

נחשף לייצוגים של אקטיביזם אפרו-אמריקני אסרטיבי, מתוחכם או אלים.

בעידן המודרני המצולם שבו מצלמות הן מצרך נפוץ – החל מימי מצלמות הקודאק האיטיות מראשית המאה העשרים שסייעו לתעד את הלחימה בחזיתות של מלחמת העולם הראשונה, ועד לסמארטפונים של ימינו – הצילום הוא מרכיב משמעותי בהנצחת החוויה האנושית, וכפי שהוא מעשיר את תיעודה של המציאות כך הוא גם מוסיף אתגרים פרשניים ומחקריים. פעמים רבות יש לחפור בתצלום כדי לחשוף את הקולות החבויים בו שהושקו. התצלום "אם נודדת" (*Migrant Mother*) שצילמה דורותיאה לאנג (Lange) בשנת 1936, ואשר מופיע במאמרה של איילת כרמי בגיליון זה (עמ' 33), הפך במידה רבה לסמל של תקופת "השפל הגדול" (*The Great Depression*) בארצות-הברית, שבמהלכה נעקרו אמריקנים רבים מביתם בחיפוש אחר פרנסה. "האם הנודדת" גילמה את הסבל של עניים כפריים רבים, אולם מי שנותרה אלמונית במשך שנים רבות היא מושא התצלום: פלורנס אואנס ת'ומפסון (*Owens Thompson*), שנולדה בשמורה של שבט הצ'רוקי באוקלהומה, ובעת שצולמה התמונה הייתה בת 32 ואם לשבעה ילדים. סיפורה של אואנס ת'ומפסון משקף את הסבל בזמן השפל הגדול, אך מקפל בתוכו גם את הנישול, ההזנחה והקשיים שחוותה האוכלוסייה הילידית בארצות-הברית. דמותה המיתית היא חלק מההיסטוריה, אולם דמותה הקונקרטית נשכחה.

סיפורה של אואנס ת'ומפסון היה יכול להשתלב גם בחלקו השני של הגיליון, העוסק באימהות כמושג היסטורי, כדימוי וכפרקטיקה. ארבעת המאמרים שבחלק זה – פרי עטם של עידו יזרעלוביץ', אלישבע באומגרטן, דפנה אורן-מגידור ואנג'לה דייוויס – בוחנים מחדש את מושג האימהות לאורך ההיסטוריה וכיצד הובנה תפקידן של אימהות, החל בחוקים של האימפריה הרומית בעת העתיקה, דרך הסיפורים היהודיים בצרפת של ימי-הביניים והכמיהה לילדים באנגליה של העת החדשה המוקדמת, וכלה בחוויית האימהות של נשים יהודיות-ישראליות בבריטניה של המאה העשרים ואחת. בכך הם לא רק מציגים את העשייה המחקרית המודרנית בנושא האימהות, אלא גם מתארים את התמונה במלוא מורכבותה וחושפים את קולן של האימהות עצמן – שלרוב לא זכו ליחס מחקרי ראוי.

תמונתו של הילד היהודי המרים את ידיו לכניעה במהלך חיסול גטו ורשה באפריל-מאי 1943 היא אחת התמונות האיקוניות של המאה העשרים. מאז משפטי נירנברג הפכה התמונה לסמל של פשעי הנאצים נגד האנושות ושל סבל היהודים בשואה, ובפרט סבלם יוצא הדופן של הילדים היהודים. ואולם, לתמונה זו הייתה משמעות שונה לגמרי בעיני אלה שבעבורם היא צולמה: היא נכללה בדו"ח שחיבר במאי 1943 מפקד כוחות הוואפן אס-אס בוורשה, יורגן שטרופ (*Stroop*), ונשלחה למפקד הארגון היינריך הימלר ולצמרת הפיקודית של האס-אס בגרמניה ובשטחי פולין הכבושים. המתים שזכו לאמפתיה ולהתייחסות היו דווקא 16 החיילים הגרמנים שנהרגו במהלך מבצע חיסול רובע המגורים היהודי בוורשה, ויהודי הגטו הוצגו כאויבים מסוכנים שהוכנעו. בשביל שטרופ הייתה התמונה הזו מקור לגאווה ולא סמל של אכזריות, רוע וזוועות.

שני מאמרים בחלקו הראשון של גיליון זה של **זמנים** עוסקים במפגשים בין תצלומים, נסיבות היסטוריות וקהלי יעד שונים. מחברי המאמרים, מרטין ברגר ואיילת כרמי, מראים כיצד מסוגר תרבותי – בטקסט נלווה, בעריכה, בביקורת, ובהצלבה עם תצלומים אחרים – מוביל לקריאות שונות מאוד של הסיטואציה ההיסטורית. תמונה אינה מדברת בפני עצמה אלא מהדהדת משמעויות בתוך מסגרות תרבותיות קיימות. כך, למשל, התמונה המופיעה על כריכת גיליון זה, והניצבת במרכז מאמרו של ברגר, היא אחת התמונות המפורסמות ביותר של המאבק למען זכויות האזרח של האוכלוסייה האפרו-אמריקנית בארצות-הברית. היא צולמה ב־3 במאי 1963 בברמינגהם שבאלבמה, והפכה לסמל של המאבק הבלתי-אלים של המפגינים השחורים נגד דכאנות משטר ההפרדה ואלומות המשטרה. אלא שהמציאות שמאחורי התצלום סבוכה הרבה יותר: הנער שבתמונה, וולטר גדסון (*Gadsden*), גדל במשפחה שלא גילתה אהדה מיוחדת למאבק שהוביל ד"ר מרטין לותר קינג, והוא נקלע להפגנה כצופה סקרן. גדסון גידל מילדותו כלבים ולכן ידע להרים את ברכו במכוון כדי לעצור את תנופת הכלב המסתער. כפי שמסביר ברגר, הקהל האמריקני הלבן הליברלי בצפון-מזרח ארצות-הברית התרגל לקרוא תצלומים מסוג זה כעיונות בין אגרסיביות דרומית לבנה לפסיביות שחורה כנועה, והעדיף לראות בגדסון קורבן חסר ישע. קהל זה הגיב באופן תומך הרבה פחות כאשר