

שיווק קדושה: מסע צילומי לארץ הקודש במאה התשע-עשרה ובראשית המאה העשרים

ארץ הקודש הייתה אחד האתרים הפופולריים לצילום החל מראשיתו של המדיום. תצלומים לא רק תיעדו את המקומות הקדושים אלא גם אימתו את קיומם, הנציחו את המראות והעבירו אותם על פני מרחקים עצומים במרחב ובזמן. צילום סטראוגרפי (תלת-ממדי) נחשב לתיעוד הטהור והאמתי ביותר. במאמר זה מראה אמה מעיין-פנר כיצד ההתבוננות בתצלומים תלת-ממדיים יצרה את חוויית הביקור במקום עצמו – מבלי לצאת מהבית. סטראוגרפים של ארץ הקודש הציגו לכאורה את המציאות העירומה, אך למעשה, במובנים רבים הם היו סובייקטיביים עד לבדיה של ממש. הטקסט שהתלווה לתצלומים הוסיף ועיצב פרשנות, וזו בראה לעתים מציאות אלטרנטיבית שדרכה שווקו רעיונות דתיים, פוליטיים, אידאולוגיים ותרבותיים שונים.

הציגה מיה פיינמן (Mia Fineman) דוגמאות רבות לתצלומים שעברו מניפולציות, המוקדם ביותר מתוארך לשנת 1846 (ראו ברשימה לקריאה נוספת את ספרה לזיין את זה: מניפולציה בצילום לפני פוטושופ [Faking It: Manipulated Photography before Photoshop]).

מאמר זה מהווה חלק קטן ממחקר רחב-היקף שבוחן את תפישת ה"אחר" בתצלומי ארץ הקודש במאה התשע-עשרה והשפעותיה על הקהל המערבי. במסגרת המאמר אבקש לבחון סוג מסוים של תצלומי מסע, ובמיוחד תצלומים שצילמו בארץ הקודש במאה התשע-עשרה צלמים נוצרים שהגיעו מהמערב (מאירופה ומאמצות-הברית). מטרת רוב התצלומים הללו הייתה שיווקית, וקהל היעד שלהם היה נוצרים אדוקים. בעבור רובם הייתה זו היכרות יחידה עם ארץ התנ"ך.

בתצלומים רבים שנעשו בארץ הקודש מופיעים המקומיים: ערבים, יהודים, דרוזים ושומרונים. ניתן "לקרוא" את הדימויים הללו דרך הפריזמה האוריינטליסטית, שמתארת את מופלאותו של המקומי – המזרחי, הרומנטי והזר (ה"אחר"), על כל גווניו. עם זאת, אני סבורה שלאורך הקודש היה מעמד מיוחד והמקומיים תוארו קודם כול דרך הפריזמה של האידאולוגיה הדתית. לאחר סקירה קצרה של מניפולציות בצילומי ארץ הקודש לאורך המאה התשע-עשרה, אבקש לבחון את שאלת התגבשותה של

"מה שאנחנו רואים חייב להיות אמתי"

האם תצלום "משקר"? היום התשובה לשאלה זו ברורה. תצלום יכול לעבור מניפולציות שונות שלעתים לא רק נועדו לייפות את המצולם או לטשטש פרטים לא-רצויים, אלא אף לשנות את המציאות עד כדי הפיכת משמעותה. ועדיין, אנחנו מאמינים לתצלום. אנחנו רואים את העולם דרך התצלום, ולעתים מתעלמים מכך שהוא מייצג אג'נדה אמנותית, פוליטית או חברתית. באמצעים מודרניים קל מאוד "למכור" תצלום שעבר מניפולציה כ"נאמן למציאות". התבוננות מהירה אל ההיסטוריה של הצילום מגלה שמניפולציות נעשו כמעט מראשית המצאתו של המדיום. הסיבות לכך היו מגוונות, אסתטיות מזה אך גם אידאולוגיות או אחרות. בקטלוג לתערוכה שהתקיימה בחורף 2012-2013 במוזיאון המטרופוליטן לאמנות בניו-יורק (Metropolitan Museum

ד"ר אמה מעיין-פנר היא מרצה בכירה בחוג לתולדות האמנות באוניברסיטת חיפה. מחקרה עוסק באמנות ביזנטית בארץ הקודש, בכתבי יד מאוירים ובתיאור ה"אחר" באמנות הנוצרית מימי הביניים ועד למאה התשע-עשרה. בשנים האחרונות היא חוקרת את תפישת ארץ הקודש ותושביה כפי שזו באה לידי ביטוי בצילום המערבי של המאה התשע-עשרה וראשית המאה העשרים.

וא"ל: maayanimage@gmail.com



"יהודים מתפללים בכותל של היכל שלמה", חלק מתוך סטראוגרף של ב' ו' קילבורן (Kilburn), שנת 1898

תפישת המקומיים – ערביי ארץ הקודש ויהודיה – בעיני המערב, דרך שני מקרי מבחן, ולהבין עד כמה עזר הצילום בגיבוש התודעה, במיוחד כשהתמונות לוו בטקסט מנחה ומכוון. בנוסף, אני טוענת שלתצלומי תלת־ממד (תצלומים סטראוגרפיים [Stereographs]) ולאופן שבו הוצגו לקהל הלקוחות הרחב הייתה השפעה מכרעת על עיצוב דימוי ה"אחר" בתודעה המערבית.

"הצילום... אינו יכול לרמות... אין יכולת למכשיר מופלא זה להוסיף או להפחית: אנו יודעים שמה שאנחנו רואים חייב להיות אמיתי", כך נכתב באחד מכתבי העת לאמנות החשובים של אמצע המאה התשע־עשרה ("America in the Stereoscope", *The Art Journal*, 1860, p. 221). על־פי הדעה הרווחת בתקופה זו, לצילום היה יתרון ברור כתייעוד על הציון, דבר שבא לידי ביטוי בהעברת המידע בצורה בלתי־אמצעית, ללא התערבות אישית של הצלם. כשמדובר בארץ הקודש מידע זה מקבל משנה תוקף דתי. תצלומים לא רק מראים איך המקום נראה, הם מאמתים את עצם קיומו של מקום קדוש, משמרים את פני המקום ונושאים אותו כפי שהוא למרחקים במרחב ובזמן. תצלום נתפש כחותם של האמת הבלתי־מעוררת. במובן זה התצלום דומה תפישתית ל"פנים הקדושות של ישוע". לפי הסיפור, תווי פניו השתמרו באריג וכך נישא חותם פניו האמתי למרחקים. יש משהו אלוהי, מיסטי בתפישה כזו של צילום המקפא את המציאות כפי שהיא, הופך אותה לעל־זמנית ומאפשר להשתמש בו לצרכים תאולוגיים, מכיוון שאין עוררין על אמתותו הבסיסית.

לא פלא אם כן, שארץ הקודש הפכה ליעד צילומי נחשק מיד עם המצאת הצילום. המקומות הקדושים צולמו בטכניקת הדאגרוטיפ, שהומצאה בידי לואי־ז'אק־מנדֶה דאגר (Daguerre) כבר בסוף שנות ה־30 של המאה התשע־עשרה. תצלומים אלו נחשבו ל"ללא ספק נאמנים למציאות", כפי שהגדיר זאת הצלם הצרפתי ז'וזף־פיליבר ז'ירו דה פרנז'ה (Girault de Prangey). לדבריו, הוא לקח עמו "את חותמם היקר [...] שלא ייפגע לא בשל הזמן ולא בשל המרחק" (ראו ברשימה לקריאה נוספת **מראות הכסף: תצלומי הדאגרוטיפ של ז'ירו דה פרנז'ה** [Musée gruérien, Miroirs d'argent:] [*daguerrotypes de Girault de Prangey*]).

