



מגדר | כתב עת אקדמי רב תחומי למגדר ופמיניזם | גיליון 5 | דצמבר 2018

סמאח שחאדה

## סלבה גרינברג ונילי ברויאר | משיבות מבט: יוצרות עם מוגבלות מתנגדות לאייבליזם (מסוגלנות)

### תקציר

מאמר זה בוחן את האופנים בהם יוצרות פמיניסטיות עם מוגבלות מגיבות ומתנגדות למבט (gaze) המציצני על הגוף הנכה, תוך הישענות על כוחם של המובטים להשיב מבט (stare back). שתי היוצרות הנדונות עושות שימוש בהסתר פנים או גיליון של הפנים בשתי יצירות קולנועיות במטרה לאתגר את המבט המסוגלני (ableist gaze). עבודת ווידאו ארט *הם/* של נילי ברויאר מציבה את הגופניות הנכה אל מול מה שמכונה "הגוף הנבחר" של החברה הישראלית. המפגש הטעון המוצג בוידאו בין גופים נכים לבין ייצוגים הגמוניים שהפיקו הציונות ותרבות המערב נערך עם הגב למצלמה כאשר פני המשתתפים נסתרות בעוד שונות גופם גלויה. לעומת זאת, סרטה הדוקומנטרי של דנה דימנט *תפקוד גבוה* עוסק בנראותם של מי "שלא רואים עליהם" ומציג את מאבקה של קהילת אנשי הספקטרום האוטיסטי בישראל. דימנט מציגה תקריבי פנים ובכך משתמשת בדואליות הגלומה בקלח-אפ, בין התקרבות אל הסובייקט לבין הפיכתו לאובייקט. על אף הבחירות הצורניות המנוגדות, שתי היצירות עוסקות בנראות ומעמתות את הצופה עם שביקש/ה להדחיק. בעוד *הם/* מחייב את הצופה להביט בגופניות הנכה מבלי היכולת לתייג אותה בסטיגמה בשל הסתרת פני המשתתפים, *תפקוד גבוה* מציג את ההשתהות הכרוכה בהבחנה במוגבלות הבלתי נראית באמצעות התקרבות לפניהם. שתי היוצרות מציידות את עצמן ואת משתתפיהן באפשרות המטאפורית להשיב מבט לצופה ולערער את תפיסתו המסוגלנית תוך שימוש בתיאוריות פמיניסטיות ותיאוריות של תרבות חזותית.

---

**נילי ברויאר:** דוקטורנטית בתכנית ללימודי מוגבלות באוניברסיטת אילינוי שבשיקגו, אמנית יוצרת-חוקרת ופעילה בקידום לימודי מוגבלות ואמנות נכות בישראל. שותפה להקמת המכון ללימודי מוגבלות באלין בית נועם, קהילת לימודי מוגבלות באגודה הסוציולוגית הישראלית והפורום הישראלי ללימודי מוגבלות. כחוקרת בינתחומית, פרסומיה משלבים בין לימודי תרבות, לימודי מוגבלות, לימודי פרפורמנס, אוטואנתוגרפיה וסטיגמה.

**סלבה גרינברג:** דוקטורנט ומרצה בבית הספר לקולנוע וטלוויזיה ע"ש סטיב טיש באוניברסיטת תל-אביב. תחומי המחקר וההוראה שלו מתמקדים בגוף וחוויות צפייה גופניות, פנומנולוגיה, לימודי מוגבלות, לימודי טרנס\* ותיאוריה קוויירית. מחקריו פורסמו בכתבי עת וספרים בלימודי קולנוע, אנימציה ולימודי מוגבלות. מחקרו הנוכחי מתמקד בטמפורליות טרנסית בקולנוע הדוקומנטרי.

**מילות מפתח:** מבט, נראות, פנים, התנגדות, נכות, מוגבלות, אייבליזם (מסוגלנות), אמנות נכות (disability art), לימודי מוגבלות, לימודי קולנוע, פמיניזם, דוקומנטרי, וידיאו-ארט.

## מבוא

ביציאתו של אדם למרחב הציבורי, כל עוד אין הוא מובחן כאחר וגופניותו נתפסת כנורמטיבית, קיומו כביכול מובטח. הגופניות הנורמטיבית היא מוכרת, מובנת, צפויה והגיונית ואינה דורשת מבט נוסף; זוהי גופניות שמצדיקה את עצמה, לא דורשת הסבר ואין הרבה מה לשאול לגביה - גופניות שקופה, נוחה ומתמזגת. לעומת זאת, אצל אנשים שגופם הוטען בסמליות "מדאיגה", נראותם במרחב הציבורי מערערת את הסדר ומזמנת מבטים חוקרים. בהיחשפותה של נכות ו/או שונות זרה ומחרה, ההמצאות של אדם עם מוגבלות במרחב כמו גם הצגתו המתווכת על ידי המצלמה מקבלת נוכחות עודפת ומטרידה. נעיצת מבט, הסטת המבט הצידה וניסיון להפגין התעלמות, או לחלופין מבטים של פליאה, בלבול או סלידה לאור הגילוי החדש - אלה ואחרים כלולים ברצף התגובות לנוכחות של נכות הן במרחב הציבורי והן על המסך. חוקר לימודי המוגבלות טובין סיברס (Siebers, 2004:6) טען כי הנראות הינה מושג פרדוקסאלי. הוא העיר כי ככל שהמוגבלות גלויה לעין כך עולה הסיכוי שהאדם הנכה יידחק החוצה משדה הראייה הציבורי ויישכח. כלומר, נראות והכרה יכולים להימצא במתח אינהרנטי. מצד אחד, הנכות יכולה להיות גלויה לעין וניתן להתבונן בה ומצד שני, ישנה התכחשות לאדם עם המוגבלות ורצון להתעלם ולשכוח כלל מקיומו. למעשה המבט האייליסטי (ableist gaze), או מה שאנו מציעות לכנות "המבט המסוגלני", מתפקד כמנגנון כפול של אי הכרה. האמביוולנטיות של מבט זה על הגוף הנכה מכילה בה בעת הן את המבט המושהה הדורש מהמוגבלות להפוך לברורה ומובנת, והן את המבט המופנה הצידה או המתעלם הדורש הכחדה ומחיקה סמלית. בכל אחד מהמקרים, הנכות אינה זוכה ללגיטימציה והאדם עצמו לא מקבל תוקף והכרה.

הגישה השלטת כיום במדעי הרוח שוללת את הרדוקציה שעושה הפחיטיביזם לראייה כעניין מכאני וניטרלי. תיאוריות פוסט-סטרוקטוראליות אודות המבט מדגישות כי הנראות היא בראש ובראשונה סוגיה פוליטית המבטאת יחסי כוח ובמקביל מכוננת אותם. אחד הטקסטים הידועים ופורצי הדרך בעניין הוא הניתוח הביקורתי של הפילוסוף מישל פוקו (2015) את הארכיטקטורה של הפנאופטיקון כדגם לבית סוהר. בספרו לפקח ולהעניש, הוא מזהה כי למבט יש תפקיד של מעקב ושליטה אשר מבנה גופים, סובייקטים זהויות. בספר מוקדם יותר, שגם בו יש תרומה מיוחדת לחשיבה הביקורתית אודות מוגבלות, פוקו (2008) בוחן את התפתחותו של מדע הרפואה ובמסגרתו את היווצרותו של המבט הקליני. לדידו, המבט הרפואי התאפיין במיקוד המבט בגוף, בשכלול ושיפור של הצפייה בגוף ובהחדרת המבט אל מעבר לגבולות העור. מבט זה הובנה כטהור ואובייקטיבי, והגוף נתפס כמגולל בפניו את מהותו. הפתולוגיה חשפה את עצמה כביכול בפני המבט המדעי, ומערכת של סימונים החלה לסווג ולקטלג את בני האדם.

כלומר, על פי הגישה הביקורתית השלטת, המבט מלווה בכוח ויש באפשרותו להגדיר ולייצר מציאות חברתית.

אבל מה קורה בשדה הראייה מחוץ למוסדות ריכחיים סגורים כמו בתי כלא ובתי חולים? כיצד מתפקד המבט על הגוף הנכה בהקשר הציבורי היומיומי, ובכללו זה המתווך על ידי המצלמה? בניגוד לדיסציפלינה הרפואית המתירה התבוננות ממושכת בגופניות הלא שגרתית, בחברה המערבית נהוגים כללי התנהגות האוסרים על לטישת עיניים באחר. דרישה מוסרית זו מייצרת מבוכה וחוסר נוחות ברגעים של לטישת עיניים וכן משחקי מבט בסגנון של הסתכלות בהסתר והסטת המבט מיד כשהמבטי זוהה. תשומת הלב המיידית, יש שיגידו האינטואיטיבית, מופנית לעבר הגופניות הלא צפויה באופן חזרתי ויומיומי. האדם מגורה להסתכל בפלא הנגלה לפניו, לחקור אותו, לרשום את מאפייניו הייחודיים, ואולי, כך הוא מקווה, למצוא לעצמו הסבר מניח את הדעת. בד בבד, המבט החיצוני מלמד את הסובייקט הנצפה שגופו שונה, מטעין אותו בסטיגמה ומביא להזרה של גופו בעיני עצמו. "הכרת הגוף בגוף שלישי", כינה זאת הפסיכואנליטיקן פרנץ פאנון (2004:26), שזיהה את כוחו של המבט להשחיר את העור, להגזיע את הגוף ולעצבו כזר ונחות. הוגים בלימודי מוגבלות טוענים כי השיח הרפואי מחלחל לציבור הרחב ומעצב את הנכות כפתולוגיה גם בעיני כלל החברה. על פי הסוציולוג מייק אוליבר (Oliver, 1990), המודל האינדיווידואלי של המוגבלות מבנה את הנכות כטרגדיה אישית וממקם את המוגבלות בגופו של הפרט. בניגוד למודל החברתי, אשר הצמיחה תנועת הנכים הבריטית UPIAS, המודל האינדיווידואלי לא מאפשר הכרה בהקשר חברתי ואין בו שום התייחסות לדיכוי המבני ולמחסומים שהחברה מציבה בפני אנשים נכים. כלומר, אופן ההסתכלות הציבורית הרחבה על נכות הנה אייבליסטית-מסוגלנית מעיקרה. היא מזהה בשונות בעיה בפני עצמה ומתעלמת מהקשרים חברתיים, תרבותיים, כלכליים, היסטוריים ופוליטיים. מתוך גישות ביקורתיות הן אודות המבט והן אודות נכות, אנו נדרשים לשוב ולשאל כיצד החברה מבנה מחיצות וגבולות שמונעים או מוחקים את נוכחותם של גופים מסוימים, ביניהם אנשים עם מוגבלויות.

