

מצלמים כיבוש: סוציולוגיה של ייצוג חזותי

רגב נתנזון

החוג לסוציולוגיה ולאתרופולוגיה, אוניברסיטת תל-אביב

א. מבוא

תחושת אי-הנחת במרחב שבין התבוננות לתבונה הובילה אותי למחקר שעליו מבוסס מאמר זה. כיצד זה שכמעט לא מופיעים בתקשורת הממוסדת דימויים חזותיים המצליחים לחדש דבר מה על אודות הכיבוש הישראלי? מדוע נדמה שהדימויים החזותיים המוצגים לנו רק משעתקים את הידע המובן מאליו שיש לנו על הכיבוש? האם אלה הם באמת פניו של הכיבוש? האם רק אלה הם פניו של הכיבוש?

יצאתי אפוא למסע בין תצלומים וצלמים, דרך סיווגים חזותיים וניתוח שיח פרופסיונלי, ומצאתי: הדרך לייצורם של דימויים הפותחים אפשרויות חדשות להבנת הכיבוש קיימת, אך היא חסומה בפני צלמי העיתונות המקצועיים של הכיבוש. מנגנוני מיסוד לא פורמליים הפועלים בשדה המקצועי של ייצור תצלומי העיתונות חוסמים את הופעתם של דימויים אלה, ורק תצלומים מעטים מצליחים לחמוק מבין סורגי השדה ולהציב אתגר של עיון חזותי ביקורתי.

פרקטיקת הצילום המקצועי של הכיבוש, כך אטען, היא פרקטיקה ממוסדת אך לא פורמלית, הכוללת את אופן הפעלתה הטכנית של המצלמה, את התנועה במרחב, את בחירת האירועים הראויים לצילום מבין שלל ההתרחשויות, את המבט דרך המצלמה, את הצילום עצמו ואת בחירת התצלומים הראויים לפרסום מבין עשרות ולעתים מאות שצולמו באירוע מסוים. כפי שאראה, פרקטיקת הצילום המקצועי תוחמת את אופן ייצורם של דימויי הכיבוש בגבולותיה של הבנאליות, התורמת בתורה לנורמליזציה של מצב הכיבוש. אין מדובר אפוא רק בהחלטות מערכתיות של גופי תקשורת שלא להציג תצלומים המאפשרים מבט מורכב על הכיבוש. הממצאים מעידים שכבר בשלב של פעולת הצילום עצמה — עוד בתהליך שבו הצלם הופך את ההתרחשויות הנגלות לנגד עיניו לידע חזותי, או נמנע מלעשות כן — נחסמת האפשרות ליצירת תצלומים המאפשרים ביקורת. מכאן שאופני פעולתם של הצלמים

* מאמר זה מבוסס על עבודת המוסמך שלי (נתנזון 2005), שנכתבה בהנחיית דני רבינוביץ ויהודה שנהב, ואני מודה להם על הנחיה מאתגרת ומלמדת. תודה גם לבני נוריאלי, לסמדר שרון, לתום פסח ולשני הקוראים מטעם תיאוריה וביקורת על הערותיהם החשובות. תודה מיוחדת לצלמים, שבנדיבותם הרבה פתחו לי צוהר לעולמם המקצועי.

מקדימים את הוצאתו לפועל של סדר היום הפוליטי, כפי שהיא מתבצעת בחדרי העריכה של מנגנוני התקשורת.

בהמשכו של המסע שערכתי, שיתואר כאן אך בקצרה, מצאתי לבסוף את מבוקשי. היה זה בחברון, אחד ממעוזי הרדיקליים של הכיבוש. שם מצאתי את התצלומים שהובילוני לידי טלטה באלבומיהם הפרטיים של אלה ששוטטו בסמטאות הקסבה כשמצלמה בידם האחת ונשק בידם האחרת: החיילים, כצלמים חובבים.

מאמר זה עוסק אפוא בניסיונות הבלתי נלאים לאלף, לארגן ולטהר את המציאות הכאוטית של הכיבוש באמצעות פרקטיקת הצילום, כאשר בו בזמן פרקטיקה זו עצמה גם מאפשרת, ולעתים אף מייצרת, את הופעתה של המציאות המופרעת.

ב. הצילום כפעולה חברתית

בלב הניתוח שיוצג כאן נמצאים צלמי סטילס מקצועיים ואופני פעולתם בבואם לייצר את הדימויים הקפואים, שעדיין נחשבים בתרבות המערבית המודרנית לבעלי יתרון על פני טקסט או צילומי וידאו בהבניית זיכרון קולקטיבי, בעיצוב זהות קיבוצית ובכינון מיתוסים לאומיים.¹ לכן כנקודת מוצא, אתייחס אל פעולת הצילום כאל פעולה חברתית.

הדגש על פעולת הצילום נובע ממעמדו הייחודי של התצלום כייצוג בתרבות המערבית המודרנית, ולכן מתעורר עניין באופני ייצורו. ולטר בנימין התייחס בספקנות לתוצרי המצלמה; האופן שבו הבין את הצילום תאם לתפיסתו את ההיסטוריה כרצף של שברים, כזמניות א־דיאכרונית. אריאלה אזולאי (2004, 54) מציינת כי בנימין "[הציג] את היחס בין כתיבת ההיסטוריה למושאה באנלוגיה ליחס בין הצילום למושאו, כיחס של ייצור ולא כיחס של תיעוד או חשיפה". הצלם והמבקר הבריטי ויקטור בורג'ין הציג עמדה דומה וטען שהצילום כרוך תמיד במניפולציה, ושהצלמים, כסוכנים חברתיים המפעילים את אמצעי הייצור של הצילום, עסוקים תמיד במלאכה פוליטית; התעלמות מכך, רמז בורג'ין, אף היא מעשה פוליטי (Burgin [1976] 1999, 41).

בהיסטוריה של התקשורת בכלל ושל צילום העיתונות בפרט מקובלת ההנחה שבמלחמת וייטנאם ביטאו הצלמים באופן המובהק ביותר את משמעותה הפוליטית של מלאכתם, משום שהצליחו לנצל את חופש התנועה שלהם כדי להפוך את צילום המלחמה לביקורת על המלחמה. על פי תפיסה זו, השפעותיהם הציבוריות של אותם תצלומים הובילו ממשלים דמוקרטיים לחסום את אזורי הקרבות ובו בזמן לספק עודפי מידע ואפשרויות לתצלומים המתאימים להם. הטענה הרווחת בביקורת התקשורת היא שמדיניות זו הפכה

¹ כך כתב למשל רולאן בארט (1980, 92) על צילום הסטילס: "הצילום, כמשהו קפוא, נסוג מן ההצגה [שבקולנוע] אל הנצירה בזיכרון". על תיעוד חזותי של מלחמות כותב מאיר ויגודר (2001, 14): "מצלמות הטלוויזיה כבר שידרו בעבר חומרים מזעזעים ממלחמות, אך למרות זאת רוב האנשים זוכרים את תצלומי הסטילס, דווקא משום שהם כל כך מתומצתים ונגישים על נייר העיתון".

את הצלמים במרוצת השנים למשרתים מאונס של מניפולציות שמפעילים ממשלים אלה על דעת הקהל.² עם זאת, אני סבור שתפיסה זו, שלפיה צמצום מידת החופש של הצלמים הוא שהביא לכך שהתצלומים הביקורתיים לא הופיעו בתקשורת, מייחסת חשיבות יתרה למנגנונים הפורמליים של אמצעי התקשורת ומתעלמת מן המנגנונים הלא פורמליים הפועלים בשדה צילום העיתונות. ייתכן שדווקא המנגנונים הלא פורמליים הם שמאפשרים או לחלופין מגבילים מלכתחילה את הופעתו של הצילום הביקורתי. התמקדות במנגנונים אלה, כך אציע, תוכל לתת מענה לשאלות מדוע מחד גיסא אין צורך במגבלות פורמליות כדי למנוע את הופעתם של תצלומים ביקורתיים, ומדוע מאידך גיסא אנשים ממשיכים לצלם תצלומים ביקורתיים — גם אם לעתים נדירות — גם לאחר שהוטלו מגבלות על חופש התנועה של הצלמים במלחמות שלאחר וייטנאם.

כדי לענות על שאלות אלה אסיט את נקודת המבט מניתוח של תוכני התצלומים, כפי שמקובל, לניתוח של פעולת הצילום על הקשריה החברתיים, המכוננים את ההתבוננות, את החשיפה ואת ההסתרה הכרוכות בה. ניתוח של תוכני תצלומים רווח בעיקר במחקרי התקשורת; תצלומי אלימות ומלחמות הם בין מושאי של ניתוח כזה.³ מחקרים מסוג זה קובעים בדרך כלל קטגוריות ייצוג העונות לשאלה "מה מיוצג", ומודדים כמותית את פיזור הופעתן של קטגוריות אלה בתצלומים (ראו למשל Bell 2001). אולם ניתוח זה אינו עוסק בסיווג של אופן הייצוג, ומכאן שאי-אפשר לקבוע אם קטגוריה מסוימת (למשל "חיילי האויב") מיוצגת באופן בנאלי ובכך מאפשרת עיגון ושעתוק של התפיסות הקיימות, או באופן ביקורתי, ואז היא עשויה לערער על נרטיבים ובהם על הנרטיב ההגמוני. נוסף על כך, מתודולוגיה המתמקדת בתוכן הייצוג אינה מסוגלת להסביר מדוע נוצרים דווקא ייצוגים מסוג מסוים, וזאת משום שהיא אינה עוסקת באופני פעולתם של הסוכנים החברתיים בשדה. הסבת המבט במחקר זה אל אופני ייצור הייצוגים היא תולדה של כישלון כפול. בשלכיו הראשונים של המחקר עוד ביקשתי לפעול בהתאם לשיטה הרווחת וניגשתי למיין את מאגר התצלומים לפי טבלה ובה קטגוריות ייצוג שונות העוסקות בתוכן המיוצג. אולם עד מהרה התברר שכל תצלום שמתווסף אינו מתמייין בהתאם לקטגוריות הקיימות ושדרושה לו קטגוריה חדשה, עד שהתעקרה יכולת הניתוח. המחקר המוקדם נכשל גם משום שלא רימז על כך שגם אילו צלח המיין לא היה בכוחו לספק תשובות לשאלות שהטרידו אותי מלכתחילה. בהמשך המחקר, בעיון מחודש במאגר התצלומים, בראיונות שערכתי עם צלמים מקצועיים ובמעקב לא שיטתי אחר אופני פעולתם בשדה, התגלתה במלוא עוצמתה החשיבות של הפניית מוקד המחקר מן השאלה "מה" לשאלה "איך". הצלבה

² תופעה זו מוכרת לנו גם מן הזירה המקומית. היא הופיעה שוב במלחמת לבנון השנייה בקיץ 2006: על פי מדיניות דובר צה"ל, נחסמה בפני צלמים הגישה לאזורי הקרבות; רק במקרים מעטים אפשרו להם להיכנס לאזורים אלה, אולם רק תחת חסותו של הצבא.

³ ראו למשל Griffin and Lee 1995; Fishman and Marvin 2003; Griffin 2004; Perlmutter and Wagner 2004; Tomanic-Trivundza 2004.

בין הראיונות להתבוננות בתצלומים העלתה שבשדה הצילום המקצועי של הכיבוש רווחת פרקטיקה דומיננטית המכוונת לשעתוק הסכמה הפשטנית של הכיבוש, שלפיה מציאות הכיבוש מכילה שני מיקומים חברתיים המוציאים זה את זה ומכילים זהויות ותפקידים מובחנים (גם חזותית). פרקטיקה דומיננטית זו מביאה בפועל למחיקתן של פרקטיקות צילום אלטרנטיביות העשויות לחשוף את הכיבוש כמציאות דינמית, נזילה ורצופת סתירות, מגוון ויחסי כוחות פרדוקסליים. הניתוח החוזר של התצלומים לצד ניתוח הראיונות העלו שבשדה צילום העיתונות המקצועי של הכיבוש קיימים שלושה אופני צילום מובחנים: בנאלי, אסתטי וטרנסגרסיבי. כפי שאפרט מיד, אופן הצילום הבנאלי הוא חוליה בשעתוק הסדר החברתי הקיים, בקיבוע זהויות ומבני כוח ובחיזוק מנגנוני השליטה, ואילו אופן הצילום האסתטי מסווה את הממד הבנאלי באמצעות תחכום צורני ופנייה לחושי המתבוננים ולרגשותיהם. לעומת שני אופני צילום אלה, אופן הצילום הטרנסגרסיבי מפרק את דפוסי הייצוג הבנאליים והאסתטיים המקובלים ופורץ את גבולותיהם; על ידי מהלך "עברייני" זה הוא מציע מבט מסוג אחר, ובכך הוא מאפשר למתוח ביקורת על הסדר החברתי של הכיבוש ועל מבני השליטה המקיימים אותו.

