

# פוטולקסיק 2 - פתח דבר

רותי גינזבורג

אור וחושך: הפוליטי בצילום

הגיליון השנים-עשר של מפתח הוא הגיליון השני של כתב העת המוקדש לעבודתם המחקרית של חברי קבוצת הפוטולקסיק שפעלה במרכז מינרבה למדעי הרוח באוניברסיטת תל אביב כחלק מפרויקט קבוצת הלקסיקון למחשבה פוליטית. המאמרים שלהלן מציגים מכלול של פרספקטיבות רבות-חזומיות בשדה מחקר שבמרכזו חקר הצילום. צלמים, אוצרים וחוקרים מניחים שלאורך ההיסטוריה, וביתר שאת היום, בעידן האינטרנט והדיגיטציה, הצילום הוא מדיום שקשור בעבותות אל הפוליטי<sup>1</sup>. פעולת הצילום אינה מתוחמת רק לאירוע שבו התרחשה; מובלעת בה הנחה בדבר משתתפים עתידיים, שבלעדיהם הפוליטיות הטמונה בפעולת הצילום ובתצלום (כתוצר וירטואלי, חומרי, אמנותי, כלכלי) לא שלמה או אפילו לא הושלמה. הצילום הוא אמצעי ליצירת דימויים שיכולים להוות ייצוגים פוליטיים: בזמן הצילום מתכוננים יחסים בין המשתתפים, בין הצלמים למצלומים; הצילום משקף לצופיו את מערך היחסים בין המצלומים וחושף את יחסי הכוח בזמן הצפייה בו. עם הטמעת המצלמה בטלפון הנייד נעשו יחסי הכוח הללו ופוטנציאל החשיפה, ההצגה וההפצה שלהם נוכחים בכל מקום ובכל עת.

היחסים בין ייצוג המציאות, תיאורה, שינויה ויצירתה הם חלק אימננטי של כל פעולה פוליטית. בעידן הטכנולוגי הנוכחי, עם שכלול מכשירי הראייה והתיעוד והניתוח החזותי, לצילום יש תפקיד מרכזי וייחודי בכך. מראשית ימי הצילום יוחס כוחו של התצלום ליכולתו הייחודית וחסרת התקדים לתפוס את הקיים ולייצג את המציאות. הצילום יכול להפוך מחשבות מופשטות והלכתי רוח לתוצרים חזותיים מוחשיים בדרכים שונות המקנות תוקף לעמדות ולרעיונות חברתיים, פוליטיים ואידיאולוגיים. הצילום אפוא לא רק משקף את המציאות אלא גם מבנה ומעצב אותה. דוגמה לקשר בין התפתחויות טכנולוגיות ליכולתו של הצילום ליצור מציאות אפשר למצוא בתצלום של הצלם והחוקר אריאל קן, המופיע בשער הגיליון הנוכחי. בעזרת עיבוד ממוחשב של נתונים מהכפר סילוואן יצר קן דימוי תלת-ממדי מורכב המלכד את פני השטח של הכפר עם מה שמצוי מתחתם. התצלום ה"נפחי" מציג את הכפר ואת עברו, את ההווה ואת ההיסטוריה שלו, כמו גם את רובדי השליטה במרחב והקשר ביניהם, באופן שאי אפשר לראות בתצלום דו-ממדי "רגיל". הדימוי מורכב מצבירה של תצלומים וסרטי וידיאו של אותו מקום, ובה בעת סיווג וסילוק של מרכיבים מתוכם. חלק מהתצלומים הם תוצרי פרויקט צילום אוויר של ילדי הכפר עם "המעבדה הציבורית" שנעשה ביוזמת החוקרת והאקטיביסטית חגית קיסר<sup>2</sup>, שקן הוסיף להם תצלומים שצילם בעצמו ותצלומים שאסף מאתרי אינטרנט המציגים את ההשתרגות של סילוואן עם עיר דוד. בעזרת מערכת מיקום לוויינית (GPS) גובשו הדימויים לכדי מודל תלת-ממדי הכולל דימויים של הכפר ושל האתר הארכיאולוגי (ואדי חלווה ובריכת השילוח), וכך

