

חזיון ראוה של כוח ממסדי בצומת שבין גזע למגדר

נועה חזן*

תקציר. לנוכח העניין המחודש בתנועת הפנתרים השחורים הישראלית, הן עם ציון ארבעים שנה להקמתה והן על רקע המחאה החברתית הגדולה של קיץ 2011, מבקש המאמר לחזור לתצלומי העיתונות מהפגנות הפנתרים השחורים ולטעון כי הסיקור החזותי של המחאה בכל העיתונים הפופולריים בישראל יצר הפרדה בין הציבור הישראלי ובין המפגינים באמצעות מסמנים חזותיים מגזיעים, ודווקא בתקופה שבה מסמנים אלה החלו להיטשטש, בין היתר בעקבות מלחמת ששת הימים. בתוך כך תיעשה השוואה בין תצלומי עיתונות מהפגנות הפנתרים השחורים ובין תצלומי חיילים מאלבומי מלחמת 1967. תצלומי ההפגנות יפורשו כניסיון להנכיח מחדש מסמנים גזעיים במרחב החזותי הישראלי שלאחר המלחמה וכתוצאה של הבדלים גזעיים, כשאותו הגוף הגברי שסימן את מחיקת ההבדלים הגזעיים במלחמה, תפקד בתצלומי המחאה כמצע שעליו נחקקו מחדש הבדלים אלה.

מבוא

לנוכח העניין המחודש בתנועת הפנתרים השחורים הישראלית, הן עם ציון ארבעים שנה להקמתה והן על רקע המחאה החברתית הגדולה של קיץ 2011, אני מבקשת לחזור אל תצלומי העיתונות מהפגנות הפנתרים השחורים בשנים 1971-1972 ולברוק כיצד הוצגה מחאה זו לציבור ומה אפשר ללמוד מאופן הצגתה על דפוסי הייצוג בישראל של ראשית שנות השבעים. בהסתמך על תצלומים אלה אטען כי הסיקור החזותי של מחאת הפנתרים השחורים בכל העיתונים הפופולריים בישראל יצר וחיזק הפרדה ברורה בין הציבור הישראלי ובין מובילי המחאה באמצעות מסמנים חזותיים מגזיעים. יתרה מזאת, המחאה הוצגה כעומת מתמשך ואלים עם כוחות המשטרה, והמוחים הוצגו כאיום ממשי על הסדר ההגמוני. כמו כן, אעמוד על המונחים גזע והגזעה בהקשר החזותי ואטען כי מלבד תפקידם הרשמי של התצלומים בסיקור המחאה כאירוע בעל ערך חדשותי, הם גם קידמו יצירה מחודשת של מסמנים חזותיים גזעיים מבדילים, ודווקא בתקופה שבה מסמנים אלו החלו להיטשטש,

* המחלקה לתרבות יצירה והפקה, מכללת ספיר, והמחלקה לאמנות, מכללת סמינר הקיבוצים. המאמר מתבסס על מחקר שנעשה במסגרת עבודת דוקטורט בתכנית לפרשנות ותרבות באוניברסיטת בר אילן בתמיכת קרן מלגות הנשיא של האוניברסיטה. תודה לכל הצלמים, הוצאות הספרים ומערכות העיתונים על הרשות להשתמש בתצלומיהם. למרות מאמציי לאתר את כל בעלי הזכויות על התצלומים, כמה מהם טרם נמצאו, ואשמח לקבל כל מידע שיאפשר לי לאתרם.

בין היתר בעקבות מלחמת 1967. כדי לעגן את תצלומי ההפגנות של הפנתרים השחורים בהקשרם החזותי התקופתי, אשווה בין שתי קבוצות של תצלומים: תצלומי הפנתרים השחורים מהעיתונות ותצלומי חיילים מאלבומי מלחמת 1967. השוואה זו תומכת בפרשנות של תצלומי מחאת 1971 כניסיון להנכיח מחדש מסמנים גזעיים מפרידים במרחב החזותי הישראלי, כשאותו הגוף הגברי שסימן את מחיקת ההבדלים הגזעיים במלחמה, תפקד בתצלומי המחאה כמצע שעליו נחקקו מחדש הבדלים אלה.

לסיכום אטען כי דרך התבוננות בתצלומים נחשף דפוס התנהלות דיאלקטי של המדינה כלפי אזרחיה, שנע על הציר שבין קבלה לדחייה, בין זהות להבדל ובין הכלה לניכור. דפוס זה מנכיח את המסמן החזותי הגזעי, ובתוך כך גם מצדיק אותו.

הכלה והדרה במחקר

במנגנוני הכלה וההדרה של מזרחים במבחר זירות חיים בישראל עסק בהרחבה הספר מזרחים בישראל (חבר, שנהב ומוצפי־האלר, 2002). במקום לעסוק במזרחיות כתופעה מהותנית תלוית ביולוגיה וטריטוריה או לחלופין כתופעה מדומה ומומצאת, הציע הספר הגדרה של זהות מזרחית שהיא בו בזמן מדומיינת ואמיתית, כלומר הופכת אמיתית מתוך חוויות תרבותיות מסוימות. כך פירשו מאמריו של ספר זה מארג שלם של חלופות לקריאת המושג "זהות מזרחית" השאוב מחוויות חיים ומעיון בחומרים מתחומי החינוך, הגיאוגרפיה, ההיסטוריה, האקדמיה, הספרות, המגדר והפוליטיקה. טקסט מכונן אחר שבחן את אופני ארגון הידע בחברה הישראלית ואת יכולתם להכיל את המזרחיות הוא הספר היהודים־הערבים: לאומיות, דת ואתניות (שנהב, 2003). בספר זה הראה שנהב כיצד מייצרת מדינת ישראל דפוסים סותרים של אזרחות ואתניות המאפשרים את הכללת המזרחים בקולקטיב ואת הדרתם מתוכו בעת ובעונה אחת. עוד הוא מראה שניסיונם של מזרחים להיות חלק אינטגרלי מהקולקטיב הישראלי ההומוגני וליצור סדר יום לאומי על בסיס ההיסטוריה שלהם בארצות ערב נכשל בין היתר בשל אופייה הדיאלקטי של הלאומיות הישראלית.

הדיון שיובא במאמר זה מוסיף רובד חזותי לדיונים שהוזכרו ומדגיש את תפקידו של המסמן הגזעי ביצירה ובהנכחה של מנגנוני הכלה והדרה. המאמר ממחיש את הדינמיות של המסמנים הגזעיים ומציג אותם כסימנים חזותיים המשתנים תדיר לפי צורכי השעה הלאומיים או לפי העמדות המשתנות שתופסות קבוצות אתניות מסוימות בזירה הציבורית בישראל. כך הוא מאפשר לבחון הן את הלאומיות היהודית והן את הנראות של המסמן הגזעי מנקודת מבט אפיסטמולוגית חדשה.

המסמן הגזעי החזותי

למרות הדיון הער בפוליטיקה של הזהות המזרחית בישראל, עד כה נשמר המחקר הביקורתי בישראל כמעט לחלוטין מלכחון את נוכחותם של מאפיינים חיצוניים הנחשבים גזעיים¹. ייתכן כי דיוקנאותיהם הגרוטסקיים של יהודים שהופיעו בכרזות, בסרטי תעמולה או באיורים פסבדו-מדעיים של המפלגה הנאצית צרובים עדיין בויתרון החזותי הקולקטיבי שלנו כעדות לחיבור המעוות שבין מראה חיצוני למהויות פנימיות, וכך משתקים את יכולתנו להשתמש בדימויים חזותיים כדי לבחון בביקורתיות את מעמדו המושגי של הגזע כיום בהקשרים לאומיים ואחרים.

בשל רגישותו של דיון ביקורתי במסמנים חיצוניים של גזע בשיח הישראלי, חשוב לציין שמאמר זה אמנם עוסק במסמנים חיצוניים של שחור ושל לובן וטוען שהם מתפקדים במרחב החזותי כמסמנים גזעיים מזרחיים או אשכנזיים, אך כמובן, אין כאן חזרה לתפיסות גזעניות הקושרות בין מראה חיצוני למהות פנימית ורואות בגזע קטגוריה אמיתית או ממשית, בדיוק כשם שהכחשת קיומם של הבדלים חיצוניים בין בני מוצאים שונים אין בה כדי להכחיש את קיומן של תפיסות גזעניות. במילים אחרות, אף שמתודות פיזיוגנומיות שימשו כביכול בסיס אמפירי לתורת הגזע בגלגוליה הראשונים המהותניים, לא כל הצבעה על מסמנים פיזיוגנומיים היא בבחינת גזענות.² יתרה מכך, במרוצת ההיסטוריה היו התיאוריות הגזעניות עצמן אמביוולנטיות באשר לנראותו של הגזע, והגזענות נותרה לכודה בין הרצון להוכיח את המובן מאליו, שגזע הוא השוני הנראה לעין, ובין חוסר האפשרות להחזיק בעמדה זו לנוכח הערב רב של בני תערובת. כתוצאה מכך החל הדיון בגזע כבר במאה ה-19 להישען על ייצוגים צילומיים, והצילום נעשה אתר מרכזי בתצוגת האינדקס של הגזעים (Mirzoeff, 2003).

מסה מצטברת של תצלומים גלויים לכול, המנכיחים מעצם טבעם את אותות הגוף, יוצרת ומבססת הבדלים גלויים לעין שבכוחם לתת לגיטימציה רציונלית לתפיסות של הבדלים ביולוגיים במסווה של הבדלים תרבותיים. לנוכח מעמדם המרכזי של תצלומים בתחזוקת האינדקס הגזעי כיום, גדלה לאין שיעור חשיבותה של התבוננות ביקורתית שתצביע על המסמנים הגזעיים כדי ללמוד על המסגרת החברתית שבתוכה הם נראים. התבוננות כזו מעלה שאלות כמו כיצד אפשר לראות גזע בתצלום אם הגזע אינו קיים במציאות? מה אמור הצופה לראות בצילום המוגדר כגזע? האם קיום הגזע בצילום מותנה בקיומם של מסמנים חיצוניים כמו צבע עור ותווי פנים, או שמא אפשר להצביע עליו גם בלעדיהם? מהם משטרי ההצדקה שבחסותם מוסווה המסמן הגזעי בצילום? ולבסוף, האם הגזע ממוקם בתצלום עצמו? בצלם? או אולי דווקא במתבונן ובסוג הקריאה שהוא מבקש להחיל על התצלום?

1 עם העבודות שעסקו בנושא בשיח האקדמי ומחוצה לו אפשר למנות את קטלוג התערוכה "חזות מזרחית / שפת אם" (אוצרת: טל בן צבי) בעריכת יגאל נורי (2004); ספרו של רו יוסף לרעת גבר (2010); המסה של יונית נעמן "ידוע שהתימניות חמות במיטה" (2006); מאמרה של הונידה גאנס "מהו צבעו של הערבי? מבט ביקורתי על משחקי הצבע" (2008); פסקאות אחדות בספרה של אלה שוחט ויכרונות אסורים (2001), וכמה מאמרים בספר לאחזותי: פוליטיקה פמיניסטית מזרחית (ליר, 2007).

2 לדיון נרחב בשאלה מהי גזענות ראו יונה ושנהב, 2008, עמ' 13-46.

בהתמקדותו בתצלומים מנקודת המבט של הגזע, מאמר זה מצטרף לשדה המחקר החזותי שהתפתח ב־15 השנים האחרונות בעולם, ובעיקר בארצות־הברית (Dyer, 1988; Fusco, 1994; Winant, 1994; Smith, 2004; Mirzoeff, 2003; Mercer, 1994; 2003). מחקרים בשדה זה דנו בגזע באופן דיאלקטי, השונה במובהק מהדיון המהותני בו. דיאלקטיקה זו, שאפעיל גם על התצלומים מ־ישראל, חושפת את המסמן הגזעי שהושווה או הוצג כניטרלי, אך מכירה בכך שקטגוריית הגזע היא קטגוריה מומצאת. מנגד, היא מציגה את המסמן הגזעי כמסמן ריק, אך מכירה בקיומו. פרשנות דיאלקטית כזו מבקשת לשמר את שני קצותיו המנוגדים של השיח ההיסטורי החזותי על גזע (Winant, 2003): מחד גיסא, היא מכירה בכך שגזע אינו יכול להיות מובן עוד כהכניה אידיאולוגית כלבד, שהרי השפעתו על הכלכלה, החברה, הפוליטיקה והתרבות הפכה אותו למרכיב ממשי בחייהן של אוכלוסיות כה רבות; מאידך גיסא, גזע אינו קטגוריה אובייקטיבית, שהרי בקריטריונים ביולוגיים נמצאים כל בני המין האנושי באותו השלב האבולוציוני.³

הראשון שהשתמש בצילום כדי לערער על אמיתות גזעניות היה הסוציולוג האמריקאי וא"ב דו בויו (Du Bois) (1868-1963). ביריד הבינלאומי בפריו בשנת 1903 הציג דו בויו את "תערוכת השחורים מג'ורג'יה", שבה הופיעו 363 תצלומים מסודרים בשלושה אלבומים, שבאמצעותם ביקש להראות "מהם באמת השחורים בדרום" (Smith, 2004, p. 3). התערוכה פורצת הדרך זיכתה אותו במדליית זהב מחבר שופטי היריד. דו בויו (2009) אף המשיג את מחסום הצבע (color line): לדבריו, מחסום הצבע כולא את השחור ואת הלבן משני צדדיו על אף החלפת המבטים ההדדית ביניהם מבעד למסך⁴ (veil) ומייצר מצב של הכרה כפולה (double consciousness) בקרב השחורים בני תקופתו.⁵ כפי שאראה בהמשך, הצבת תצלומי חיילים ממלחמת 1967 אל מול תצלומי הפגנות של הפנתרים השחורים מאתגרת את קיבוע יחסי השחור והלבן משני צדדיו של מחסום הצבע ודורשת הבנה דינמית וגמישה יותר של מושג זה.

חשיפת המסמנים הגזעיים בתצלומים שלהלן התבססה בין היתר על ההיגיון של הגזענות החדשה (בלבר, 2004; Clark, 2003) והשתמשה בו ככלי עבודה חזותי. הגזענות החדשה דנה באופנים שבהם מתנסח הגזע כיום, על ידי המרת תכונות ביולוגיות מהותניות בתכונות תרבותיות. את מקום התורשה הביולוגית תופס בשיח האנתרופולוגי החדש הפער התרבותי, המצדיק פרקטיקות של סגרגציה ובדלנות אגב החלפת עובדות גנטיות בעובדות תרבותיות. פרקטיקות אלה מבוססות על הבלטת סימנים של שוני ואחרות, כמו גון עור, סממני לבוש או מנהגי תרבות. בתצלומים שבהמשך תתבטא ההחלפה בין הביולוגי לתרבותי בהצבתן של

3 לרקע היסטורי של שתי הגישות ראו Winant, 2003.

