

## בעניין האמון

### אמת וזיוף בעידן הארכיון המומצא

בחורה צעירה רוקדת בהוואנה, בירת קובה, ברגע של שחרור-עול בזמן משבר הטילים בקובה בשנת 1962. משפחה יהודית יושבת על רצפת חדר הכניסה לביתם בראבט, מרוקו, בתחילת (או אולי אמצע) שנות הארבעים. סוחר עירקי מביט אל המצלמה לאחר נסיגת הכוחות האמריקאים מבגדד, נערה צעירה בחגיגות פסטיבל הג'אז בואחאקה שבמקסיקו. מדימויים כאלה נבנים סרטים תיעודיים: חומרי ארכיון מצולמים שמאפשרים לנו להבין במבט לאחור כיצד המציאות התרחשה, נבנתה ונוצרה, ומאפשרים ליצורים לפרש מחדש את מה שקרה ואת מה שזה מספר לנו על העולם ועלינו.

אבל, אם לא התחבאתם בבונקר במהלך השנה וחצי האחרונות, בוודאי לא תופתעו לגלות שכל הדימויים האלה מזויפים לגמרי. תוצר של בינה מלאכותית, או ליתר דיוק generative AI, שעושה שימוש במודל שעובד וסרק מיליארדי תמונות ותבניות כדי ליצור תמונה חדשה שהיא הגרסה הדיגיטלית של חלימה בהקיץ: שיבוט דיגיטלי, תוצר פיקטיבי שמערבל ביד אמן ממוחשבת מיליארדי דימויים קודמים, בלי עבר ובלי ממשות. דימוי פיקטיבי לחלוטין שמרגיש בדיוק כמו הדבר האמיתי.

התגובה הראשונית לדימויים האלה היא תדהמה. אנחנו עומדים פעורי פה אל מול הדימויים שנוצרו יש מאין ובכל זאת מצליחים לפעול עלינו כאילו הן עדות מצולמת. ההלם הזה מתחלף בהרגל מיואש, שהופך להרמת כתפיים וכמעט שעמום. אנחנו מקבלים במהירות מפתיעה, כמעט בחוסר משים, את העובדה שאנחנו נכנסים לתקופה שבה היכולת לייצר דימויים ויזואליים מזויפים, הכוללים עדויות "ממקור ראשון" על אירוע או סיטואציה שמעולם לא התרחשה, הפכה לקלה, זולה ונגישה לכל אחד ובוודאי לנו, היוצרים התיעודיים.

תחשבו על זה, כלי שמאפשר ליצור תמונה מכל סיטואציה אפשרית מבלי לדאוג לזכויות יוצרים או תשלום לבעלי הזכויות, מבלי לנבור בארכיונים אינסופיים, מבלי להידרש לעבודות גרפיקה ועיצוב יקרות. ההכרח הוא אבי ההמצאה, וגם הכסף. אבל מה זה אומר על האופן שבו אנחנו חווים וצופים בארכיון, אמיתי או מזויף? כיצד הארכיון מתקיים במתח הזה שבין אמת, המצאה ופרשנות בעולם התיעודי? כדי לדבר על זה, אני מבקש להתייחס לשתי יצירות תיעודיות מהשנים האחרונות שעשו שימוש, כל אחת בדרכה, בחומרים ארכיוניים מזויפים. הראשונה היא סדרת הטרו קריים "המניע" (טלי שמש ואסף סודרי, 2020, yes) והשנייה היא הסרט התיעודי בת האמן (מרגריטה ויניב לינטון, 2022, yes).



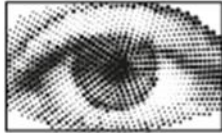
ידיעה בע"מ

איך בכלל אנחנו יודעים דברים על העולם, על המציאות שבה אנחנו חיים ובה חיים אחרים? איך אנחנו מבינים את המושגים שבונים את החיים שלנו עצמם – אהבה, יחסים, עבודה? איך אנחנו יודעים כיצד נראות אלסקה וסין, כיצד נראים עדרים של זברות שחוצים את הסוואנה, כיצד נראים החיים בכלא, בחלל או בקומונה שיתופית בנגב? כיצד אנחנו יודעים מהו גובהו של הר האוורסט? כיצד נראתה מלחמת ויאטנם?