ג. בין הבנאלי, האסתטי והטרנסגרסיבי

כדי לעמוד על מאפייניו של שדה צילום העיתונות המקצועי של הכיבוש ערכתי ראיונות עומק עם שישה צלמים ישראלים-יהודים בעלי ניסיון עשיר בצילום אירועים הקשורים לכיבוש ולאנתיפאדה השנייה: איתן הס-אשכנזי, איל ורשבסקי, ניר כפרי, ליאור מזרחי, גיא רייביץ ואריאל שליט.⁴ במהלך הראיונות עייתי יחד עם הצלמים בעבודותיהם כדי לפענח את סיטואציית הצילום, לעמוד על אופן ייצורו של הדימוי שהוצג ולחלץ מתוכו את דינמיקת הכוחות הפועלים על הצלמים.⁵ את ניתוח הראיונות הצלבתי כאמור עם התבוננות שיטתית בתצלומים.

לצורך המיון לשלושת אופני הצילום אשתמש במאגר המורכב מ-801 תצלומים

⁴ הראיונות נערכו בין 2002 ל-2004. בזמן הראיונות עבדו הצלמים בעבור עיתון הארץ, סוכנות AP (Associated Press), סוכנות BauBau וסוכנויות בחו"ל. למעט שניים מהם (ורשבסקי ומזרחי), עבודותיהם של הצלמים לא נבחנו באופן שיטתי במסגרת מאגר התצלומים שניתחתי משום שאין גישה אליהן במאגרים המקוונים. היות שאני מבקש להתמקד באופן מיסודו של שדה צילום העיתונות ולפענחו, זהותם האישית של הסוכנים הפעילים בו הופכת למיותרת. כתופעה חברתית, כפי שציין פייר בורדייה (2005), למיסוד מאפיינים עצמאיים; לנוכח זאת אפשר להמעיט בדמותם של הסוכנים החברתיים הפועלים במסגרתו: "הסוציולוגיה מזכירה לנו שלא הדיבור הוא הפועל, וגם לא האדם בר החלוף ההוגה אותו, אלא המוסד" (שם, 42).

⁵ שיטת המחקר שהשתמשתי בה מוכרת במדעי החברה בשם "שיטת ההקלה" (Photo Elicitation) (Interview). על שיטה זו, ראו למשל: Collier and Collier 1986; Harper 1988, 2002; Schwartz 1989; Prosser 1998; Banks 2001; Pink 2001.

של שמונה צלמים מסוכנויות הצילומים Getty Images ו-BauBau.⁶ התצלומים שנבחרו צולמו מ-1 בינואר 2004 ועד 31 ביולי 2004, והם מתעדים את ההתרחשויות סביב הקמתו של פרויקט ההפרדה ("גדר ההפרדה", במינוחו הפופולרי).⁷ שמונת הצלמים שעבודותיהם נבחנו הם אלה שהעבירו לסוכנויותיהם את התמונות הרבות ביותר של הפרויקט בתקופה שנבחרה, והם משקפים מגוון זהויות לאומיות:⁸ דוד סילברמן (ישראלי, 318 תצלומים במהלך התקופה); אוריאל סיני (ישראלי, 198 תצלומים); ליאור מזרחי (ישראלי, 90 תצלומים); פדרו אוגרטא (צ'ילאני, 75 תצלומים); ג'מאל ערווי (פלסטיני, 42 תצלומים); ג'עפר עשתייה (פלסטיני, 31 תצלומים); עוואד עוואד (פלסטיני, 28 תצלומים); איל ורשבסקי (ישראלי, 19 תצלומים).

בחרתי להתמקד בתצלומי פרויקט ההפרדה משום שבאופן פרדוקסלי הוא אחד האתרים היחידים כיום שבו מתאפשר עדיין מפגש בין אותן הזהויות שהפרויקט מבקש להפריד ביניהן: צלמים ומצלומים בני זהויות לאומיות שונות יכולים עדיין להגיע לאזורים שבהם טרם הושלמה בנייתו. מבחינה מתודולוגית ביקשתי להתגבר בכך על המכשלה

⁶ התמונות מופיעות במאגרי המידע המקוונים של הסוכנויות. מאגרים אלה מיועדים בעיקר לעורכים בעיתונים לצורך רכישת התצלומים המתוכננים לפרסום בעיתון. בכל אירוע תקשורתי מצולמות עשרות ואף מאות תמונות, אך מתוכן רק תצלומים בודדים נבחרים להצגה באתרי האינטרנט של הסוכנויות ומוצעים למכירה. בחירת התצלומים נעשית בדרך כלל בידי הצלמים עצמם או בידי עורכי הצילום בסוכנויות. סוכנות הצילום Getty, שהוקמה ב-1995, מעסיקה כמה מן המוערכים שבצלמי העיתונות, האמנות והמחקר, ולפי נתונייה היא מחזיקה כיום במאגר התצלומים המקצועיים הגדול בעולם. BauBau היא סוכנות צילום בינלאומית שמרכזת בירושלים; עם לקוחותיה נמנים העיתונים החשובים בישראל ובעולם. את הסוכנות הקימו ב-2001 צלמי העיתונות איל ורשבסקי וליאור מזרחי. מטרתה העיקרית היא לספק ללקוחות ברחבי העולם סיקור חזותי של אירועים בישראל וברשות הפלסטינית.

⁷ מערכת החומות והגדרות שמקימה ישראל לאורך תוואי הנמצא רובו ככולו בשטחים הכבושים מכונה בידי מוסדות המדינה ומרבית כלי התקשורת בישראל "גדר ההפרדה". בית הדין הבינלאומי בהאג, לעומתם, בחר בחוות דעתו בשאלת חוקיות הפרויקט לאמץ את המושג "חומה" (ICJ 2004, para. 67). בשל מורכבותו ומשמעויותיו האידיאולוגיות והמעשיות, בחרתי לכנותו כאן "פרויקט ההפרדה". התקופה של שבעת החודשים מינואר עד יולי 2004 נבחרה בשל הסיקור התקשורתי הרב שזכה לו הפרויקט בתקופה זו. סיקור זה כלל תצלומים של התקדמות הקמת הפרויקט ושל המחאות הרבות נגדו. מחאות אלה זכו לסיקור רב בתקשורת בעברית, בעיקר מאז פציעתו של מפגין ישראלי, גיל נעמתי, מירי של חייל ישראלי בסוף דצמבר 2003. כמו כן, בתקופה זו גבר גל המחאות העממיות של פלסטינים נגד הפרויקט בעקבות התערבותו של בית הדין הבינלאומי, שהתכנס בפברואר 2004 לדון בחוקיות הפרויקט והתכנס שוב ביולי 2004 לפרסום החלטתו (שם). הליך בחירת התצלומים לניתוח נסמך על אופן סיווגם של התצלומים בידי הסוכנויות עצמן. פרויקט ההפרדה זכה בשתי הסוכנויות לקטלוג באמצעות שמות הקוד הבאים: "Separation Barrier" בסוכנות Getty ו-"Mideast Israel Palestinian Wall" בסוכנות BauBau. 801 התצלומים שנבחנו הם סך כל התצלומים של שמונת הצלמים המופיעים תחת שמות הקוד האלה בתקופה שנבחרה. חיפוש ואחזור התצלומים נערכו בדצמבר 2004.

⁸ שדה צילום העיתונות מאופיין בדומיננטיות גברית. בתקופה שנבחרה אותרה צלמת אחת בלבד בשתי הסוכנויות (גלי תיבון מסוכנות Getty), אולם היא צילמה את פרויקט ההפרדה רק במשך תקופה מצומצמת מבין שבעת החודשים ולכן תצלומיה לא שולבו בניתוח.

הקיימת בכל אתר אחר של הכיבוש, שהגישה אליו מותנית בזהות הלאומית: הנגישות הדיפרנציאלית למרחב עלולה לשמש "משתנה מתערב" מבחינת פרקטיקת הצילום הנבחנת כאן.

1. אופן הצילום הבנאלי: אקסיומטיקה ויזואלית



דוד סילברמן, סוכנות Getty, קלקיליה, 15.7.2004



פדרו אוגרטה, סוכנות Getty, בית סוריק, 24.2.2004

אופן צילום בנאלי, כפי שעולה מן העיון בתצלומים, מתבטא בפעולת צילום היוצרת דימוי שאינו מחדש לנו דבר על אודות הייצוג ההגמוני של המציאות. תוצריו הם התצלומים הרווחים בתקשורת הממוסדת, שאפשר לטעון כלפיהם שהם משעתקים את המציאות ואף שהם חלק ממנגנון הפיקוח של המדינה המודרנית הממשמעת. אפשר אפוא לראות בצילום העיתונות הבנאלי חלק מ"חרושת התרבות", שלפי

תיאודור אדורנו ומקס הורקהיימר "משמשת בהתחשבותה בהמונים כדי לשכפל, לקבע ולחזק את המנטליות שלהם, אותה היא תופסת כנתונה וכלא ניתנת לשינוי... מהות חרושת התרבות היא שכפול המציאות" (מצוטטים אצל צוקרמן 1996, 61–63). בהמשך להצגה זו של הדברים אפשר לכאורה לטעון כי הצלמים "יודעים" אילו תמונות העורך מצפה מהם לייצר (או מצפה מהם שלא לייצר): תמונות שהעורך "יודע" שהקהל שלו מעוניין (או אינו מעוניין) לראות בעמודי העיתון. תמונות אלה הן המגיעות, בסופו של התהליך, לכלל ייצור. מעצם טבעו של תהליך זה הרי מדובר בתמונות בנאליות. אולם אפשר גם לטעון שהצילום הבנאלי מתחולל ברבדים עמוקים יותר של ההתרחשות החברתית, שבהם מתעצב התהליך החברתי של עצם התהוותה של "ידיעה" זו.

השלב הראשון והמשמעותי בתהליך זה הוא שלב לימוד המקצוע כפי שהוא מתרחש בשדה עצמו. צילום עיתונות הוא מקצוע שרזיו נלמדים תוך כדי העיסוק בו, ללא כפייה שלטונית המכתיבה את הפרקטיקה. החוקרים מרטין ליסטר וליז וולס למשל טוענים כי "באופן כללי, השימוש של צלמים בקונוונציות הוא עניין של הטמעת חוש מאומן של 'כך יש לעשות זאת', הנרכש תוך כדי העבודה, ועל ידי צפייה במה ש'עובד' ובמה ש'לא עובד' במצבים מוחשיים" (Lister and Wells 2001, 74–75). ואכן, כל הצלמים ששוחחתי עמם סיפרו שאת הטכניקות החשובות ביותר למדו בשדה עצמו מעמיתיהם למקצוע, כשהתבוננו באופן עבודתם ובתצלומיהם. כך למשל תיאר זאת הס־אשכנזי:

ככה לומדים לצלם עיתונות. ראיתי, הסתכלתי בעיתונים, ראיתי איך צלמים אחרים צילמו... להכניס את הנשק לפריים וכל השטנצים האלה... מחקים. כל מה שאתה רואה משפיע באיזשהו אופן. כשאני רואה תמונות אז זה משפיע עליי בצורת החשיבה כשאני מצלם אחר כך (12.10.2003).

תהליך למידה זה מזכיר את "הלחץ הנורמטיבי" שמנתחים פול דימאג'יו וולטר פאוול (DiMaggio and Powell 1983), לחץ הפועל בשדות ארגוניים ומוביל להידמות מוסדית. לטענתם, הלחץ הנורמטיבי נובע בעיקר מההתמקצעות, הפועלת בחלקה על ידי צמיחתן של רשתות מקצועיות ומייצרת בעלי מקצוע בני תחלופה.⁹

על אף תיאור זה של תהליך הלימוד והשפעתו, כשנשאלו על האופן שבו הם מצלמים נטו הצלמים למקם את עצמם דווקא בעמדה אקזיסטנציאלית בשדה. כפרי ציין למשל: "כל צלם מצלם בדרך שלו. זה עניין סובייקטיבי... כל אחד מצלם מה שהוא רוצה ואיפה שהוא רוצה, בזמן שהוא רוצה". עם זאת, כשהתבקש לתאר את אופן פעולתו במצב מסוים, סיפר: כשאתה מגיע לצלם פיגוע אתה תמיד רץ הכי קרוב שאתה יכול לתוך הזירה. כמה שיותר קרוב לגופות. אין לזה הסבר לוגי. כולם עושים את זה. תמיד. ואם אתה מגיע קצת מאוחר,

⁹ בין רשתות מקצועיות אלה אפשר למנות גם את התחרות היוקרתית "World Press Photo" המתקיימת מדי שנה. התצלומים הזוכים בה מוצגים בתערוכה הנודדת בין המוזיאונים החשובים בעולם.

