים הם חלק מלוגיקה תפעולית מבוססת מכונה; בסדרה "Eye/ Machine" (Farocki 2003) פארוקי מתמקד בדימויים שאינם מייצגים תהליך אלא מהווים חלק מתהליך. בעשור האחרון, אלגוריתמים ורשתות בינה מלאכותית אפשרו למחשבים "לראות" באופן עצמאי, ומושג הדימוי האופרטיבי חרג משדה הקרב. משמעותו של המושג שטבע פארוקי השתנתה גם כאשר הרוב המוחלט של הדימויים היום, במיוחד אלה מן השדה האזרחי והצרכני, מיוצרים על ידי מכונות ונצפים רק על ידי מכונות ללא התערבות אנושית כלל. התמונות המתקבלות מצילום מכונה, למשל כזאת שמפקחת על מהירות התנועה בכביש או כזאת שמזהה תנועת אישונים על המסך, משמשות לניתוח נתונים ולזיהוי דפוסים המובילים לפעולה ממוכנת, למשל שליחת קנס בדואר או חשיפתו של

הצרכן הפוטנציאלי למוצר מסוים. זהו מעגל מבוסס דימוי, ופענוחו נעשה ללא התערבות אנושית.

בשדה הקרב פני הדברים שונים במעט. רוב הדימויים בעזה אמנם מצולמים במצלמות שאינן מופעלות על ידי בני אדם, והם מפוענחים בכלים מקודדים; כפי שהראה יובל אברהם בתחקיר לשיחה מקומית, הפעילות המבצעית טרם הפלישה הקרקעית לעזה הסתמכה בעיקר על כלים אוטומטיים (אברהם 2024). אבל הפעולה הסופית, הלחיצה על ההדק, עדיין נעשתה על ידי גורם אנושי שהוכווון לכך בכלים ממוכנים ודרשה אישור אנושי של המטרה (רז 2024). אי לכך, התצלומים – האובייקטים החזותיים – הם למעשה הם יחידות תוכן לוגיסטיות. הדימוי האופרטיבי, כפי שהבחין חוקר המדיה יוסי פאריקה, נוצר מתוך הפעולה עצמה ואינו נפרד ממנה (Parikka 2023). בבואנו להבין דימויים כאלה, עלינו לזכור כי מסגרת הייצוג כלל אינה רלוונטית עבורם. אלה הם דימויים ש"לא אכפת להם"; הם חלק מהפעולה עצמה. מבחינה מבנית הם אינם דימויים "אידיאולוגיים" שמנסים לשכנע בעמדה מסוימת, וגם לא דימויים אינדקסיקליים המפנים את תשומת ליבנו לעניין מסוים או לפרט מסוים. למעשה, דימויים אופרטיביים משוללים כל כיוון אנתרופולוגי או אסתטי; אלה הם דימויים הניתנים לקידוד בינרי, וערכם נמדד לפי מידת שימושיותם. כפי שהרגיש פאריקה, דימויים כאלה אינם רק בלתי נראים (invisible) אלא גם "בלתי חזותיים" (invisal) (שם). הם מסמנים למעשה את התיישנות הרעיון שהתפיסה החזותית היא פעולה אנושית. ההפרדה בין הדימוי לחזותו מורגשת ביתר שאת בעידן המכונות הלומדות, מאחר שהיווצרותו של הדימוי אינה מושתתת עוד על מהלך אופטי כי אם על סימולציה שבבסיסה השוואה בין נתונים וניתוח דפוסים. אף שאפשר לראות את הדימוי, נראותו אינה עקרונית מבחינה אונטולוגית. אפשר לומר שתהליכי ההפשטה והפרוטוקולים המאפשרים את יצירתם של דימויי המכונה מייצרים בפועל ממשקים לעולמות ממוכנים חומריים וממשיים ולא למה שהדימויים האלה אמורים לייצג.

מעל שמי עזה, הדימוי הממוכן אינו משמש כלל כעדות שכן הוא נתפס כחלק ממערך התפעול של שדה הקרב ולא כחלק ממערך התייעוד שלו. אף שהדימוי למעשה אינו "מראה" דבר, הוא הכרחי ללוחמה העכשווית, המתאפיינת בתקיפה מרחוק. טייסים ישראלים רבים מציינים כי לא רק שלא ראו מעולם את המטרה שירו אליה – שאותה קיבלו ממערכת מונחת בינה מלאכותית – אלא שלעיתים אפילו לא טסו בשמי עזה (רז 2024, 183). במקרים של תקיפה מן השמיים האוכלוסייה המותקפת מקודדת לכדי נקודות רחוקות, ופעולת הירי אינה מיוצגת דרך ההרס שנוצר כתוצאה מנפילת הטיל אלא דרך דימוי המציג משימה שהושלמה בהצלחה. רוב הדימויים שהופקו במהלך תקיפה אווירית ייוותרו עולמים מעיניים אזרחיות, מסיבות ביטחוניות. אבל עיני הגולשים ברשתות כבר מורגלות באסתטיקה האופרטיבית. לדוגמה, בווידיאו שצולם מכלי טיס ואשר תיעד את אסון הקמח בסוף פברואר 2024 אין אנו רואים המון מורעב שועט אל מוקד שקי הלחם – שגם הם, כמו

הדימויים, מגיעים מלמעלה – אלא נקודות שחורות שרצות על מסך ומצטופפות כמו היו נתוני סחר בשוק המניות. מעל הדימוי המצולם, המתעד נקודות-גופים מתרוצצים ללא הרף על פני המסך בשחור ובלבן, קבועה לה מטרה בצורת צלב. תיעוד הסבל בעזה נעדר כמעט לגמרי מערוצי התקשורת הישראלית; אבל האסתטיקה האופרטיבית – המאחדת בין עדשת המצלמה ובין הכוונת של משגר הטילים – דווקא מוכרת יותר, מכיוון שהיא מוצגת בערוצי התקשורת הישראלית כתיעוד של הצלחות מבצעיות.



הדימוי האופרטיבי בכלל והמבט ממעל בפרט מייצרים פעולה של אי־ראייה באמצעות האחדת נקודות המבט של הגוף השלטוני ושל המכונה מחד גיסא, ובאמצעות האחדה בין הקורבן ובין הנתון מאידך גיסא. ליתר דיוק, בעקבות חשיפה תדירה לסוגה של דימויים כאלה, הראייה של העדים הפוטנציאליים ברשתות החברתיות נהרסת ומתעצבת מחדש בשירות המיליטריזם ההייטקיסטי. את הכתיבה התיאורטית על הדימוי האופרטיבי המרוחק אפשר לכאורה לפרש כורה לכתיבה העוסקת בדימויי גופות אנושיים מדי, שכן אכזריותם של הדימויים האופרטיביים מושתתת דווקא על מרחק גיאוגרפי המאפשר ריחוק נפשי. אולם להבנתי, יש טעם להתייחס לדימויים האופרטיביים, ללא גוף, דווקא מכיוון שהם מבהירים לנו דבר מה על ייצוג, קרבה ומרחק.