בעוד שהנורמות החברתיות מטילות איסורים על המבט הבוהה או המשתהה ומחייבות את המבט המתעלם או המוחק, הקולנוע מאפשר לצופיו מבט ממושך ובטוח בגופניות הנכה. דרך המסך, הצופים רשאים להציץ ולהביט ללא מפריע; לחקור ולהסתקרן מבלי לחשוש מסנקציות. אבל בזמן שהאדם המובט במרחב הציבורי יכול להשיב מבט, הגוף הנכה המצולם משולל זכות זו. כלומר, למרות כוחו של המבט המסוגלני במרחב הציבורי הוא אינו אומניפוטנטי שכן אדם עם מוגבלות איננו משולל כוח באופן מוחלט. עדיין יש ביכולתו לבחור להביט חזרה בהתרסה, לחשוף את המבט ולהביך את המבטי. עם זאת, היכולת להשיב מבט ולהחזיר את הסוכנות שנשללה נמנעת כאשר המצלמה הקולנועית היא המתווכת. שלילת הכוח מן הגוף המובט בתיווך המצלמה נוסחה על ידי חוקרת הקולנוע הפמיניסטית לורה מאלווי (Mulvey, 1975). מאלווי טענה כי

הקולנוע ההוליוודי מכונן את המבט הגברי על גופה של האישה כאובייקט להסתכלות לסיפוק מציצנותו ושיכוך חרדותיו. לדידה, קולנוע זה משקף את האובססיות החברתיות הנפשיות ומבטא יחסי כוח ופטריארכיה. עם זאת, במאמר זה נציע הרחבה של תיאוריית המבט הגברי של מאלווי כך שיכלול גיוון גופני שאיננו מגדרי בלבד. על אף שהמבט על אנשים עם מוגבלות איננו מתפקד באותם אופנים ארוטיים של המבט הגברי, עדיין לתפיסתנו פערי הכוחות בין המביט למובט משתמרים. הקולנוע המיינסטרימי מכונן את המבט המסוגלני ומספק את סקרנותו של הצופה באמצעות התמקדות בגוף המוגבל. כלומר, המבט המסוגלני מתכונן בסיפוק התשוקה הסקופית לדעת את הגוף ה"אחר". חוקרי לימודי המוגבלות שרון שניידר ודיוויד מיטשל (Snyder and Mitchell, 2010) בחנו את הצגת השונות הגופנית של אנשים עם מוגבלות כנורמה קולנועית עד לשנות התשעים. לדידם, סרטי קולנוע הוליוודי פופולרי רבים ממקמים את נקודת המבט של הצופה על הספקטקל הגופני של אינדיבידואל עם מוגבלות פיזית. סרטים אלו מציגים את גופם של אנשים נכים כספקטקלים חזותיים, ובכך מספקים לצופים הצצה חפה מאשמה במה שמצוי מחוץ לתחום החזותי השגרתי. על פי שניידר ומיטשל, הצופים בסרטים אלו מביטים בגוף היוצא מן הכלל המוצג בעודפות חזותית מבלי שהמוצגים יוכלו להביט בהם חזרה.

בבואנו לחקור את המבט המתנגד שאותו מכוננות יוצרות עם מוגבלות דרך הפניית המצלמה על הגוף הנכה, נבקש להציע את הדינמיקה הכפולה של אתגור המבט החברתי המסוגלני תוך כדי החזרת הסוכנות למובטים. לעומת המבט (gaze) של מאלווי וביטול כוחו של המובט (gazed), בלימודי מוגבלות עוסקים בנעיצת המבט (stare) כאשר המובט (staree) מצוי במרחב שנותרת בו סוכנות. רחמרי גרלנד-תומסון (Garland-Thomson, 2009), חוקרת פמיניסטית בלימודי מוגבלות, בוחנת בספרה *Staring* את הדינמיקה הבינאישית סביב נעיצת מבטים באדם שגופו חורג באופן יוצא דופן ממה שמובנה כמראה נורמטיבי. בשונה מהכתיבה על המבט הקולנועי (gaze), בכתיבתה אודות המבט הבוהה (stare) היא נוקטת בגישה הומניסטית ומדגישה כי בהקשר של נעיצת מבטים קיימת עדיין היכולת של המובט להשפיע על הסיטואציה החברתית ואף להובילה. לדידה, אנשים עם מוגבלות המורגלים במבטים שכאלה לומדים כיצד להתמודד עימם, להגיב אליהם ולהשיב מבט ובכך את שליטתם על הסיטואציה. גרלנד-תומסון אף מזהה בנראות הזדמנות לשינוי חברתי. בספרה היא מתארת את נעיצת המבטים כפעולה שמונעת מתוך תמיהה (wonder) המציפה סימני שאלה. לשיטתה, אותם רגעים של אי ודאות עשויים להפוך להזדמנות להרחבת ספקטרום הראייה והידיעה. מתוך כך, היא קוראת לאקטיביזם חזותי (visual activism), בו אנשים עם נראות יוצאת דופן ינכחו במרחב הציבורי וזמינו את העוברים והשבים להביט בהם במלוא הדרם. כלומר, המפגש פנים אל פנים נתפס על ידה כאמצעי פוליטי שיש בכוחו לחולל שינוי בשדה הראייה ובתודעה החברתית. אם כן, מאמרנו נשען הן על התיאוריה

של מאלווי אודות ה-gaze והן על התיאוריה של גרלנד-תומסון אודות ה-stare, קושר ביניהן ומרחיב אותן.

מאמר זה מבקש לדון באופנים בהן שתי יוצרות פמיניסטיות עם מוגבלות משתמשות במצלמה להשבת הכוח להביט חזרה ולאתגר את המבט המסוגלני. נבחן את האופנים היצירתיים בהם שתי הבמאיות מגיבות למלכוד של המבט הקולנועי המציצני ומאפשרות לגוף הנכה עצמו להשיב מבט מתריס מבעד למסך. בעיקר נתמקד בשימוש היוצרות בהסתרת פנים או גילויין בשתי עבודות וידיאו -- הראשונה היא עבודת ווידאו ארט *הם'* משנת 2007 של נילי ברויאר, והשנייה הוא הסרט הדוקומנטרי *תפקוד גבוה* משנת 2014 של דנה דימנט. בוידאו *הם'* פני השחקנים הנכים נסתרות בעוד שונות גופם גלויה. לעומת זאת, בסרט *תפקוד גבוה* דימנט מציגה תקריבי פנים רבים ומאפשרת נראות של אוטיסטים "שלא רואים עליהם". על אף הבחירות הצורניות המנוגדות, אנחנו טוענות כי באמצעות הדגשת הנראות של המוגבלות שני הסרטים מעמתים את הצופים עם שביקשו להדחיק ומאפשרות באופן מטאפורי לאנשים עם מוגבלות להשיב מבט. באמצעות מונטאז'ים המתמקדים בגוף, שני הסרטים קוראים תיגר על המבט המסוגלני ומתנגדים לעמדה המסוגלנית תוך אתגור יחסי הכוחות החברתיים. לדידנו, הבחירות הסגנוניות של הבמאיות משככות את כוחו האומניפוטנטי של ה-gaze ובמקביל מייצרות מרחבים סקופיים של ה-stare המשמרים את הסוכנות של מצולמיהן.

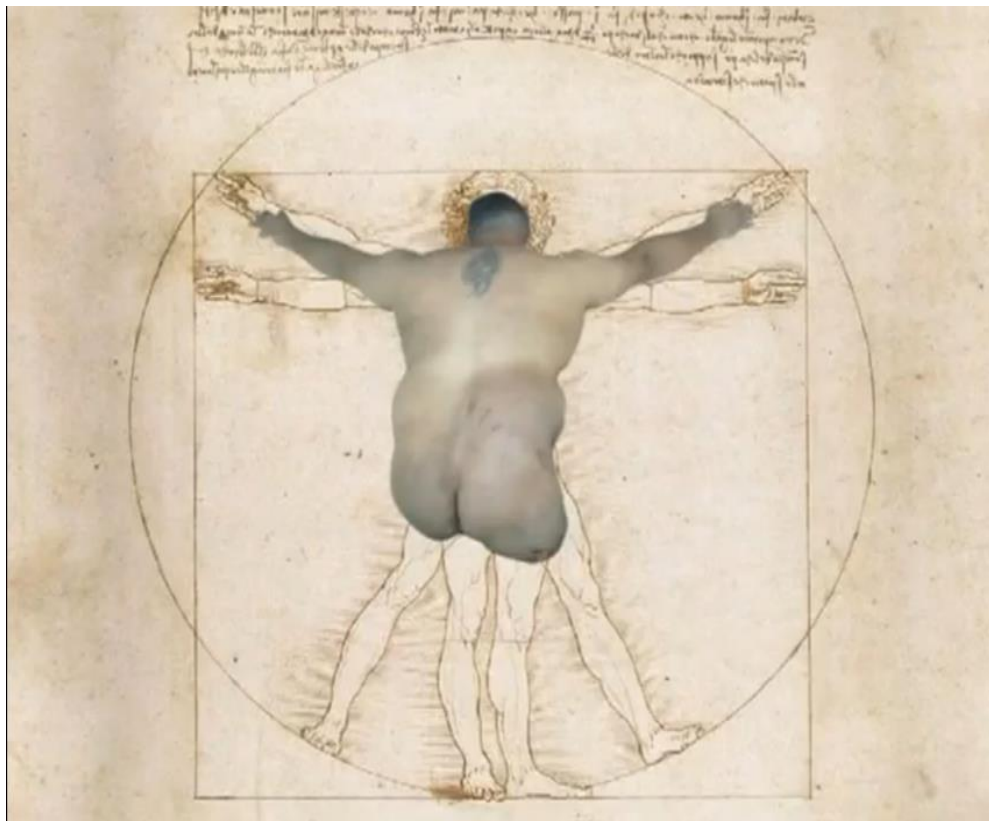
### המבט על הגוף הנכה: הסתרת פנים כהתנגדות למיסוך בוידאו ארט *הם'* (נילי ברויאר, 2007)

