

# צילום אזרחים

## רותי גינזבורג

בשני העשורים האחרונים, בעקבות נגישות טכנולוגית והימצאות מצלמות בכל מקום ובכל עת, תצלומים וסרטים מיוצרים ומופצים באינטרנט בממדים חסרי תקדים. רבים מהם מצולמים על ידי אנשים שאינם אנשי מקצוע. דימויים אלה מעבירים פיסות מידע מחיי היומיום וחלקם מהווים עדות לאירועים חדשותיים ואירועי משבר. צילום כזה, המצולם בידי אנשים מהשורה ויש בו עניין ציבורי, הוא "צילום אזרחים".

ירי ואלומות משטרתית כלפי שחורים בארצות הברית (2013-),<sup>1</sup> מלחמת האזרחים בסוריה ומשבר הפליטים (2011-), "האביב הערבי" במצרים, תוניס ולוב (2011), מחאות Occupy (2011), מחאות אחרי הבחירות באירן (2009), הסכסוך הישראלי-פלסטיני (2007-),<sup>2</sup> הפצצות ברכבת התחתית בלונדון (2005), אסונות טבע כמו הצונאמי באוקיינוס ההודי (2004) וביפן (2011), רעידות האדמה בהאיטי (2010) ובנפאל (2015), נחשפו לציבור הצופים בעולם בעיקר דרך תצלומים וסרטים שצולמו בידי אזרחים. החיבור בין ייצור הדימוי להפצתו המיידית באינטרנט מאפשר לכל אחד לתעד ולפרסם את מה שחווה וראה. בעבר היה צילום אזרחים בעיקר עניין של אנשים שיכלו להרשות זאת לעצמם. המצלמה, סרטי הצילום וניירות ההדפסה, חומרי הפיתוח והמעבדה דרשו מיומנות ונגישות לאמצעים פיזיים ולמשאבים כלכליים. היום, עם הטכנולוגיה הדיגיטלית, האינטרנט והמצלמות המצויות בכל טלפון נייד, כל אחד יכול לצלם.

ב-24 במרס 2016 צילם תושב חברון עימאד אבו שמסייה בשכונת תל רומיידה את החייל אלאור אזריה כשהוא יורה למוות בפלסטיני פצוע. המידע החזותי היה בסיס להגשת תביעה נגד החייל בבית המשפט הצבאי באשמת הריגה.<sup>3</sup> כמו במקרה של אבו שמסייה, אנשים מהשורה לוקחים חלק בייצור הידע בעזרת צילום. ההשתתפות הגדלה והולכת של אזרחים בייצור הידע הביאה לשינוי דרמטי במידע שקהל הצופים חשוף אליו.<sup>4</sup> הקשר הצרכני שנוצר בין היצרנים לצרכנים בצילום אזרחים הוא אחר, כיוון שלפעמים מייצרי הידע הם גם הצופים שלו. כיוון שהמצלמה בטלפונים הניידים הפכה ממכשיר מותרות משפחתי לשגרתית ואישית, רבים מהסרטים והתצלומים עוסקים במה שמכונה "המרחב הפרטי".<sup>5</sup> לצד מגמה זו, הצילום הפך לכלי שכיח בתביעת הכרה בפגיעה ובגרימת נזק מממשלים ומגורמים בעלי השפעה. הנימה האישית, המבוססת על המרחב הפרטי, היא חלק מהפיכתו של צילום אזרחים לעדות ותביעה, וזו, המופצת לרוב באינטרנט, מייצרת ציבורים מקומיים וקוסמופוליטיים ונסמכת עליהם.<sup>6</sup> התביעה עשויה להתחיל מהרצון הפשוט של יחיד או קבוצה להראות את מה שאירע להם, או כחלק מקובלנה נגד אלימות, העשויה לבוא לידי ביטוי גם בחוסר האפשרות להשמיע את הקובלנה באמצעים אחרים.<sup>7</sup>

צילום אזרחים מכונה לעיתים "עיתונות אזרחית" או "עדות אזרחית" – שני כינויים המדגישים את הזהות האזרחית של הצלמים. עם זאת, הם אינם מעידים על קשר אימננטי בין הזהות האזרחית של הצלמים לטכנולוגיה של התיעוד החזותי – הצילום. התיעוד החזותי נמצא ככלי

לקידום אינטרסים של יחידים או של קבוצות, דרך שיח זכויות אדם או בדרכים אחרות. באמצעות הצילום מתנהל משא ומתן גם אם האזרחות אינה מתקיימת במסגרת נורמטיבית ממוסדת. במילים אחרות, התייעוד החזותי הוא ביטוי אזרחי שאינו בהכרח קשור למדינה מסוימת. הזהות האזרחית של הצלם היא חלק מהמעמד המוקנה לו דרך מעשה הצילום, ובה בעת היא מציבה את הצילום כפרקטיקה אזרחית.

אריאלה אזולאי מציעה דבר דומה בספרה "האמנה האזרחית של הצילום": לעצב את היחסים הפוליטיים דרך הצילום באופן שונה מהאופן שבו הם מעוצבים על ידי הריבונות. באופן זה היא רואה בצילום פעולה אזרחית. האמנה מבקשת למלא את הפער שנפער בכלכלת הייצוג כשגבולותיו נחשפים, אם מפני שהמוענים ו/או הנפגעים אינם מיוצגים במסגרת (הריבונית) הקיימת, ואם מפני שאין להם כלים לייצג את עצמם. אפשר לומר שמה שאזולאי מציעה הוא צורה של דמוקרטיה ישירה שהצילום הוא המצע שלה. האמנה מרחיבה אם כן את האזרחות (הייצוג) מעבר לגבולות המדינה וממפה מחדש את המושג על ידי הדמיון החברתי. במילותיה:

הצילום – לפחות מן הסוג שבו אעסוק כאן – הוא צורת יחסים בין יחידים שאינה מתווכת דרך השלטון. מי שממען דרך התצלום – או מציב את עצמו כנמענו – הוא אזרח, גם אם אין לו מדינה, גם אם בלשונה של ארנדט "הזכות שלו להיות בעל זכויות" נפגעה. המרחב האזרחי של הצילום פתוח בפניו.<sup>8</sup>

לפי אזולאי, הצלמים לוקחים חלק בצילום, אולם למעמד הפרשני של הצפייה ניתנת קדימות. הקדימות אינה נקנית בצורה אלימה כמו "מות המחבר" אצל בארת, אלא באמצעות אובדן או ויתור על יחסי החליפין הקנייניים.<sup>9</sup> לצלמים אין בעלות על הדימוי המצולם ואין להם זכות יתר בהענקת משמעות לתצלום או על הדימוי. זהותו של הצלם או הצלמת אפוא אינה חלק הכרחי במעמד האזרחי של הצילום שאזולאי משרטטת.

המושג "צילום אזרחים" מתייחס באופן שונה לזהות הצלמת או הצלם, ומביא לקדמת הבמה את הדיון במעמד המיוחד של הצילום כאשר הצלמים הם אזרחים ולא אנשי מקצוע או כאלה המצלמים בעת מילוי תפקיד הקשור למנגנוני המדינה. גם אם צילום אזרחים התגבש על רקע המשבר הפוליטי של הייצוג, בשונה ממה שאזולאי מזהה הוא אינו רק קיים אל מול המדינה וכנגדה, אלא גם אל מול מוסדות מקומיים וגלובליים אחרים, כמו לדוגמה כלכלה על-מדינתית. בנוסף, הגילומים השונים של צילום זה מראים שהוא מופיע לעיתים כסימפטום של היחלשות כללית של המבנה המדינתי, ולעיתים הוא דווקא מחזק את ניהול המדינה ואת שלטון החוק.<sup>10</sup>

על צילום שאינו צילום אזרחים, בין שהוא נעשה בשירות גופי המדינה, כמו המשטרה והצבא, ובין שהוא צילום בשדות ידע מוכרים כמו צילום עיתונאי וצילום אמנותי, נכתב רבות.<sup>11</sup> על רקע כתיבה זו נדמה שההגדרה של צילום אזרחים חמקמקה ואפשר למעשה לשאול מה איננו צילום אזרחים. גם אם אזרחים מגלים מיומנות רבה בצילום, המחויבות שלהם אינה מבוססת על שכר כמו אצל צלמי עיתונות, וגם אם המניע של הצלם-אזרח עשוי להיות אישי, מטרתו אינה בהכרח להתקדם במסגרות פעילות מוגדרות, כמו למשל צילום אמנותי. צילום אזרחים אף אינו מצביע בהכרח על דיכוטומיה בין פעילות אזרחית לפעילות מדינתית/ממשלתית, אלא כפי שצוין,

לעתים הוא מחזק את המדינה ומוסדותיה. מהו אפוא צילום אורחים? איך אפשר להבין את התופעה של צילום אורחים בתפוצה כה רחבה מעבר להתפתחויות ולאפשרויות הטכנולוגיות? במקום להעמיד במרכז המאמר היגיון הנשען על הבניות בינאריות כמו אורחי/מדינתי, חובבני/מקצועי ומקומי/אוניברסלי, אציע תפיסה גמישה יותר הממשיגה אותו תוך הדגשה של ההיבט הטכנולוגי העכשווי של התייעוד החזותי ושל המסגרות הפרשניות של שדות הידע שבהם הוא שכיח. אנסה להצביע על משטרי הלגיטימציה התוכניים והאסתטיים המתהווים באותם שדות סביב צילום אורחים; ולבדוק מהם הרווחים וההפסדים במצב הזה, מה המניעים ליצירת צילום אורחים וכיצד הוא מיוצג ומנרמל.<sup>12</sup>

אסקור את הופעתו של צילום אורחים בשלושה שדות ידע שונים: בתקשורת, במדעי החברה ובארגוני זכויות אדם.<sup>13</sup> ההשוואה תחשוף את התפקיד שניתן לו, וההצלבה ביניהם תלמד אותנו משהו חדש החורג מניתוח של כל אחד משדות הידע בנפרד. לפי פטריסיה צימרמן, צילום מסוג זה כונה עד סוף המאה העשרים צילום חובבני, וכך הובלט היותו בילוי לשעות הפנאי, ומתוך כך טיבו הצרכני והלא־מקצועי. רוב הכתיבה המחקרית על צילום חובבני היתה לטענתה א־היסטורית ועסקה בהיבטים כלכליים הקשורים בו. החוקרים השונים לא דנו בהיבטיו האסתטיים, החברתיים והפוליטיים.<sup>14</sup> גם סוזן סונטג הגדירה צילום מסוג זה כפולחן חברתי, ובכך, לפי תפיסתה של חנה ארנדט, היא הפקיעה אותו מהפוליטי<sup>15</sup>:

לאחרונה נעשה הצילום לאמצעי בידור הרווח כמעט כמו המין והריקוד – משמע, שכמו בכל צורת אמנות המונית, רוב הבריות אינם עוסקים בצילום כאמנות. בעיקרו של דבר זהו פולחן חברתי, הגנה בפני חרדה ומכשיר של כוח.<sup>16</sup>

נדמה שהשתתפות אורחים בייצור ידע בעזרת צילום היא ביטוי של דמוקרטיזציה. אולם הדינמיקה בין כוח לידע חושפת יחסים מורכבים בשדות השונים. מי לדוגמה בר־סמך לקבוע מה אמיתי, ומי מתווה את מסגרות הפרשנות? למרות השינוי הדרמטי באופני ייצור הידע בעידן הדיגיטלי, דינמיקה זו מבוססת על תפיסות נורמטיביות מסורתיות של מהו ידע, מהן הפרוצדורות של ייצורו וכיצד נבחנת תקפותו. ידע המיוצר על ידי אנשים מהשורה מודרך על ידי האופן שבו, במילותיו של פוקו, הוא "משמש בחברה, האופן שבו מוקנה לו ערכו, האופן שבו מופץ, מחולק, ובמידת מה גם מיוחס לגורמים מסוימים".<sup>17</sup> לשדות הידע שבהם מייצרים ידע חדשותי, מחקרי ומשפטי יש מרחבי הופעה שונים, גם אם יש ביניהם אזורי חפיפה. מרחב ההופעה בתקשורת הוא הטלוויזיה, האינטרנט ו/או העיתון; במדעי החברה – מחקרים השתתפותיים (Participatory Research) וקולנוע אתנוגרפי; בעולם זכויות האדם – בתי משפט, דו"חות, קמפיינים, סרטים המופצים בתקשורת וברשתות החברתיות. הבדל נוסף הוא הנחות המוצא השונות המהוות חלק מהותי מעיצוב הידע בשדה. התקשורת וארגוני זכויות האדם מבקשים להשפיע על דעת הקהל, אולם בעוד בתקשורת העיקרון החדשותי הוא מרכזי, בעולם זכויות האדם הדגש הוא על העיקרון הראייתי (ההוכחתי).<sup>18</sup> במדעי החברה, צילום אורחים הוא בראש ובראשונה כלי ביקורתי מחקרי על אופני ייצור הידע וההיררכיה המוטבעת בהם. באמצעות בירור התפקידים המוענקים לצילום אורחים במרחבי ההופעה השונים, אבקש להמשיג מהו