דימויים אכזריים ודימויים שפלים

שיח הייצוג הצילומי, כפי שהתפתח מאז סוזן סונטג, טומן בחובו מאבק אתי בין דימויים ש"פוצעים את העין הציבורית" (זונטג 2005, 63) ובין "האלימות שנעשית לדימויים" (שם, 59). סונטג מתמקדת באי־הראייה ובאי־הייצוג הכרוכים בהצגת דימויים מצולמים ישירים של זוועות, ומתריעה בפני קוראיה על קהות החושים וחשיפת היתר הכרוכות בכך, וכן על הסכנה הטמונה בצפייה צרכנית בדימויים כאלה, בהחפזה ובאסתטיזציה שלהם, המפעילה מנגנונים קולקטיביים הן של זיכרון הן של השכחה. סונטג מדגישה כי דימויי זוועה מציעים פרדוקס באשר לקרבה ולמרחק, מכיוון שהם מקרבים אירועים רחוקים אך בה בעת עשויים לעורר תחושת ניתוק "באמצעות תהליכי תיווך, המצמצמים סובייקטים מגולמים לאובייקטים עסקיים" (שם, 136). רעיונותיה משתקפים במילותיו הנוקבות של אבו תוהה, שפנה באחד מימי דצמבר 2024 "אל העולם שלמעשה חי את חייו" ושיבץ בין תמונות איברים פצועים את מילותיו: "אם תרצו לדעת עליי דבר מה, חשוב שתדעו שכבר



אינני אנושי". תהליך הדה-הומניזציה של עזה, הוא כותב, הושלם בהצלחה. כתיבתו המתריסה מבהירה כיצד הקורבנות הפלסטיניים נתפסים כאילו הם מחוץ לזהות ומחוץ לסדר העולמי, אף שתמונותיהם מוצגות תדיר ברשתות. ילדי עזה קטועי האיברים, הפוצעים במראם את העין הציבורית, הם קורבנות לאלימות גם ברמה הטכנולוגית. תמונותיהם הן "דימויים אכזריים", כפי שמכנה אותן אוריב טוקאן, "המייצגים סובייקט מושפל, איכותם החומרית הולכת ונפגמת עם הזמן והמסע, והם משפילים את הסובייקט עוד יותר מעצם היותו נראה" (Toukan 2019). טוקאן מפנה את תשומת ליבנו לכך שהפרכתם של דימויים המציגים את סבלם של אחרים לדימויים אכזריים קשורה שוב לתשתית הטכנולוגית שביסודם: אלה הם דימויים דלים, לפי

האמנית והחוקרת היטו שטיירל (2015), המופצים בחינם, נדחסים בקלות, משוכפלים ומשולבים מחדש, מועתקים ומשועתקים בערוצי הפצה. טוקאן משלבת את אזהרותיה של סונטג באשר לאי-ראייה ולהחפצה ואת הבחנותיה של שטיירל, המפנה את מבטנו הרחק מתוכן הדימויים, אל דרכי הפצתם. בניגוד לשטיירל, שראתה את דלותם המבנית של הדימויים כנתיב התנגדות, טוקאן מבהירה כי אכזריותם של הדימויים אינה נעוצה אך ורק במושא המצולם או בפעולת חשיפתו, אלא באלימות שבתשתית מעמדם החדש כדימויי רשת שקיומם מותנה בתצורות הפצתם. הדימוי האכזרי הופך אכזרי יותר ככל שהוא נצפה יותר משום שפעולתו בשדה החזותי היא מקרית: כשאני גוללת במורד המסך ורואה דימויי אמנות, עדכונים פוליטיים, תמונות תקריב של מנות במסעדה ואירועים חברתיים שלא הייתי בהם, הדימוי המזוויע כמו מפקיע את המרחב הפרטי ללא הקשר, במקריות אלימה שלוכדת אותי פיזית. הוא פולש אליי, יוצר אצלי אשמה בין שאני ממשיכה לצפות בו ובין שאני בוחרת להסיט את המבט. אמנם אפשר לומר שדימויים של סבל אנושי הוצגו כחלק מתצרפים חזותיים אקראיים גם בעיתונות הכתובה, אולם במדיה החברתית ערכו של דימוי גדל ככל שהוא מופץ יותר וככל שמקריות הפצתו גדלה. במילים אחרות, מידת חשיפתו של דימוי זוועה ופוטנציאל ההשפעה שלו מותנים בכך שסבלם של אחרים הופך למטבע סחיר בכלכלת הרשתות, המשמש במופעים עכשוויים של איתות חברתי (virtue signaling) שמעצימים ומאדירים את האני המשתמש. כפי שמבהירה טוקאן, ההיגיון שלפיו פועלת הפלטפורמה החברתית לא רק מאיץ את החפצתו של הקורבן ואת מחיקת ההקשר המקומי

של הסבל, כפי שכתבה כבר סונטג; הוא גם כרוך בניצול סבלו של האחר לטובת מינוף וביסוס נכסי האני כמותג ערכי.

אכזריותם של הדימויים טמונה בהחלשת תגובתנו הרגשית לדימויי זוועה ובכך שהם מאפשרים את העצמת העצמי (הרגיש, הצודק, הפרוגרסיבי) דרך פעולת השיתוף. אם כן, שיתוף הדימויים הוא פעולה חסרת רחמים המסתכנת בשותפות אתית לדבר עבירה. טוקאן מתארת זאת היטב כשהיא טוענת שדימוי כזה הוא קובץ איקונוקלסטי המכיל את קוד ההרס שלו עצמו, היות שהאינדקס הצילומי שלו, המשמר את הקשר הישיר בין התמונה ובין המציאות שהיא מתעדת, מנכיח את יכולתה של האנושות להתאכזר, לא רק בשדה הקרב. אלה הם רגעים שבהם מסתבכות יחד הקרבה חסרת הפשר בין הדימויים המקריים בפלטפורמה והקרבה הנוצרת מתוך הזדהות הצופה; הגוף רועד מפחד, הבחילה עולה במעלה הגרון ומשתקת. התודעה משתקת וקופאת. רק לאחר שכיביתי את התודעה אני יכולה להגיב ולעבור לדימוי הבא. עכשיו, כשאני כבר רואה דימויים מאיזו ביאנלה, אני יכולה שוב לחוש במעלה הגב את האלימות המצמיחה של הפלטפורמה, המסכנת את עצם היתכנותה של פוליטיקה. היחלשות התגובה הרגשית לא רק מאפשרת לי לעכל את המעבר החד בין דימויים מהביאנלה לדימוי שבו ילד משתמש ברולר-בלייד שמצא כדי להחליף את כף רגלו הכרותה; היא גם מפוררת את ההיתכנות לפוליטיזציה של הדימוי. כאשר רגש ההזדהות עם הכאב מתחלף בריגוש הכרוך בהשבחת האני, תנועת האגרוף הפוליטית מצטמצמת למחוות האצבע הגוללת.