רצף השאלות הללו מבקש לחתור תחת ההנחה שאנחנו סובייקטים הבונים את הידע שלנו על העולם מתוך ידיעתו. שאנחנו מגבשים עמדות, דעות ורגשות בהתאם לעובדות, לידיע ולתפיסת עולם שנחוונו לנו, לכל אחד בנפרד ולכולנו ביחד, כ"מציאות" שאת קיומה אנחנו, לרוב, לא מניחים בספק. חלקים קטנים מהמציאות הזו אנחנו מכירים מגוף ראשון, אבל את מרביתן אנחנו מקבלים על בסיס מושג אחד: אמון. ובעיקר – היכולת שלנו להאמין לדימויים הרבים שאנחנו נחשפים אליהם, המילוליים ובעיקר הוויזואליים, ואף להפנים אותם. ידיעת העולם שלנו מורכבת מרשת סבוכה של מערכות אמון: במערכות החברתיות שמתווכחות לנו את המידע, בגופי המדיה המייצרים את התוכן, בטכנולוגיות שמאפשרות לתפוס, לכמת או להעריך אותו, בגופים הציבוריים, הפוליטיים והתרבותיים שמפרשים אותו, ברשתות החברתיות ובסופו של דבר במי ששולח לנו את המסרון בווטסאפ. זה נשמע ברור מאליו, אבל ללא אמון באינספור מערכות, לא יכולה להתקיים ידיעת המציאות. בהקשר של קולנוע תיעודי – היצירה התיעודית מבוססת על מערכת יחסים של אמון, לרוב שקופה, בין הצופה לבין הדימויים והנרטיבים המוצגים בפניו, ובעיקר אמון בקולם של היוצרים ובאופן שהסרט מפרש, חושף ומייצג את ההתרחשות, הממשות או המציאות שבהן הוא מבקש לעסוק.

מערכת היחסים בין הצופה ליצירה אין משמעה שהצופה מניח שהיצירה "אובייקטיבית" או שהיוצר לא ביצע כל מניפולציה במהלכה, אלא שהצופה מוכן לחוות, להפנים ולעתים אף לאמץ את הפרשנות של המציאות מתוך אמון במספר, לא בפרטי הסיפור.

בעניין האמון, שמור לדימויים מקום ייחודי של כבוד. הדימוי המצולם, המוסרט או המוקלט, מהווה עדות קדומה, ראשונית, למציאות כפי שאנחנו תופסים אותה. אירועים פוליטיים מקבלים ממשות רק כאשר הם מתועדים; מערכות ממשלתיות מושחתות קורסות רק כאשר ניתן לשמוע את הקלטת העבירה המפיחה בסיפור רוח חיים; האושר שלנו מקבל אשרור רק כאשר הוא מפולטר, מתועד, מנוהל ומתויג ברשתות החברתיות. אנחנו מלקטים דימויים, סופגים אותם, מפנימים אותם ומבטאים אותם מחדש כביטוי אותנטי של המציאות הפנימית שלנו. האופן שבו אנחנו מגיבים למציאות הוא, פעמים רבות, ביטוי של האופן שבו נדמה לנו שהמציאות מתארגנת, או צריכה להתארגן, ולא מפגש בלתי אמצעי איתה. במילים אחרות, המפגש שלנו עם הממשי משתנה ומתעקם כתלות בדימויים שאנחנו נושאים איתנו. אנחנו פועלים בעולם לפי הדימויים שספגנו לא פחות מאשר אנחנו מייצרים דימויים לפי האופן שבו אנחנו חיים. האם אנחנו לא אומרים אחרת "אני אוהב אותך" אחרי מאות יצירות בטלוויזיה? לא חושבים אחרת על נישואים? גירושים? חיים באי בודד? האם אנחנו לא כופים



על סיפור החיים שלנו מבנה של שלוש-מערכת, הכולל אירוע מחולל, נקודת שיא ושבר שממנו צריך לצאת לקראת הקתרזיס?