אותו צילום שנדמה כי שכיחותו המסיבית בעידן העכשווי הפכה אותו לתופעה מובנת מאליה. אחד הפרויקטים המוכרים של צילום אזרחים בשדה הידע של זכויות האדם הוא פרויקט "חמושים במצלמות" של ארגון בצלם.<sup>19</sup> לפרויקט שהחל ב־2007, כמה שנים לאחר פרוץ האינתיפאדה השנייה, היו תקדימים כבר באינתיפאדה הראשונה. בשנת 1992 חילק אונר"א (הארגון לסיוע לפליטים של האו"ם) מצלמות רפלקס לילדים פלסטינים במחנה הפליטים דהיישה. תצלומיהם הודפסו והוצגו בתערוכה במרכז לתרבות צרפת בירושלים תחת הכותרת "השטחים הכבושים: נערים בעבודה" (Territoires occupés: des adolescents à l'oeuvre).<sup>20</sup> בפרויקט חלוצי אחר שנערך בשנת 1990–1991 קיבלו שלושה צעירים פלסטינים בגדה המערבית וברצועת עזה מצלמות מצוות בינלאומי של אנשי תקשורת וקולנוע, עברו הכשרה והדרכה בצילום ובעריכה וצילמו במשך חצי שנה את חייהם תחת הכיבוש הישראלי. התוצאה היא סרט דוקומנטרי של שעה בשם "יומני פלסטיין".<sup>21</sup> הסרט שמעולם לא הוקרן בישראל ולכן נעדר מהכרוניקה החזותית המוכרת של הכיבוש מהווה ניסיון לייצר מבט פלסטיני מבפנים על הקונפליקט. בסוף המאמר אדון בו, ודרכו גם בצילום אזרחים בשדה ידע של הקולנוע הדוקומנטרי, ואראה איך מטרות שונות של יוזמיו התכנסו בפרויקט אחד.

#### להיות שם – צילום אזרחים בתקשורת

לפי סטיוארט אלן, הצונמי בדרום אסיה ב־2004 הוא האירוע הראשון שבו צילום של אנשים מהשורה כונה בתקשורת "עיתונות אזרחית". מהעבר מוכרים לנו תיעוד הירצחו של ג'ון קנדי על ידי אברם זפרודר ב־22 בנובמבר 1963, וצילום האלימות המשטרתית כלפי רודני קינג ב־2 במרס 1991 על ידי ג'ורג' הולידיי. שני סרטים אלה, שצולמו בידי אזרחים, זכו לתפוצה ציבורית רחבה ונודעה להם השפעה מכוננת על דעת הקהל. אולם המושג "עיתונות אזרחית" קנה לו אחיזה רק בימי הצונמי. ערוצי חדשות חיפשו באותה עת מידע על המתרחש, ומשלא מצאו עיתונאים במקום, נסמכו על דיווחים של אנשים שהיו שם במקרה.<sup>22</sup> העיתונות האזרחית, שמשמעותה נוכחות של הצלמים, של עדות ראייה, היא למעשה הבסיס לכל צילום עיתונאי: להיות שם.<sup>23</sup> עיתונות אזרחית זכתה להתייחסות רחבה בספרות האקדמית, כשחוקרים המדגישים את היבט העדות בחרו להשתמש במונח "עדות אזרחית".<sup>24</sup> פול פרוש ועמית פיצ'בסקי הציעו בספרם מושג רחב יותר – עדות תקשורתית (Media Witnessing) – וכך הצביעו על מערך של הדדיות המתקיים (בכל) עדות בין המדיום לעדות עצמה.<sup>25</sup> הצבת העדות במרכז הדיון מתמקדת בתרומת הצלמים שאינם אנשי מקצוע לשדה הידע של התקשורת בראש ובראשונה משום שנכחו במקום בזמן האירוע.<sup>26</sup>

נדמה שההצעה לקרוא לצילום אזרחים "עדות אזרחית" או "עדות תקשורתית" מרחיבה את הדיון במושג, אך למעשה היא ממעיטה בחשיבות הטכנולוגיה של הצילום, ובמיוחד זו העכשווית, ביחס לעדות. הנוכחות בעידן זה עברה שינוי מהותי. כפי שמציין מיקו וילי (Villi), בכל סרט או תצלום קיימת נוכחות, אולם התקשורת האלחוטית מייצרת יחס אחר של נוכחות: "כאן–

עכשיו". ה"כאן-עכשיו" בצילום האנלוגי הוא נוכחותו של התצלום המודפס, אבל בה בעת ברור שהסיטואציה המוצגת בו חלפה. התצלום שנשלח כיום באמצעות הטלפון מיד עם הפקתו מקיים קשר הדוק יותר בין ה"שם-כאן" ל"כאן-עכשיו".<sup>27</sup> כיוון שרבים מדימויי העיתונות האזרחית מצולמים בעזרת טלפונים ניידים, הם מייצרים אפקט של נוכחות מיידית בעת האירוע. ראוי לציין גם את נוכחות הטלפון הנייד בחיי הצלמים האזרחיים: לפי סקרים שנערכו על ידי אן רידינג, הוא נוכח בכל עת ובכל מקום. שלא כמו מצלמות או מחשבים ניידים, הטלפונים מלווים כל פעילות ביומיום, ובשונה ממצלמה וממחשב, הם מכשיר "נלבש" ולא "נישא".<sup>28</sup> המצלמות במכשירים הניידים נמצאות קרוב לגוף ואף נתפסות במובנים רבים כחלק ממנו.<sup>29</sup> הן מאפשרות להשתתף בייצור הידע בצילום כאילו היה חלק מההופעה הגופנית; כחלק מהפרפורמנס של הגוף. בעקבות ההתפתחות הטכנולוגית, רשתות חדשות מזמינות אזרחים לשלוח דיווחים מילוליים ומצולמים ולשתף בהם צופים דרך אתרים ייעודיים. האתר המוכר ביותר בעולם הוא iReport של רשת החדשות CNN, המקבל ומפרסם תצלומים וסרטי וידיאו ללא עריכה. חלק מהם נבחרים לפרסום גם בערוץ המרכזי של CNN. רוב התצלומים והסרטים של אזרחים שפורסמו הם דיווחים על אירועי אסון – פיגועי טרור, מעשי פשע או אסונות טבע. דיווחים שגרתיים יותר של אזרחים הם תצלומים וסרטים המתעדים אירועי מזג אוויר חריגים ואירועי ספורט ייחודיים.<sup>30</sup> ברשתות החדשות הישראליות ניתן למצוא את "המייל האדום" של Ynet עם הכותרת המפתה "אתם עושים חדשות". בדומה לאתרים אחרים, הם מציעים לשלוח להם דיווחים ודימויים ומבטיחים לבדוק אם הם מתאימים לפרסום. הבדיקה כאן היא כפולה: של תוכן ושל צורה.

מבחינה אסתטית, העיתונות האזרחית מגוונת מאוד. חלק מסרטי הווידאו והתצלומים דומים באיכותם לאלה של אנשי מקצוע, אולם מרביתם מתאפיינים באיכות צילום ירודה. רובם תצלומים וסרטים חסרי פוקוס, רועדים, בעלי תאורה לקויה וקומפוזיציה בנאלית.<sup>31</sup> אולם דווקא באיכותם הירודה, כאשר המצלמה שבידי הצלם רושמת כל תנועה וכל קול, בא לידי ביטוי חזותי הקשר הנקשר בצילום בין ראייה לעדות. עקב איכות זו, אף שמהימנות התצלומים והסרטים עשויה להיות מוטלת בספק בעיני הצופים, הם עדיין נוטים לראות בהם ביטוי אותנטי של האזרח-צלם. המצלמה מתעדת את תוכן האירוע שהאזרח-צלם היה עד לו, ובה בעת את הרגשות שהוא חווה באותו זמן לאור מה שראה.<sup>32</sup> חוץ מהתחושה של מיידיות התייעוד, צילום אזרחים נתפס כמייצג מציאות, כיוון שהוא מעביר נקודת מבט סובייקטיבית וביטוי גולמי של רגשות. בעקבות גל המחאות של 2011 כתבה ג'ודית באטלר על האלימות שהופנתה כלפי אזרחים שנשאו מצלמה או צילמו בעזרת טלפונים ניידים. מטרת הפגיעה היתה לדעתה להרוס את התייעוד או לייצר דימוי של הרס. כך או כך, היעד המועדף לפגיעה היה גופם של המתעדים.<sup>33</sup> אירועים אלה מצביעים על קשר הדוק בין גוף הצלם למצלמה, אף כי בעידן הדיגיטלי המכשיר המתעד מתרחק מהגוף. המסך המראה את הדימוי שנקלט במצלמה הדיגיטלית מייתר את צורך להתבונן דרך העינית כמו במצלמת רפלקס. צלמים לא-מקצועיים מחזיקים לרוב את המצלמה או את הטלפון הנייד במרחק מה מהגוף,<sup>34</sup> ואחיזה זו משפיעה על איכות הסרטים והתצלומים.<sup>35</sup> היצמדות לעינית המצלמה יוצרת אחיזה יציבה, אך כאן הצילום מושפע מטלטלות המצלמה הנמצאת בהמשך היד, כמו תותב.

לפי קארי אנדן-פאדופולוס ומרבי פאנטי, הסממנים האסתטיים של צילום אזרחים בולטים על רקע הניכור והריחוק המאפיינים תצלומים של צלמי עיתונות מקצועיים. מעבר לכך שצילום עיתונאי מצופה לספק נקודת מבט אובייקטיבית, בדרך כלל הוא גם נתפס בעיני הציבור כפורמליסטי ומוכתב מראש.<sup>36</sup> זו עוד סיבה לכך שצילומי אזרחים מתפרסמים פעמים רבות בעמודים הראשונים בתקשורת, כאייטם מרכזי. כך למשל היה עם הצילום שצילמו אזרחים שפילסו את דרכם מהרכבת התחתית בלונדון אחרי הפיצוץ שאירע בה ב־2005. BBC קיבלו 30 סרטי וידיאו ואלף דימויים מאנשים שנקלעו לאירוע במקרה, ו־20 דקות חלפו מרגע שהדימויים נשלחו ועד שפורסמו ברשתות החדשות. סגן נשיא ה־CNN אז, מיטץ' גלמן, אמר בריאיון כי בזמן שעל עיתונאים נאסר להיכנס למקום האירוע, התייעד של אזרחים "הביא את הציבור שלנו לתוך הלב והנשמה של הסיפור". ואכן, דימויים אלה מרכיבים מאז ועד היום את הזיכרון הקולקטיבי של הפיגועים.<sup>37</sup> הדימויים מלונדון לא היו המקרה היחיד שבו צילום אזרחים הפך להיות דימוי איקוני של אירוע חדשותי; צילום אזרחים מפורסם נוסף הוא צילום מותה של נדה אנא-סולטאן בזמן ההפגנות לאחר הבחירות באיראן ב־2009.<sup>38</sup> באיראן, שבה המדינה שולטת בערוצי התקשורת, עיתונות אזרחית מייצגת בעצם הופעתה מחאה נגד הגבלת החירות הפוליטית.<sup>39</sup>