אחד האמצעיים להרחיב דרכם את שדה הראייה החברתי הוא אמנות חזותית. ווידאו ארט כצורת אמנות ויזואלית לא מסחרית מהווה כלי לביקורת תפיסות חברתיות וייצוגים תרבותיים הגמוניים. אמנים רבים עם מוגבלות פונים לסוגה זו על מנת לבטא את מורת רוחם בהקשר לסוגיות חברתיות ולהציג את נקודת מבטם החלופית על העולם. בישראל פועלים מספר אמני ווידאו ארט עם מוגבלות המתנגדים לייצוגים קודמים ומפחיתי ערך של אנשים עם מוגבלות. אמן בולט הוא עידו גרינגרד אשר יוצר במגוון טכניקות, ביניהן ווידאו ארט. עבודתו *Metamorphosing* משנת 2014 הינה פרפורמנס משולב בוידאו ארט שהוצג בפסטיבל קמדתן. המופע משתמש בגלגול של קפקא כמטאפורה לחוויה פוסט טראומטית שעבר בעקבות תאונת דרכים, אשר הותירה אותו משותק מהחזה מטה. במופע גרינגרד מצוי בחזית הבמה כשהוא במיטת בית חולים, לצידו יושבת אשתו בכסא ומאחוריהם מוקרן סרט ווידאו המכיל תיעוד של אלמנטים מבית החולים ודימויים מטפוריים של החוויה הסובייקטיבית שלו. בעבודה אחרת של גרינגרד בשם *ש(ע)תוק* (*Playback Paralysis*, 2016), גרינגרד יוצר מיצג ווידאו ארט אינטראקטיבי ובו תיעוד המסע שלו

לירושלים העתיקה והלא נגישה ובמקביל המסע של ג'ון אליאס דאביס מרמאללה לאותו היעד. שניהם מתניידים בכיסא גלגלים, גרינגרד בעקבות תאונת אופנוע בהודו ודאביס כתוצאה מרימון גז. הקהל יושב על כיסא גלגלים ומפעיל בעזרת סיבוב הגלגלים את המסעות האישיים שצולמו במצלמה סובייקטיבית ומתחלפים לעיתים בצילומים ממצלמה חיצונית. במסך שלישי מוקרנת הפגישה בין השניים, בה על גופיהם מצוירים רגשות, תנועה ופוליטיקה. בעוד שעבודותיו של גרינגרד מבקשות להושיב את הצופים בכיסא הגלגלים ולהנגיש עבורם את נקודת מבטו שלו ו/או את נקודת המבט האחרת של דאביס, עבודת ווידאו ארט של נילי ברויאר, מבקשת להקשות על מבטם המסוגלני של הצופים ולחשוף אותם.

במוקד הניתוח בחרנו בעבודת ווידאו ארט [הם!](#) (נילי ברויאר, 2007). עבודת ווידאו, אשר ליצירתה אחראית אחת מאיתנו, ממחישה מפגש מורכב, דיאלקטי וטעון של ה"אני" עם ה"הם". מצד אחד, ישנם בווידאו שחקנים נכים עם שונות גופניות גלויות לעין ומנגד, דימויים ידועים ומוכרים שזכו לחשיבות סמלית בתרבות הציונית או בתרבות המערב. במרכז של היצירה מצוי המפגש בין הקטבים הללו. לאורך ווידאו, הגופניות הנכה החומרית מתעמתת עם האידיאלים הגופניים המדומיינים. הגופים המודרים, אשר תופסים את הפריים, מגיבים באופן ישיר ואקטיבי לייצוגים הקאנוניים אודות הגוף הראוי. נדמה כי כבר מעצם הקרבה שבין הגופים החיים למדומיינים מתחיל תהליך של זיהום שמטעין את הסמלים המוכרים במשמעויות חדשות ומערערות. למשל, ישנו בווידאו סיקוונס המורכב מרצף של תמונות בהן גוף עירום של אדם נכה מוצג עם הגב לצופה. מקבץ התמונות כולל חמישה אנשים עם מוגבלויות, ביניהם בחור שחור עיוור עם מקל נחייה, אישה לבנה נמוכת קומה וגבר שחום קטוע רגליים. ברקע של כל גוף חשוף מופיע הרישום הידוע "האדם הוויטרובי" של לאונרדו דה וינצ'י. ברישום מופיע גבר שרירי עירום, פניו פונים אלינו, איברו המיני חשוף ויש לו שני זוגות ידיים ושני זוגות רגליים הנוגעות בגבולותיהם של מעגל וריבוע. ידיו פתוחות לצדדים ולמעלה בעוד רגליו סגורות או פתוחות בפיסוק. ציור זה מהווה היום ייצוג קאנוני של הגוף האידיאלי, המושלם מבחינה פרופורציונאלית. לאורך רצף התמונות שבווידאו ניצב אדם עם מוגבלות למול האדם הוויטרובי כאשר נקודת החיבור בין שני הגופים העירומים היא אברי המין שלהם. האנשים עם המוגבלות מחקים את הפחיציות בהן נמצאת הדמות המצוירת, אך סדרת החיקויים שנוצרת לא זהה לחלוטין ובכל תמונה אפשר לפרש אחרת את היחסים שבין הדמויות הנפגשות וכן להניח אומדן שונה של המרחק שביניהם. המשמעויות יכולות לנוע למשל בין סגידה ששומרת על מרחק משמעותי, שיחה שמתנהלת תוך שמירה על קירבה, עימות חזיתי בו המרחק מצטמצם עוד יותר, או הזדווגות בה הגופים כבר ממש צמודים זה לזה. האפשרות הארוטית של הזדווגות ניכרת בעיקר בתמונה האחרונה בה נראה גבר קטוע רגליים שחום עור עם קעקוע על הגב שכוב על הגבר הוויטרובי (ראו תמונה 1). הסיטואציה

ההומו-ארוטית הזו מזהמת את הגוף האידיאלי ומוציאה אותו מהקשרו המקובל להקשר של סטייה ונכות. בהקשר החלופי, כפל הזרועות וריבוי הרגליים כבר לא בהכרח מובנים כמנחים אפשריים של הגוף הנורמטיבי. במקום, נפתחת האופציה לפרשנות חדשה דרכה הגפיים המרובים יכולים להתגלות כגופניות נכה. לאור הסתכלות שכזו, הדימוי שבדרך כלל מסמל גופניות אידיאלית מועתק לשוליים התרבותיים ומהדהד אייקוניות נכה.



תמונה 1: מפגש עם האדם הוויטרוברי מתוך *הם'* (נילי ברויאר, 2007)

*הם'* מציג את היחס של אנשים עם מוגבלות כלפי הייצוגים ההגמוניים כיחס מורכב ואמביוולנטי. אותן פעולות הנצפות על המסך יכולות להתרגם מצד אחד לאקטים של אהבה, דאגה והערצה ומצד שני, לפעולות המבטאות שנאה, פגיעה אלימה וניתוח של הקדושה. הסצנה בה נאספים אנשים עם מוגבלויות סביב עץ עליו תלויים מדים של חייל צה"ל מדגימה זאת היטב. סצנה זו מתחילה בזום אין על המדים התלויים על ענף ומתבדרים ברוח נטולי חיות משל עצמם. עם היציאה לזום אאוט ניתן לראות שהחולצה והמכנסיים הוצמדו באופן כזה שהמדים יוצרים חזות של גוף אנושי. האנתרופולוגית הפמיניסטית מאירה וייס (Weiss, 2002) מסבירה כי בחברה הישראלית גוף החייל מתפקד כמה שהיא מכנה "הגוף הנבחר" ומהווה אידיאל של היהודי החדש כגבר צעיר, יפה תואר, חיוני, חסון ובריא. הגוף הנכה, לעומת זאת, מבטא פגיעות וחולשה ומזוהה

עם הגלותיות שממנה ביקשה הציונות להתרחק. יחסי כוח אלה מתבטאים בווידאו דרך האנשים הרבים עם מוגבלות אשר נאספים סביב המדים ונושאים אליהם את עיניהם מעלה. במציאות בה החייל מסמל את הנשגב שיש להמשיך להללו ולקדשו, ייתכן והנכים משתוקקים למלא את הבגדים בגופם שלהם, להפוך להיות חיילי צה"ל ולממש בכך את החזון הציוני. בו בזמן, המדים נדמים כגוף תלוי בסצנה של הוצאה להורג בפני ההמון. בפרשנות נגדית זו המבט של האנשים יכול להתגלות לא כמבט מעריך אלא כמבט עוין. כך אותה פעולה יחידה של התאספות סביב מדים תלויים על עץ ממוזגת לתוכה דואליות מתוחה של רגשות סותרים ולא חד משמעיים.

לאורך הווידאו, קשה להבחין בפניהם של השחקנים ולעיתים פניהם מוסתרות על ידי הצבת הגופים הנכים עם הגב למצלמה. הדימוי של האדם הפונה עם הגב למצלמה הוא זה שעמו נפתח ווידאו ארט. על המסך נגלה שדה חרוש ובתוכו נמצא אדם בכיסא גלגלים. האדם יושב בכיסא כאשר גבו פונה למצלמה. על גב חולצתו הלבנה מופיע כיתוב בצבע כחול של שם היצירה. לפניו מתקן כביסה ולצדו דלי מים אדום. מהדלי הוא עתיד להוציא ולתלות כפפות גומי מלאות במים עליהן מצוינות בכחול על גבי לבן אותיות בעברית ובאנגלית. לכשיתלה את הכפפות על מתקן הכביסה, האותיות ייצרו את המושג הציוני "היהודי החדש". יחד עם הכיתוב על חולצתו מתקבל המשפט: *the new Jew* הם' היהודי החדש (ראו תמונה 2). סצנה זו רוויה במשמעויות אודות הגוף הציוני התקני והיא מעמתת בין הגופניות הנכה ובין הגוף הנבחר. ועדיין, הבחירה בהסתרת הפנים מציפה שאלות בוערות על נראות והכרה. מדוע ווידאו ארט מזמין כביכול את הצופים להיחשף להתרחשות, להציץ עליה מבחוץ, מבלי היכולת לגלות את פרצופו של הסובייקט? למה שלא לאפשר למבט להבחין בפנים?





