

אלימות הדימוי, דימויי אלימות: שבעה באוקטובר והשלכותיו

ורד מימון

איך כותבים על דימויי סטילס ווידאו שאי־אפשר להתבונן בהם – דימויים שלא רק מתארים מעשי תקיפה אכזריים כלפי בריות אנושיות ולא אנושיות, אלא תוקפים בעצמם את חוש הראייה ואת עצם היכולת להתבונן ולהיות צופה? דימויים שלא נועדו רק לתעד אלימות, אלא גם ליטול חלק פעיל בהפעלתה – להשפיל, להטיל אימה, לענות קורבנות – ובהנצחתה, ובהעצמתה? בשבעה באוקטובר 2023 שודרו ופורסמו בטלגרם ובטוויטר סרטונים חיים של רצח, הצתה, חטיפה והטלת מום באזרחים ישראלים בכתייהם. מחבלי חמאס לבשו על גופם מצלמות גו פרו ונעמדו צוחקים וגאים ליד גופות שחוטות. דימויים גולמיים ולא ערוכים, מבלבלים בתנועתם הפרועה ובשיבושי המרחב שלהם, שלכדו דיבורים חטופים ונשימות מואצות; שקרבתם ה"בלתי מתוכנת" לגופי המעוולים והקורבנות כאחד מעוררת בצופה תגובה ויסרלית ומערערת. מצלמות גו פרו מייצרות דימויים שנראים אינטימיים ומרוחקים גם יחד, ואף מורגשים ככאלה. המצלמות אמנם מחוברות לגוף אחד מסוים, אבל אין להן עינית ולכן הסובייקטיביות מיוצרת באמצעות תחושה מועצמת של משוקעות, כאילו הגוף נעשה עין; אבל העין האנושית עצמה כבר איננה הערוץ המתווך את הדברים. וכך, במקום לראות את הדברים דרך עיני המבצע, המבצע הופך מעין אוטאר של הצופה. במקרה של לייב סטרימינג, טוען גרהם מקלין (Macklin 2019), הטרור הופך לא לתיאטרון כי אם למשחק וידאו.

פעולת חמאס לא הייתה מעשה ההרג ההמוני הראשון ששודר והופץ בשידור חי. קדם לה למשל מעשהו של ברנטון טרנט, שבשנת 2019 ירה ב־51 בני אדם בשני מסגדים בכרייסטצ'רץ' שבניו זילנד ושידר את הפעולה בפייסבוק. במקרה של חמאס, הפצת הדימויים נועדה ככל הנראה להשפיל את הישראלים, וכן לזמן ולגייס פלסטינים אחרים בעזה ובמקומות אחרים כדי שיצטרפו למעשי הרצח, החטיפה והביזה. השימוש בתקשורת דיגיטלית וברשתות החברתיות לא היה נספח או תוספת לאירוע, אלא חלק בלתי נפרד

מן ההיגיון הצבאי והדתי של נקמה וגאולה. הדבר התבהר כאשר מחבלים העלו תצלומים וסרטונים של גופות לחשבונות הפייסבוק של הנרצחים או שלחו אותם לבני משפחה באמצעות הטלפונים הניידים של המתים. כפי שטוען מייקל ריצ'רדסון, המטבע העובר לסוחר ברשתות החברתיות איננו מידע אלא אָפֶקט: "מה שעובר בחומר ויראלי איננו תוכן סמנטי כי אם מטען רגשי, עצימות חווייתית. זו יכולה להיות מענגת או מזעזעת (או משהו בין שני אלה), אבל היא תמיד גופנית" (Richardson 2019, 84). מי שמפרסם תמונות אלימות ומשתף אותן עם אחרים מייצר, משדר ומכוונן אָפֶקט, מאפשר כינון של קהילות אָפֶקטיביות שנוצרות מתוך צפייה בתמונות ההשפלה ומהפצתן. אבל תחושת ה"חיות", ה"liveness", והפעלת האָפֶקט אינן מסמנות בשום אופן מיידיות והיעדר תיווך; הן דווקא נגזרות מתהליכים חברתיים וטכנולוגיים של תיווך (mediation) ותיווך נשנה (remediation), המוליכים תחושה קולקטיבית של נוכחות-יחד וזמינות לקשר ולפנייה. תנאים אלו הופכים לתכונות הטבועות באירוע עצמו, או אפילו לתכליותיו העיקריות (Richardson and Schankweiler 2019; Mortensen 2022).

אף על פי כן, תמונות של אלימות וזוועה שנוצרו בידי מעוולים ולצורכיהם אינן חדשות בהיסטוריה של דימויי סטילס ווידאו. מונחים כמו "תמונות שלל" ו"פורנוגרפיית מלחמה" מוזכרים לעיתים קרובות בהקשר של חומרי גלם צילומיים שאינם "מסננים" או מצנזרים את האלימות, חומרים שמאתגרים את נורמות הטעם הטוב והנאותות של תקשורת המיינסטרים. דימויים כאלה משמשים מעין מזכרת ותיעוד חזותי, למשל במקרה של חיילים גרמנים במלחמת העולם השנייה (Jakob 2017), או במקרה של יחידות קרביות אמריקאיות בעיראק ובאפגניסטאן שפרסמו באתרים ייעודיים תמונות של גופות מבותרות וחלקי גוף במטרה להראות "איך מלחמה נראית באמת" (Tait 2008; Andén-Papadopoulos 2009). ארגונים אסלאמיים כמו דאעש השתמשו ברשת כדי לפרסם סרטוני עריפות, רצח ושרפה של חטופים מקרב אנשי כוחות הקואליציה האמריקאית ובעלי ברית מקומיים שנחשבו בוגדים. בדרך כלל הסרטונים נערכו בקפידה ונוספו להם גרפיקה, סאונד וקריינות, והם פורסמו אחרי שהאירועים כבר התרחשו. כך או כך, המטרה העיקרית לא הייתה "להנציח" אלא להטיל אימה ולהשפיל, ולקרוא תיגר על היררכיית ההתאבלות המערבית, הכוללת רטוריקה "הומניסטית" צבועה שמניחה את קדושת כל החיים אבל בה בעת מגדירה חיים מסוימים כבלתי אנושיים, ועל כן כבלתי ראויים להגנה מפני אלימות (Chouliaraki and Kissas 2018).

לטענתי, מכך עולה שהדימויים הללו אינם רק נספחים למעשים האלימים שהם מתעדים, אלא שהפקתם והפצתם מניעות תהליך חזותי ואפיסטמי מורכב של שיקוף והכפלה, שמטרתו לערער ולשבש תפיסות זהותיות של "אנחנו" ו"הם". כלומר, דרך השידור החי והשימוש ברשתות החברתיות נוצרת תחושה של חיבור חברתי (social connectedness), וזו מקבלת מעמד פוליטי אנטגוניסטי שמיוחס לא רק להיבט הייצוגי או הרפרנציאלי של הדימויים

אלא בראש ובראשונה לצורת הפנייה האפקטיבית שלהם. בנסיבות אלו נוצר פרדוקס בנוגע לדימויי האלימות והתקבלותם: ככל שהדימויים נראים "אמיתיים" יותר, גולמיים ובלתי מצונזרים, כך הם מעוררים ביתר שאת את הממד הפנטזמטי והרפאי, הספקטרלי, של האלימות (Žižek 2008). כתוצאה מכך, אטען להלן, ככל שהדימויים שמייצר חמאס נראים "חיים", ישירים ומפורשים יותר כך מתרופפות הראייתיות האפיסטמית שלהן ויעילותן הפוליטית בהקשר של צורות גלובליות של צפייה ועדות. ודווקא תפיסה זו של "הגלובלי" כתוצר מבני של צורות תקשורת חברתיות וטכנולוגיות היא שכופה חיבור בינה ובין ה"אנושי", ובה בעת גם מייצרת צורות אלימות משל עצמה.

עדות בלא עדים?

דימויים שנוצרו בידי מעולים קוראים תיגר על ההנחות האפיסטמולוגיות והמוסריות העומדות ביסוד העדות בתחומי העיתונאות והפעילות למען זכויות אדם. אף שהם מספקים ראיות למעשי זוועה, הם גם משחזרים ומפיצים הלאה את הדה-הומניזציה וההשפלה של הקורבנות (Schmidt 2017). אבל לאחרונה יש חוקרים הטוענים שלנוכח התפתחותן של טכנולוגיות ופלטפורמות דיגיטליות, "פרקטיקות של עדות אינן 'טובות' או 'רעות' כשלעצמן מבחינה מוסרית, אלא עשויות לשמש לתכליות פוליטיות שונות ולרכוש צורות רבות של משמעות לפי הקשרי הייצור וההתקבלות שלהן" (Schankweiler et al. 2019, 6).

על כן, הדגש של המחקר אינו עוד הערך האפיסטמולוגי של ההעדה – testimony, מתן העדות – כי אם הצורות והתהליכים הטכנולוגיים והפרפורמטיביים שבאמצעותם העדות מתווכת ומופצת, והאופן שבו הצורות והתהליכים האלה משנים פרקטיקות של עדות (witnessing) ושל העדה (Frosh and Pinchevski 2009).