בשיחות שערכתי בזמן כתיבת הדברים האלה שמעתי על בני משפחה ישראלים שמעולם לא נתקלו בתמונות זוועה מרצח ההמונים המתקיים במרחק של כשעה וחצי נסיעה מביתם. שוחחתי עם חברות שמתעקשות לשותף תמונות כאלה מדי יום, כאומרות "אני עדה, הייתי כאן וראיתי את הזוועה ואתם תהיו עדיין". דיברתי עם חברים שבחרים בפעולה של שיתוף התמונות כמוצא אחרון לפני השיגעון או הייאוש, ובחירתם מהדהדת את חוסר האונים שמבטא אבו תוהה. הזדהיתי עם קולגות שמכריחות את עצמן לצפות בדימויים אך לא משתפות אותם, מתוך בחירה לגונן על סביבתן הקרובה שבה גם ילדים החשופים לרשת. אך על אף השיקולים העדינים, הפוליטיקה של האכזריות הטכנולוגית ממוקמת הרחק מהסדר המוסרי היות שהוא עצמו הופך לנכס סחיר. המבנה המארגן של הפלטפורמה מבטל את האינדקסיקליות המגולמת בתצלום, את הקשר הישיר שהתצלום מקיים עם המציאות הפיזית שהוא מתעד. תצלום זוועה שהופץ לכל עבר אינו מייצג את הזוועה עצמה אלא מציב מראה לעגנית לתיאוריה של המשילות האלגוריתמית, לעידן שבו הפוליטיקה – כמקום של שיפוט אנושי, דיון אתי וקבלת החלטות משותפת – מוחלפת במערכות מבוססות נתונים שעיקרן הוא ייצור של עוד נתונים, והן מעדיפות יעילות על פני צדק וייצוג (Anderson 2008). גם כאן התמונה מכסה יותר ממה שהיא חושפת, שכן התשתית הסינתטית היא א־היסטורית במכוון, והדימויים המוצגים בה אולי מייצרים

אמפתיה, אולם הם דימויים שלא אכפת להם. אף שלכאורה דימויי הגופות מבקשים מהגוף להאט, התשתית האלגוריתמית מבקשת ממנו לנוע, וכמה שיותר מהר.

חלקי הגופות המדממים אלינו מן המסך משקפים שני ממדים של אכזריות טכנולוגית. האחד נגזר מביקורת האי־ראייה. בניגוד לאי־הראייה של "הרחוק", למשל אנשים הצובאים על שקי קמח, שבמרכזה ניצבת ההדמיה החישובית, אי־הראייה של הקרוב מבוססת על נישול ההקשר. מקריות הופעתו של הדימוי מרוקנת אותו מסוכנות פוליטית שתהיה עשויה לחרוג מגבולות ה"ריגושיזציה" המאפיינת את הקפיטליזם המאוחר (Lerner and Rivkin-Fish 2021). השיח הרגשי, כפי שטענה עמליה סער בהקשר אחר, מציג "התמרה רגשית של הפוליטי", והצפת הרגשות העזים הנמזגת כדם סמך לתוך רגשות האשם מעקרת למעשה את האפשרות לפוליטיזציה של המראות (סער 2024). העולם הרגשי הגואה מחליף את הפעולה.

ממד שני הוא המקריות שבה משובצים ללא פשר חלקי הגוף בגריד הפלטפורמה, משל היו איברים כרותים. כך מבותר ההיגיון הפוליטי, והדימויים נותרים מוטלים במורד המסך כמו חלקי איברים הפזורים בזירת אסון ללא גוף מארגן. נדירה שלהוב־קיבורקיאן (Shalhoub-Kevorkian 2024b) קוראת את הקטסטרופה של ביתור הגוף הפלסטיני, הניבטת אל הצופים מדימויי הבשר המפוזר, כתיאור הפרויקט הפוליטי של הקולוניאליזם הישראלי והמערבי. לדבריה, המילה אשלאא' (أشلاء), שפירושה חלקי גופה או איברים מבותרים מפוזרים, מבטאת את תאוות הבצע הבלתי ניתנת לסיפוק של הקולוניאליזם, שמונעת את יצירתה של אחדות פלסטינית, מעכבת את היווצרותה של ישות לאומית מאוחדת ושלמה ומדגישה את העקירה הניכרת בחלקים הפצועים והמפורקים של בשר, אדמה וחיים. הקטסטרופה של הביתור הופכת את העזותם לחסרי מקום: "גופות מבותרות, גיאוגרפיה מבותרת, וגוף פוליטי מבותר" (שם). הכלכלה הנקרופילית שבמרכזה פעולת ההפרדה והפירוק המשמשת ככלי משילות משתקפת לא רק בטכנולוגיות של שדה הקרב אלא גם בפלטפורמה שמבתרת הקשרים, ודרכה נחשפת גם המעורבות הטכנו־פוליטית בפרויקט הדה־טריטוריאליזציה של הגוף הפלסטיני הפרטי והלאומי. האשלאא', מבהירה שלהוב־קיבורקיאן, איתור וזיהוי חלקי הגופות והבאתם לקבורה, מעסיקה כעת את כולם בעזה. היא חודרת גם לשיח הרשתות בתיאורים אתנוגרפיים של חיפוש ואיתור חלקי גופות המופצים ברשתות על ידי צעירות וצעירים מעזה. התמונות המחרידות חיוניות להבנת המצב, והדיבור על אשלאא' מגלם סירוב להיות פסיביים מול מציאות מחרידה. טענה זו, שאליה אתייחס בהרחבה בהמשך, מזהה את פעולת איסוף הגופות המבותרים כמעשה של איחוד אפיסטמי.

אלימותה של הרשת אינה אלימותו הפרפורמטיבית של הטיל או האלימות הישירה של הרובה, ואף לא האלימות הביורוקרטית של הפקיד נציג הממשל. זוהי אלימות קורלטיבית, כלומר אלימות שבה הצפייה בתכנים מבוססת על הקרבה המשוערכת בין נתונים סטטיסטיים,

בין סובייקטים לאובייקטים. בסביבה זו הביתור אינו התוצאה אלא האידאולוגיה המרכזית של הפלטפורמה, המושתתת על ניתוק ההקשר, והפרקטיקה המרכזית בה היא הבנייתם של סובייקטים ואובייקטים כחסרי מקום. אולם בניגוד לפרויקט הישראלי השואף במוצהר להרס ולהשמדה מוחלטים של עזה, לפוליטיקה של הרשת אין יעד חיסול אלא יעד גידול: המת אינו ההפך מהחי, כל עוד הוא יכול לייצר תנועה ברשת. הדימוי מציע לנו, הצופים, את התחושה המנחמת למדי שההסתכלות כשלעצמה היא מעין פעולה. כאשר אנו מניחים את מבטנו לרגע על רפיח ותורמים מעט מתשומת הלב שלנו, שהיא משאב יקר ביותר, אנו מעניקים ומקבלים רשות פנימית וחשובית להמשיך לגלול.