נוסף למראה פני השטח סימון תת־קרקעי. בעזרת הריבוי והעיבוי הוא יצר תבנית תלת־ממדית המעתיקה את המציאות באופן מאוכן גיאוגרפית ומדיה, גם אם הקשר המימטי ביניהן אינו ברור ומידי. ענן הנקודות נראה ללא ההקשר כמו דימוי פנטזמטי. הנקבה והרחוב הֶרודיאני המסמל את עברו של היישוב ומהווה רקע לסכסוך העכשווי נראה בדימוי החדש כמו שובל, כמו זנב חיה. המרכיבים שאינם ניתנים לחישוב במהלך העיבוד הושמטו מהתוצר הסופי ובמקומם נותר חלל ריק – אֵין. כך יוצא שענן הנקודות של הדימוי התלת־ממדי זוהר על גבי הרקע החשוך. סילוק מרכיבים מהתצלום, ביניהם פרטים של ההווה, מותיר דימוי אחד מרוכז, מואר. במקום הפרטים הללו שהוסרו אֵין כלום; חשכה. חזותית לפנינו מדבר שחור, היעדר, אי־דיעה.

הצילום ה"כותב באור" (photo-graph) נע בין הלבן לשחור על סקאלה של אפורים. בצילום שחור-לבן הצבעוניות מתורגמת לגוני האפור, והאור המכונן את הדימוי המצולם נראה דרך המקומות הבהירים. תפקידו המרכזי של האור בהבניית הדימוי הצילומי אינו נעלם בצילום הצבעוני ואף לא בזה הדיגיטלי; האור מובן מתוך ההבדלים, וההבדל הופך מובהק כשהוא מוצב ליד היפוכו. בדומה להופעה של לבן בסמוך לשחור ולבהירות ליד אפלה, האור בולט לצד החשכה ובתוכה. היחס הבינארי של שחור-לבן/חושך-אור, על גילוייו המגוונים, נמצא ביסודו של כל צילום. תפקידו אינו מצומצם להיבט טכנולוגי־אופטי, אך בהתבוננות מקרוב אפשר לראות כיצד נקשרים להיבט זה היבטים אסתטיים ופוליטיים. קן, למשל, מייצר על ידי עיבוד טכנולוגי דימוי תלת־ממדי שבו יחסים בין אור לחושך מקבילים ליחסים בין ידיעה לאי־ידיעה. כהקדמה לגיליון המוקדש למושגים פוליטיים בצילום אציע כאן שלוש דוגמאות נוספות שחושפות וחוקרות את הקשרים בין הטכנולוגי, האסתטי והפוליטי במדיום זה. הדוגמאות נבדלות זו מזו מבחינה דיסציפלינרית, היסטורית ועניינית, אך כולן נסובות על היחס הבינארי היסודי שחור-לבן ואור-חושך: סדרה של תצלומים של האמן יזן ח'לילי, דברים שכתבה וירג'יניה וולף ביומנה, וספר של סימון בראון העוקב אחר פרקטיקות נראות של השחורים בארצות הברית. דוגמאות אלו, המובאות כאן בקצרה, חושפות את הזיקות השונות בין הצילום לפוליטי, כפי שחוקרות וחוקרים אחרים בגיליון זה דנים בהן ביחס למושגים אחרים.

1. יזן ח'לילי, אמן פלסטיני, צילם בשטחים הכבושים את הסדרה "נוף בחשכה" (2010) כשהוא מכוון את עדשתו לעבר שטחי C (שטחים שהועברו לשליטה ישראלית מלאה בעקבות הסכמי אוסלו מ־1995).<sup>3</sup> את פני השטח החשוכים אפשר לזהות על ידי אלומות האור המבצבצות מעבר לגבעה המצולמת ומשרטטות את קו האופק. האור המלאכותי בחלק מהתצלומים דומה למראה של אור השחר. בכמה מהם מקור האור דווקא מובחן וברור, כמו עמודי התאורה לאורך דרך הביטחון שליד יישוב יהודי. כיוון שהצילום בלילה דורש חשיפה ממושכת, כל אלומה קיבלה נפח כאילו תועד כאן חומר ולא גלי אור. הפער בין האור המאיר בשטחים שתחת שליטה ישראלית לחושך של שטחי A המצויים תחת שליטה פלסטינית, שמהם מצלם ח'לילי, מייצג את היחסים הקוטביים של הכיבוש ומזכיר פרקטיקות ענישה קולקטיביות כמו ההאפלה הממושכת של רצועת עזה,<sup>4</sup> או היחס החשדני שמקבל כל פלסטיני/ת תחת המשטר הישראלי ואינו מאפשר לו/ה להיוותר בצל. כך למשל, כל מעבר של פלסטיני/ת בגדה, ברכב או ברגל, לאזור אחר

