

## חשיפה רותי גינזבורג

נדמה שהדיון בחשיפה לא יורד מסדר היום הציבורי. עובד לשעבר בסוכנות לביטחון לאומי של ארצות הברית, אדוארד סנודן, שהדליף לתקשורת מידע על פעולות הצבא האמריקאי והבריטי, נאלץ לחפש בקיץ 2013 מקלט על מנת להימנע מהעמדה לדין בגין בגידה בארצו.<sup>1</sup> בה בעת, הדיווחים על פגיעות באנשים בסוריה המופיעים בסרטונים ביוטיוב זוכים להתייחסות לא רק ביחס למה שמצולם, אלא גם ביחס לאופן שבו האירועים מוצגים ולעצם החשיפה.<sup>2</sup> מדי כמה שבועות נחשפים דימויים מצולמים שנראים בהם חיילים ו/או מתנחלים הפוגעים בפלסטינים בשטחים הכבושים.<sup>3</sup> בעיני השלטונות זו פעולה של מדליפי מידע ומסיתים; בעיני החושפים, בין אם עשו זאת כיוזמה פרטית ובין אם במסגרת ארגון, הם מגינים על זכויות אדם ומקדמים רעיונות דמוקרטיים.

פרקטיקת החשיפה מתייחסת למושאים שונים, מתבצעת באופנים מגוונים ועל ידי גורמים שונים מן האזרחים המבקשים לבקר את השלטון ועד השלטון עצמו. ביוני 2013, לדוגמה, קמה סערה ציבורית בעקבות הידיעה שמידע דיגיטלי על כל אזור ואזרחית על אדמת ארצות הברית גלוי בפני הסוכנות האמריקאית לביטחון לאומי. נציגי הממשל תירצו את הפעלת התוכנה חושפת המידע בסיבות ביטחוניות, ואילו המגנים טענו שזוהי הפרה של הזכות לפרטיות.<sup>4</sup> וכוח זה חשף תבנית יחסים שלטונית שבמרכזה פרקטיקה של חשיפה אשר התכוננה הרבה לפני הקמתה של סוכנות הביון המדוברת. עם המעבר לשלטון מודרני במדינות המערב, חזיון הראווה של ההוצאה להורג בכיכר העיר הוחלף בפרוצדורות של חשיפה הכרוכות במבנה הפנואפטי. החשיפה הבלתי פוסקת היא חלק מהמאמץ של השלטון להדק את אחיזתו בנתיניו תוך יצירה של תנאים פיזיים ואדריכליים שיאפשרו זאת. המכניזם הפנופטי נועד למשמע את הנתינים ולהציבם תחת עין מפקחת ההופכת אותם לפגיעים ומוגנים.<sup>5</sup> מצלמות ומצלמות מעקב, מכשירי סריקה והאזנה, אנטנות ולוויינים, וכן מכשירי בקרה ופיקוח אחרים משרתים את אותו מכניזם מפקח וחושפים ומאתרים תנועות חשודות ומסיגי גבול. הם גם מסייעים בהשלטת סדר במרחב החברתי ובכוחם למנוע מראש פעולות של "הפרת חוק". מכניזם החשיפה הפנואפטי, גם אם אינו אומניפוטנטי, נמצא בכל.

עם ההתפתחות הטכנולוגית והתקשורת בעידן העכשווי, פרקטיקות של חשיפה, שבעבר היו בעיקר נחלת השלטון, אומצו על ידי החברה האזרחית והפכו לחלק ממערך היחסים הפוליטיים. הן קשורות לשליטה, פיקוח, אכיפה, ביקורת, שקיפות, זכויות אדם, דמוקרטיה, וגם להפרת פרטיות, לפגיעה, הסתרה, דליפה, בילוש, חדירה והשגה.

למרות המרכזיות של פרקטיקת החשיפה של השלטון ופרקטיקת החשיפה הביקורתית של הנשלטים, היא טרם זכתה להגות ולמחקר מספקים. מהכותבים שכן התייחסו לחשיפה אציין שני מאמרים בולטים.

במאמר "זמן-חשיפה וצילום-בזק: התצלום כפרדוקס" דן תיירי דה דוב בשני היבטים נבדלים בצילום – תצלום של אירוע ותצלום כתמונה.<sup>6</sup> תצלום המראה רגע שקפא מעיד לדעתו על כישלונו ללכוד את שטף האירועים במציאות, ותצלום כתמונה הוא ייצוג חזותי אוטונומי שיחסו לאירוע שצולם עמום. בראשון זהו תצלום בזק, ובשני מדובר בזמן חשיפה. דה דוב מצביע במאמר על היחסים הנרקמים בצילום באמצעות זמני החשיפה השונים בין התצלום לאירוע המצולם. לחשיפה יש חלק באופיו הדיאלקטי של הצילום, אותו הוא מכנה פרדוקס. בדיונו בזמני החשיפה השונים דה דוב מתמקד בקשר בין הצילום לאירוע המצולם וכיצד קשר זה בא לידי ביטוי בצפייה, אולם הניתוח בסופו של דבר ממוקד רק בתצלום.<sup>7</sup>

המאמר השני הדן בחשיפה מציג התייחסות שונה. במאמר "גיוס הבושה" מציע תומס קינן דיון בצילום תוך כדי ניתוח השפעת העין הציבורית המדומיינת על האירוע המצולם. תכלית העדות המצולמת בפרקטיקה של זכויות האדם היא לעורר בושה אצל האחראים לפגיעה. אולם גם אם במאמר הניתוח של האירוע המצולם הוא בזיקה לתצלום, הדיון של קינן בפרקטיקת החשיפה מתמקד באפקט שלה; ברגשות הבושה העשויים להתעורר, ופחות בחשיפה עצמה.<sup>8</sup>

במאמר זה אדון בתוצר של החשיפה תוך דיון באירוע של החשיפה. בדומה למאמר של קינן, אתייחס לחשיפה כפרוצדורה. התיאור שלהלן ישרטט את התנאים הפיזיים, הפוליטיים והחברתיים שלה, ואת תנאי הנראות המייחדים אותה.<sup>9</sup> אבקש להרחיב את הדיון מעבר לזה הציבורי המלווה אירוע שבמרכזו חשיפה של מידע, עוולה, שערוריה, המתמקד לרוב בעצם קיומה. אנסה לאפיין את החשיפה באמצעות תיאור צורות הופעתה השונות ובמיוחד כשהיא מהווה לאזרחים כלי ביקורתי על השלטון. הדוגמאות שאציג הן מאמץ של אזרחים להגביל את הכוח הריבוני ולייצר מבט קוסמופוליטי החורג מעבר לגבולותיו.