במקרה של אזרחים ההופכים לעדים באמצעות המצלמה, היעילות הפוליטית של יצירת דימויים מטרידים ושיתופם אינה נשענת עוד על הצורך ליידע אזרחים אלא על היכולת להשפיע עליהם ולהניעם לפעולה (Schankweiler et al. 2019, 7). הדבר מתחוויר כאשר אזרחים צופים באלימות משטרתית ומדינתית וחולקים את נקודת המבט הסובייקטיבית, הנסיבתית, הנסערת והנרגשת מאוד שלהם עם אחרים שאינם נוכחים במקום, וכך הם מעידים (testify) ומפיצים את עדותם על האירוע שהם עדים לו. תהליך זה מזמין את מי שאינם נוכחים באירוע, ולעיתים קרובות גם מעורר אותם, להיעשות עדים משותפים לאירוע שלא צפו בו ולא השתתפו בו. לטענת קרסטין שנקוויילר, כך הופכת ההעדה מפעולה של תיקוף אפיסטמולוגי לצורה של פנייה אפקטיבית. שינוי זה הופך את ההעדה מ"דבר יחידאי, חולף, נסיבתי, שמתייחס לאירוע ספציפי שאנו עדים לו, [לכדי] עדות גנרית קבועה שאפשר להפיצה ולחזור עליה שוב ושוב" (Schankweiler 2019, 66). האירוע הייחודי של העדות האישית הופך לאירועים חוזרים ונשנים של עדות, כאשר רבים צופים בו והופכים עדים

לאירוע שמקורו והקשרו או משמעותו ההתחלתיים נותרים לעיתים קרובות בלתי ידועים. ה"אותנטיות" מיוחסת במקרה זה לא לצורה הרפרנציאלית של התיעוד אלא למצבו הרגשי של העד וליכולתו להשפיע על אחרים, כלומר לרמת ההעצמה של הדינמיקה האפקטיבית. במקרים רבים לא רואים הרבה בתמונות עצמן, ולכן קשה לחלץ מהן שיפוט מיועד; אך הדבר ממילא אינו נחוץ, כי מה שחשוב הוא הזיקה החברתית – תחושת השייכות לקהל או לציבור מדומיין או אמפירי שהדימויים מופנים אליו ספציפית, ושמצפים ממנו להתפרץ בפעולות של התנגדות.

אבל הלכה למעשה, הדגשת האפקטיבי והפרפורמטיבי אינה עניין חדש בשיח על עדויות ומתן עדות, והיא קדמה להופעתן של פלטפורמות תקשורת דיגיטליות ורשתות חברתיות. כבר בשנות השמונים טענו שושנה פלמן ודורי לאוב כי עקב האירועים הטראומטיים שחוו ניצולי שואה, הערך של עדויותיהם אינו טמון במידע שהן מוסרות אלא בהיבטים הפרפורמטיביים שלהן: בשבירת הנרטיב הלכיד, בשיבושי הזיכרון, ברעידות הקול, בשתיקות. הם טענו כי עדויות של ניצולים הן "פעולות דיבור פרפורמטיביות" שמתוות את הגבולות האפיסטמולוגיים של הייצוג, השפה והאתיקה הנורמטיבית – משבר של עדות לנוכח אירוע מזוויע כמו השואה (פלמן ולאוב 2008; אגמבן 2017). עדויות של ניצולים נותחו אפוא לא רק כתיאורים של עדי ראייה, אלא כשרידים חומריים ונפשיים של אלימות והרס פוליטיים שמעוולים ביקשו להסתיר באמצעות השמדת העדים.

עבודתם של פלמן ולאוב נקשרה במה שפונה "עידן העד", ואילו העדות וההעדה נקשרו כטראומה ובביקורת פוסט-סטרוקטורליסטית של הסובייקטיביות, אבל גם במדיום ספציפי: הווידיאו, טכנולוגיה אודיו-ויזואלית של תיעוד, עיבוד ושידור. עמית פינצ'בסקי מציין כי הקמת הארכיון לעדויות השואה באוניברסיטת ייל בשנת 1981 נבעה מההחלטה לאסוף עדויות של ניצולי שואה בפורמט משולב של טיפול פסיכואנליטי וריאיון טלוויזיוני, ומן הרצון להשתמש בווידיאו לא רק כמדיום של תיעוד אלא גם לצרכים ארכיוניים ולשידור עתידי, תוך הדגשת הנמענות האוניברסלית שלו. יתר על כן, פינצ'בסקי טוען שהווידיאו, כמו הפונוגרף בתיאוריית המדיה של פרידריך קיטלר, הוא המדיום המספק את תנאי האפשרות לפסיכואנליזה באופן כללי ולטראומה באופן ספציפי, משום שהוא רושם סימנים לא מכוונים ולא מודעים – את "הרעש של הממשי" – טרם קידודו בשפה ובסימבולי. פינצ'בסקי מראה כיצד "הווידיאוגרפיה אינה מתעדת עדויות כנרטיבים מגובשים כבר ומוכלים בתוך עצמם, אלא מתנה ומטרימה את עצם המבנה של משמועם וסימונם כעדויות". לדבריו, הווידיאוגרפיה "מייצרת את מה שאפשר לכנותו סמן אודיו-ויזואלי של טראומה: סימנים אינדקסיקליים וטמפורליים של גופניות לא רצונית כפי שתועדה במצלמת הווידיאו ואז הוקלטה ושוועתקה בקלטת הווידיאו" (Pinchevski 2012, 147).

ניתוחו של פינצ'בסקי תומך בטיעון שלי שלפיו יעילות התצלומים והסרטונים של חמאס אינה נובעת רק ממעשי הזוועה שהם מתעדים, אלא גם מהשימוש שהם עושים במבנים

טכנולוגיים, חומריים ותרבותיים מסוימים של רשתות תקשורת חברתית ופלטפורמות מקוונות של שידור והפצה. אבל ברור גם שאת האפקט והפרפורמטיביות של דימויים וחומרי גלם מצולמים שמופקים בימינו בידי מעוולים יש לבחון אחרת לגמרי במסגרת השנויה במחלוקת של תחומי האתיקה והפוליטיקה כיום. כפי שהראתה מיכל גבעוני, מאז שנות התשעים ובעקבות המלחמות ורצח העם ברואנדה, בבוסניה ובמקומות אחרים, אין אנו חיים עוד ב"עידן העד"; כל המשגה של עדות והעדה במונחי משבר אפיסטמולוגי ופילוסופי של ייצוג וסובייקטיביות היא כעת מוגבלת מאוד, שלא לומר מטעה ממש. גבעוני מתחקה אחר "נסגת העד" המתרחשת בצורות חדשות יותר של העדה, שמתפתחות בהקשר של פעילות הומניטרית, ואחר המעבר מן האינטימיות של הטיפול הפסיכואנליטי היחידני לצורות של העדה פומבית.

לטענת גבעוני, ההסבר של פלמן ולאוב התעלם מן ההשגרה והסטנדרטיזציה של ההעדה כפרקטיקה קולקטיבית ומוסדית; ו"באמצעות קביעת העדות וההעדה כמטונימיה לסובייקט (שעבר דקונסטרוקציה), הטיעון הפילוסופי הזה מרחיק את תשומת הלב מתפקידם כצורה מסוימת של סובייקטיביזציה פוליטית ופעולה ציבורית" (Givoni 2011, 154); הדגש לא במקור). במסגרת פעילותם של ארגוני זכויות אדם, עדויות ראייה לסבל ועדויות למעשי זוועה אינן הכרחיות וגם אינן מספיקות, ולכן עדויות "מעוצבות בידי מומחים ומוסדות שמתעדים, מסווגים, מארכבים, מפרסמים ומפיצים עדויות, וכן באמצעות נורמות מובלעות, מודלים אסתטיים שהופנמו וציפיות פוליטיות; כל אלה גם יחד משפיעים הן על הפקת העדות הן על אופן קליטתה" (שם, 157). כל זה נובע מן העובדה שכוחה הציבורי של ההעדה אינו טמון ביכולתה לאשר ולתקף אירועים, אלא באופן שבו היא "רושמת לתוכה את הפוליטי במערך של משחקי אמת, שבמסגרתם האמת אינה נתפסת כתכלית עצמאית אלא כמדיום לטרנספורמציה אתית ופוליטית" (שם, 149). דהיינו, ההעדה משמשת בעיקר כאמצעי לסובייקטיביזציה פוליטית שמייצרת קהילות של נמענים ומוענים, קורבנות, מעוולים ועומדים מן הצד. טיעון זה מבהיר את ההבדל העצום בתגובות שעוררו הדימויים הגולמיים והגרפיים מאוד שהפיץ חמאס במרחב הגלובלי – מצד אחד בקרב מי שהתמקדו בתכנים הראייתיים שלהם, ומצד שני בקרב מי שהדגישו את מקומם הטרנספורמטיבי כחלק ממאבק ממושך למען חירות.