בניגוד לתמונות המתים המרוטשים, המטושטשות על ידי האלגוריתם, התמונה *All Eyes on Rafah*, תמונת בינה מלאכותית שנוצרה על ידי אמן מלזי בשם אמירול שאה הידוע בשם המשתמש @shahv4012, שותפה באינסטגרם יותר מ-46 מיליון פעמים מאז המתקפה הקטלנית של ישראל על מחנה הפליטים רפיח ב-24 במאי 2024. בתמונה נראה נוף מדברי מרוצף מבנים מלבניים בשלל צבעים, ספק קברים ספק בתים. במרכז התמונה

אוהלים לבנים מסודרים באופן שיוצר את הכיתוב "All Eyes on Rafah", וברקע פסגות הרים מושלגות. אדי בורחס-ריי, פרופסור באוניברסיטת נורת'וסטרן בקטר, קבע כי "בניגוד לתמונות גרפיות אמיתיות של המלחמה, שעלולות להיות מוגבלות או מוסרות עקב מדיניות תוכן, תמונה זו שנוצרה על ידי בינה מלאכותית יכולה להתפשט בחופשיות רבה יותר ולהפוך ויראלית במהירות" (Kulchynska 2024). הדימוי הפך ויראלי, בין השאר, מפני שהוא מציע "דרך בריאה" להסתכל על סבלם של אחרים בלי להיחשף לדימויים אלימים, ולשמר את חסינותנו הנפשית. במילים אחרות, הפרדוקס של *All Eyes on Rafah* הוא שהדימוי קורא לנו להפנות את מבטנו לרפיח אך בה בעת הוא מפנה ממנה את המבט, משום שזו הדרך היחידה שבה אפשר להביט בה ללא טשטוש. היעדר האלימות האמיתית הוא



שמאפשר לשותף את התמונה. זוהי דוגמה לאופן שבו הדימוי ברשת, שעוצב במיוחד לעין המתבונן, הופך מאינדקסיקלי לחישובי. בדומה לדימוי האופרטיבי מזירת הקרב, גם במרכז ניצבת הסימולציה כגורם מארגן. הוא מציע ייצוג סימולקרי של המציאות, שבו המציאות "מתנקה" מן הפרטים הקטנים שנתפסים כ"לא רצויים". אף שהתמונה מכסה יותר ממה שהיא חושפת, אי-אפשר לערער על כוחו של הכפיל הסינתטי המעוצב הזה בפלטפורמה, על צרכיה התשתיתיים.

לצד התיאור של טוקאן את אכזריות הדימוי המתעצמת מתוך תצורת הפצתו, שטיירל מכנה דימויים סינתטיים מבוססי מכוונה "mean images". בדרכה השוכנית היא נאחזת בריבוי המשמעויות של המילה mean (Steyerl 2023a, 84). ראשית, אלו הם דימויים "ממוצעים". ברמה הממשית ביותר, פעולתם של מחוללי דימויים מבוססת על איסוף ועיבוד תמונות קיימות ומיצוע שלהן לכדי דימוי אחד, שהוא ממוצע סטטיסטי שאינו משפיע על המציאות אלא הוא אנלוגיה שלה. לתמונות ה"ממוצעות" יש היגיון זהה, ולכן הן יוצרות סטנדרטים חזותיים שאינם בני השגה; לדוגמה, מה שמתואר בתמונה כ"אזרח אמריקאי" אינו יכול להיות בפועל שום אזרח אמריקאי (e-flux 2023). כך גם תמונת תינוק מעזה. אלה הם דימויים מבוססי סיגנל חברתי, אך הם תוצאה של מיצוע נתונים ולכן יש בהם בינוניות מבנית. משמעות נוספת של mean images היא שהדימוי משמש אמצעי, מכשיר; זהו דימוי תווך. דימויים כאלה נוצרים באופן מטבולי מתוך בסיסי נתונים, הופכים פוריים יותר ככל שהם מתרבים, מכיוון שמתוך התרבותם גדלים בסיסי הנתונים הללו. שטיירל קוראת להם דימויי סאב-פריים (Steyerl 2023b), היות שהדימויים הם בעצמם מכשירים פיננסיים.

המשמעות השלישית של mean images היא דימויים מרושעים, שפלים או נבזיים, שהם סינתזה מעוותת של מידע (Steyerl 2023a, 91). מחולל הדימויים מוליד מפלצות ייצוג חזותיות, כמו דימויים מרובי ידיים או רגליים שנוצרו מכשלים בטכנולוגיה. הוא מעכל במהירות דימויים תיעודיים ומעלה גרה של דימויים נטולי הקשר, מפלצות יפות ומוכנות לשיתוף. חשוב להבין כי ההישענות על כלים אוטומטיים שנועדו להסיר מהרשת תוכן גרפי כבר מקודדת לתוך הפעולה החישובית המייצרת את הדימוי, ולכן ייצוגיה של עזה במרחב הסינתטי תמיד יהיו רחוקים מן המציאות הבלתי ניתנת לעיכול. נבזותם אינה נובעת אפוא רק מהסינתזה המעוותת לעין וללב האנושי, לא רק מכך ש"לא אכפת להם", אלא גם מתפיסת העולם הטכנו-כלכלית שביסודם. אלה הם דימויים אידיאולוגיים פוסט-ייצוגיים.

לבסוף, שטיירל מתעכבת על הקשר בין mean images ובין משמעות, meaning – הן משמעות הדימוי הבודד, הן משמעות מנגנון הייצור שלו (שם, 93). הטכנולוגיה מאחורי מחולל הדימויים, היא מזכירה, לא רק מפענחת, מסדרת, עושה קורלציות וחווה את הפעולות הבאות של המשתמש; היא גם מחוללת עולם, בוראת מציאות. התמונה המבקשת

מאיתנו לא להתיק את מבטנו מרפיח מבוססת על קרבה משוערכת בינינו ובין רפיח, בין הדימוי ובין רפיח, ואף בינינו ובין אחרים שנכונים להתבונן ברפיח, בתנאי שהתמונה לא צולמה ברפיח. אף שהתמונה אינה מייצגת את רפיח, זוהי רפיח עבור 64 מיליוני צופים לפחות.

בדימויים האלה רפיח אינה מרחב גיאוגרפי או אינדקסיקלי, אלא מרחב סטטיסטי של אגירת נתונים. מובן שמחוללי דימויים לא יצרו דימויי זוועה ואימה, מכיוון שדימויים כאלה לא יהיו כדאיים מבחינה כלכלית. במקום ליצור דימוי שמייצג גוף מציאותי, הם מעלימים ראיות בעזרת מודל שהיחס שלו למציאות רקורסיבי: הוא מושתת על היזון חוזר אינסופי בין יצירת דימוי, פענוחו, קידודו ויצירת דימוי אחר. כך נקשר בשרו של הגוף החי לרקורסיה חישובית. זהו, בעת ובעונה אחת, מותו של הדימוי המייצג ומותו של הגוף המת בתרבות הייצוג.