מהי חשיפה? חשיפה היא קודם כול גילוי של דבר מה שלא נודע קודם לכן. חשיפה יכולה להתרחש בעקבות ייצוג במרחב ציבורי של משהו שהתרחש במרחב פרטי. אפשר לחשוף את זהותו של אדם, את קיומו של אירוע, לחשוף חוויה פרטית, או להצביע על השפעה.

חשיפה אינה קשורה בהכרח לראייה. מקור המילה exposure בפועל הלטיני *exponere* שמשמעותו להציב בחוץ באופן המזמין א/נשים להעריך ולשפוט את מה שנמצא לפנייהם.<sup>10</sup> ז'אן לוק ננסי, המציג את האטימולוגיה של המילה חשיפה בספרו "קהילה לא פעילה" מרווח את המונח הלטיני כ-*ex - ex:pose* – חיצוני ל... ו-*pose*, הצבה באופן המדגיש את פעולת ההחצנה, את ההיות ביחסים עם החוץ. ננסי מדגיש כך את החשיפה כיחסים של נוכחות בשביל ואל אחרות ו/או אחרים. כדבריו: "להיחשף" משמעותו "להתייצב" בחוץ, בהתאם לחיצוניות וביחסים עם החוץ באותה "אינטימיות של הפנים".<sup>11</sup> הגדרת החשיפה כנוכחות למען אחרת ו/או אחרים נובעת מדיון ארוך שננסי מנהל עם היידגר ומושג האמת. ננסי מדגיש את הקשר של חשיפה ל"אמת"; לגילוי "הדבר" בחושים.<sup>12</sup>

בצילום, החשיפה מתרחשת קודם כול בשעה שדבר, אדם, אירוע נמצאים לפני העדשה ונוכחותם נרשמת במצלמה. באמצעות המצלמה נחשפים דברים שאולי לא נראו, ובאמצעות המסגור

מובלטים דברים שהיו נסתרים ולא מוחשיים. בחשיפה מתחוללת תנועה הכרוכה בהעברה ממרחב אחד למרחב אחר, ומזמן אחד לאחר.<sup>13</sup> האירוע המצולם מתרחש בזמן ובמרחב אחרים מאלה שבהם התצלום מוצג, והאחרון גם חושף דבר שנדמה שלא נראה קודם במציאות, או שנדמה שלא ניתן לראותו אלמלא נחשף בתצלום.<sup>14</sup> מכאן שאת הצילום, המשעתק דימויים ומנייד אותם, אפשר לכנות אפרטוס חושפני.

המצלמה ופיתוחה קשורים במידה רבה בתלות שבין הפקת התצלום לחשיפה לאור. השתכללות המצלמה כרוכה במאמץ לדייק בהתאמה בין הפרטים הנגלים בתצלום וחדותם למידת ההיחשפות לאור. במצלמת רפלקס מצוי חיישן הקובע את מהירות פתיחת התריס, כלומר את מידת החשיפה, לפי תנאי התאורה ומידת פתיחת הצמצם. משך הפתיחה של התריס ושל הצמצם משפיעים על כמות האור המגיעה לסרט הצילום. בהפקת התוצר הצילומי קיים שלב נוסף של חשיפה, במהלך ההדפסה בחדר החושך. לאחר הפיתוח הפילם מוקרן באמצעות תאורה על נייר רגיש לאור. המקומות החשוכים בפילם הם הבהירים, והכהים מופיעים כבהירים. החשיפה, בצילום ובהדפסה בחדר החושך, מבטאת יחסים ותיאום בין אור, זמן ופרטים. עם החשיפה לאור, מתועד מה שנמצא לפני העדשה. בהדפסה, כבמעשה קסם, החשיפה הופכת את הנגטיב לפוזיטיב. בעקבות שתי החשיפות מתקבל תצלום.

ניסיונותיהם של ממציאי הצילום למצוא מהי בדיוק המידה המתאימה של חשיפה לאור היו יותר ממבחן פיזיולוגי וכימי – הם ביטאו את יחסם למדיום של הצילום ואת תפיסתם את האור כשותף ביצירה.<sup>15</sup> הצילום כ"רישום באור" ו"רישום של אור" היה סימן שהטבע לוקח חלק ביצירת התמונה.

ראוי לציין כי תפיסת האור של ממציאי הצילום ותפיסת האור שהפכה מזוהה עם הנאורות נבדלות זו מזו. בהקשר של הנאורות היה האור סימן להארה יציבה ועקבית, מעין מדיום שדרכו האמת והעולם האובייקטיבי נחשפים. האור מאיר, מבהיר, חושף ומאפשר לתפוס את העולם סביבנו ולתתו לידיעה האנושית.<sup>16</sup> בניגוד לקישור הרווח בין הצילום לתפיסת האור בנאורות,<sup>17</sup> ג'פרי בטשן טוען שממציאי הצילום ראו בו חלק מהטבע, כוח הלוקח חלק ביצירת התצלום ולא כזה שבהופעתו מבטיח את הבסיס לפעולתה של התבונה האנושית.<sup>18</sup>

הבזקי האור (פלאש) הם ביטוי מוחשי נוסף לאור הקשור לחשיפה. ג'ייקוב ריס (Jacob Riis), כתב וצלם לענייני משטרה בניו יורק, החל ב-1887, עם גילוי יצירת הבזקי האור באמצעות המגנזיום, לצלם תצלומים של סמטאות וחדרים חשוכים בשכונות עוני.<sup>19</sup> האור חשף את המצוקה של אנשים שנדחקו לשולי החברה, אבל גם האיר והעיר את המצולמים, פלש אליהם, חשף אותם וחדר לתוך המרחבים האפלים. האור שהרחיב את טווח הראייה לאזורים הפחות מוכרים של העיר נראה בתצלומים של ריס גם כאלים.

בעידן הדיגיטלי, היחסים בין חשיפה להפקה של הצילום שונים. אמנם התלות של הצילום באור לא נעלמה, אך הליך ההפקה הפיזית והכימית שבה החשיפה לאור מילאה תפקיד מחולל השתנה. במצלמות הרפלקס, החשיפה לאור בעת הצילום ובהדפסה בחדר החושך הופכת את הדימוי

לנראה, בעוד שבטכנולוגיה הדיגיטלית מה שנקלט מהחזר האור בעדשה מתורגם ליחידות צבע, והיחידות זו ליד זו יוצרות את התמונה כפי שנרשמה במצלמה.