כפי שטוען תומס קינן (Keenan 2004), "הנעת הבושה" באמצעות חשיפת האלימות החבויה לעיניו של "ציבור" או "אנחנו" אוניברסלי נאור כבר איננה אסטרטגיה רלוונטית לארגוני זכויות אדם. מרגע שמעוולים החלו לתעד את מעשיהם האלימים בניסיון לכונן בריתות ולהציב תביעות פוליטיות שנויות במחלוקת כלפי כוחות ריבוניים, ובכך קראו תיגר על כל תפיסה של "האוניברסלי", נעלם הצורך לחשוף את האלימות. הגרפיות והנראות מתפקדות כעת בעצמן כאלימות, כאמצעים להשפלה ולהטלת אימה, בדיוק כפי שקרה בדימויים שייצר החמאס. הדבר מסביר גם את המעבר לצורות לא אנושיות של עדות –

למשל באמצעות לוווינים ורחפנים (Richardson 2024) – וכן את המעבר מן הסובייקט אל האובייקט ולאופני תיעוד והוכחה חומריים וסביבתיים בעיקרם, למשל בעבודה של קבוצת Forensic Architecture (Forensic Architecture 2014; Schuppli 2020). איל ויצמן, שבהתייחסותו לעידן המוגדר באמצעות "משחקי אמת" או "פוסט-אמת" מכנה זאת "אפיסטמולוגיה אפלה" של חשדנות וספקנות כלפי כל צורה של סמכות מוסדית, טוען כי בתגובה לכך יש לעבור מ"אמת" לתהליכי אימות טכנולוגיים ואסתטיים. בתהליכים כאלה, חומרים ציבוריים שמגיעים ממקור פתוח ומיוצרים בידי סוכנויות ממשלתיות, אקטיביסטים ואזרחים מורכבים יחד ומנותחים בידי מומחים אשר מפיקים מודלים ארכיטקטוניים דיגיטליים תלת-ממדיים של האירוע במטרה להפריך טענות של הממשל ותיאוריות קונספירציה גם יחד (Weizman 2019; Fuller and Weizman 2021). את הפרויקט של ויצמן אפשר לקרוא כניסיון לבצע רציונליזציה ו"אובייקטיביזציה" באופנים של העדה אזרחית באמצעות סילוק ומחיקה של היבטים פרפורמטיביים ואפקטיביים, שבדרך כלל הם חלק בלתי נפרד מכל עדות, כדי לחלץ את הפוטנציאל הראייתי באמצעים טכנולוגיים בלבד.

דימויי הזוועה הגולמיים שפרסם חמאס בשידור "חי" ממחישים כיצד האפקטיבי והפרפורמטיבי משמשים כיום ברשתות החברתיות כאמצעים להתנגדות ציבורית ולסובייקטיביזציה פוליטית עבור קהילות ספציפיות, ולא כפעולות דיבור יחידניות הפונות לאני אוניברסלי. הדימויים פועלים כאמצעים לתקיפת חוש הראייה וחויית הצפייה, כצורה של אלימות בפני עצמה שנועדה לבטל את היכולת לגייס אמפתיה למען הקורבנות. יעילותם הפוליטית נשענת על כך שהמעוול הוא גם העד למעשי האלימות שלו. במקרה זה, במקום התקתו של העד או החלפתו באובייקט פורנוזי, הוא נעשה "מפיק" שהסובייקטיביות שלו מבוזזת בין העין, הגוף והידיים האוחזות בנשק. מצלמות גו פרו נלכשות על הגוף ואינן מוצמדות לעין האנושית. אין להן עינית; המיקוד, הקומפוזיציה והמסגור נעשים בהן באופן אוטומטי לחלוטין, ועל כן הם מנותקים מכל צורה אישית או פרטית של התכוונות או נקודת מבט. המצלמות הללו מתעדות תנועתיות גופנית וחושית ולא צורה אנתרופוצנטרית של ראייה, כי המצלמה אינה פועלת כשלוחה פרוסתטית של העין האנושית. הסובייקטיביות והראייה מתנתקות זו מזו, והתמונה נעשית ממשק לנקודות מגע מרובות, משתנות ובלתי ממורכזות בין חלקי גוף, המצלמה, אובייקטים והסביבה החיצונית (Cartwright and Rise 2016; Kim 2022, 85). להבדיל מהאופן שבו משמשת מצלמת הווידאו, העניין כאן איננו הקלטה של רעש קדם-דיסקורסיבי שקורא תיגר על הסובייקטיביות, אלא ייצרון של תמונות שחורגות אל מעבר לסובייקטיבי והאנושי – אל הלא אנושי והבלתי אנושי. המעוול נוכח כסוכן של מעשי אלימות ובה בעת הוא נעדר כעד, כי הצילום אינו נעשה מנקודת מבט סובייקטיבית כלשהי. הכול מתועד, אבל שום דבר אינו נראה על ידי אדם מסוים – כמו בצילומים של מצלמות מעקב במעגל סגור.

צילומי גו פרו מיוצרים במיוחד לצורך פרסומם ברשתות ושיתופם בערוצי יוטיוב ייעודיים (Gerling and Krautkrämer 2021). תמונות הגו פרו של חמאס נועדו לא רק לפרסום ברשת, אלא גם לשידור בפלטפורמות של לייב סטרימינג. אבל כפי שטוענת קרין ון אס (van Es 2017), החיות של השידור – היותו חי – אינה מתייחסת למצב אונטולוגי או למאפיין טכנולוגי של מדיה ספציפית (כמו שידור "בזמן אמת"), אלא להבניה רטורית של השיח שנובעת מתעשיית התקשורת ומתייחסת להתקבלות של החומר. לדבריה, "כל 'משמעות מקורית' של החי היא בדיה, כי החי תמיד היה הבניה; הוא מעולם לא היה לא-חברתי" (שם, 1248). החיות הזאת היא תוצר מרחבי וזמני, מתווך תמיד, של יחסים בין מוסדות, טכנולוגיות וציפיות של משתמשים וצופים. לפיכך, טוען ג'ק קולדרי (Couldry 2004), "החי" הוא קטגוריה טקסטית שמבטיחה את מעמדה המרכזי של המדיה ביצירתו של קשר פוטנציאלי למציאות חברתיות משותפות בעת התרחשותן. "השימוש בקטגוריית החיות [...] הופך לטבעי את הרעיון הכללי שלפיו אנחנו מכוונים תשומת לב משותפת, באמצעות המדיה, ל'מציאות' שחשובות לנו כחברה. הקשר בין החיות ובין טענות המציאות של המדיה אינו מקרי בשום אופן" (שם, 356; הדגש לא במקור). קולדרי טוען עוד שמדיומים חדשים מאתגרים או מערערים את הרעיון של "מרכז חברתי מתווך", משום שתזרימי התקשורת מוטמעים היום כליל באינטראקציה חברתית רציפה. החיות המקוונת מתייחסת אפוא לנוכחות בזמנית בפלטפורמות חברתיות שונות, הנבדלות בהיקף הנמענים ובצורת הצפייה, והיא נסמכת על הזמינות המתמדת של קשר וחיבור ולא על תפיסה כלשהי של קשר "בזמן אמיתי" למרכז מוסדי.

ברגע הנוכחי, תחושת החיות אינה מחוברת עוד לטענה טבעית-כביכול על המציאות, אלא למה שמדומיין במסגרת הקפיטליזם התקשורתית כ"גלובלי". כפי שטוענת ג'ודי דין: יש חשיבות לפרטיקולריות של פנטזיות הגלובלי הללו, כי זהו הגלובלי שהתקשורת המרושתת מייצרת. האינטראקציות המרושתות מייצרות את העולמות הספציפיים שלנו כגלובלי של ההון הגלובלי. [...] ומשום שהגלובלי הוא מה שדמיון של קהילות ספציפיות מגדירות ככזה, כל דבר שמצוי מחוץ לחוויה או להבנה של הקהילות הללו זוכה לאחת משתי תגובות: או שקיומו מוכחש, או שהוא נחשב איום זר בלתי אנושי ושלא מן העולם הזה שצריך להשמירו. וכך, אם הכול נמצא באינטרנט, הרי כל דבר שאיננו פוגשת – או שאיננו יכולה לדמיין שאפגוש – אינו רק מודר (שהרי הכול כבר שם); הוא מסוכל מראש. [...] החלופה היחידה היא הממשי שקורע את עולמי, כלומר האחר הרע שאיני יכולה לדמיין את עצמי חולקת עימו את העולם (Dean 2005, 69); הדגש לא במקור).

מבחינתה של דין, שכתבה לפני הופעתן של הרשתות החברתיות, מה שמתקיים מחוץ ל"גלובלי" הוא "הממשי", המחריד דווקא משום שהוא חסר סימון וזיהוי. וכך, טוב ורע אינם

מסמנים רק איכויות מוסריות אינהרנטיות, אלא הדרה מהגלובלי או סירוב להשתתף בו. ועם זאת, ברגע הנוכחי, תחושת הנוכחות יחד והחיבור – שמיוצרת באמצעים אפקטיביים של פנייה – מגבשת ומתקפת "עולמות" סגורים ספציפיים; ואלה – דווקא משום שאינם נחלקים עם אחרים – ממקמים פוליטית זה נגד זה אבל גם מהדהדים ומשקפים זה את זה. הדבר מסביר את המרכזיות של הרשתות החברתיות עבור מעוולים יחידים או ארגונים כמו חמאס: הן מאפשרות זיקתיות ולכידות חברתית, ובה בעת הן נעשות אמצעי לא רק לייצוג אלא גם ל"בניית עולם" אופוזיציונית שקוראת תיגר על גבולות ה"גלובלי".

התצלומים הם אנחנו?