מאזור מגוריו, מלווה במחסום שבו היא/הוא נדרש/ת להזדהות. תפיסתם של הפלסטינים כאיום בטחוני מטילה עליהם את החובה להוכיח את חפותם על ידי חשיפת זהותם. התאורה המצולמת בתצלומים של ח'לילי באה מההתנחלויות ולא מהיישובים הפלסטיניים. זוהי תמונת הכפפה הפוכה מתמונת הפיקוח הפאנאופטית המוכרת: לא הפלסטיני הוא זה שנמצא באור, אלא היהודי המתנחל. בנוסף, החלוקה לשטחי A, B (שליטה ביטחונית ישראלית ושליטה אזרחית פלסטינית) ו-C מייצרת פיצול טריטוריאלי המשפיע מנטלית על תפיסת השייכות הפלסטינית. בעקבות מלחמת 1948 הפכו רבים מהפלסטינים לפליטים, ובעקבות חלוקת השטח בהסכמי אוסלו נותרו רבים מהם מנותקים זה מזה. בדברים המלווים את סדרת התצלומים באתר האמן מספר ח'לילי איך נקלע ב-2002 לעוצר בביר זית יחד עם חבר, ובלילה ראו במערב את אורותיה של יפו, שאליה אינם יכולים להיכנס.<sup>5</sup> כשהביטו אל העיר שינה החושך את קנה המידה וקיצר את המרחק ויפו נראתה בהישג יד. התצלומים ואירוע הצילום, כפי שח'לילי בחר לספר אותו, מראים איך הצילום מתווך ומייצג מצב פוליטי. הפלסטינים החיים בשטחים חוויים בחשכה אשליה, אך האשליה המתועדת במצלמה מייצגת את יחסי הכוח המכתיבים את החיים של הפלסטינים: מה הם רואים, איך הם רואים וכיצד הם נראים.

2. וורג'יניה וולף, מציינת רבקה סולניט, כתבה באחד מיומניה: "עתידי חשוך, הדבר הטוב ביותר שהעתידי יכול להיות, אני חושבת".<sup>6</sup> בניגוד לפחדם של ילדים מהחשכה ולרתיעתם של מבוגרים מהאידיעה שבאפלה, וולף מצאה בחושך נחמה. כפי שח'לילי מראה, בחשכת הליל קשה להבחין במרחקים ובהבדלים. בלילה, היא מוסיפה, מתרחשים מעשי אהבה, ודברים מתחילים, צומחים ומשתנים. החשכה מברכת בחווה את הכישוף, את הפרת ההסכמים, את השחרור ממחויבות, את ההתחדשות וההתרבות. אין מדובר באפלה הכרוכה בעצימת עיניים, אלא בהליכה בחושך בעיניים פקוחות. לפי וולף, סופרת המבקשת לספר סיפור ולשרטט את המציאות נדרשת למצוא את דרכה במקומות החשוכים של הלא-נודע. זהו החדר משלך. סולניט קושרת את החשכה של וולף לספרה של סוזן סונטג להתבונן בסבלם של אחרים,<sup>7</sup> המתחיל בשאלה ששואלת וולף בשלוש גיניאות<sup>8</sup> – האם גברים ונשים מתבוננים באופן זהה בתצלומים המתעדים זועות מלחמה, מסתיים עם אימוץ האידיעה. סונטג, הדנה באתיקה של הצופה המרוחק דרך תיאור מקרים בולטים במאה העשרים, מראה שאין דרך לדעת מראש אם תצלום יעורר אצל הצופים ביקורת ופעולה. בדימוי אין דבר שמבטיח תגובה, גם כשהקשר הוא קריאה לעזרה. גם לפי סונטג אנחנו נתונים אפוא בחשכה. הקשר שיוצרת סולניט בין החשכה המשחררת של וולף לחשכת האידיעה של סונטג מדלג על הפרק הפותח בספרה הראשון, הצילום כראי התקופה.<sup>9</sup> תחת הכותרת "מערת אפלטון", סונטג מדמה את התצלומים לצללים שרואים מי שכלואים במערה. בחשכה אנחנו רואים את העולם דרך התצלומים, רוכשים מיומנות באתיקה של צפייה ולומדים צופן ויזואלי חדש: במה ראוי להתבונן? החשכה שבחוסר הידיעה של וולף והחשכה שבמערה של סונטג אינן זהות, גם אם שתיהן קושרות בין הפוליטי לאסתטי.