עם המעבר לצילום דיגיטלי השתנה באופן דרמטי מרכיב אחר בחשיפה, הקשור לאירוע הצילום ולא להפקת התצלום. בעבר נקשרה פעולת החשיפה בהופעה הסינגולרית של דימוי, וחלק מהתצלומים שחשפו אירוע אף היו לדימויים איקוניים. היום קורה לא פעם שאותו אירוע מצולם בו זמנית פעמים רבות במספר רב של מצלמות, ואין דימוי אחד מייצג שמתקבע בתודעה הציבורית. אם בעבר שאבה החשיפה את עוצמתה מהיותה ייצוג ייחודי ויוצא דופן, היום אירוע החשיפה שאמור להיות חריג נרשם ומופץ לעתים בעשרות תמונות. ההתפתחות הטכנולוגית של הצילום ושל התקשורת פרצו רבות מן ההגבלות הפיזיות והחברתיות-פוליטיות שהיגיון ריכוזי יותר הטיל בעבר על שדה הראייה ועל הרשאות הראייה, עד כי נדמה שכולן הוסרו וניתן לראות הכול. הסרת הגבלות רבות וריבוי הדימויים של אירוע משפיעים על ההיבט החדשותי של פעולת החשיפה, אך ההצבה "בחוץ", שעומדת בבסיס פעולת החשיפה, ממשיכה לאפיין אותה.

אזרחים כמו סנודן מונעים על ידי ההנחה שאי-ידיעה והסתרת מידע מונעים ביקורת ונקיטת פעולה, וכן שחשיפת המידע השערורייתי לעיני הציבור לא תאפשר לומר "לא ידעתי". החשיפה הכרחית בעיניהם, גם אם הידיעה לא תוביל לנקיטת צעדים קונקרטיים נגד "המעשה שלא יעשה", אלא רק תציב תמרור אזהרה מפני הישנותו. כפי שמציין תומס קינן במאמרו "גיוס הבושה", ארגונים ואזרחים מאמצים את פרקטיקת החשיפה כדי להשפיע על מקבלי החלטות.<sup>20</sup> הרשתות החברתיות, שארגוני הזכויות פועלים בתוכן, מקדמות את ההנחה שגם בלי מעורבות של הערכאות המשפטיות יש לחשיפה יכולת השפעה. קינן מצביע על תקופה זו כמקור האמונה בהשפעת החשיפה, ומזכיר את קאנט, שראה בנאורות הליך של שחרור מתלות ופעילות של התבונה בספרה הציבורית.<sup>21</sup>

גם אם האמונה בהיגיון של הציבור וביכולת השיפוט שלו נגועה בתמימות מסוימת, החשיפה היא כלי מרכזי בידי אזרחים וארגונים אזרחיים כשהם מבקשים לחשוף אי-תקינות שלטונית כמו הפרת זכויות אדם ו/או אי-הגנה עליהן. גם אם בחשיפה אין גילוי סוד, היא בבחינת פעולה המופנית נגד ההסתרה. המשמעות של מה שנחשף אינה תלויה בהכרח בפעולת החשיפה, אבל לעתים עצם הגילוי מעניק חשיבות למידע. החשיפה של אירוע או מידע מבקשת לייצרו כמשהו טורד מנוחה, היא מצביעה על קיומו, מזכירה שיש לפעול כדי לשנותו; החשיפה לא מניחה לנו להסתתר מאחורי חוסר הידיעה. מטרותיה ותוצאותיה של החשיפה מזוהות עם הגנה על אינטרסים ציבוריים ופעולה למען טובת הכלל. בהקשר של יחידים, גם ההסתרה וגם החשיפה כרוכות בהגנה, ומכאן הדילמות, הוויכוח הציבורי והביקורת שהחשיפה מעוררת, כולל האשמתם של מי שנוטלים על עצמם את תפקיד החשיפה בבגידה או באיום על טובת הכלל.

בשני התצלומים הבאים אציג ביטוי חזותי של פעולת חשיפה באמצעות סימן של ההסתרה. בתצלום הראשון ידו של החייל מסתירה חלק מפניו מעין המצלמה, ובתצלום השני פניו של המעיד מוסתרות על ידי טשטוש מכוון. שני הדימויים מדגישים את החשיפה.



[2] מתוך עדות של חייל לשעבר (ארגון "שוברים שתיקה")



[1] מתוך סרטו של אבי מוגרבי, "נקם אחת משתי עיני"

החייל, המוציא לפועל את מדיניות השלטון, מבקש להימנע מחשיפה לעיני המצלמה (תמונה 1). בשני, אורח החושף מעשים שעשה ו/או היה עד להם במסגרת השירות הצבאי מוצג כשפני מוסתרות כדי להגן עליו מפני הפללה (תמונה 2). בשני התצלומים ההסתרה מעידה על הסכנה שבחשיפה – סכנה מזוהוי ותביעה – ולכן ידו של החייל מושטת למצלמה והפנים מטושטשות במכוון לשם הגנה. ההבדל בין שני התצלומים תלוי בהקשר של מעשה החשיפה: מי נחשף/ת ואיך.<sup>22</sup> בראשון המצלמה של האורח, המופנית אל נציג השלטון, היא זו שחושפת, ובשני נחשף האורח, המעיד בדבריו על "מעשה שלא יעשה". בתצלום של החייל ההסתרה נועדה למנוע את החשיפה, ובתצלום השני מוסתרים פניו של מוסר המידע כדי לאפשר אותה. החשיפה, אם כן, פועלת במערך שבין הגילוי, הידיעה, ההסתרה וההגנה.