בתרומת צילום אזרחים לשדה התקשורת יש גם ערעור על יסודות המקצוע. חלק מהעורכים והעיתונאים מצביעים על כך שקודים אתיים המקובלים בתקשורת מופרים לא אחת על ידי אזרחים המבקשים לתרום ידע חדשותי.<sup>40</sup> גם אם תצלומיהם מציעים חוויה אישית, תיעוד של אנשים שהיו וניצלו, תפיסה בלתי אמצעית של הטרגדיה, הקרבה של המתעדים לאירוע המתועד יכולה להיתפס כקרבת יתר. במילים אחרות, נוכחותו של האזרח־צלם, עד הראייה, מהותית לעבודה העיתונאית, אך באותה מידה יכול אותו אזרח־צלם שהיה שם להיחשד באובדן המרחק המקצועי והאתי. דוגמה לכך הם הסרטים המתעדים את הלינץ' במועמר קדאפי בלוב ב־2011. התיעודים החזותיים של ההמון המוציא להורג את השליט מעלים תהייה על בוטות תוכנם ועל עמדת הצלם. לא רק הדימויים הגרפיים בוטים; קרבת הצלם למצולם מעלה חשד שגם הוא שותף למעשים.<sup>41</sup> דוגמה אחרת היא הסרטים והתצלומים שהגיעו מסוריה. מתחילת המשבר התמלא האינטרנט בדימויים חזותיים של מעשי אלימות קיצוניים, אך לאמיתו של דבר לא ברור מה הם מתעדים, כי המניע האידיאולוגי של הצלמים ושל אלה שמפרסמים אותם אינו ידוע. הם עשויים להיות פעילי זכויות אדם, מורדים, חיילים בצבא אסד, עוברי אורח וכאלה שזהותם לא ידועה.<sup>42</sup> גם במקרה זה, התקשורת יוצרת מרחק בינה ובין האזרחים־הצלמים, ובעת פרסום התצלומים היא מדגישה מי צילם אותם ובאלו נסיבות.<sup>43</sup> בעוד צלמי עיתונות מקצועיים נוקטים בדרך כלל צנזורה עצמית והמסורת העיתונאית נוטה להימנע מהצגה ישירה של מוות, עורכים צריכים לא פעם להכריע אם לכלול במהדורות החדשות דימויים שמקורם בצילום אזרחים. היום, כשהדימויים הללו מופצים בן רגע ברשתות החברתיות, ההחלטה להראות או לא להראות מהווה מעין הצהרה על אמות המידה האתיות והמקצועיות של רשת החדשות.<sup>44</sup>

לא כל התפקידים המסורתיים של העיתונות מתמלאים על ידי צילום אזרחים. אזרחים בדרך כלל משתפים אחרים בחוויותיהם בעזרת צילום, אך אינם מדווחים עליהן כמו עיתונאים. הם

פחות מעוניינים בריאיונות או בהסברים על המצב הקיים.<sup>45</sup> רעיון האובייקטיביות – עיקרון מנחה בסיקור העיתונאי – מובטח לרוב דרך נהלים שונים, ביניהם הצלבה בין מקורות ואיזון בין פרספקטיבות שונות. היום, עם התקשורת הדיגיטלית וצילום האזרחים, האוטוריטה העיתונאית נסמכת יותר ויותר על הבטחה של שקיפות. במילים אחרות, במקום לבדוק את מהימנות המקור ולהצליבו עם מקורות נוספים, החדשות המשודרות מייצרות שקיפות על ידי יידוע הצופים וחשיפתם למהלכים ולאנשים שעיצבו את הדימויים. שקיפות זו נתפסת כמהותית ביצירת אמינות ציבורית והבטחת מעמדה חברתי-פוליטי של התקשורת. לכן, כשמשודרים סרטים ותצלומים שצילמו אזרחים, ובמיוחד כשמקור הדימויים אנונימי, העיתונאים והעורכים מבליטים את העובדה שהם לא צולמו בידי אנשי מקצוע. כך הם מתמודדים עם הערעור על עקרון האובייקטיביות העיתונאית, הנובע מכך שהאזרח-צלם הוא לפעמים משתתף (סובייקטיבי) בעל עניין.<sup>46</sup> במילים אחרות, אנשי תקשורת הרוצים ליהנות מנוכחותם של אזרחים באירועים בעלי חשיבות חדשותית וממיידיות הדיווח פותרים את המתח בין דיווח מסוג זה לבין האתיקה המקצועית דרך מסירת פרטים על אירוע הצילום ועל הצלם או הצלמת שצילמו אותו, ולא רק על תוכנו. התנהלות זו של התקשורת יכולה להתפרש כהסרת אחריות ושמירה על ניקיון כפיים, או כחלק מהדינמיקה שצילום אזרחים יוצר בתוך שדה התקשורת בין המיידיות, המקומיות והסובייקטיביות של האזרח-צלם ובין האובייקטיביות והאוניברסליות של אנשי המקצוע – מתח בין חובבנות למומחיות. אם פרסום של צילום אזרחים ברשתות החדשות המקובלות בכל זאת נמנע, הוא מוצא לו ערוצים אחרים, כמו בלוגים, יוטיוב ודפי פייסבוק. ערוצים אלה מהווים תחרות לתקשורת הממוסדת, ולכן לא פעם היא ממחרת לפרסם דימויים כאלה כדי להישאר גורם חדשותי מעודכן, ובכך מעניקה בסופו של דבר גם גושפנקא למהימנותם.

### מחקרים השתתפותיים – צילום אזרחים במדעי החברה

חוקרי תקשורת מדגישים את מרחבי השיתוף שנוצרו עם המעבר של העיתונות המודפסת לאינטרנט, ומכנים את העיתונות האזרחית "עיתונות השתתפותית" (Participator Journalism).<sup>47</sup> תגובות אונליין, פורומים, בלוגים, דיווחים, כולל סרטים ותצלומים ומאמרים של קוראים, הם חלק מביטויי השיתוף בעיתונות הדיגיטלית.<sup>48</sup> מרחבים וירטואליים אלה הם ביטוי להליך של דמוקרטיזציה בייצור הידע בשדה התקשורת, גם אם ביסודו של דבר הם מונעים מהיגיון כלכלי של הידוק הקשר בין היצרן לצרכן. במדעי החברה, גישת המחקר האקדמי לשיתוף אזרחים שונה, ונוצרה בעיקר כביקורת על הבלעדיות של ייצור הידע על ידי מומחים. מחקר השתתפותי מבקש להביא את נקודת מבטם של הנחקרים על חייהם ועל מושא המחקר. כאשר אמצעים חזותיים הם חלק מהמחקר, הוא מתבסס גם על צילום אזרחים.<sup>49</sup> בדרך כלל מחלקים במחקר מצלמות וידיאו או רפלקס ליחידים ולקבוצות ומלמדים אותם כיצד לצלם. מידע חדש או מידע המבקר את הקיים נוצר דרך הצילום, והשאיפה היא שתהליך הלמידה ויצירת הייצוג החזותי יהיו כלים ליצירת שינוי חברתי ופוליטי בקבוצה הלוקחת חלק במחקר.

מתודות השתתפותיות חזותיות קוסמות לקהלים שונים מלבד אלה העוסקים במחקר אקדמי. הן מאפשרות ייצור ידע משותף תוך הפעלת החושים ובחינה של צורות הבעה לא־מילוליות.<sup>50</sup> מתודה זו קיבלה שמות רבים, כמו פוטו-וויס (Photo-Voice), מדיה השתתפותית (Participatory Media), מדיה קהילתית (Community Media), אוטו-וידאו (Auto-Video), ולאחרונה נטבע המונח וידיאו השתתפותי (Participatory Video).

לפי קרולין וונג ומרי אן בוריס, מחקרים חזותיים השתתפותיים כמו פוטו-וויס יונקים את מקורותיהם התיאורטיים מכתובה ביקורתית בתחומים של חינוך, מגדר וצילום תיעודי, וכן מניסיונם של צלמים, אנשי קולנוע וחוקרים במדעי החברה לאתגר את הנחות המוצא של ייצוג ולערער על סמכות הצלם.<sup>51</sup> התפיסה הביקורתית בתחום החינוך מתבססת על הגותו של פאולו פריירה (Freire), שסבר כי דימויים חזותיים כאלה משקפים מציאות וגורמים לאנשים לחשוב באופן ביקורתי על הקהילה שלהם. מחקרים השתתפותיים לוקחים את ההבנה הזו צעד אחד קדימה כשהם נותנים לאזרחים עצמם לצלם,<sup>52</sup> ומזמינים אותם לחשוב באופן רפלקסיבי על הקהילה שלהם דרך הדימויים שהם מייצרים. התיאוריה הפמיניסטית מציינת כי המרחב ההשתתפותי חשוף להטיה גברית, ולכן האתגר הוא להיחלץ מהדומיננטיות הגברית בחברה האחראית על ייצור הדימויים ולאפשר לכל אחת ואחד ליצור תצלומים וסרטים. עובדים, נשים, ילדים, איכרים, אנשים שאינם יודעים קרוא וכתוב או אינם שולטים בשפת המקום – כולם יכולים להעביר את החוויה שלהם ואת דעותיהם לקהילותיהם ולעולם אנשי המקצוע באמצעות צילום.<sup>53</sup> התחום השלישי של כתיבה ביקורתית הוא הצילום הדוקומנטרי, מונח המכיל טווח רחב של סגנונות חזותיים, צורות ייצוג ומחויבויות כלפי המצולם. ואולם לא כל הפרויקטים הדוקומנטריים בצילום חפים מביקורת, גם אם היו להם כוונות הומניסטיות. מרתה רוסלר וסוון סונטאג טוענות בספריהן כי פעמים רבות נמצא שהפרויקטים הדוקומנטריים מקדמים את הקריירה של הצלמים ולא את טובת המצולמים.<sup>54</sup> במחקרים השתתפותיים, במקום שהאנשים יהיו ניצבים פסיביים, הם אלה שמתעדים את חייהם.

ציוד הנחקרים במצלמות הוא מתודה מחקרית מקובלת בתחומים של חינוך, לימודי מוגבלויות, רפואה ציבורית ועבודה סוציאלית, ובעבודה הקשורה לחולים, הורים, נוער ומהגרים. היא סוללת לאנשים מהשורה דרך להשתתף במחקר כדי לחשוף את נקודת מבטם הייחודית על הסוגיה הנחקרת. מתודה זו מבקשת לחשוף את הצרכים של קהילה מסוימת או לגלות יחסים חברתיים סמויים ולעורר פעולה קולקטיבית. לכן מחקר מסוג זה נתפס לעתים כמחקר מתערב או מחקר פעולה. ההתערבות, כותבות א"ג מילן, קלאודיה מיטצ'ל ונאידן דה לנגה בהקדמה לספר על וידיאו השתתפותי, נובעת מאימוץ גישות מחקריות העשויות לעורר הליך של שינוי חברתי ומחייבות מעורבות עמוקה עם הקהילות הנחקרות.<sup>55</sup> התערבות כזו נובעת אפוא מרצונם של החוקרים להשפיע על מדיניות של גורמים מטפלים ו/או מקבלי החלטות ולייצר חומרים בעלי כוח שינוי, במיוחד בעידן שבו אפשר לפרסם חומרים באינטרנט בקלות יחסית ולהגיע לקהלים שונים. הכותבות, המקדמות בעצמן מחקרים השתתפותיים, מדגישות את נקודת המוצא הביקורתית של המחקרים, אולם המתכונת שהתגבשה למחקרים אלו היא תצורה היברידית