אנו נביט עוד פעם אחת ברפיח לפני שנלך לישון, וגם המחשב שלנו יעבור למצב שינה; אבל הדימוי האוטומטי לא יעצום עין. המכשיר הפיננסי החזותי ממשיך לאגור נתונים ללא הפסקה. ערנותנו לערנותם של הדימויים חשובה, מפני שבמעבר מדימוי מצולם לדימוי מכונה משתנות תצורות אי-הראייה, על הכוח שהן מייצגות.

לדעת קרוב

אם כן, כיצד אפשר לחשוב על יחס בין גוף ובין מסדי נתונים בעידן של קרבה משוערכת? הקולנוענית והכותבת הפמיניסטית הווייטנאמית טרין ט' מין-הא טוענת שהגישה התיאורית הקנונית נוטה "לדבר על" הדברים. בריאיון שבו היא מתייחסת לעשייתה כיוצרת קולנוע שממעיטה בכוחה האובייקטיבי של העדשה, היא אומרת שביצירתה היא מבקשת לא "לדבר-על" הדברים, אלא רק "לדבר-ליד" (Chen 1992, 88). לדבר בקרבת הדברים, לידם או לצידם – to speak nearby – משמעו לשים לב למיקום של הטקסט, לתנאי חייו של האדם המדבר ולמיקומו הפוליטי והגיאוגרפי. לדבריה, גישה זו מאפשרת לה להתקרב מאוד אל הנושא בלי לאחוז בו, "להראותו" או לטעון באמצעותו דבר מה. לדבר בקרבת הדברים משמעו לנקוט קרבה מכוונת או אפילו סולידריות סמנטית: נכונות לעמוד "עם" אלה שלידם מדברים, והתחייבות להימנע מעמדה אובייקטיבית.

דבריה של מין-הא מראשית שנות התשעים מציעים מתודולוגיה רדיקלית בכל הנוגע לדימוי תיעודי, אך נדמה כי "דיבור בקרבת הדברים" יכול לשמש פרקטיקה ביקורתית גם בדיון העוסק בייצוג בעידן של משילות אלגוריתמית. מודל ה"ידיעה בקרבת הדברים" של מין-הא מאפשר לכותבת והאמנית רומי רון מוריסון לנסות ולשחרר את הפוטנציאל הביקורתי של ידע גופני מלפיתתו של האלגוריתם הביומטרי, הרואה בגוף מקור נתונים בלבד. מוריסון רואה במודל הזה שיטה המאפשרת לבחון את הקצוות הסדוקים של הידע

והנתונים על אודות הגוף הלא-הגמוני, הנרדף גם על ידי האלגוריתם, ולהמשיך את "העבודה הלא גמורה של דה-קולוניזציה שנמצאת בפרקטיקות טקסיות ובידע ההישרדותי שנולדו מהבשר" (Morrisson 2021, 255). הכותב קייל פארי (Parry 2024) נוקט גישה דומה ומבקר את המוסכמה שלפיה מטא-דאטה היא "נתונים על נתונים". תחת זאת, הוא מציע לבחון צורות משניות של נתונים שדורשות תשומת לב. כמו מין-הא, שמתקרבת בסרטיה לסובייקטים בלי לטעון בשמם ומבקשת להקשיב לתנאים שמהם הם מדברים, פארי מראה כיצד נתונים אלו יוצרים תיאור מסוג שונה, שנמצא דווקא באופן שבו הנתונים מאוחסנים, בהיתרי הגישה אליהם וברשות לאחזרם. הוא משתמש במושג "נתונים קרובים לנתונים" כדי להציע מבט אל מעבר לרעיון הקולוציה כמערכת שקושרת בין צמדי משתנים; הוא רואה פוטנציאל ליחסים מרובים בין הנתונים, ואת מסד הנתונים הוא רואה כשדה של יחסים.

המושג "ידיעה בקרבת הדברים" משמש את מוריסון כדי לשקול מחדש את הקשר בין לכידת נתונים ובין התגלמות הגוף הלא-הגמוני, ואת פארי הוא משמש לביקורת על המהותנות המגולמת בגישה הרווחת כלפי מסדי נתונים. בכאנו לחשוב מחדש את גופי הראיות ברשתות, אפשר לומר שהידע הצילומי המעובד על ידי קרבה משוערכת מתפרק מנשקו בכאנו לייצג את הגוף המת. "הידיעה בקרבת הדברים" של הבלתי מיוצג – שנוסחה על ידי מין-הא והורחבה לשאלת ייצוג הגוף בעידן מסדי הנתונים על ידי מוריסון ופארי – מאפשרת, לטענתי, להתייחס למי שאי-אפשר לראותו באופן בלתי מתווך, מי שאין עימו מגע ישיר. הידיעה בקרבת הדברים היא תמיד חלקית, ולעולם אינה ניצבת ממש מול העין הצופה בדימויים. היא מבקשת ללכת רחוק יותר ולחקור כיצד הנתונים נדגמים ומאורגנים. זוהי ידיעה השואפת לאחות ולפרוע גם יחד. היא פועלת בין העור ובין הקור; היא מושתתת על התעקשות על פעולת העדות כפעולה ציבורית וקולקטיבית.

להבנתי, קריאה קרובה של גופי ראיות מזמנת מחשבה על מחווה גופנית שלא רק חושפת עוולה ומייצרת אשמה, אלא גם יוצרת מרחב ביקורתי בתוך הסדר האוטומטי בלי לחגוג מחדש את האסתטיקה של הזוועה. סטפנו הארני ופרד מוטן מזכירים לנו בספרם *The Undercommons* (Harney and Moten 2013) שההפרדה בין הגוף המת לגוף החי היא השפה המרחבית של בעלי הכוח. הם מפנים את מבטנו אל בטן ספינת העבדים, חלל שאין בו מרחב תנועה. המגע בין הגופים בו, שאינם חולקים שפה, חלקם חיים וחלקם מתים, הוא כה קיצוני עד שהוא הופך לצורה חדשה של רגש:

הושלכנו יחד, נוגעים זה בזה, ונשלל מאיתנו כל רגש, נשללו כל הדברים שאמורים היו לייצר רגש – משפחה, אומה, שפה, דת, מקום, בית. למרות שאולצנו לגעת ולהיות נתונים נוגעים, לחוש ולהיות מושאי חישה בחלל הזה שאינו חלל, למרות שנשללו מאיתנו רגש, היסטוריה ובית, אנו מרגישים זה את זה וחומלים זה על זה (שם, 98).