לעתים חשיפת האמת מסכנת את בלדריה. תקנות וצווים מבקשים להגן על מוסרי המידע,<sup>23</sup> ולאחרונה התברר שגם ארגוני זכויות מחפשים דרכים לצמצום הסיכון שהעדים נוטלים על עצמם. ארגון הזכויות הבינלאומי וויטנס (Witness), המתמחה בהבאת עדויות מצולמות לפגיעה בזכויות, עשה מאמצים מיוחדים למצוא דרך להגן על העדים. כפי שמוצהר באתר האינטרנט של הארגון, הוא חותר להפוך את הצילום לכלי מרכזי במאבקם של הנפגעים.<sup>24</sup> מ-1992 החל הארגון להכשיר פעילי זכויות במקומות שונים בעולם בצילום וידיאו.<sup>25</sup> הפעילים לומדים איך להיעזר בתיעוד בווידיאו ואיך להפיץ את המידע המצולם בדרכים שונות. וויטנס מתבסס על הנגישות הגוברת והולכת של המצלמות (למשל בטלפונים הניידים) ועל אמצעי תפוצה מרובים, בעיקר באינטרנט. בעזרת הארגון, חושפי הפגיעות ומתעדי העוולות מביאים בווידיאו את סיפורם ו/או סיפורים של פגיעה שהיו עדים לה. וויטנס מייחס חשיבות רבה לכך שהצילום והפצתם של התצלומים יהיו מוסריים, ושהתיעוד לא יסכן את חייהם של אלה הנראים בו או של אלה האחראים לייצורו. לדעת הארגון, שני עקרונות אלה קשורים ללא הפרד בשאלות מרכזיות אחרות המעסיקות את חבריו כשהם אוספים ומפיצים עדויות על פגיעה בזכויות:<sup>26</sup> אמינותה של העדות, הפוטנציאל שלה לעורר פעולה כנגד הפגיעה בזכויות, ושאלות הקשורות לביטחון העולות ביחס לעדות. במענה לבעיות שהתעוררו בעקבות ההגנה על המעידים, מעודדים בוויטנס בשנים האחרונות שימוש בתוכנה המאפשרת לטשטש פנים.<sup>27</sup> מאמצי הארגון להקטין את פגיעותם של חושפי האמת מראים שבחשיפה לא ניתן להפריד לחלוטין בין הדבר הנחשף לחושפ/ת, וההצבה בחוץ עלולה להתברר כהפקרת הדובר/ת.

החשיפה יכולה לפגוע לא רק בשעת הצילום, אלא גם אחרי שהתצלום כבר צולם, כפי שטענו ביחס לצילום הדוקומנטרי שחושף את הפגיעה בקורבנות ומראה את סימניה על גופם. הביקורת על תצלומים דוקומנטריים שפורסמו בעיתונות ובדיווחים של ארגוני זכויות נוטה להציגם כפטרונים, אימפריאליסטיים וגזעניים.<sup>28</sup> התצלומים מתעדים בעיקר את הפגיעה בבני אדם החיים במה שנקרא "העולם השלישי", ולכן מבקריהם מציגים אותם כביטוי של אידיאולוגיה ניאאו-קולוניאלית שמבנה את האזורים האלה כנחשלים ואת האנשים החיים בהם כפסיביים וחסרי אונים.<sup>29</sup> בספרה "להתבונן בסבלם של אחרים" מצינת סוזן סונטג שהיחסים הלא-שוויוניים בין המצלמים לצופים בדימויים דוקומנטריים באים לידי ביטוי גם במי שחשוף לעיני העדשה בשעת המוות. לדבריה, חשיפת המת בתצלום תלויה בזהות המצלם ולא רק במקום שבו הוא צולם: במדינה "אקזוטית" המתים יהיו חשופים לעין העדשה, אך כאשר מדובר למשל במוות של חיילים אמריקנים, התצלום יצונזר, אם בכלל יצולם.<sup>30</sup>

ההאשמה בפגיעה בגלל חשיפת סבל אנושי בתצלומים הושוותה לדיון בפגיעה הכרוכה בתצלומי פורנוגרפיה. בספרה "קרינה אכזרית: צילום ופוליטיקה אלימים" טוענת סוזי לינפילד שצילומי סבל משולים לצילומים פורנוגרפיים. הביקורת על ההיבטים הפוגעניים שבחשיפה ובתיעוד של רגעי משבר כמו מלחמה, עוני או אסון טבע יצרו צמידות של המילים "צילום" ו"פורנוגרפיה". אחד הביטויים השגורים באנגלית ביחס לצילומי מלחמה הוא War Porn.<sup>31</sup>

הביקורת על הצילום הפורנוגרפי מתמקדת בפגיעה בעת מעשה הצילום, ובקשר בין הפגיעה של מעשה הצילום לבין הצפייה בו. כשמפיקי התצלום מנצלים את המצלמת, למשל, לא רק שניטלת ממנה החירות לבחור אם להופיע בתמונה, ובאיזה אופן היא תתקבע בתוך המסגרת, אלא שפעמים רבות מופעלת נגדה אלימות גם בשעת הצילום. עוד ביקורת שכיחה ביחס לחשיפה של נשים בצילום נסובה על ההחפצה בייצוג הפורנוגרפי – ההליך שבו המצלמת הופכת לאובייקט המכוון לסיפוק העונג המיני של הצופה.<sup>32</sup> כל אלה, לדעת חלק מהמבקרות, מביאים לכך שהצילום הפורנוגרפי מעודד אלימות נגד נשים. על פי חוקרות כמו דבורקין ומקינן, החשיפה של המצלמת במקרה כזה נתפסת כמתן רשות לפגוע. לעתים הפגיעה בה מתוספת לפגיעה קודמת.<sup>33</sup>

לינפילד טוענת כי המבקרים אמנם משווים את יחסי הכוח המתגלים בדימויים הדוקומנטריים ליחסים המתגלים בצילום פורנוגרפי, אולם הטענות הנשמעות נגד החשיפה הן גורפות ומטעות. יחסי המין נתפסים בעיני החברה כיחסים אינטימיים ופרטיים, ולכן חשיפתם, כמו בצילום פורנוגרפי, נתפסת כבגידה. אבל לא כל חשיפה היא בגידה וניצול; רעב וקטל, כפי שהיא מציינת, אינם עניין פרטי, ולרוב הם נחשפים לציבור בחדשות או באמצעות דיווחים של ארגונים אורחיים.<sup>34</sup> לכן החשיפה איננה פגיעה, אלא דווקא סוג של הגנה. לדברי לינפילד, ייצוג חזותי יובן כניצול או כתביעה פוליטית על פי ההקשר שבו הוא נצפה. משמעות הדברים היא שדימוי הסבל מייצר יחסים פוליטיים חדשים בכל סיטואציה קונקרטית, ולכן אי אפשר להעריך אם התצלום עצמו כרוך בניצול רק על פי מראהו.