תצלום דאגרוטיפ נוצר על פלטת נחושת מצופה בכסף, והוא דימוי "פוזיטיב" יחידני שלא ניתן היה לשכפלו בטכנולוגיית הצילום בת הזמן. את תצלומי הדאגרוטיפ נהגו להעתיק בטכניקת הדפס (ליתוגרפיה ותחרית), ואלה שולבו בספרי מסעות או שימשו כאילוסטרציות לספרי קודש. מקומות שוממים ודוממים שהונצחו בתצלום לא תמיד סיפקו את ההתעניינות הגוברת בארצות היעד. על כן, וכדי "להחיותם", נוספו בהדפסים גם דמויות בבגדים ססגוניים שתאמו את התפישה האוריינטליסטית בת הזמן. הכלאה זו, דמיונית לכאורה, התקבלה כתייעוד אמתי, שהרי בבסיסה עמד הצילום.

כבר בשלבים הראשונים לקיומו היה קיים פער בין תפישת הצילום כמתעד אמתי למניפולציות שהתאפשרו בזכות תפישה זו. עם התפתחות הצילום הלך פער זה וגדל, דבר המתבטא בדבריו של פרנסיס פריט (Frith), צלם אנגלי נודע שערך כמה מסעות למזרח הקרוב ולארץ הקודש. בהקדמה לספרו **מצרים ופלשתינה: מצולמות ומתוארות (Egypt and Palestine: Photographed and Described)** הבטיח פריט תיעוד נאמן למקור בעזרת המצלמה, למען כל מי שלא התאפשר לו לערוך מסע כזה לארצות הרחוקות. "אין תחליף ממשי למסע בפועל; אך שאיפתי היא לספק לאלו שהנסיבות אינן מאפשרות להם לצאת למסע האמתי, ייצוגים נאמנים למראות שהייתי עד להם, ואשתדל להעביר אמיתות פשוטות אלו של המצלמה גם דרך קולמוסי" (עמ' 1). באותה נשימה הודה פריט שצלם איננו רק מתווך פסיבי בין האובייקט המצולם לתוצר הסופי, אלא יוצר כל פריים ופריים באופן מודע ומכוון. התוצאה הסופית תלויה בבחירותיו של הצלם: במיקום, בזווית, בקומפוזיציה, בתאורה וכדומה. הצופה לא מודע למאמצי הצלם להשיג את הפריים המושלם. לא פלא, אם כן, שמי מהצופים שהגיע בסופו של דבר לארץ הקודש וראה את אותם מקומות שהכיר מהתצלומים, לא רק שלעתים לא זיהה אותם, אלא לפעמים אף התאכזב קשות.

הצלם הצרפתי פליקס בונפילס (Bonfils, 1831–1885) היה אמן מניפולציות, שבניגוד לצלמים מערביים אחרים התיישב במזרח התיכון ופתח סטודיו פעיל בבירות. קשה מאוד לתארך את תצלומיו של בונפילס כי גם בנו וגם אשתו לקחו חלק בעסק המשפחתי והמשיכו להשתמש בתשלילים של האב, לפעמים מבלי לציין זאת במפורש. הבן אדריאן חתם גם הוא בשם בונפילס וטשטש במכוון את זהותו של היוצר המקורי. הסטודיו "בית בונפילס" (Maison Bonfils) היה פעיל עד שנת 1910.

כבר בשנת 1871 דיווח פליקס בונפילס שברשותו 510 תשלילים מהמזרח התיכון, שמהם פיתח 15,000 תצלומים רגילים ו־9,000 תצלומי תלת־ממד (סטראוגרפים). תצלומיו נמכרו בין השאר לתיירים שפקדו את העיר העתיקה בירושלים. כמקובל בתקופתו צילם בונפילס את המקומות הקדושים ואת דיוקנאות ה"מקומיים" צילם בסטודיו שלו. הוא התעניין בעיקר בססגוניות הבגדים, יצר דמויות שלא ניתן היה לפגוש במציאות, וקידם דרך תצלומיו את תפישת המזרח הקסום והרומנטי. לעתים נעזר בזונות מקומיות או באירופאים בבגדים מזרחיים כמודלים. כך, בפורטרט של אישה צעירה עם רעלה, תלתל המציף מאחורי כיסוי ראשה מסגיר את היותה מודל שנשכר למשימה. התלתל, כמו גם הדגש על עיניה, קורצים לפנטזיות של הגבר המערבי על האישה המזרחית, המסתורית והכובשת, בעלת הארוטיקה המרומזת.

לתפישתו, גם המקומות הקדושים חייבים היו לקרוץ לצופה המערבי, לעורר בו הזדהות ולגרום לו לפתוח את



"ים המלח", תצלום מאת פליקס בונפילס (Bonfils), שנת 1870 בקירוב

פוגעת באפקט התלת-ממדי, לכן צילום סטראוגרפי נחשב לתיעוד הנאמן מכולם. בהתייחסות לסדרת התלת-ממד של נופי ארץ הקודש שיצר פריט נכתב: "בסדרה זו נגלית לנו האמת העירומה... לא הייתה שום אפשרות להוספה או להפחתה. השמש דוברת אמת נדירה שאינה יכולה לשקר כדי ליצור אפקטים או להטעות כדי להוליך שולל" (Egypt "and Palestine", *The Art Journal*, 1858, p. 229).

התצלומים התלת-ממדיים זכו לשבחים בשל האפקט הראליסטי, אך ההיסטוריה שלהם הייתה הפכפכה. לאחר תקופת שגשוג בשנות ה-60 וה-70 של המאה התשע-עשרה דעכה הפופולריות של התצלומים הסטראוגרפיים באופן משמעותי, בעיקר ככל הנראה בגלל העתקות זולות, חוזרות ונשנות, שפגעו משמעותית באיכות התצלומים ובאפקט התלת-ממדי, כמו גם בראליזם. הד לכך נמצא בכתבי העת המקצועיים של התקופה. עם זאת, ייצורם לא פסק והם זכו לפריחה מחודשת, בעיקר בארצות-הברית. לקראת שנות ה-90 של המאה התשע-עשרה לא היה כמעט בית

הארנק. כך, לדוגמה, הפך ים המלח לשוקק חיים באמצעות חשיפה של כמה נגיבים על דף נייר אחד מצופה חלבון ביצה (albumen) והוספה על הפריים המקורי של כמה דמויות המשתקפות במים בצורה שאינה אפשרית במציאות – פעולות המזכירות את מניפולציות הפוטושופ של ימינו (ראו התמונה שלמעלה). במקרה אחר, הצביעה – שנעשתה ללא שום קשר למציאות – גרמה למקום להיראות יפה ונוסטלגי ולתצלום להיות בעל פוטנציאל מכירה גבוה יותר. רק בטכניקת צילום אחת לא הייתה לצלם אפשרות להתערב לאחר שהפריים כבר נוצר. מדובר בצילום תלת-ממדי או סטראוגרפי. לצילום כזה השתמשו במצלמה כפולת-עדשה שצילמה שני תצלומים בזמנית מזוויות שונות במקצת (המרחק בין העדשות הוא כשבעה סנטימטרים, בדומה למרחק בין שתי העיניים). התצלום הכפול, לאחר שהודפס, מונח על משקפי צפייה (סטראוסקופ), הממקדות כל עין בתצלום אחר. המוח מתרגם את הנראה לדימוי תלת-ממדי, בדומה למציאות. כל התערבות בצילום הייתה