הצומת בו הדימוי והאמת נפגשים הוא קריטי להבנת המקום שבו פועל כעת, ואולי מאז ומעולם, הקולנוע התיעודי, ולהבנת המקום שאמון, או "אמון", משמש בו תפקיד. זאת גם נקודת "המכירה" המרכזית של היצירה התיעודית – השאיפה שלה לייצג, לבטא או להעמיד במרכז הבמה אמת ברורה, מציאות שאינה מוכרת, לחשוף את הלא-ידוע או לחתור תחת הברור מאליו. "האמת מאחורי", "מה באמת קרה ב-", "כיצד נראים החיים של", "מהו הסיפור הלא-ידוע של" – כל אלה אינם סתם ממשפטי המכירה הפופלאריים ביותר של הקולנוע התיעודי, הם מסמנים לצופה, הפְּמָה לאמת יציבה, שהקולנוע התיעודי יכול לממש את הפנטזיה הזאת ולאשרר לו את קיומה של מציאות כלשהי שניתן לארגן לתוך 70 דקות.

התשוקה אל האמת, או הפנטזיה אליה, אינה דבר חדש, אבל היא זוכה לעדנה בשנים האחרונות דווקא בשל האזכור והעיסוק הגובר באחותה הסקסית, החצופה והנבזית: הפייק. לא זה המקום לדיון על מקומו של הזיוף בעולמנו, אבל נדמה שמערכות ומוקדי כוח תמיד פעלו כדי ליצור מצג שווא של המציאות, במסגרת היכולות הטכנולוגיות של התקופה. דווקא היום הדיון, ושבירת חלק גדול ממערכות האמון המקיפות אותנו, פותחות את האפשרות "להרמת מסך" על האופן שבו מוקדי הכוח מספרים ומתווכים לנו את "המציאות".

כך או כך, בתקופה של אינספור ספינים מהירים שמבקשים להזיז תודעות במהירות ולעורר בהן ספק, ייאוש או כעס, סרטים תיעודיים עדיין משמרים, במידת מה, את כוחם כמייצגים של אמת מורכבת, חבויה ומלאה בפרטים.<sup>1</sup> זה גם הדיון הנמצא בלב הוויכוח הפוליטי בישראל ובעולם כולו – היכולת להבנות מציאות, אמת או אפילו עובדות, היא הכוח הפוליטי שממנו נגזרת היכולת לפעול בעולם, הממשי מאוד. "מי בעל הבית?" אינה סתם שאלה המבקשת תשובה ברורה של המציאות המתקיימת בישראל, אלא שאלה שכל תשובה שניתנת לה מפרקת את העולם למציאויות המתקיימות במקביל ומתחרות כל אחת בתורה על כתר "האמת האמיתית". ואולי השאלה צריכה להיות "של מי המציאות הזאת?".

לקולנוע התיעודי יש כמה כלים ומתודות המבדלים אותו מהאופן שבו נוצרות ונחוות יצירות אודיו-ויזואליות אחרות. לעתים מדובר בזמן הממושך של התיעוד, בגישה (אקסוס) למקומות חבויים או אפילו בעצם העובדה שיצירה תיעודית היא לרוב תוצר של עשרות, ופעמים רבות מאות, ימי עריכה ועבודה – באופן שמבקש ליצור תמונה רחבה, מורכבת, של המציאות. אחד הכלים המשויכים באופן

---

<sup>1</sup> אי אפשר כמובן להימנע מלזכור שהן היצירה והן הצפייה בסרטים תיעודיים מכילים קידוד מעמדי-כלכלי, כך ש"האמת" שמוצגת בהן נוטה, לרוב, להיות בעלת גוון שמייצג את השיח הרווח בקהלים שמייצרים וגם צופים ביצירות הללו.



בלעדי ליצירה תיעודית מורכבת, המוקפת בהילת אותנטיות שקשה לערער עליה, הוא השימוש בחומרי ארכיון (מצולמים או ממשיים).