בין האזרחי לממשלי. הצילום בשדה ידע זה מגויס ברוב המקרים לטובת מפעלים חברתיים וקהילתיים ממוסדים ובסופו של דבר עוקצה של הביקורת, גם אם הוא קיים, נעלם ממנו. אחד הניסיונות המפורסמים והמוקדמים לתת מצלמות לאנשים כדי שייצרו דימויים של עצמם היה של חוקר התקשורת סול וורת והאנתרופולוג ג'ון אדאיר, שנתנו מצלמות לבני שבט הנוואחו בדרום ארצות הברית בשנת 1966. ב־1972, בעקבות הפרויקט, פרסמו וורת ואדאיר את הספר *Through Navajo Eyes*, שבו הסבירו כי ביקשו לבדוק אם אנשי הנוואחו ייצרו קולנוע אחר בגלל שונותם. הם גילו שרוב הסרטים צולמו תוך כדי הליכה והתאפיינו בהיעדר קלוז־אפ ובקיטועים רבים. בהתייחסו לפרויקט טען בריאן וינסטון כי בתרבות הנוואחו לא מקובל להתבונן ישירות בפניו של אדם וייתכן שזה הסבר סביר להיעדר הקלוז־אפ, אך כל שאר המאפיינים שמצאו החוקרים בצילומי הנוואחו משותפים להם ולכל צילום חובבנים.<sup>56</sup> מוניקה פאיטוסה הוסיפה וטענה שהפרויקט שיקף את העניין של החוקרים ופחות את זה של הנחקרים, כיוון שהלמידה של מלאכת התייעוד לא עודדה אותם להמשיך לצלם בעצמם לאחר תום הפרויקט.<sup>57</sup>

מידת ההשתתפות של האזרחים משתנה מפרויקט מחקרי אחד למשנהו. יש מחקרים השתתפותיים שבהם האזרחים רק מצלמים את הסרטים, ובאחרים הם עורכים את התוצרים, מקטלגים אותם ואף מפרסמים אותם בבמות שונות. למשל, בניסיון לשתף תושבים באי פוגו בקנדה בתייעוד חזותי בשנים 1967–1980, האזרחים היו שותפים בעיקר בשלב העריכה:<sup>58</sup> המפיק ג'ון קמני (Kemeny) והבמאי קולין לאו (Low) חתרו לקדם צדק ושינוי חברתי דרך סרטים קצרים שצולמו בקרב קהילת הדייגים הקטנה באי, שהלכה והידלדלה בגלל מיקומה המרוחק והאבטלה הגוברת. איסוף המידע היה אטי והתפרש על פני כמה שנים, ואכן נראה כי הסרטים נעשו מתוך קרבה למצולמים. בפרויקט החזותי הופקו יותר ממאתיים סרטים על החיים באי והוקרנו לקהילה, כך שהתושבים יכלו להגיב אליהם ולהשפיע על העריכה הסופית. לאחר מכן הוצגו הסרטים לנציגי הממשל והשפעתם היתה רבה: מספר המובטלים ירד, מחירי הדגה עלו, ובעיקר התחזקו הביטחון והקשרים של הקהילה. תהליכים אלו אפשרו לקהילה מתפוררת לשמור על מקומה, אך לצד ההצלחה נשמעה גם ביקורת ונשאלה השאלה אם הקהילה באמת היתה זקוקה למדיום הצילום כדי להשמיע את קולה, הגם שהסרטים העניקו לאנשיה פלטפורמה ליצירת קשרים והתארגנות פוליטית.<sup>59</sup>

מחקר השתתפותי יכול לבטא צרכים של קהילה, אך אלה אינם בהכרח זהים לצרכים שהחוקר/ת מזהה. פרויקט מחקר אמור לעודד אנשים להמשיך להשתמש במצלמות ככלי לביטוי צורכיהם. סרטים ותצלומים יכולים להיות בסיס לגאווה קהילתית ולתחושת בעלות. באי פוגו הצילום ניתן לקהילה וחיזק את הקשרים בין חבריה. הדימויים אמורים למסגר סוגיות של הקהילה ולהוות כלי להעברת ידע שדרכו אפשר לייצר היררכיה בין בעיות ולדון בפתרונות אפשריים. תפקידו של צילום אזרחים במחקר השתתפותי חורג מהתפקיד הקונבנציונלי של בחינת צרכים, ומזמין את המשתתפים להיות שגרירים של רווחת הקהילה שלהם.<sup>60</sup> אולם חשוב לציין שבד בבד עם הניסיון לחזק קשרים קהילתיים וערכות הדדיות, אימוץ המתודה אינו בא על חשבון התפיסה הניאו־ליברלית ההגמונית ההפוכה לה, שלפיה כל אזרח אחראי לאיכות חייו ואל לו להפיל

את האחריות לכך על גורמים מוסדיים או על המדינה. סתירה זו, כמו סתירות אחרות המתגלות במחקרים השתתפותיים, משפיעות על פרויקטים כאלה והפוכות אותם לבעלי סיכוי וסיכון גם יחד.

החוקרות וונג ובוריס מונות בעיות ומגבלות נוספות במתודה המחקרית: כל ידע מייצר כוח, ולכן נמצא לא פעם שהאזרחים מצנזרים את עצמם ומחליטים – כמו בכל צילום אחר – גם מה לא לצלם. הצנזורה יכולה לנבוע מהאינטרסים שלהם ושל משפחותיהם, ולפעמים האזרחים מזהים את הכוונה הברורה של מנהלי המחקר, ובהתאם לכך מחליטים מה כדאי לצלם ומה לא. מודעות ליחסי הכוח עלולה לייצר קיבעון במקום שינוי. בנוסף, יש להביא בחשבון כי השיפוט האישי משפיע על הייצוג החזותי בשלבים שונים. הידיעה מי צילם, מה צילמו, מה החליטו שלא לצלם, מי בחר את התצלומים ו/או הסרטים שבהם ידונו, מי רשם אילו מחשבות עולות לגבי אילו דימויים – יכול להשפיע על האופן שבו הדימויים יתפרשו על ידי חברי הקהילה ועל כוחם לחולל שינוי. כמו בכל מתודולוגיה, מחקרים במדעי החברה הנסמכים על צילום אזרחים מגלים ומסתירים בה בעת. דילמות נוספות העולות במחקרים מסוג זה הן שטרטים ותצלומים שנוצרים כדי לבחון את הקהילה וצרכיה נוצרים ונאספים בדרך כלל בקלות, אך בסופו של דבר לא קל לנתח, לפרש ולסכם את שפע המידע על כל מורכבותו.<sup>61</sup> אסתר פרינס מציינת את אופיו האימננטי של הצילום – יכולתו להוות אמצעי פיקוח מעצם נוכחותה של המצלמה. על סמך ניסיונה בצילום השתתפותי עם מבוגרים בסלבדור, היא טוענת שלצילום יש פוטנציאל כפול: מצד אחד הוא יכול לחזק את האזרחים ולעזור להם להיאבק למען קהילתם, ומצד שני כוח החושפני יכול לעורר תחושות של רתיעה ואפילו התנגדות.<sup>62</sup>

למרות הסייגים, מתודה זו הולכת ונעשית רווחת בקרב חוקרים המבקשים לשקף את הטבע המורכב של הקהילה שהם חוקרים ושל המחקר עצמו. גם מוסדות שלטוניים מאמצים לעתים את המתודה השיתופית כדי לייצר הסכמה רחבה לפעולותיהם ולהרחיב את תפוצתם של שירותים ציבוריים. מחקרים שבוצעו בידי מוסדות וחוקרים עצמאיים מצאו שציוד אזרחים במצלמות הוא בבסיסו פעולה בעלת יסודות אמנציפטוריים ודה־קולוניזטוריים.<sup>63</sup>

### See it, Film it, Change it – צילום אזרחים בעולם זכויות האדם

בשלושת העשורים האחרונים השפיעה ההתפתחות הטכנולוגית על תנועות לשינוי חברתי וארגוני זכויות אדם בכל העולם ועיצבה את צורת התנהלותן. בגלל תחרות על תשומת הלב של הציבור, פעילי זכויות היו הראשונים ששלטו בטכניקות מתוחכמות ובכמות חדשות וגיבשו באמצעותן את המדיה־אקטיביזם. כמות אלו משלבות בין הישן לחדש: תצלומים אנלוגיים לצד דיגיטליים, עדויות כתובות לצד עדויות מוקלטות בווידיאו, דיווחים וקמפיינים המופצים בדרך הישנה, בדואר ובעיתונות מודפסת לצד הפצה אינטרנטית. ההתפתחות הטכנולוגית השפיעה גם על הארגונים עצמם, וחלקם שינו את המבנה הארגוני שלהם והפכו למערך אנושי־טכנולוגי המייצר, משמר, מפזר ומפיץ ייצוגים חזותיים ומילוליים הקשורים בזכויות אדם. חלקם יצרו קמפיינים ומקומות חדשים להצגת סרטים ותצלומים, כמו פסטיבלים לסרטי זכויות אדם.

באינטרנט הוקמו אתרי שיתוף<sup>64</sup> ופותחו כלים חדשים לתייעוד חזותי ופרשנות,<sup>65</sup> ביניהם גם צילום אזרחים. קורסים להכשרת אזרחים בצילום נערכים בשנים האחרונות בכל העולם והוקמו תשתיות להחזקתו וארכיונים לשימור התוצרים החזותיים.

סם גרגורי ואחרים כותבים כי ארגונים כמו Appalshop בארצות הברית, פרויקט המדיה של הצ'אפאס במקסיקו, CEFREC בבוליביה, ארגון התקשורת Drishti בהודו, Undercurrent באנגליה, חדשות Labor בדרום קוריאה ו-INSIST באינדונזיה היו בין הראשונים שאימצו צילום אזרחים ועשו בו שימוש בקמפיינים נגד פגיעה בזכויות אדם, למען הגנה על בעלי חיים והסביבה, נגד שחיתות תאגידית ולמען זכויותיהם של עמים ילידיים. פעילים אלה ממשיכים מסורת שהחלה באנשי קולנוע וצילום שתיעדו נושאים חברתיים כואבים כבר משנות השלושים של המאה העשרים, והמשיכו עם הניסיונות של סינמה וריטה בשנות השישים ותנועות מדיה קהילתית של עמים ילידיים בשנות השבעים, השמונים והתשעים.<sup>66</sup>

ארגון זכויות שהפך את השימוש במצלמות וידיאו למטרות המרכזית הוא WITNESS – ארגון בינלאומי שמושב בניו יורק. שלא כמו ארגונים אחרים המתמקדים בפגיעה בזכות מסוימת, וויטנס עוזר לארגונים אחרים לאמץ את הווידיאו ככלי מרכזי בפעילותם, בשאיפה שלא ישמש רק כלי טכנולוגי, אלא שהשפה החזותית תהפוך את הסבל האנושי לתביעה אתית-פוליטית בעלת השפעה. כפי שמג מקלאגן, חוקרת ויוצרת דוקומנטרית, מגדירה פעילות זו: "פעילי זכויות אדם טוענים טענות אתיות דרך המדיה, והמדיה פועלת דרך הטענות האתיות עלינו (הצופים)".<sup>67</sup> הארגון מכיר בכך שהתהליך אינו מסתיים בייצור הסרט, אלא יש ליצור לו קהלים. התחרות עם התרבות הפופולרית מצד אחד וההתמודדות עם "שומרי סף" במרחבים הציבוריים מצד שני מחייבות לחשוב על דרכים יצירתיות להעביר את המסר. לכן המאמץ של וויטנס הוא למצוא צורות מגוונות להציג את החומרים החזותיים ולהתאימם לקהלים שונים.<sup>68</sup> הכוונה זו ממקצעת את העדות של פעילי הזכויות, ולדברי סנדרה ריסטובסקה היא הופכת אותה ל"עדות אסטרטגית".<sup>69</sup>