תמונה 2: אני היהודי החדש מתוך המ' (צילום מהסט: הנית מושל)

קארי סנדאל (Sandahl, 1999), חוקרת תיאטרון והוגה בלימודי מוגבלות, מספרת איך בילדותה צולמה בעירום לספר מדעי-רפואי. נאמר לה על ידי הצלם שהפנים שלה יוסתרו בספר כך שאף אחד לא יידע שזו היא. היא מסכמת את ההתנסות הזו כשיעור דרכו למדה שגופה הלא תקני יכול להיות מופרד ממנה, שהגוף שלה הוא לא באמת היא. פעמים רבות הפרקטיקה של מחיקה או טשטוש פניהם של אנשים עם מוגבלויות נעשית תחת היומרה להגן עליהם. אבל עדותה של סנדאל ממחישה לפחות את אחד מהמסרים האייבליסטיים החבויים בפרקטיקה הזו. בסיכומו של דבר, היא שואלת במאמרה כיצד ניתן לקשור את השניים חזרה; איזה ייצוג יאפשר לה לפגוש את גופה הנכה כחלק ממי שהיא. נדמה כי ברויאר מתחבטת בשאלה דומה ובוודאי ארט היא מחפשת אחר ייצוג חלופי שיאפשר לה, כמו גם לאחרים, להכיר בגופה. אבל דווקא לאור חווייתה של סנדאל, בחירתה הצורנית של ברויאר להסתיר פנים תמוהה עוד יותר. על פי הפילוסוף עמנואל לוינס (2010), הפנים הן ביטוי חומרי לאינסופיותו של האחר, זו אשר אינה ניתנת לרידוד ולהיטמעות בתוך ה"אני". כתוצאה מכך, טוען לוינס, תמונה בפנים היכולת לעורר בי את המבט המוסרי ולצוות עליי "לא תרצח". מן הבחינה הזו, מחיקת הפנים היא כביטול אותו פוטנציאל אתי קריטי שמזמן המפגש פנים-אל-פנים. ובכל זאת, בעוד לוינס מעדיף את המבט המוסרי, הוא עצמו מודע ליכולתו של המבט להפוך לאלים גם תוך כדי התמקדותו בפניו של האחר. ספקנות

זו מתרחבת ומעמיקה בגישתה של יעל משעלי (2015), כותבת ופעילה פמיניסטית וקוורירית, אשר שואלת: "האין המחיקה של הפנים היא הדרך היחידה שנותרה כדי להנכיח? האם ייתכן שמה שמסרב להופיע הוא היחיד שיוכל לתעד ולאתגר את הסתר הפנים של נשים בתרבות שרואה בהן רק גוף ופניהן מנועות מלהשיב מבט?" בהמשך היא מוסיפה כי "הסתרת הפנים מחייבת אותנו להתעכב על מקומו של המבט הנשי בחברה בה אנו חיות. היא דורשת אותנו לשאלה – וכשאישה מראה את פניה, האם הן מצליחות להיראות?" ניכר כי עבודתה של ברויאר ממשיכה להדהד שאלות דומות על יכולתה שלה ויכולתם של כלל מצולמיה להשיב מבט בתרבות אשר מלבישה על פניהם את הסטיגמה ומוחקת את אנושיותם.

בספרו סטיגמה מסביר הסוציולוג ארווינג גופמן (1983) כי זיהוי של שונות שהתרבות כבר הטעינה אותה במשמעות סמלית שלילית במיוחד עלולה לגרום להטלת חרפה בה המתויג "מצטמצם [...] בתודעתנו מאדם שלם ורגיל לאדם מוכתם, פחות ערך" (עמ' 8) עד לשלב בו "אנו סבורים [...] כי האדם בעל הסטיגמה איננו אנושי לחלוטין" (עמ' 9). בעבודה אחרת שלו, גופמן (Goffman, 1967) משתמש בפנים כדימוי מרכזי לדיון סוציולוגי אודות זהות, בניית פרסונה והצגה של עצמי. הוא מגדיר פנים כדימוי חיובי של העצמי אשר זוכה להכרה ותוקף על ידי הסובבים. למעשה גופמן מאשש את הקישור התרבותי בין פנים לבין זהות ומזהה את הפנים לא רק עם הגוף החי אלא קודם כל כייצוג לעצמי. בהתבסס על גישתו, אנו טוענות כי הפנים הן גם האתר עליו מוצמדת הסטיגמה. כלומר, גם אם השונות היא למשל ביד שמאל, יד שמאל היא לא המקום בו החברה מדביקה את התווית. אלא, הסטיגמה היא תמיד כבר סימון המוצמד בפניו של אדם – בקודש הקודשים של הזהות. היות והזהות היא זו שמוכתמת, רגע גילוי של הפנים החומריות הוא שלב הכרחי להדבקת הסטיגמה. לפיכך, מדובר בתהליך פרדוקסאלי בו תוך כדי גילוי של הפנים, מתבצע כבר הכיסוי של הזהות. עם ההיודעות של שונות לא מקובלת, הפנים באופן מידי מוכתמות בחרפה ומוסתרות על ידי מה שברויאר מדמה כמסכה (ברויאר, 2012; איכנגרין ושות', 2016). בשונה מה"פנים" החיוביות של גופמן, מסכת החרפה היא שלילית מעיקרה ופוגמת באפשרות להיראות ולקבל הכרה. בעצם, אולי פעולת המחיקה הטכנית שהצלם סיפר עליה לסנדאל הילדה היא הפעולה שבאופן סימבולי אנחנו חחרים ומבצעים ביומיום כאשר אנחנו נתקלים באנשים בלתי צפויים; באלו שלא ציפינו לפגוש, שאיננו יכולים לצפות את התנהגותם, וגם אין ביכולתנו לצפות בהם, לראות אותם כפי שהם, בשונותם. אז המסכה מאפשרת מיסוך; היא יוצרת מסך מפריד שמתווך לנו את הראייה ומשקיט את החרדה. המסכה שמוצמדת לפנים של הגוף הנכה מקבעת אותן למשמעות קפואה ידועה מראש ונועלת את הזהות לכדי סטריאוטיפ. יחד עם זאת, כאשר הפנים סמויות מן העין, הגופניות הנכה נותרת בחומריותה. ללא הפנים, הגוף אינו יכול לעבור המרה לייצוג שלילי ולהתקבל כביטוי חיצוני למהות פנימית,

לאישיות, לזהות. בהעדר פנים, הסטיגמה מתקשה להינעל על הגוף הלא צפוי. כך, הסתרת הפנים הופכת מכשול בפני המבט המסוגלני.

בדומה לגישתה הביקורתית של משעלי ובניגוד להבעת האמון של גרלנד-תומסון ביכולתם של אנשים עם מוגבלות לנהל את המפגש אחרת, ברויאר מטילה ספק באפשרות לכונן שינוי באמצעות מפגש פנים-אל-פנים ומזהה במבט חלק מהותי מהבעיה. היא חוששת מכוחו של ה-gaze ומפקפקת ביכולתם של הצופים להתנער מהקונבנציות והתכתיבים שהורגלנו לראות דרכם את הגוף הנכה. היות וברויאר מזהה בפנים זירה קריטית והכרחית דרכן משוחזרות הקונבנציות הללו, זוהי הזירה דרכה היא בוחרת לאתגר את המבט המסוגלני. לתפיסתה, היכולת של אנשים עם מוגבלות פיזית לחזור ולפגוש בגופם ולהכיר בו כשונה ומשתנה תתאפשר נכון לעכשיו דווקא ללא גילוי פנים. לדידנו, הנראות של הגוף הנכה כשלעצמו, זה המופשט מזהות אינדיווידואלית ומצוי בחומריותו, הופכת בווידאו להשבת מבט מטאפורית מתריסה. הסתר הפנים מטעין את המצולמים בכוח להתנגד ומשיב להם סוכנות ונראות. בהתבסס על לוינס (Levinas, 1996, p. 167), אשר מרחיב וטוען כי "פנים" אינן בהכרח אך ורך הפנים האנושיות וכי גם גב ועורף יכולים לתפקד כפנים במשמעותן הפנומנולוגית, אפשר לטעון כי בווידאו ארט הזה "הפנים" נגלות בגבם של המצולמים ודווקא גופם הם שמזמנים את המבט המוסרי של הצופים. לסיכום, בחלק זה של המאמר טענו כי הסתר פנים בווידאו הם' מתפקד כפעולה פוליטית של התנגדות לסטיגמה ולמבט המסוגלני. בחלק הבא, לעומת זאת, נטען כי השהיית המבט על הפנים בסרט *תפקוד גבוה* היא שזוכה ליכולת דומה לחתור תחת המבט המסוגלני ולהשיב מבט.