אדגים את דבריי באמצעות שתי דוגמאות, האחת מארגון שוברים שתיקה והשנייה מארגון

רופאים לזכויות אדם – ישראל. שתי הדוגמאות חושפות יחסים מורכבים ואינטרסים גלויים וסמויים בהחלטה לחשוף פגיעה בזכויות אדם. הראשונה מתמקדת באפשרות של חשיפה עם הסתרה. האנונימיות של העדים נועדה להגן עליהם בעת מסירת הדברים. הדוגמה השנייה קשורה בחשיפת הדיסקרטי, כמו בצילום פורנוגרפי: חשיפת המפגש בין איש מקצוע (המטפל) ללקוח (המטופל). הניתוח והתיאור יחרגו מהדינמיקה הבינארית של שלטון החושף את נתיניו ואזרחים החושפים את השלטון ויראו את התנאים הפיזיים, הפוליטיים והחברתיים של החשיפה ואת תנאי הנראות המייחדים אותה.

ב-2008, בסיום המלחמה בעזה הידועה כ"מבצע עופרת יצוקה", פרסם ארגון שוברים שתיקה דו"ח ובו עדויות של 54 חיילים שדיווחו על הפרת המשפט הבינלאומי בזמן הלחימה. בעקבות הפרסום טענה דוברת הצבא שבאין פרטים מזהים לא ניתן לפתוח בחקירת המעשים.<sup>35</sup> כמענה לטענות על הדוח ולדומות להן שכבר נשמעו בעבר כנגד פרסומי שוברים שתיקה, חשף הארגון חלק מהחיילים המעידים, ופניהם נחשפו במסגרת תערוכה ויום עיון ובאתר האינטרנט של הארגון. בתערוכה "חשיפה ממושכת" שאצרה מעיין שלף במרכז לאמנות עכשווית בתל אביב (גלריה קלישר) הוקרנו עדויות של חיילים בפנים גלויות על כארבעים מוניטורים שונים במקביל. סרטי העדות שונים מהתמונה הטיפוסית שרווחה עד אז בעדויות של שוברים שתיקה (תמונה 3).



[3] שוברים שתיקה, בתערוכה "חשיפה ממושכת". גלריה קלישר, קיץ 2011

החייל המספר על הפרת החוק ועל אלימות כלפי התושבים הפלסטינים איננו חשוף בדרך כלל (תצלום 2). כפי שכתבו חברי הארגון באתר, העדויות מובאות תוך שמירה על אנונימיות החיילים, כדי לאפשר להם לדבר.<sup>36</sup> מ-2004 אסף הארגון מאות עדויות מחיילים וחיילות על הפרת זכויותיהם של פלסטינים בשטחים הכבושים. זהות החיילים או החיילות-לשעבר מקנה

לראיות המובאות סמכות ואמינות. היות שהדיווחים מיועדים לאזוניה ולעיניה של החברה הישראלית, עמדת החייל כמעיד זוכה ליחס מועדף על ידי הנמענים, ומצד שני יוצרת תגובה הפוכה – חשיפת הפרטים על הפרת זכויות בידי הצבא הישראלי נתפסת גם כבגידה.

שמירה על אלמוניותם של המדווחים שכיחה בעת חשיפת שחיתויות. המבנה הייצוגי החזותי של פנים מטושטשות המוסרות פרטים שערורייתיים מוכר לנו. הערפול מיועד לחשוף מידע ולתת הגנה. אפשר לומר שיש מקרים שבהם גילוי החדשות, הסגרת הידיעות ומסירת המידע (האינטימי לעתים) מתאפשרים רק כשפני הדובר/ת מוסתרות. בשונה מהתבנית הייצוגית החזותית המוכרת של מוסדות ממשמעיים, שבהם מופיעות פנים גלויות של פושעים ו"אחרים"<sup>37</sup>, כאן הנוכחות של הקלסטרונים בתמונה כרוכה בהסוואה. תנאי האפשרות לחשיפה למידע ולטענה ל"אמת" שחשיפת המידע מבקשת לבסס מחייבים את הסוואת המקור. למעשה, כמו שמציע ארגון וויטנס, אפשר להיחשף לאמת רק כאשר היא מלווה בהגנה על הדובר/ת. בשביל הנמענים הדמות המטושטשת היא צופן חזותי – שמיעת המידע ואי-ראיית הדובר מאותתים להם שהם נחשפים לפרטים שעצם חשיפתם מסכנת את מי שלא ניתן לראות. עקבות הסיכון שבפרהסיה, בחשיפה ברבים, נראים בדימוי החזותי, וחשיפת האמת נעשית תוך גילוי והסתרה. שלא כמו קרני האור, ההופכות דבר לנראה, טשטוש הפנים מפנה את תשומת הלב לפרטים השערורייתיים ששומעים. האי-נראות שבמראה מבקשת לעקוף את מכשול ההפללה העצמית. התבנית הייצוגית לוקחת אחריות על השמעת האמת – על החשיפה – אולם תבנית זו, כמו במקרה של דו"ח שוברים שתיקה על המלחמה בעזה, עשויה לעורר ספקות לגבי מהימנות המקור. לפעמים אפשר להבין אותה אף כהתחמקות מלקיחת אחריות על חלקה או חלקו של הדובר/ת באותה אמת.

הדוגמה השנייה היא תצלומים שצולמו בפעילות המרפאה הניידת של ארגון הזכויות הישראלי רופאים לזכויות אדם, המארגן בין השאר ימי רפואה בשטחים הכבושים. פעילות המרפאה הניידת, כמו זו של המרפאה הפתוחה ל"חסרי מעמד" הפועלת ביפו, מתבססת על מתנדבים מתחום הרפואה: כמעט בכל שבת נאספים כעשרה מתנדבים ונוסעים יחד לשטחים. המרפאה, כפרויקט הדגל של העמותה, זכתה לתייעוד חזותי נרחב. בשנות פעילות העמותה צילמו את ימי הרפואה בכפרים השונים צלמים מוכרים כמו מיכל היימן, ניר כפרי, אלכס ליבק ומיקי קרצמן.

בתצלומים, המהווים חלק ממסע השכנוע המבקש להראות שזכויותיהם של הפלסטינים תחת הכיבוש נפגעות, ובפרט זכויותיהן הרפואיות, לא נראית אלימות מתפרצת כמו בתצלומי מלחמה, אבל נחשפת בהם אלימות שניתן להגדירה כאלימות כבושה.<sup>38</sup> הענקת הסיוע על ידי רופאים ישראלים ולא פלסטינים יכולה להתפרש כמענה למחסור בשירותים רפואיים, כפי שמתן סיוע במקום שאינו קליניקה יכול להתפרש כמענה למחסור במבנים ובחוסר נגישות לשירותי בריאות. מחסור זה יכול להיות כתוצאה מהכיבוש.