אז אתה גם רב עם השוטרים שסוגרים את הזירה וצריך לטפס על הגגות. אתה תמיד רוצה להגיע לזירה... זה החדשות, שם זה היה, זה מה שצריך לצלם. אתה מצלם מסביב פצועים אם יש. בעיקרון אתה תמיד מנסה להגיע לנקודת המפץ הגדול. בעצם רצים כמו אוטומט (4.10.2004).

לעומת תיאורו של כפרי את הפעולה האוטומטית הרווחת בשדה, מזרחי טען שככל שצלם מתמקצע כך הוא דווקא מפתח יכולת להשתחרר מכבלי האוטומטיות של הצילום הקונוונציונלי:

ההסתגלות שלך לשטח חייבת להיות מאוד מהירה... אתה צריך להיות מספיק מקצועי ומספיק ממוקד בתוך כל הברדק הזה, בתוך כל הדברים האלה שאתה רואה, ובזמן שהדברים קורים לנסות לחשוב אחרת. כמובן לצלם את התמונות הרגילות של הגופות על רקע האוטובוס ודברים כאלה, כי זה כבר אינסטינקטיבי אצלך, אבל אתה צריך להיות מספיק ממוקד ומספיק מקצועי להכיר את המצלמה שיש לך ביד ובתוך כל הבלגן הזה לראות דברים אחרים. אני חושב שככל שעובר הזמן אתה יותר מקצועי ואתה יכול לראות דברים אחרים, זוויות אחרות (14.9.2004, ההדגשות שלי).

עם זאת, נדמה שיש לראות בדבריו של מזרחי ביקורת על הפרקטיקה לצד התוויית אופן הצילום הרצוי, ולא תיאור ההיגיון של הפרקטיקה הרווחת בשדה. למעשה, כמו כפרי, גם ורשבסקי הדגים כיצד בפועל הדברים מתרחשים בדיוק להפך: "בסופו של דבר אתה יכול להגיע לנקודה שבה אתה אומר: הפריים הזה עובד, אתה עושה קליק, תודה רבה, שלום. יש לי את התמונה, היא עבדה פעם קודמת, אין שום סיבה שלא תעבוד עכשיו" (14.9.2004). הפעולה האוטומטית, שהיא אחת הפעולות הנלמדות בשדה, מוכיחה את עצמה כמי שעונה לדרישות השוק ומשעתקת את ה"ידיעה" על אודות התצלום הרצוי, זה הזוכה בסופו של דבר לפרסום בעיתון. מדבריו של ורשבסקי עולה עוד שככל שהצלם צובר ניסיון כך אופן תפקודו הופך לממוסד ולאוטומטי במצבים רבים יותר והוא הופך ליעיל יותר בעבודתו:

כשאתה צעיר יש לך תיק של קסמים, ותיק הקסמים שלך ריק יחסית, אבל ככל שאתה צובר יותר ויותר ניסיון תיק הקסמים שלך יותר ויותר גדל... אם אתה קצר בזמן, והראש שלך לא בדיוק בצילום האייטם... אז אתה שולף את הקסם, אתה עושה קליקים, אתה יודע שזה עובד, אתה יודע שזה יהיה מקובל, שזה ברמה מסוימת, זה אולי לא מעניין אותך יותר מדי, זה אולי לא מחדש לך, אבל זה מבצע את העבודה (שם).

פרקטיקת הצילום הרווחת אינה מאפשרת לצלמים לחמוק ממלכודו של הצילום הבנאלי. תכתיבי שוק התקשורת, הקובעים כי על הצלמים לפעול במהירות וביעילות, מביאים אותם, בלשונם של אריאלה אזולאי ועדי אופיר (2002), לכדי "הסתערות" על האירועים כדי "לאנוס" אותם לתבניות המוכרות ו"לחסל את האירוע על ידי הפיכתו לבעל מובן" (שם).

181). כפי שאראה כעת, גם כאשר הצלמים "מחסלים" את האירועים ו"אונסים" אותם לתבניות המוכרות, לרוב הם עושים זאת באשר לתחום מוגדר מראש של אירועים שהם רואים בהם "אירועים בני צילום", כאלה המאפשרים להוציא לפועל את הצילום האוטומטי המוכר והמוכר. מובן שהפן הנוסף של תיחום זה הוא מחיקת האפשרות של אירועים אחרים להיות מצולמים, בין השאר משום שלא קיימת בעבורם פרקטיקת צילום מוסדרת. התרחשותם של אירועים הנחשבים בני צילום קשורה במקרים רבים קשר הדוק למרחב מסוים. כך למשל, המחסום הצבאי בשטחים התמסד כאתר של אירועים מסוג זה. במחסום, כדברי הס-אשכנזי, תמיד יש סיכוי ללכוד מציאות בינארית המצטלמת היטב: במחסומים תמיד יש מה לצלם. זה תמיד צבעוני, ואם נוסעים אז תמיד יודעים שיש מה להוציא משם. זה תמיד קונפליקט בין חיילים לפלסטינים, ומן הסתם יוצאות לך תמונות של אנשים מסכנים שמנסים לצאת מהעיר שלהם לעבוד וחיילים עומדים עם נשק ומאיימים עליהם (12.10.2003).

נדמה כי המצב הנרקם לנגד עיניהם של הצלמים במחסום כבר מתארגן בעיניהם בהתאם לאופן ייצוגו הבינארי, ולכן הבנאלי. אלא שהמציאות הקולוניאלית של הכיבוש אינה בינארית אלא רווית הפרעות, ואפשר גם להגדירה "מציאות שעטנזית מורכבת" (שנהב 2004, 12). הפיכתה של מציאות זו לבינארית ולפשטנית מבעד לעדשות הצלמים היא אחד מביטוייה של מלאכת הצילום כמלאכה פוליטית. באופן מופשט אפשר לומר שמדובר בפעולה פוליטית מעצם היותו של הצילום פעולה יצרנית, הכרוכה לעתים בהכנעת הסובייקט בפני ייצוגו עד כדי הפיכתו להשתקפות של ייצוגו.¹⁰ במחסום, מצלמת העיתונות כמו מבקשת "לטהר" את המציאות המופרעת ולסייע לריבון ברדוקציה של חיי הפלסטינים מחיים בעלי קיום פוליטי ל"חיים חשופים",¹¹ שבהם נרשמים ומקודדים מאפייניו החזותיים של הגוף הפלסטיני. הצילום הבנאלי הופך בכך את מציאות המחסום למציאות שבמסגרתה מתרחש ייצורו של הנתין (הפלסטיני, אך גם החייל) כמציאות קבועה, הניתנת לידיעה ולמבט. מציאות זו, טוען הומי ק' באבא (1990 [2004, 115]), "מפעילה מערכת ייצוג, משטר אמת, הדומה מבחינה מבנית לריאליזם". בכך מבטאים הצלמים גם את מיקומם שלהם כסובייקטים קולוניאליים המשתתפים בשיח הסטריאוטיפי של הקולוניאליזם, וכמי שנשללת מהם "אותה צורת השלילה המאפשרת גישה להכרת ההבדל בתחום הסמלי" (שם, 120).

הצילום במתכונתו הבנאלית מתפקד, אם כן, ככלי טכנולוגי העומד לשירותה של

¹⁰ ג'ון טאג מציין כי בעידן המצלמה "הייצוג איננו עוד סימן של חגיגה, אלא מעמסה של הכנעה" (Tagg [1987] 1999, 246). לדברי אזולאי (2004, 66), ולטר בנימין ראה בכך תופעה מעוררת חרדה, "איום המרחף מעל פני היחיד לנוכח המצלמה".

¹¹ לדברי ג'ורג'יו אגמבן, "החיים החשופים" (Bare Life) הם חיים המופקרים מהגנת החוק, חיים שבהם הגוף הביולוגי הופך למזוהה עם קיום פוליטי (Agamben 1998). על הדרך שבה הכיבוש הישראלי מדלדל את החיים לכדי חיים חשופים, ראו למשל ראנס 2005; הנדל 2006.

ה"ממשליות" (governmentality), בלשונו של מישל פוקו.¹² לדברי פוקו, "אמנות הממשל" מבקשת להפעיל על האוכלוסייה אמצעי פיקוח ושליטה עד כדי ש"הנראות היא מלכודת" (Foucault 1977a, 200). באבא (1990 [2004], 113) קושר בין הממשליות לשיח הקולוניאלי שמטרתו "להבנות את הנתינים כאוכלוסייה מטיפוס נחות, על בסיס מוצא גזעי, כדי להצדיק את הכיבוש ולבסס מערכות של מינהל והוראה". אופן הצילום הבנאלי תורם ליצירתו של סוג הידע המאפשר את השליטה הקולוניאלית. במונחיהם של ז'יל דלז ופליקס גואטרי (1980 [2000]) אפשר לומר שאופן הצילום הבנאלי, בפעולתו במסגרת השיח הקולוניאלי, מבוסס על פעולות קידור, שהן מהלכים אקסיומטיים מעצם הזיהוי, המיון והקטלוג הנלווה אליו, ולכן אופן הצילום הבנאלי תורם לנורמליזציה של המערכת האקסיומטית הקולוניאלית. דבריהם של הצלמים תורגמו לניתוח התצלומים באופן הבא: במאגר התצלומים שנבחן תצלום זוהה כבנאלי אם מושאו מיוצגים בו בהתאם לתפיסות הרווחות, המובנות מאליהן, של זהות, מרחב וזמן. בתצלומים הבנאליים דבר אינו מפתיע או מעורר מחשבה מחודשת על אודות הכיבוש. בהקשר של פרויקט ההפרדה מופיעים בתצלומים אלה אחד או יותר מן המאפיינים הבאים: זהותם הלאומית והמגדרית של המצולמים היא חד-משמעית (אפשר יהיה להשיב לשאלה: "מה/מי מצולם בתמונה?"); סימונו הלאומי של המרחב ברור ("היכן צולמה?"); הסימון של זמן ההתרחשות מובחן ("מה קדם למה?", "מתי צולמה?"); מופיעה בינאריות כלשהי (כאן/שם, חיילים/פלסטינים, אדם/מכונה, חזק/חלש, מודרני/מסורתי וכדומה) ואין מקום לערכובים או ללכידת מצב צילומי שאינו מאפשר להכריע בין אפשרויות; התצלום הבנאלי מצולם מתוך עמדה פנאופטית הרואה-כול והמשרתת את הגיון הממשליות, עמדה שממנה אפשר ללכוד את כל רכיבי הסיטואציה, להסביר את כולה, לשלוט ולפקח (הצלם מצלם לרוב מעמדה גבוהה ומשתמש בעדשה רחבת זווית. עמדה זו יכולה גם להיות ממוקמת מול המצולמים, כך שהמצלמה כמו מבצעת אינטרפלציה למצולמיה וקוראת להם להזדהות); הצילום הבנאלי מתאפיין בצילום את — להבדיל מצילום עַם — אותן אוכלוסיות שמנגנון הממשליות פועל עליהן; בצילום הבנאלי נוכחותו של הצלם נעדרת ועצם מלאכת הייצוג נותרת מחוץ לתחום התצלום, כמו ביקש הצלם למחוק את חלקו בסיטואציה המצולמת¹³ (בנאליות זו תחל להיסדק ככל שנוכחותו של הצלם מגיחה אל פני השטח של התמונה).

מבין 801 התצלומים שנבדקו, 685 תצלומים — 86% — קוטלגו כבעלי מאפיינים של אופן הצילום הבנאלי; 18% מתוך תצלומים אלה הכילו גם מאפיינים של אופן הצילום

¹² צורת השלטון שהתמסדה במאה ה-18 ושבמסגרתה הנראות מאפשרת פיקוח על האוכלוסייה (Foucault 1991).