בחוברת ההדרכה של הארגון נכתב כי פעיליו רואים בסרטים יוצרי "מרחב פעולה" הדומה להגדרה של "מרחב ההופעה" של ארנדט.<sup>70</sup> המרחבים שבהם מוצגים תצלומים וסרטים הם (1) בתי משפט מקומיים או בינלאומיים, שבהם הדימויים החזותיים מוצגים כראיה ולכן חלים עליהם דיני ראיות; (2) ועדות חקירה, כמו ועדות של האו"ם – מרחבים הדומים לבתי משפט הבוחנים את החומרים החזותיים כראיות; (3) מקבלי החלטות. למשל, בתחילת דצמבר 2013 הציגו נציגי ממשל אובמה שלושה עשר סרטים בפני ועדת המודיעין בבית הנבחרים והראו בהם את תוצאות ההתקפה של 21 באוגוסט באותה שנה על תושבי דמשק וסביבתה. הדימויים הוצגו להם כדי לשכנעם להתערב צבאית בנעשה בסוריה;<sup>71</sup> (4) הצגה בקהילה עצמה, כדי לעודד את חבריה לחולל שינוי. הסרט On Frontlines של ארגון וויטנס, למשל, הוקרן לאזרחים ברפובליקה הדמוקרטית של קונגו כדי להשפיע על משפחות שלא לשלוח מרצון את ילדיהם לצבא;<sup>72</sup> (5) מדיה חברתית, במטרה ליצור מרחבים של סולידריות בתוך הגבולות הריבוניים ומחוץ להם; (6) ארגוני תקשורת מסורתיים.<sup>73</sup> ברוב הארגונים מדובר בפרויקטים של תיעוד מתמשך ולא בצילום

חד-פעמי כמו צילומי אזרחים המופיעים בתקשורת, כיוון שמטרתם היא למנוע את הישנות הפגיעה. לפיכך הארגונים אינם עוסקים בהכרח במרכיבים הצורניים-אסתטיים של הסרטים והתצלומים, אלא בהבנה כיצד הם יכולים להפעיל את הצופים.<sup>74</sup>

צילום הווידאו שתיעד את אכזריות המשטרה כלפי רודני קינג (1991) היה המאורע שהביא את פיטר גבריאלי, זמר מוכר ופעיל זכויות אדם, להקים את ארגון וויטנס. הסרט לא הצליח כראיה בבית המשפט, אך גבריאלי סבר שווידאו מסוגל להראות את האמת. ואולם למרות התפיסה הראשונית של מייסדו, הארגון מדגיש שאין להסתפק רק בתיעוד חזותי של פגיעה, אלא יש לחשוב איך מתווכים אותה לקהל. הסלוגן של וויטנס הוא "ראה זאת, צלם זאת, שנה זאת" (See it, Film it, Change it), אך פעיליו אינם סבורים שדימויים מדברים בעד עצמם.<sup>75</sup> ארגוני זכויות העוסקים בתיעוד, ובהם ארגוני זכויות ישראלים הפועלים בשטחים הכבושים, מאמינים לעתים כי כשהאפשרויות לשינוי בהווה חסומות, הדימויים החזותיים יהיו עדויות היסטוריות בעתיד.<sup>76</sup> צילום אזרחים בעולם זכויות האדם נטוע בתוך שיח שבו מוסכם מהן זכויות אדם ומתי מעשה נחשב כהפרה שלהן. כשבצלם מחלק מצלמות לפלסטינים בשטחים הכבושים, הוא נותן להם את המכשיר יחד עם שיח: כשהאזרחים לומדים להפעיל את מצלמת הווידאו, הם גם לומדים מה נחשב להפרת זכויות ומה כדאי להם לתעד.<sup>77</sup>

וויטנס עובד בשיתוף פעולה עם ארגוני זכויות מקומיים ובינלאומיים העוסקים בקשת רחבה של נושאים: פעילות למען זכויות אדם, זכויות פוליטיות, זכויות כלכליות, חברתיות ותרבותיות. הסרטים יכולים להוות ראיות, דימויים בקמפינים ועדויות מוקלטות.<sup>78</sup> לצד העברת ידע טכנולוגי על השימוש בווידאו, וויטנס גם מייעצים לארגונים אחרים כיצד לייצר בעזרת הסרטים אפקט במרחב הציבורי. הם עובדים עם ארגונים לא אלימים ומבוססים הזוכים לאהדה – לא בהכרח ארגונים ותיקים, אלא כאלה שהוכיחו את יכולתם לפעול למען זכויות אדם ואת אחריותם להמחנות החומרים שהם מפרסמים.<sup>79</sup> הבחירה עם מי לשתף פעולה נעשית גם ברמה המקומית. בצלם מבקש להימנע מעדויות מוטות, ולכן הוא בוחר בקפידה את המתנדבים בפרויקט "חמושים במצלמות". מלבד העובדה שהמתנדבים חיים ברובם באזורי חיכוך עם מתנחלים, חיילים או שוטרים, הארגון דואג שהצלמים הפלסטינים שעובדים איתו לא יהיו מעורבים בפעילות פוליטית, כדי שלא יואשם בתעלומה. לפיכך, בשונה מצילום אזרחים בתקשורת, שנדמה כפתוח לכול, ארגוני זכויות מציבים סייגים לשיתוף אזרחים. פלסטינים העדים לעימותים, חיכוכים ואירועים רבים, כמו אלה החיים באזור H2 בחברון, נעשים מיומנים בצילום, אך עדיין אין מדובר באנשי מקצוע.<sup>80</sup> לצד הניסיון להבטיח את מהימנות הצילום של האזרחים על ידי בחירת השותפים בפרויקט התיעודי, יש גם הקפדה על אתיקת התיעוד, הקשורה גם לתוכן וגם לפעילות בעת הצילום. ארגונים שמפעילים פרויקטים של תיעוד מנסים להימנע מפגיעה נוספת בנפגעים המתועדים בווידאו<sup>81</sup> ולהגן על הצלמים בעת הצילום. בצלם, למשל, אינו מעודד את מתנדביו בשטחים הכבושים לצאת לצלם כשיש חשש לחייהם.<sup>82</sup>

וויטנס, כארגון זכויות אדם בינלאומי, חותר לייצר סרטי וידיאו שיהוו עדויות חוצות גבולות. בהתאם, עדויות מיועדות לעתים לקהלים ספציפיים, כמו למשל לקהילה הנפגעת. אותו סרט

בעריכה שונה יכול להיות מותאם לקהל צופים גלובלי.<sup>83</sup> בארגונים מקומיים כמו בצ'לם, צילום אזרחים יכול ליצור פרספקטיבה שונה ביחס לסכסוך. לטענת עו"ד מיכאל ספרד, הטכנולוגיה העדונית של הווידיאו, המצמצמת את הנוכחות השנויה במחלוקת של העד/ה הפלסטיני/ת, מאפשרת לצופים לראות באירועים המצלמים ראָיָה.<sup>84</sup> סרטי וידיאו מסוג זה אף השפיעו על נקודת המבט של סיקור הסכסוך הישראלי-פלסטיני: אם בעבר נראו הפלסטינים בתקשורת המקומית והבינלאומית כמחבלים או כקורבנות, עדשת המצלמה לוכדת כעת גם חיילים, שוטרים ומתנחלים בתפקיד המפגעים.<sup>85</sup> אורן יעקובוביץ', שהקים את פרויקט "חמושים במצלמות" של בצ'לם, תיאר את פיזור המצלמות כ"פילבוקסים עם עין צופייה". בתיאור זה הוא משרטט רישות של השטחים עם מצלמות ויצירת פאנאופטיקון אזרחי העוקב ומפקח אחר הצבא והמתנחלים.<sup>86</sup> אם נקיש מדבריו של יעקובוביץ' לפרויקט המצלמות, ארגון הזכויות אינו זקוק למעשה לאזרחים כדי לפקח על זכויות אדם. מצלמות אבטחה היו מסייעות בכך לא פחות ואולי אף יותר, וקבילותם של החומרים כראיות בבתי המשפט לא היתה מוטלת בספק, כיוון שהתייעוד חף כביכול מכוונות ואין גורם אנושי שיכול לעורר חשד להטיה. אולם לא ניתן להתכחש לממד האנושי של צילום אזרחים בארגוני זכויות אדם, שלא פעם תופס מקום מרכזי בוויכוח הציבורי עם פרסומו. בארגוני זכויות, צילום אזרחים יוצר רשתות אנושיות-טכנולוגיות שבהן האזרחים, כמו המתנדבים הפלסטינים ב"חמושים במצלמות", יוצרים קהילת מתעדים.<sup>87</sup>

רבים מסתובבים היום בשטחים הכבושים עם מצלמות ומצלמים – נורמה שקודמה בין השאר על ידי הפרויקט של בצ'לם. אולם ההשתרשות של צילום אזרחים אינה מעידה בהכרח על הצלחה בהשגת יעדי המשפטיים אלא בעיקר על בולטותו התקשורתית. ל"חמושים במצלמות" קדמו פרויקטים שהציבו מטרות אחרות. בסרט הדוקומנטרי "יומני פלסטין" מהאינתיפאדה הראשונה לא היה זה איסוף ראיות מפלילות שהניע את יוזמיו לחלק מצלמות לפלסטינים, אלא דווקא הרצון לייצר מבט אחר על הסכסוך ממה שהציגה התקשורת הממוסדת.

### "יומני פלסטין" – פרויקט חלוצי של צילום אזרחים בשטחים הכבושים

בשנת 1990 העביר צוות של אנשי תקשורת וקולנוע בינלאומי סדנה לצילום במצלמות וידיאו לקבוצה של צעירים פלסטינים. מבין משתתפי הסדנה נבחרו שלושה צלמים לצלם את הסרט התייעודי "יומני פלסטין",<sup>88</sup> וכדי להוסיף גם אישה לצוות צירפו אליהם את סוהיר איסמאעיל מהכפר אלחאדר. שניים מהצלמים היו תושבי הגדה, אחד ממזרח ירושלים ואחד מרצועת עזה. הצילום של תושב ירושלים המזרחית לא נכלל בסרט כיוון שלדברי יוזמי הפרויקט הוא לא הבשיל לפרויקט מוגמר. שאר הצלמים צילמו באופן עצמאי, ופעם בחודש נפגשו עם אחד מאנשי הצוות בחדר עריכה, ויחד הם דנו בחומרים החזותיים וערכו אותם. התוצאה היא סרט תיעודי אישי בן 60 דקות המורכב משלושה סיפורים עצמאיים הערוכים בזה אחר זה בקטעים קצרים של כעשר דקות בשני סבבים.

יומנו של עבד אלסלאם שחאדה ממחנה הפליטים רפיח פותח את הסרט. שחאדה מתחיל ומסיים את סיפורו בקבוצת חיילים ישראלים שצולמו על רקע קיר לבנים חשוף מחלון ביתו, הנמצא

גבוה מהם, כשהם אינם מודעים למצלמה ומביטים לכיוון השני ברובים שלופים. הצילום אינו שונה מצילומים רבים אחרים שפורסמו בעיתונות עם פרוץ האינתיפאדה הראשונה. תמונת החיילים רגע לפני יציאה לסיור במחנה הפליטים בתחילת הסרט ובסופו מהווה מעין מסגרת חזותית ותוכנית ל"יומני פלסטין". קריין מתרגם לאנגלית את דבריו של שחאדה, הנמסרים בגוף ראשון ומספרים על החיילים הכובשים השולטים באדמה, בעצים, בשמים ובמים. "רק במחשבות ובלב אנחנו חופשיים", אומר שחאדה. היומנים נעים בין הצילום הגנרי של החיילים ובין הקול, המזוהה כביטוי סובייקטיבי, בין הכללי לפרטי, ומהווים עדות אישית של הצלמים לחוויה קולקטיבית. הסרט פורש מציאות חיים ואין בו תביעה ישירה להכיר בפגיעה בפלסטינים כמו בסרטים של ארגוני זכויות אדם. הוא אף אינו דומה לצילום אזרחים בתקשורת, המשתף באירוע אחד ממוקד, אלא מציג מכלול שלם של הוויה. דרך דמויות שונות, כמו שכנתו ושני חבריו מילדות, מציג שחאדה את סבלם של הפלסטינים תחת הכיבוש. השכנה נושאת זיכרונות מהכפר שבו חיה עד 1948, וחבריו מתמודדים עם קשיי פרנסה בעקבות עוצר מתמשך ועם נכות מכדור תועה שירה חייל.