4 באמצעות המסך המשיג דו בויו (2009) את המחסום בין שחורים ללבנים. המסך הוא דבר מה ערטילאי ומטאפיזי שעליו משתקפות גזענות ודעות קדומות, ועל כן הוא אינו מאפשר לאדם לראות את העומדים לפניו כמות שהם. במשמעותו החיובית המסך הוא אמצעי להסתיר סוגים של ידע ומורשת תרבותיים ולשמור עליהם מהישג ידם של אחרים. דו בויו שאף לפרק את המסך המסתיר את השחור מעצמו ומן הלבן ולאפשר ללבנים הצצה אל מעבר למסך כדי לגלות אדם שחור חדש.

5 הכרה כפולה לפי דו בויו פירושה כי "המתבונן בראי רואה את עצמו מבעד למבטם של אחרים". במושג זה ביקש להסביר לשחורים את רגשי הנחיתות שלהם ולהחזיר להם את כוחם ואת הבנתם העצמית (דו בויו, 2009).

תכונות המצולמים על ציר קוטבי והיררכי, שבצדו האחד מה שנחשב מערבי־מודרני, ובצדו השני מה שנחשב מזרחי־ירוד.

הכלכלה הישראלית של הלבן והשחור

אסטרטגיות של הלבנה והשחרה של קבוצות אתניות בישראל אותרו בעבר על ידי חוקרים בכמה מסגרות שיח וזוהו כחלק מניסיונות ההגדרה העצמית של הישות הצינונית והישראלית. עזיזה כוום (2002) תיארה את ההיסטוריה של היהודים בפזורה כסדרת אוריינטליזציות שבהן קבוצה אחת משתמשת בשיח אוריינטליסטי וברפרטואר הסימבולי שגובש קודם לכן כדי לתאר קבוצה אחרת כנחותה ממנה. כוום הראתה כיצד קבוצות יהודים מזרחי קבוצות אחרות לאורך ההיסטוריה: יהודי גרמניה מזרחי את יהודי מזרח אירופה שכוננו "אוסטיוודן" (יהודים מזרחים), שתי הקבוצות גם יחד מזרחי בישראל את יהודי ארצות ערב, וכל אלה ממזרחות את הפלסטינים ואת שאר הערבים. בדיון על קשיי התקבלותה של העדה האתיופית בישראל התייחס גם אורי בן־אליעזר (2008, עמ' 140-141) לדינמיות של השחור מבחינה היסטורית וטען כך:

במשך מאות שנים התגבש ביהדות דימוי שלילי של צבע העור הכהה ומתוך כך של האדם השחור. ייתכן שדימוי זה נוצר בעקבות העובדה שהכנסייה והעולם הנוצרי האירופי בכללותו נהגו להציג דווקא את היהודים כשחורים. כדי להשתחרר מתיוג זה ולהימנע ממיקום בתחתית ההיררכיה החברתית, פיתחו היהודים תפיסה תרבותית אשר לפיה האפריקנים הם "השחורים האמיתיים" [...] מאוחר יותר בעידן הלאומיות, היהודי האירופי המשכיל, שהטביע את חותמו גם על המפעל הצינוני, שאף בכל מאודו להזדהות עם המסמן האירופי הלבן, ושאיפה זו הביאה להסתייגות מכל סממן שזוהה עם הדימוי ה"שחור", הלא אירופי [...] אם היהודים היו ה"שחורים" של הנוצרים, האפריקנים הם ה"שחורים" של היהודים.

בדיון הביקורתי של רו יוסף (2010) על הקולנוע הישראלי טען החוקר כי יחסו של הממסד הצינוני למזרחים, המתבטא באסטרטגיות של הלבנה והשחרה בו בזמן, קשור ליחסים שבין הזירה הפנים יהודית לזירה הבינלאומית. לדבריו, בזירה הבינלאומית היה צורך לכונן את הגוף הלאומי היהודי, שדומיין כאשכנזי, כניגודו הבינארי של האחר הערבי, ולכן הולאם הגוף היהודי המזרחי ונבלע בתוך הסדר הצינוני־אשכנזי הגברי. לעומת זאת, בזירה הפנים יהודית סימנה הצינונות את הגוף המזרחי כאחר המיני והמגדרי של אידיאל הגוף הצינוני־אשכנזי. לשון אחר, במישור הלאומי הופעלה על הגוף המזרחי הגברי הומוגניזציה שהתיכה אותו אל תוך הסדר היהודי, ובמישור האתני הפנים יהודי הופעלה עליו דיפרנציאציה שייצרה וקיבעה אותו כאחר. מאמר זה ממחיש את טענותיהם של כוום ובן־אליעזר על הדינמיות של השחור והלבן ומרחיב את טענתו של יוסף לזירת הצילום החדשותי. המאמר מראה כיצד במסגרת הכלכלה החזותית הישראלית של הגזע, המזרחי שבתצלומי המלחמה מולבן לנוכח החייל הערבי, שבמדרג השחור והלבן נחשב שחור ממנו, אך חוזר לאישי את משבצת השחור בזירה הפנים לאומית, במסגרת הייצוג החזותי של מחאת הפנתרים השחורים.

הצלבת קטגוריות של גזע ומגדר

מעדויות כתובות על מחאת הפנתרים השחורים, וכן מהתבוננות בתצלומים שצולמו באותה התקופה ולא הופיעו בעיתונות, למדתי כי גם נשים ונערות לקחו חלק פעיל ומרכזי במחאה ובהקמת התנועה.⁶ למרות זאת, באופן מפתיע ומעורר חשד, פרט לתצלום המציג את אמו של סעדיה מרציאנו (שיובא בהמשך) ולשני תצלומים נוספים שבהם נראות נשים במעצר (שאינם מוצגים כאן), לא מצאתי בתצלומי העיתונות כל עדות להשתתפותן של נשים פנתרות, ולא כל שכן נשים שוטרות. לפיכך אני מבקשת לקשור פרק זה בגנאלוגיה המקומית של הגזע עם הבחנות של מגדר ולכרר את מעמדן השונה של גברים ונשים ביחסי הכוח הגזעיים בהקשר הלאומי.

אן מקלינטוק (McClintock, 1995) טוענת כי הצלבה בין קטגוריות של גזע ומגדר בדיון על עיצובם ושמירתם של הגבולות הלאומיים היא בגדר הכרח, משום שלאורך כל ההיסטוריה של הלאומיות היה המאבק הבין גזעי גם ממוגדר. בספרה עור אימפריאלי (Ibid.) הראתה מקלינטוק כי הצרכים של מדינות קולוניאליות ופוסט-קולוניאליות וזוהו תמיד עם קונפליקטים גבריים, עם שאיפות גבריות ועם אינטרסים גבריים, ונוסחו מלכתחילה כמפגש אלים וגברי בין מדינות. יתרה מכך, מקלינטוק הראתה כי עצם הייצוג של הכוח הלאומי התבסס על הבניות קודמות של יחסי שליטה מגדריים, ואף שנשים היו מעורבות מאוד בפרויקט האימפריאלי כסוכנות בית, כמספקות שירותי מין, כפועלות בבתי חרושת, כפקידות בתעשייה האימפריאלית ועוד, לא היה להן שום מקום בקביעת סדר היום. חוקי נישואין, חוקי רכוש וכללי ירושה והעברת קרקעות שימרו נשים בעמדה קבועה של נחיתות. היו אלה הגברים הלבנים שקבעו את סדר היום וכפו חוקים ופוליטיקה שישרתו את האינטרסים שלהם. מאחר שגברים ונשים לא חוו את האימפריאליזם באותה הדרך, טוענת מקלינטוק, אי אפשר ללמוד את הארכיטקטורה של יחסי הגזע במסגרת האימפריאליזם המודרני בלי תיאוריה של יחסי כוחות מגדריים. על כן כל דיבור על גזע צריך להבחין בין גבריות לנשיות, וכל דיבור על מגדר צריך להבחין בין שחור ללבן.

דבריה של מקלינטוק מאפשרים להבין את תצלומי המלחמה והמחאה שיוצגו בהמשך כדימויים המושתתים על קודים אוניברסליים של גבריות כמעצבת ומכוננת לאומיות. כמו כן, הם מאפשרים להבין את הניסוח הזויתי של מחאת הפנתרים השחורים כגברית וחושפים את הניסיון להבנתה כאיום לאומי ממשי על אופייה המערבי והמודרני של מדינת ישראל וכמלחמה על גבולותיה הפנימיים.⁷

6 למשל, בכרוז השני שפרסם הארגון נכתב: "מאז יום אתמול אנו נתונים לרדיפות המשטרה: נשים, ילדים וחברי הארגון מוכים באכזריות" (שטרית, 2004, עמ' 148) ובכרוז שחילק סטודנט ששמו נתן באוניברסיטה העברית בירושלים ב־23 במאי 1971 נמנו העצורים שראה במעצר לאחר הפגנת ה־18 במאי, ובהם אירית יעקובי, מזל סעיד ו"בחורה אנונימית שהתלוננה על התעללות מינית" (בית הספרים הלאומי, תיקייה V1605). פנתרה בולטת אחרת הייתה שולמית צוברי מראש העין, שהשתתפה בהפגנות ונעצרה כמה פעמים על ידי המשטרה (שטרית, 2004, עמ' 152).

7 כפי שהעירה אן לורה סטולר (2008) בעקבות פיכטה ובליבר, כשהמילה "גבול" מזווגת עם המילה "פנימי" היא מכוננת אל ההבחנות הפנימיות בתוך הטריטוריה או האימפריה. ברמת הפרט, הגבול

גם חוקר התרבות החזותית ריצ'רד דאייר (Dyer, 1997) הצליב בין גזע למגדר בספרו לבן, וכאן יובא בעיקר הדיון שלו על הישרדות הגזע הלבן ועל ייצוג הנצחיות הלבנה. דאייר הבדיל בין ייצוגים של התנהגות לבנה גברית ונשית וטען כי ישו ומריה מספקים שני מודלים מגדריים של התנהגות לבנה הולמת. התכונות המיוחסות באופן מסורתי למריה – סבילות, ציפייה, קבלה והתכוננות לאמהות – מבנות את הדגם הראוי להתנהגותה של אישה לבנה, ודימויו האידיאלי של הגבר הלבן משתקף בישו, שנע בין ההתגלמות בכשר להתגלמות ברוח. לטענת דאייר, הגבר הלבן מציג כפילות זו במאבקו למען עליונות פיזית ורוחנית כאחת. ייצוג הגבר הלבן כרוח מציב אותו מעל לכל ייצוג של גבריות לא לבנה, אך הוא מאותגר על ידי הצורך בהתרבות הגוף הלבן, מאחר שהמעשה המיני עצמו, האמצעי היחיד להתרבות הגזע, כרוך בתאווה חושית שהגבר הלבן מגלם את ריסונה. על כן היבט זה בדמות הגבר הלבן היה, לטענת דאייר, ההיבט הגופני המזוהה עם שְחור, שאותו נדרש הגבר הלבן לדכא וכך להוכיח את עליונותו. כך נפתר הפרדוקס הייצוגי של הגבר הלבן בדמותו של ישו, ובד בבד נקשר הייצוג הגזעי של הלבן לגבריות הטרו-נורמטיבית המבטיחה את המשכיותו של הגזע הלבן. בתצלומי המלחמה שיובאו בהמשך מיוצג הגבר המזרחי כחייל בצבא מנצח, כובש ושולט ומוקף בדימויים חזותיים השמורים לטענת דאייר לגבר הלבן בדמותו של ישו. כך, כשהוא נלחם על הישרדות גזעו ומשתמש בכלי לחימה המנכיחים את שליטתו הפיזית והרוחנית בזירת הקרבות, מוכחשת מזרחיותו.

מלחמת 1967 ומחאת 1971

במחקר ההיסטורי והביקורתי על מחאת הפנתרים השחורים מוצגת מלחמת 1967 כאחד הגורמים העיקריים למחאה. מגוון הסיבות וההשפעות שמציע המחקר הוא רב, ודעותיהם של החוקרים בדבר הקשרים בין המלחמה למחאה, המובאות כאן בתמצות, חלוקות, משלימות ולעתים סותרות זו את זו.

במאמר "הפנתרים השחורים: הדילמה האתנית" (Smootha, 1972), שפורסם בכתב העת *Society* בשלהי מחאת הפנתרים השחורים, יצר סמי סמוחה לראשונה את הקשר בין שני המאורעות וציין כי במלחמות 1948 ו-1956 היו רוב החיילים בצבא הישראלי ממוצא אירופי (מהגרים או ילידי הארץ), ואילו מלחמת 1967 הייתה המלחמה הראשונה שבה היו רוב החיילים בצבא הישראלי, כמו רוב אזרחי ישראל, ממוצא מזרחי.⁸ לטענתו, לאחר המלחמה

הפנימי מסמן את החיויים המוסריים שבעזרתם הוא יכול לשמר את הזהות הלאומית שלו למרות מיקומו מעבר לגבול ועל אף ההטרוגניות בתוך מדינת הלאום.

8 לפי נתוני הלשכה המרכזית לסטטיסטיקה (הלמ"ס, 1968), בשנת 1967 מנתה אוכלוסיית ישראל כשני מיליון ו-400 אלף יהודים, שמתוכם כ-47% נולדו, או שאביהם נולדו, בארצות אסיה או אפריקה, וכ-45% נולדו, או שאביהם נולדו, בארצות אירופה ואמריקה. גם אם מדובר ברוב זעום, הרי שנתוני הלמ"ס מעידים על מהפך דמוגרפי חד שהתרחש בנקודה היסטורית זו בין דור ההורים המהגרים לדור הבנים ילידי הארץ. מפילוח הנתונים אפשר ללמוד כי ב-1967 היו ילידי אירופה ואמריקה רוב של כ-52% מאזרחי ישראל היהודים שנולדו בחוץ לארץ, אך ילידי הארץ שהוריהם נולדו באירופה ובאמריקה היו

קיוו חיילים משוחררים מזרחים – שאימצו את השיח הציוני-מיליטריסטי המציב את השירות הצבאי כחובה אזרחית ראשונה במעלה – כי השתתפותם במלחמה תשמש עבורם כרטיס כניסה ללב הקונצנזוס הלאומי. את עמדתם כשווי חובות ביקשו החיילים משוחררים להמיר בשוויון זכויות ותבעו מהממשלה להקצות גם להם ולילדיהם, כמו לאזרחים הוותיקים, משאבים נאותים לחינוך, לפרנסה ולדיור. לדברי סמוחה, התעלמותו של הממסד מתביעתם זו לאחר שהשתתפו במלחמה הייתה אחת הסיבות לפרוץ המחאה של הפנתרים השחורים.