שאלות של פנייה והדרה עומדות ביסוד הטיעון המרכזי של אחד הטקסטים הקנוניים ביותר העוסקים בדימויים מצולמים של אלימות וזוועה, הלוא הוא להתבונן בסכלם של אחרים מאת סוזן סונטג (זונטג 2005). בעקבות אירועי שבעה באוקטובר, דומה שהטקסט הזה דורש בחינה מחדש. סונטג מבקרת את הסטנדרטים הכפולים האתיים והאסתטיים הגלומים בנורמות התקשורת המערבית כמה שנוגע לדיווח על מלחמה ואלימות במקומות "רחוקים", בפרט במדינות עולם שלישי. היא טוענת שתמיד מדובר ב"אחר" הלא מערבי, שנמנעת ממנו לא רק ההגנה מפני אלימות אלא גם הגנה מפני מציצנות וייצוג כפוי. אבל הדיון שלה אינו עוסק רק בביקורת על אופני ייצוג, אלא גם ובעיקר בחתירה נגד הנטורליזציה של צורות פנייה שמעמידות "אותנו" (המערב) כנמען אוניברסלי ושקוף, כ"אנחנו". סונטג עומדת על כך שדימויים חזותיים שמעוררים אמפתיה ואהדה בצופה המערבי עלולים לעורר זעם וקריאות לנקמה בקרב מי שסובלים אלימות – מי שמצולמים ותמונותיהם מתפרסמות בלא רשות או הסכמה.

ועם זאת, הניגוד הקבוע הזה במחשבתה של סונטג בין "אנחנו" ל"אחרים", לצד התפיסה של נמען מערבי הומוגני, התערער בשנת 2004 כאשר חיילים אמריקאים צילמו את עצמם מתעללים בעצורים עיראקים בכלא אבו-גרייב. בעקבות הדלפת התצלומים לנוי יורקר ולעיתונים אחרים פרסמה סונטג מאמר בניו יורק טיימס שכותרתו "להתבונן בעינויים של אחרים", ובו טענה ש"את הזוועה של מה שנראה בתצלומים אי-אפשר לנתק מן הזוועה שבעצם הצילום – מן העובדה שהמעוולים התייצבו מול המצלמה מעל שבוייהם חסרי הישע ושמחו לאידם" (Sontag 2004). התצלומים לא היו סתם מזכרות שלל, אלא חלק ממשחק עינוי פרפורמטיבי שבו עצירים עירומים לוחקו לתפקידים מיניים בעיקרם. תיעודה של האלימות, והאיום על עצירים כי תצלומיהם יופצו, שימשו כאופן נוסף של עינוי והפחדה. סונטג נחרדה מכך שהמעוולים כלל לא חשו שמעשיהם שגויים, כי אזכוריות והשפלה מוצגות בתרבות האמריקאית לא פעם כ"כיף" – למשל בטקסי חניכה באחוות סטודנטים בקולג'ים. הרעיון ש"אלימות זה כיף" עומד גם ביסוד ההפקה וההפצה של

תצלומי לינץ' בדרום ארצות הברית בשנות העשרים והשלושים, ומכאן מסקנתה החריפה של סונטג: "התצלומים הם אנחנו". אף שספרה מבוסס על הבחנה ברורה בין "אנחנו" (הנאורים) ובין "הם" (האחרים הבלתי אנושיים) ומנתח את ההשלכות האתיות של הניגוד הבינרי הזה, מאמרה מדגיש דווקא את החליפיות המבנית היסודית שבין המעתיקים הלשוניים ("אנחנו" ו"הם" ככינויים מצביעים), המנוצלת כדי לחתור תחת העמדתיות האתית והפוליטית הזוהנתית.

ואף על פי כן, לאור החששות הקודמים שהביעה בביקורתה, למה בדיוק מתכוונת סונטג כשהיא אומרת ש"התצלומים הם אנחנו", בהינתן ההיגיון הפרפורמטיבי המטרד שנחשף בתמונות – שבו החיילים מגלמים את תפקידי המענים, ובמקביל, כחלק מן האקט הפרפורמטיבי הזה, גם מענים את העצירים בפועל? כלומר, האם החיילים רק מנצלים לרעה את כוחם האישי, או בעיקר חושפים את העובדה שכוח אימפריאלי הוא ביסודו צורה של התעללות ואלמות? האם פרסום התצלומים חשף משהו חדש, אפילו לדידה של סונטג, לגבי מה שעושים כוחות הקואליציה בעיראק? לטענתי, תחושת הזעזוע שסונטג מבטאת במאמרה אינה נובעת מכך שלא ראתה או לא ידעה על הדברים לפני כן, אלא ממה שמתמע מן ה"גלובלי", בדיוק כפי שטוענת דין. נראה שהייצור, ההפצה והשיתוף של התמונות בין החיילים ובידיהם – לנמענים מדומיינים או ממשיים, ל"קהילות האפקטיביות" הספציפיות שלהם – הם שזעזעו את סונטג. כי במקום שיציגו "בפנינו" ("אנחנו" המערביים הליברלים) את "האחר" החיצוני ממרחק בטוח, התצלומים רשמו לתוכם את "חזרת המורחק", את כפיל הרפאים של הכוח האימפריאלי עצמו, שמערער לא רק על גבולותיה של זהות ספציפית אלא בעיקר על גבולות עולמה; כלומר, הכפיל מערער את ההבדל המובהק בין "המערב" ובין מה שכונה "ציר הרשע".

התובנות הללו חשובות, לדעתי, כדי להבהיר את ההיגיון העומד ביסוד הדימויים שארגונים צבאיים אסלאמיים כמו דאעש מייצרים ומתקשרים באמצעות רשתות חברתיות דיגיטליות. התמונות נועדו לקרוא תיגר על נורמות הטעם הטוב של התקשורת המערבית, וכן "לשקף ולחשוף פרקטיקות מערביות של מוות במלחמה שבדרך כלל הן נסתרות מעיניהם של ציבורים במערב – למשל באמצעות הצבתנו מול תמונות אסורות של מות חיילים 'שלנו' בשדה הקרב" (Chouliaraki and Kissas 2018, 29). הדבר מסביר גם את הרטוריקה ההפגנתית והפדגוגית המאפיינת חלק מהסרטונים הללו: מצד אחד תמונות גולמיות ובלתי ערוכות של עריפות, שרפת גופות והוצאה להורג, ומצד שני העמדתן של הרציחות הללו כגמול צבאי מוצדק וכענישה דתית סימבולית. הנקמה מתבטאת בשיקוף חזרה או בהיפוך של עקרונות המשפט ההומניטרי: גופו (האנושי) של מי מקודש כאן ומוגן מפני אלימות פיזית ואופטית? ובכל זאת, השימוש שעושה דאעש באינטרנט, למשל כדי להפיץ סרטונים מזעזעים של עריפות, תורם במכוון לשרטוטו כ"בלתי אנושי", כפי שהוא מתאר את עצמו – כחלק מניסיונו להטיל אימה על קהלים מערביים, ובה בעת כאמצעי

לגיוס פעילים חדשים; כאילו באמצעות חיקוי האלימות של מעצמות המערב הגלובליות הופך הטרור של דאעש למעין צל או סוכן כפול של המערב, כפי שטוען ז'אן בודריאר בספרו רוח הטרור (בודריאר 2004). לפי בודריאר, במקום שהטרור יתקוף את המערכת הצבאית המערבית על פי חוקי המשחק שלה, הוא מעתיק את המאבק "למישור סימבולי, שבו הכללים הם אלה של קריאת התגר, של הרוורסיה ושל המחיר המופקע":

[מישור] שבו על המוות אי אפשר להשיב אלא במוות שווה ערך או נעלה יותר. [...] האקטים הטרוריסטיים הם בעת ובעונה אחת המראה המעוות של אלימותה [של המערכת], והדגם של האלימות הסימבולית האסורה עליה, של האלימות היחידה שאין היא יכולה להפעיל: זו של מותה שלה (שם, 17-18; הדגש במקור).

הזעזוע שהיכה ברבים מן הצופים בסרטוני הטבח של חמאס לא נבע אפוא רק ממעשי האלימות המזוויעים שתועדו ופורסמו או מן העליצות האקסטטית שהפגינו המחבלים שביצעו אותם; הוא נבע גם מהיפוך הזהויות והתפקידים בין "אנחנו" ו"הם", בין "אנחנו" ו"האחרים". הישראלים הם שנחשפו פתאום כקורבנות חסרי ישע, פגיעים לאלימות וחסרי מגן לחלוטין, ואילו הפלסטינים התגלו כ"גיבורים", לוחמים מאומנים, חמושים, חסינים, ובה בעת גם אכזריים ובלתי אנושיים. הקורבנות נקשרת אצל הישראלים רק כהצדקה לאלימות מערכתית נגד פלסטינים, כחלק מאידיאולוגיה ציונית של "לעולם לא עוד" אחרי השואה. היא מתגבשת במונחים של טרוריקה לאומית בדבר חוב מוסרי, ולא כמצב אנושי קיומי אוניברסלי, שהרי כעת, כחלק משיח העליונות היהודית הרווח, "אנחנו" נחשבים בלתי מנוצחים. אנחנו לעולם לא נשוב ונהיה קורבנות, אבל הקורבנות ההיסטורית והמיתית שלנו מעניקה לנו זכות בלתי מוגבלת לנהוג אלימות באחרים, להפוך אותם לקורבנות, ובה בעת, לפי אותו היגיון, למנוע מהם את מעמד הקורבנות: שהרי "הם" מחבלים – כולם כאחד. בשבעה באוקטובר הפך הדימוי הפנטזמטי הזה של הפלסטינים ל"ממשות" בלתי נסבלת וכואבת ולסיוט הדימוי, עקב התיווך והתיווך-הנשנה האפקטיביים של הדימוי הזה כאירוע "חי". טבח שנעשה ויראלי בן רגע, event ברשתות החברתיות שחשף עולם של חיבור משותף ורציף שממנו "אנחנו" לא סתם מודרים אלא נמחים ומושמדים, פשוטו כמשמעו. תחושת החיות נוצרה כאשר מעשי רצח מזוויעים נעשו פעולות של העדה הפונות לאחרים שאינם נוכחים ומזמינות אותם להצטרף לאירוע, כביכול; כאשר המעוולים העלו לחשבונות הפייסבוק של הנרצחים דימויים שנועדו לעיניהם של בני משפחה, שהם בעליל מי שיושפעו במיוחד מן המוות. כלומר, החיות צמחה מפלטפורמות ומאופנים פרפורמטיביים של תיווך ותיווך נשנה, ולא רק מעצם השידור (הקולקטיבי) המידי והספונטני של אירועים ב"זמן אמת".