### **המבט על הפנים: התקרבות כפוייה כהתנגדות לשקיפות בסרט הדוקומנטרי *תפקוד גבוה* (דנה דימנט, 2014)**

[תפקוד גבוה](#) (דנה דימנט, 2014) הינו סרט דוקומנטרי על "אימא של תמרה – ילדה מקסימה בת 8 ואוטיסטית בתפקוד גבוה" (כפי שהוצג הסרט בהודעה לעיתונות). מתיאור זה, ולאור ההיסטוריה הקולנועית של עיסוק במוגבלות, עולה ציפייה לסרט נוסף המתעד את התמודדותה של אם עם ה"טרגדיה" של חיים לצד אדם עם מוגבלות. נרטיבים קולנועיים וספרותיים על אנשים עם מוגבלות נוטים להישען על "נרטיבים תותבים", בהם המוגבלות הינה ה"קביים" המאפשרים את העלילה (Mitchell and Snyder, 2001). את השימוש העודף בנרטיבים תותבים ניתן למצוא באופן נרחב בנרטיבים קולנועיים על בני משפחה עם מוגבלות, כלומר אתנוגרפיות ביתיות המאפשרות לאדם ללא מוגבלות לכונן את הסובייקטיביות שלו באמצעות ה"אחר", בן או בת משפחה עם מוגבלות. סרטי קולנוע עלילתיים בישראל אשר נשענים על נרטיבים אלו זכו להצלחה קופתית ולביקורות מהללות. למשל, במרכז הסרט *מבול* (גיא נתיב, 2011) עומדת הטרגדיה של חזרתו של הבן הבכור תומר (מיכאל מושנוב), אחרי שנים ששהה במוסד לילדים

אוטיסטים. חזרה זו מתוארת כ"מבול" שמפר את שגרת חיי המשפחה המצויה בעיצומן של הכנות לחגיגות בר המצווה של הבן הצעיר וגיבור הסרט יוני (יואב רוטמן), המתכונן להקראת פרשת נוח. תומר הינו ה"קביים" המאפשרים את נרטיב ההתבגרות של יוני. בדומה, גם בסרט *את לי לילה* (אסף קורמן, 2014), גיבורת הסרט חלי (התסריטאית לימור בן שלוש) מכוננת את הסובייקטיביות שלה באמצעות יחסיה עם אחותה גבי (דאנה איבגי), אישה צעירה עם מוגבלות שכלית התפתחותית. הסרט מציג את היחסים בין האחיות כתוצר של יחסים סימביוטיים של תלות הדדית. על אף שמיקוד הסרט במוגבלותה של גבי מובא מנקודת מבטה של אחותה כחלק מהתפתחות דמותה של חלי, ניתן לקרוא את סיום הסרט - בו ניתן ביטוי לרצונותיה ותשוקותיה של גבי עצמה - כניסיון לספק הצצה, ולו רגעית, לסובייקטיביות מוגבלת. נרטיבים הנשענים על כינון סובייקטיביות הגיבור או הגיבורה באמצעות בני משפחה נפוצים גם בקולנוע הדוקומנטרי. על פי חוקר הקולנוע מייקל רנוב (Renov, 2004), הסובייקטיביות הנטועה בדוקומנטרי באה לידי ביטוי הן בעת עיסוק ב"אני", והן באתגור ה"אמת האובייקטיבית". בעוד רבות מהיצירות הדוקומנטריות הראשונות הוקדשו לביטוי ה"אני", בעשורים האחרונים האבולוציה של הקולנוע הדוקומנטרי הסובייקטיבי הובילה לגל חדש של סרטים שעיסוקם ב"אני" בא לידי ביטוי באמצעות עיסוק באחר המשפחתי, הביתי והאינטימי. תת סוגה זו הומשגה על ידי רנוב כ"אתנוגרפיה ביתית", והיא כוללת עבודות המופקות על ידי יוצרים עצמאיים העוסקים בדיעת האחר-הקרוב כאמצעי לבחינה עצמית-חברתית. עבודות תיעוד אלו מתמקדות בבני משפחה או אנשים קרובים אחרים, המקיימים עם היוצר קשר אינטימי ושגרת. הקולנוע האתנוגרפי מתפקד ככלי לבחינה עצמית, שבאמצעותו מכונן הידע העצמי ביחס לאותו אחר קרוב.

*תפקוד גבוה* הינו אמנם סרט דוקומנטרי על אם לילדה אוטיסטית, אך הוא מתעתע בצופה ומאתגר את הציפייה לנרטיב תותב. על אף שהסרט מציג עצמו כאתנוגרפיה ביתית על האחר המשפחתי, באמצעות שינוי נרטיב הסרט מגוף שלישי לגוף ראשון הבמאית מעבירה את צופיה לנרטיב של "ציאה מהארון". תמרה אכן משמשת את אימה הבמאית בכינון הסובייקטיביות שלה, והופכת למגדלור המאיר את נתיב גיבוש זהותה, עם זאת, ברגע בו הבמאית מזדהה כאוטיסטית בעצמה משתנים הנרטיב, המוטיבציה והז'אנר אליו משתייך הסרט (ראו תמונה 3). מאתנוגרפיה ביתית על ה"אחר" המשפחתי המוגבל, הדוקומנטרי הופך לאוטואתנוגרפיה המעמידה במרכזה סובייקטיביות מוגבלת בגוף ראשון. באופן זה, משנה דימנט את נקודת המבט של הסרט ומבטלת את יחסי האחרות הטבולים בנרטיבים בגוף שלישי. בנוסף, המסע של הגיבורה החדשה, כלומר הבמאית, בקרב פעילי קהילת אנשי הספקטרום האוטיסטי בישראל (אס"י) ובהמשך גם בקרב חברי הקהילה באירופה, משרטט את קהילת האנשים עם מוגבלות כמשפחה מורחבת. כלומר, בשלב מוקדם בסרט מתברר שיחסי "אחרות" במשפחה ובקהילה אינם מתאפשרים בפועל בשל הדמיון הפיזי, הטמפרמנט, חוויות חיכרונות משותפים. מנרטיב

"תותב" הסרט הופך ומתבהר כנרטיב "יציאה מהארון" האוטיסטי, ארון אותו מאפשר התפקוד הגבוה. בניגוד לסרטי האתנוגרפיה הביתית על ה"אחר" המשפחתי המוגבל, דימנט מפנה את המצלמה אל פניה שלה ומציבה את עצמה כמושא המחקר של הסרט, ובכך אינה מממשת את ציפיית הצופים. הפניית המבט של יוצרת הסרט אל עצמה, אינה התנגדות לייצוגים קודמים בלבד, אלא ניסיון לחשוף את מה שדורש מבט נוסף ולאטגר את מה שלכאורה מובן מאליו במבט ראשון. דימנט מאפשרת לצופיה התקרבות ושהייה בתוך קהילת אנשי הספקטרום האוטיסטי באמצעות צילומי תקריב ומונטאז'ים שאינם מספקים ידיעה מלאה או אחידה.



תמונה 3: שיחה עם אימא מתוך תפקוד גבוה (דנה דימנט, 2014)

נרטיב היציאה מהארון בגוף ראשון בסרטה של דימנט פועל במסגרת המשותפת לפמיניזם, להטבקה"א וא/נשים עם מוגבלות. סיפורי יציאה מהארון הנם פופולריים בספרות ובקולנוע, ואף התקבלו כחלק מהאוטואתנוגרפיה של המחקר האקדמי באנתרופולוגיה. אנתרופולוגים/יות פמיניסטיות וקוויריות טענו כי ריבוי פרספקטיבות חותר תחת "אמת" אחדותית וקוראות לחקירה עצמית בשל הפוטנציאל שלה לתאר הקשרים חברתיים מן השוליים. האוטואתנוגרפיה היא מתודולוגיה המשלבת בין האוטוביוגרפיה לבין האתנוגרפיה ומציעה נרטיבים-עצמיים. נרטיבים אלו ממקמים את העצמי בהקשר חברתי, ומעוררים את הצופים להרחיב את אופקיהם ולחשוב באופן ביקורתי על חוויותיהם ביחס לעצמם ולאנשים עימם הם נפגשים (Reed-Danahay, 2000; Ellis and Bochner, 2000 in: Blair, 2014, pp. 6-7). האוטוביוגרפיות הנשענות על נרטיבים של אנשים עם מוגבלות מובחנות מאוטוביוגרפיות אחרות במוטיבציות של יוצריהן. חוקר לימודי המוגבלות ג' תומס קוסר (Couser, 1991) גרס כי ניתן לכנות נרטיבים אלו כ"אנטי-פתולוגיות" משום שעל פי ניסיונו, המוטיבציה לכתוב נרטיבים אלו בגוף ראשון, נובעת מהרצון לבצע דה-פתולוגיזציה. נרטיבים בגוף ראשון מבקרים את ההבניות החברתיות של הגוף המוגבל

ומשלבים נרטיבי-נגד של הישרדות והעצמה, ובכך הם מגדירים מחדש את גופו של הפרט מחוץ לסטיגמה החברתית וההכללה של השיח הרפואי (pp.261-262). *תפקוד גבוה*, אשר נשען על נרטיב נפוץ בקולנוע הדוקומנטרי האיביבליסטי, משנה פניו ומתברר כאוטואתנוגרפיה של אישה אוטיסטית. למעשה הוא מסמל את גל סרטי הייצוג העצמי בקולנוע העוסק במוגבלות. דוגמה מקומית נוספת לגל זה הינה סרטו התיעודי של אל-עד כהן *איך מסמנים אהבה?* (עם איריס בן משה, 2017). הסרט מציג את מאמציו של כהן להקים לעצמו משפחה חדשה, לאחר מות אימו והתרופפות הקשר עם בני משפחתו. בסרט הוא מתעד בגוף ראשון את החיים שבנה לעצמו, מתוך רצון להציג בפני הצופים גרסה משלו למשפחה והורות. במרכז הסרט התמודדותו בגוף ראשון של כהן עם משפחתו, יעלי שותפתו להורות וקהילת החרשים. כהן מציג את זהותו המרובדת הכוללת את היותו בן, הורה, חבר, הומו וחרש באמצעות שפת הסימנים הישראלית (שס"י) ובפס-הקול של הסרט. ה"ציאה מהארון" של כהן, היא דווקא בזהות הנורמטיבית – ההורות. מאבקו של כהן הינו בהכרה על ידי בני משפחתו דווקא כאב, זהות המוטלת בספק על ידי אביו משום היותו חרש.