¹³ טימותי מיטשל (1992 [2000]) ציין כי נוכחות נעדרת כזו אפיינה את סוג הנוכחות שסיגלו לעצמם האירופים שביקרו במזרח התיכון במאה ה-19 וביקשו להיות רואים ואינם נראים: "מלאכת הייצוג של המזרח, בניסיון להיות מנותקת ואובייקטיבית, חתרה לעקור מן התמונה את נוכחותו של המתבונן האירופי" (שם, 89–90).

האסתטי. מרכזיותו של אופן הצילום הבנאלי הופיעה באופן דומה אצל כל הצלמים ושיעורו בתצלומיהם נע בין 81% ל-95%. פיזור הנתונים אינו מצביע על הבדל משמעותי בשיעור התצלומים הבנאליים בקרב צלמים מזהויות לאומיות שונות (ערורי – 81%; סילברמן – 83%; אוגרטה – 83%; עשתייה – 87%; סיני – 88%; עוואד – 89%; מזרחי – 90%; ורשבסקי – 95%). ניתוח מפורט יותר של הנתונים מצביע על כך שהקריטריונים השכיחים ביותר של צילום בנאלי הם היעדרו של הצלם מן התצלום, זהות ברורה של המצלמים, צילום מול מצולמים וצילום פנאופטי.

2. אופן הצילום האסתטי: הרדמה מגייסת



ג'מאל ערורי, סוכנות Getty, כפר בידו, 26.2.2004



פדרו אוגרטה, סוכנות Getty, א-ראם, 21.7.2004

לעומת אופן הצילום הבנאלי, אופן הצילום האסתטי מדגיש את הצורה ואת החוויה החושית על פני משמעותו של תוכן התצלום וכמו מבקש לעורר קריאות התפעלות. רולאן בארת

(1957 [1998]), בכותבו על תערוכת תצלומי הלם, ביקש לעמוד על תוצאותיה של הצורה מבחינת יכולתה לשלוט על התוכן. לטענתו, תצלומי העיתונות המבקשים לזעזע אותו בתערוכה אינם מותירים בו שום רושם, "דווקא משום שהצלם ניסה בנדיבות רבה מדי למקם את עצמו במקומו בעיצוב הנושא שלו: כמעט תמיד הוא כנה כניית יתר את הזוועה שהוא מציג לנו, כשהוא מוסיף לעניין עצמו, באמצעות ניגודים ודמויות, את השפה ההתכוננותית של הזוועה" (שם, 132, ההדגשה במקור). לפי בארת, תצלומי ההלם היחידים הם אותן תמונות שנתפסו במפתיע, שהן "מופחתות חזותית" ושלא מעיקה בהן "נוכחותו הדמיונית [השיפוטית] של הצלם" (שם, 134). באותו הקשר מציינת סוזן זונטג (2003 [2005, 28]) כי "תמונות של אירועי תופת נראות אמינות יותר כשלא צולמו בתאורה ובקומפוזיציה 'נכונות'... כשיש איפוק אמנותי, התמונות נחשבות מניפולטיביות פחות". לדברי אדורנו מדובר למעשה ב"תמימות אסתטית" המשמשת בעידן "חרושת התרבות" "מצוד יעיל אחר לקוחות, כלי מניפולטיבי, מתוחכם למדי, בשירות הסחת דעתם המסמאת של הצרכנים" (ראו צוקרמן 1996, 67).

בהיבט דומה, פוליטי וקונקרטי אף הוא, מנסח בנימין (1936 [1996]) במסתו "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", שנכתבה על רקע עליית הפאשיזם באירופה, כתב אזהרה חריף נגד האסתטיזציה של החיים הפוליטיים שאליה חותר הפאשיזם, אסתטיזציה החודרת גם לעבודת המצלמה: "לאינוסם של ההמונים, שהוא כופף את גוֹם בפולחן המנהיג, מקביל אינוסו של המכשור, שהוא מעמיד לרשות ייצורם של ערכי הפולחן" (שם, 174). בנימין טוען שהאסתטיזציה של הפוליטיקה מגיעה לשיאה בנקודה אחת: המלחמה, וממחיש זאת בציטוט מתוך גילוי הדעת של הפוטוריסטים שנכתב לרגל המלחמה הקולוניאלית באתיופיה: "המלחמה היא יפה משום שהיא יוצרת ארכיטקטורות חדשות, דוגמת אלה של הטנקים הגדולים, של המטס הגיאומטרי של להקי המטוסים, של פיתולי העשן העולים מכפרים בוערים, ועוד דברים רבים..." (מצוטט שם, 175). בנימין מפרש את הדברים באופן הבא: האנושות... נעשתה עתה חיזיון לעצמה. ניכורה מעצמה הגיע לדרגה כזאת שהיא מסוגלת לחוות את השמדתה-היא כהנאה אסתטית ממעלה ראשונה. זה מה שצופנת בחובה האסתטיזציה של הפוליטיקה כפי שהפאשיזם מיישם אותה (שם, 176).

לפי סוזן באק-מורס (1992), בנימין מתריע למעשה מפני משבר בהתנסות ההכרתית, שנגרם בשל גירוי יתר היוצר קהות תחושתית. ניכור חושים זה מעיד על היפוך דיאלקטי ההופך את האסתטיקה ממודוס הכרתי של ישות המצויה "במגע" עם המציאות לדרך של חסימת המציאות, וכך נהרס כוחו של האורגניזם האנושי להגיב באופן פוליטי (שם, 9). האסתטיזציה של החיים הפוליטיים מופיעה אצל הצלמים המקצועיים בעיקר כשהם ניצבים בפני מצבים צילומיים שאינם אינטנסיביים. אז מגיחה ההזדמנות להוציא לפועל את ההקפדה על חזותם של התצלומים עד כדי "כניית היתר" שממנה נרתע בארת, זו שבכוחה להציג למשל את הכיבוש כ"יפה", להסוות מבעד לתחכום הצורני את יסודותיו הבנאליים

ולתרום בכך לנורמליזציה שלו. כך תיאר ורשבסקי אופן ייצור מוקפד, אך עדיין ממוסד, של "תמונת חומה", כהגדרתו:

מה יש לנו פה בעצם? יש לנו את האלמנטים של החומה, שעוד לא נעמדים, ויש לנו אדם שעובר ליד החומה. אז קח את התמונה הזאת, ובמקום את החומה שים מאחורה פוסטרים של בחירות ויש לך תמונת בחירות.

— מה הופך אותה לכזו?

— זה הדמות שעוברת. אז אתה מחכה. אתה עומד ואתה אומר: זה הרקע שלי, עכשיו אני מחכה לדמות הנכונה. אז יכול לעבור ילד על אופניים, יכולה לעבור אשה מכוסת ראש, יכול לעבור פה "דוס" (14.9.2004).

אופן צילום זה ממומש גם על ידי שליטה בטכניקות המכניות והאופטיות של המצלמה וכן באמצעות אופן תנועתו של הצלם בזירה המצולמת. היות שהמצלמה מאפשרת ללכוד מצב רק בתוך מסגרת מוגבלת ("הפריים"), בנייה מחושבת של מושאי התצלום ("קומפוזיציה") בתוך מסגרת זו יכולה להעלות את ערכה האסתטי של התמונה. כך למשל אפשר ליצור "עומק" בתצלום על ידי מיקום האובייקטים במרחק שונה מן המצלמה; אפשר "לארגן" את האובייקטים כך שייצרו בעצמם מעין מסגרת פנימית בתצלום; אפשר ללכוד רכיבים מסוימים בסיטואציה הצילומית כך שייצרו צורות גיאומטריות בתצלום; ואפשר ללכוד סיטואציה צורנית בעלת רכיבים קוטביים בתוך מסגרת התצלום (למשל גדול/קטן, קרוב/רחוק או בהיר/כהה). האופטיקה של המצלמה (עדשה וצמצם בשילוב עם זמן החשיפה) מקנה אפשרויות נוספות ליצירת אסתטיזציה: יצירת "עומק שדה" (טווח מכוון של חדות או טשטוש), משחקי אור וצל, הקפאת תנועה או "מריחתה" (באמצעות זמן חשיפה ארוך) וכדומה.

הס-אשכנזי למשל חושף את אחת הטכניקות הממוסדות המחזקות את האסתטיזציה של התצלום: "להכניס נשק לתמונה זה איכשהו תמיד עובד, אבל זו איזושהי מניפולציה... לפעמים אתה מתאמץ לדחוף את הנשק" (12.10.2003). כך, בניסיונם ליצור תצלום אסתטי, מחזקים הצלמים דווקא את ממדיו הבנאליים ושוב מעידים על אופן פעולה אוטומטי וממוסד. 187 תצלומים, שהם 23% מכל התצלומים שנבדקו, זוהו כאסתטיים, ורק כרבע מהם הוגדרו אסתטיים באופן מובהק, ללא מאפיין נוסף, ואילו היתר כללו גם מאפיינים בולטים של אופן הצילום הבנאלי. שיעור התצלומים האסתטיים היה נמוך בקרב כל הצלמים, אם כי הפיזור ביניהם היה רחב, בין 3% ל-36%. פיזור הנתונים מצביע על הבדל בשיעור התצלומים האסתטיים בקרב צלמים מזהויות לאומיות שונות. ניכר שרוב הצלמים הפלסטינים הציגו שיעור נמוך של תצלומים אסתטיים יחסית לרוב הצלמים הישראלים, שהציגו שיעור גבוה יותר (עשתייה — 3%; עוואד — 4%; מזרחי — 10%; ערורי — 14%; אוגרטה — 19%; ורשבסקי — 21%; סילברמן 25%; סיני — 36%).

3. אופן הצילום הטרנסגרסיבי: מבטים ריזומטיים



דוד סילברמן, סוכנות Getty, בודרוס, 4.1.2004



דוד סילברמן, סוכנות Getty, סוואחרה, 7.7.2004

גיא רייביץ הביע בריאיון עמו אי־נחת מן המלכוד של פרקטיקת הצילום המקצועי: הרצון שלי זה שצילום יגיע למעמד שבו הוא לא רק אומר הנה זרקו את האבנים, אלא שגם ינסה להסביר לך קצת יותר מזה: למה זה קורה, מה קורה, משהו קצת יותר מורכב... ילד מסכן במחנה פליטים ולידו חייל עם רובה — הסיטואציה הכללית של החלשים והחזקים והעימות ביניהם — זה צילום נכון, זה צילומים חזקים, זה צילומים שעובדים, השאלה היא אם אנחנו יכולים להגיד משהו גם על הסיבות שהביאו לאותה סיטואציה? (12.3.2004)

בדברים אלה רייביץ מבקש למעשה להיחלץ לא מאופן הצילום הבנאלי או מזה האסתטי (ומהשילוב ביניהם) אלא מהבנאליות שלהם עצמם (כלומר מהבנאליזציה של הבנאליות).