ממעמד הביניים שלא היו בו סטראוגרפים, ואלה הפכו לצורת הבידור האולטימטיבית בסלונים הוויקטוריאניים, בדומה לטלוויזיה של ימינו. כמעט ולא היה נושא שלא צולם בתלת-ממד: משחקי ילדים, סצנות רומנטיות, קריקטורות, פלאי עולם ואף מלחמות. החשיפה לתצלומים אלו גרמה למתבוננים לחוש שהם חלק מהעולם הגדול בלי לצאת מסלון הבית, ולא רק זאת – דומה היה שהם נחשפים לאירועים משמעותיים ב"זמן אמת" ומשתתפים בהם. אך עין חדה מבחינה מיד שגם תחושת האמת שבסטראוגרפים הייתה מבוססת על הטעיה: הצופים לכאורה שוטטו בשדה הקרב מיד לאחר שהסתיים וראו מקרוב את גופות החיילים, אך הגופות סודרו בהקפדה לפני שצולמו. ייתכן שבחלק מהמקרים לא היו אלה גופות כלל, אלא אנשים חיים שמילאו את התפקיד. כל זה לא הפריע כמוֹבן לצופים לחוש מעורבות עמוקה באירועים.

חברות רבות בארצות-הברית עסקו במכירת סטראוגרפים. נזכיר רק שלוש מהמשמעותיות ביותר להתפתחות התחום: האחים קילבורן (Kilburn Brothers), שהיו צלמים וגם רכשו תשלילים של צלמים אחרים והתחילו במכירת סטראוגרפים מדלת לדלת; אנדרווד אנד אנדרווד (Underwood & Underwood), שבשנת 1895 הפכה לחברה הגדולה ביותר בתחום ובראשית המאה העשרים יצרה כ-25,000 תצלומים סטראוגרפיים ביום; וחברת קיסטון (Keystone View Company) – שבזכות כניסתה העמוקה לתחום החינוך הצליחה לשרוד עד סוף שנות ה-30 של המאה העשרים, קנתה את החברות האחרות והפכה לכמעט מונופול.

טיולים סטראוגרפיים ברחבי העולם

במקביל להפיכת הצילום בתלת-ממד לעסק בייצור המוני, קרה דבר נוסף: חברת אנדרווד הבינה את הפוטנציאל השיוקי שבהפיכת סטראוגרפים בודדים לסדרות מאורגנות, והייתה הראשונה שהחלה להפיצן. כך נולדו סדרות הטיולים ברחבי העולם. הצצה במדריך לאנשי המכירות מגלה כיצד שווקו סדרות אלו. "אנשים מדברים על המקומות המפורסמים בעולם. אך המקומות רחוקים מאוד; הדרך גוזלת זמן, המסע יקר ולעתים אף מסוכן. אתה יכול להשיג את אותה תחושה אותנטית בדרך קלה וזולה הרבה יותר [ולשמור את הכסף לצורכי המשפחה]... בדיוק כפי שהטלפון נושא את הקול לאוזן מוכרת במרחק מאות אלפי מיילים, כך המכשיר הזה שלך מבטל את המרחק ביחס לנראה" (*Manual of Instruction from Underwood & Underwood*, New York and London: Underwood & Underwood, 1900 [1895], pp. 42-43). איש מכירות אמור היה לשכנע את הקונה שהוא אכן "יראה" את המקומות החדשים ו"ייחשף" לאלפי דברים מעניינים ולאירועים הקשורים למקומות האלה. המסע הווירטואלי יספק לו חוויה הרבה יותר כוללת ממסע אמת. למעשה,

מדגיש המדריך, אנשים נוטים להעריך יתר על המידה את התנועה הפיזית בנסיעות בפועל, בזמן שהסדרות המוצעות יכולות להעניק חוויית מסע מקיפה הרבה יותר ללא כל צורך לזוז מהכורסה.

כל סדרה נמכרה בכריכה קשה בתור ספר של ממש. התצלומים לוו בטקסט על גבם, כמו גם במפות ייחודיות ובספרי מידע שהעמיקו והרחיבו את חוויית המסע הווירטואלי. מהלך זה הפך את תצלומי ארץ הקודש למסע צליינות לאנשים שלא ביקרו בה וכנראה גם לא היו מבקרים בה לעולם. דרך רצף תצלומים הובלו הצופים ממקום קדוש אחד למשנהו, ובמקביל קיבלו הסבר תאולוגי, גאוגרפי ותרבותי שהמחיש וביאר את מה שראו עיניהם. המפות עזרו לצופים לדעת היכן בדיוק עמד הצלם בזמן הצילום, ואילו המשקפיים הסטראוסקופיים (שנמכרו יחד עם הסדרות) יצרו את אפקט התלת-ממד, גרמו להינתקות מהעולם החיצון ולהתאחדות עם הדימוי בצורה מקסימלית. הצופים הרגישו שהם נוכחים במקום, משתתפים בחגים דתיים ומהלכים ברחובות ירושלים. התבוננות מרוכזת זו ניתקה את הצופים מהזמן ומהמקום והחזירה אותם בזמן לתקופת התנ"ך והברית החדשה – וכל זאת מבלי שיצאו מפתח ביתם. ארץ הקודש הפכה לאמתית ובהישג יד.

אין פלא שסטראוגרפים של ארץ הקודש נעשו פופולריים כל-כך דווקא בארצות-הברית, שבה חברו רגשות דתיים ולאומיים לשיווק אגרסיבי ולייצור המוני. הארץ המובטחת החדשה נקשרה לארץ המובטחת הישנה באמצעות הסטראוגרפים. "האם חלמת לבקר בפלשתינה? האם השתוקקת לדעת מה המשמעות של עמידה ליד חומת ירושלים? בנצרת? על גדת הירדן? כעת תוכל לדעת, על-ידי שימוש נכון בסטראוגרפים, במפות שהוכנו במיוחד ובספר זה, איך זה לעמוד בדיוק באותם המקומות" (*Palestine through the Stereoscope, a tour conducted by Jesse Lyman Hurlbut and Charles Foster Kent*, New York and London: Underwood & Underwood, 1914, p. xxiii), כך כתב פרופסור צ'רלס פוסטר קנט (Kent) מאוניברסיטת ייל בהקדמה למדריך לסיור בארץ הקודש של אנדרווד שיצא לאור בשנת 1900, ומאז הודפס במהדורות חוזרות.

כדי להפיק חוויה מקסימלית, הונחה הצופה ללמוד כל אחד מתצלומי התלת-ממד לעומק, להתבונן בפרטים זמן ממושך וממש "לטייל" בתוכו. רק כך יוכל לחוש שאכן הוא נמצא במקום הנחשק. לסיוורים וירטואליים אלה הייתה מטרה דידקטית ברורה: דרך התבוננות ממושכת ב-100 תצלומים תלת-ממדיים, הצופה לא רק נחשף ל"דימויים בגודל אמת" של ארץ הקודש, אלא אף "החיה" את ספרי הקודש. הגבולות בין מציאות לדמיון נעלמו והמתבונן חש שהוא נמצא במסע צליינות ממשי.