סרטים כמו *איך מסמנים אהבה?* ו*תפקוד גבוה* אמנם מציעים צורות שונות של ייצוג-עצמי בתהליכים של גיבוש זהות, אך ייחודם הינו בשינוי האופנים בהם אנו חושבים על צפייה קולנועית. לאחר הקרנת הבכורה של *איך מסמנים אהבה?* בפסטיבל דוקאביב, שני הבמאים עלו לבמה לתאר את תהליך הפקת הסרט ובעיקר העריכה שלו. תחילה, הסרט נערך כאשר פס-הקול שלו הושק כדי לוודא שהוא יעבוד בשביל הקהל החרש. לאחר דיונים בין הבמאי החרש לבמאית השומעת, הוחלט להוסיף מחיקה כדי להנגיש את הסרט לקהל השומע. ההיפוך של שאלת הנגישות מדגישה את הנחות היסוד שלנו בכל הקשור לזהות הצופים הקולנועיים ומה הם רוצים לראות על המסך. בהקרנת הבכורה של *תפקוד גבוה* בדוקאביב הצופים קיבלו סט תגי צבעים לבחירה. תג ירוק משמעו שהאדם העונד אותו מעוניין בתקשורת, אך מתקשים בליזום שיחה, כלומר רוצים שאנשים יפנו אליהם. תג צהוב משמעות שהאדם מעוניין לשוחח עם אנשים מוכרים בלבד ולא זרים או מכרים מהאינטרנט. עונד התג עשוי ליזום תקשורת עם אחרים, ובמקרה זה הם מחמנים לשיחה. תג אדום משמעו שהאדם כנראה אינו מעוניין לשוחח עם אף אחד, או רק עם בודדים עמם יזום שיחה מרצונו. תגי הצבעים מסייעים לבטא את העדפת התקשורת הנוכחית שלהם במהירות, בפשטות ובאופן לא ורבלי, והם יכולים להחליף את התג עם שינוי ההעדפה. השימוש בתגי הצבעים הופך מפגשים חברתיים לנגישים יותר עבור אנשים עם מוגבלויות תקשורת, אנשים המתקשים בביטוי העדפות תקשורת, אנשים המתקשים בקריאת קודים חברתיים של העדפות תקשורת ואנשים המתקשים בליזום שיחה, כלומר אנשים עם וללא מוגבלות. השימוש בתגי הצבעים בהקרנת הסרט אפשר מרחב תקשורתי נגיש יותר, אך גם הציף את הסוגיות עמן מתמודדים אנשים עם מוגבלות בלתי נראית. למעשה *איך מסמנים אהבה?*

ותפקוד גבוה בוחנים את הייצוג-העצמי, אך בה בעת גם את ההפקה הקולנועית, הצפייה והנגישות על ידי חשיבה מחדש על התשוקות ההומוגניות כביכול של הצופים. באופנים אלו, יוצרות ויוצרים עם מוגבלות עושים שימוש בקולנוע כאמצעי נוסף להשבת מבט.

כאמור, תהליך החקירה העצמית של הגיבורה/במאית עובר מהמיקוד בביתה תמרה לבחינה מעמיקה של חברות וחברי קהילת האנשים על הספקטרום האוטיסטי. דימנט בוחנת באופן משתהה וקרוב את פניהם של א/נשים מרחבי העולם ומזכה כל אחד ואחת בצילומי תקריב ופנים. דימנט מביטה מקרוב בביתה תמרה, וביתר בני משפחתה, אקטיביסטים, ילדים ומבוגרים אוטיסטים, רופאים, סוציולוגים וח"כים. אינטראקציות של פנים אל מול פנים הופכות את מבטה של הבמאית לאמביוולנטי, אלסטי ומשתנה לאורך הסרט ועל כן לא מאפשר לצופים לראות פנים כמסכה שניתנת לדיעה מוחלטת. במפגש בין דימנט לבין חן גרשוני, אקטיביסט באס"י, היא מתוודה בפניו: "מאז שאני עושה עליכם את הסרט יש לי תהיות. כי תכלס, אני מראינת אותך או את סולה או את איריס או את רונן, אתם מספרים לי את סיפור הילדות שלכם, זה לא כל כך שונה, באופן מהותי, מהילדות שלי... הרבה זמן אמרתי לעצמי שתכלס לא יכול להיות שאני אוטיסטית בגלל שאני כן בן אדם תקשורתי [...] אבל] אני בן אדם הרבה פחות מתפקד מכם... אותי לא לקחו לצבא". חן מגיב בשאלה: "אולי את יותר אוטיסטית מאיתנו?". אי הבהירות והעמימות לגבי היכולת להגדיר את פניהם של דנה וכן תחת קטגוריה בעלת משמעות מובחנת ואחידה נשמרת לאורך הסרט וחוזרת גם במבטים על פניהם של אנשים אחרים מהספקטרום. באופן זה, מהלך הסרט מתבהר כמשא ומתן על האמביוולנטיות של זהות בלתי נראית.

על פי חוקרת הקולנוע מרי אן דואן (Doane, 2003) צילום התקריב מאפשר מרחב עבור הצופה לצאת מן הסרט ולהשתהות. בהסתמך על כתביו של הפילוסוף ז'יל דלז, היא מציגה את הקלח אפ כמבודד את האובייקט המצולם מהמיזנסצנה ולכן שובר את תחושת האחידות שהעריכה ההמשכית אמורה לספק לצופה. המרחב של צילום התקריב מתמלא בפנים או באובייקט והרגע בו הוא מוצג מתרחב אל מעבר לזמן של הנרטיב הלינארי ובכך מאפשר לצופים זמן להרהר. מרחב הרהור של הקלח אפ אינו נותר ניטרלי בתפקוד גבוה והוא נטען במשמעות במסגרת הסצנה. בסרטה של דימנט, מרחב הרהור מועצם באמצעות קיבוצם של צילומי התקריב למונטאז'ים המורכבים משוטים קצרים המתמקדים בפנים. מונטאז'ים אלו ממוסגרים על ידי פניה של דימנט, אשר מביטות חזרה ומעניקות להם משמעות בריברס שוט. תפקוד גבוה מציע שני מונטאז'ים המציגים את פניה של הבמאית מתבוננת בפניהם של אנשים שונים. במונטאז' הראשון, דימנט צופה מן הקהל בכנס אקדמי על אוטיזם. המונטאז' מורכב משוטים קצרים של רופאים ואנשי מקצועות הטיפול, אשר מדברים על אוטיסטים כחולים שיש לרפא, ומתחלף בשוטים ארוכים יותר של אקטיביסטים אוטיסטים הדורשים ש"שום דבר עליהם, לא יוכרע בלעדיהם". בליל השוטים הקצרים של הרופאים לעומת השוטים הארוכים יותר הניתנים לאקטיביסטים מציגים את העדפתה הערכית של הבמאית ביחס לשתי הקבוצות. בנוסף,

המונטאז' מסתיים עם פניה המזדהות של דימנט המצביעות על סוג הנראות אליה היא שואפת: מאבקם של אוטיסטים הדורשים הכרה חכיות. במונטאז' זה פניה של הבמאית, אשר עדיין "עוברת" (pass) כנוירוטיפיקלית, מצביעות על הזדהות עם המטרות הפוליטיות של קהילת האנשים על הספקטרום. לעומת זאת, במונטאז' השני בסרט, דימנט כבר מזדהה כאוטיסטית בפני עצמה. כחלק מתהליך כינון הזהות האישית ובמנותק מהאימהות לתמרה, דימנט יוצאת למסע להכרת הקהילה האוטיסטים האירופאית באנגליה ומשתתפת בכנס של אוטיסטים למען אוטיסטים. הבימאית, אשר מבקשת להכיר לצופיה את מרבית משתתפי הכנס, מציגה בשוטים קצרים "ראשים מדברים" שונים הפונים אל המצלמה ומספרים על חוויותיהם השונות עם אוטיזם. העודפות שמייצרת העריכה הופכת לגירוי יתר חושי עבור הצופה, וכפי שמציע הסרט, גם עבור הבמאית. לאחר סצנת הראשים המדברים העודפת, מופיעה סצנה רגועה מבחינה חזותית ושמיעתית, בה דימנט מופיעה בשוט ארוך ומרוחק בו היא מהרהרת ומתבוננת מבעד לחלון. בסצנה שלאחריה, דימנט חושפת את מחשבותיה לאור המפגש פנים אל מול פנים עם אוטיסטים שונים:

"מאז שהגעתי לכאן יש לי הרגשה משונה. מצד אחד הקול הבוגר שלי אומר: 'זה נפלא, אני ממש לא מאמינה. יש פה המון אנשים שדומים לי כל כך. זה נהדר ונפלא'. והקול השני בראשי, שאני חושדת שהוא בן שמונה אומר: 'הם דומים לי, זה לא טוב. אני לא רוצה להיות כמוהם. אני נראית כל כך נורמלית, אני חושבת שאני אמשיך עם ההצגה'. אני ממש מבולבלת, אני לא מבינה למה אני מרגישה ככה. לפעמים אני מסתכלת על האנשים פה ואני שונאת אותם" (ראו תמונה 4).

המסע שהתחיל כחקירתה של תמרה בת השמונה הופך לתהליך הגילוי העצמי, ההכרה והחשיפה של זהות בלתי נראית. לאחר סיקוונס הראיונות והרפלקציה המפורשת של הבמאית, מופיע המונטאז' השני של הסרט, אשר מורכב משוטים קצרים ודוממים המכילים את צילומי התקריב של שלל האנשים שרואיינו בסיקוונס הקודם. על אף קצב העריכה המהיר של המונטאז' וגודש האנשים, מתאפשרת מידה של השתהות על כל דמות והתקרבות כפוייה אליה. האנשים בפריים אינם מדברים, ועל כן הצופה מתמקד בהבעות פניהם המשתנות ובמחוות גופם, מבחין בכל מיצמוץ, בליעת רוק או ליקוק שפתיים, ובזכות כך רואה גיוון נוירולוגי שאחרת היה מוסתר מן העין. צילומי התקריב מאפשרים התבוננות והשתהות, ומציעים לצופים "מבט שני" על מה שנתפס כמוגבלות בלתי נראית. פניה של דימנט במונטאז' השני מציעות לצופים הזדהות אישית ופוליטית, ובכל זאת, המונטאז' הזה פחות חד משמעי בסוג המבט שלו ומאפשר מרחב הרהור אמביוולנטי יותר עבור הצופים.