3. בספרה עניינים חשוכים מציגה סימון בראון את היחסים בין אור לחשכה ופורשת את טכניקות הפיקוח הממוגזעות לאורך ההיסטוריה, עד ימינו.<sup>10</sup> השחור נתפס כמושא שיש לעקוב אחריו.

בספינות העבדים אורגנו השחורים בתא מטען שמבנהו דמה למבנה הפיקוח של הפאנאופטיקון. אולם בעוד מטרת הפיקוח הפאנאופטי היא להשיב למוטב את הנמצאים תחת פיקוח, צבע עורם של השחורים סימן אותם לעד כ"אחרים". בניו יורק במאה השמונה-עשרה הם חויבו להדליק נר בלילה כדי שיהיו אותם מרחוק.<sup>11</sup> היחסים בין ראייה לאי-ראייה חיזקו את ההיררכיה בין השחור ללבן: העבדים היו אמורים להיות נראים בעיני האדונים. פוסטרים שנראו בהם פניהם השחורות של העבדים הנמלטים נתלו לאור היום למען הלבנים שחיו חיי חירות וידעו קרוא וכתוב.<sup>12</sup> כפי שמראה בראון בספרה, ההיררכיה המפקחת הממוגזעת ממשיכה עד היום. בספרו ביקורת ההיגיון השחור כותב אשיל קמפּה שהצבע השחור והגזע מהווים יחד את טירוף המודרניות.<sup>13</sup> העולם האירופי-אמריקני קידד את השיגעון באמצעות צמצום החיים והגוף לשאלה של נראות, של עור וצבע, ולפיקציה הביולוגית הגלומה בהם. הגזע, המהווה לאורך מאות שנים קטגוריה חומרית ופנטזמטית, הוא לדעתו שורש הקטסטרופה – המניע המרכזי לפשעים קיצוניים ולאינספור מעשי טבח. הדוגמאות הרבות שמביאה בראון בספרה לחיבור בין גזע לעור שחור בארצות הברית מספרות סיפור דומה לזה שמובא בביקורת ההיגיון השחור של במבה: היא מראה את הקשר בין סימון העבדים כרכוש באמצעות ברזל מלובן לפיקוח הביומטרי העכשווי. ההטבעה על העור זיהתה את העבדים עם המדינות שאליהן נשלחו או עם בעלי המטעים שלהם היו שייכים, ובה בעת כאחרים, זרים, לא לבנים ולא אנושיים. הסימון היה היררכי וממוגזע וכרוך בדה-הומניזציה. לדברי בראון, הסימון הגופני ממשיך להתקיים גם היום באמצעות הטכנולוגיה הביומטרית, המודדת את הגוף החי כדי לזהותו בקלות וביעילות על פי סימנים קיצוניים גופניים, והיא רואה בכך אלימות מובנית הכרוכה בפרקטיקות זיהוי המעוגנות בנורמת הלבן.<sup>14</sup> לתחנות ההיסטוריות שמציינת בראון אפשר להוסיף את ראשיתו של סרט הצילום הצבעוני. מ־1940 עד 1990 היה האיזון הכימי בין הצבעים מכויל לפי גון העור של אישה לבנה, ולפיכך מגוון הצבעים של אנשים "שחורים" לא נראה בתצלומים. הדבר השתנה רק בשנות השבעים המאוחרות בזכות תעשיית הרהיטים, שביקשה להראות לקונים בדיוק רב יותר את צבעם של עצים שונים. תעשייה נוספת שהביאה לשינוי היתה תעשיית השוקולד, שרצתה להבליט את ההבדל בין שוקולד מריר לשוקולד חלב.<sup>15</sup>

הקשרים בצילום בין טכנולוגיה, אסתטיקה ופוליטיקה ברורים כשמתארים את העולם במונחים של שחור-לבן או חושך-אור. התצלומים של קן וח'לילי והכתיבה של וולף ובראון מציגים את מרכזיות הצילום בחיבור בין הפוליטי לאסתטי, כשהם נעים יחד בין הפרטי לקולקטיבי ובין האישי למוסדי. כך גם המאמרים המקובצים בגיליון זה, המציעים מבט ביקורתי על מגוון מושגים הקשורים לצילום באופן שחושף, מדגיש ומאתגר מובנים והקשרים פוליטיים. כל המאמרים מתמודדים עם סוגיות הקשורות בשינויים טכנולוגיים של ייצור הדימוי וההפצה, כמו גם בשאלות של ייצוג, זהות ושייכות. יחד הם יוצרים עולם עשיר ומורכב שהפרקטיקה של הצילום והדימוי המצולם נמצאים במרכזם.