חלק מכוחו של הארכיון נעוץ באמונה שלנו בהיותו "רישום" של המציאות שאינו בעל מסגרת סיפורית. כלומר, אנחנו נוטים להאמין שהארכיון נוצר ללא הטיה נרטיבית ידועה מראש, שהדברים צולמו "כדרך אגב" מבלי לתת להם הקשר היסטורי, חברתי או פוליטי רחב, כפי שהיצירה התיעודית עתידה לתת להן.<sup>2</sup> ה"דרך אגב" הזה מקנה לארכיון, בין היתר, את כוחו. מידת אקראיות, סתמיות או פרזואיות, שהופכות תיעוד רגעים מסוימים לבעלי כוח, דווקא משום שאין תכלית מסוימת כזאת מראש ברגע התיעוד עצמו. כוח נוסף שיש לארכיון הינו בעובדת היותו, לעתים, עדות אינדקסיאלית להתרחשות קונקרטיית. כלומר, יש קשר חד-ערכי בין ההתרחשות עצמה לבין התיעוד שלה. זאת אינה "ניידת" שמסירת וחולפת ברחוב אלא "הניידת" שהוזעקה והגיעה לזירה הספציפית שאנחנו רואים. זה אינו "רובה" שדומה לכלי הרצח אלא "הרובה עצמו" שבאמצעותו התבצע "הרצח". השילוב של שני הכוחות הללו הוא זה שהופך את הארכיון לכלי כה חזק.

לילה חשוך. ניידת משטרה עושה את דרכה בסמטאות עין כרם. העין מזהה את טכנולוגיית הצילום קודם לתוכן – מצלמות הווידאו הראשונות שהפציעו בתחילת שנות השמונים – ריצודי וידאו, ארטיפקטים ויזואליים בנקודת האור והחושך, רעשים אנלוגיים שנותרו על הקלטת. ובתמונה: שוטר עיף חוסם את הכניסה של הצלם אל הזירה. צילום זירת הרצח, כתמי הדם, הנרצחת. כתב טלוויזיה מבקש מהעוזר שלו להתחיל להקליט, המצלמה נכנסת אל הבית ועוברת על פרטים מתוך הזירה, מישהו חולף במקרה בפריים, ובמרכז החדר כלי הרצח – רובה צבאי שמונח, כדרך אגב, על מפת שולחן אדומה. אנחנו שומעים את קולות ורואים דמויות המספרות את מה שאירע באותו הלילה – כשהם הגיעו לזירה. מה הם ראו, רגע אחר רגע, איך הלילה התחיל ואיך הוא התגלגל. החוקר מתאר את תמונת ליל הכלולות מעל מיטתם של האבא והאמא שנרצחו ואנחנו רואים אותה, את המיטה, את כתמי הדם ואת התמונה, מרחוק, של הזוג שחיו אבדו באחת.

במרכז הסדרה, שמגדירה את עצמה כ"מותחן פסיכולוגי בארבעה חלקים", פרשת הרצח בעין כרם שטלטלה את המדינה בשנת 1986. נער בן 14 רצח את משפחתו: אביו, אמו ושתי אחיותיו. השאלה שמלווה את האירוע מאז ועד היום היא כמובן שאלת המניע, וזהו המנוע המרכזי הדרמטי במרכז הסדרה: למה?

הסדרה דומה בצורתה ובלב הנרטיבי שלה לסדרות טרו-קריים אחרות: שימוש בעדויות מגוף ראשון, מומחים ו"ראשים מדברים" בשילוב עם קטעי ארכיון. רק שפה נעוץ ההבדל הגדול – קטעי ארכיון, כמעט כולם, אינם אותנטיים. בראיונות על הסרט לאחר צאת הסרט וזכייתו בפסטיבל ירושלים, תיאר

<sup>2</sup> ארכיונים אינם נוצרים או מתוחזקים, כמובן, בחלל הריק והם כשלעצמם בעלי הטיה לטובת ההגמוניה, הן באופן התיעוד עצמו, הן באופן הליקוט והקיטלוג. ההטיה הארכיונית הזאת, לטובת ההגמוניה, קיבלה את השם היפה "הטיית השתיקה" על הנטייה של ארכיונים להדיר ולהשתיק אוכלוסיות וקבוצות מוחלשות.