לפי הגדרתם של הארני ומוטן, הפטיקליות היא "יכולת להרגיש דרך אחרים, יכולתם של אחרים להרגיש דרכך, והיכולת שלך להרגיש אותם מרגישים אותך. [...] זהו רגש שאינו נתון לשליטה על ידי מדינה, דת, עם, אימפריה או חלקת אדמה" (שם). הפטיקליות היא צורה מרחבית, גופנית ופוליטית שאינה ניתנת לרגולציה, לתיקון או ליישוב. את השליטה בכוריאוגרפיה של מרחק וקרבה היא מחליפה באפשרות "לעשות מקום" או להקצות מרחב עבור אחרים בקולקטיב שנמנעת ממנו ההתאגדות החברתית או הפוליטית, שחבריו בודדו עד תום אבל לא הפכו לאינדיווידואלים אלא לחיים-מתים.

הארני ומוטן מתמקדים בהפרדה ורואים בה פרקטיקה מרכזית של בעלי הכוח. מי שנמצאים למטה מבחינה פיזית – למשל בבטן האונייה – ממוקמים גם מתחת לספרה החברתית, שכן גופם נמצא במרחב הביניים שבין החי למת, בין סובייקט לאובייקט. בשל מעמדם התת-אנושי, הגופים המשונעים של העבדים הם חסרי זהות ואינם ראויים לקבורה. כלכלת בשרים זו, המבוססת על דה-הומניזציה והיעדר זהות אישית, משתקפת גם בקריאתה של שלהוב-קיבורקיאן את הטרור המדינתי על הבשר הפלסטיני ואת הפיכתן של עזה ופלסטין בכלל לתחום של אשלאא' כפעולה של שליטה דרך פירוק המרחב, הזהות והגוף (Shalhoub-Kevorkian 2024a). כפי שהארני ומוטן משתמשים במושג הפטיקליות, שמקורו בשדה הסנסורי, כדי לתאר התנגדות שאינה נתונה לכוחו המסדיר והמכפיף של הריבון, כך גם קריאתה החתרנית של שלהוב-קיבורקיאן את המושג אשלאא' מאפשרת לראות בהתעקשותם של הפלסטינים לאסוף את חלקי הגוף העקורים פעולה מאחז המסרבת לפסיביות ומתעקשת לחבר מחדש את המבותר. מהלך זה רואה באיסוף האיברים הפקעה של הגוף המפורק מעריצותו של הגוף השלטוני המאורגן. המהלך האפיסטמולוגי של האשלאא' מנכס את כלכלת פירוק הרצפים והופך אותה לכלכלה קיבוצית. עבור העזתים, שנמנעו מהם רגש, היסטוריה ובית, הבחירה ההפטיקלית באשלאא' כמוה בהתעקשות על חיים ועל רציפות דרך היכולת להרגיש זה את זה ולחמול זה על זה. משמעותה של האשלאא' כפעולה הפטיקלית היא כפולה: ראשית, זוהי פעולה שמכוננת פוליטיקה של חיים וקהילה ולא של השמדה ותודעת "חיים חשופים". שנית, היא "עושה מקום" לאבל. פעולת האיסוף אינה נותנת יד להפקרה. מתוך הרגש המופנה כלפי האחר החי וכלפי האחר המת נפתח מרחב אבלות פנימי וקיבוצי אצל אלה שהזכות לאבל נלקחה מהם.

קרבה חישובית

ובחזרה אל המרחב החזותי: אסיים בשתי דוגמאות חזותיות המציעות דרכי מילוט מכוחה המבותר של כלכלת הרשתות. בחמישה ביוני פרסם העיתון **אלערבי אלג'דיד** כתבה שכותרתה "כיצד מזהות המשפחות בעזה את הגופות והשרידים של יקיריהן" (אלערבי אלג'דיד 2024). הכתבה כללה תשע תמונות מבוססות בינה מלאכותית, והן ניחנו בסגנון

מהוקצע ודרמטי המאפיין דימויים אלו. אפשר למצוא דמיון רב בין ובין הדימוי *All Eyes on Rafah*, שנוצר ללא ספק בעיניים שאינן מכירות את עזה מקרוב, אך לטעמי, למרות הטכניקה הזוהה, הדימויים שנוצרו עבור קוראי הערבית שונים במהותם. כל אחת מתשע התמונות מבוססת על טקסט ברשתות החברתיות. הטקסטים שימשו כפרומפטים, הנחיות מילוליות, למחולל התמונות. בתמונה אחת נכתב "זיהינו את אחותי לפי שיניה, אך את ילדיה לא יכולנו להבחין זה מזה". באחרת נכתב "זיהינו את דודי לפי צינור הדיאליזה שהיה על זרועו". בתמונה שלישית נכתב "אחי נפצע בתחילתה התקיפה ונפל כשהיד בחודש שעבר. מצאנו אותו במצב של ריקבון מלא וזיהינו אותו לפי הסד שהיה עליו". לא קל לתרגם שורות אלו לעברית, אולם בעיניי, הבחירה של עורכי האתר להחליף את התצלום המתעד בדימוי מבוסס בינה מלאכותית מאפשרת דווקא קרבה לא צפויה, בהינתן כלכלת הדימויים האכזריים. דווקא הבחירה להציג את הפוסט המילולי ולהופכו להוראה עבור מחולל הדימויים היא דוגמה יוצאת דופן לאופן שבו טכנולוגיות מבוססות איסוף מידע ובינה מלאכותית מאפשרות לשמור על פרטיותם ועל כבודם של המתים. בחירה דומה העושה שימוש בכלים גנרטיביים על מנת להגן על הסובייקט ולא לחשוף אותו עשה היוצר מייקל כריסטופר בראון בשנת 2023 בפרויקט רחב היריעה *90 Miles*, שבו יצר איור עיתונאי מבוסס בינה מלאכותית המציג סיפורים אישיים של מהגרים קובנים שחצו את תשעים המיילים המפרידים בין הוואנה לפלורידה. הדימויים מבוססים על סיפורים אמיתיים שבראון אסף בשיחות עם מהגרים, בעבודה עיתונאית ובסיקור הנושא בתקשורת האמריקאית. במקום להציג עדויות מצולמות ולסכן את שלומם של המצולמים, הוא בחר להשתמש בדימויים מלאכותיים.

לעיתים קרובות עלולים מהגרים לא חוקיים וקורבנות מלחמה אנונימיים להפוך לנקודה בגרף תחת עינה המקודדת של הסימולציה, או שגופם עלול להפוך לנשק להשמדה עצמית בשימושם של כלי מעקב ביומטריים; אך במקרה הזה, האלטרנטיבה הסנתטית מציעה מבנה חומל. על אף הפוליטיקה השפלה של הדימוי מבוסס הממוצעים, נדמה כי דווקא כאן פרטיותם של הסובייקטים נשמרת, ללא המבט החודר של התיעוד העתיד להשתכפל לכל עבר.