מאמרה של רותם רוזנטל, "ארכיון קדם-מדינתי", שב אל המושג "ארכיון" שהוצג בגיליון הראשון של קבוצת הפוטולקסיק<sup>16</sup> ומבקש לאפיין רגעים בכינונו של הארכיון כמוסד המבקש

להבטיח את העתיד לבוא. רוזנטל שמה דגש על מיסוד היחסים עם הצילום כמרכיב מרכזי בארכיון, ועל ההקשרים והמאפיינים שנוצרו בו בין החזותי למילולי.

במאמר "הסוואה" מחלצת אילת זוהר את המושג מהקשרו הצבאי והביולוגי ומראה כיצד הוא קשור ליחסי הגומלין בין נראות, היטמעות, פרשנות הנראה וצילום. זוהר מנסה לברר אם ההסוואה מאתגרת את המבט ההגמוני, ובפרט את המבט הצילומי.

במאמר "חלון" דנה ליאת סאבין בן שושן בקשר בין המדיום האדריכלי למדיום הדוקומנטרי-חזותי ומראה את מורכבות היחסים ביניהם תוך התמקדות בחלונות האדריכליים ובחלונות הווירטואליים. החלון נתפס כמייצג את הרצון ליצור חיץ בין המתבונן ובין העולם, ובה בעת כאמצעי למימוש התשוקה שלו לקשר עם האחר הנראה שם בחוץ, מבעד לחלון.

במסה "לוח עדות" מבקש חיים דעואל לוסקי לדון בפיצול תפקיד הצילום בין האמנותי לציילומי בשנות השמונים דרך מושג מקראי. לוסקי קורא את המושג "לוח עדות" דרך הפריזמה הפוסט-מודרנית ושיח הצילום, ובה בעת מנתח באמצעות השפה המקראית את הזיקה בין הצילום לבין המילה "צֶלֶם".

במאמר "מהירות" מבקש ינאי טויסטר לערער על הקשר המסורתי בין צילום לראייה. הוא מתעכב על תחנות שונות בהיסטוריה של הצילום כדי להראות כיצד נוצר הקשר הזה ואיך ניתן לקרוא מחדש את ההתניה הפוליטית הזאת דרך אפיונים, יישומים ופרושים שניתנו למהירויות שונות. יערה גיל-גלזר חותרת להבין את תפקידו של הצילום האקטיביסטי על ידי התבוננות בדוגמה היסטורית – ליגת הצילום של ניו יורק (1936–1951). במאמרה "פדגוגיה צילומית אקטיביסטית" היא בוחנת את העיסוק בצילום באותה תקופה כתחום פדגוגי בעל אופי אקטיביסטי של עיצוב שיח אסתטי-חברתי.

המאמר "רואה-יורה" עוסק במושג ישראלי שהתקבע בשנים האחרונות ויוחד לצורת לוחמה חדשה המקשרת בין ראייה לפעולת הירייה. חוה ברונפלד-שטיין עוקבת אחר ההתפתחות הטכנולוגית הקושרת בין שני המנגנונים ומתעכבת על היבטים מגדריים המאפיינים את מערכת הנשק הבלתי מאוישת המקומית.

במאמר "צילום אזרחים" אני דנה בתנאי האפשרות להשתתפות ההולכת וגדלה של אזרחים בייצור הידע דרך צילום, ומציעה תפיסה גמישה המבקשת לאפיין את הצילום דרך איתורו בשדות הידע שבהם הוא שכיח: בתקשורת, במחקר השתתפותי במדעי החברה ובארגוני זכויות אדם. במאמר אני טוענת שגם אם בצילום אזרחים יש מן ההבטחה לדמוקרטיזציה בייצור הידע, אין זה בהכרח כך.