היוצרים את האופן שבו עשו שימוש בטכנולוגיה של התקופה כדי לייצר זיוף בעל מראית עין אותנטית לחלוטין.

ואכן המניע מצליח לחלוטין בשאיפה שלו לערבל ולבלבל בין ארכיון ממשי למזויף, ואין שום דרך לדעת, גם בעין מיומנת, מה מחומרי הארכיון הוא אותנטי ומה מזויף.

ככל שמתקדמת הסדרה, חלק מהצופים עלולים להתמלא בתחושות שונות: חלקם יקבלו את חומרי הארכיון כאמיתיים לחלוטין; חלקם יתהו כיצד "השיגו" היוצרים חומרי ארכיון שנעלמו מעיני הציבור לאורך תקופה ארוכה כל כך על פרשה שהייתה כה מרכזית; חלק מהצופים יעסקו במשחק ניחושים של אמת או לא, ברגעי הארכיון "הטובים מדי".

אחד המושגים המרכזיים בחוויית הצפייה, בעיקר בסרטים עלילתיים, הוא "השהיית חוסר האמונה" – הרעיון שכדי שהצופה ייטמע ויצלול לתוך העולם והמסגרת הסיפורית המוצעת לו ביצירה, עליו להשהות את עולם הערכים והעובדות שהוא מכיר, ולהתיישר עם עולם הערכים והעובדות של היצירה הדמיונית. ההשהיה הזאת מתרחשת באמצעות העברה נרטיבית הכוללת מנגנונים קוגניטיביים ורגשיים, ומאפשרת לקחת את הצופה למסע קולנועי, להסיר את החסמים וההתנגדויות ולהשפיע עליו רגשית או תודעתית.

בסרטים תיעודיים המושג של "השהיית חוסר האמונה" שונה, והוא מוגבל בעיקר ליכולת של הצופה להתעלם מהאופן הטכני שבו הסיפור התיעודי מצולם, נערך ולעתים מומצא בחדר העריכה, ולקבל את חוויית הצפייה כאמת המסופרת לנו על ידי יוצר שלתיווך שלו אנחנו מאמינים ומתמסרים.

בהקשר הזה, הזיוף הארכיוני ב"המניע" מעניין. הוא מעלה שאלה עמוקה על טיבה של האמת עצמה וגם על היחסים בין הצופה לבין היוצר. האם הדימוי המומצא שובר את יחסי האמון בין הצופה ליצירה? האם יש חשיבות לראות את הדימוי הממשי עצמו, האינדקסיאלי? האם האופן שבו הארכיון מוצג בפני הצופה מאפשר לו להיות בהשהיית חוסר האמונה שלו, או שמא זה מייצר חרדה ומרחק מהיצירה?

הסדרה "המניע" אינה מתייחסת לאופן שבו ארכיון נברא ואינה עונה על השאלה האם יש יחס כלשהו בין הארכיון המומצא לבין רכיבים, אם קיימים, ממשיים. אנחנו לא יודעים האם היוצרים ראו תמונות שאסורות בהפצה ושחזרו חלקים מהזירה, או אולי נעזרו בזיכרון של עד שאינו מתועד כדי שיתאר להם כיצד נראה הבית, כיצד הונח כלי הנשק, מה היה צבע המפות, מצב הריקבון של הפרחים באגרטל וכו'. אין לנו שום ידיעה על הקשר בין האמת המוצגת ב"ארכיון" לבין האמת הממשית שהתרחשה.

השאלות האלה אינן רק רלוונטיות ליחס בין הצופה לבין היצירה, לאופן שהוא משהה את הספק, מאמין ליוצרים, או מתמסר לאופן שבו הוא מקבל את היצירה – אלא גם לאופן שבו הוא יספוג ויעכל את היצירה לתוך מערך הדימויים שהוא נושא. אם ארסנל הדימויים המזויף של היוצר הוא אינסופי, והיצירה "מלווה" את האמון של הצופה, שמתגבש בעקבות עשרות שנים של יצירה תיעודית,



האין מערכת האמון הזאת נפגעת בסופו של דבר? האם היוצרים, שיכולים ליצור כל דימוי שיבחרו, יוכלו שלא ליצור עולם שהוא שיקוף של הדימויים שכבר העמיקו אחיזה בתודעה הקולקטיבית? האם אין בכך, בסופו של דבר, פעולה של ריאקציה שמרנית המבקשת לחזק זרמים קיימים, הרחק מההבטחה של קולנוע תיעודי "לחתור תחת המציאות ולחשוף אותה?".