גם איריס מרק ואברהם שמה (Mark & Shama, 1972, p. 39) כתבו כי "אחרי מלחמת ששת הימים, אשר נסכה בהם תחושה שהם שווים ליהודים ממוצא אירופי במאבק ההשרדות, יהודים ספרדים (ובעיקר חיילים משוחררים וגברים צעירים) החלו להיות מודעים לחוסר השוויון הכואב בחיים האזרחיים". סמי שלום שטרית (2004) נדרש גם הוא למלחמת ששת הימים בדיון שלו במחאת הפנתרים השחורים והצביע על ברית הדמים שנכרתה לכאורה בין מזרחים לאשכנזים בעקבות המלחמה ושהובילה לאווירה של אחדות לאומית. שטרית זיהה במלחמה זו גם את הרגע שבו נדרשו המזרחים לבחור צד ולהחליט אם הם מעדיפים את הצד הישראלי שזוהה כמערבי, מפותח ובעל יכולת טכנולוגית ואסטרטגית גבוהה, או את זה המזוהה כערבי וכמנוצח.

גם ברטוריקה שבה השתמשו הפנתרים השחורים מצאתי התייחסות לקשר שבין הזירה הצבאית לאזרחית. בכרוז שנראה בתצלום מהפגנה שנערכה ביולי 1971 העתיקו הפנתרים את הטרימינולוגיה הצבאית אל זו החברתית וכתבו: "לא תהיה הפסקת אש בחזית העוני". באחד מגיליונות דבר הפנתרים השחורים נכתבה הסיסמה המתריסה: "לצבא כן – לשיכון לא!"⁹ המבטאת את חוסר הצדק ביחסו של הממסד כלפיהם, אשר קיבלם כחיילים שווי חובות, אך לא כאזרחים בעלי זכויות שוות. כמו כן, במגשר "עקרונות יסוד" משנת 1971, שעליו חתום ארגון "הפנתרים תל אביב", מוצגת במפורש עמדתם של הפנתרים השחורים כלפי הגיוס הצבאי: "אין להוציא את נוער השוליים מכלל המגויסים לצה"ל אלא יש לקלטו בצבא ולסייע לו במסגרת זו להתגבר על קשייו בשירות"¹⁰.

בצד קולות אלה ראוי להזכיר גם את מאמרו הנבואי של יהודה ניני (1971, עמ' 61), שערב מחאת הפנתרים השחורים התריע כי אי הצדק בחלוקת המשאבים המדינתיים עלול להוביל ל"רגע שבו תהא התפרצות קשה מדי עזה מדי וחצופה מדי". בחדות ובתעוזה יוצאות דופן לתקופתו ניסח ניני מעל דפי כתב העת שרמות של התנועה הקיבוצית כתב אישום חמור נגד עסקני הציונות, שלדבריו מתייחסים למזרחים כמשאב של כוח עבודה זול במסגרת כלכלה קולוניאלית, נותנים יד לאפליה על רקע עדתי במוסדות החינוך, עושים באדמות המדינה כבשלהם ואינם מאפשרים למזרחים לקחת חלק במוסדותיה למרות מסירותם המוכחת למדינה ולצבאה. שלא כמו המאמרים שהובאו קודם, מאמרו של ניני נכתב כאמור רגע לפני שהתפרצה המחאה, אך גם במבנה שלו, שמתחיל בתיאור ההקרבה של חיילים מזרחים בשדה הקרב ומסתיים בהתרעה הנבואית על ההתפרצות שעתידה לבוא, אפשר לזהות את התפיסה הקושרת בין המלחמה למחאה.

באותה השנה רק כ-47% מכלל ילידי ישראל היהודים (שם, לוח ב' 17, עמ' 40-41). נתונים אלה מעידים על ניצניו של השינוי הדמוגרפי שחל בארץ בסוף שנות השישים.

9 דבר הפנתרים השחורים, יוני 1971, עמ' 8, בית הספרים הלאומי, תיקייה V1605.

10 ארכיון מיכה בר-עם.

חוקרות אחרות הדגישו דווקא את היחס העוין ההדדי של מזרחים בגיל גיוס כלפי השירות הצבאי ושל הצבא כלפי נערים משכונת מוסררה. אלה שוחט (2001, עמ' 197) ציינה למשל כי "רוב העריקים מן הצבא בעשורים הראשונים למדינה היה מזרחי, בעיקר מקרב מעמד הפועלים והתת-פועלים. גישתם נבעה מחוסר רצון 'לתת למדינה האשכנזית' – וזאת בחברה שהמבנה שלה העביר מסר מיליטריסטי: הילחמו בערבים ואז נקבל אתכם". הנרייט דהאן-קלב (1991) כתבה כי דווקא אי גיוסם של ראשי תנועת הפנתרים השחורים לצבא הייתה אחד הגורמים לתחושת הניכור שחשו וסימנה את חוסר הסיכוי שלהם להשתלב.

מחוץ לדיון האקדמי, יחס מורכב בין חובת השירות הצבאי לשוויון הזכויות האזרחי הוצג ברומן שווים ושווים יותר של סמי מיכאל משנת 1974. הספר אמנם לא עסק ישירות במחאת הפנתרים השחורים, אך הנכיח בבירור, הן במבנהו והן בתכניו, את יחסו המתעתע של הממסד הישראלי על סוכניו כלפי אזרחיו המזרחים, יחס שנע על פי צורכי השעה בין קבלה להוקעה, בין שוויון להיררכיה ובין זהות להבדל. כמו אצל החוקרים שהוזכרו קודם לכן, גם בספר של מיכאל מסתמנת המלחמה כרגע של חיבוק ממסדי, אך נחשפת כחיבוק מזויף, נטול התרפקות או קתרזיס.

אם כן, כל העמדות שהוצגו כאן מכירות בכך שבשנות השישים והשבעים היו הגיוס לצבא וההשתתפות במלחמות ביטויים של קבלה והתקבלות על ידי המדינה, שהבחינו בין אלה שנתפסו כנאמנים ורצויים ובין אלה שנחשדו באי נאמנות והיו בלתי רצויים. על בסיס הקשר שיצרו הכותבות והכותבים שמניתי בין מלחמת 1967 ובין מחאת 1971, ישווה המאמר בין העדויות הצילומיות שהותירו שני מאורעות מכוננים אלה ויברר כיצד מתפקד המסמן הגזעי בכל אחד מהמקרים. ההקבלה בין תצלומי המלחמה לתצלומי המחאה תאפשר להצביע בחדות ובבירור על דפוס פעולה דיאלקטי ביחסו של הממסד לאזרחיו המזרחים.

התצלומים

על תפקידה המרכזי של העיתונות הישראלית בתחזוק מסמנים גזעיים כחלק ממנגנון ההכלה וההדרה הממסדי עמדו לאחרונה יונה, רם ומרקוביץ' (Yonah, Ram & Markovich, 2010). לדבריהם, העיתונות – כמו סוכנים אזרחיים רבי השפעה אחרים – אינה משקפת רק מציאויות חברתיות כפי שקורא תמים עשוי לחשוב, אלא משתתפת, ביודעין או בהיסח הדעת, בייצור הזהויות הלאומיות ובהבניית הגבולות הפנימיים והחיצוניים שלהן. כך משמשים העיתוננים בישראל אתר משפיע ביותר שבו חוזרת ומהדהדת הזהות הלאומית. מאמר זה מבקש להוסיף רובד פרשני חדש לדיון, להשתמש בכלי הניתוח של לימודי התרבות החזותית ולבחון את המרחב הפוליטי הישראלי דרך תצלומים ממסדיים שפורסמו בעיתונות ובאלבומים ממסדיים. אין בכוונתי להציג במסגרת זו ניתוח מפורט של תפקיד המדיה בעיצוב הזהות הלאומית אלא לאמץ, בעקבות יונה ועמיתיו (Ibid.), את דבריו של קארל יאספרס (אצל פאנון, 2004, עמ' 128):

לעתים קרובות הבנה לעומק של מקרה יחיד תאפשר לנו, ברמה הפנומנולוגית, יישום כללים לאינספור מקרים. לעתים קרובות מה שהובן פעם אחת, יתגלה שוב

ושוב. הדבר החשוב בפנומנולוגיה, יותר מאשר חקירת אינספור מקרים, הוא ההבנה האינטואיטיבית והעמוקה של כמה מקרים פרטיים.

בין העיתונים שתצלומיהם וכתבותיהם נבחנו¹¹ ובין הכרוזים, המנשרים והתערוכות שנכללו בקורפוס המחקרי ניכרים הבדלים אידיאולוגיים והבדלים בהיקף התפוצה ובקהל שאליו פנו. הבחירה שלא להגביל את המחקר לסוג מסוים של מקורות וסוגי ידע הושפעה מהגדרתה של אירית רוגוף (Rogoff, 2008), שלפיה התרבות החזותית היא מרחב פתוח ונוזל שבו יכולים להתקיים מגוון צירופים ניסיוניים בין רעיונות, פוליטיקות, דימויים והשפעות. לדבריה, יש לחקור ולנתח את מרחבי החיים ללא הגבולות הדיסציפלינריים המסורתיים ולראות בהם מרחב אחד שבו נמהלות זו בזו שלל חוויות חושיות. כדי לתת תוקף לטענה על תפקידם ומשמעותם של תצלומי ההפגנות, יוצגו וינתחו בסופו של דבר רק תצלומים שהופיעו בשניים או שלושה עיתונים בה בעת או באחד משלושת העיתונים המרכזיים: ידיעות אחרונות, הארץ או מעריב.

תצלומי חיילים במלחמת 1967

הדיון בדימויים הרבים שהופקו בעקבות מלחמת ששת הימים, על העמדות המונכחות בהם ועל תנאי הייצור ותנאי המבט שעיצבו אותם, לא היה ער לנוכחותם של המסמנים הגזעיים בתצלומים אלה, וממילא לא נדרש לתפקידם בפריעת הסדר הגזעי הפנים יהודי בישראל. למשל, בתערוכה שאצרה במוזיאון פתח תקווה, וכן במאמריה על תצלומי מלחמת ששת הימים, בחנה רונה סלע (2007, 2008) את תפקידו של הצילום הישראלי בייצור ובקיבוע של הנרטיב ההגמוני לאחר המלחמה. וכך כתבה על חשיבותם של תצלומי התקופה (סלע, 2008, עמ' 166):

הצילום, שנוצר בחסותם של מנגנוני פיקוח ומשמעת (עורכי עיתונים ואלבומים, לשכת העיתונות הממשלתית, קצין חינוך ראשי בצה"ל, מרכז ההסברה במשרד ראש הממשלה וכדומה) יצר ונרמל יחסי כוח, סייע בבניית מיתוסים וקיבועם בחברה, תמך בסדר החברתי הקיים ושירת אינטרסים ממסדיים [...] היה זה עידן טרום הטלוויזיה, ולצילום היה תפקיד מרכזי כסוכן של מידע.

ואולם, למרות עמדתה הביקורתית והפרשנית, התעלמה סלע מהמשמעות הגזעית שאפשר לחלץ מהתצלומים.

גם תום שגב (2005) התייחס בספרו 1967 לתצלומים שהופיעו בעקבות המלחמה, לטקסטים שליוו אותם ולביקוש הרב שהיה לאלבומי המלחמה המצולמים בארץ ומחוץ לה. הוא גם ציין שמות של אלבומים וספרי זיכרונות מסוימים שתפקידם היה לשקם את מעמדו

11 העיתונים שנסקרו הם ידיעות אחרונות, מעריב, הארץ, קול העם, העולם הזה, על המשמר, למרחב, הפנתר השחור ומצפן.

של החייל האשכנזי בן הקיבוץ ולהחזירו אל לב הקונצנזוס הלאומי. אך גם הוא אינו נוגע בהופעתם של מזרחים כחיילים באלבומים ובספרי המלחמה.

בחלק זה יתבררו המסמנים הגזעיים בתצלומי חיילים ממלחמת 1967. התצלומים נבחרו מבין כאלפיים תצלומים דומים שהופיעו ב־18 אלבומי ניצחון ושהופצו בארץ ובחו"ל לאחר המלחמה, וכן בארבעה מוספים מיוחדים וגיליונות מזכרת שהפיקו עיתונים בישראל.¹² מאחר ששמותיהם של המצולמים לא צוינו בשום מקום באלבומים, נבחרו תצלומים שבהם נראים החיילים מקרוב יחסית, כך שמאפייניהם החיצוניים ברורים לעין.

כדי להצביע על המסמנים הגזעיים המופיעים בתצלומי המלחמה, נותקו התצלומים מהחלוקה על פי אזורים גיאוגרפיים, מערכות או חילות, שבדרך כלל קבעה את מיקומם באלבומים. תחת זאת הם מוינו לחמש קטגוריות שיכולה להיות ביניהן חפיפה: (א) נוף כבוש – מדבר סיני, חופי סיני, הרי ירושלים, סמטאותיה וכו'; (ב) טכנולוגיה ואמצעי לחימה – מטוסים, מסוקים, צוללות או שיירות טנקים; (ג) חיילים בקרב או בהפוגה – כגון במקלחות שדה או בשעת אכילה או שינה; (ד) האויב – פליטים ושבוים ערבים; (ה) חיילים כמנצחים – מול הכותל, כנושאי שלל וכו'.

להלן יידונו שלושה סוגי תצלומים: תצלומי קרב, המאופיינים בדרך כלל בהפגנת השליטה המרחבית של צה"ל ובהצגת מכשירי לחימה מודרניים וטכנולוגיים, תצלומים של חיילים בהפוגה ותצלומים של חיילים כמנצחים, המצולמים לעתים על רקע אתרים ונופים כבושים כעדות לתוצאות הקרב.