גיליון זה מסכם שבע שנות פעילות של קבוצת המחקר פוטולקסיק. המשותף לקבוצת המחקר היה דחף אינטלקטואלי לעיון ביקורתי במשלבים האמנותיים, התיאורטיים והפוליטיים של תחום הצילום. כמו שמוכיח מקבץ המאמרים שלהלן, ביקשנו לנהל דיון על התנאים ההיסטוריים והעכשוויים של הצילום, על החשיבה התיאורטית והפרשנית בנוגע אליו, על תפקידיו בעולם של מומחים, ולבחון כיצד הוא נחוה בזירה האמנותית. אני רוצה להודות לאריאלה אזולאי על

היוזמה להקמת הקבוצה, לנעם גל שריכו את פעילותה בשנת 2014 ולכלל חבריה. כמו כן אני מבקשת להודות לרכז המערכת, חמי שיף, למעצב הגיליון, רונן אידלמן, לעורכת הלשונית, יסמין הלוי, ולעורך הראשי של כתב העת, יואב קני, על העזרה הרבה ותשומת הלב המקצועית שהעניקו לי וליתר כותבות וכותבי המאמרים הכלולים בגיליון.

## הערות

1. אריאלה אזולאי, האמנה האזרחית של הצילום (תל אביב: רסלינג, 2006); Robert Hariman and John Louis Lucaites, *The Public Image: Photography and the Civic Spectatorship* (Chicago: The University of Chicago Press, 2016); Nicholas Mirzoff, *How to See the World: An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More* (New York: Penguin Books, 2016); Joanna Zylińska, *Nonhuman Photography* (Boston, Mass: The MIT Press, 2017).
2. הפרויקט הוצג בגיליון הפוטולקסיק הראשון. ראו חגית קיסר, "צילום אוויר" (קהילה), מפתח 7, 205-232 (חורף 2014) <http://mafteakh.tau.ac.il/2014/01/11-07>.
3. Yazan Khalili, "Landscape of Darkness": [www.yazankhalili.com/index.php/project/landscape-of-darkness](http://www.yazankhalili.com/index.php/project/landscape-of-darkness) (להלן "Landscape of Darkness"). (Khalili, "Landscape of Darkness").
4. על האפלת רצועת עזה ראו עוד באתר ארגון גישה: <http://gisha.org/en-blog/2017/06/19/the-gaza-electricity-crisis-faqs>.
5. Khalili, "Landscape of Darkness".
6. לפי סולניט, הדברים הללו שנכתבו בתחילת 1915, כשהיה ברור לכול שמלחמת העולם הראשונה מתפתחת לממדים קטסטרופליים, מעוררים תהייה. לדעתה רצוי להבינם לא כתגובה למאורעות אלא על רקע החיים האישיים של וולף בת ה־33 המתאוששת ממצב רגשי קשה. ראו עוד: Rebecca Solnit, *Men, Explain things to Me, and Other Essays* (London, Granta Books, 2014).
7. סוזן סונטג, להתבונן בסבלם של אחרים, תרגם מתי בן יעקוב (בן שמן: הוצאת מודן, 2004).
8. וירג'יניה וולף, שלוש גיניאות, תרגם אהרן אמיר (תל אביב: שוקן, 1985).
9. סוזן סונטג, הצילום כראי התקופה, תרגם יורם ברונובסקי (תל אביב: עם עובד, 1979).
10. Simon Brown, *Dark Matters: On the Surveillance of Blackness* (Durham and London: Duke University Press, 2015).
11. שם, 78.
12. שם, 54.

Achille Mbembe, *Critique of Black Reason*, Trans. Laurent Dubois (Durham and Lon-  
don: Duke University Press, 2017)

14. פרק 3, עמ' 89-129.

15. ראו סרטון על ראשיתו של סרט הצילום הצבעוני וכיולו לפי צבע עורם של אנשים  
לבנים: "Color film was built for white people. Here's what it did to dark skin"  
[www.vox.com/2015/9/18/9348821/photography-race-bias](http://www.vox.com/2015/9/18/9348821/photography-race-bias)

16. אריאלה אזולאי, "ארכיון", *מפתח 7* (חורף 2017), 17-37, [http://mafteakh.tau.ac.il/wp-content/  
uploads/2014/01/7-2014-02.pdf](http://mafteakh.tau.ac.il/wp-content/uploads/2014/01/7-2014-02.pdf)