תמונה 4: יציאה מהארון האוטיסטי מתוך תפקוד גבוה (דנה דימנט, 2014)

שני המונטאזים בסרט מובאים מנקודת מבטה של הבמאית, מתחילים ומסתיימים בפניה המעניקות להם משמעות, אך המונטאז' השני מאפשר לצופים מרחב הרהור ארוך יותר ומשאירם עם שאלות לא פתורות. משמעותו האמביוולנטית של הסיקוונס נטענת על ידי שני הקולות שדימנט שומעת בתוכה במקביל, מצד אחד הקול ששמח על הדמיון ומצד שני הקול של ה"ילדה (כנראה) בת שמונה" החרד מפניו. הדואליות של משיכה ודחייה, נראות ואי נראות, אשר מקדימה את המונטאז', מאלצת את הצופה להתמודד עם השאלות: מהם הקולות בתוכי מול מראם של אוטיסטים אלו? האם רואים עליהם? ועל דנה? ועלי? ריבוי המשמעויות של מבטה על ריבוי של פנים, במונטאז' ובסרט בכלל, מאתגר את שאלת הנראות של האוטיזם ובכך מונע מהצופה את אישוש הנורמליות שלו. ריבוי המבטים מערער את היכולת להחיל את המבט המסוגלני השיפוטי, לפחות במבט ראשון. דימנט מבקשת לבחון את המבט השני, המשתהה, ולקשור אותו אל מקורותיו במבט המסוגלני על הגוף המוגבל פיזית, כלומר, לחשוף את הניסיון העקר לקשור נראות למהות פנימית כלשהי. מבטה המובא בריברס שוט שלאחר הקלה-אפים מטעין את דמויותיה בכוחה ומאפשר להם, באמצעותה, להשיב מבט לצופים. באמצעות כפיית הנראות שמאפשר הקלח אפ, הסרט מחייב את הצופה להביט במי "שלא רואים עליהם", אך הפעם תוך שינוי יחסי הכוחות. בהזדהותה של היוצרת כאישה עם מוגבלות, היא מבטלת את יחסי ה"אחרות" המובנים בנרטיבים תותבים ומממשת את דרישת קהילת האנשים עם מוגבלות לייצוג עצמי. בתגובה למבט המסוגלני – הרפואי/פסיכיאטרי והתרבותי – אשר מדגיש את האחרות בחיזוק הנורמטיביות, תנועות חברתיות של אנשים עם מוגבלות ברחבי העולם קוראות להכרה ודורשות להיות הדוברות בענייניהן. פעילים ופעילות בקהילת האנשים עם מוגבלות קוראים "שום

דבר עלינו בלעדינו" (Nothing About Us Without Us) ודורשים את זכות הייצוג העצמי בעניינים פוליטיים, חברתיים ותרבותיים. על כן, יותר ויותר יוצרים עם מוגבלות עושים שימוש באוטוביוגרפיות/אוטואתנוגרפיות על מנת לנסח "במילים שלהם" את חווית המוגבלות, ובכך להתנגד לנרטיבים שנכתבים עליהם ובלעדיהם.

*תפקוד גבוה* מציע אוטואתנוגרפיה דוקומנטרית על אוטיזם בה המבט המסוגלני החיצוני מוחלף במבט פנימי, משפחתי וקהילתי על מוגבלות כזוהו. על כן, נרטיב ה"יציאה מהארון" הינו המתאים ביותר לחקירה של זהות בלתי נראית, המאפשרת "ארון" (ראו: סמואלס, 2016; איכנגרין ושות', 2016). בנרטיב המוגבלות החדש שמייצרת דימנט בסרטה, גיבוש הזהות והמשמעויות שניתנות לה אינן יכולות להיות מוכתבות על ידי מבט חיצוני. הסרט דוחה את המבט הרפואי, אך גם את המבט החיצוני של הקולנוע המיינסטרימי על מוגבלות, בו אדם עם מוגבלות הינו "קביים" או כלי לכינון סובייקטיביות של אדם ללא מוגבלות. דימנט חושפת את מבטה האמביוולנטי על שלל פנים וגופים ומציגה את שונותם במלא תפארתה. שניידר ומיטשל (Snyder and Mitchell, 2010, p. 196) זיהו פוטנציאל חתרני בדוקומנטרי החדש, אשר מאתגר אידיאולוגיות אייבליסטיות תוך כדי שימוש בטכניקות קולנועיות שונות המונעות מהצופה יצירת מרחק מנוכחותם של גופים מוגבלים. דימנט מגבירה כביכול את הנראות של המוגבלות הבלתי נראית באמצעות התקרבות אל מושאיה. ברמה האסתטית היא משתמשת בצילומי תקריב ופנים ומציגה את חמקמקותה של הנראות כבעלת פוטנציאל חתרני. כבר בתחילת הסרט דימנט אומרת על ביתה תמרה: "חוץ מהנפונים לא רואים עליה, אבל ילדים רואים עליה ככה [נוקשת באצבעות]". דואליות זו של נראות ואי נראות המוגבלות מלווה את הסרט באופנים נרטיביים ואסתטיים. הנרטיב נשען על סיפור "יציאתה מהארון" של הבמאית כאישה אוטיסטית ומציע את האפשרות של התפקוד הגבוה ב"לעבור" כאדם ניוורטיפיקל, והשאלות על אודות זהות שאפשרות זו מציעה. האסתטיקה של הסרט הנשענת על חילופי מבטים בין היוצרת לבין מגוון אנשים על ומחוץ לספקטרום, מציגה את הדינמיות והאלסטיות של הפנים והזהות אשר מקבלות משמעות מתוקף המבט עליהן. בסופו של דבר, *תפקוד גבוה* מסרב למסך את הפנים ולספק לצופה אשלייה של ידיעה מוחלטת. במקום, הסרט מציע את המבט האמביוולנטי כאלטרנטיבה גמישה יותר.

## דין

בניתוח שתי העבודות הקולנועיות המתנגדות למבט המסוגלני, ביקשנו להאיר פרקטיקות אסתטיות שונות הנטועות במאבקים על נראות. בעשורים האחרונים, תנועות לזכויות אנשים עם מוגבלות הצליחו להגביר את נראותם של אנשים עם מוגבלות פיזית באמצעות הנגשה חלקית של המרחב הציבורי ונוכחותו של סמל הנכים המורכב מדימוי של אדם בכיסא גלגלים. יחד עם

זאת, נראות מוגברת זו לא הובילה להכרה של ממש, ולראייה בקשות של משרדי ממשלה ועיריות לדחיית החלת חוק הנגישות הישראלי על מבני ציבור. במקביל, אנשים על הרצף האוטיסטי וכן גם אנשים המתמודדים עם מוגבלויות נפשיות טוענים להכחדה סמלית והיעדר נראות במרחב הציבורי. מתמודדים, הנקראים גם משתמשי או שורדי המערכת הפסיכיאטרית, נדרשים לספק ראיות ומסמכים רפואיים להוכחת נכותם, אך זיהוי זה משמעו גם להיות חשופים לסטיגמה ולפגיעה בעקבות האבחנה הפסיכיאטרית. תנועה זו מבקרת את היחס הדכאני של הממסד הפסיכיאטרי, השולל מהם אוטונומיה אישית, וכן את הסטיגמה החברתית הדבקה בהם. על אף שאנשים עם מוגבלות נראית ואנשים עם מוגבלות בלתי נראית מנהלים מאבקים שונים ולכאורה הפוכים, ההתנגדות המשותפת הינה בהעדר הכרה וברצון לערער את יחסי הכוחות החברתיים. שני הסרטים שניתחנו מבקשים להתמודד עם קיבוע חזותי של מוגבלות וחושפים את המורכבות שבפוליטיקה של הנראות. במוגבלות הפיזית ישנה היסטוריה של דימויים סטריאוטיפיים שהיה צורך להתחמק ממנה ואילו במוגבלות בלתי נראית נוסף לכך המאבק כנגד ההכחדה הסימבולית. בין אם מדובר במוגבלות נראית או כביכול בלתי נראית, המבט המסוגלני מבקש להרחיק את השונות משדה הראייה. בשני אופני הפעולה של המבט המסוגלני - הבוהה או המתעלם ממגוון - הגוף המוגבל הניצב במרחב נמחק, ואתו נמחק גם הסובייקט. שני הסרטים מבקשים לתקוף את פרדוקס אי/הנראות של הגוף המוגבל, ולבצע דה-אוטומטיזציה למבט המסוגלני.

שתי היצירות שנותחו משתמשות בנוכחות או היעדר הפנים בניסיון לבצע הזרה לנראות המוגבלות. הסופר דב אלבוים (2016) מסביר כי "הפנים האנושיות הן דינמיות ומשתנות תמיד". לתפיסתו, בעיית האלילות היא כהקפאה של הפנים; כהקמת "חיץ של מסכה" אשר מקבעת את האל לכדי משמעות צרה ובלתי משתנה. היות ולמסכה כחפץ חומרי "אין את היכולת להשתנות מתמדת" היא בסופו של דבר מביאה לדידו "לאבדן חירותו של האדם ויכולתו להשתנות". בווידאו ארט הסי', הפנים מוסתרות כאמצעי להתנגדות למסכה המקבעת. ללא גילוי הפנים, הגופניות הנכה הגלויה לעין חומקת ממסכת החרפה שהצופים נוטים להדביק עליה. בתפקוד גבוה, לעומת זאת, האמביוולנטיות שבמבטה של דימנט על פניהם של אוטיסטים אחרים אינה מאפשרת לצופים מיסוך וקיבוע בהתאם לדימויים דומיננטיים. בשתי עבודות ווידאו, במאיות עם מוגבלות משתמשות בפנים ככלי להשבת מבט בניסיון של היוצרות לחתור תחת יחסי הכוחות המקבעים אנשים עם מוגבלות לכדי מסכה חד ממדית.