אף שנבחרו סוגי התצלומים שבהם הנראות הגזעית נוכחת בגופם של המצולמים, חשוב לומר כי גם לתצלומים הריקים מחיילים, כמו תצלומי נוף הנראה ממבט על ותצלומי מכשור טכנולוגי של הצבא הישראלי, יש משמעות גזעית מובהקת.¹³ על כן, ההקשר הכללי שבו מופיע החייל באלבומי הניצחון כמייצגו של צבא מערבי ומודרני שתכונותיו הן משמעת, סדר ויכולת טכנולוגית, רלוונטי גם הוא להבנייתו הגזעית.

תצלומי חיילים בעת לחימה

כאמור, בדיון של דאיר (Dyer, 1997) על קודים חזותיים המשמשים באופן מסורתי להצגת הגבריות הלבנה נקשרות זו בזו השליטה הגופנית והשליטה הרוחנית ומאפיינות יחד את הגבר הלבן בדמותו של ישו. בשני תצלומי הלחימה המובאים כאן מאוישת עמדה זו של שליטה גופנית ורוחנית המאפיינת את הלבן גם על ידי חיילים מזרחים. איוש עמדת הלבן על ידי מזרחים בהקשר של שדה הקרב הולמת את הבחנותיהם של אריק לוט (Lott, 1992) וקובנה מרסר (Mercer, 1994), שעמדו על כך שהלבן הוא זהות אתנית מפוצלת ומרובת פנים, המעוצבת תרבותית והיסטורית ככוח אלים המכחיש את השונים ממנו. אם כן, העליונות המביאה לניצחון, השליטה הפיזית במרחב, הריסון העצמי וההצגה של הגוף ככוח אלים מאופק ומסודר הם קודים חזותיים להנכחת גבריות לבנה. תובנה זו מציעה קריאה חדשה של דמות החייל כהה העור העומד על הטנק בתצלום 1.

12 "ישראל במערכת תשכ"ז", גיליון מזכרת, ידיעות אחרונות, 10.6.67; "האפוס של הניצחון", במחנה, 12.6.67; "מגדות הסואץ עד הרמה הסורית", מוסף צילומים, ידיעות אחרונות, 13.6.67; "ניצחון הבוק של ישראל", גיליון מיוחד, מעריב בשיתוף מגזין LIFE, יוני 1967.

13 לדיון במסמנים גזעיים בתצלומי נוף ראו חזן, 2011.



תצלום 1. "הכוחות עומדים לנוע, מילים אחרונות ממפקד הפעולה והם פונים לעבר המטרה" (לא צוין שם הצלם)
מקור: בראון, 1968, עמ' 66

אף שהחייל אינו הדמות הגבוהה ביותר בתצלום, גופו המוטה באלכסון, היעדר הקסדה על ראשו בניגוד לראשי חבריו לטנק, ובעיקר פיו הפתוח ומבטו המשתאה המציתים את הדימיון באשר למה שאמר וראה ברגע התצלום – כל אלה משווים לו דינמיות, מבליטים אותו על רקע החיילים האחרים והופכים אותו לדמות המרכזית בתצלום. החייל הוא חלק ממערך צבאי המוצג באופן מובהק כלבן, מערבי ומודרני: אנטנות מכשירי הקשר הרבות המזדקרות בשמי התצלום, המשקפות, הקסדות, המדים, וכמובן הטנק הכבד שעליו עומדים החיילים, הם עדות לעליונות צבאית של הצבא שמייצג החייל עם חבריו לטנק. מלבד השליטה הטכנולוגית הנראית לעין, הכיתוב המלווה את התצלום מדגיש כי החיילים הנראים בו הם חלק ממהלך טקטי מתוכנן וידוע; בפעולתם אין שמץ של אקראיות, והם פועלים על פי הוראות. בהיותם חלק ממערך כוחות מאורגן ובשימושם במכשור טכנולוגי חדשני מבטאים החיילים שליטה גופנית ורוחנית בשדה הקרב ויוצרים קשר הדוק ביניהן. כך מציגים מרכיבי התצלום את החיילים בתוך קודים חזותיים מובהקים של לובן, בעוד צבע עורו הכהה של החייל הבולט ביותר בתצלום, שהוא מסמן גזעי הפוך של שחור, נדחק אל מאחורי המדים וההקשר.

כמו החייל העומד בטנק, גם החיילים האוחזים בנשק בעלי החזות המזרחית המובהקת שבתצלום 2 מולבנים על ידי הצגתם בקודים חזותיים וטקסטואליים של לובן. במקרה זה בולט השימוש שלהם ברובים. דיון במוטיב הנשק כמסמן גזעי בצילום הישראלי אינו מעניינו של מאמר זה, אך אציין כי בבדיקה בארכיוני צילום, באלבומים רשמיים ובספרי תעמולה מצאתי כי לפני מלחמת ששת הימים, ובעיקר בראשית שנות החמישים, תפקדה מידת השליטה בנשק כמסמן גזעי, שמבדיל בין הצבר המזרח אירופאי לעולה המזרחי. במילים אחרות, עמדות השחור והלובן במרחב החזותי המקומי נוסחו באופן היררכי על בסיס היכרותם של המצולמים עם כלי הנשק. מכאן שהצגת שליטתם של מזרחים בנשק

חס ובמכשור טכנולוגי לא הייתה מובנת מאליה בישראל שלפני מלחמת ששת הימים, ואת הצגת המזרחי כחייל בצבא מודרני במסגרת מלחמה זו אפשר להבין כחריגה מדפוס ההצגה שהיה מקובל עד אז.¹⁴



תצלום 2. "העיניים טרוטות – הפנים עייפים – אך הרוח איתנה" (לא צוין שם הצלם)
מקור: שחר, 1967, ללא מספרי עמודים

גם כותרת התצלום מדגישה הבדל בין גוף החיילים העייף לרוחם האיתנה, ובכך נשענת על האמביוולנטיות בין הגשמי לרוחני שבדימוי הגבר הלבן של דאייר. דאייר טען כי הלובן הגברי בייצוגים חזותיים מערביים מוצג כרוח המגלמת עצמה במגוון רחב של קשרים לעולם הפיזי, ולא רק בגוף עצמו. על כן הלובן אינו צריך להיראות בתצלום כדי להיות נוכח בו, אלא יכול לבוא לידי ביטוי ככוח המארגן של העולם החומרי וכמקיים יחסים רחבים ופתוחים עם סביבתו (Dyer, 1997). אף שנראים בתצלום חיילים בעלי חזות מזרחית, הוא ממחיש בעוצמה את הדואליות בייצוג הגבריות הלבנה שעליה הצביע דאייר, הנעה בין הגוף הנוכח לרוח הנעדרת. כך מולבן שוב הגוף המזרחי על ידי הטמעתו בהצגה חזותית בעלת הקשר גזעי לבן.

שתי הדוגמאות המובאות פה מראות איך הונכחו מסמנים גזעיים של שחור ולובן בתצלומי הלחימה במלחמת ששת הימים, אך בה בעת הושטחו בהם. כפי שמעידים התצלומים, מסמנים גזעיים של שחור אמנם חתומים בגופם של החיילים, אך החיילים מוצגים בתוך תבניות ייצוג השמורות באופן מסורתי ללובן. כך, בהלבנת השחור ובהצבתו בתפקיד הקולוניאליסט

14 לדיון בתפקידו של מוטיב הנשק בתצלומים ראו חזן, 2011.

הכובש, מערערים התצלומים על השחור והלובן כנתונים יציבים, בלתי ניתנים לשינוי, ומציגים אותם כחלק ממשחק תפקידים, שהרי ברגע שהם מבוצעים על ידי בני גזעים אחרים, הם מאבדים את ערכם הממשי כמסמנים של גזע מסוים וממוטטים את תוקפן של הבחנות גזעיות בכללותן. אם כן, על ידי ערעור ההבדל הגזעי בזירה הבינלאומית הותכו החיילים המזרחים שבתצלומים אל תוך הקולקטיב הגברי הישראלי כנציגיו הגאים.

חיילים בהפוגה בין הקרבות

הומוגניזציה גזעית חזותית אפשר לזהות גם בתצלומי חיילים המבצעים פעולות יומיומיות הקשורות בגוף, כמו התקלחות ואכילה, שצולמו בהפוגות בין הקרבות. בניגוד לקבוצת התצלומים הקודמת, בתצלומים אלה לא מולבן השחור של חיילים מזרחים על ידי התאמתם למודלים חזותיים של לובן, ומקצתם מראים את השחור "במערומו", ללא מעטה האפור והקסדה.



תצלום 3. "בעוד ישראל מגייסת את כוחותיה ומחשבת את צעדיה הבאים, הפיגו אנשי חטיבת חרמ"ש את חום המדבר במקלחת שדה, אחר יום של המתנה דרוכה בחולות המדבר" (לא צוין שם הצלם)
מקור: מעריב, 1967, עמ' 6

תצלום 3 מציג מקלחת שדה משותפת של חיילים מחטיבת חרמ"ש. עמידתם הצפופה של המתקלחים שגופם מתחכך זה בזה בעודם מסתבנים, חופפים ונשטפים, וכן זווית הצילום הקרובה ועומק החלל בתצלום – כל אלה מאפשרים לזהות בו קשת של גוני עור. הקרבה הפיזית בין המתקלחים, היותם עירומים והאווירה המשוחררת והנינוחה העולה מהבעות פניהם על אף החשיפה, מביעים אחווה בין גזעית.

כמו במקרה של תצלומי הנשק, לא מצאתי בארכיוני הצילום, באלבומים רשמיים ובספרי תעמולה תצלומים שקדמו למלחמת ששת הימים שבהם תפקד העיסוק בהיגיינה כמסמן גזעי מלכד. נהפוך הוא, תצלומים שעסקו בשמירה על היגיינה, כמו התקלחות, כביסה או

ניקיון הבית, תמכו משנות החמישים ואילך בהכנה של היררכיה גזעית בין אשכנזים ותיקים לעולים חדשים מזרחים, כאשר מצב היגייני ירוד העיד על דלות אנושית כללית, ואילו מראה נקי העיד על איכות אנושית גבוהה של המצולמים. סקירה היסטורית של מוטיב ההיגיינה בתצלומים ישראליים משנות החמישים חורגת ממסגרת דיון זה, ועל כן אציין רק כי מהשוואה בין תצלומי המקלחות של חיילים שפורסמו באלבומי מלחמת ששת הימים ובין תצלומי המקלחות שהופיעו באלבומים ממסדיים משנות החמישים עולה כי גם מוטיב המקלחת שימש בתחילה מסמן גזעי מבדיל אך שינה את ייעודו ושימש להצגת האחווה והדמיון בין הגזעים בתצלומי מלחמת ששת הימים.¹⁵



תצלום 4. ללא כותרת (לא צוין שם הצלם)
מקור: גוטטר, 1967, ללא מספרי עמודים

תצלום 4 מציג חיילים העומדים בתור לקבלת מזון כשבידם מסטינג. למרות ההבדל בלבוש ובכיווני המבט, הרי שזווית הצילום האלכסונית מראה כי החיילים מסודרים שורות-שורות, ושורת עצים תוחמת את החיילים מאחור. כך נוצרת הומוגניזציה, והחיילים השונים בחזותם מוצגים כקבוצה מאוחדת ומלוכדת בעלת צרכים זהים. מלבד הפרשנות הדנוטטיבית של התצלום, המפענחת את הנראה בו כפשוטו, גם הפרשנות הקונוטטיבית, הנובעת מההקשר התרבותי-חברתי, מחזקת את תחושת הלכידות, הדמיון ושותפות הגורל הרב גזעית הנוכחת בתצלום.¹⁶ מכלי המסטינג שאוחזים החיילים בתצלום נותר כיום הביטוי "אכלנו מאתו מסטינג", שבתרבות הישראלית מעיד כי בין הדוברים קיים קשר אמיץ ורב שנים של מי שחלקו זה עם זה פרק קשה וחשוב בעברם. רובד פרשני זה, הקיים מחוץ לגבולות התצלום, מחזק עוד יותר את משמעותו ומעיד על האחווה בין החיילים המתעלה על ההבדלים ביניהם.

15 לדיון בתצלומים ישראליים שנושאם היגיינה ראו Hazan, 2010.

16 להבחנה בין פרשנות דנוטטיבית לפרשנות קונוטטיבית ראו בארת, 1998.

על ידי הצגת החיילים כדומים במראם ובאופן שבו הם מבצעים פעולות יומיומיות בסיסיות כמו התקלחות ואכילה, משטיחים שני התצלומים לחלוטין את השוני הפיזי או התרבותי בין הלובן לשחור ויוצרים ביניהם אחידות. ביצוע הפעולות הגופניות במשותף, המוצג בתצלומים כטבעי, עמד בניגוד לתפיסה הציונית הממסדית שראתה בגופו של הגבר המזרחי, על ממדיו, תפקודיו, עמידותו ואונו, איום על היגיינת הגוף הציונית ועל הישרדותו של העם היהודי כאשכנזי (יוסף, 2004). אותו הגוף הגברי המזרחי, שנתפס קודם כאיום על ההוויה הישראלית, הוצג בתצלומי החיילים ממלחמת ששת הימים דווקא כחלק ממערך ההגנה שלה, המאפשר את הישרדותה.

חיילים בתצלומי ניצחון

שני דגמים חזותיים עיקריים משמשים בתצלומי הניצחון המתנוססים בסופם של אלבומי מלחמת ששת הימים: הראשון הוא תצלומים קבוצתיים שצולמו באתרים שנכבשו, כמו העיר העתיקה בירושלים או שארם א־שייח', והשני הוא של חיילים סביב אובייקט המעיד על הניצחון, כמו סמל האויב המובס (בעיקר תמונת מנהיג או דגל) או כלי לחימה של האויב שהגיע לידי המצולמים.¹⁷ תצלומים 5-7 מייצגים את שני הדגמים. בכלם מצולמות קבוצות של חיילים שבהן אפשר לזהות כמה מהחיילים כמזרחים וכמה כאשכנזים.