מבחינת הציבור הישראלי, שהתקשורת הממסדית מנעה ממנו את זוועות התיעוד החי במשך שעות, התמונות הזכירו את הפוגרומים והשואה. עבור רבים מחוץ לישראל, למשל סטודנטים פרו-פלסטינים באוניברסיטאות אמריקאיות, הטבח חסר ההבחנה (שהרי לא

רק יהודים ישראלים נרצחו ונחטפו, אלא גם בדואים ועובדים זרים מתאילנד ומנפאל) תואר מייד, בו ביום, כמבצע צבאי מרהיב שאינו אלא מעשה לגיטימי ומוצדק של "דה-קולוניזציה". מכאן הוסבר ההיפוך כצורה של המרה מתקנת, על פי נוסחתו הידועה של פנון פנון בספרו **מקוללים עלי אדמות** (פאנון 2006): "הדקולוניזציה היא בפשטות החלפת 'זן' אחד של אנשים ב'זן' אחר של אנשים. בבת-אחת, ללא תקופת מעבר, נוצרת המרה כללית, מלאה, מוחלטת. [...] הדקולוניזציה, המציעה לשנות סדרי עולם, היא, כפי שרואים, תוכנית של הפרת-סדר מוחלטת" (שם, 43-44). מאחר שהמתיישב הוא שהביא את האלימות במפגשו הראשון עם היליד, הרי רק את עצמו הוא יכול להאשים כאשר האלימות מתהפכת עליו.

האלימות של היליד היא צורת נקמה שהקנאה מניעה אותה לא פחות מאשר השאיפה לצדק: "המיושב הוא אדם קנאי. הדבר אינו נעלם מעינו של המתיישב [...] והוא מציין במרירות ובדריכות: 'הם רוצים לתפוס את מקומנו'. אכן, אין מיושב שאינו חולם לפחות פעם אחת ביום להשתקע במקומו של המתיישב" (שם, 47). לפי סלבווי ז'יז'ק, קנאה אין מקורה רק ברצון להחזיק באובייקט ששייך לאחר, אלא גם ברצון להרוס את הנאתו של האחר, לחבל ביכולתו של האחר ליהנות ולהתענג. לטענתו, הטרור לא נועד להשיג מטרה, מדינה או אימפריה אסלאמית דתית באמת, אלא להרוס את המכשול למדינה כזאת באמצעות שלילת ההנאה מאחרים (Žižek 2008, 92). באחד מסרטוני חמאס נראה עיתונאי בבגדים אזרחיים משרד בשידור "חי" מאחד הקיבוצים, על רקע מדשאותיו הירוקות ובתו, ומדווח שהוא נכבש בחזרה כעת, נלקח בחזרה מן המתיישבים הציונים ומושב לידי הבעלים הפלסטינים המקוריים. ברור מן הסרטון כי מה שנלקח בחזרה אינו רק הארמה או הרכוש אלא צורת חיים, זכותו של האחר להנאה, לנוחות ולהגנה מפני אלימות. הסרטונים שפורסמו מראים את מחבלי חמאס משוטטים ביישובים ובקיבוצים, יורים לכל עבר, פורצים לבתים, מציתים רכוש ורוצחים תושבים בבתיהם, ברחוב ובמכוניותיהם. בעקבות מילותיו של העיתונאי, נדמה כי הסרטונים ממחישים כיצד נראית דה-קולוניזציה ואיזו תחושה היא מעוררת: עליצות לנוכח התבוסה. הם אינם מגלמים אפוא רק דיווח אינפורמטיבי או עדות ראייה, אלא מגייסים צורת פנייה אפקטיבית ומעוררים תחושה של חיבור מקוון.

אחרי שבעה באוקטובר היה צורך להגדיר מחדש את הקורבנות בציבוריות הישראלית. היא כבר אינה מיתית (יהודים תמיד היו קורבנות) או היסטורית (יהודים היו הקורבנות העיקריים של השואה הנאצית); הקורבנות היא כעת גופנית להחריד, קיומית ואוניברסלית – היא יכולה לקרות לכולם ולא רק לעם היהודי. "אתם הבאים בתור", אמר נתניהו למנהיגי העולם, "חמאס הוא דאעש". התמורה הזאת דרשה כונון מורכב של העמדתיות האתית, בפרט משום שהאלימות הופעלה ובוצעה בשידור "חי" ולא כאירוע ספקטקולרי מרוחק כמו המתקפה על מגדלי התאומים. זה היה אירוע כמו- "פרימיטיבי", קדם-מודרני כמעט, "מרד עבדים", כפי שהגדירו אותו חלק מן הפרשנים; אלימות במגע, שהייתה מזוועה בגלל הקרבה המחרידה והבלתי נסבלת שלה ולא בגלל ממדי הנשגב

הטכנולוגי (כפי שקרה ב־11 בספטמבר). בשל השימוש במצלמות גו פרו עוררה הקרבה הזאת תחושה של גילום ומשוקעות, כי הגוף נעשה עין ותחליף לצופה, וגם של ניכור – בגלל נקודת המבט האוטומטית והלא אנושית, שתנועותיה בלתי צפויות ונעדרות התכוונות. התגובה הציבורית הגלובלית לאירועי שבעה באוקטובר הייתה מעניינת במיוחד לא רק מפני שהיא קידמה מייד את הרטוריקה המוכרת של "הלנו אתה אם לצרינו" (ישראל, המערב והאנושות לעומת "ציר הרשע" של בוש, מחבלים, מי שנמצאים מחוץ לאנושות ולגלובלי), של "אנחנו" ו"הם", אלא בגלל המתח בין הגרפיות הבוטה של התמונות ובין צורת ההכחשה שהן עוררו. זה מה שז'יז'ק מכנה "מחווה של התכחשות פטישיסטית": "אני יודע, אבל אני מסרב לקבל על עצמי את מלוא השלכותיו של הידע הזה, כדי שאוכל להמשיך להתנהג כאילו אני יודע" (שם, 53). לטענתו, צורה ספציפית זו של הכחשה אינה סימן לחוסר עקביות או לאי־הקפדה על עמדה אתית יציבה, אלא דווקא תנאי ההיתכנות המכונן של העמדה הזאת: "ככל שהאתיקה המפורשת שלנו אוניברסלית יותר, כך האתיקה המובלעת תחתיה אכזרית יותר. [...] האמירה 'כל בני האדם הם אחים' [...] פירושה גם שמי שאינם מקבלים את האחוה אינם בני אדם" (שם, 54; הדגש במקור). הרוע והבלתי אנושי אינם אפוא איכויות אתיות אינהרנטיות אלא תכונות של פרישות, סירוב להיכלל. וברגע הנוכחי תכונות אלו נמצאות, כאמור, בבסיס ההיגיון הטכנולוגי והחברתי של פלטפורמות מקוונות ושל תרבות הביטול, והן מגולמות מבחינה מוסרית לא רק במונחי שמאל וימין אלא גם במונחי טוב ורע.

עבור חמאס ותומכיו ברחבי העולם, מעשי הרצח והחטיפה חסרי ההבחנה שפגעו בנשים, בילדים ובתינוקות לא היו מעשים נתעבים אלא פעולות לגיטימיות ומוצדקות של התנגדות לכיבוש הצבאי הממושך ולמצור על עזה. הגדרת הנרצחים כמתנחלים ציונים ולא כאזרחים פירושה הוצאתם מגדר האנושות: מתיישבים אינם בני אדם, כי בקולוניזציה יש רק "זנים", ואלה אינם נרצחים אלא פשוט מומרים; "אנחנו" הופכים ל"הם". ההצדקה המוסרית והפוליטית של האלימות כצורת התנגדות מובילה לסירוב להתבונן במה שמוצג באמת בסרטונים, לרבות ההנאה הסדיסטית מן ההפחדה והרצח. לא מדובר באי־הכרה אפיסטמולוגית במה שמציגים הסרטונים או בחוסר הבנה שלהם, אלא בצורה פטישיסטית של הכחשה, שבמסגרתה ההתקבעות על ההיבטים הפרפורמטיביים והרגשיים הכרוכים בעדות כפעולה של סובייקטיביזציה פוליטית נשענת על התעלמות מוחלטת מתוכנם התיעודי של הסרטונים, על הימנעות מערכם הרפרנציאלי. תגובה זו לסרטונים של חמאס מסמנת סף חסר תקדים של מה שגבעוני מתארת כרישומו של הפוליטי במערך של משחקי אמת; כי לאחר הטבח, ההיבטים הראייתיים של הסרטונים (וממצאיהם הפורנזיים) הפכו לנושא שנוי במחלוקת בקרב עיתונאים, ארגוני זכויות אדם וממשלות – בפרט במה שנוגע להאשמות במעשי אונס.