דווקא מפני שהדימויים שנוצרו מתוך עדויות האשלאא' הם גרוטסקיים או צפויים, הם מאפשרים לנו להרהר בקודים, בטכנולוגיות ובאסתטיקה היוצרים את המערך הצרכני שלהם והופכים הן את המעשים המענים הן את קורבנותיהם לחלק ממנו. הם גם מאפשרים לשקול מחדש את הקשר בין לכידת נתונים ובין התגלמות הגוף המנושל, שפרטיותו מופקעת תדיר. הם מכוננים הגנה לגוף הפליט, הנמצא מחוץ לזהות ולסדר העולמי, דווקא בלב המרחב החישובי של הקרבה. ההשוואה ל-*All Eyes on Rafah* מתבקשת. להבנתי, תמונתה של רפיח אינה רק תמונה סנתטית אלא סניטרית – היא "מנקה" את המידע ועימו היא מסלקת את הכאב המוחשי הטמון בקונקרטי. אבל הבחירה העיתונאית להציג את העדות המילולית

לצד התמונה שהופקה מתוכה מותירה את המרווח שבין העדות לדימוי כמרחב פעיל של כישלון הייצוג וקריסתו של הסימולקרי מול הפרטיקולרי. הרווח בין הפרטי לייצוג אינו ניתן לקידוד, לתרגום או למינוף כלכלי.

ב-*Gesturing Refugees*, יצירתה משנת 2018 של הכוריאוגרפית הפלסטינית פרח צאלח, מלקטת היוצרת סיפורי פליטות שלא סופרו ומשתמשת בגופיהם של פליטים ושל הקהל כבארכיון. צאלח משתפת פעולה עם שני רקדנים פלסטינים, פאדי ואקד וחמזה דמרה, שנולדו כמוה במחנות פליטים בלבנון ובסוריה; האחד היגר לברלין מסוריה בזמן משבר הפליטים, והאחר גר בלבנון. בקשותיהם לאשרה שתאפשר להם לבקר בסקוטלנד, מקום מושבה של היוצרת, נדחו מחשש שיהגרו לצמיתות. וכך, ללא מרחב פיזי משותף, העבודה המשותפת נוצרה והתרחשה דרך הרשת, בחללים נפרדים. בעבודה משתפים היוצרים קליפים שצילמו בעצמם במהלך ההגירה, בתשאולים ובחקירות. הם גם צופים יחד, באמצעות שיתוף מסך, בקליפים שמעלה לרשת רקדן פלסטיני, ואוספים עשרות מקטעי וידאו אחרים שבמרכזם תנועת גופי מהגרים. העבודה בונה ארכיון מחוות גופניות של פליטות פלסטיניות בתקופה של משבר פוליטי והרג המוני מחד גיסא, והתפשטות מואצת של טכנולוגיית רשתות וידע מבוסס פלטפורמה מאידך גיסא. כך נוצר ארכיון גופני של עבר, הווה ועתידים אפשריים, ובמרכזו צפייה משותפת, פרשנות גופנית ויצירה שנבנית לאיטה באמצעות שחזור, שינוי ועיוות זיכרונותיהם הגופניים של פליטים. נקודת הפתיחה לעבודה הייתה שיעתוק המציאות של הגוף הפליט שנמנע ממנו להיות קרוב לביתו. המרחק הפיזי בין היוצרים, שנגזר מן הסירוב לאשרת כניסה, הופך ביצירתה של צאלח למרחב הפטיקלי שבו הגופים מרגישים זה את זה בעת נגיעתם במסך, מחלצים תנועה מדימוי גוף, וחומלים זה על זה. זהו מרחב של ידיעה-בקרבה בין גוף לגוף, המתקיים בתוך מרחב ההפרדה שנכפה על ידי בעלי הכוח. היצירה, אומרת צאלח, היא מעין ניכוס מחדש של נרטיב הפליטות דרך הבנייתה של זהות גופנית קולקטיבית.

במרכז יצירתה הגופנית-טכנולוגית של צאלח עומדת אפוא פרקטיקה הפטיקלית שמייצרת גוף שאינו עצמאי ואינו יחיד, לא משוכפל ולא מחוק, אלא משולב, חש וחושב מחדש מרחבים גופניים. גם בעדויות שהפכו לדימויים באמצעות פעולה חישובית הופכת האשלאא' מנושא מתועד לפרקטיקת התנגדות שמתעקשת על פרטיותם של הדוברים ואינה מסכנת את חייהם. אלו הם אופנים שונים שבהם טכנולוגיות יומיומיות משמשות לחיבור מחדש של המבותר ולחילוץ הגוף המשוסע מעריצותו של הגוף הכובש. האשלאא' וייצוגיה, כמו יצירתה של צאלח, מנכסות מחדש את כלכלת פירוק הרצפים ומאפשרות לגופי ראיות שתורגמו לגופי נתונים להפוך, ולו לרגע, לגוף יחיד-רבים.

המחלקה לתרבות חזותית וחומרית, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים,
והמחלקה לתרבות חזותית, האוניברסיטה הטכנית של וינה