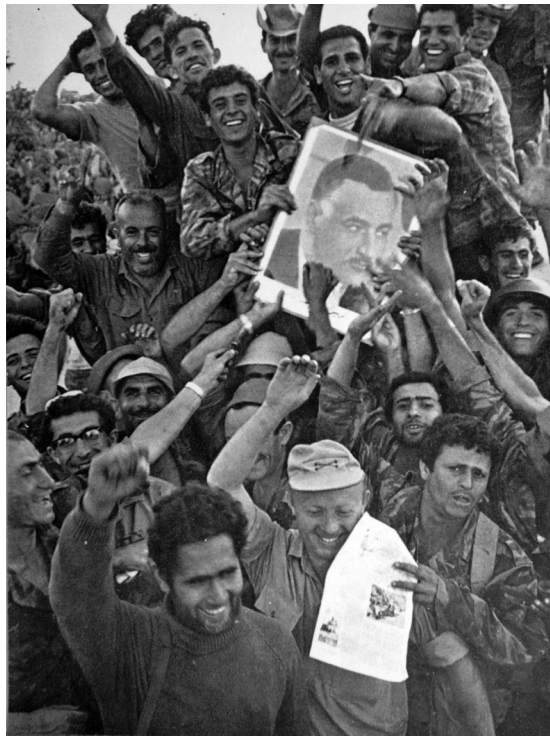


תצלום 5. "ירושלים מאירה פנים לבניה" (לא צוין שם הצלם)
מקור: שמחוני, 1967, ללא מספרי עמודים

בתצלום 5 נראית קבוצת חיילים על רקע מבני העיר העתיקה בירושלים, וכמעט כולם נושאים את עיניהם מעלה. הם אינם מחזירים מבט לצלם, ונדמה כי כלל אינם מבחינים בנוכחותו.

17 מובן שלא כל תצלומי הניצחון הם קבוצתיים, ויש גם כאלה שנעדר מהם כל סמן מובהק של ניצחון, ומשמעותם ניתנת להם מהכיתוב או מההקשר.

גם התכנסותם יחדיו בצפיפות האופיינית לתצלומים קבוצתיים לא נעשתה לכבודו. מבטיהם המרוכזים מעידים כי הם עומדים צפופים כדי להיטיב לראות את מה שנמצא מחוץ להישג מבטו של הצופה. גם אם לא התכנסו יחדיו לטקס ההצטלמות, ואולי דווקא בשל כך, עצם עמידתם הספונטנית הצפופה וכיוון מבטם האחיד והסטטי, המאפשרים לזהות בכירור מסמנים גזעיים פיזיים, הופכים את התצלום לביטוי אידיולי כמעט של אחדות גזעית. רגע הניצחון שהם חולקים הופך לרגע של התקבלות המזרחי אל תוך המסגרת הצבאית, שמערביתה מובלטת כל העת בתצלום על ידי המדים, הנשק והאפור הצבאי שעוטים כל החיילים.



תצלום 6. "מנוחה וחיוכים" (לא צוין שם הצלם)
מקור: בנימין, 1967, ללא מספרי עמודים

גם בתצלומים 6 ו-7 נראות קבוצות חיילים, אך מיקומן אינו ברור, ומשמעות התצלומים כתצלומי ניצחון מוענקת להם בזכות האובייקטים הנראים בהם: בתצלום 6 זהו דיוקנו של גמאל עבד אל-נאצר, נשיא מצרים, הנישא בידיהם של חיילי צה"ל צוהלים, ובתצלום 7 זהו מטוס מצרי שנפגע.

למרות התנועה הרבה המתועדת בתצלום 6, עמידתם של החיילים בגבהים שונים מעידה כי מדובר בתצלום מבויים ושהמצולמים נערכו לכבודו. גם האופן שבו הם מניפים את יד ימינם נראה מבויים ונעשה ככל הנראה בהצעת הצלם ועל פי אות מוסכם. כמו בתצלום הקודם, גם כאן זווית הצילום מדגישה את פניהם של החיילים, מבליטה מסמנים גזעיים של שחור ולבן ויכולה להעיד על חלקם השווה של כל החיילים בניצחונם של הצבא הישראלי.

אמנם אין מדובר בתצלום ניצחון ממלכתי ומאופק, אך דווקא השמחה המתפרצת מאפשרת לצופה להזדהות עם המצולמים ולחוש שותף להישגם. כמו כן, נוכחותו של נאצר בתצלום בדמות האויב הערבי המובס מאפשרת לפרש את דמותם של החיילים המנצחים כניגוד המוחלט, כלומר כמערביים.



תצלום 7. "מטוס מצרי שנפגע בתוך מוסך של שדה התעופה בהתקפת חיל האוויר שלנו" (לא צוין שם הצלם) מקור: שמחוני, 1967, ללא מספרי עמודים

גם בתצלום 7 נראים המצולמים מרוצים ומחייכים, אולם הופעתם מאופקת וסטטית יותר. להפלת מטוס אויב יש משמעות נרחבת, והיא מעידה הן על שליטה פיזית במרחב האווירי והן על עליונות טכנולוגית. הקשר זה מלבין ביתר שאת את החיילים המזרחים הנראים בתצלום, המצולמים כחלק מצבא מערבי מנצח.

כמעט בכל תצלומי הניצחון של המלחמה הולכנו אפוא מסמנים גזעיים של שחור באמצעות הצגת החייל המזרחי כחייל בצבא מערבי. אך שלא כמו תצלומים שצולמו בעת לחימה, תצלומי הניצחון היו במקרים רבים מבוזים ומתוכננים ושדרו ממלכתיות והגיגיות. בחסות הילת הממלכתיות נראו השחור והלובן זהים, והושטחו ההבדלים בגון העור והשיער ובתווי פנים. החיילים המזרחים שצולמו כחיילי הצבא המנצח גרמו לצופים ולצופות ישראלים להעריך ולכבד, ומתוך כך גם לקבל, את החייל המזרחי, להזדהות עמו ולזהותו עמו.

דרך הצבעה על מסמנים גזעיים של שחור ולובן בתצלומי חיילים ממלחמת 1967 הראיתי כי תצלומי המלחמה מבטאים רגע של הכלה ממסדית של מזרחים אל תוך הקולקטיב הישראלי. ההכלה מתבצעת עם הפיכתם של החיילים המזרחים לסוכנים פעילים של הממסד הציוני, ונעשית דרך ערעור על החיבור ההכרחי בין הממסד הציוני למאפיינים גופניים של לובן ודרך הצגת הלובן והשחור בצד אחד של המתרס. מבעד לתצלומים נראית מלחמת ששת

הימים כחיבוק ממסדי שבמסגרתו קרסו, גם אם לזמן מוגבל, הגבולות הגזעיים, והקולקטיב היהודי-ישראלי תפקד כקולקטיב רב גזעי מאוחד.

בתוך דיאלקטיקת ההכלה והדחייה שהפעיל הממסד הישראלי על אזרחיו המזרחים, שבשניים מביטוייה החזותיים עוסק המאמר, מייצגים תצלומי המלחמה את הקוטב המכיל ומציעים מופע אפשרי אחד של הקולקטיב הישראלי. דרך תצלומי המלחמה אפשר ללמוד גם על טבעו הדיאלקטי של הסימון הגזעי, הנע בין הצבעה על קיומם של הבדלים גזעיים שרירים ובין הכשתם. דיאלקטיקת האשרור-הכחשה נוכחת בתצלומים באופן שבו מעוצב ומובן הלבן גם כבעל קיום פרטיקולרי מובהק אך גם כמתערבב בשחור, כמהול בו ומתמוסס לתוכו. עיצוב כזה עושה דה-נטורליזציה לעליונות של הלבן ולנחיתות של השחור ומאפשר לראות בחלוקה ביניהם, שעליה מושתתת הקטגוריה הגזעית, מיתוס בדיוני.

ההפצה רחבת ההיקף של אלבומי המלחמה בעידוד זרועות הממסד, ולעתים אף במימון, מעידה שהוצאתם, בד בבד עם הקמת אתרי הנצחה והפקת טקסי זיכרון, הייתה אמצעי יעיל להנכיח פיזית את האתוסים הפטריוטיים המלכדים ולהפיץ את תפיסת "הביטחון מעל לכול" ששררה באותה העת. הצגת הקולקטיב הישראלי כקולקטיב הומוגני ומאוחד באלבומי המלחמה היא ביטוי חזותי לשיח הביטחוני-מיליטריסטי המשתלט על המרחב הציבורי בישראל בעתות מלחמה מאז ועד היום. בשיח זה ניתנת לגיטימציה מיידית וקונצנזואלית להשעיית מחלוקות פנים לאומיות למען ההירתמות הכללית להדיפה של האיום הקיומי מן החוץ.

בהמשך המאמר יתברר כי למרות האחדות המדומיינת ושותפות הגורל בין כלל החיילים שעלתה מאלבומי מלחמת ששת הימים, עוצבה מחאת הפנתרים השחורים בתצלומי העיתונות של התקופה על פי סכמות שאשררו מחדש את ההפרדות הישנות ועל ידי שימוש במסמנים גזעיים של שחור ולבן, וכך תרמו להחזרתו של הסדר ההגמוני שנפרע במלחמה. אף שהמחאה התקיימה בתקופה שבין מלחמת 1967 למלחמת 1973 – תקופה שהתאפיינה בריבוי גילויי מחאה בזירות ציבוריות בישראל¹⁸ – ואף שמחאה זו לא ביקשה לערער על הסדר הלאומי הפנימי,¹⁹ היא נתפסה כמסוכנת ובלתי לגיטימית בדיוק משום שאימה על החזות הלאומית המלוכדת. עדות לכך אפשר למצוא בדבריה של ראשת הממשלה גולדה מאיר, שבגינדיה את פעולות המחאה של הפנתרים השחורים העלתה את תפיסת האיום הקיומי הביטחוני וקראה (אצל לימור, 1971, עמ' 3):

18 פרט למאמרו של יהודה ניני (1971), שמתח ביקורת חריפה על המצב החברתי בארץ ונידון כבר בראשית מאמר זה, גילויי ביקורת ומחאה אחרים כלפי המצב הצבאי והתנהלות הממשל מול ארצות ערב היו מכתב השמיניסטים שנשלח לראשת הממשלה גולדה מאיר באפריל 1970 על ידי תיכונים ירושלמים, ובו קבלו התיכונים על סירובה של ממשלת ישראל לקדם תהליך של שלום ואיימו במרומז כי לא יוכלו לשרת בצבא אם המצב ימשך (שפירא, 2010). וכן מחזותיו של חנוך לוין את ואני והמלחמה הבאה (1968), קטשופ (1969) ומלכת האמבטיה (1970), שעוררו סערת רוחות ציבורית כשהציגו באור גרוטסקי את קידוש המיליטריזם ואת היהירות ששררו בארץ בעקבות תוצאות מלחמת ששת הימים והתייחסו בסרקזם לנושאים שהיו עד אז טאבו בחברה הישראלית, כגון שכול ואבל.

19 כפי שעולה למשל מדבריו של דוד כוכבי בסרטו של נסים מוסק, שמעת על הפנתרים? (2002).

איך יכולה יד יהודית להתרומם בישראל ולהשליך בקבוקי מולוטוב על יהודים, ואיך אפשר להצית בירושלים? [...] האם בדרך זאת יבנו בתיים? מי שחושב שעל ידי נאומים, הסתה או חוסר סובלנות ניתן לפתור את הבעיות בן לילה, או שאינו מכיר את הבעיות, או שהוא עוסק בדמגוגיה [...] הדבר הוא ממש בנפשנו, כי עמידתנו היא רק בכוח האחדות. גם כוחו של צה"ל לא יעמוד לנו אם ניתן לרעל הזה לקנות מקום בלבנו.

תצלומי ההפגנות של הפנתרים השחורים

בשנים שחלפו מאז מחאת הפנתרים השחורים היא הייתה מושא לתערוכות, לסרטים ולמחקרים בתחומי המשפט, הסוציולוגיה, ההיסטוריה ומדעי המדינה.²⁰ אך למרות העניין הרב שעוררה בקרב חוקרים, המסמכים החזותיים שנתרו ממנה לא זכו עדיין ליחס מעמיק ונידונו בשטחיות בלבד.²¹ בשדה האמנות קיבלו תצלומי הפנתרים השחורים חשיפה בשני סרטים תיעודיים ובשתי תערוכות, אך גם בהם הוצגו התצלומים בלא כל פרשנות או מחקר מעמיקים.²²

20 למשל ברנשטיין, 1979, 2008; דהאן־כלב, 1991; הרצוג, 1986; לב, 2008; לב ושנהב, 2009, 2010; שטרית, 2004; שפרינצק, 1973; Smootha, 1972; Massad, 1996; Mark & Shama, 1972.

21 הנרייט דהאן־כלב (1991, עמ' 290) ציינה כי העיתונות "העניקה למצוקה חשיפה שעשתה את הרושם הראשוני על החברה שהביא לזעזוע", וסמי שלום שטרית (2004, עמ' 129) ציין שעם שידורי הטלוויזיה הישראלית שהחלו בשנת 1968, "מי שכוננו 'ישראל השנייה' נכנסו לכל סלון אשכנזי". כמו כן, בדיון הכללי על יחסי התקשורת והפנתרים השחורים מציין שטרית את כמות המידע שהופץ על פעילות התנועה בעיתונות ובטלוויזיה וטוען כי "ההישג המכריע היה בעצם ההתייחסות האינטנסיבית למחאה וקפועל יוצא ממנה לעניין המזרחי" (שם, עמ' 171). עם זאת, שטרית עמד על כך כי ברוב הכתבות עדיין ניכרת הטיה ממלכתית ברורה של הדיווחים לטובת השלטונות [...] הדיווחים עסקו יותר ב"אלימות" וב"הפרת חוק" כמאפיין המרכזי של התנועה אך לא יכלו להתעלם מנושאי המאבק, וכך לצד הדיווחים על התנועה ופעולותיה זכה הציבור לקרוא גם נתונים רבים וסקירות על מצבם הכלכלי והחברתי של המזרחים (שם, שם).

בניגוד לטענתו של שטרית, דהאן־כלב (1991) גרסה כי בכתבות רבות הופרדה בעיית העוני, שזכתה לאמפתיה, מפעולותיהם של הפנתרים השחורים, שגונו.