[1] חיילים ישראלים ברפיח, מתוך "יומני פלסטין" (1990). צילום: עבד אלסלאם שחאדה

תחילת האינתיפאדה הראשונה, שפרצה ב־1987, התאפיינה בהפגנות עממיות בכפרים הפלסטיניים, בשביתות מסחר ממושכות, בזריקת אבנים לעבר חיילים ובהצתת צמיגים. הצבא הישראלי הגביל את כניסת הפלסטינים לישראל והטיל עוצר ממושך על ערים וכפרים. ההתקוממות זכתה לתמיכה רחבה בחברה הפלסטינית, ומי שנחשדו בפעילות נגד הכיבוש

הישראלי נעצרו. פלסטינים רבים נהרגו ונפצעו מירי הצבא בהפגנות, ובעקבות העוצר והגבלת חופש התנועה איבדו רבים את מקור הפרנסה שלהם בישראל.



[2] השבאב בשכם, מתוך "יומני פלסטין" (1990). צילום: נזיה עאדל דרוואזי

אחד מסמלי האינתיפאדה הראשונה היה השבאב – קבוצות נערים שלקחו חלק פעיל בהפגנות, בעיקר בזריקת אבנים. היומן השני, של נזיה עאדל דרוואזי, צולם בשכם מנקודת מבטו של צעיר המקורב לשבאב. אחד מחבריו, שהיה מבוקש על ידי הצבא ונאלץ לישון כל לילה בבית אחר, מוצג כאחד ממנהיגי הנערים בעיר. דרוואזי צילם התארגנויות, פעולות והפגנות של השבאב. אך למרות הכאפייה המכסה את פניהם של הצעירים, הקרבה האינטימית של הצלם למצולמים מעידה כי מצלמתו אינה גורם זר ושהוא חלק מהקבוצה. השבאב היוו סיכון לצבא הישראלי, אך בעיני הפלסטינים והציבור הבינלאומי הם נתפסו כסמל לעממיות של ההתקוממות הפלסטינית. הסמליות בולטת במיוחד בהשוואה לצבא: נערים צעירים עם אבן ביד לעומת חיילים באפודים ונשק.

יומנה של סוהיר איסמאעיל, שצולם כמעט אך ורק בין כותלי ביתה בכפר אלחאדר (על יד בית לחם), הראה שאין כמעט משפחה פלסטינית שלא נפגעה או איבדה את אחד מבניה. המצלמה, המוגבלת כביכול על ידי הקירות, מראה כיצד מציאות הכיבוש שבחוץ מעצבת את היחסים המשפחתיים שבפנים. סיפורה של אסמאעיל נפתח בסצנה שמחה של מסיבת אירוסין. תיעוד החגיגה מעיד על המאפיינים המסורתיים הפטריארכליים של החברה הפלסטינית. שלוש הדמויות המרכזיות ביומן של איסמאעיל הן דמויות של נשים: הדודה, אשת אחיה ואמה. דרך הראשונה נפרש סיפורו של אביה, ודרך השנייה סיפורו של אחיה. אביה הוגלה ללבנון בעקבות פעילות בפת"ח כשהיתה בת שלוש וכעבור כמה שנים נרצח. אחיה נהרג מירי חיילים באחת

ההפגנות בכפר. דרך דמות האם, המוצגת כדמות חזקה אך כעושה ושבורה, מבינים הצופים עד כמה השפיע המוות על המשפחה.



[3] אמה של אסמאעיל, מתוך "יומני פלסטין" (1990). צילום: סוהיר אסמאעיל

"יומני פלסטין" מעולם לא הוקרן בישראל ונראה כי זו הסיבה שהוא נשמט מהכרוניקה המוכרת של התיעוד החזותי של הכיבוש הישראלי.<sup>89</sup> על "יומני פלסטין" למדתי מקריאת מאמר אתנוגרפי שעסק בפרקטיקה של מתן מצלמות לאנשים שאינם אנשי מקצוע והזכיר אותו בין פרויקטים חלוציים אחרים.<sup>90</sup> את הפרויקט יזמו דאוד כותאב, אילן זיו וג'ונתן מילר, ואת המימון הם קיבלו מקרן פורד והטלוויזיה השבדית ומעוד קרנות קטנות יותר. במסגרת המחקר יצרתי קשר עם כותאב וזיו. את הצלמים הפלסטינים לא הצלחתי לאתר, אך לדברי כותאב וזיו כולם המשיכו לעסוק בתקשורת אחרי צילום "יומני פלסטין". עם עליית החמאס בעזה ברח שחאדה למצרים, ואילו אסמאעיל פתחה עסק חתקשורת לוויינים.<sup>91</sup> דרוואזי, שעבד כצלם עיתונות עם סוכנות החדשות האמריקאית APTN, צילם ב-19 באפריל 2003 עימות אלים בין צעירים פלסטינים לצבא הישראלי בקסבה של שכם, וחייל ישראלי ירה בראשו מטווח קצר בעודו לובש אפוד צהוב המזהה אותו כעיתונאי.

כותאב, איש תקשורת פלסטיני, וזיו, שיוצר סרטים דוקומנטריים בעיקר לרשתות כמו BBC ו-Channel 4, הגדירו באופן שונה את מטרותיו של פרויקט "יומני פלסטין". כותאב ראה בסרט פרויקט ראשוני של תקשורת פלסטינית, ואילו מבחינת זיו, לב-לבו של הפרויקט היה אמירה ביקורתית על דרכי ייצור הידע בתקשורת. לטענתו התקשורת מציגה תמונת עימות בצורה בינארית המגבירה את הקיטוב בין הצדדים.<sup>92</sup>

הרעיון לפרויקט הבשיל אצל זיו כשהגיע לשטחים הכבושים עם פרוץ האינתיפאדה הראשונה.<sup>93</sup> הוא ראה שרשתות חדשות מעסיקות צעירים פלסטינים כצלמים כדי שלא לסכן את עובדיהן, אך לא שמרו את החומרים של אותם צלמים אחרי העריכה. מניסיונו בקולנוע דוקומנטרי פיתח זיו תפיסה ביקורתית ביחס לשדה הידע התקשורת. בסרטו "צריכת רעב" (Consuming Hunger) מ-1988 הוא הראה כיצד התקשורת המערבית הציגה והבנתה את הרעב באתיופיה ב-1984. באמצעות הצלבה בין ריאיונות, קטעי ארכיון משדורי חדשות ושחזורים חשף זיו את האופנים שבהם הרשתות השונות עיצבו את המשבר באפריקה עבור הצופים המרוחקים.<sup>94</sup> הרעיון לתת מצלמות לצעירים פלסטינים שיספרו את סיפורם היה למעשה הצעת מבט ביקורתי על שדה התקשורת. במקום סיקור חיצוני, המעצים את הקיטוב בין הצדדים, ביקש זיו להביא מבט מבפנים. למיטב זיכרונו לא היתה סיבה מיוחדת שהסרט לא הוקרן בישראל. לשותף העיקרי במיזם, כותאב, לא היה יעד מועדף להקרנת היומנים. כל היוזמה היתה "מבחוזן", ובאופן טבעי הסרט הוצג שם: באנגליה, בהולנד ובשבדיה.

כותאב עובד כעיתונאי משנת 1980. במהלך האינתיפאדה ביקשו ממנו רשתות תקשורת למצוא פלסטינים שיסקרו את העימותים, אך הוא לא הצליח. בשיחה אמר: "הבנתי שאנחנו מושא התקשורת אבל לא מפיקיה".<sup>95</sup> כמעט כל העיתונאים הזרים היו מלווים באנשי צוות ישראלים. הוא הוסיף: "הצלם הישראלי מצלם במשך 11 חודשים ויורה חודש. לא היה הגיוני לתת רק לישראלים לצלם את אלה שעליהם הם מפעילים את הכוח". לאור המחסור באנשי תקשורת פלסטינים החליט כותאב ליזום את הפרויקט. זיו וכותאב לא התערבו בעבודותיהם של הצלמים בעת הצילום, אך בחדר העריכה הם העירו על התכנים ועל מרכיבים אמנותיים. שלא כמו התקשורת, היומנים נתנו לפלסטינים פנים, ובמקום להתמקד רק באלמות הראו את החיים עצמם. מבחינתו של כותאב היו לפרויקט שלוש מטרות, ושלושתן הושגו: להכשיר פלסטינים בצילום, לתעד את המאבק הפלסטיני בתקופה חשובה, ולהפיק את הסרט הפלסטיני ההומניסטי האותנטי הראשון. כותאב רואה בסרט את ראשיתה של התקשורת הפלסטינית.<sup>96</sup> כמו פרויקטים אחרים שבהם ניתנו מצלמות לאנשים המייצגים קבוצת מיעוט או שוליים, "יומני פלסטין" הוא סרט של מתן קול במובן הפוליטי.

ההשפעה של סרטים דוקומנטריים שהוכנו עבור הטלוויזיה הבריטית ניכרת ב"יומני פלסטין". סרטים אלה היו תוצר היברידי של מרכיבים הלקוחים מ"סינמה נְרִיטָה", כמו ניסיון ליצור אובייקטיביות ביחס למושא, יחד עם מקצוענות טלוויזיונית, שבאה לידי ביטוי בויתור על הטבע האלתורי של מצלמה רועדת.<sup>97</sup> באותן שנים התאפיינו רוב הסרטים הדוקומנטריים בטלוויזיה הבריטית במיזוג בין סיפור לדיווח על נושא, וכך מעוצבים קולנועית גם היומנים. למבט הפלסטיני שהובא ב"יומני פלסטין" באמצעות צילום אזרחים היתה שאיפה חינוכית כפולה: כלפי הצופה וכלפי יוצרי הסרט. המתודות הדוקומנטריות שעל פיהן הודרכו הצלמים הפלסטינים לאורך הסרט בולטות: סיפור דרך דמות, כמו שכנתו של שחאדה; או שילוב בין דיבור ישיר של המצלמים לבין הקול של הצלם/ת, המסביר ומעניק מסגרת לקולות המצלמים האחרים. הצופים לומדים באופן דידקטי על החיים תחת הכיבוש הישראלי מתוך הפרטים

המשולבים בסיפור האישי ומתוך הצלבת הצילומים האינטימיים של חברים ומשפחה עם צילומים מרוחקים יותר, כמעט-עיתונאיים. דרוואזי, לדוגמה, סיפר על החיים בשכם על ידי התמקדות בארגון מקומי, דיווח בלשון עיתונאית וצילום אינטימי וקרוב של חברו. בסופו של דבר, למרות הרצון לייצר דבר-מה מקומי, נדמה שהמיון הזר והצוות הבינלאומי שיוזם וניהל את הפרויקט הכריע את עתידו של הסרט עוד בטרם נוצר. הקרנות האירופיות הכתיבו דוברות הסברתית לקהל צופים, והעובדה שהסרט מעולם לא הוקרן בפלסטין-ישראל מראה שאמנם הוא נעשה בידי פלסטינים, אך לא בהכרח נועד להם.