לשיטתו, דרוש אופן צילום בנאלי מסוג חדש, שהרי גם הוא מבקש שמלאכת הצילום תקבע בעבור הצופה את משמעות הסיטואציה, אך הוא אינו מציב חלופה טרנסגרסיבית. פוקו, בעקבות ז'ורז' בטיי (Bataille), ציין שהטרנסגרסיה קשורה בגבול: "הטרנסגרסיה מאלצת את הגבול להכיר בעובדת היעלמותו הקרבה ולמצוא את עצמו במה שהוא מדיר (או ליתר דיוק, להכיר את עצמו בפעם הראשונה)" (Foucault 1977b, 33–34). לכן, בעוד שאופן הצילום הבנאלי, לעתים בעטיפה של האסתטיזציה, מבטא את משטר הגבולות של זהות, מרחב וזמן הנובעים מהגיון הממשליות ומהגיון השיח הקולוניאלי, אופן הצילום הטרנסגרסיבי טורף ומביך אותו ומציע מבט מסוג אחר, מטריד ולא מוכר, העשוי להוביל לחשיבה מחודשת ואף לביקורת. ההתבוננות בתצלומים מסוג זה מותירה אותנו, הצופים, מבולבלים וחסרי נחת: הדימוי פורע את הבנתנו הקונוונציונלית, הקטגוריות המוכרות לנו אינן מאפשרות לפענח את המוצג לפנינו, ומה שהיה מובן מאליו עד אותו רגע – מתערער. במובן זה, התצלום הטרנסגרסיבי מאפשר לחלץ מתוך ה"זה, זהו, זה רק!" שייחס בארת לתצלום (1980, 10) את ה"אפשרי" שהתצלום פותח.¹⁴

אזולאי (1996) יוצאת מתוך תפיסתו של פוקו, הסבור כי הביקורת מנוגדת לממשליות, ולכן מנגידה את הצילום הביקורתי, שהוא תוצר של מבט מסוג זה, לצילום ה"לוקח חלק בפרקטיקות של שליטה" (שם, 258). "ממשליות וביקורת", כותבת אזולאי, "הן מיקומים מנוגדים בתוך אותה מערכת של יחסי כוחות. אותן פרקטיקות תרבותיות ואותן טכנולוגיות מסוגלות לשרת את שני הכיוונים. צילום הוא דוגמה קונקרטית לכך" (Azoulay 2001, 96). תפיסה זו מביאה את אזולאי לנסח את מאפייניו של מה שהיא מכנה "צילום ביקורתי", ואילו אני מעדיף לכנותו "טרנסגרסיבי" משום שהוא מאפשר את הביקורת של הצופים בו, וזאת מעצם הפרת הכללים הגלומה בו. לדברי אזולאי (1996, 258–260), צילום מסוג זה: (1) "מחדיר את המצלמה לשדות ראייה אסורים המבקשים להישאר סמויים מן העין הציבורית ומצנזרים את כניסת המצלמה לתחומם"; (2) מהפך את נקודת המבט המרכזית, הפנאופטית, ולכן גם את יחסי השליטה הבין-סובייקטיביים; (3) מהפך את הגיון הארכיון כמנגנון של פיקוח ושליטה בעל חוק מיון יחיד, על ידי יצירה "חתרנית" של אינספור ארכיונים פרטיים. דחיקתו של אופן הצילום הטרנסגרסיבי מפרקטיקת הצילום המקצועי של הכיבוש עולה באופן מפורש במיוחד כשהצלמים מתעמתים עם האפשרות לצלם במקום אסור (או לצלם את עצם האיסור) ומהיפוך נקודת המבט המרכזית. כך למשל, אחד האירועים המתרחשים תדיר במחסומים, כמו באתרי כיבוש אחרים, הוא העימות בין הצלמים לחיילים האוסרים עליהם לצלם. כך לדוגמה סיפר ורשבסקי:

פעם הייתי הולך ומצלם במחסומים ולא שואל אף אחד. ופתאום במחסום קלנדיה החליטו שהם עושים אוונטור, והייתי צריך לחכות ולחכות...

¹⁴ במקרים שבהם תצלומים מסוג זה מפורסמים בסופו של דבר בעיתון, הם אינם מותירים את הצופים מבולבלים למשך זמן רב היות שהם תמיד ילוו בטקסט מילולי שימסגר את משמעות התצלום ויספק את התשובה לסדר (ראו Barthes [1964] 1977).

- בלי לצלם?
- בלי לצלם. מחכה.
- ואם אתה מצלם אז מה קורה?
- אז החייל יכול להתחיל לעשות לך בעיות ואתה צריך להתחיל להתווכח עם חיילים: מותר לך ואסור לך, ופה ושם. כאב ראש. אז אתה מחכה (14.9.2004).

ממצבים אלה עולה שעצם נוכחותם של הצלמים כשהם אוחזים בכלי הייצוג עלולה לחשוף את החייל כבעל כוח מוגבל, וכפי שאראה בהמשך, היא יכולה גם להעצים את כוחם הסימבולי של הפלסטינים. אולם טרנספורמציה זו אינה מוגדרת "אירוע" ואינה זוכה לתיעוד בידי הצלמים המקצועיים. תופעת סירובם של חיילים להימצא במוקד התצלום מעניינת משום שבמעשה הסירוב הם מבקשים להימנע מלעבור תהליך אובייקטיפיזציה דרך עדשת המצלמה, תהליך דומה לזה שהם עצמם מבצעים בשגרת הכיבוש כלפי הפלסטינים, למשל דרך כוונת הרובה, כדי לשמר את שליטתם. החיילים, המורגלים להביט דרך כוונות, מסרבים להיות לפתע תוצר של עבודתם שלהם ולהיות ממוקמים במעמד המנוגד, להיות מושא למבט דרך כוונות ולאבד ממעמדם כמכונני מציאות. אריאל הנדל (2006, 162) אף טוען כי "היפוך זווית הראייה, ההופך את החיילים מצופים לנצפים, נתפס בעיני החיילים כתקיפה". לפי הס־אשכנזי, סירובם של החיילים למצלמה מתרחש באופן שגרתי במחסומים. בדבריו של שליט אפשר להבחין במידה מסויגת של הבנה לסירוב זו: "יש חיילים שיוצרים מהומה: תתרחק ממני, תלך, אל תתקרב אליי. יש כאלה. וזו זכותם המלאה בסופו של דבר, אתה יודע, לא כל האנשים נעים להם שמצלמה עוקבת אחריהם" (20.12.2002).

שדה הצילום הקונוונציונלי מותיר, אם כן, מחוץ לטווח הנחשב לבר צילום את הצילום במקום האסור לצילום ואת עצם חסימת המבט — את התביעה העולה מהסיטואציה להישאר סמויה מן העין. בכך נמנעת חשיפת ניסיונו, האלים לעתים, של הכוח הכובש להיהפך ל"כוח שקוף". היעדר ייצוגו של ניסיון זה אינו הופך כמובן את מקור הכיבוש לבלתי נראה, אך הוא מסייע לו בתאוותו להיות כזה ולהגיע למצב של כיבוש ללא כובשים.¹⁵ מבחינת מלאכתם של הצלמים, דוגמאות אלה ממחישות כיצד אופן הצילום הקונוונציונלי יכול לשמש איום על הכוח ההגמוני ובו בזמן לעקר את האיום. הוא פותח פתח לאופן צילום טרנסגרסיבי, אך אינו מממש אותו.

אילו היו הצלמים רואים ביחסיהם עם החיילים אירוע בר צילום ומתעדים אותו, היתה עשויה להימנע גם מחיקתו של המחסום כ"מרחב שלישי", זה ש"אינו מציית לקווי המתאר הפוליטיים הדיכוטומיים, אלא מטשטש את הגבולות ביניהם ומייצר קטגוריות היברידיות" (שנהב וחבר 2004, 197). המחסום הופך למרחב שלישי בין השאר מעצם נוכחותם של

¹⁵ אריאל הנדל (2006, 160) מציין כי בעימות האחרון החיילים עצמם הולכים והופכים לרואים ואינם נראים: רק לחיילים מותר לראות את הפלסטינים, וכל אפשרות אחרת תערער את המנגנון מיסודו.

הצלמים בו, נוכחות שהופכת לאפשריים גם את תנאיו הנוספים של הצילום הטרנסגרסיבי. אולם פרקטיקת הצילום המקצועי דוחקת ממנה והלאה את האפשרות הטרנסגרסיבית ואנו נותרים עם דפוס הייצוג הבנאלי של יחסי השליטה הבין-סובייקטיביים. כך מתאפשרת המשכיותו של הסיפר החזותי הבנאלי של הסכסוך הציוני-פלסטיני, המניח בין השאר ייצוג מטוהר של יחסי אדנות-עבדות (ראו שנהב 2005, 9).

ייצוג מטוהר זה זוכה לשעתוק והסיפר המקיים אותו זוכה לנורמליזציה לא רק משום שהעומות בין הצלמים לחיילים אינו זוכה לייצוג; הצלמים נמצאים במרכז המציאות השעטנזית והמורכבת כסוכנים של טרנסגרסיה גם כאשר הם מזדמנים לצלם בתוך קהל פלסטיני. אך גם במצב זה הם חשים בלחץ הדוחף אותם להימלט במהרה ממעמד זה, והם מניחים את המצלמה או מתפשרים על צילום בהתאם לקונוונציות של אופן הייצוג הבנאלי והאסתטי.

כאשר הצלמים הישראלים מצלמים בתוך קהל פלסטיני הם לרוב מדווחים על ניסיונם להסוות את זהותם, ועל ניסיונותיהם המתוחכמים של הפלסטינים לגלות אותה. בעוד שחייהם של הפלסטינים הם בגדר חיים חשופים מבחינת מנגנוני הכיבוש, בה בעת הם מנהלים פרקטיקה המבקשת לחשוף את זהותם של צלמי העיתונות. הפלסטינים מבקשים להשפיע בכך על אופני חשיפתם החזותית, אך במקרים רבים הם מובילים דווקא להסתרה, משום שהצלמים נסוגים מן הזירה ברגע שהם חשים שכסות זהותם מתערערת. שליט סיפר על מקרה שבו צילם יחד עם קבוצת צלמים במחנה הפליטים ג'נין לאחר המבצע שכונה "חומת מגן". פעיל או"ם שליווה את הקבוצה ביקש ממנו לא לדבר עברית ולא להתרחק מן הקבוצה. לפתע הגיע תושב המחנה שהחל לדבר עם שליט ותפקד כחוקר המבקש לחשוף את זהותו:

הוא לא ידע בכלל שאני יהודי כי הוא לא שיער לעצמו שיבוא יהודי ישראלי למחנה הפליטים ג'נין חמישה חודשים אחרי הפעולה פה. הוא מדבר אתי כאילו שאני צלם זר ואני משתדל לא להגיב, ואני קולט באיזה שלב שהוא כבר קולט שיש פה איזה משהו, והוא מתחיל לשאול אותי יותר מדי שאלות: מאיפה אתה? איפה אתה גר? מה אתה עושה פה? מה אתה עושה שם? ואני מתחיל להתרחק (20.12.2002).

ככל שהפך הפלסטיני לחוקר פעיל יותר כך התחדדה זהותו הלאומית של שליט. הוא לא יכול היה עוד להגן על מעטה הזרות שיצר לעצמו ולכן זנח את הציווי המקצועי שהזרות העניקה לו ארכה זמנית לממשו. הס-אשכנזי סיפר על פרקטיקת קצה דומה בעת שתיעד שחרור של אסירים פלסטינים במחסום ארז:

הצלמים הפלסטינים יכלו לצלם בשני הצדדים אבל נראה לי שהם פחדו להיות באזור של החיילים, ולי גם היה איזשהו חשש. אתה יודע, אני נכנס לצד הפלסטיני, אז לא להיכנס עמוק מדי. אני רוצה לצלם על האוטובוס שלהם בצד השני, אבל איך שהוא מתניע אני תופס את הרגליים שלי ובורח. חס וחלילה לא להיכנס פנימה (12.10.2003).

תיאוריהם של שליט ושל הס־אשכנזי ממחישים את הכוח הרב המופעל על הסוכנים החברתיים בדיוק במקומות שבהם ניכר הפוטנציאל המרבי של הטרנסגרסיה: בקו התפר שבין מרחבים וזהויות. הצלמים מנסים להסוות את זהותם הישראלית, ואילו הפלסטינים משתמשים בידע שלהם בשפתם של הכובשים — המגולמים לפי חשדם בצלמים — ומנסים להפילם בפח ולחשוף את זהותם הישראלית. התרחשויות אלה, המבטאות את הכאוטיות של מצב הכיבוש ואת המהלך הטרנסגרסיבי שמחוללים הצלמים בעצם נוכחותם בזירה, נותרות מחוץ לטווח הנחשב בר צילום. משחק זהויות זה מעניין במיוחד במקרה של מזרחי, המעיד שעלולים "לטעות" ולזהותו כערבי. אופן התמודדותו ממחיש כיצד חדירתו למרחב הכיבוש מייצרת את השעטנו האופייני למרחב השלישי ומאפשרת את מימושו של אופן הצילום הטרנסגרסיבי. ההיברידיות הגלומה בשילוב שבין חזותו לזהותו של מזרחי מובילה אותו לתפיסות סותרות. מחד גיסא הוא מבין כי יוכל לתפקד בכל זירה שהיא באופן מקצועי, ללא הפרעות, ואפילו בהנאה:

אני חושב שאם אגיע לשטחים להפגנה של החמאס ואני אֶצְלֵם אֶצְלֵם, אף אחד לא ישאל אותי ואף אחד לא יבדוק אותי... יש איזה מחסום פסיכולוגי שצריך לעבור אותו, ויש מקרים שאתה עובר; וכשאתה עובר את זה כל פעם אתה אומר: או קי, זה לא נורא כל כך, זה אפילו נחמד. אתה עובד ונהנה ואתה רואה דברים (14.9.2004).