לטקסטים הייתה חשיבות רבה בעיצוב המציאות, שהפכה בעיני הצליין הווירטואלי לאמת היסטורית. הם



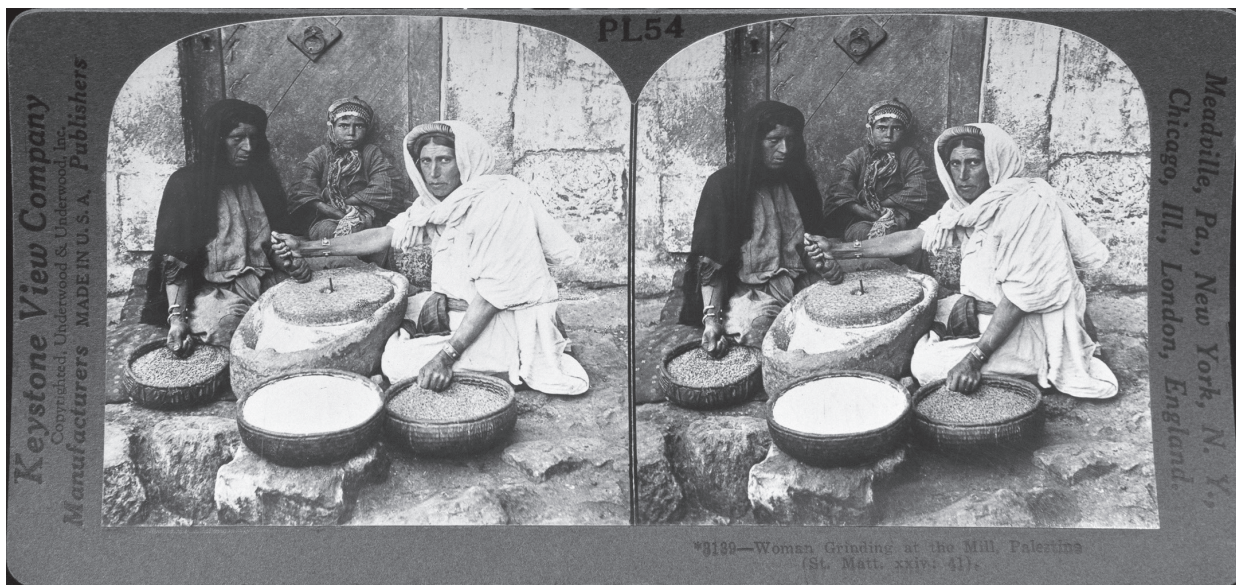
"ירושלים, עיר הקודש, מטרת הצלבנים, משוחררת לנצח מהתורכים", סטראוגרף, שנת 1917

וסטודנטים יוכלו להנציחו בעזרת העט והמצלמה למען הדורות הבאים, שלא יוכלו לומר שלא היה זה אמת" (ראו לונג ברשימה לקריאה נוספת, עמ' 96). כותרת התמונה, מהבשורה על-פי מתי כד, 41: "שתיים טוחנות בריחיים – אחת תילקח ואחת תיעזב", הבהירה שהנשים הן רמוז ליום הדין האחרון: אחת הנשים תלך לגן עדן, השנייה לגיהנום. הנושא הופיע רבות גם אצל חברת קיסטון בסדרות שונות, למשל כחלק מסדרת מסעות בעולם שכללה 600 תצלומים (http://www.loc.gov/pictures/item/2004671710). כותרת הסטראוגרף, "נשים מקומיות טוחנות חיטה", והטקסט שעל גבו הם בעלי אופי אתנוגרפי המדגיש את הפרימיטיביות של החיים במקום. בין השאר, הצופה התבקש להתבונן בפניהן של הנשים ולהשוותן לנשים אינדיאניות, אולי כדי להבליט את המרחק התרבותי הרב שבין הפרימיטיביות של המקומיים לקדמה האמריקנית בעזרת שימוש בדוגמא מוכרת. סדרה זו נועדה לשמש כחומר לימודי בבתי-הספר. מחוברת ההדרכה למורים המצורפת (*Visual Education through Stereographs and Lantern Slides: Teacher's Guide to Keystone '600 and Lantern Slides: Teacher's Guide to Keystone '600* (Set', Meadville, Pa., 1920) ניתן ללמוד כיצד דימוי אחד משרת מגוון מטרות שונות – בין השאר, להראות את המלאכות הפרימיטיביות שכבר אינן בשימוש בארצות-הברית, להצביע על שווקים עתידיים למוצרים מודרניים ואפילו לתת שיעורים באמנות הצילום, שהרי "קומפוזיציה פירמידלית, מאורגנת היטב יוצרת תמונה מהנה מאוד" (עמ' 546). כרגיל, גם המסר הדתי קיים: הסצנה מהווה חלון לתקופת חייו של ישוע. סדרה זו הייתה פופולרית מאוד וזכתה למהדורות חוזרות ונשנות משנת 1906 ועד שנות ה-20 המאוחרות.

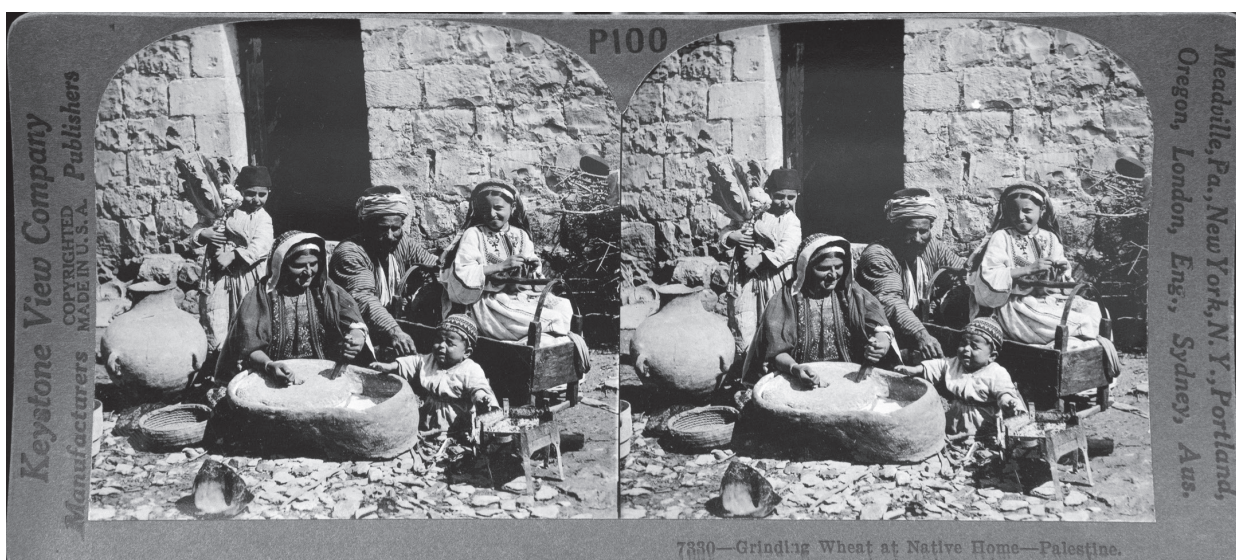
הבליטו את המסרים הדתיים, הפוליטיים והחברתיים, ורוב הסטראוגרפים לוו גם בכותרת קצרה שסיפקה פרשנות לסצנה. כך, למשל, הכותרת "ירושלים, עיר הקודש, מטרת הצלבנים, משוחררת לנצח מהתורכים" מתחת לתצלום תמים לכאורה של ירושלים שפורסם בשנת 1917, כחלק מסדרה שתיעדה את מלחמת העולם הראשונה, הפכה את ירושלים לסמל לניצחון הנצרות על האסלאם (ראו התמונה שלמעלה). הטקסט בגב הסטראוגרף נתן לצילום פרשנות היסטורית דתית, והצופים כמו נמצאו במקום וקיבלו הסבר ממדריך בשר ודם. הסברים אלו נחשבו לאמינים ומדויקים יותר מאלו שתיירים או צליינים יכלו לקבל באתר עצמו, כיוון שניתנו מפיהם של אנשי דת מלומדים, בעלי תארים אקדמיים מערביים, ולא מפי מקומיים, שלא תמיד ידעו לפרש נכונה את חשיבות המקום לנוצרי המאמין. במובן מסוים, אם כן, נתפש המסע הווירטואלי כעדיף על המסע הפיזי.