### סיכום

במאמר ביקשתי להראות כי צילום אזרחים בשדות ידע שונים, הכוונתו ומערכי התקבלותו כידע לגיטימי הם חלק מההסדרים הקשורים בהופעתו. סרט או תצלום שהופק על ידי אזרח יכול להופיע ביותר משדה ידע אחד. צילום שנעשה באופן אקראי, כמו בעיתונות אזרחית, עשוי להופיע בשדה זכויות האדם, כמו שצילום שנולד מתוך מחקר השתתפותי יכול להיות מוצג כידעיה חדשותית. הבניית משמעותו של הצילום בכל שדה עם ההסתעפויות השונות, המוטיבציות, פרוצדורות שילובו ופרסומו היא שונה. בשדה זכויות האדם, בקולנוע דוקומנטרי ובמחקרים השתתפותיים במדעי החברה נהוג לתת מצלמות לאזרחים, מה שלא מקובל בתקשורת. אולם עם מתן המכשיר מועברים לצלמים גם מסרים נוספים. בעולם זכויות האדם, למשל, ההכשרה בצילום כרוכה בהדרכה מה כדאי לצלם ומה יש להניח כי הציבור יתפוס כפגיעה בזכויות אדם, כלומר ניתן להם גם שיח זכויות. גם בשדות אחרים מוענק לאזרחים גם שיח, לפני הצילום או במהלכו. במחקרים השתתפותיים מועברים בצורה גלויה או סמויה ערכים ניאורליברליים, המבקשים להפוך את הנחקרים לאזרחים פעילים הנושאים באחריות לרווחת הקהילה שלהם.<sup>8</sup> בקולנוע הדוקומנטרי נעשה שימוש בשפה דידיקטית: פרויקטים של תיעוד הם פרויקטים מתוכננים, ולכן גם הצילום נעשה מתוך כוונה ולא באקראי כמו בעיתונות אזרחית. בכל אחד משדות הידע האלה האזרחים אינם פועלים באופן עצמאי: פעילותם מלווה תמיד במומחים וכרוכה בפרוצדורות של לגיטימציה והתוויה של היררכיה במערכי הידע. דיווח מצולם לא יזכה לפרסום בלי אישורו של עורך החדשות, כמו שצילום אזרחים בפרויקט השתתפותי לא ייצא לפועל ללא החוקר/ת שמאחוריו. בעולם זכויות האדם המצב דומה: ללא התשתית הארגונית התיעוד יוכל אולי להתפרסם, אך ההקשר שמעניק הארגון והמהימנות שצבר הכרחיים בהבניה של העדות. בקולנוע, המומחים הם אלה שמעניקים לתוצר את השפה ואת התשתית הכלכלית. בעוד בתקשורת ובעולם זכויות האדם צילום אזרחים הוא קודם כול פרגמטי – השגת דיווח חזותי מאירוע – בשדה הידע של מדעי החברה ובמידה מסוימת בקולנוע הוא אידיאולוגי. בשדה זכויות האדם ובשדה התקשורת מדריכים את הופעתו קודים אתיים ופוליטיים. בשדה זכויות האדם צילום אזרחים מוכתב על ידי הבניה של הצילום כראיה משפטית, אך מודגשת גם ההגנה על המקור מפגיעה בעת החשיפה. כשצילום אזרחים מופיע בערוץ חדשות, מופעלות על פי רוב פרוצדורות של שקיפות כדי לשמור על מהימנות מקצועית.

בחינה של צילום אורחים דרך הדינמיקה שנוצרת בשדות ידע שונים ממקדת את הניתוח בהבניה של הידע. במילים אחרות, נקודת המוצא צריכה להיות בדיקת הנחות היסוד של ייצור הידע, אולם כפי שנכתב, אורחים-צלמים מתמסרים לצילום מרצונם החופשי. הסבר לאותה רוח התנדבות אפשר למצוא במאמרו של פוקו "הסובייקט והכוח"<sup>99</sup>. לפי פוקו קל לגלות את צורות השליטה של הריבונות ואת הסמכות של הכוח הממשמע, אך קשה יותר לגלות את ההתנגדות להן. הוא זיהה כמה אופני התנגדות, שהמשותף להם הוא מה שמישל פהר הגדיר בעקבותיו כהתנגדות של הסובייקט/ים להימשל כך.<sup>100</sup> לטענת פוקו, ההתנגדויות מאתגרות את הסובייקטיביציה על ידי התרסה כנגד משטרי הידע כשהן מאמצות טכניקות של יצירת ידע, כמו תיעוד והפצתו, הניתנות באופן מסורתי לשלטון ולמוסדות הממשמעים. פעולות אלו מבנות גם את הסובייקטים המתריסים, מפני שהם עצמם אינם נמצאים מחוץ למנגנוני יצירת הידע, אלא מיידעים למעשה את עצמם, מייצרים ידע על עצמם. בצילום, שיש בו גם ממד של שליטה עצמית, הם מייצרים ביקורת, ובה בעת גם מבנים את הסובייקטיביות שלהם עצמם. האורח-צלם מתריס בפעילותו נגד ההימשלות, ובה בעת דרך היכולת שלו לייצר ידע בעצמו מבנה את זהותו.

## הערות

מחקר זה נעשה בתמיכתה של קרן פריץ טיסן (Fritz Thyssen Stiftung). בנוסף אני רוצה להודות לשופטי המאמר על הערותיהם מאירות העיניים.

1. יש תיעוד קודם של הרג שחורים, אך ב־2013 הוקמה תנועת Black Lives Matter.
2. 2007 היא השנה שבה החל פרויקט המצלמות של ארגון בצלם, ותיעוד אירועים בשטחים הכבושים על ידי אנשים מהשורה הפך לעניין של שגרה.
3. עמוס הראל, "פרשת הירי בחברון: המראות מאצטדיון טדי הגיעו לקסטינה", הארץ, 30.3.2016; עמירה הס, "הצלם שתיעד את הירי במחבל הפצוע: "לא ציפיתי לראות במו עיני הוצאה להורג", הארץ, 25.3.2016.
4. Metta Mortensen, *Journalism and Eyewitness Images: Digital Media, Participation, and Conflict* (New York: Routledge 2015).
5. Edgar Gómez Cruz & Eric T. Meyer, "Creation and Control in the Photographic Process iPhones and the emerging fifth moment of photography", *Photographies*, 5(2) (September 2012): 212.
6. על יצירת ציבורים לתביעות אתיות ראו מיכל גבעוני, "ציבורים קוסמופוליטיים", מפתח, 11 (2017): 197-219. <http://mafteakh.tau.ac.il/2017/03/11-10>
7. ז'אן-פרנסואה ליוטאר, "הדיפרנד", תרגמה אריאלה אזולאי, תיאוריה וביקורת, 8 (1996): 139-150. <http://theory-and-criticism.vanleer.org.il/product/%D7%94%D7%93%D7%99%D7%A4%D7%A8%D7%A0%D7%93>

8. אריאלה אזולאי, האמנה האזרחית של הצילום, (תל אביב: רסלינג, 2006), 95.
9. שם, 101-105.
10. היטו שטרייל, "חופש מהכול: פרילנסרים ושכירי חרב", חלכאי המסך: מסות על הפוליטיקה של הדימוי החזותי, תרגמה אסתר דותן (הוצאת פיתום, 2015), 93-102.
11. ביחס לצילום משטרחי יש לציין את John Tagg, *The Disciplinary Frame: Photography Truths and the Capture of Meaning* (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2009). כמה מאמרים מתורגמים על צילום עיתונאי ואמנותי ניתן לקרוא ב"צילום/טקסט/אמנות", המדרשה, 5 (2012). עם זאת, ראוי לציין שיש לעתים טשטוש, במיוחד בעידן הדיגיטלי, בין האזרחי ללא-אזרחי, למשל הצבאי. ראו למשל Adi Kuntsman and Rebecca L. Stein, *Digital Militarism: Israel's Occupation in the Social Media Age* (Stanford University Press, 2015). ניתן לראות גם זליגה בין צילום אזרחים לצבירית ידע היסטורי: Elizabeth Edwards, *The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 2012). צילום יכול גם "להתאזרח", למשל על ידי ארגונים כדוגמת שוברים שתיקה. ראו רגב נתנזון, "מצלמים כיבוש: סוציולוגיה של ייצוג חזותי", תיאוריה וביקורת, 31 (חורף 2007): 127-154.
12. Meg McLagan and Yates McKee, "Introduction", in *Sensible Politics: The Visual Culture of Nongovernmental Politics*, eds. Meg McLagan and Yates McKee (New York: Zone Books, 2012), 3.
13. אלה שדות שבהם צילום אזרחים רווח, ולכן בחרתי לבחון דרכם כיצד הוא פועל ומופעל בתוכם. גם אינסטגרם ופייסבוק מלאים בצילום אזרחים, אך אלה פלטפורמות לשיתוף ולא שדה ידע.
14. Patricia Zimmerman, *Reel Families: A Social History of Amateur Film* (Bloomington: Indiana University Press, 1995): x.
15. בספרה המצב האנושי מבדילה חנה ארנדט בין המרחב החברתי למרחב הפוליטי וכך מנסה לאפיין את המרחב הפוליטי. ראו המצב האנושי, תרגמו אריאלה אזולאי ועדי אופיר (הקיבוץ המאוחד, 2013).
16. סוזן סונטאג, הצילום כראי התקופה, תרגם יורם ברונובסקי (תל אביב: עם עובד, 1997), 12 (להלן סונטאג, הצילום כראי התקופה).
17. מישל פוקו, סדר השיח, תרגם נעם ברוך (תל אביב: בבל, 2002), 17.
18. עקרון האובייקטיביות בעיתונות הוא מהותי, אך יש הבדל בין אובייקטיביות ובין תצלום או סרט שיכול להוות ראיה בבית משפט. בחינה של צילום אזרחים מקרוב מראה כי ראיה (הוכחה), אובייקטיביות, אותנטיות ואמת אינן בהכרח חופפות.
19. [www.btselem.org/hebrew/video/cdp\\_background](http://www.btselem.org/hebrew/video/cdp_background).
20. תודה למיכל היימן שהפנתה את תשומת לבי לפרויקט זה ואף נתנה לי קטלוג מתוך אותה תערוכה: Territoires occupées: des adolescents à l'oeuvre (United Nations relief and Work Agency (- Jérusalem Centre Régional de la Photographie Noed Pas-de-Cal alis, 1992).

- <http://mediaburn.org/video/palestinian-diaries>. 21
- Stuart Allan et al., "Bearing Witness: Citizen Journalism and Human Rights Issues", 22  
*Globalisation Societies and Education*, 5(3): 373-389
- John Durham Peters, "Witnessing", *Media, Culture and Society*, 23(6)(November 2001): 23  
 707-723
- Stuart Allan, *Citizen Witnessing: Revisioning Journalism in Times of Crisis* (Polity 24  
 Press, 2013)
- Paul Frosh and Amit Pinchevski, *Media Witnessing: Testimony in the Age of Mass 25*  
*Communication* (Palgrave Macmillan, 2009)
26. ראו את הדיון שמציעה מיכל גבעוני בספרה אתיקת העדות. על ידי מעקב אחר השיח האתני-פוליטי של  
 העדות לאורך ההיסטוריה היא מראה איך הוא מרחיב את תפיסת העדות מעבר לעדות ראייה בלבד. מיכל  
 גבעוני, אתיקת העדות: היסטוריה של בעיה (הוצאת ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2015).
- Mikko Villi, "Hey, I'm here Right Now": Camera phone photographs and mediated 27  
 presence", *Photographies*, 8(1) (2015): 3-22
- Anna Reading, "Mobile Witnessing: Ethics and the Camera Phone in the 'War on 28  
 Terror'", *Globalizations*, 6(1) (2009): 61-76
- Peter Snowdon, The Revolution Will be Uploaded: Vernacular Video and the Arab 29  
 Spring, *Culture Unbound*, 6 (2014): 401-429
- Ray Niekamp, "Pans and Zooms: The Quality of Amateur Video Covering a Breaking 30  
 News Story, in *Amateur Images and Global News*, eds. Kari Andén-Papadopoulos and  
 Mervi Pantti (Chicago: Intellect Bristol 2011): 113-128
- 31 שם, 12.
- Leshu Torchin, *Creating the Witness: Documenting Genocide on Film, Video, and the 32*  
*Internet*, (Minneapolis: University of Minnesota Press 2012)
- 33 [www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en](http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en), Judith Butler, "Bodies in Alliance and the Politics of the Street", 2011 (למשל כאן [www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en](http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en)).  
 תפיסה הפוכה מקדם ארגון בצלם בין הפלסטינים המחזיקים  
 מצלמות של הארגון, ורואה את המצלמה כשומרת על הפלסטינים מפני פגיעה. ראו רותי גינזבורג, והייתם  
 לנו לעיניים: ארגוני זכויות אדם ישראליים בשטחים הכבושים מבעד לעין המצלמה (תל אביב: רסלינג,  
 2014), 67-94.
- John Ellis, "What are we expected to feel? Witness, textuality and the audiovisual", 34  
*Screen*, 50(1) (Spring 2009): 67
- Peter Snowdon, "The Revolution Will be Uploaded: Vernacular Video and the Arab 35  
 Spring", *Culture Unbound*, 6 (2014): 401-429