שתי היצירות הנדונות משתלבות בגל קולנוע המוגבלות החדש אותו זיהו חוקרי לימודי המוגבלות שניידר ומיטשל (Snyder and Mitchell, 2000). בדומה לסרטה של דימנט, בסרטם הדוקומנטרי [Vital Signs: Crip Culture Talks Back](#) (1996) הם מציגים מגוון חוקרים, אמנים, אקטיביסטים ואנשים נוספים עם מוגבלות. מטרתם היא להציג את היצירתיות המתעוררת בקרב אנשים עם מוגבלות כאשר הם נמצאים בקהילת השווים ומציעים את הידע שלהם לקהל המעוניין לחנך את עצמו בנושא האייבליזם. באופן דומה, שתי הבמאיות ברויאר ודימנט מציעות לקהל הצופים שלהן

את הידע של קהילת האנשים עם מוגבלות, אשר מבוסס על גיוון גופני, נוירולוגי, נפשי וקוגניטיבי. שני הסרטים מאתגרים את סוגית נראות המוגבלות באמצעות חשיפת הגוף הנכה במלוא הדרו. אתגור זה מתעצם עוד יותר בזכות שזירת גופן של הבמאיות בתוך יצירותיהן. שתי היוצרות מציעות ייצוג עצמי ב"גוף ראשון" לא רק ברמת הנרטיב, אלא גם בהצגת הגוף היוצר על המסך. יוצרת ווידאו ארט *הם'* מופיעה בו מספר פעמים, בין השאר במונטאז' צילומי הגוף הערום על גבי דימוי האדם הוויטרובי ובסצנת הסיום בה משתתפים נמוכי קומה מוציאים בזה אחר זה מן הפריים ציוד עזר וטכנולוגיות מסייעות כגון מקלות נחייה, פרוטזות וכסאות גלגלים. בדוקומנטרי *תפקוד גבוה* הבמאית מופיעה במרבית הסצנות, ונוכחותה כיוצרת מודגשת הן באמצעות קריינות והן באמצעות סצנות המכילות ראיונות. בנוסף, מבטה על האירועים הוא שממסגר את נרטיב הסרט ומהווה מופע של השבת מבט. על כן, באופן זה, שני הסרטים יכולים להתפרש כחלק מז'אנר האוטוביוגרפיה הנשית, אשר מדגיש את הייצוג העצמי. בספרה על אוטוביוגרפיות באמצעות תיאוריות פמיניסטיות על כתיבה של נשים, טוענת לי גילמור:

"For many women writers, the community to which one is born is not ultimately, the community to which one belongs. Women who join convents, who cross classes and regions, who publicize female identity, and who are lesbians locate themselves in complex relations to their communities they join" . (Gilmore, 1994:4-5)

עם זאת, האוטוביוגרפיות המצולמות הללו מבקשות לייצר לעצמן קהילות חדשות. חשיפת גופן של הבמאיות מעצימה את השבת המבט של הסובייקטים הנכים אותם הן מצלמות. באקט פמיניסטי זה, הבמאיות קושרות עצמן בגופן לקהילות אותן הן מציגות ומייצגות, ובכך מאפשרות כרסום נוסף במבט המסוגלני.

לסיכום, מאמר זה ביקש לעסוק באתגור המבטים המסוגלניים באמצעות ניתוח יצירות ווידאו של שתי במאיות פמיניסטיות עם מוגבלות. הראנו כיצד כל אחת מן היוצרות השתמשה במצלמה על מנת להשיב לעצמה ולמצולמיה את כוח ההתנגדות. באינטראקציה בינאישית, ברחוב למשל, יש לאישה עם מוגבלות יכולת בחירה כלשהי להחליט כיצד עליה לנהוג וכיצד להגיב למתרחש סביבה. ובכל זאת, מדובר בסוכנות מוגבלת שכן יכולת התגובה שלה מצומצמת מאד על ידי נורמות חברתיות ויחסי כוח. לעומת זאת, במקרה של הקולנוע, בתום הצילומים למצולמים עם מוגבלות אין כל סוכנות ויכולת הפעולה שלהם מצטמצמת. במקרה של קולנוע אקטיביסטי פמיניסטי נכה לעומת זאת, הסוכנות של א/נשים עם מוגבלות מתגלמת ביצירה עצמה. דרך המדיום הקולנועי, ברואר ודימנט התעמתו עם המבט הקולנועי המיינסטרימי ואפשרו לעצמן ולמצולמים האחרים עם המוגבלות להשיב מבט (to stare back). בידיהן של יוצרות פמיניסטיות נכות, ווידאו ארט והדוקומנטרי אפשרו מצב ביניים, אשר מתקיים בין המבט (gaze) המסוגלני בקולנוע לבין האפשרות של המובט (staree) להחזיק בכוח אל מול המביט (starer). כלומר,

בניגוד לקולנוע המסורתי, דינמיקת המבטים ביצירות שבחנו איננה כפופה לחלוטין ל"מבט הגברי" הקולנועי כפי שהמשיגה אותו מאלווי (על אף שהמבט המסוגלני הקולנועי משתמש באפרטוס דומה), וגם לא למבט החברתי היומיומי אותו המשיגה גרלנד-תומסון (למרות שכמונו גם היא התמקדה בגופים נכים). במקום, הדינמיקה שבין מבטי היוצרות לבין הגופים המוגבלים על המסך לבין הצופים מייצרת משא ומתן מחודש עם המבט הפטריכארכלי והמסוגלני של הקולנוע המיינסטרימי.

### ביבליוגרפיה

- איכנגרין, א', אלמוג, נ', וברויאר, נ' (2016). "ארון הנכות: לצאת, להישאר או לפרק". בתוך ש' מור, נ' זיו, א' קנטר, א' איכנגרין, ונ' מזרחי (עורכים), *לימודי מוגבלות: מקראה* (עמ' 299-311). ירושלים: מכון ון ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד.
- אלבוים, ד' (2016). "[אהיה אשר אהיה: אל תקפאו את אלוהים](#)" NRG דעות, 10.6.2016.
- ברויאר, נ' (2012). "לעטות את המסכה של ריק-קוד: אוטואנתנוגרפיה בחוג לריקודי עם בכיסאות גלגלים". *סוציולוגיה ישראלית* יג(2), 331-352.
- גופמן, א' (1983[1963]). *סטיגמה*. תל אביב: בית דביר, הוצאת רשפים.
- לוינס, ע' (2010[1961]). *כוליות ואינסוף: מסה על החיצוניות*. ירושלים: מאגנס.
- משעלי, י' (2015). "[הסתר פנים: ילדות גדולות בוכות כשהלב שלהן נשבר](#)" *העוקץ*, 3.3.2015.
- סמואלס, א' (2016[2003]). "הגוף שלי, הארון שלי: מוגבלות בלתי נראית וגבולות שיח היציאה מהארון". בתוך ש' מור, נ' זיו, א' קנטר, א' איכנגרין, ונ' מזרחי (עורכים), *לימודי מוגבלות: מקראה* (עמ' 276-298). ירושלים: מכון ון ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד.
- פאנון, פ' (2004[1952]). "ניסיונו הקיומי של השחור". בתוך י' שנהב (עורך), *קולוניאליזם והמצב הפוסט קולוניאלי* (עמ' 25-46). ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד.
- פוקו, מ' (2015[1975]). *לפקח ולהעניש: הולדת בית-הסוהר*. תל אביב: רסלינג.
- (2008[1963]). *הולדת הקליניקה: ארכיאולוגיה של המבט הרפואי*. תל אביב: רסלינג.

Doane, M. A. (2003). "The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema." *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. 14(3), 89-111.

Garland-Thomson, R. (2009) *Staring: How We Look*. Oxford and New York: Oxford UP.

Gilmore, L. (1994). *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Ithaca and London: Cornell IP.

- Goffman, E. (1967). "On Face-Work: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction." In *Interaction Ritual: Essays in Face to Face Behavior*, 5–45. New York: Pantheon Books.
- Levinas, E. (1996). *Emmanuel Levinas: Basic Philosophical Writings*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Mitchell, T. D., Snyder L. S. (2001). *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: Michigan UP.
- Mulvey, L. (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Reading*, Edited by Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy, New York: Oxford UP, 1992, pp. 746-757.
- Oliver, M. J. (1990). *The Politics of Disablement*. London: Macmillan.
- Reed-Danahay, D. E. (1997). *Auto/ethnography: Rewriting the Self and the Social* (Explorations in Anthropology). Oxford and New York: Berg.
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. London: University of Minnesota Press.
- Sandahl, C. (1999). "Ahhhh Freak Out! Metaphors of Disability and Femaleness in Performance." *Theatre Topics*. 9(1), 11-30.
- Siebers, T. (2004). "Disability as Masquerade." *Literature and Medicine*, 23(1), 1-22.
- Smith, S. Watson, J. (2010). "Appendix A. Sixty Genres of Life Narrative." *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. London and Minneapolis: U of Minnesota P, 253-286.
- Smith, S., Watson, J. (2010). "Appendix A. Sixty Genres of Life Narrative." *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, London and Minneapolis: U of Minnesota P. pp. 253-286.
- Snyder, S. L., Mitchell, D. T. (2010). "Body Genres: An Anatomy of Disability in Film." *The Problem Body: Projecting Disability on Film*, Edited by Chivers and Nicole Markotic, Ohio: Ohio State UP, pp. 179-204.
- Weiss, M. (2002). *The Chosen Body: The Politics of the Body in Israeli Society*. Stanford, CA: Stanford University Press.

פילמוגרפיה

איך מסמנים אהבה? אל-עד כהן ואיריס בן משה, 2017, ישראל.

את לי לילה. אסף קורמן, 2014, ישראל.

[הם!](#). נילי ברויאר, 2007, ישראל.

מבול. גיא נתיב, 2011, ישראל.

[ש\(ע\)תוק](#) [Playback Paralysis]. עידו גרינגרד, 2016, ישראל.

[תפקוד גבוה](#). דנה דימנט, 2014, ישראל.

[Metamorphosing](#). Iddo Gruengard, 2014, UK.

[Vital Signs: Crip Culture Talks Back](#). David Mitchell and Sharon Snyder, 1996, USA.