ארץ הקודש בקיפאונה הקדמוני

אחד הנושאים הפופולריים לצילום היה נשים טוחנות קמח (ראו התמונה בעמוד הבא למעלה). סצנה זו תיארה עבודה יומיומית קשה, פרימיטיבית ולכן אקזוטית לצופה המערבי. גם ילידים מאמריקה הצפונית או מהודו צולמו עוסקים במלאכה זו, אך בהקשר של ארץ הקודש יש לסצנה ממד נוסף. חיים ומנהגים מהעבר הרחוק, כמו גם הקיפאון הכללי שבו הייתה שרויה ארץ הקודש בתקופה ההיא, היו לדברי קנט תוצאה של תוכנית אלוהית לשמר את המקום בצורתו האנתית-קדמונית לצורך תיעוד אמין, כדי ש"תיירים



"נשים טוחנות קמח בארץ ישראל", סטראוגרף של אנדרווד אנד אנדרווד, שנות ה-90 של המאה התשע-עשרה



"טחינת קמח בבית מקומי בפלשתינה", סטראוגרף של חברת קיסטון (Keystone), שנת 1920 בקירוב

שבין האם לבנה. האם האם שרה לבנה "שירים עצובים או אולי שירים שמחים"? "התינוק רוצה שהאם תפסיק לטחון ותיגש אליו. הוא לא רוצה להתלבש... אולי הוא רוצה לחזור לעריסתו המוזרה?". האינטראקציה בין האם לבנה, כמו גם בין שאר בני המשפחה, יוצרת תחושה של חמימות ביתית. אבל מאחורי הקרבה הרגשית שחש הצופה בחיבור אינטימי זה מסתתר גם מסר מוכר: "לפני שנים רבות, כשישוע היה תינוק, נשות ארץ זו טחנו חיטה בדיוק כמו האישה הזאת. היא חיה היום בפלשתינה במקום שבו ישוע נולד...". האם ממשיכה לטחון קמח בדיוק כפי שעשו דורות לפניו, ודרך

וריאציה של סצנה זו מופיעה גם בסדרה נוספת של חברת קיסטון על מסעות בעולם, שיצאה לאור בסוף שנות ה-20 (ראו התמונה התחתונה בעמוד זה). בניגוד לסכמה הקבועה והקפואה משהו, כאן קיים תיעוד של ממש מחיי היומיום של המשפחה המקומית: הצופים נכנסים לבית, מתבוננים ביושביו מקרוב ומשתתפים באינטימיות המשפחתית. הילדים, שבתקופה זו הפכו לז'אנר של ממש בצילום האמריקני, מוסיפים לפן הרגשי אך גם מדגישים עוד יותר את ההבדלים בין התרבויות. הטקסט בגב הסטראוגרף מוסיף ומשתף את הצופה בחוויה המשפחתית ועומד על הקשר

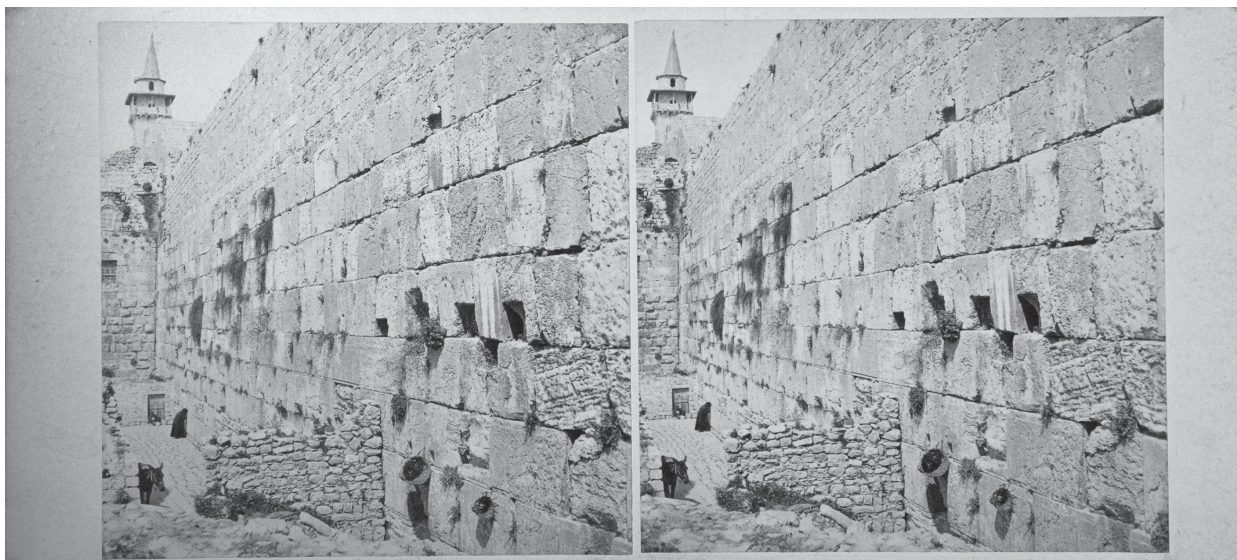
לעתים רושם שהכותל הוא עצום ממדים, ועוצמתו מעידה על עוצמת המפלה. צליינים שהגיעו למקום התפלאו לראות שממדיו קטנים בהרבה. היהודים צולמו כשהם כמעט מתמזגים עם האבנים, לוחצים את פניהם אל תוכן. יהודים היו סמל לתפילה ולקינה בלתי־פוסקות, והדבר בא לידי ביטוי גם בכותרות הסטראוגרפים: "מקום קינת היהודים" ("The Jews' wailing place") או "הכותל שאליו היהודים הולכים כדי לבכות" ("Wall where the Jews go to Weep") והפנייה לתהלים עט פסוק 1, "בְּיַתְּרֵיךָ טָמְאוּ, אֶת הַיֵּכַל קִדְּשְׁךָ; שָׁמוּ אֶת יְרוּשָׁלַם לְעַיִים". משנות ה־70 של המאה התשע־עשרה לערך, נראה שהצלמים התחילו להתעניין ביהודים יותר מאשר באבנים (ראו התמונה בעמוד הבא למעלה). בתצלומים נראים גברים, לרוב זקנים, מסודרים בשורה בצמוד לכותל, כל אחד בתנוחה אחרת. בינם תמיד יש לפחות דמות אחת לבושה סחבות המביטה אל הצופה במבט קשה.