עבור ישראלים ויהודים פרו־ישראלים ברחבי העולם, מתקפת חמאס כוונה נגד האנושות כולה ולא נגד ישראל – מדינה שנוסדה על גירוש והרג של פלסטינים ועל

נישולם מאדמותיהם ומרכושם. באמצעות הכיבוש הצבאי שוללת ישראל מפלסטינים את זכויותיהם הפוליטיות והקיומיות באופן עקבי ושיטתי, אבל מגדירה את עצמה כדמוקרטית וגם יהודית. הנה עוד דוגמה מצוינת ל"התכחשות פטישיסטית": ישראל נוסדה על שוויון וחירות לכלל אזרחיה (יהודים ולא יהודים כאחד) – פרט למי שקוראים תיגר על הלגיטימיות הלאומית שלה (שהושגה על חשבון הפלסטינים); ואילו "הם" אינם זכאים למדינה, ומוצגים כמחבלים – רעים מטבעם – בלי קשר לצורות ההתנגדות שלהם (מזוינות ובלתי מזוינות כאחד). הם אינם משתמשים באלימות ככפועלת תגמול עקב שלילת זכויותיהם, אלא משום שהם מקנאים בחיים השלווים והעשירים שמתפתחים קילומטרים ספורים משטחם המסוגר, המלא בלא־בני־אנוש שאינם זכאים לחיים ולהגנה מפני אלימות.

התגובות לגרפיות המפורשת של סרטוני חמאס עוררו צורות פטישיסטיות של הכחשה, שבמסגרתן תמונות לא מצונזרות הפעילו ממד פנטזמטי של אלימות המשליך את הסיבה לכל עוינות חברתית ופוליטית על "דמות רפאים שמעוררת תחושות מעורבות של היקסמות וגועל" (היהודי; הטרוריסט האסלאמי). כאן מתעורר שוב פרדוקס, מה שז'יז'ק מכנה "אמירת שקר במסווה של אמת: גם אם דבריי נכונים מבחינה עובדתית [חמאס ביצע טבח, ישראל היא מדינת אפרטהייד], הרי המניעים לדבריי שקריים" (שם, 99–100). הם שקריים כי הם אינם מכירים בהיבט מכריע של האלימות. זיקתיות וחבור מקוון מגייסים, מייצרים ומעצימים את ההיגיון האתי של "אנחנו" (טובים) נגד "הם" (רעים), אבל הם מתכחשים לטבעה המימטי של האלימות, שבמסגרתה מתיישבים וילידים אינם רק דמויות אנטגוניסטיות אלא גם כפילים זה של זה ומודלים זה לזה (Girard 1972). הדבר התחוויר בבירור כאשר הניו יורק טיימס חשף סרטונים שפרסמו חיילי צה"ל ברשתות החברתיות אחרי הפלישה הצבאית לעזה, שהראו אותם צוחקים בעודם בוזזים והורסים בתי פלסטינים (Toler et al. 2024). כלומר, אלימות פוליטית היא תהליך הדדי מתמשך שמיוצר, מופעל ונחוה על ידי כל הצדדים, והיא משפיעה על כל מי שנלכד במעגל המוות הקטלני שלה.

דימויים למרות הכול?

בעקבות הטבח ערך דובר צה"ל סרט בן שעה שהורכב מכל התיעוד של האירועים – סרטונים שמקורם בחמאס, בקורבנות ובמצלמות האבטחה ביישובים ובקיבוצים, וכן תמונות שתיעדו את הקיבוצים והיישובים לאחר האירוע, בתיהם שרופים וגופות נרצחים פזורות בהם. הסרט הוקרן בהקרנות מיוחדות לעיתונאים זרים, דיפלומטים ומנהיגים במטרה לגייס תמיכה לפעולה הצבאית של ישראל בעזה. בסופה של אחת ההקרנות הללו צוטט אחד העיתונאים באומרו: "אם באושוויץ הייתה מצלמה, זה מה שהיא הייתה מתעדת". ובכן, כפי שציין ז'ורז' דידי־הוברמן בספרו דימויים למרות הכול (דידי־הוברמן 2019), אף שהנאצים עשו הכול כדי להסתיר את ההשמדה במחנות, לרבות רצח עדים לאירועים, באושוויץ פעלו למעשה

שתי מעבדות צילום – אחת שנועדה לצילום דיוקנאות של אסירים פוליטיים ואחת לשם תיעוד של התשתיות והמבנים במחנה. ספרו מתמקד בארבעה תצלומים שצילמו בקיץ 1944 אנשי הזונדרקומנדו, יחידת האסירים היהודים המיוחדת שהייתה אחראית להפעלת תאי הגזים. במבצע מורכב ועתיר סיכון הוברחה מצלמה אל תוך המחנה, ובעזרתה צולמו בתאי הגזים תמונות מטושטשות של נשים עירומות צועדות אל מותן, וכן שרפה של המוני גופות. סרט הצילום הוברח לפרטיזנים פולנים כדי להראות לעולם מה מתרחש במחנות.

דידי־הוברמן מנתח את התצלומים הללו כדי לקרוא תיגר על ההנחה הרווחת שהשואה היא במהותה אירוע שאי־אפשר לייצגו ואי־אפשר לדמיינו. הספר כולו הוא פולמוס עם מבקרים שונים, צרפתיים ברובם, שתמכו באיסור שהטיל קלוד לנצמן על שימוש בתצלומים תיעודיים היסטוריים בסרטו עתיר ההשפעה שואה (1985), בטענה שהצגת דימויים כאלה וכתובה עליהם היא צורה של "חילול קודש" היסטורי, אתי ואפיסטמי המניח שאפשר לייצג בדימוי כלשהו את ממדי האירוע הזה. ייצוג חזותי, טוענים אותם מבקרים, מעוות את האירוע של השואה – אם באמצעות רציונליזציה שלו כאירוע היסטורי ספציפי שדורש "הוכחה", אם מתוך הפעלת הדמיון כדי ליצור הזדהות עם צופים. אבל לפי דידי־הוברמן, טענה זו מבקשת מן הדימויים יותר מדי – את "כל האמת", דרישה שהופכת אותם לבלתי מספקים מיסודם – או מעט מדי, דבר שהופך אותם לסימולקרות ומדיר אותם משדה ההיסטוריה. באמצעות הפיכת הדימויים ל"דוקומנט" או ל"איקון" אנחנו מנתקים אותם מהפנומנולוגיה שלהם, מהספציפיות שלהם, מעצם תוכנם, ממעמדם כפרגמנטים חולפים, קרעים גנובים, פיסות סרט צילום, שנוצרו למרות כל המאמצים להסתיר את ההשמדה (דידי־הוברמן 2019, 70).

לכל אורך ספרו מדגיש דידי־הוברמן את חשיבות הדמיון ביצירתו של ידע: "כדי לדעת עלינו לדמייננו לעצמנו" (שם, 27). אבל מעשה הדמיון אינו מעורר אמונה ש"אנחנו שם" – צורה של הזדהות – אלא אתיקה של הדומה, האנושי כמונו, להבדיל מן הזהה. דידי־הוברמן מבסס את טיעונו על דבריו של ז'ורז' בטאיי כי "מעשה ואילך דמות האדם אינה ניתנת להפרדה מתא גזים" (שם, 63). אושוויץ היא בלתי נפרדת מאיתנו מבחינה זו ש"בן־דמותנו הוא הוא שמענה את בן־דמותו, משחית את דמותו וממיתו" (שם). לא זו בלבד שכולנו קורבנות פוטנציאליים, אלא שהמוציאים להורג הם בני דמותנו. תחום זה של אפשרות אנושית מנסח עבור דידי־הוברמן את "הקשר הבלתי ניתן להתרה בין הדימוי (הייצור של הדומה) לבין התוקפנות (ההרס של הדומה)" (שם, 64). הדבר מצביע על סוגיה אתית מרכזית: אדם אחד, כזולתו של אדם אחר, הופך לתליינו. הקשר הזה מבוסס על "מינם האנושי המשותף" (שם, 236; הדגש לא במקור), אם כי בשום אופן אינו מצביע על כך ש"הקורבן והתליין הם בלתי מובחנים זה מזה, ניתנים להחלפה או בני־חילוף" (שם). על פי נוסחה זו, אלימות מכוונת למחיקת הדמיון, ובה בעת היא מכוונת היגיון גזעי לא רק

של "אחרות" פנטזמטית אלא גם של זהות – כי כל "האחרים" הם זהים, דומים זה לזה, ועל כן מיותרים מטבעם.

הטיעון האפיסטמי והפילוסופי הזה קורא תיגר על צורות פטישיסטיות של הכחשה שמייחסת כל אלימות ורוע באופן בלעדי לדמות פנטזמטית, ל"אחר" מרושע שמסמן את גבולות האנושי עצמו. אף שההיגיון האנטגוניסטי והמורליסטי של הרשתות החברתיות ואופני הפנייה האפקטיבית מתעקשים להבנות הפרדה מוחלטת בין "עולמות" מבודדים זה מזה, בין אנושי ובלתי אנושי, דידי-הוברמן מתעקש להכליל את הבלתי אנושי בממלכת האנושי. הרצון להרוג ולהשחית הוא אנושי לא פחות מהתשוקה להגן ולדאוג. טיעון זה מסבך את הטיעון של אדריאנה קוואררו (Cavarero 2009) שלפיו אחד המאפיינים העיקריים של הטרור בן ימינו הוא סוג מסוים מאוד של אימתיות (horrorism), שבו המתקפה על חוש הראייה – חוסר האפשרות להסתכל והדחייה שמתעוררת לנוכח הנחזה – נובעת מן ההשחתה המכוונת של כבודו האונטולוגי של גוף יחיד:

אימה אינה קשורה בפחד המוות, אלא בגועל האינסטינקטיבי מפני אלימות שאינה מסתפקת בהרג עצמו אלא מבקשת להשמיד את ייחודיות הגוף, שקורעת את פגיעותו המכוננת. מה שמונח על הכף איננו סופם של חיי אדם, אלא המצב האנושי המגולם ביחידאות של גופים פגיעים (שם, 8).