מאידך גיסא, מזרחי חושש שאם ייאלץ לעמוד למבחנם של פלסטינים, הוא ייכשל בו: נורא קל לזהות שאני ישראלי, לאו דווקא בגלל המראה, כי הרוב חושבים שאני אפילו ערבי. יש שיטה אחת בסיסית מאוד: כשאתה מסתובב עם הגב אליהם הם צועקים לך משהו בעברית כדי לראות אם אתה מגיב. "הלו", "שלום", או "תגיד לי"... וזה קשה מאוד, כי אינסטינקטיבית אתה מגיב. זה לא שהם באים ובודקים לך את הפספורט (שם).

ורשבסקי תיאר אירוע דומה:

הפלסטינים תמיד מתייחסים אליך בחשדנות... אני באינטיפאדה הזאת נשברתי. אני כבר לא מוכן לעשות את זה יותר, להיכנס ולהיות משהו אחר. להיכנס ולהיות ישראלי זה לא הכי סימפטי. עשיתי את זה במשך שמונה־תשע שנים, נסעתי ולבשתי על עצמי זהות אחרת.

— איך עושים את זה?

— אתה לא מסובב את ראשך לעברית. גם אם אומרים לך: "נפל לך". ואם אומרים לך: "שלום" אתה לא עונה. אתה מאוד מאוד מאוד נזהר... אתה מרגיש כמו מרגל... כדי להיכנס היום לרמאללה אני לא הולך עם תספורת ולא הולך עם קרחת; חולצות תמיד מסודרות; אתה לא תלך עם סנדלים תנ"כיות; אתה כמוכך לא תדבר עברית עם אף אחד, תהיה מגולח. אתה תעשה את המקסימום כדי להיראות אמריקאי. היתה תקופה שהייתי הולך בעזה וקורא לעצמי "הנרי" (14.12.2004).

לפי ורשבסקי, השלת הזהות הלאומית וההתכנסות בזהות אחרת מובילות לפגיעה ביכולת המקצועית. מדבריו עולה שכיוון שלא חש בטוח בזהותו החדשה, החליט לוותר כליל על משחק הזהויות ולכן ויתר על העימות עם האילוצים המרחביים והתפשר על תכתיבי המקצוע.

כפרי סיפר על חוויות דומות בתארו את ההתרחשות באחת ההפגנות נגד פרויקט ההפרדה. בהפגנה זו צילם כפרי מנקודת מבטו של אחד המפגינים, אך החליט לנטוש את הזירה כשאלה החלו לנסות ולפענח את זהותו. וכך, בעוד שעד נטישתו את זירת ההפגנה הצליח לייצר תמונה שאפשר לאפינה כטרנסגרסיבית, כל זכר להתרחשות שתיאר לא נותר בתצלומיו הבאים.

אם נקשור בין שני המצבים הללו – עימותיהם של הצלמים עם החיילים ועם הפלסטינים – אזי אפשר לאתר כאן מעין ספירלה של מבטים, שהתנועה בה מאפשרת את היפוכם הסימבולי של יחסי הכוחות בכיבוש: החייל הכובש נמצא בעמדת התבוננות (ושליטה) כלפי הפלסטיני; הפלסטיני נמצא בעמדת התבוננות (וחקירה) כלפי הצלם; והצלם נמצא בעמדת התבוננות (וייצוג) כלפי החייל. אפשר אולי להבין מכך שסירובו של החייל למבט לעברו אינו רק סירוב למבטו של הצלם, כי אם סירוב לאפשרות של הפלסטיני להתבונן "דרכו". הנדל (2006) טוען כי בשטחים הכבושים מבט של פלסטיני אל חייל ישראלי הוא "מבט אסור" המפר את יחסי הראייה המותרים, וכי המבט הביקורתי (הישראלי או הבינלאומי) אל החייל מטיל איום של ממש על החיילים (שם, 161–162). מכאן שתיאוריהם של הצלמים חושפים וקטורים נסתרים של עוצמה, אולם עוצמה זו מחוסלת ברגע מימושה משום שאין לה ייצוג – לא כשהיא מופנית מכיוונו של הצלם כלפי החייל ולא כשהיא מופנית מכיוונו של הפלסטיני כלפי הצלם. למעשה, עצם כניסתה של המצלמה למרחב כוננה את ההתרחשויות שתוארו, הנושאות את אפשרות הופעתו של אופן הצילום הטרנסגרסיבי. אולם התרחשויות אלה אינן נחשבות אירועים בני צילום וזאת משום שהצלמים כלואים במחוזותיו הבטוחים של אופן הצילום הבנאלי, שאינו יודע לתפקד באירועים מסוג "אחר".

דבריו הבאים של כפרי מעידים עד כמה כליאה זו היא כלוב ברזל: לא רק שהיא מייצרת תצלומים מסוג מסוים, אלא שאופן הצילום הבנאלי שב ומשפיע על הצלם ומייצר את התנהלותו בשדה. לדברי כפרי, כאשר הוא יודע שאופן צילומו יהיה בנאלי הרי אין הוא זקוק עוד להסוות את זהותו: "כשאני בא לצלם פלסטינים אז אין להם טעם לפגוע בי כי אני בדרך כלל בא להראות כמה הם מסכנים וכמה קשה להם וכמה אנחנו פוגעים בהם" (5.10.2004). כך תיאר את אופן ייצורה של התמונה הבאה, שצולמה בבית משפחת ג'בארה מכפר סאלם, האבלה על מותו של סאאל ג'בארה שנרצח בידי מתנחל מאיתמר (27.9.2004): זה היה מאוד לא נעים. תשמע, פתאום בא יהודי, ישראלי. הייתי שם עם כתב. ותמיד מתנהגים בכבוד, אין אף אחד שאומר משהו, גם אם הרבה אנשים חושבים את זה. עושים כבוד ומאוד מאופקים. וכשאתה בא והם מכניסים אותך – אתה פשוט לא מפחד מכלום.

יותר מזה – אכלנו ארוחת צהריים עם האבא. יש מין מאכל כזה של ערבים שקוראים לו מעלובה... בשר ואורז שהופכים אותו. והוא בא ועם הידיים שלו נתן לנו אוכל, ואכלנו אתו בשר כבש בצלחות וזה משהו שאתה יודע... זה מרגש. אני לא יכול לחשוב על מקום אחר שהיו מתנהגים אלינו ככה. הפלסטינים בדרך כלל הם בסדר. הם תמיד היו בסדר.



הארץ, 28.9.2004, עמ' 1א, צילם ניר כפרי

הוצאתו הצפויה לפועל של אופן הצילום הבנאלי, הצילום שנכנע לקטגוריות המקובלות ולתפיסת הזהות הדומיננטית במצב הקולוניאלי של הכיבוש, מקלה על כפרי את התנועה במרחב הפלסטיני ואינה כופה עליו להסיר את זהותו ולהתחזות לבעל זהות אחרת. ה"בעיה" מבחינתו של כפרי מתעוררת במצבים שבהם הפלסטינים אינם מתנהגים "לפי המצופה" ולכן הוא נדרש להסוות את זהותו. כל עוד הוא אינו נחשף, הוא מצליח לצלם באופן טרנסגרסיבי – צילום עַם להבדיל מצילום את. בו בזמן נוכחותו בזהות מוסוית מחוללת מצב טרנסגרסיבי כשלעצמו, אך מצב זה, החושף את הפיכתו של הפלסטיני לחוקר, כאמור אינו בגדר אירוע בר צילום.

דלז וגואטרי מנסחים את הקידוד כמהלך אקסיומטי ביחס למציאות הכאוטית, מהלך התורם גם ליצירתם של מושאי הקידוד, או בלשונם: "המערכת האקסיומטית אינה חדלה לייצר ולשעתק את מה שמכונת המלחמה שלה נוטה להשמיד".¹⁶ לעומת זאת בדוגמאות אלה, המציאות הכאוטית מתפשטת גם בתגובה לתוצרי הלוואי שלה עצמה, ותגובתה של המערכת

¹⁶ דלז וגואטרי [1980] 2000, 143. טענה ברוח דומה ניסחו גם זיגמונט באומן (Bauman 1991) וברונו לאטור (Latour 1991). לדברי באומן, סדר וכאוס הם תאומים מודרניים; המודרניות מתגאה במלאכת הקיטוע (fragmentation) של העולם ורואה בה את הישגה העיקרי, אולם למעשה מלאכה זו יוצרת בלבול ואמביוולנטיות. ככל שהקיטוע איתן יותר כך הכאוס שהוא יוצר נשלט ושיטתי פחות ופחות. לאטור מתייחס לכפילות זו בהיבט של הכלאה וטיהור במלאכתם של המודרניים, וטוען שככל שהמודרניים מבקשים להעמיק בטיהורם של בני הכלאיים, כך הכלאתם הופכת לאפשרית יותר.

המקודדת יכולה אף להיות הימנעות מקידוד, אי-מתן שם וחזות. בעולם הייצוג המשמעות היא אחת: מחיקה.

ההימלטות מאופן הצילום הטרינסגרסיבי בשדה הכיבוש מתחדדת במיוחד לנוכח תיאורו של שליט את אחת התמונות שצילם ב"תערוכת סקס ואהבה" בתל-אביב: "עשיתי משהו כזה של לטשטש אם זה גבר או אשה באמצעות זום ופוקוס" (20.12.2002). טכניקה זו, המאפשרת לטשטש את זהותם המינית של המצולמים, מעידה על כוונתו של שליט לייצר תצלום טרינסגרסיבי המפרק את הגיון הייצוג המגדרי הבנאלי וחותר תחת החלוקה המגדרית המקובלת. מן הראיונות עם הצלמים עולה שאופן צילום מרתק זה אינו נחשב אפשרי או לגיטימי כשמדובר בתצלום שבו הזהויות העשויות להיות מושא לטיפול כזה הן זהויות אתנו-לאומיות הנתונות בקונפליקט.

אפשרות בלתי ממומשת זו מביאה אותי להגדיר את הצילום הטרינסגרסיבי גם כתוצר של מה שאבקש לכנות *המבט הריזומטי*. "הריזום", כפי שכותבים אזולאי ואופיר (2000) בהמשך לדלוז וגואטרי, "הוא סוג של ארגון אנרכי שאי-אפשר לקבע בצורה, לייצג בסכמה אחת, להחליף בתיאור ממצה" (שם, 125). תצלום שהוא תוצר של מבט ריזומטי מציג אפוא סוג של מבט שאינו מבקש את פרספקטיבת העל, מבט המנוגד למבט הפנאופטי ושאינו כפוף להגיון הארכיון הממשלי, ההיגיון הממייך, המקודד, המקטלג, הפועל לפי מודלים ומקבע זהויות. המבט הריזומטי, הנובע מהחשיבה הריזומטית, כמוה גם הוא אינו מכיר (ולכן אינו יודע לייצר) הכללות והמשגות, אינו קושר בהכרח דבר לדבר, ובעיקר אינו מבקש לארגן את המציאות בתוך מכלול של מובנות ובהירות (שם). "שלא כמו העץ", כותבים דלוז וגואטרי, "הריזום אינו אובייקט של התְּרָבוּת... הריזום הוא אנטי-גנאלוגי. הוא זיכרון קצר, או אנטי-זיכרון" (Deleuze and Guattari [1980] 1987, 23). מכאן שהמבט הריזומטי אינו בר מיסוד, ולמעשה הוא אנטי-מיסודי ואינו נכנע למרותו של מבנה או של מודל גנרי (שם, 13). המבט הריזומטי גם אינו מבקש להתכתב עם אייקונים צילומיים מוכרים או לייצר כאלה בעצמו. הריזום פועל "דרך ההתפשטות, ההשתנות, כל הזמן 'רירות מהירות מהמותן' שאינן מבקשות לפגוע" (דעואל לוסקי 2001, 13), ומכאן שהמבט הריזומטי אינו מביט בהכרח מתוך התבוננות, אלא תוך כדי תנועה. למבט אין כיוון מדויק, ולכן גם לא נדרש בהכרח מיקוד (פוקוס) בתצלום.