ספר התפילה הפך לסימן היכר בלעדי ליהודים. צילומים אלה היו מבוימים היטב והעבירו מסר ברור על טבעם של היהודים. הם נתפשו כנטע זר וקשה, הנושא עליו את כובד הדורות. לקראת סוף שנות ה־80 של המאה התשע־עשרה הפכו צילומי הכותל לספונטניים יותר ותיעדו תפילות אמתיות בערבי שבת או בחגים, ולעתים אף את הפרוזדור הצר של הכותל מלא עד אפס מקום בגברים, נשים וילדים מכל העדות ובכל הגילים. בין כל ההמון הזה היו גם זקנים, עניים וקבצנים (ראו התמונה בעמוד הבא באמצע). אך דווקא דמויות אלה הפכו לפנים המוכרות והמוזוהות של היהודים בירושלים. ישנן גם דוגמאות לדיוקנאות של יהודים זקנים הנראים כביכול על רקע אבני הכותל, אף־על־פי שצולמו בסטודיו (ראו התמונה בעמוד הבא למטה). הם מוצגים

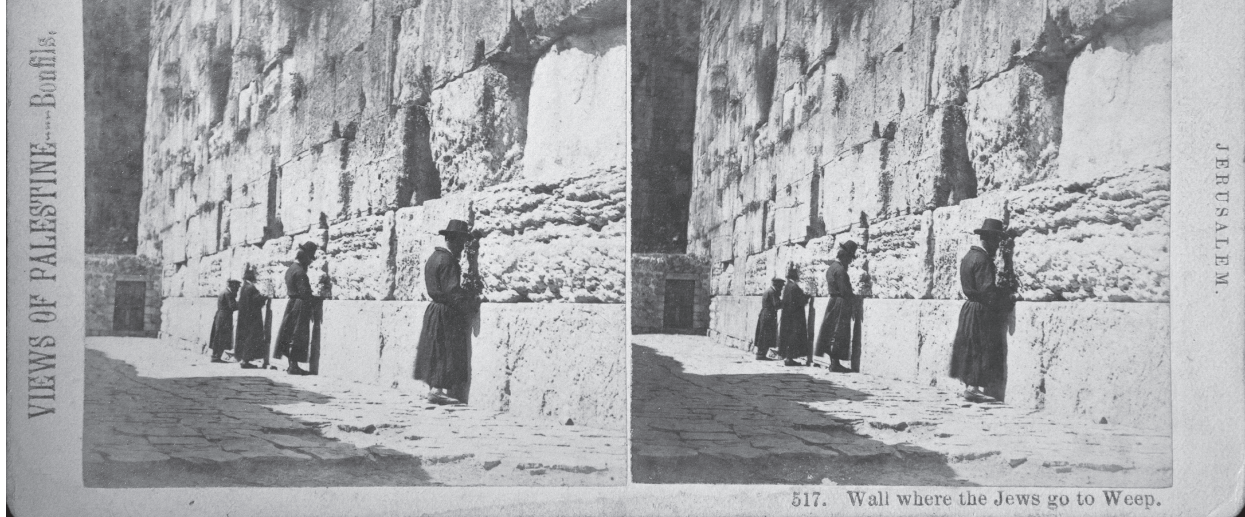
התבוננות בביתם של הילידים בפלשתינה הצופה יכול להציף לביתו של ישוע; המשפחה, על־פי הנרטיב המוצע, חיה בדיוק במקום שבו חי ישוע, ובדיוק באותה הצורה.

סדרה זו נועדה לגני ילדים ולכן נבחרה התמונה הזו ונעשה בה שימוש בשפה פשוטה ורכה. בחוברת המתלווה לסדרה מתבקש הילד האמריקני ללמוד על החיים בארץ רחוקה, אך גם על היחסים שבין אם וילד, ולענות על שאלות כגון: האם האם אוהבת את ילדה? האם האב עסוק? (*Visual Education through Stereographs and Lantern Slides: Teacher's Guide to Keystone 'Primary Set', Meadville, Pa., 1920, pp. 56, 145*). הווי משפחתי זה שונה מאוד מהווי של המשפחה האמריקנית האידאלית כפי שהוא משווק בתמונות רבות באותה התקופה. משפחות הילידים, שהיו ערבים־בדואים, היו בעיני בני המערב לעדות חיה לתקופת התנ"ך הנמשכת עדיין. השומרונים נתפשו ככהוני הדת הקדומה, בעלי ייחוד אתני ודתי. לעומת זאת, היהודים צולמו כמעט אך ורק במצב אחד – מתפללים ומבכים את מר גורלם ליד הכותל – כביטוי מוחשי להגשמת הנבואה על הרס ירושלים, מסר מוכר מאז המאה הרביעית. גם הם שימשו כגשר בין עבר להווה.

צליינים ותיירים רבים שפקדו את ירושלים לאורך המאה התשע־עשרה ציינו את ייחודו של הכותל בנוף הירושלמי ואת המראה המוזר ומעורר החמלה של היהודים. רובם היו זקנים במצב עגום – עניים מרודים שהגיעו לירושלים במיוחד כדי למות. מסכנות זו בהווה התפרשה כעונש על חטאם בעבר. האקזוטייות של קינתם, כמו גם הופעתם השונה והבולטת על רקע סביבתם, הפכו את הכותל לאתר חובה לביקור תיירותי. ראשוני הצלמים שהגיעו לירושלים תיעדו את הכותל ואת אבניו (ראו התמונה שלמטה). זויות הצילום הותירה



"כותל הדמעות", סטראוגרף של פרנק מ' גוד (Good), שנת 1866/7



“הכותל שאליו היהודים הולכים כדי לבכות”, סטראוגרף של פליקס בונפילס (Bonfils), שנת 1875 בקירוב



“מקום התפילה של היהודים, הכותל החיצוני של מקדש שלמה בירושלים”, סטראוגרף של אנדרווד אנד אנדרווד, שנת 1897



“יהודי ירושלמי”, סטראוגרף של פרנק מ' גוד, שנת 1866/7

כעניים מאוד, בגדיהם קרועים ומלוכלכים. לעתים אף ניתן לזהות מאיזו עדה הם, אך הדבר לא תמיד נראה חשוב ויהודים מעדות שונות מופיעים באותו תצלום, כשלכולם מאפיינים דומים. לפעמים רואים אותם יושבים על מזוודה, המרמזת אולי על נדודים, או על כסא מאולתר (אולי בהקשר לאיסור העות'מאני על ישיבה קבועה ליד הכותל).

תצלומים אלה המשיכו להתקיים הרבה אחרי שצולמו ומצאו את דרכם לגלויות שנשלחו מהארץ לחו"ל; כך הם קיבעו את דימוי היהודי על כל מאפייניו, דימוי שהיה מוכר כל-כך, במיוחד באירופה. הם גם מצאו את דרכם אל בין דפי הספרים העוסקים בתורת הגזע. צלמים מערביים שהגיעו עם תפישות מוקדמות של דימוי היהודי בחרו מודלים שהתאימו לתפישות אלה, והתמונות שיצרו שימשו כהיזון חוזר שחזק וקיבע את השתרשות התפישות האלה בארצות המוצא.