ניקח לדוגמה את התצלום של יום רפואי בכפר בידו (תמונה 4). במרכז התצלום המתעד את פעילות הרופאים בכפר הפלסטיני בוקע אור מחלון מלבני. האור מציף את החלל ומאיר ברכות את חמש הדמויות. האחת, בפינת התצלום, רוכנת מעל שולחן לעבר ילד קטן השוכב בזרועות





[4] המרפאה הניידת של עמותת רופאים לזכויות אדם (ישראל) בכפר בידו, 2002. צילום: מיקי קרצמן

אישה המכוסה בכיסוי ראש בהיר. מאחור, במבואה, מציץ אדם מזוקן המחזיק את ידו של ילד נוסף. למרות האור המסנוור החודר פנימה ומטשטש את הפרטים, ניתן להבחין שזו אינה קליניקה רפואית ולא רופא בחלוק לבן, אלא מרחב מאולתר שבו מתקיים המפגש המקצועי.

המגע האנושי בין הרופא למטופלים, המודגש על ידי האור, הוא מוקד התצלום. העיניים שצופות בו מובלות על ידי המראה התמים. נראה שאת הרופא המצולם מדריכים ידע ומיומנות, בעוד גינוני המקצוע מושמים בצד. יתר על כן, המערך המבחין בין שני צדי הסכסוך הפלסטיני-ישראלי, המהווה מעין קוד מארגן בין העמים, מוסר למען דבר ראשוני, יסודי – דאגה וטיפול. מדובר בדימוי "אמיתי" ו"פוזיטיבי", תמונה "אנושית"; מחווה הומניטרית חוצה גבולות, שבה המרחב הפנימי מוצב לעומת המרחב הזר והמסוכסך שבחוץ.

החלון מייצג את ההבדל בין המרחב שבפנים לזה שבחוץ, ואף כי ההבדל בין שני המרחבים נוכח בתצלום, חשיפת הטיפול הרפואי אינה נחווית כחדירה לאזור אסור. העטיפה החמימה של האור והיעדרם של סממנים ממסדיים כמו קליניקה וחזות מקצועית בחלוק לבן מסיטות את תשומת הלב ממה שמתרחש בתצלום, מכך שהתצלום חושף מפגש מקצועי שמתקיים בדרך כלל בצנעה, מאחורי דלת סגורה. בשעה שמתעורר חשד שפעילות הארגון מחללת נורמות מקצועיות מקובלות, נדמה שהאור העוטף הופך לחושפני ואלים ורכות התמונה נעלמת. חשיפת הטיפול הרפואי לצלם ולצופים משנה את אופיו של האור החודר פנימה. חשיפת הטיפול לעין המצלמה נתפסת מפרספקטיבה זו כפגיעה – פגיעה במטופלים ובתמונה שהצטיירה בתחילה.

בראיון שערכתי עם אחת מעובדות העמותה, שהיתה אחראית באותה תקופה על ההסברה, היא טענה:<sup>39</sup>

ב"מרפאות הניידות" יש הפרה של סודיות רפואית. כולם שומעים את הבעיות הרפואיות של הפונים. אפילו היה מצב שבו פסיכיאטרית פגשה פונים וישבו שם אנשים, גם הבן שלה. והיא עצרה כל פעם כדי להסביר לו מה הבעיה ומה

ניתן לעשות. בישראל זה לא היה קורה.

בהתייחסות לפרסומים של העמותה היא הוסיפה:

[יש] לנו מוסר כפול – מותר להראות מסכנות של פלסטינים: ילדים, נשים, חולים, פצועים וגופות, אבל של ישראלים צריך אישור. בשטחים אנחנו מפרסמים את השם של המצולם הפלסטיני (אולי כי זה גם כך מגיע לבג"צ ואז שם הפלסטיני מפורסם), אבל השם של ישראלים חסוי. [...] בשטחים אנשים כבר הפכו לאובייקט, וכשזה נוגע לישראלים זה יותר רגיש. שם, בפלסטין, הם סמל, אין להם פנים. אני מבינה את זה אינטואיטיבית. יש משהו נלוו בפנייה לרגש – תראו כמה נורא לקשיש בבית האבות. אני מכבדת את זה. שם [בפלסטין] זה צילום גיאוגרפי. זה אפריקה.

התצלומים מעידים אפוא על דבר מטריד: הטיפול הרפואי, שבחברה המערבית המודרנית מוטל עליו חיסיון, גלוי וחשוף כאן למצלמה. אולם זוהי הבנה חלקית של תפקיד המרפאה הניידת ושל התייעוד החזותי בתוכה. לטענתי, חלק מהותי בפעילות המרפאה הוא יצירת פרקטיקה המבקשת ליצור חריגה, ולכן החשיפה היא מרכיב מרכזי בה. החריגה, כפי שכותב פוקו, היא "מן הסדרים האמפיריים שהקודים הראשוניים מכתיבים לה, בהעמידה מרחק ראשיתי ביחס אליהם, [וכך היא] גורמת להם לאבד את שקיפותם ההתחלתית."<sup>40</sup> פעולת הרופאים מסיטה את עצמה מסדרים המבוססים על קודים אפריוריים המכתיבים את ההתנהלות הרפואית ואת ההתנהלות בשטחים הכבושים. בעזרת החשיפה לציבור, המרפאה הניידת אינה רק סיוע הומניטרי המבקש להחליף שירות חסר ו/או לקוי, אלא פעולה אזרחית פוליטית.

הרופאים היוצאים מדי שבת לא שבים יותר מפעם בשנה לאותו יישוב פלסטיני. הם מצליחים להגיע לביקור ביישובים שונים מג'נין עד חברון, אך טיפול רפואי אמיתי אינו אפשרי במסגרת הזאת: טיפול רפואי נורמטיבי דורש הבחנה, טיפול ומעקב, ובמרפאה הניידת המפגש הוא חד-פעמי. מעבר לכך, מדבריה של מקימת הארגון ונשיאתו ד"ר רוחמה מרטון מתברר שרופאיו אינם מבקשים להחליף את השירותים המקומיים. זו אחת הסיבות שהמפגש מתקיים במקום שאינו מרפאה. ימי רפואה של המרפאה הניידת הם אירועים ציבוריים, ורבים מחברי העמותה תופסים את הפעילות ההומניטרית גם כפעילות מחאה.