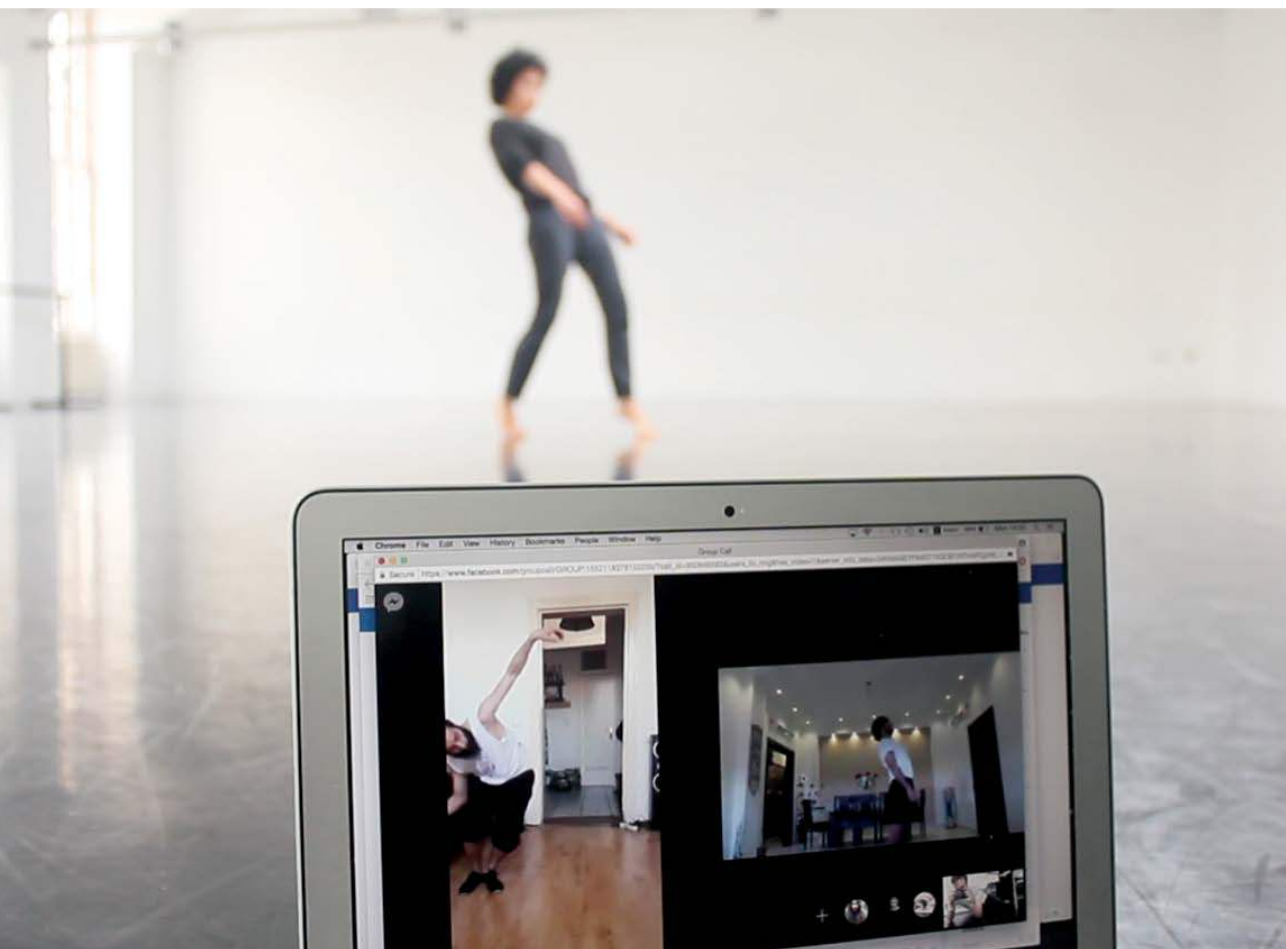
ביבליוגרפיה

- אברהם, יובל, 2024. "בתוך המנגנון האוטומטי של ההרג ההמוני בעזה", שיחה מקומית, 3.4.2024.
- אלערבי אלג'דיר, 2024. "مهياحاً الشأو تثج بلع قزغ يف ءادهشلا يلاها فرعتي فيك" [כיצד מזהות המשפחות בעזה את הגופות והשרידים של יקיריהן]. אלערבי אלג'דיר, 5.6.2024.
- זונטג, סוזן, 2005. להתבונן בסבלם של אחרים, בתרגום מתי בן יעקב, בן שמן: מודן.
- סער, עמליה, 2024. "הצפה רגשית של הפוליטי", הזמן הזה, 18.12.2024.
- רז, אדם, 2024. הדרך לשבעה באוקטובר: בנימין נתניהו, הנצחת הסכסוך והידרדרותה המוסרית של ישראל, חיפה: פרדס
- שטיירל, היטו, 2015. חלכאי המסך: מסות על פוליטיקה של דימוי חזותי, בתרגום אסתר דותן, תל אביב: פיתום.
- Agamben, Giorgio, 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, trans. Daniel Heller-Roazen, Stanford: Stanford University Press.
- Anderson, Chris, 2008. "The End of Theory: The Data Deluge Makes the Scientific Method Obsolete," *Wired*, June 23.
- Chen, Nancy N., 1992. "'Speaking Nearby': A Conversation with Trinh T. Minh-Ha," *Visual Anthropology Review* 8(1), pp. 82–91. <https://doi.org/10.1525/var.1992.8.1.82>
- Deml, Lisa, 2022. "The Right to the Image: Ethics of Representation and Appropriation in New Media Art Archives since the 2011 Arab Uprisings," Second Summit on New Media Art Archiving, ISEA2022, June 11.
- Downey, Anthony, 2021. "The Algorithmic Apparatus of Neo-Colonialism, or Can We Hold 'Operational Images' to Account?" *The Nordic Journal of Aesthetics* 30(61–62), pp. 78–82. <https://doi.org/10.7146/nja.v30i61-62.127862>
- e-flux, 2023. "Progression from the Mean," *e-flux*, September 5.
- Farocki, Harun, 2003. *Eye/Machine III*. Video essay, 23 minutes.
- , 2004. "Phantom Images," *Public* 29.
- Harney, Stefano, and Fred Moten, 2013. *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*, Wivenhoe: Minor Compositions.
- Kulchynska, Lesia, 2024. "Gray Zone of Images," *Tactical Media Room*, August 28.

- Lerner, Julia, and Michele Rivkin-Fish, 2021. "On Emotionalization of Public Domains," *Emotions and Society* 3(1), pp. 3–14. <https://doi.org/10.1332/263169021X16149420135743>
- Morrison, Romi Ron, 2021. "Flesh," in Nanna Bonde Thylstrup, Daniela Agostinho, Annie Ring, Catherine D'Ignazio, and Kristin Veel (eds.), *Uncertain Archives: Critical Keywords for Big Data*, Cambridge: MIT Press, pp. 249–258. <https://doi.org/10.7551/mitpress/12236.003.0027>
- Parikka, Jussi, 2023. *Operational Images: From the Visual to the Invisual*, Minneapolis: University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/9781452970929>
- Parry, Kyle, 2024. "Metadata is Not Data about Data," in Michael Filimowicz (ed.), *Decolonizing Data: Algorithms and Society*, Abingdon: Routledge, pp. 15–33.
- Shalhoub-Kevorkian, Nadera, 2024a. "Ashlaa' and the Genocide in Gaza: Livability against Fragmented Flesh," *Fieldsights*, October 31.
- , 2024b. "Ashla'a: Body Bags, Body Parts, and the Genocide in Gaza: A Conversation with Nadera Shalhoub-Kevorkian, Moderated by Nahed Samour," *Situating Palestine*, March 26.
- Steyerl, Hito, 2023a. "Mean Images," *New Left Review* 140–141, pp. 82–97.
- , 2023b. "'Subprime Images', a Keynote Speech for Critical AI in the Art Museum" [video], YouTube, November 3, <https://tinyurl.com/2sdjuph3>.
- Toukan, Oraib, 2019. "Cruel Images," *e-flux Journal* 96, January.



תומס הירשהורן | *Touching Reality*, 2012
פרט מתוך וידאו, 4:45 דקות
באדיבות גלריה שנטל קרוסל, פריז



פרח צאלח | *Gesturing Refugees*, 2017
צילום: מאצ'יי קאיקה
באדיבות פֶּרַח צאלח

אלערבי אלג'יד | كيف يتعرف أهالي الشهداء في غزة على جثث وأشلأ أحبأهم
(כיצד מזהות המשפחות בעזה את הגופות והשרידים של יקיריהן, תמונות בבינה מלאכותית גנרטיבית),
5 ביוני 2024