22 בסרטו של נסים מוסק שמעת על הפנתרים? (2002) אמנם תפסו תצלומיו של מאיר ויגודר תפקיד מרכזי בעלילה, ובאמצעותם איתרו מנהיגי התנועה את פעיליה כשלושים שנה לאחר שנפרדו דרכיהם, אך למעט שימוש אינפורמטיבי זה, לא זכו התצלומים לקריאה או להתייחסות בפני עצמם. גם בסרטם התיעודי של אלי חמו וסמי שלום שטרית הפנתרים השחורים מדרברים (2003) מופיעים תצלומי התקופה אך אינם זוכים לכל פרשנות או תיאור. המגמה המפרידה בין החזותי לפרשני ממשכה בשתי תערוכות הצילום שנערכו עד כה בנושא: בתערוכה "הפנתרים השחורים" (אוצר: אבי סבג), שהוצגה בבית הספר מוסררה ובתיאטרון ירושלים בשנת 1999 וזכתה לקטלוג צבעוני (סבג ואדרי, 1999), הוצגו תצלומים של מיכה בר־עם ומאיר ויגודר בצד תצלומים עדכניים של תלמידי בית הספר לצילום מוסררה בלי שנעשה בתערוכה או בקטלוג כל תיאור, לא כל שכן ניתוח, של הנראה בתצלומים אלה. בתערוכה

חלק זה של המאמר מחבר את החזותי והפרשני לנוכח הריק שהותירה הכתיבה המחקרית, שהתעלמה מהדימוי החזותי, וההצגה החזותית האילמת של התצלומים. הוא נשען על המחקרים, הסרטים, הקטלוגים והתערוכות, אך יוצא מהם לקריאה ביקורתית והשוואתית של התצלומים ובוחר את הפוטנציאל הטמון בהם להבנת האופן שבו נראו הפנתרים השחורים לעיני הציבור הישראלי ולפענוח תפקידם של המסמנים הגזעיים בהקשר זה. התצלומים נבחנו על דרך ההשוואה, כך שחומרים מרגע היסטורי אחד הועמדו אל מול חומרים שהופקו ברגע היסטורי אחר. ניתוח תצלומי מחאת 1971 לעומת תצלומי מלחמת 1967 נשען על מחקרים קודמים, לא חזותיים, שקישרו בין היבטים אחרים של שני המאורעות, וכן על תיאוריות של גזע ותרבות חזותית ועל שיחות עם צלמים שסיקרו את המחאה. על בסיס אלה צומחת תובנה חדשה באשר לתפקידם של התצלומים בהבניית המסמנים הגזעיים במרחב החזותי הישראלי בין שני הרגעים ההיסטוריים.

ההפגנות

התבוננות שיטתית בתצלומי ההפגנות של הפנתרים השחורים, שהופיעו בעיתונות הכתובה בישראל ממרץ 1971 עד מאי 1972, מראה כי ברובם המכריע מוצגות ההפגנות כעיונות פיזיים אלימים עם כוחות המשטרה. אף שהופעתם של שוטרים בהפגנות מקובלת ושכיחה, המעמד המרכזי שניתן להם בתצלומי ההפגנות הללו חורג מנוכחותם בתצלומי הפגנות אחרות שהתקיימו באותן השנים. מארכיוני הצילום של העיתונים הנחקרים עולה כי גם בסוערות ובמסוקרות שבהפגנות התקופה לא בלטה נוכחותם של שוטרים בעוצמה דומה. אמנם הוקצו למטרה זו משאבים משטרתיים גדולים במיוחד, כפי שעולה מניתוח המסמכים האצורים בגנוך המדינה (לב ושנהב, 2009, 2010), אך אין בכך כדי להסביר מדוע הפגנות הענק שהתקיימו כחלק ממחאת הפנתרים השחורים והעידו על היקף התמיכה בה ועל הרלוונטיות שלה, יוצגו בעיקר כעיונות אלימים בין שוטרים למפגינים פורעי סדר, ואילו ההפגנות והמפגינים עצמם כמעט שלא קיבלו ביטוי חזותי.

בהפגנה הראשונה של תנועת הפנתרים השחורים, שהתקיימה ב־3 במרץ 1971, לא השתתפו כלל חברי התנועה. אלה נעצרו לפני ההפגנה במעצרי מנע ונכלאו בחדרי מעצר נפרדים ברחבי העיר ובסביבתה. פגיעה חמורה זו בחופש ההתאגדות והביטוי – שנעשתה על פי דרישתה של ראשת הממשלה ומתוך התייעצות עם שר הפנים – הוציאה פעילים, מקורבים ואנשי רוח לצעדת מחאה שהחלה מול בניין העירייה והסתיימה בבית המעצר במגרש הרוסים ובתביעה לשחרר לאלתר את העצורים. בנאום שנשא עמוס קינן בהפגנה זו, ושזוטט למחרת ביריעות אחרונות, נאמר: "היום נוכחתי בפעם הראשונה לדעת, כי המשטרה שהכרתי עד עתה כמגינה על האזרח, הפכה להיות משטרה המגינה על השלטון מפני האזרחים" (ברון, 1971, עמ' 9). דן בן אמוץ חידד באותו המעמד את ההיבט הגזעי של המחאה בשאלתו הרטורית "למה לבוזגלו לא קוראים פייגיין?" (שם), שאלה שביטאה את

המרמור של מזרחים רבים לנוכח יחסו האוהד של השלטון כלפי עולים מרוסיה (אבנרי, ללא תאריך).²³

בהפגנה הראשונה של הפנתרים השחורים, שלטענת חוקרות וחוקרים סימנה את פריצתם לתודעה הציבורית בישראל,²⁴ נכרכו יחד לראשונה המאבק לשוויון גזעי והמאבק על הזכות להופיע במרחב הציבורי. על היעדר נראות כסמן גזעי עמד רנסייר (Ranciere, 1998, p. 28) כשניתח את תפקיד המשטרה בהפגנה של צרפתים-אלג'ירים שהתקיימה בפריז ב-17 באוקטובר 1961 והגדיר אותו "צורה של התערבות הקובעת מה רשאי להיראות ומה לא".²⁵ ידה של המשטרה בהעלמת ההפגנה מעין האזרחים הצרפתים שיקפה לטענתו את העובדה שעבור המדינה הצרפתית, הופעתם של אלג'ירים במרחב הציבורי כאילו הם משתתפים פוליטיים ואזרחים צרפתים הייתה בלתי נסבלת. לדבריו, הטיהור של המרחב הקונקרטי והחדשותי מסימניו של המאורע הפכה את פעולתם של המפגינים לבלתי נראית והגדרה מחדש את ההבדל בין אזרחי מדינת האם הצרפתית ובין נתיניה על בסיס הזכות לנראות ציבורית. בהפרדה זו בין מי שיש להם למי שאין להם זכות להופיע במרחב הפומבי הצרפתי המחישה המשטרה את הגבול הפנימי של האזרחות הצרפתית (Ibid., p. 29).

גם אם במקרה של הפנתרים השחורים לא הועלמו המפגינים כליל משדה הראייה, הרי שהצגת מחאתם דרך דיכוייה וככזו שיש לצמצם את נראותה בכל תנאי יכולה להתפרש, בעקבות דבריו של רנסייר, כדה-לגיטימציה של מחאתם על בסיס גזעי. בטענה זו תומכים גם האמצעים החזותיים המשותפים לתצלומים, המציגים מסמנים גזעיים של שחור ושל לובן. מספר התצלומים של הפגנות הפנתרים השחורים שפורסמו בעיתונות נמוך במידה ניכרת ממספרם של תצלומי החיילים שהופצו במהלך מלחמת ששת הימים ואחריה. גם טווחי הזמן שבהם היו התצלומים זמינים ונכחו במרחב הציבורי שונים למדי: תצלומי ההפגנות של הפנתרים השחורים הופיעו במסגרת סיקור אקטואלי רציף ומתמשך במהלך שנת 1971 ועד אמצע שנת 1972,²⁶ ואילו תצלומי החיילים הופיעו במוספי העיתונים המיוחדים בימי המלחמה, וכן באלבומי מזכרת חגיגיים שיצאו, למיטב בדיקתי, עד שנת 1970. מכאן שתצלומי המלחמה נועדו להישמר, להיזכר ולהיראות שוב ושוב, גם כמה שנים לאחר שצולמו, ואילו תצלומי ההפגנות של הפנתרים השחורים, כמו תצלומי אקטואליה אחרים, הותירו את חותמם על הצופים בעת פרסומם ונעלמו ימים אחדים לאחר שהופיעו. מתוך הכרה בהבדלי הכמות, המדיום שבו הוצגו וטווח הזמן שבהם נכחו התצלומים במרחב הציבורי, ולמרות הבדלים אלה, אפשר לקרוא את תצלומי ההפגנות בהשוואה לתצלומי המלחמה ולראות כי תצלומי

23 המפורסם שבהם היה מסורב העלייה גרישה פייגין, שהפך לעסקן ציוני מיד עם עלייתו מברית-המועצות.

24 ברנשטיין, 1979; דהאן-כלב, 1991; הרצוג, 1986; שפרינצק, 1973; ובעקבותיהם שטרית, 2004.

25 ההפגנה שאליה התייחס, שתוצאותיה ומניין קורבנותיה הוסתרו מהעם הצרפתי כחלק מהאפלה חדשותית כללית, אורגנה על ידי (Front de libération nationale) FLN, החזית לשחרור לאומי) ודוכאה באלימות על ידי המשטרה הצרפתית. הפגנה זו שונה לחלוטין כמובן מהפגנות הפנתרים השחורים, שכן מאות מפגינים מצאו בה את מותם. כמו כן, פעולות המחאה שאליהן התייחס רנסייר היו חלק ממחאה אנטי קולוניאלית על רקע מלחמת אלג'יר ולא התנגדות להתנהלות פנים לאומית.

26 תאריכי ההפגנות העיקריות שלאחריהן הופיעו התצלומים בעיתונות על פי סדר כרונולוגי הם: 3 במרץ 1971, 18 במאי 1971, 5 ביולי 1971, 23 באוגוסט 1971, 18 בינואר 1972, 1 במאי 1972.

המלחמה הם קוטב אחד בדיאלקטיקה הממסדית של קבלה ודחייה, ותצלומי המחאה נמצאים בקוטב השני. גם בחלק זה יוצגו רק תצלומים יחידים מביין העשרות שפורסמו בעיתונות, אך גם ברוב התצלומים שאינם מוצגים נשמרים אופני הייצוג שיפורטו כאן.



תצלום 8. "שוטרים בירושלים ואמו של אחד המפגינים" (לא צוין שם הצלם)
מקור: ידיעות אחרונות, 5.3.71, עמ' 8

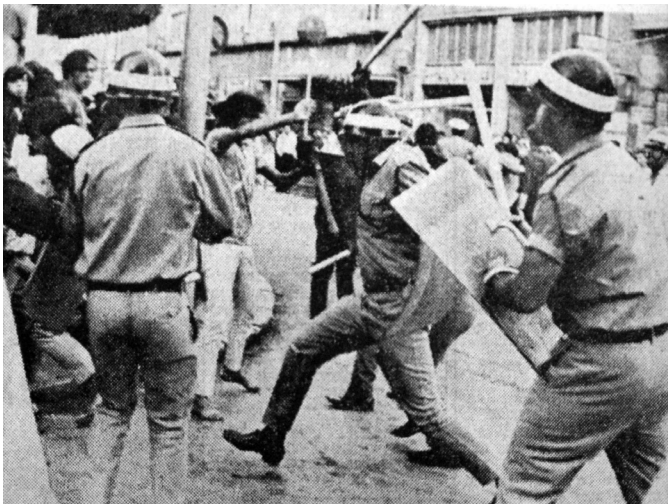


תצלום 9. "הפגנה למען הפאנתרים השחורים בירושלים" (לא צוין שם הצלם)
מקור: העולם הזה, 10.3.71, עמ' 38

תצלומים 8-9 הם העדויות המוקדמות ביותר למחאת הפנתרים השחורים והופיעו לאחר ההפגנה הראשונה, שקדמו לה כאמור מעצרי המנע של ראשי התנועה. בשניהם נראים מפגינים כשהם ממוסגרים משני צדי הפריים על ידי שוטרים. עמידתם של השוטרים במדיהם הכהים ובקסדותיהם אומרת שליטה. בשני התצלומים שוטר אחד מישיר מבט אל הצלם ובכך מביע אדנות ובעלות על התצלום ועל המצב בכללו. קשר העין מעיד גם על קשר בין העמדות: בחירתו של הצלם להציג את הסצנה מבעד לכתף השוטרים מעידה על עמדתו העקרונית; הוא בצד של השוטרים, רואה ומציג את נקודת מבטם על הנעשה. כתוצאה ממיקומו של הצלם תופסים השוטרים את רוב שטחו של התצלום, ובדמויותיהם המוגבהות והמוגדלות

מודגשים חפתים, סמלים, דרגות וצווארונים מדים מעומלנים. אלה עומדים בניגוד ללבוש היומיומי והמרושל משהו של המפגינים. בתצלום 9 נראים מפגינים אחדים בינות לשוטרים. ברווח שנוצר בין השוטרים בתצלום 8 נראית אמו של סעדיה מרציאנו, ממנהיגי התנועה, שבאה למחות על מעצר בנה. אף לא באחת מהסיטואציות המצולמות נראה שנשקפת סכנה ממשית כלשהי לשוטרים, אך בשני התצלומים הם חובשים קסדות, ובתצלום 8 מגן של פח חוצץ בין האם לשוטר. הפניית המגן מרמזת כי האם היא איום פיזי שיש להתגונן מפניו, אולם ידו של השוטר שמימין, המונחת על כתפה והודפת אותה בלא כל מאמץ, מגחיכה את הצגתה כאיום, וכך גם את הצטיידות היתר של השוטרים. בשני התצלומים מובלטת נוכחותם של השוטרים, ומאבקם של הפנתרים השחורים נדחק אל מחוץ לפריים. יחסי כוחות חזותיים אלה נשמרו גם בתצלומים האחרים שהציגו את ההפגנות בעיתונות, כמו שיפורט בהמשך.

ב־18 במאי 1971, כחודשיים לאחר ההפגנה הראשונה, נערכה בירושלים הפגנה נוספת, שהייתה אחת הגדולות שידעה העיר. ברגעי השיא שלה חלשו כ־7,000 פנתרים שחורים ואוהדים על הצירים המרכזיים של העיר וחסמו אותם.²⁷ המאורע, שזכה לשם "ליל הפנתרים", חשף את הנחישות, את יכולת הארגון הגבוהה ואת המספר הרב של אוהדי התנועה שהפגיעה אף את מנהיגיה. בסקירה מדוקדקת של כל התצלומים שהופיעו בעיתונות בימים שלאחר האירוע לא מצאתי ולו תצלום אחד של תהלוכת המחאה ושל הנאומים שנשמעו בה. במקום אלה נראו בעיתונים תצלומי מאבקים אלימים בין השוטרים למפגינים ותצלומים של שוטרים, שבהם לא נראו כלל המפגינים עצמם.