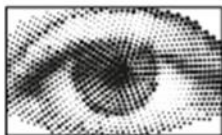
בת האמן

הערה: ספויילרים לפניכם.

הסרט בת האמן (מרגריטה ויניב לינטון, 2022, yes) נוקט בגישה שונה לגמרי לגבי סוג חומרי הארכיון שבהם הוא עושה שימוש, לגבי האופן שבו הוא מציג אותם, ולגבי הדרך שבה הוא משתף את הצופה בתהליך היצירה והזיוף של החומרים, כחלק מהמהלך הרגשי שלו. במרכז הסרט מערכת היחסים בין אמן לבתו – היא יוצרת הסרט – שמבקשת לחדש איתו את הקשר, דרך יצירותיו הרבות ורטרוספקטיבה שנערכה לכבודו. תוך כדי הסרט, ובאופן מדורג, מתגלה לצופים העובדה שכל החומרים שצפו בהם, כל השיחות שהאזינו להם, כל המפגשים והתיעודים היו מזויפים, או ליתר דיוק, נוצרו מחדש לטובת הסרט. הסרט אינו מנסה להסתיר את מעשה הזיוף אלא הופך אותו לחלק מהתהליך האמנותי של הסרט ושם אותו במרכז, החל משלב ליהוק האבות ועד לאופן שבו צויר מחדש העבודות של האב הנעדר. הצופים נחשפים לתהליך הבחירה של הצייר/שחקן החדש שמשחזר/יוצר מחדש את היצירה של האב. ולאופן שבו מנחה גיבורת הסרט את השחקנים כיצד להתנהג כמו "אביה" בסרט.

הסרט גם מספק הסבר למעשה הרמייה: אבא שלה התחרט באמצע התהליך והחליט שלא לקחת חלק בסרט. הוא אסר עליה לעשות שימוש בציורים שלו, בשמו, בתערוכה שלו. במובן הזה הצורך של היוצרים לזייף את הארכיון מקבל מניע משל עצמו – העדר חומרי ארכיון שניתן (או מותר) להשתמש בהם. אולם בניגוד לסדרה "המניע", הצופה יודע שחומרי הארכיון הללו קיימים, רק שאינם נגישים לו. כלומר, הצופה מבין שמתקיים יחס כלשהו בין הרכיב הממשי לבין הזיוף שלו. היחס עצמו לא ברור לנו. האם מדובר בחיקוי טכני של המקור, יצירה שונה "ברוח הדברים" או משהו חדש לגמרי, פרשנות עמוקה יותר של היוצרת ליצירתו של אביה ולדמותו. השאלה הזאת עומדת מעל כל היצירות שראינו ומעניקה להן כוח רגשי נוסף. אנחנו לא צופים רק בזיוף יצירות אלא בתהליך הזיוף שמונע מתוך רצון של הבת להתקרב אל הממשי – הן הארכיון והן האב עצמו.

אפשר לומר שבבת האמן מערכת היחסים אינה רק בין בת האמן לאביה, אלא גם בין בת האמן לאופן שבו זייפה את החומרים המייצגים אותו. הבחירה שלה בצייר שאהבה ש"יציר מחדש את היצירות של אביה", האופן שבו אצרה מחדש את התערוכה, וכמובן הבחירה שלה בשחקן שממלא את מקומו של האב האמיתי – כל אלה מדגישים את התשוקה של הבת אל האב, זיוף הארטיפקטים של האב הינו במידה מסוימת גם המאמץ לזיוף היחסים ביניהם, ובתוך כך העוצמה הרגשית, התשוקה אל



יחסים שאינם אפשריים, שהזיוף מספק להם תחליף כלשהו. או כמו בשיר הנהדר של להקת בלונד-רדהד: *fake can be as good*.