במאגר התצלומים שנבחר, אופן הצילום הטרינסגרסיבי הוא המאפשר את המהלך הביקורתי כלפי פרויקט ההפרדה. "הבדיה ששמה גבול", כותבת אדריאנה קמפ (2001), "לעולם מסווה עולם של אי-סדר ובו זיקות חופפות, נאמנויות צולבות וזהויות חוצות קווים". אופן הצילום הטרינסגרסיבי, לפיכך, לא יתפקד כגבול בפני עצמו, אלא דווקא יאפשר את חשיפתה של הבדיה, את עולם חוסר הסדר שהגבול מסווה. לכן כדי לממש את המאפיין הראשון שניסחה אזולאי, על אופן הצילום הטרינסגרסיבי להחדיר את המצלמה למרחב אסור בצילום (דוגמת "שטח צבאי סגור"), והמעבר על איסור זה (או עצם האיסור) צריך להיות מזוהה בתצלום. המבט הריזומטי הוא שמאפשר את המאפיין השני, שיתבטא

בתצלומים שמקורם אינו בעמדה רואה-כול, מפקחת על המתרחש, משגיחה (גם אם מן הצד, אובייקטיבית וחיצונית לכאורה), מנתחת, ממיינת ומנכיחה את המבט הדיסציפלינרי, וכופה גם על הצופים בה את נקודת המבט הממשלית. תצלומים כאלה, שאינם מבטאים את נקודת המבט הפנאופטית, יכולים להיות מצולמים למשל מתוך מיקומו של הנשלט — ואז יהיה זה צילום עם — להבדיל מצילום מן המקום שמולו. עמדה זו מאפשרת גם דמוקרטיזציה של המבט: ריבוי של מבטים, לעומת המבט הממשלי המפקח.

המבט הריזומטי מממש את המאפיין השלישי כשהוא מאפשר את ייצורם של תצלומים לא מתמיינים, כמו מתוך מהלך של דה-אוטומיזציה למבט שהתמסד. אלה תצלומים שזהות המצולמים בהם אינה ברורה; שאינם מאפשרים טיפולוגיות, או שהמצולמים אינם מופיעים כפי שמצופה מהם; שלא ברורים בהם המיקומים של "כאן" ו"שם"; שמבטאים מציאות לא בינארית; ושאינם מבקשים לספק הסברים לוגיים של סיבה ותוצאה ("מדוע הדברים כפי שהם?" "מדוע הדמויות מתנהגות כך?").

68 תצלומים, שהם 8% מכל התצלומים שנבדקו, קוטלגו כטרנסגרסיביים. שיעור התצלומים הטרנסגרסיביים היה נמוך בקרב כל הצלמים והוא נע בין 5% ל-17%. פיזור הנתונים מצביע על כך שרוב הצלמים הפלסטינים ייצרו תצלומים טרנסגרסיביים בשיעור גבוה יותר מהישראלים, ומכאן שקיים הבדל, אם כי לא מובהק, בשיעור התצלומים הטרנסגרסיביים בקרב צלמים מזהויות לאומיות שונות (ורשבסקי ואוגרטה — 5%; עוואד — 7%; סילברמן ומזרחי — 8%; סיני — 10%; עשתייה — 13%; ערורי — 17%). במאגר שנבחן, רוב התצלומים הטרנסגרסיביים היו כאלה שצולמו ממיקומו של המוכפף, וכן תצלומים שאינם מאפשרים פענוח בנאלי של זהות המצולמים.

בחנינת הקשר בין פיזור אופני הצילום לבין זהותם הלאומית של הצלמים מעלה שאופן הצילום הבנאלי רווח בשיעור דומה בקרב כל הצלמים. אמנם התגלו הבדלים על בסיס לאומי בשיעור הופעתם של אופן הצילום האסתטי ושל זה הטרנסגרסיבי, אך הבדלים אלה מסקרנים פחות משאלת הגורמים למרכזיותו של אופן הצילום הבנאלי בקרב כל הצלמים. מובן שהעובדה שראיינתי רק צלמים יהודים מצמצמת את יכולת ההכללה ואינה מאפשרת לדעת אם מרכזיותו של אופן הצילום הבנאלי בקרב כל הצלמים מקורה בגורמים זהים, או שישנם הסברים שונים לה, בהתאם לזהות הלאומית. עם זאת, אפשר להניח שההסברים לכך דומים, וזאת בשל התמקדותי בניסוח דינמיקה שבין הזהות המקצועית לזהות הלאומית של הצלמים, דינמיקה המורכבת מתכתיבי השוק, השדה המקצועי והמדינה. הדמיון נובע מכך שתכתיבי השוק והשדה המקצועי משפיעים על כל הצלמים באופן דומה היות שהם שותפים לאותן רשתות מקצועיות הכפופות לאותו היגיון של שוק התקשורת. לעומת זאת, השפעותיה של המדינה — הבאות לידי ביטוי בסימונו של המרחב ובכינונו של זהויות — פועלות ברוב המקרים באופן הפוך על ישראלים ועל פלסטינים מבחינת אפשרויות התנועה במרחב, אך באופן דומה מבחינת זהותם כסובייקטים קולוניאליים הפועלים בהתאם להגיון השיח הקולוניאלי (על החלוקות הבינאריות ועל סכמת יחסי הכוחות הגלומות בו).

כך, אפשרויות המבט הן של הישראלים והן של הפלסטינים מצטמצמות לידי דחיקתו של המבט הטרגיסטיבי על הכיבוש.¹⁷

ד. במקום סיכום: הצילום הטרגיסטיבי שובר שתיקה

השאלה שהטרידה אותי בתחילת המסע זכתה עד נקודה זו לתשובה חלקית. בצילום העיתונות המקצועי, זה הפועל בשדה התקשורת הממוסדת, אין די מקום למימוש של אופן הצילום הטרגיסטיבי. גם אם נדמה שהצלמים מציגים לעתים באופן בלתי מחמיא את מנגנון השליטה, תוצריהם מתהווים בשדה ללא יד מכוונת ותורמים לשימורם של יחסי הכוחות, לחיזוק יסודות השליטה ולאשרור תשתית הממשלית, זו המקודדת ומקבעת זהויות, מרחב ויחסי כוחות. בהיבט כללי יותר, מהניתוח שהצגתי עולה כי מנגנון השליטה הקולוניאלי, שנודק בעבר למוסדות פורמליים שיגייסו "צלמים מטעם",¹⁸ פועל כעת באופן לא מכוון ולא ממוסד. התוצאות שהוא משיג אמנם מגויסות ומחמיאות פחות מבעבר, אך יש בהן עדיין קבלה של תשתית הגיונה של השליטה הקולוניאלי, קבלה המקופלת לעתים באסתטיזציה מרהיבה. אולם אליה וקוץ בה: דווקא מתוך קרביו של מנגנון השליטה, ולא בהכרח מתוך מיקומם של אקטיביסטים ביקורתיים,¹⁹ צצים ועולים הדימויים המערערים את יסודותיו. בהמשך המסע שערכתי מצאתי באלבומיהם הפרטיים של חיילים מקבוצת שוברים שתיקה²⁰ תצלומים מכל שלוש הקטגוריות, אך התצלומים הטרגיסטיביים בלטו בנוכחותם.²¹ הצלבת העיון שלי בתצלומים עם ניתוח הראיונות עם החיילים העלתה שדווקא התצלומים שנתפסו

¹⁷ הנחה זו מערערת על התפיסה המקובלת, שלפיה השיוך הלאומי הוא שקובע את המבט. תפיסה זו רווחת כמובן גם בקרב סוכני הכיבוש. מבין הצלמים בשטחים, אלה שאינם מוכרים כישראלים הם העיקריים שסובלים מסוכני הכיבוש, המתנכלים להם, עוצרים אותם, פוצעים אותם ואף הורגים בהם.

ראו הדוחות השנתיים של הארגון "עיתונאים ללא גבולות", www.isf.org.

¹⁸ על "הצילום המגויס" בפלסטין/ארץ ישראל בשנות השלושים והארבעים של המאה ה-20, ראו סלע 2000.
¹⁹ רבים מן התצלומים שמצלמים אקטיביסטים מארגונים הנאבקים בכיבוש הישראלי בשטחים הם דווקא תצלומים בנאליים ולעתים גם אסתטיים, המתעדים את פעולות המחאה של אותם ארגונים ושל הפעילים בהם, אך הם אינם טרגיסטיביים לכשעצמם. ראו למשל את התצלומים של תנועת תעאיוש (<http://www.taayush.org>), שאת חלקם צילמתי אני, ושל תנועת גוש שלום (<http://www.gush.org>).

²⁰ את קבוצת שוברים שתיקה הקימו חיילים שביקשו לעורר בחברה הישראלית דיון בהשלכותיו של הכיבוש על נפשו של החייל. תמונות שצילמו בעת שירותם הצבאי בחברון בשנים 2001–2003 הוצגו לראשונה ביוני 2004 בתערוכה שאצר מיקי קרצמן במדרשה לצילום גיאוגרפי בתל-אביב. הקבוצה, שזכתה לסיקור נרחב בכלי התקשורת, פרסמה גם עדויות של חיילים משירותם הצבאי והקימה אתר אינטרנט. הפרשן הצבאי עמוס הראל (2005) ציין כי קבוצת שוברים שתיקה עוררה זעזוע בצבא. ב-21 ביוני 2004 פשטה המשטרה הצבאית על התערוכה והחרימה מוצגים שונים; ארבעת חיילי המילואים שיזמו את התערוכה זומנו לחקירה (ראו לוי 2004).

²¹ במסגרת מחקרי ערכתי ראיונות עומק עם כמה מחברי הקבוצה ובמהלכם הם חשפו בפני את אלבומיהם הפרטיים. לניתוח מפורט של הראיונות הללו, ראו נתנון 2005.

בעיני מצלמיהם כנושאי אמירה ביקורתית כלפי החברה הישראלית, כמציגים דבר מה שאינו מוסרי בעיניהם, הם הדימויים שאני סיווגתי כבנאליים משום שלמעשה הם אינם מציגים מבט מסוג אחר המחדש לנו דבר מה או מאפשר לנו לערער על המובן מאליו של הכיבוש. לעומת זאת, רבים מהתצלומים שהחיילים הגדירו כתיעוד של חוויותיהם הפרטיות מהשירות הצבאי הם התצלומים שבהם מצאתי ממד טרנסגרסיבי ואפשרות לביקורת על הכיבוש. "כל חייל שתפתח את האלבום שלו – זה מה שתמצא", כך אמר לי אחד החיילים.

העיון בתמונות אלה חושף כי דווקא היעדר הניסיון במלאכת הצילום הוא משאב חיוני ביצירת תצלום טרנסגרסיבי. ככל שמלאכת הצילום היתה מתוכננת ומוקפדת יותר וביקשה לחקות את מה שהחיילים הבינו בתור קודים מקצועיים של צילום העיתונות, כך היא יצרה תצלומים בנאליים יותר. לעומת זאת, כשהחיילים צילמו בנסיבות שאינן מאפשרות תכנון מוקדם או כשכשלו – לשיטתם – בצילום, כך הוסיפו לערכו הטרנסגרסיבי של התצלום. תצלומים אלה של חוויית השירות הצבאי הם המרכיבים את הארכיונים הפרטיים שבהם, כפי שציינה אריאלה אזולאי (1996), טמון הפוטנציאל החתרני לפגוע בפנאופטיות של נקודת המבט ובהומוגניות של מרחב המיון. החיילים נחשפים למצבים ייחודיים שלרוב אינם גלויים לצלמי העיתונות המקצועיים (בין אם מדובר באינטימיות של החיילים עם מתנחלים בחברון, עם הפלסטינים תושבי המקום או בינם לבין עצמם בתצלומים של אחווה גברית). אולם גם כשהם מצלמים בזירה שאינה חסומה בפני הצלמים המקצועיים הם מצליחים לייצר תצלומים טרנסגרסיביים יותר מאשר הצלמים המקצועיים, וזאת מעצם העובדה שהם ממוקמים מחוץ למנגנון הממוסד של צילום העיתונות, רחוקים מהשפעותיו ומלחציו לפעול בהתאם לאופני הצילום הבנאלי והאסתטי.

לעתים השליטה החלקית במצלמה מובילה להופעתו של מבט ללא כיוון מדויק וללא מיקוד, מבט שעשוי להוביל להיחלצות מאופן הצילום הבנאלי. התצלום הבא הוא דוגמה לתוצר של מבט כזה:



אתר שוברים שתיקה, <http://www.shovrimshatika.org/gallery.asp?number=30>

החייל שצילם את התצלום חש צורך להתנצל:

הצילומים בתוך הקסבה, אתה תראה שהם פחות טובים, פחות ברורים בגלל שלא היה זמן... אני לא כזה מיומן עם המצלמה, לסדר פוקוס וזה... אני טיפה איטי. צילמתי את זה בלי פוקוס, וזה היה כל כך מהיר, ובגלל שאני לא צלם כזה מיומן, אז עשיתי זמן חשיפה גבוה מדי וזה טיפה נמרח לי... לפעמים, גם כשהייתי מכון לא הייתי קולע.