דוגמה לתפישה סטראוטיפית זו של היהודים ניתן לראות בסטראוגרף שפורסם בשנת 1898 (ראו התמונה בעמ' 71), בתקופה שבה הכותל צולם ותואר כשוקק חיים. ארבעה יהודים עומדים בגבם לכותל. לעומת תצלומי הסטודיו המבוזימים, תצלום זה צולם בכותל עצמו ונראה כי הצלם בחר את המודלים שלו בצורה מודעת וסידר אותם בקפידה. הם מחזיקים ספרים, חלקם נשענים על מקל, ונראה ששלושה מתפללים באדיקות. כשמתבוננים בתצלום זה דרך משקפיים סטראוסקופיים, הדמות השנייה מימין בולטת במיוחד, גם בכיעורה. היא לובשת ברדס שמצל על פניה, עיניה נעלמות בחשכה והפה פתוח מעט וחושף שיניים עקומות. בנוסף, דמות זו מחזיקה שק של כסף. בסדרת **שיעורי מסע בעקבות חייו של ישוע** (*The Travel Lessons*) של ויליאם בירון פורבוש (*on the Life of Jesus*) (Forbush) בהוצאת אנדרווד משנת 1908 הומלץ להוסיף סטראוגרף זה לנושא לימוד "הצליבה". בהקשר זה, שק הכסף בידו של היהודי "המכוער" מקבל תאום קונוטציות ברורות. מאפייני היהודים בסטראוגרף יוצרים עולם אסוציאציות רחב שבו נכללים נודדים, מצורעים וקבצנים. עולם אסוציאטיבי זה מזוהה היטב עם היהודים, כפי שהראה ההיסטוריון סנדר גילמן (Gilman) במחקריו הרבים. האם אלה יהודים מקומיים? האם עלו לירושלים ממקומות מרוחקים? אין אנו יודעים. בעיני הצופה הוויקטוריאני היו אלה הדיוקנאות האמיתיים של יהודי ירושלים, ואולי אף הדיוקן האוטנטי של היהודי הגנרי.

דרך דיוקן זה נחשף הצופה למהותו של היהודי, רואה את פניו האמתיות והמוכרות כל-כך – פנים שהתגבשו לפני זמן רב – עם הבדל אחד בלבד. עכשיו הוא אחז בהוכחה בלתי-מעורערת שהדימוי הזה אכן אמתי. התצלום, ובמיוחד התצלום התלת-ממדי "מהחיים" שצולם במקום שבו התרחשו סיפורי הבשורות, מהווה הוכחה לכך. בו בזמן ישנה תחושה חזקה שהיהודים אינם שייכים למקום ולזמן; הם שייכים לעֶבֶר, מיקומם מוגבל כותל ותפקידם

היחיד הוא לשמש זיכרון נצחי לגורל הרה האסון שלהם. הם מהווים מעין גרסה של היהודי הנודד, נושא פופולרי מאוד בספרות ובתאטרון של המאה התשע-עשרה וראשית המאה העשרים. היהודי הנודד נידון לנדוד עד בואו השני של ישוע ונתפש כעד אמת לייסוריו של ישוע, שריד חי, שאין דבר בשבילו בהווה; הוא ממשך להתקיים רק כעדות לכוח נבואתו של המשיח, והדבר הופך לאחד ממאפייני הגזע היהודי. כך, למשל, בתיאור של יהודי מהגר ממרוקו, מזהה האנתרופולוג והאתנולוג היהודי-אמריקני מוריס פישרג בבירור סימנים ארכיטיפיים של היהודי הנודד. "את העצב הרדוף והמסתורין שהן (העיניים) מביעות ניתן למצוא רק באחד, שעל-פי הנביא, 'נבזה וחדל אישים איש מכאבות' גורלו הוא של היהודי הנודד הידוע" (Maurice Fishberg, *The Jews: A Study of Race and Environment*, London, (New York: The Walter Scott Publishing co. 1911, p. 167).

ביתו של היהודי הנודד בירושלים הפך בתקופה זו למוקד תיירות. כמו היהודי הנודד הארכיטיפי, היהודים שבתצלום הם נוודים נצחיים. יהודי ירושלים מתוארים כזקנים, מסכנים, חסרי אונים, לעתים חשדנים ועל גבול הכיעור – אי-אפשר שלא לחשוב על תיאורי היהודים בספרות המאה התשע-עשרה. כך כתב מארק טוויין בספרו **תמימים בנכר**: "[...] יהודים מכל מקום, בגברדין, בכיפה ובעלי בית, בדיוק כפי שהם בתמונות ובתאטרון ובדיוק כפי שהיו לפני שלושת אלפי שנה, אין ספק [...]. אפי כולם מעוקלים באותה הצורה [...]. כולם דומים זה לזה עד כדי כך שניתן כמעט להאמין שהם בני משפחה אחת [...]" (Mark Twain, *The Innocents Abroad*, Hartford, Conn.: The American Publishing Company, 1869, p. 69).

זכות אשליית התלת-ממד והחוויה המוחשית שהעניקו, היו הסטראוגרפים למדיום הראשון בייצור המוני ש"צמצם" את העולם, עשה אותו נגיש למיליוני בתים ברחבי העולם המערבי וגיבש את חוויית הביקור במקום עצמו. ההדרכה שליוותה את הצליין-תייר הוויטואלי במסלולים קבועים הבליטה תכנים דתיים, פוליטיים, אידאולוגיים, תרבותיים ואמנותיים. אלה שיקפו כביכול את המציאות בצורה נאמנה, אך פעמים רבות היו מוטעים, סובייקטיביים ואף על גבול הבדיה. במידה רבה המציאו מסעות וירטואליים אלה ארץ קודש המאוכלסת בצללים ובסטראוטיפים מן העבר, שהשתמרו כמאובן חי בצל המקומות הקדושים של ההווה.

העתקת ארץ הקודש לאדמת אמריקה הצפונית

שטוש הגבולות בין מציאות לדמיון בעזרת המסע הוויטואלי היה גורם מרכזי בהתפתחות ייחודית באמריקה הפרוטסטנטית. תחושת ההיכרות האינטימית עם ארץ הקודש והרצון להדק את הקשר אתה ולהנגיש אותה לכול,



"פארק ארץ הקודש" בוטרברי (Waterbury), קונטיקט



הירדן נשפך אל הכינרת, בתוך "פארק פלשתינה" בשטקווה (Chautauqua), ניו-יורק

לואיס, ועלתה בגודלה על כל שאר המוצגים ביריד. "ירושלים" כיסתה שטח של 11 דונם. בניגוד למודלים ידועים אחרים של ירושלים, כאן הוקמה העיר כולה, על חומותיה, רחובותיה, כ-300 בתים פרטיים ומקומות פולחן. כדי לחזק את תחושת האותנטיות, מאות מקומיים הובאו מפלשתינה. הם חיו בבתים המועתקים וקיימו את המנהגים הדתיים באתרי הקדושה כל עוד היריד נמשך. יוזמה אדירה זו נועדה לבדר ולשעשע את הקהל, אך גם לשמש כלי דידיקטי, מקום עלייה לרגל ותחליף למקום האמיתי. "אתה לא יכול להגיע לירושלים, ירושלים תגיע אליך. לאנגריה האמריקנית כל הדברים אפשריים" (Madame von Finkelstein Mountford, "City of Jerusalem. Site dedicated with Most Unique and Interesting Ceremonial Rites in the Presence of (Thousands", *World's Fair Bulletin* 4, no. 10, 1903, p. 38). לא תמיד ניתן היה להבדיל בין התצלומים שנוצרו במהלך היריד ובין אלה שנוצרו בירושלים האמתית; גם אלה וגם אלה נמכרו במקום כתיעוד אותנטי.

במהלך המאה העשרים הפכו מודלים טופוגרפיים של ארץ הקודש לתאטרליים יותר. בשנת 1958 נבנה פארק נושא (theme park) ראשון מסוגו בעיירה וטרברי (Waterbury) שבמדינת קונטיקט (ראו התמונה למעלה משמאל). צלב מואר ענק, שעבר שיפוץ בשנת 2014 ושנראה היטב מאחד הכבישים הראשיים באזור, הועמד בראש גבעה ומתחתיו הכתובת "Holy Land U.S.A.". מודלים קטנים של בית לחם, נצרת וכמובן ירושלים מפוזרים בגבעה ומלווים בציטוטים מכתבי הקודש. פארק זה (למרות מצבו העכשווי החרב) עדיין מהווה מוקד עלייה לרגל. הכתובת "עשית את זה"

הביאו למיזוג בין הארץ המובטחת הישנה לזו החדשה בדמות העתקה של ממש של ארץ הקודש אל אדמת אמריקה הצפונית. אמנם, על אף שקיימים תקדימים למיזוג הנרטיב מספרי הקודש עם ארץ הקודש הדמיונית באירופה של ימי הביניים, כגון המסורת של הסאקרי מונטי (Sacri Monti, הרים קדושים) שבאיטליה, על אדמת אמריקה קיבלה תופעה זו ממדים אחרים לגמרי.