בתצלום שצילם מיקי אלון רואים את החריגה מהמרפאה בכמה מישורים (תמונה 5). זהו תצלום של ניתוח בחנות בעיר העתיקה בחברון. החנות פתוחה לרחוב, והרופאים הנראים בלבוש יומיומי מלבד וסט של עמותת הרופאים, רוכנים מעל גבר פלסטיני השוכב על שולחן הזבן. התייעוד נעשה בשתי מצלמות: זו שבאמצעותה רואים את התצלום וזו שנראית בו. הפעילות היא בעלת נראות שונה וחריגה. ההבחנות המרחביות הנורמטיביות – בין הפרטי לציבורי, בין הפומבי לאינטימי, בין הפרופסיונלי והמסחרי למה שאינו כזה – מקבלות כאן פנים אחרות. הפיכת החנות לחדר ניתוחים פומבי הופכת אותה למרחב אזרחי. השינוי בהגדרת התפקוד החברתי של המרחב מייצרת את הנראות החריגה. בפעולה זו המצלמה משרתת את המטרה



[5] יום רפואי בחברון – ניתוח בחנות מכולת, מרס 2007. צילום: מיקי אלון

באופן כפול: גם מייצרת דימוי של הפעילות החריגה של העמותה וגם לוקחת חלק בייצור ההסטה והחריגות. במילים אחרות, הצילום חושף את החריגה שבהחנות בין הפרטי לציבורי, בין הפומבי לאינטימי ובין הפרופסיונלי והמסחרי למה שאיננו כזה, המיוצרות בפעולה של הרופאים, ומייצר בכך חריגה נוספת מהנורמה המקובלת – חשיפת הטיפול הרפואי. חשיפת הדיסקרטי – הפרת החיסיון במרפאה – נועדה לסמן שאין מדובר בטיפול רפואי רגיל אלא בפעולה מחאתית. אמנם אפילו בבית חולים יש מפגשים רפואיים פומביים, שבהם החולה מוצג/ת בפני צוות של רופאים ונחשפ/ת לחולים אחרים ולמבקרים אקראיים. בעבר הפעולה הכירורגית התבצעה על במה בחלל ציבורי והחשיפה היתה לשם למידה והתערבות רפואית. אולם המרפאה הניידת של רופאים לזכויות אדם מבקשת להידמות למפגש נורמטיבי רפואי בין רופא/ה למטופל/ת, וההבדל הוא, ככל הנראה, שמדובר בהתערבות שהיא בראש וראשונה מחאתית.

הצגתי את החשיפה כהצבה "בחוז" המאפשרת לא/נשים להעריך ולשפוט את מה שמוצג לפנייהם. גורמים שונים, בין שהם אזרחים המבקשים לבקר את השלטון ובין שהם השלטון עצמו, משתמשים בחשיפה באופנים מגוונים. מראשית הצילום החשיפה קשורה לאור כשהוא מאיר, מאפשר לראות יותר פרטים ומרחיב את טווח שדה הראייה. עם ההתפתחות הטכנולוגית והתקשורת הצילום היה לכלי מרכזי בביקורת של אזרחים וארגונים אזרחיים על השלטון. בבסיס החשיפה עומדת ההנחה שזו פעולה המופנית נגד ההסתרה, ואם ייחשף האירוע ניתן יהיה לשנות את המציאות או למנוע את הישנותו.

שתי הדוגמאות שהצגתי לקוחות מפרקטיקה של ארגונים אזרחיים המבקשים להגן על זכויות באמצעות מחאה. את צילום הטיפול הרפואי במרפאה הניידת ניתן לראות כהפרת חיסיון, אך בה בעת כחשיפה המייצרת נראות לפעולה אזרחית. בצילום של שוברים שתיקה מתגלמים יחסים מורכבים בין חשיפה לאמת ובין הגלוי למוסתר. החשיפה בצילום היא חלק מהניסיון של אותם ארגונים לייצר טענת "אמת", וכמו בארגונים אזרחיים אחרים, כמו למשל ויקיליקס, זו פעולה ביקורתית אזרחית על השלטון. דפוס החשיפה בשני המקרים איננו זה הנפוץ במערך היחסים

השלטוניים, כשהשלטון חושף את הנשלטים או לחלופין הנשלטים את השלטון; עם החשיפה למידע נחשפים גם יחסים חברתיים פוליטיים מורכבים בין המשתתפים. הצופות והצופים לומדים דברים שלא היו ידועים להם עד כה, ובה בעת מתוודעים ליחסים שחשיפת המידע מגלה – יחסים בין אלה הלוקחים בה חלק, כמו מי שמבקש להחזיק במידע, לבין מי שעושה מאמצים להראות אותו לציבור.

## הערות

1. Barton Gellman and Jerry Markon, "Edward Snowden says motive behind leaks was to expose 'surveillance state'". *The Washington Post*. (June 9, 2013)
2. Kate Bulkley, "The rise of citizen journalism". *The Guardian* (June 11, 2012)
3. פרויקט "חמושים במצלמות", אתר בצלם (<http://www.btselem.org>).
4. Glenn Greenwald, "Are all telephone calls recorded and accessible to the US government?" *The Guardian* (May 4, 2013)
5. Michel Foucault, *Discipline and Punish: the Birth of the Prison* (New York: Random House, 1975)
6. תיירי דה דוב, "זמן-חשיפה וצילום- בוק: התצלום כפרדוקס", המדרשה 13 (2010): 23–35.
7. אריאלה אזולאי, המציעה לראות בתצלום מרכיב אחד באירוע של הצילום, מרחיבה את הדיון מעבר למסגרת שדה דוב דן בה. באונטולוגיה של הצילום שהיא מציגה בספרה דמיון אורחי היא רואה בתצלום רק תוצר אחד אפשרי של האירוע המצולם. אריאלה אזולאי, דמיון אורחי: אונטולוגיה פוליטית של הצילום (תל-אביב: רסלינג, 2010), 26–29 (להלן אזולאי, דמיון אורחי).
8. Thomas Keenan, "Mobilizing Shame", *The South Atlantic Quarterly*, 103: 2/3 (2004): 435-449.
9. John Tagg, *The Burden of Representation, Essays on Photographies and Histories*. London: Macmillan, 1988)
- Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?* (London: Verso, 2009); John Rajchman, "Foucault's art of seeing", *October* 44 (Spring, 1988):88-117, p 91
10. T. F Hoad, *The concise Oxford dictionary of English etymology* (Oxford; Oxford University Press, 1996)
11. Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community* (Minnesota: University of Minnesota Press 1991), p. xxxvii
12. Louis Kaplan, "Photograph/Death Mask: Jean-Luc Nancy's Recasting of