עוצמתו הטרנסגרסיבית של תצלום זה טמונה בנקודת המבט הלא מוכרת, בעובדה שהוא אינו נכנע להכללות ולהמשגות ובהיעדר היכולת לקודד לפיו. תצלום זה, שנדמה כמו אותה "ירייה מהמותן" שאינה מבקשת לפגוע, "תפס" הן את הצלם והן את מצולמיו כשהם אינם מוכנים, רגע לפני שהאינטרפלציה של המצלמה נתנה בהם את אותותיה. אחד הילדים מבוהל ובוכה, והאחר, במבט משתומם, מפגין ביטחון ונעמד בתנוחה תובענית, שאפשר היה לצפות לה דווקא מן החייל. בתנוחה זו אף נדמה שהילד למעשה מגונן על החייל הניצב מאחוריו. מבטו החודר אל עדשת המצלמה — אלינו — בתוספת הטשטוש, אינם מאפשרים צפייה נינוחה בתמונה. ומה תפקידו של החייל? נגד מי הוא נלחם עם נשקו? מפני מי מגוננת עליו הקסדה? נדמה שיותר משאנו מצפים מן התמונה שתספק לנו הסבר על המתרחש, היא זו שדורשת מאתנו פשר ומוכן לנעיצת מבטנו בה. אך מבטנו הננעץ אינו מספק לנו תשובות נוחות לשאלות הקשות על אודות הכיבוש: האם כך נראה המצב הקולוניאלי של הכיבוש הישראלי? האם אלה תוצאותיו לנכבשים ולכובשים? כיצד מתיישב דימוי חזותי זה, של רגע אחד מתוך השטף של הכיבוש, עם תפיסותינו עליו ועל הסובייקטים שהוא מייצר?

כפי שביקשתי להראות, תהליך המיסוד שצלמי העיתונות מקיימים ופועלים במסגרתו מביא לצמצום מרחב קיומו של המבט הטרנסגרסיבי. לכן תצלום המאפשר ביקורת של הצופה על מושאו אינו נובע בהכרח מעמדה ביקורתית מלכתחילה, אלא מעמדה לא ממוסדת, היינו קודמת למיסוד או מתנגדת לו. בעוד שהעמדה הממוסדת מייצרת את טיפולוגיית הזהויות, את הקידוד, את האקסיומטיקה ואת הטיהור, העמדה הלא ממוסדת נושאת פוטנציאל טרנסגרסיבי ומאפשרת את השעטנו ואת הביטוי לאופייה הריזומטי של תנועת השטפים. בכך היא גם פותחת פתח לקריאה ולהתבוננות המוסריות של הצופה. אילוצים מבניים אלה מונעים את הופעתו של אופן הצילום הטרנסגרסיבי, לעתים אגב הימלטות דווקא לאופן הצילום האסתטי, המבקש לגרות גירוי יתר את חושי הצופה ובכך הוא מקהה את חושיו. במצבים השונים שנבחנו, לעתים היתה זו הזהות הלאומית שהכתיבה את פעולותיו של הצלם ולעתים היתה זו הזהות המקצועית, אולם כאמור, הדינמיקה בין הזהויות הכתיבה לו תמיד היגיון אחד: להימלט מאופן הייצור הטרנסגרסיבי. הלכה למעשה, היגיון זה הפך את הצלמים לסוכניו של הפרויקט הקולוניאלי, הממלאים את תפקידם בצייתנות שהיא הרמטית לעתים יותר מצייתנותם של סוכניו הרשמיים של מנגנון הכיבוש.

ביבליוגרפיה

- אזולאי, אריאלה, 1996. "סימן משמים: רצח בזירה שטופת אור", תיאוריה וביקורת 9 (חורף): 241–274.
- , 2004. "תצלום לא חתום", היסטוריה קטנה של הצילום, כתב ולטר בנימין, בבל, תל-אביב, עמ' 49–71.
- , 2006. היה היה פעם: צילום בעקבות ולטר בנימין, אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן.
- אזולאי, אריאלה, ועדי אופיר, 2000. "אנו לא שואלים 'מה זה אומר' אלא 'איך זה פועל': הקדמה לאלף מִישֵׁרִים", תיאוריה וביקורת 17 (סתיו): 123–131.
- , 2002. ימים רעים: בין אסון לאוטופיה, רסלינג, תל-אביב.
- באבא, הומי ק', 2004 [1990]. "שאלת האחר: הבדל, אפליה ושיח קולוניאלי", קולוניאליות והמצב הפוסטקולוניאלי, ערך יהודה שנהב, מכון ון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל-אביב, עמ' 107–127.
- באק-מורס, סוזן, 1992. "אסתטיקה ואנאסתטיקה [הרדמה]: עיון מחודש במסת 'השיעתוק' של ואלטר בנימין", סטודיו 39: 6–13.
- בארת, רולאן, 1980. מחשבות על הצילום, תרגם דוד ניב, כתר, ירושלים.
- , 1998 [1957]. מיתולוגיות, תרגם עידו בסוק, בבל, תל-אביב.
- בורדייה, פייר, 2005. שאלות בסוציולוגיה, רסלינג, תל-אביב.
- בנימין, ולטר, 1996 [1936]. "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים, תרגם דוד זינגר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, עמ' 156–176.
- דלו, ז'יל, ופליקס גואטרי, 2000 [1980]. "אלף מִישֵׁרִים, סעיף XIV: מערכת אקסיומטית והמצב העכשווי", תיאוריה וביקורת 17 (סתיו): 132–144.
- דעואל לוסקי, חיים, 2001. "מחשבת הריזום", רסלינג 8: 11–26.
- הנדל, אריאל, 2006. "כזה רֶאָה וְחֶסֶל: הערות על החושים ועל תפקידיהם בשטחים הכבושים", תיאוריה וביקורת 28 (אביב): 157–172.
- הראל, עמוס, 2005. "כביסה מלוכלכת בדם", הארץ, 28.1.2005, עמ' 6.
- ויגודר, מאיר, 2001. "מאולף או מטורף: 'צילום הלם' באינתיפאדת אל-אקצה", סטודיו 124: 14–23.
- זונטג, סוזן, 2005 [2003]. להתבונן בסבלם של אחרים, תרגם מתי בן יעקב, מודן, בן-שמן.
- ליס, יהונתן, 2004. "מצ"ח פשטה על תערוכת תצלומי החיילים מחברון", הארץ, 22.6.2004.
- מיטשל, טימותי, 2000 [1992]. "אוריינטליזם וסדר העולם כתערוכה", ג'מאעה ה: 73–100.
- נתנזון, רגב, 2005. מצלמים כיבוש: סוציולוגיה של ייצוג ויזואלי, עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב.
- סלע, רונה, 2000. צילום בפלסטין/ארץ ישראל בשנות השלושים והארבעים, מוזיאון הרצליה לאמנות והקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- צוקרמן, משה, 1996. פרקים בסוציולוגיה של האמנות, משרד הביטחון, תל-אביב.

- קמפ, אדריאנה, 2001. "הגבול כסדנה יוצרת של תרבות ופוליטיקה", תיאוריה וביקורת 18 (אביב): 199–205.
- ראנס, הונידה, 2005. "תנטוס-פוליטיקה: דיאלקטיקה של חיים ומוות בצל הכיבוש", תיאוריה וביקורת 27 (סתיו): 181–185.
- שנהב, יהודה, 2004. "קולוניאליות והמצב הפוסטקולוניאלי", קולוניאליות והמצב הפוסטקולוניאלי, ערך יהודה שנהב, מכון ון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל-אביב, עמ' 9–21.
- _____, 2005. "על הכלאה וטיהור: אוריינטליזם כשיח בעל שוליים רחבים", תיאוריה וביקורת 26 (אביב): 5–11.
- שנהב, יהודה, וחנן חבר, 2004. "מגמות במחקר הפוסטקולוניאלי", קולוניאליות והמצב הפוסטקולוניאלי, ערך יהודה שנהב, מכון ון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל-אביב, עמ' 189–200.
- Agamben, Giorgio, 1998. *Homo Sacer: Sovereign, Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press.
- Azoulay, Ariella, 2001. *Death's Showcase: The Power of Image in Contemporary Democracy*. Cambridge, Mass.; London, England: MIT Press.
- Banks, Marcus, 2001. *Visual Methods in Social Research*. London, Thousands Oaks, and New Delhi: SAGA Publications.
- Barthes, Roland, [1964] 1977. "Rhetoric of the Image," in *Image-Music-Text*, trans. S. Heath. New York: Hill and Wang.
- Bauman, Zygmunt, 1991. *Modernity and Ambivalence*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Bell, Philip, 2001. "Content Analysis of Visual Images," in *Handbook of Visual Analysis*, eds. Theo Van Leeuwen and Carey Jewitt. London, Thousands Oaks, and New Delhi: SAGA Publications, pp. 10–34.
- Burgin, Victor, [1976] 1999. "Art, Common Sense and Photography," in *Visual Culture: the Reader*, eds. Jessica Evans and Stuart Hall. London, Thousand Oak, and New Delhi: SAGE Publications, pp. 41–50.
- Collier, John Jr., and Malcolm Collier, 1986. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method* (revised and expanded). Albuquerque, NM: New Mexico University Press.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari, [1980] 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London and New York: Continuum.
- DiMaggio, Paul, and Walter Powell, 1983. "The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields," *American Sociological Review* 48 (April): 147–160.
- Fishman, Jessica, and Carolyn Marvin, 2003. "Portrayals of Violence and Group Difference in Newspaper Photographs: Nationalism and Media," *Journal of Communication* 53 (1): 32–44.

- Foucault, Michel, 1977a. *Discipline and Punish*. New York: Pantheon Books.
- , 1977b. "Preface to Transgression," in *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. Donald Bouchard. Oxford: Basil Blackwell, pp. 29–52.
- , 1991. "Governmentality," in *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, eds. Graham Burchell, Colin Gordon, and Peter Miller. Chicago: Chicago University Press, pp. 87–104.
- Griffin, Michael, 2004. "Picturing America's 'War on Terrorism' in Afghanistan and Iraq: Photographic Motifs as News Frames," *Journalism* 5 (4): 381–402.
- Griffin, Michael, and Jongsoo Lee, 1995. "Picturing the Gulf War: Constructing Images of War in *Time*, *Newsweek*, and *US News & World Report*," *Journalism and Mass Communication Quarterly* 72 (4): 813–825.
- Harper, Douglas, 1988. "Visual Sociology: Expanding Sociological Vision," *The American Sociologist* 19 (1): 54–70.
- , 2002. "Talking About Pictures: A Case for Photo Elicitation," *Visual Studies* 17 (1): 13–26.
- International Court of Justice (ICJ), 2004. *Legal Consequences of the Construction of a Wall in the Occupied Palestinian Territory*, July 9, 2004.
- Latour, Bruno, 1991. *Nous n'avons jamais été modernes: Essais d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte.
- Lister, Martin, and Liz Wells, 2001. "Seeing Beyond Belief: Cultural Studies as an Approach to Analysing the Visual," in *Handbook of Visual Analysis*, eds. Theo Van Leeuwen and Carey Jewitt. London, Thousands Oaks, and New Delhi: SAGA Publications, pp. 61–91.
- Perlmutter, David, and Gretchen Wagner, 2004. "The Anatomy of a Photojournalistic Icon: Marginalization of Dissent in the Selection and Framing of 'A Death in Genoa'," *Visual Communication* 3 (1): 91–108.
- Pink, Sarah, 2001. *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. London, Thousands Oaks, and New Delhi: SAGA Publications.
- Prosser, Jon (ed.), 1998. *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. Bristol, PA: Falmer Press.
- Schwartz, Dona, 1989. "Visual Ethnography: Using Photography in Qualitative Research," *Qualitative Sociology* 12 (2): 119–153.
- Tagg, John, [1987] 1999. "Evidence, Truth and Order: a Means of Surveillance," in *Visual Culture: The Reader*, eds. Jessica Evans and Stuart Hall. London, Thousands Oaks, and New Delhi: SAGA Publications, pp. 244–273.
- Tomanic-Trivundza, Ilija, 2004. "Orientalism as News: Pictorial Representation of the US Attack on Iraq in Delo," *Journalism* 5 (4): 480–499.