האימתיות היא צורה של אלימות מתווכת, כזאת שיש להראותה – ולא להסתירה – דווקא משום שהיא תוקפת את הדימוי של האנושי, את האפשרות של הדומה. דה-הומניזציה מתבטאת אפוא בחיסול הייחודיות של בני אדם, בהפיכתם לישויות יתירות, או לחלופין בצמצום לכדי מעמד של אובייקטים חסרי חיים. האימתיות נועדה לבטל את החמלה והאמפתיה ולהפעיל גועל מהפך קרביים, כי תקיפת גוף האדם הייחודי מאיינת את היכולת לראותו כדומה. חוסר היכולת הזו מועצם בלי ספק על ידי השימוש שעושה חמאס במצלמות גו פרו, שבהן הסובייקטיביות והראייה מנותקות זו מזו, ולכן היכולת לראות משהו נמסרת לידי מכשיר לא אנושי. אבל חוסר היכולת לראות את האנושי כדומה נובעת גם מן האופן שבו מי שצופה באלומות, עד לאלומות או שופט אותה אינו רואה את האנושיות במעוול עצמו. הוצאתם של מחבלים רוצחי המונים מכלל האנושות לא החלה, כמובן, בעידן הרשתות החברתיות; אבל הטשטוש שבין "הגלובלי" ובין מה שמתווך באמצעות הטכנולוגיה מנטרל את האנטגוניזם הפוליטי, שלא לומר מחולל בו אונטולוגיזציה – הן במקרה של ארגוני שטח דתיים חמושים (נוצריים, אסלאמיים ויהודיים), הן במקרה של מעצמות אימפריאליות. האנטגוניזם הפוליטי הופך מחד גיסא לצורה מצמצמת ביותר של מניכאיזם, ומאידך גיסא למבוכך אינסופי של "משחקי אמת", לאפיסטמולוגיה אפלה שבה הכול מתועד ומקלט אבל שום דבר אינו ניתן להוכחה. זהו

עולם שבו אפשר "לפרסם" ו"לתקשר" הכול, אבל שבו שום דבר אינו ניתן לשיתוף באמת: לא אתיקה ולא פוליטיקה.

יתר על כן, בעוד ניתוחו של דידי-הוברמן עוסק באירוע שחייב היה להישאר נסתר ועל כן עדיו נרצחו, הטרור מן הסוג שמבצעים בימינו חמאס ודאעש, וכן ארגונים שונים של טוהר הגזע (יהודי, לבן), מתבסס דווקא על תקיפת חוש הראייה, ועל כן קהל גדול ככל האפשר חייב לראותו. מכאן חשיבות השימוש ברשתות דיגיטליות שמאפשרות הפצה, שידור ומשטור של אָפֶקט ולא רק של תוכן – רשתות שבהן דימויים אינם מתפקדים עוד כאופני תיעוד ופרנציפאליים (היסטוריים) או כאיקונות נצחיות, אלא כאמצעים וסימנים לתקשורת ולחיבור חברתי. בפרפרזה על דידי-הוברמן אפשר לטעון שכיום, דימויים אינם אלא הפנומנולוגיה הספציפית שלהם. ככל שהדימויים "חיים" יותר, ככל שהם מחוברים יותר לגוף מסוים בפעולה, כך המטען האָפֶקטיבי שלהם חזק יותר, שכן אי-אפשר להפריד את מעשה הביתור של גוף אנושי מן התיווך שלו, שתכופות הוא חסר צורה ועלום. האירוע הכאוטי הגולמי והבלתי ערוך (גופים ומרחבים חסרי אוריינטציה אנכית או אופקית) מבטל עוד יותר את אפשרות הדומָה, ואילו ההפצה המקוונת הוויראלית מעצימה ומרחיבה את טווח האלימות ואת עוצמתה.

אבל המונח "פנומנולוגי" מטעה, כי דימויים של אלימות ומלחמה מיוצרים כיום בראש ובראשונה בידי אפרטוסים טכנולוגיים ולא בידי סוכנים אנושיים, ולעיתים קרובות גם הצפייה בהם והפענוח שלהם אינם נעשים בידי בני אנוש אלא באמצעות מכשירים אחרים. אירועי שבעה באוקטובר והמלחמה ההרסנית שפרצה בעקבותיהם בעזה הם דוגמה מצוינת לשינוי הזה, משום שאמצעי הווזואליזציה העיקריים הם לוויינים, רחפנים, מצלמות גו פרו, מצלמות אבטחה, מצלמות שנישאות בידי כלבי יחידת עוקץ. עבור הסובייקט האנושי הדבר יוצר פרדוקס, כי האלימות והמלחמה נעשות בעת ובעונה אחת היפר-נראות וגם בלתי נראות. הכול מתועד, כל מבצע צבאי וכל תקיפה, אבל דבר אינו "נראה" באמת, כי חלק ממאפייני הדימויים לא נועדו לעין אדם וגם אינם תואמים כלל את מה שבני אנוש מסוגלים לראות.

מהן ההשלכות האתיות והפוליטיות של המצב הזה במה שנוגע לאפשרות הדומָה ולפוליטיקה של הפנייה האָפֶקטיבית שהותוותה כאן? חוקרים נוטים להציע עמדות דיסטופיות או אוטופיות בקשר למעבר הזה אל הלא אנושי ולשכיחות המבט האנכי. הם מציינים בצדק שרחפנים, למשל, משמשים תעשיות, עיריות, משטרות וארגונים ממשלתיים למגוון מטרות אזרחיות וצבאיות, ומתחילים למלא תפקיד מרכזי במיוחד בפיקוח ובניהול אוכלוסיות עירוניות והמונים; אבל הם גם משמשים ארגוני זכויות אדם ופעילי סביבה כאמצעי לפיקוח-נגד המשמש למאבק בשליטה תאגידית ומדינתית (Kaplan 2020; Keysar 2020).

התיאוריה העכשווית של הצילום מהללת את המעבר לאפרטוסים לא אנושיים, המאפשר לבזר את ההתבוננות ההומניסטית והנרקסיסטית בעולם ולפתח "צורה מגולמת, משוקעת

וסבוכה יותר של יצירת דימויים ועולם", כפי שכותבת ג'ואנה זילינסקה (Zylinska 2017, 17). היא טוענת שהמודל החדש הזה של ראייה ושל היות-עם "יזיע הבטחה, אם גם לא ערובה, לאתיקה טובה יותר ולפוליטיקה אחראית יותר". הדוגמה הבולטת של זילינסקה מציגה היא ניסיונה האישי עם מכשיר בשם אוטוגרפר (autographer), מצלמה לבישה שפותחה במקור כמכשיר זיכרון עבור חולי אלצהיימר. המכשיר מצלם דימויים במרווחים קצרים בהתאם לתנועות גופו של המשתמש. תנועות הגוף מכוננות צורה של תפיסה משוקעת וגופנית המתעלה מעל לתכליתיות הממוקדת באדם, ומבליטות את הזיקתיות ואת פעולתן של "סוכנויות אשר סבוכות זו בזו".

הדבר מזכיר את הדימויים שנוצרים באמצעות מצלמות גו פרו, שפותחו כדי להעצים את ביצועי הגוף בענפי ספורט אקסטרים וכיום הן משמשות למטרה זו בלחימה צבאית. הסרטונים שמייצרות המצלמות הללו חותרים תחת התפיסה המעמידה את האדם במרכז ותחת העמדתיות האופקית, ומחליפים אותן בחוויה וזואלית משוקעת ומגולמת אבל מבוזרת. כפי שנטען לעיל, הם מחלקים את הסובייקטיביות בין איברי גוף, אובייקטים, המצלמה והסביבה; הם לוכדים דימויים חזותיים "מתוך" החוויה ולא "מחוץ" לה; וכך הם מצייעים אופן של התבוננות בלא מרחק. במקום דימוי נתפס ו"קריא" הם מצייעים חוויה גופנית של "להיות שם". אבל מה קורה כאשר "להיות שם" כולל לא רק מפגש עם ישויות לא אנושיות אלא גם עם בני אדם אחרים? כאשר הדימויים המצולמים לוכדים קרבה בלתי נסבלת, רגשות מחירדים של פחד ואימה, מצב קיצוני של פגיעות וחוסר הגנה? מה פירושה של סביכות (entanglement) לא היררכית בהקשר הזה? מה פירושה של "צורה סבוכה יותר של יצירת דימויים ועולם" בעולם המחולל אלימות והרס במידה חסרת תקדים, מעגל אלימות אסוני של נקמה ותגמול שנועד לשים קץ לעצם החיים? בזמנים אלו, כאשר עולמות נוצרים בראש ובראשונה ברשתות החברתיות באופן המבוסס על הדרה שמפעילה קנאה ושנאה, כיצד ייתכן קיומה – ולא רק הדרתה – של האפשרות לדימוי כלשהו של האנושי? טקסטים שמעלים על נס דו-קיום אקולוגי, כמו זה של זילינסקה, נוטים להיות אוטופיים; אבל כפי שטוען טימותי מורטון (Morton 2013), התנאי הזה מעלה בדמיון מקום שסיכויי ההישרדות נגוזו ממנו – לא גן פורח, אלא חדר מתים או בית מטבחיים. מתוך הכרה בחוסר ההיתכנות של הישרדות, הוא טוען ש"בלי עולם אין חיים. מה שמתקיים מחוץ למעגלים הקסומים של הטבע והחיים הוא בית עולמים, מקום של חיים ומוות, מוות בחיים וחיים במוות. [...] כאשר הקסם שבחיים נגוז, אנחנו מוצאים את עצמנו בחדר הטראומה של הדו-קיום האקולוגי" (שם, 126). הטקסטים הללו גם מטעים מאוד, כי הטכנולוגיה לעולם אינה מתקיימת ככלי או כאובייקט בשדה נפרד מן האנושי והפוליטי. הצילום, כפי שטוענת זילינסקה עצמה, היה מאז ומעולם אסמבלאז' שחיבר את האנושי והמכני; אבל פירוש הדבר הוא שכפי שהצילום מעולם לא היה "הומניסטי" לחלוטין, מעולם גם לא הייתה צורת צילום שהיא לגמרי לא אנושית – אפילו לא היום. סוכנויות ממשל הוגות, מפתחות,