תצלום 10. "התכתשות בין שוטרים למפגינים – אתמול בירושלים" (סוכנות ניוספוט)
מקור: שער על המשמר, 19.5.71

תצלום 10 של סוכנות ניוספוט התנוסס למחרת ליל הפנתרים בעיתונים מעריב, ידיעות אחרונות ועל המשמר בהבדלי קיטוע דקים, וב־12 בספטמבר באותה השנה הופיע גם בעיתון

27 תיאור מפורט של מסלול הצעדה ושל האירועים המרכזיים בה הופיע בין היתר אצל ריבון, 1971.

The New York Times. בתצלום נראים שלושה שוטרים מן הגו. הם לבושים מדים, חבושים קסדות ואוחזים אלות ומגנים. זהותם הפרטית אינה ידועה ואינה מעניינה של התצלום; הם נציגי הממסד במאבקו על שמירת הסדר הציבורי. כמה מפגינים עומדים על המדרכה משמאל ומביטים בשוטרים במבט מבוהל מהול בתסכול או כעס. מפגיין אחר עומד על שפת המדרכה, ספק נהדף אליה ספק פורץ ממנה. הוא מניף לעברם את ידו כמתגונן מפני מכותיהם או כמנסה להשיב מתקפה. כך או כך, פעולתו חסרת סיכוי. הם רבים ומצוידים ממנו, ובעוד רגע יכניעו אותו ויעצרוהו. המבט אל הרחוב, הנגלה במקוטע בחלקו האחורי של התצלום, חסום בגופם של השוטרים ובמגניהם. גם גבולותיו של התצלום חסומים על ידם.

היחס המספרי בין השוטרים למפגינים, חסימת המרחב הצילומי, ריסון המפגיין בגופם של השוטרים, היעדר היכולת של הצופה לזהות את השוטרים כאנשים פרטיים והבחירה לתעד את ההפגנה דווקא מבעד לעימות החזיתי בין השוטרים למפגינים, כל אלה חוזרים בכמה גרסאות גם בתצלומים הבאים ומשמשים אמצעים עיקריים להבניה החזותית של מחאת הפנתרים השחורים בעיתונות.



תצלום 11. 'שוטרים גוררים את אחד הצעירים בהפגנת 'פנתרים' אתמול בירושלים" (לא צוין שם הצלם)
מקור: שער מטריב, 19.5.71

בתצלום 11 הצלם אמנם עומד מול פני השוטרים, אך גם כאן נשמרים המאפיינים שעליהם עמדתי בתצלום הקודם. בתצלום נאבקים ארבעה שוטרים בפנתר שחור אחד. השוטרים לבושים מדים, ושלושה מהם חובשים קסדות. למרות הקרבה בין הצלם לסיטואציה, פניהם של שניים מהשוטרים מוסתרים בקסדות, ואי אפשר לזהותם. שני שוטרים לופתים את גופו

של הפנתר השחור וסוגרים עליו. השניים האחרים סוגרים את גבולותיו של התצלום בגופם ובמגני הפח שבידיהם. המתקהלים הנראים מאחור והקיר עם החלון המסורג חוסמים את התצלום גם בחלקו העליון. סגירות הקומפוזיציה והחלל מחזקת ומהדהדת את מצבו של המפגין הלכוד בו. בהיעדר כל מגן או כלי נשק בידיו, הוא נאבק בגופו: רגליו השלוחות קדימה מתאמצות לבלום את גרירתו על ידי השוטרים, וגוו המכופף מבקש להשתחרר מלפיתתם, אך סיכוייו להיחלץ נראים קלושים.



תצלומים 102-112. "הקרב עם הפנתרים" (לא צוינו שמות הצלמים)
 מקור: שער מוסף "24 שעות" של ידיעות אחרונות, 19.5.71

טור התצלומים פורסם לאחר הפגנת הענק של הפנתרים השחורים ב־18 במאי 1971. אף שבכל אחד מהתצלומים נראית התרחשות אחרת, כולם מציגים את הפגנת המחאה דרך המפגש האלים של המפגינים עם כוחות המשטרה ומעלימים את תוכני המחאה, את הכרוזים, את הנואמים ואת הקהל הצועד. השוטרים בכל התצלומים לבושים מדים, חובשים קסדות ואוחזים אלות ומגנים. ברובד הקדמי של כל התצלומים מוצגת ההתכתשות האלימה, ומאחור נראה במקוטע קהל הצופה בנעשה. יחסי הכוחות מהתצלומים הקודמים, שבהם ידה של המשטרה על העליונה, נשמרים גם בתצלומים אלה. כמעט בכלם נלכד מפגין אחד על ידי כמה שוטרים המפליאים בו את מכותיהם, ורגע הצילום הנבחר הוא הרגע שבו הוכנע המפגין על ידי השוטרים ונותר חסר אונים. בשלושת התצלומים התחתונים עומד הצלם מאחורי השוטרים. מזווית זו נמנעת מהצופה היכולת לזהותם כבני אדם פרטיים, והם מתוארים כמייצגים ממסד כללי. שליטתם המלאה של השוטרים בסיטואציה מגולמת בכמה מהתצלומים גם בחסימתם את גבולות הפריים. הכתוביות הקצרות שליוו את התצלומים הדגישו אף הן את אוזלת היד של המפגינים ואת חוסר יכולתם להתמודד מול כוחה של המשטרה.



תצלום 13. הפגנת הפנתרים השחורים (צילום: מי יוגודר, ירושלים, 1971)
מקור: אוסף הצלם

תצלום 13 לא פורסם בעיתונות. הוא צולם על ידי מאיר ויגודר, שליווה את פעולות הפנתרים השחורים כאוהד וכחבר בהיותו בן 16. נראית בו קבוצת מפגינים בגילים מגוונים צועדת יחד ברחוב. במקום השוטרים שחסמו את המרחב בתצלומים האחרים, חולשים המפגינים על התצלום כולו מקצה לקצה, חוסמים את הכביש שבמרכזו ומצטופפים בצדי המדרכות. במקום עימות אלים עם המשטרה מציג התצלום את תוכני המחאה דרך סיסמאות הכתובות על כרוזים כמו "הצטרף לפנתר, מאפליה תתפטר", "גם אנחנו ביטחון" או "עורו עדות המזרח". צעידתם הנחושה של המפגינים כגוף אחד מלוכד ומסודר אומרת חיוניות, עוצמה וביטחון

במעשיהם. לבושם נקי ומסודר, פני רובם נראים בתצלום בכיורור, וכמה מהם אף יוצרים קשר עין עם המתבונן בהם. אמצעים אלה מאפשרים למתבונן להזדהות בקלות עם המפגינים ולראות את מחאתם כלגיטימית. מכאן שבחירתם של עורכי העיתונים להציג בשיטתיות תצלומים שמדווחים על המחאה דרך דיכוייה ומעלימים כל זכר לכוח הארגוני של הפנתרים השחורים לא הייתה האפשרות היחידה שעמדה לרשותם. עם זאת, אין כאן טענה למזימה מכוונת שלה היו שותפות כל מערכות העיתונים, אלא להצגת המחאה על ידי ההגמון ועל ידי סוכניו הפסיביים בדרך שמבטאת את חזקו של המבנה הלאומי ההיררכי.

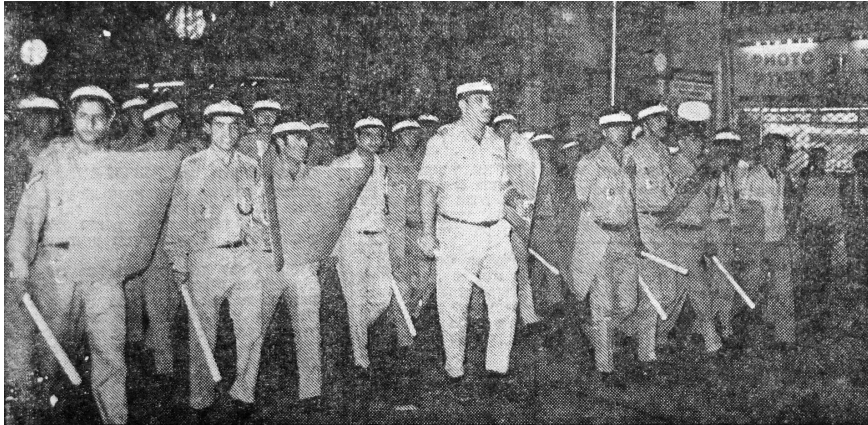
טשטוש המוצא האתני באמצעות מסמנים גזעיים

לב ושנהב (2009, עמ' 146) נדרשו לפרופיל הגזעי של כוח האדם המשטרתי בעת מחאת הפנתרים השחורים ומצאו כי "רבים מן השוטרים שעמם באו הפנתרים במגע היו מזרחים, אפילו כאלה שגדלו או גרו בשכונת מוסררה". לדבריהם, רבים מהשוטרים שחוו בעברם את האפליה והמצוקה שעליהן מחו הפנתרים השחורים הזדהו עם מאבקה של התנועה. גם אסתר מאיר-גליצנשטיין (שם, שם) עמדה על כך שבתקופת המחאה של הפנתרים השחורים היו רוב השוטרים הוותרים מזרחים. ואף על פי כן, האמצעים החזותיים בתצלומים הציבו אותם כנציגיו המובהקים של הלוברן המגולם בכוח הממסדי וכהיפוכם הגזעי של המפגינים.

בהתייחסה לתצלומי האינתיפאדה של מיקי קרצמן הצביעה אריאלה אזולאי (2000, עמ' 278) על הופעתו של החייל בקדמת הפריים בגבו אל הצופה וטענה שזוהי "עמדה שממנה רואים מבעדו אבל בלי לראותו, מבלי היכולת לקרוא לחייל בשם. כך מצליח קרצמן להציג את החייל לא כדמות פרטית בעלת שם: אורי או ברוך, אלא כעמדה נתונה הנגזרת מצבא בעייתות כיבוש". בהשראת היגיון זה אטען כי צילום העימות בין הפנתרים השחורים למשטרה מזווית המראה את גו השוטרים או מסתירה את פניהם מאחורי קסדות מאיין את האדם המאייש את התפקיד הממסדי, וכך מטשטש את גזעו של השוטר. יתרה מכך, בהעלימים את האדם שמאחורי המדים מדגישים אמצעים אלה את המדים עצמם, על סמליהם ואביזריהם, ומציגים את השוטרים כביטוי מושלם של לובן. כך הוסווה הדמיון הגזעי בין השוטרים – שהולכנו והוצגו כמגנים על סדר היום הגזעי של המדינה – ובין המפגינים, שהושחרו על ידי הצגתם כמתפרעים משולחי רסן המאיימים על סדר היום. מחאת הפנתרים השחורים אורגנה אפוא מבחינה חזותית כאיום גזעי של השחור על הלוברן, שמסתיים תמיד כשידו של הלוברן על העליונה.

דיווחי העיתונות שהציגו את העימותים החזיתיים בין כוחות המשטרה למוחים לוו בתצלומים דוגמת תצלום 14, שחיוקו מסר זה. בתצלום נראים שוטרים בלבד. למרות זווית הצילום מלפנים, מוצאם מוסתר היטב, והם מסמנים לובן מובהק במדים הזהים, באחיות האלות באופן דומה ובשורות הישרות שבהן הם צועדים. אף שאין בתצלום עימות פיזי, הוא מתפקד כחזיון ראוה של כוח לבן. כוח זה – המגולם בעוצמה שבהליכה המלוכדת, באלומות המגולמת בלכידות זו, במדים, בקסדות, באלות ובמגנים – מובן כאיום על מי שמתכוונים להתנגד לו, או לחלופין כאות הרגעה עבור מי שבשמם הוא מופעל. כמו בתצלומי החיילים שהוצגו בחלק הקודם, גם בתצלומי ההפגנות של הפנתרים השחורים שפורסמו בעיתונות נראה הכוח כצורה הומוגנית, מוכרת אך לעולם לא אינדיבידואלית, של כוח לבן (Lott, 1992; Mercer, 1994). התצלומים מפנים אפוא את המבט אל הלוברן ומציגים אותו כחזיון ראוה (Smith, 2004). לטענת דאייר (Dyer, 1988), מאחר שהלוברן הגן תמיד על הכוח

הייצוגי שלו על ידי היותו בלתי נראה, הפך השחור לנשא העיקרי של עול הייצוג; התכונות בתצלומים כמו תצלום 14, המאלצת את הגוף הממסדי הלבן לשאת את עול המבט של האחר עליו, חותרת תחת התפיסה ההיסטורית של הגוף הלבן ומערערת על הניטרליות שלו.



תצלום 14. "שוטרים חבושי קסדות המחזיקים מגנים ואלות יוצאים לפעולה נגד הפנתרים – אמש בירושלים" (לא צוין שם הצלם)

מקור: ידיעות אחרונות, עמ' 35; מעריב, עמ' 3, 19.5.71

סיכום

על ידי הקבלה בין תצלומים משני רגעים היסטוריים, מלחמת 1967 ומחאת 1971, נחשף דפוס התנהלות דיאלקטי ביחסה של המדינה לאזרחיה, אשר נע על הציר שבין קבלה לדחייה, בין זהות להבדל ובין הכלה לניכור, וכן מנכיח ומצדיק את המסמן החזותי הגזעי. התצלומים ממלחמת ששת הימים – שצולמו ברגעי לחימה, הפוגה וניצחון ומראים חיילים בני מוצאים שונים המבצעים יחדיו את אותן הפעולות – מעידים כי המלחמה מייצגת בהיסטוריה המקומית רגע של הכלה ממסדית של מזרחים אל תוך הקולקטיב הישראלי ואת הפיכתם לסוכנים פעילים של הממסד הציוני. בהציגם חיילים מזרחים ואשכנזים בצד אחד של המתרס ערערו תצלומי המלחמה על החיבור שנדמה עד אז כהכרחי בין הממסד הציוני ללובן האירופי. מבעד לתצלומים אלה נראתה המלחמה כחיבוק ממסדי שבמסגרתו קרסו, גם אם לזמן מוגבל, הגבולות הגזעיים, והקולקטיב היהודי-ישראלי תפקד כקולקטיב רב גזעי מאוחד. תצלומי המלחמה לימדו על טבעה הדיאלקטי של פעולת הסימון הגזעי, שכן הם מנכיחים ומכחישים בעת ובעונה אחת מאפיינים גזעיים ברורים של לובן ושל שחור, על ידי השתתפותו של הגוף השחור הגברי בריטואלים המיוחסים במובהק לגוף הלבן הגברי. עיצוב הלבן והשחור באופן כזה עושה דה-ננטרליזציה לעליונות של הלבן ולנחיתות של השחור ומאפשר לראות בהפרדה ביניהם, שעליה מושתתת הקטגוריה הגזעית, מיתוס בדיוני. תצלומי המלחמה מייצגים אפוא את הקוטב המכיל והמקבל בציר הדיאלקטי. לעומת זאת, תצלומי המחאה של הפנתרים השחורים ממקמים אותם בקוטב האחר והמדיר. האלימות הגלויה והבוטה של כוחות המשטרה כלפי המפגינים, שהייתה מרכיב מרכזי

בהצגה החזותית של המחאה, היא מסמן גזעי שנועד לבטא את ההפרדה המחדשת בין הלוּבן לשחור. התצלומים הציגו את הגוף המזרחי הגברי כמושא לפוביות גזעיות, שיש לרסנו בכל האמצעים האפשריים, ומולו התעצב וגובש מחדש הלוּבן הישראלי והלוּבן כישראלי. הניידות האינסופית בין מסמנים גזעיים מודגמת ביתר שאת בתצלומי המחאה, כאשר באותו התצלום ממש מאיישים מזרחים בה בעת את שתי העמדות המנוגדות לכאורה של השחור ושל הלוּבן: הן כמפגינים המתפרעים ומאיימים על הסדר, המושחרים ביחס לממסד הציוני, והן כשוטרים, המבקשים לאכוף את הסדר הממסדי ולפיכך מולבנים. כך, במסגרת הכלכלה החזותית הישראלית מתפקדים השחור והלוּבן כזהויות פרפורמטיביות המשתנות לפי הצרכים הלאומיים והזירה שבה הן פועלות.