- Kari Andén-Papadopoulos and Mervi Pantti (eds.), *Amateur Images and Global News*, .36  
 .(Chicago: Intellect Bristol 2011): 12
- Anna Reading, "Mobile Witnessing: Ethics and the Camera Phone in the 'War on .37  
 Terror'", *Globalizations*, 6(1) (2009): 67
- Barbie Zelizer, *About to Die: How News Images Move the Public* (New York: Oxford .38  
 Press, 2010), 8-11
- Gholam Khiabany and Annabelle Sreberny, "The Iranian Story: What Citizens? What .39  
 Journalism?", in *Citizen Journalism: Global Perspectives*, eds. Stuart Allan and Einar  
 thorsen (New York: Peter Lang 2009), 121-132
- Kate Bulkley, "The rise of citizen journalism", *The Guardian*, 11 June 2011 [www.theguardian.com/media/2012/jun/11/rise-of-citizen-journalism](http://www.theguardian.com/media/2012/jun/11/rise-of-citizen-journalism) .40
- Laura Ahva and Mervi Pantti, "Proximity as a Journalistic Keyword in the Digital Era .41  
 a Study on the 'Closeness' of Amateur News Images", *Digital Journalism*, 2(3) (2014):  
 .322-333
- Omar Al-Ghazzi, "'Citizen Journalism' in the Syrian Uprising: Problematizing .42  
 Western Narratives in a Local Context", *Communication Theory*, 24 (2014): 435-454
- Karin Becker, "Looking Back: Ethics and Aesthetic of Non-Professional Photography", .43  
 in *Amateur Images and Global News*, eds. Kari Andén-Papadopoulos and Mervi Pantti  
 .(Chicago: Intellect Bristol 2011): 34
- .44 שם, .37
- Ray Niekamp, "Pans and Zooms: The Quality of Amateur Video Covering a Breaking .45  
 News Story", in *Amateur Images and Global News*, eds. Kari Andén-Papadopoulos and  
 Mervi Pantti (Chicago: Intellect Bristol 2011): 126
- .46 תופעה זו שכיחה בדיווח המצולם ממלחמת האזרחים בסוריה שהחלה ב-2011.
- Jane B. Singer, Alfred Hermida et al., *Participatory Journalism: Guarding Open .47  
 Gates at Online Newspapers* (Malden: Wiley-Blackwell Press 2011)
- J. D. Lasica, "What is participatory journalism?" *Online Journalism Review*, 7 August .48  
 2003, [www.ojr.org/ojr/workplace/1060217106.php](http://www.ojr.org/ojr/workplace/1060217106.php)
- .49 עוד שיטה רווחת של מחקרים השתתפותיים חזותיים היא רישומים הנעשים על ידי המשתתפים
- Katherine Cross, Allison Kabel and Cathy Lysack, "Images of self and spinal .40  
 cord injury: exploring drawing as a visual method in disability research", *Visual Studies*,  
 .21(2) (2006)
- Francesca Bayre et al., "Participatory Approaches to Visual Ethnography from the .50

- .Digital to the Handmade, An Introduction”, *Visual Ethnography*, 5(1) (2016): 7-13
- Caroline Wang and Mary Ann Burris, “Photovoice: Concept, Methodology, and Use .51  
Wang & להלן for Participatory Needs Assessment”, *Health Educ Behav*, 24 (1997): 369  
.“Burris, “Photovoice  
.52 שם, 370  
.53 שם, 371
- .54 מרתה רוסלר, בתוך ומחוץ לתמונה: על צילום, אמנות, ועולם האמנות תרגמה אסתר דותן (פיתום  
הוצאה לאור, 2006); סונטג, הצילום כראי התקופה.
- Elisabeth-Jane Milne, Claudia Mitchell et al. *Handbook of Participatory Video* .55  
(Milne et als., *Handbook of Participatory Video* (להלן) (Plymouth: AltaMira Press 2012), 1  
Brian Winston, *Claiming the real, the Documentary Film revisited* (Bloomington: .56  
Indiana University Press 1996), 178-179
- Monica Feitosa, “Guest Editorial - The Other’s Visions: From the Ivory Tower to .57  
Feitosa, “Guest להלן (the Barricade”, *Visual Anthropology Review*, 7(2) (Fall 1991  
.“Editorial
- Marit Kathryn Corneil, “Citizenship and Participatory Video”, in Elisabeth-Jane .58  
Milne, Claudia Mitchell et al., *Handbook of Participatory Video* (Plymouth: AltaMira  
Press 2012), 19-24  
.59 שם, 28
- .Wang & Burris, “Photovoice” .60  
.61 שם.
- Esther Prins, “Participatory photography: A tool for empowerment or surveillance?”, .62  
*Action Research*, 8 (2010): 426  
.Milne et als., *Handbook of Participatory Video* .63
- Meg McLagan, “Principles, Publicity, and Politics: Notes on Human Rights Media”, .64  
McLagan, “Principles, Publicity, (להלן) *American Anthropologist*, 105(3) (2003): 605-612  
and Politics”)
- .65 לצד צילום אזרחים, ארגוני זכויות אדם פיתחו כלים של צילום שכביכול אינם מערבים יד אדם. הארגון  
[www.enoughproject.org/conflicts/sudans](http://www.enoughproject.org/conflicts/sudans). Enough  
Andrew Herscher, “Surveillant Witnessing: Satellite Imagery and  
.the Visual Politics of Human Rights”, *Public Culture*, 26(3) (2014): 469-500
- Sam Gregory et al., *Video for Chang: A Guide for Advocacy and Activism* (London: .66  
(Gregory et al., *Video for Chang* (להלן) Pluto Press, 2005)

67. McLagen, "Principles, Publicity, and Politics", 606.
68. Leshu Torchin, *Creating the Witness: Documenting Genocide on Film, Video, and the Internet* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012): 141.
69. Sandra Ristovska, "Strategic witnessing in an age of video activism", *Media, Culture and Society* (March 2, 2016): 1-14.
70. מרחב ההופעה, לפי חנה ארנדט, "מתהווה בכל מקום שבו בני אדם מצויים יחדיו מתוך דיבור ופעולה". ר' המצב האנושי, 233.
71. First on CNN: Videos show glimpse into evidence for Syria intervention  
<http://edition.cnn.com/2013/09/07/politics/us-syria-chemical-attack-videos>
72. [https://witness.org/portfolio\\_page/protecting-child-soldiers-democratic-republic-congo](https://witness.org/portfolio_page/protecting-child-soldiers-democratic-republic-congo)
73. Gregory et al., *Video for Chang*, 194.
74. Meg McLagan, Principles, Publicity, and Politics, 606.
75. Leshu Torchin, *Creating the Witness: Documenting Genocide on Film, Video, and the Internet* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012), 142 (להלן Torchin, *Creating the Witness*).
76. דוגמה לכך היא למשל ארכיון הכפרים הבדווים הבלתי מוכרים של פרום דוקיום בנגב, שיש בו תצלומים של הכפרים לפני הריסתם העתידית וגם תצלומים ישנים ומסמכים המעידים על רצף התיישבותי במקום לאורך שנים (ראו [www.dukium.org/map](http://www.dukium.org/map)). דוגמה נוספת היא החומרים שאספה עמותת זוכרות על הכפרים הפלסטיניים לפני 1948 (ראו [www.zochrot.org/he/singleImage/all](http://www.zochrot.org/he/singleImage/all)).
77. מתוך שיחה עם יואב גרוס, לשעבר מנהל מחלקת הווידאו של בצלם, 27.8.2013.
78. Sam Gregory, "Transnational Storytelling: Human Rights, WITNESS, and Video Advocacy", *American Anthropologist*, 108(1) (March 2006): 196.
79. Torchin, *Creating the Witness*, 150.
80. אנשי מקצוע מקבלים שכר עבור עבודתם, ועל בסיס שכר זה נוצרת המחויבות לעבודתם. לעומתם הפלסטינים בשטחים, כמו עמאד אבו שמסייה שצילם את החייל אוריה, יכולים לזכות בכבוד והכרה אך הפרסום עלול לסכן אותם. בעקבות התייעוד של אוריה התנכלו חיילים לאבו שמסייה והיא איבד את פרנסתו כיצרן נעליים (מתוך ריאיון עם אבו שמסייה, 17.12.2016).
81. 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) (2010): 191-207.
82. מתוך שיחה עם יואב גרוס, לשעבר מנהל מחלקת הווידאו בבצלם, 28.12.2015.
83. ראו למשל את פרשת ג'וזף קוני, שרצח מאות אנשים באוגנדה. 2012 Kony Through a Prism of Video Advocacy Practices and Trends", *Human Rights Practice*, 4(3)

- .(2012): 1-6
84. מתוך דברים שאמר עו"ד מיכאל ספרד בפגישה עם קבוצת המחקר פוטולקסיק, 1.11.2013.
85. Ruthie Ginsburg, "Gendered Visual Activism: Documenting Human Rights Abuses (להלן "Gendered Visual Activism"), Current Sociology (forthcoming).
86. שיחה עם אורן יעקובוביץ', 7.5.2008. על פרויקט "חמושים במצלמות" כפאנאופיטיקון אורחי ראו Pini Pavel Miretski and Sascha-Dominik Oliver Vladimir Bachmann, "The Panopticon of International Law: B'Tselem's Camera Project and the Enforcement of International Law in a Transnational Society", *Osgoode Legal Studies Research Paper Series*, 2014, Paper 27.
87. Ginsburg, "Gendered Visual Activism".
88. <http://mediaburn.org/video/palestinian-diaries>.
89. לא מעט ספרים נכתבו על הסכסוך הישראלי-פלסטיני והתיעוד החזותי שלו. אם להזכיר שניים מהם: Gil Hochberg, *Visual Occupations: Violence and Visibility in a Conflict Zone* (Durham, Duke University Press, 2015); Daniel Dor, *The Suppression of Guilt: The Israeli Media (and the Reoccupation of the West Bank)* (London: Pluto Press, 2005).
90. Feitosa, "Guest Editorial".
91. מידע זה אינו מדויק. אסמאעיל המשיכה ליצור ואף הציגה בגלריית הגר ביפו. ראו טל בן צבי, דיוקן עצמי, אמנות נשים פלסטיניות (תל אביב: אנדלוס, 2000). עם אסמאעיל יצרתי קשר, אך היא סירבה להיפגש עימי בגלל החרם.
92. שיחה עם אילן זיו, 20.4.2016.
93. זיו היגר לארצות הברית אחרי מלחמת יום כיפור ולמד קולנוע ב-NYU. מיד בתום לימודיו עבד עם פיי גינבורג בהפקת פסטיבל סרטים מהמזרח התיכון. בלימודי הקולנוע היתה גינבורג אחת הראשונות שכתבה ויזמה עבודה בווידאו עם קהילות של עמים ילידיים. ראו Faye Ginsburg, "Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village", *Cultural Anthropology*, 6(1) (Feb. 1991): 92-112.
94. McLagan, "Principles, Publicity, and Politics", 608.
95. שיחה עם דאוד כותאב, 28.3.2016.
96. על היווצרות הקולנוע הפלסטיני כחלק מהמאבק לעצמאות ראו Livia Alexander, "Palestinians in film: Representing and being represented in the cinematic struggle for national identity", *Visual Anthropology*, 10(2-4) (1998): 319-333.
97. Jamie Sexton, "'Televerite' hits Britain: documentary, drama and the growth of 16mm filmmaking in British television", *Screen*, 44 (Winter 2003)

- Wendy Brown, "Neo-liberalism and the end of liberal democracy", *Theory & Event*, .98  
.7(1) (2005): 37-59
- Michel Foucault, "The Subject and Power", *Critical Inquiry*, 8(4) (Summer 1982): .99  
.781
- Michel Feher, "The Governed in Politics", in *Nongovernmental Politics*, eds. Michel .100  
מיכל Feher, Gaëlle Krikorian and Yates McKee (New York: Zone Books, 2007), 14  
גבעוני, "לא להימשל כך: קווים לדמותה של הפוליטיקה הלא־ממשלתית", תיאוריה וביקורת, 34 (אביב  
.191-198 :2009)