היוצרת, המשתפת את הצופים בתהליך יצירת הזיוף, ובהכרח של יצירת הזיוף הזה, מייצרת יחסי אמון חדשים – היא אינה רק "חושפת את המנגנון שמאחורי הווילון", אלא מייצרת אצל הצופה את היכולת "להשהות את חוסר האמונה" ואף מאפשרת לו, דרך תהליך הזיוף, לקחת חלק בפנטזיה משותפת של פגישה עם האב.

## Fake can be as good

בדומה לחיפוש ארכיוני של חומרים רגילים, היצירה המחודשת של ארכיון מדומיין בנויה על תודעת הארכיון של היוצר, על הדימויים שהוא מניח שהיה ניתן למצוא במצב של תיעוד מושלם, על הפגמים שהיו מתרחשים במצב של תיעוד חלקי, על האיזוטריות והמשמעות האנושית, החומרית והרגשית שהיו נוצרים לו היו מתרחשים מבלי משים. מלאכת הרכבת הארכיון המדומה מייצרת שכבה נוספת של סינון, הפעם דרך הדימוי הארכיוני המופנם של היוצר.

במובן הזה, תהליך היצירה של ארכיון דומה לאופן שבו בינה מלאכותית מייצרת את הדימויים הפיקטיביים שלה – היא מסתמכת על "תודעה" בת מיליארדי דימויים, ומנסה "לנחש" מהי התמונה הסבירה שניתן לייצר ממנה. כלומר, היא מייצרת דימוי חדש בהתבסס על מודל של "אפקטיביות" – מהו הדימוי המתאים ביותר לתודעה של המפעיל שלה. נקודת המפגש הזאת, בין האופן שבו בינה מלאכותית פועלת ובין האופן שבו דימויים מופנמים מייצרים דימוי חדש אינו מקרי – זאת היא פנטזיה על הדימוי הנכון מספיק, הפגום מספיק, האמיתי מספיק, לו היה קיים.

השאלות על אמת ובדיה, זיוף והונאה, אינן חדשות בעולם, ובוודאי שלא בתחום התיעודי. החל מ"נאנוק איש הצפון", (רוברט פלאהרטי, 1922), שבו הוצגה משפחה אסקימואית שאינה קיימת (היוצר הרכיב את המשפחה כפי שהוא, המערבי, מדמיין תא משפחתי ילידי) ועד השנים האחרונות. ההבדל נעוץ הן בקלות הטכנית שבה הזיוף הזה אפשרי, הן ביכולת ליצור דימויים שנראים אינדקסיאליים לחלוטין והן בקלות שבה ניתן להשיג יצירה תיעודית שכזאת. במובנים מסוימים מדובר ב"הרמת מסך", הודאה באופן שבו המציאות נרקמת גם ביצירה תיעודית, המחייבת את היוצרים ואת הצופים ליצור מערכת יחסים חדשה של אמון. כוחו של הדימוי כשלעצמו נחלש כאשר ניתן לייצר כל דימוי, ללא ספק, באופן בלתי ניתן להפרדה בין מזויף לאמיתי.

אפשר להמר שבני אדם יוותרו על הצורך "באמת" ויוכלו לחיות עם דימויים המנותקים מהממשות שלהם, אבל יותר סביר שהיצירה התיעודית תידרש, בשנים הקרובות, ליצור מערכת יחסים חדשה של אמון עם הצופים. העובדה שניתן לייצר כמעט כל דימוי שעולה על הדעת בקלות ובאמינות תשנה את המקום ואת כוחו של הדימוי כעדות אינדקסיאלית "ממקור ראשון", ותסיט חזרה את הכוח אל



הפרשנות והכרת המציאות של היוצרים עצמם. הנטייה שלנו אל מול טכנולוגיה חדשה היא להניח שהיא "תשנה את הכול", אבל האמת היא שלעתים רחוקות זה קורה. הטבע האנושי והתשוקה של

צופים אחר יצירות שחושפות את האמת הממשית, או מחפשות אחריה, הם הבסיס שנותן ליצירה תיעודית את כוחה. וזה, אני מקווה, לא ישתנה.