מייצרות ומוכרות טכנולוגיות לא אנושיות למטרות אנושיות ובלתי אנושיות כאחד: כדי להגן על אוכלוסיות מפני אלימות ופגיעה, אבל גם כדי להרוג ולחסל בני אדם "אחרים" – אם במישרין ואם באמצעות הפיכת סביבות החיים שלהם לשטחי השמדה שאינם ראויים למחיה, כמו בעזה.

האם הדימויים שייצר חמאס (וכעת גם הצבא הישראלי) בעזרת מצלמות גו פרו במטרה לתקשר ולמשטר אָפֶקט, באופן שמחליף את הראייה האנושית, תורמים ליצירה של "אתיקה טובה יותר ופוליטיקה אחראית יותר"? טובה יותר למי? אחראית למי? אולי הבעיה המכרעת כיום איננה כיצד לחגוג את "המצב הפוסט-אנושי" אלא כיצד לחשוב מחדש על מקומו של האנושי, על האפשרות של הדומה, במסגרת האפרטוסים הלא אנושיים הללו המייצרים סובייקטיביות מבוזרת; וכיצד לעשות זאת באופן שידגיש את הקשר הבלתי ניתן להתרה לא רק בין האנושי לטכנולוגי ולסביבתי, אלא גם בין האנושי לבלתי אנושי. נדמה כי המשימה הזאת חיונית ליצירתן של פרקטיקות הישרדות שיתופיות שנועדו לשימור החיים.

החוג לתולדות האמנות, אוניברסיטת תל אביב
תרגום: יניב פרקש

ביבליוגרפיה

- אגמבן, ג'ורג'יו, 2017. *מה שנותר מאושוויץ*, בתרגום מאיה קציר, תל אביב: רסלינג.
 בורדיאר, ז'אן, 2004. *רוח הטרור*, בתרגום אמוץ גלעדי, תל אביב: רסלינג.
 דידי-הוברמן, ז'ורז', 2019. *דימויים למרות הכול*, בתרגום מיכל ספיר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
 זונטג, סוזן, 2005. *להתבונן בסכלם של אחרים*, בתרגום מתי בן יעקב, בן שמן: מודן.
 פאנון, פרנץ, 2006. *מקוללים עלי אדמות*, בתרגום אורית רוזן, תל אביב: כבל.
 פלמן, שושנה, ודורי לאוב, 2008. *עדות: משבר העדות בספרות, בפסיכואנליזה ובהיסטוריה*, בתרגום דפנה רוז, תל אביב: רסלינג.

- Andén-Papadopoulos, Kari, 2009. "Body Horror on The Internet: US Soldiers Recording The War in Iraq and Afghanistan," *Media, Culture & Society* 31(6), pp. 921–938.
 Cartwright, Lisa, and D. Andy Rice, 2016. "My Hero: A Media Archaeology of Tiny Viewfinderless Cameras as Technologies of Intra-Subjective Action," *Traversing Technologies* 13(3)–14(1).
 Cavarero, Adriana, 2009. *Horrorism: Naming Contemporary Violence*, New York: Columbia University Press.

- Chouliaraki, Lilie, and Angelos Kissas, 2018. "The Communication of Horrorism: A Typology of ISIS Online Death Videos," *Critical Studies in Media Communication* 35(1), pp. 24–39.
- Couldry, Nick, 2004. "Liveness, 'Reality', and the Mediated Habitus from Television to the Mobile Phone," *The Communication Review* 7(4), pp. 353–361.
- Dean, Jodi, 2005. "Communicative Capitalism: Circulation and the Foreclosure of Politics," *Cultural Politics* 1(1), pp. 51–74.
- Forensic Architecture (ed.), 2014. *Forensis: The Architecture of Public Truth*, Berlin: Sternberg Press.
- Frosh, Paul, and Amit Pinchevski (eds.), 2009. *Media Witnessing: Testimony in the Age of Mass Communication*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Fuller, Matthew and Eyal Weizman, 2021. *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth*, London and New York: Verso.
- Gerling, Winfred and Florian Krautkrämer, 2021. *Versatile Camrecorders: Looking at the ProGo Movement*, Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Girard, Rene, 1972. *Violence and the Sacred*, trans. Patrick Gregory, Baltimore: John Hopkins University Press.
- Givoni, Michal, 2011. "Witnessing/Testimony," *Mafte 'akh* 2, pp. 147–169.
- Jakob, Joey Brooke, 2017. "Beyond Abu Ghraib: War Trophy Photography and Commemorative Violence," *Media, War & Conflict* 10(1), pp. 87–104.
- Kaplan, Caren, 2020. "Atmospheric Politics: Protest Drones and the Ambiguity of Airspace," *Digital War* 1, pp. 50–57.
- Keenan, Thomas, 2004. "Mobilizing Shame," *The South Atlantic Quarterly* 103(2/3), pp. 435–449.
- Keysar, Hagit, 2020. "Who Owns the Sky? Aerial Resistance and The State/Corporate No-Fly Zone," *Visual Studies* 35(5), pp. 465–477.
- Kim, Jihoon, 2022. *Documentary's Expanded Fields*, New York: Oxford University Press.
- Macklin, Graham, 2019. "The Christchurch Attacks: Livestream Terror in the Viral Video Age," *CTC Sentinel* 12(6), pp. 18–29.
- Mortensen, Mette, 2022. "Perpetrator Witnessing: Testing the Norms and Forms of Witnessing through Livestreaming Terror Attacks," *Journalism* 23(3), pp. 690–707.
- Morton, Timothy, 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Pinchevski, Amit, 2012. "The Audiovisual Unconscious: Media and Trauma in the Video Archive for Holocaust Testimonies," *Critical Inquiry* 39(1), pp. 142–166.
- Richardson, Michael, 2019. "Drone's-Eye View Affective Witnessing and Technicities of Perception," in Kerstin Schankweiler, Verena Straub, and Tobias Wendl (eds.), *Image Testimonies: Witnessing in Times of Social Media*, London and New York: Routledge, pp. 72–86.
- , 2024. *Nonhuman Witnessing: War, Data, and Ecology after The End of The World*, Durham and London: Duke University Press.
- Richardson, Michael, and Kerstin Schankweiler, 2019. "Affective Witnessing," in Jan Slaby and Christian von Scheve (eds.), *Affective Societies: Key Concepts*, New York: Routledge, pp. 166–177.
- Schankweiler, Kerstin, 2019. "'Moroccan Lives Matter': Practices and Politics of Affecting," in Kerstin Schankweiler, Verena Straub, and Tobias Wendl (eds.), *Image Testimonies: Witnessing in Times of Social Media*, London and New York: Routledge, pp. 59–71.
- Schankweiler, Kerstin, Verena Straub, and Tobias Wendl (eds.), 2019. "Image Testimonies: Witnessing in Times of Social Media," in Kerstin Schankweiler, Verena Straub, and Tobias Wendl (eds.), *Image Testimonies: Witnessing in Times of Social Media*, London and New York: Routledge, pp. 1–13.
- Schmidt, Sibylle, 2017. "Perpetrators' Knowledge: What and How Can We Learn from Perpetrator Testimony?" *Journal of Perpetrator Research* 1(1), pp. 85–104.
- Schuppli, Susan, 2020. *Material Witness: Media, Forensics, Evidence*, Cambridge: MIT Press.
- Sontag, Susan, 2004. "Regarding the Torture of Others," *The New York Times*, May 23.
- Tait, Sue, 2008. "Pornographies of Violence? Internet Spectatorship on Body Horror," *Critical Studies in Media Communication* 25(1), pp. 91–111.
- Toler, Aric, Sarah Kerr, Adam Sella, Arijeta Lajka, and Chevas Clarke, 2024. "What Israeli Soldiers' Videos Reveal: Cheering Destruction and Mocking Gazans," *The New York Times*, February 6.
- van Es, Karin, 2017. "Liveness Redux: On Media and Their Claim to Be Live," *Media, Culture & Society* 39(8), pp. 1245–1256.
- Weizman, Eyal, 2019. "Open Verification," *eFlux*, June.
- Žižek, Slavoj, 2008. *Violence*, New York: Picador.
- Zylinska, Joanna, 2017. *Nonhuman Photography*, Cambridge: MIT Press.