אם כן, תצלומי המחאה שיקמו את נראותם של ההבדלים הגזעיים בישראל, ודווקא בתקופה שבה החלה הנראות הגזעית המקומית להתעמעם, בין היתר בעקבות מלחמת 1967 והתצלומים שפורסמו בעקבותיה. כך הובדל שוב הגוף המזרחי מהממסד הציוני והורחק מחדש מלב הקונצנזוס אל שולי הקולקטיב. התצלומים שבו והנכחו את הלוּבן ואת השחור כטגוריות גזעיות מוציאות שהתארגנו סביב צמדי דימויים ניגודיים כמו שולט-נשלט, מרוסן-פראי, מוסדי-ארעי ומתוכנן-ספונטני. בסופו של דבר עולה כי תצלומי המחאה של הפנתרים השחורים שהופיעו בעיתונות תפקדו כתצוגה ממסדית של טיהור ושליטה גזעיים, שבאמצעותה ביקש הממסד הציוני להפריד עצמו שוב מאזרחיו השחורים. לשם כך, הגוף הגברי שסימן את מחיקת הגבולות הגזעיים במלחמה שימש כמצע שעליו נחקקו מחדש ההבדלים בתצלומי המחאה. ואולם, חשוב לציין שיציבותו של הסדר ההגמוני אינה בהכרח תוצאה של מזימה זדונית של קבוצה מסוימת החוששת לאבד את עמדת הכוח שלה, אלא נובעת מיציבותו של המבנה ההגמוני הלאומי בישראל, שהעיתונות אינה אלא חלק ממנו, ואשר לו מבקשים להשתייך רוב חברי הקולקטיב הלאומי. המדכא והמדוכא, המנצל והמנוצל משמרים יחד את הסטטוס קוו גם כשהוא פועל לרעתם (יונה, 2005).

לבסוף, ההבדלים הברורים בתפקידו של המסמן הגזעי בשני מאורעות שאירעו בהפרש של ארבע שנים בלבד זה מזה, מעידים יותר מכול שמחסום הצבע הקשיח, שעליו עמד דו בוז באופן נבואי בראשית המאה העשרים כבעיה הגדולה ביותר של המאה, הפך במרחב החזותי הישראלי למחסום גמיש ודינמי.

מקורות

- אבנרי, א' (ללא תאריך). מתי אבוטבול יהיה פייגין? העולם הזה, 1758, 18-19.
- אזולאי, א' (2000) איך זה נראה לך? 25 שיחות, 44 תצלומים. תל אביב: בבל.
- בארת, ר' (1998). מיתולוגיות. תל אביב: בבל.
- בליבר, א' (2004). האם קיימת גזענות חדשה? תיאוריה וביקורת, 24, 73-83.
- במחנה (1967, 12 ביוני). האפוס של הניצחון.
- בן-אליעזר, א' (2008). כיצד יהודי הופך שחור בארץ המובטחת. בתוך י' יונה וי' שנהב (עורכים), גזענות בישראל (עמ' 130-157). ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד.
- בנימין, ג' (1967). אלבוּם מלחמת הניצחון תשכ"ז. תל אביב: לדורי.

- בר-און, מ' (1968). צבא הגנה לישראל: ששה ימים, 5.6.67-10.6.67. תל אביב: משרד הביטחון. ברוך, ג' (1971, 4 במרץ). אנחנו קבוצת צעירים דפוקים, הקוראת: לא רוצים יותר קיפוח ואפליה. ידיעות אחרונות, עמ' 3, 9.
- ברנשטיין, ד' (1979). הפנתרים השחורים: קונפליקט ומחאה בחברה הישראלית. מגמות, כה(1), 76-77.
- (2008). הפנתרים השחורים כתנועת מחאה: קריאת תיגר למדינה ולסדריה. בתוך צ' צמרת וח' יבלונקה (עורכים), העשור השלישי (עמ' 103-114). ירושלים: יד יצחק בן צבי. גאנץ, ה' (2008). מהו צבעו של הערבי? מבט ביקורתי על משחקי הצבע. בתוך י' יונה וי' שנהב (עורכים), גזענות בישראל (עמ' 76-92). ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד. גוטסור, י' (1967). צה"ל בגבורתו, 1967. תל אביב: מסביב לעולם.
- דהאן-קלב, ה' (1991). ואדי סאליב והפנתרים השחורים: מערכת התארגנות עצמית. חיבור לשם קבלת תואר דוקטור, האוניברסיטה העברית ירושלים.
- דו בויו, וא"ב (2009). בשמתם של השחורים. בנימינה: נהר ספרים.
- הלמ"ס (1968). שנתון סטטיסטי לישראל, 1967. ירושלים: הלשכה המרכזית לסטטיסטיקה. הרצוג, ח' (1986). עדתיות פוליטית: דימוי מול מציאות. תל אביב: הקיבוץ המאוחד. חבר, ח', שנהב, י' ומוצפי-האלר, פ' (עורכים) (2002). מזרחים בישראל: עיון ביקורתי מחודש. ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד.
- חזן, נ' (2011). צילום שחור לבן: הדיאלקטיקה של המסמן הגזעי בצילום ישראלי 1950-1970. חיבור לשם קבלת תואר דוקטור, אוניברסיטת בר אילן.
- חמו, א' ושטרית, ס"ש [בימוי] (2003). הפנתרים השחורים מדברים. ישראל: הפקה עצמאית. ידיעות אחרונות (1967, 10 ביוני). ישראל במערכת תשכ"ז (גיליון מזכרת)
- (1967, 13 ביוני). מגדות הסואץ עד הרמה הסורית (מוסף צילומים).
- יונה, י' (2005). בזכות ההברל: הפרויקט הרב תרבותי בישראל. ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד.
- יונה, י' ושנהב, י' (עורכים) (2008). גזענות בישראל. ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד.
- יוסף, ר' (2004). אתניות ופוליטיקה מינית: המצאת הגבריות המזרחית בקולנוע הישראלי. תיאוריה וביקורת, 25, 31-62.
- (2010). לדעת גבר: מיניות, גבריות ואתניות בקולנוע הישראלי. תל אביב: הקיבוץ המאוחד והמכללה האקדמית ספיר.
- כוזם ע' (2002). להפוך למיעוט, לבחון את המגדריות: נשים עיראקיות יהודיות בשנות החמישים. בתוך ח' חבר, י' שנהב ופ' מוצפי-האלר (עורכים), מזרחים בישראל (עמ' 212-243).
- לב, ט' (2008). "נמחק את עברם של אלה שיש להם עבר": הפרוטוקול המלא של פגישת הפנתרים השחורים עם ראש ממשלת ישראל, אפריל 1971. תיאוריה וביקורת, 32, 197-226.
- לב, ט' ושנהב, י' (2009). "אל תקרי פועל – אלא פנתר!": הפנתרים השחורים ופוליטיקת הזהויות בראשית שנות השבעים. תיאוריה וביקורת, 35, 141-164.
- (2010). כינונו של האויב מבפנים: הפנתרים השחורים כמושא של פאניקה מוסרית. סוציולוגיה ישראלית, (יב1), 135-158.

- לימור, י' (1971, 20 במאי). עשרות התקהלו ליד מטה המשטרה ודרשו לשחרר ה"פנתרים" וראשי מצפן. מעריב, עמ' 3.
- ליר, ש' (עורכת) (2007). לאחותי: פוליטיקה פמיניסטית מזרחית. תל אביב: בבל.
- מוסק, נ' [תסריט ובימוי] ושביט, ש' [הפקה] (2002). שמעת על הפנתרים? [סרט]. ישראל: בלו רוז הפקות.
- מיכאל, ס' (1974). שווים ושווים יותר. תל אביב: בוסתן.
- מעריב (1967, יוני). ניצחון הבזק של ישראל (גיליון מיוחד בשיתוף עם מגזין LIFE). נזרי, י' (2004). חזות מזרחית / שפת אם. תל אביב: בבל.
- ניני, י' (1971). הרהורים על החורבן השלישי. שדמות, מא, 54-61.
- נעמן, י' (2006). ידוע שהתימניות חמות במיטה: על הקשר בין צפיפות הפיגמנט לשם התואר פרחח. תיאוריה וביקורת, 28, 185-191.
- סבג, א' ואדרי, ר' (1999). הפנתרים השחורים. ירושלים: בית הספר לצילום מוסררה.
- סטולר, א"ל (2008). עלבונות מיניים וגבולות גזעיים: כשירות תרבותית והסכנות הטמונות בנישואי תערובת. בתוך י' יונה וי' שנהב (עורכים), גזענות בישראל (עמ' 220-257). ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד.
- סלע, ר' (2007). שישה ימים ועוד ארבעים שנה (קטלוג). פתח תקווה: מוזיאון פתח תקווה.
- (2008). גלגול של דימוי בתודעה הציבורית: מתצלום הצנחנים ליד הכותל של דויד רובינגר לתצלום פרשת קו 300 של אלכס ליבק. ישראל, 13, 161-180.
- פאנון, פ' (2004). עור שחור, מסכות לבנות. תל אביב: ספריית מעריב.
- ריבון, נ' (1971, 19 במאי). לאחר הפרת הבטחה להפגנה שקטה התנגשויות עם הפנתרים ברחובות מרכזיים בכירה. הארץ, עמ' 1, 3.
- שגב, ת' (2005). 1967: והארץ שינתה את פניה. ירושלים: כתר.
- שוחט, א' (2001). זיכרונות אסורים: לקראת מחשבה רבת-תרבותית. תל אביב: בימת קדם לספרות.
- שחר, א' (1967). אלבום מערכות צה"ל 1967. תל אביב: אלבומי המערכה.
- שטרית, ס"ש (2004). המאבק המזרחי בישראל 1948-2003. תל אביב: עם עובד.
- שמחוני, ש' (1967). הנצחון הגדול בתמונות. תל אביב: אסתר.
- שנהב, י' (2003). היהודים-הערבים: לאומיות, דת ואתניות. תל אביב: עם עובד.
- שפירא, א' (2010). ארבעים שנה למכתב השמיניסטים הראשון. המכון הישראלי לדמוקרטיה. אוחר מתוך www.idi.org.il/BreakingNews/Pages/197.aspx#p2
- שפרינצק, א' (1973). ניצני פוליטיקה של ההגליטימיות בישראל 1967-1972. ירושלים: מכון לוי אשכול לחקר הכלכלה, החברה והמדיניות בישראל, האוניברסיטה העברית בירושלים.
- Clarck, S. (2003). *Social theory, psychoanalysis and racism*. New York: Palgrave Macmillan.
- Dyer, R. (1988). *White*. Screen, 29(4), 44-64.
- (1997). *White*. London: Routledge.
- Fusco, C. (2003). Racial time, racial marks, racial metaphors. In C. Fusco & B. Wallis (Eds.), *Only skin deep: Changing visions of the American self* (pp. 13-50). New York: International Center of Photography.

- Hazan, N. (2010). The racialisation of Jews in Israeli documentary photography. *Journal of Intercultural Studies*, 31(2), 161–182.
- Lott, E. (1992). Love and theft: The racial unconscious of Blackface minstrelsy. *Representations*, 39, 51–70.
- Mark, I. & Shama, A. (1972). Israel and its third world Jews: Black Panthers—The movement. *Society*, 9(7), 37–39.
- Massad, J. (1996). Zionism's internal others: Israel and the oriental Jews. *Journal of Palestine Studies*, 25(4), 53–68.
- McClintock, A. (1995). *Imperial leather: Race, gender, and sexuality in the colonial contest*. New York: Routledge.
- Mercer, K. (1994). *Welcome to the jungle: New position in black cultural studies*. New York: Routledge.
- Mirzoeff, N. (2003). The shadow and the substance: Race photography and the index. In C. Fusco & B. Wallis (Eds.), *Only skin deep: Changing visions of the American self* (pp. 111–126). New York: International Center of Photography.
- Ranciere, J. (1998). The cause of the Other. *Parallax*, 4(2), 25–33.
- Rogoff, I. (2008). What is a theorist? In M. Hlavajova, J. Winder & B. Choi (Eds.), *On knowledge production: A critical reader in contemporary art* (pp. 97–109). Frankfurt and Utrecht: BAK and Revolver.
- Smith, S. M. (2004). *Photography on the color line: W. E. B. Du Bois, race and visual culture*. Durham: Duke University Press.
- Smooha, S. (1972). Black Panthers: The ethnic dilemma. *Society*, 9(7), 31–36.
- Winant, H. (1994). *Racial condition: Politics, theory, comparisons*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (2003). The theoretical status of the concept of race. In C. Fusco & B. Wallis (Eds.), *Only skin deep: Changing visions of the American self* (pp. 51–61). New York: International Center of Photography.
- Yonah, Y., Ram, H. & Markovich, D. (2010). “Family structure”: Intractable Eurocentric fantasies in contemporary Israel. *Cultural Dynamics*, 22(3), 1–27.