13. דה דוב, המדרשה 13.
14. ולטר בנימין, היסטוריה קטנה של הצילום (תל אביב: בבל, 2004 [1931]), 19-21.
15. מוכרים במיוחד ניסיונותיו של לואי דאגר, שבשנות השלושים והארבעים של המאה התשע-עשרה עמל על פיתוח שיטה להטבעת המציאות על משטח רגיש לאור. אחד מניסיונותיו הנודעים ביותר הוא הסדרה "בולוואר דו טמפל" (Boulevard du Temple). תמונות אלו של קרן הרחוב בפרז'ו התפרסמו בגלל הפרטים שנלכדו בהן. החשיפה הארוכה – יותר מעשר דקות – תיעדה לראשונה תנועה, ואמנם נראה כי בחלקן התחתון של התמונות, בין הבתים והעצים הדוממים, נלכדו בעדשת המצלמה שלושה אנשים. דאגתו של דאגר בדוגמאות היוליות אלו היתה ככל הנראה ליצור זמני חשיפה שונים מתוך חישוב התנאים הפיזיים המשתנים. כמו ניסויים מדעיים באור, ב"בולוואר דו טמפל" נמדדו זמני החשיפה בהתאם לפרטים שהוטבעו על המשטח. המתודה הדייקנית שאימץ דאגר להפקת התמונה מדגישה את התלות בין המראה לתנאים הפיזיים של החשיפה. לואי דאגר נודע בשל המצאת הדאגרוטיפ – הליך להפקת ייצוג המציאות שהקדים את הצילום ושונה ממנו, כיוון שאין בו שלב של פיתוח הנגטיב והפיכתו לפוזיטיב. דאגר, ניפס וטאלבוט מוכרים כממציאי הצילום, אולם רבים עסקו בצילום עוד לפני ההכרזה על המצאתו. יתר על כן, יש הטוענים, כמו ג'ופרי בטשן, שיוצרים והוגים אחרים לקחו חלק בפיתוחו גם אם לא עסקו בו ישירות. העניין המשותף שגילו בין השאר היה כרוך בתפיסה האפיסטמולוגית שהציע המדיום בהקשר של היחסים שבין לטבע לתרבות. Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography* (London: MIT Press, 1997), 181 (להלן בטשן, תשוקה בוערת).
16. Melissa Miles, "The Burning Mirror: Photography in an Ambivalent Light". *Journal of Visual Culture*, 4 (3) (2005): 329-349, p 330.
17. Eduardo Cadava, *Words of Light: Theses on the Photography of History* (Princeton, NJ: Princeton University Press 1998), 5.
18. בטשן, תשוקה בוערת.
19. Les Bernstein, "What do the world and People Deserve?", *Photographica World – The Journal of the Photographic Collectors Club of Great Britain*, 98 (2001/4) <http://www.lenbernstein.com/RiisArticle.html>
20. Thomas Keenan, "Mobilizing Shame", *The South Atlantic Quarterly*, 103 (2/3) (2004): 435- 449, p. 437.
21. ראו גם עזמי בשארה (עורך), הנאורות פרויקט שלא הושלם? שש מסות על נאורות ומודרניזם (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997).
22. במונחים משפטיים ניתן להגדיר את הקונפליקט בין חשיפה להגנה בין זכות הציבור לדעת ובין החוק להגנת הפרטיות. על הזכות לפרטיות ראו מיכאל בירנהק, "שליטה והסכמה: הבסיס העיוני של הזכות

- לפרטיות", משפט וממשל יא (9) (2007): 73-9.
23. ראו לדוגמה את ההגנה על חושפי שחיתויות בהודעה מס' 45' 1 לחוק מבקר המדינה (www.mevaker.gov.il).
24. אתר וויטנס: <http://witness.org/about-us>.
25. המוזיקאי פיטר גבריאל הקים את ארגון וויטנס בעקבות תיעוד הכאתו של רונדי קינג, שחור עור בן 24, על ידי שוטרי לוס אנג'לס, במצלמת וידאו ביתית. ראו אתר וויטנס וכתבת CBS על מקרה רונדי קינג (<http://www.cbsnews.com>).
26. על ההיבט של אחריות על העדות שאינה בהכרח ויזואלית: Paul Gready, "Introduction – Responsibility to the Story", *Journal of Human Rights Practice* 2 (2) (2010): 177-190.
27. Sam Gregory, "Cameras Everywhere: Ubiquitous Video Documentation of Human Rights, New Forms of Video Advocacy, and Considerations of Safety, Security, Dignity and Consent", *Journal of Human Rights Practice* 2 (2) (2012): 191-207.
28. Simon Cottle and David Nolan, "Global humanitarianism and the changing aid-media field", *Journalism Studies*, 8 (6) (2007): 862-878; Kevin Rozario, "'Delicious Horrors': Mass Culture, the Red Cross, and the Appeal of Modern American Humanitarianism", *American Quarterly* 55 (3), (2003): 417-455.
29. Talal Asad, "What Do Human Rights Do? An Anthropological Enquiry", *Theory and Event*, 4 (4) (2000): 1-28.
30. סוזן סונטג, להתבונן בסבלם של אחרים (בן שמן: מודן, 2005), 64-62.
31. Susie Linfield, *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence* (Chicago: University of Chicago Press, 2010), 39 (להלן לינפילד, קרינה אכזרית).
32. John Berger, *Ways of Seeing* (London: Penguin Books, 1977); Laura Mulvey, "Visual pleasure and narrative cinema", in *Visual culture reader*, eds. J. Evans and S. Hall (London: Sage, 1999).
33. עמליה זיו, "בין סחורות מיניות לסובייקטים מיניים: המחלוקת הפמיניסטית על פורנוגרפיה", תיאוריה וביקורת 25(2004), 194-163.
34. לינפילד, קרינה אכזרית, 40.
35. ראו רויטרס, "צה"ל: עדויות שוברים שתיקה" מעזה – שמועות", Ynet, 15.7.2009.
36. [www.shovrimstika.org](http://www.shovrimstika.org).
37. Allan Sekulla, "The Body and The Archive", in *The Contest of Meaning: Critical*

*Histories of Photography*, ed. R. Bolton (London: Mit Press, 1989); טאג, עול הייצוג.

38. עדי אופיר ואריאלה ואזולאי, משטר זה שאינו אחד – כיבוש ודמוקרטיה בין הים לנהר (1967- ) (תל אביב: רסלינג, 2008), 224--225.

39. הראיון התקיים ב-23 ביולי 2007.

40. מישל פוקו, המילים והדברים: ארכיאולוגיה של מדעי האדם (תל אביב: רסלינג, 2008), 12.