"פארק פלשתינה" בשטקווה (Chautauqua) שבמדינת ניו-יורק, שנוסד בשנת 1878 ועבר שיפוץ נרחב ב-1907, מהווה את הדוגמא המוקדמת ביותר לחיבור בין הארץ המובטחת התנ"כית לזו החדשה (ראו התמונה למעלה מימין). לפארק הייתה מטרה דידיקטית מובהקת. הוא נוסד בידי אותם אנשי דת שכתבו את הטקסטים שליוו את הסטראוגרפים וכן את ספרי המסע המצולמים לארץ הקודש. כדי לחזק את תחושת האותנטיות ליוו את המבקרים בפארק מדריכים הלבושים בבגדים מהמזרח התיכון. אמריקנים פרוטסטנטים צעדו ב"ארץ המובטחת", אבל על אדמת אמריקה וכנבחר האל החדשים. תצלומים סטראוגרפיים שצולמו בפארק זה ובפארקים נוספים ברוח דומה (כמו למשל באגם העגול במחוז סרטוגה [Saratoga] שבמדינת ניו-יורק), העצימו בעיני הצליינים הווירטואלים את התחושה שזוהי ארץ הקודש האמתית.

לאחר יצירת הפארק נוצר – במונחיו של אומברטו אקו – מצב של "היפר-ממשות" (hyperreality): ה"אמתי לגמרי" הפך למזוהה עם ה"מזויף לחלוטין". סימולקרה (simulacrum; הדמיה של המציאות) של ירושלים בגודל טבעי נבנתה לקראת היריד העולמי של שנת 1904 בסנט

Francis Frith, **Egypt and Palestine: Photographed and Described**, 2 vols, London: James S. Virtue, 1858-1859.

Sander Gilman, **Jewish Self-Hatred: Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews**, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1986.

Sander Gilman, **The Jew's Body**, New York: Routledge, 1991.

Jesse Lyman Hurlbut and Charles Foster Kent, **Palestine through the Stereoscope**, New York and London: Underwood & Underwood, 1914 [1900].

Keystone, **Visual Education through Stereographs and Lantern Slides: Teacher's Guide to Keystone 'Primary Set'**, Meadville, PA, 1920.

Keystone, **Visual Education through Stereographs and Lantern Slides: Teacher's Guide to Keystone '600 Set'**, Meadville, PA, 1920.

Burke O. Long, **Imagining the Holy Land: Maps, Models, and Fantasy Travels**, Bloomington, IN: Indiana University Press, 2003.

John MacDonald MacKenzie, **Orientalism: History, Theory and the Arts**, Manchester and New York: Manchester University Press, 1995.

Musée gruérien (Bulle, Suisse), **Miroirs d'argent: daguerréotypes de Girault de Prangey**, Genève: Éditions Slatkine, 2008.

Richard Netton (ed.), **Orientalism Revisited: Art, Land and Voyage**, London and New York: Routledge, 2013.

Yeshayahu Nir, **The Bible and the Image: The History of Photography in the Holy Land, 1839-1899**, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

Nissan N. Perez, **Focus East: Early Photography in the Near East 1839-1885**, Jerusalem: Domino Press, 1988.

Dennis Porter, **Haunted Journeys: Desire and Transgression in European Travel Writing**, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.

Rehav Rubin, "When Jerusalem Was Built in St Louis: A Large-Scale Model of Jerusalem in the Louisiana Purchase Exposition 1904", **PEF** 132, no.1 (2000), 59-70.

Lester Irwin Vogel, **To See a Promised Land: Americans and the Holy Land in the Nineteenth Century**, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1993.

Annabel Jane Wharton, **Selling Jerusalem: Relics, Replicas, Theme Parks**, Chicago: University of Chicago Press, 2006.

מקורות האיורים:

תמונות בעמ' 71, 73, 75-78: מאוסף פרטי של המחברת

תמונות בעמוד 80: צילום: דרור מעיין

("You have made it") מתנוססת על מודל של מקדש שלמה, ומרמזת על מסע צליינות חוצה אוקיינוסים ומדבריות אל ירושלים הקדושה. הזהות המוחלטת בין אתר זה למקום האמיתי באה לידי ביטוי גם בכתובות גרפיטי רבות שהשאירו הצליינים באתר, בדיוק כפי שעשו למשל בכנסיית הקבר המקורית בירושלים.

הפארק החדש ביותר נבנה באורלנדו שבמדינת פלורידה ונקרא "חווית ארץ הקודש" (Holy Land Experience). גם כאן ניתן לבקר ב"מקום האמיתי" מתקופת חייו של ישוע, אך גם להיות עד לצליבתו, המתרחשת לפחות פעם ביום (<http://www.holylandexperience.com>). רצון המבקרים לחוות את הבשורה החמישית בצורה אותנטית ככל הניתן מנוצל עד תום: שעשועים להמונים משמשים להגברת הרגשות הדתיים וכך לעשיית רווחים מקסימלית.

ניתן לראות בצילום הסטראוגרפי את נקודת ההתחלה לכל המיזמים הללו ולרבים אחרים נוספים שלא צוינו במאמר זה. כמוצר הפונה להמונים, שנועד גם לחנך וגם לשעשע, יצר מדיום זה הן מציאות אלטרנטיבית, לעתים פיקטיבית, במסווה של תיעוד ריאליסטי ואמת, והן תחושה של היכרות אינטימית, השתייכות ואף בעלות על מקום שקפא בזמן. ניתן אף להרחיק לכת ולתהות בדבר השפעתו הרחבה יותר על תהליכים גאופוליטיים מודרניים באזור, השפעה שעדיין לא נחקרה או הובנה כראוי.

לקריאה נוספת:

יוסף חכמי, דן כירם ועמוס מר-חיים, **מראות נצח: ירושלים במאה ה-19 בצילום ובציור** (קטלוג תערוכה), מאוספי יוסף חכמי, חברת הפניקס הישראלי, דן כירם ועמוס מר-חיים, ירושלים: מוזיאון ארצות המקרא, 2002.

דן כירם, "הצילום הסטריאוסקופי של ארץ-ישראל", **קתדרה** 68 (1993), 161-187.

אדוארד סעיד, **אורינטליזם**, תרגמה עתליה זילבר, תל אביב: עם עובד, 2000.

Yehoshua Ben-Arieh, **Jerusalem in the 19th Century: The Old City**, Jerusalem: Yad Itzhak Ben-Zvi Institute, 1984.

William Culp Darrah, **The World of Stereographs**, Gettysburg, PA: Darrah, 1977.

John Davis, **The Landscape of Belief: Encountering the Holy Land in Nineteenth-Century American Art and Culture**, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996.

Edward W. Earle (ed.), **Points of View: The Stereograph in America – A Cultural History**, Rochester, NY: Visual Studies Workshop, 1979.

Umberto Eco, **Travels in Hyperreality**, San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1986.

Mia Fineman, **Faking It: Manipulated Photography before Photoshop**, New York: The Metropolitan Museum, 2012.