

מדריך למשתמש: צילום חומת הפרדה

מאיר ויגודר

בית הספר לתקשורת, מכללת ספיר; הפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל-אביב

כיצד עלינו לצלם את החומה? אם נצמד לאחור כדי לתעד את התנועה ואת הולכי הרגל החולפים על רקע החומה, נוכל לחזות בשינויים המתחוללים במקצבים האורבניים של קהילה שמחסום ההפרדה משסע: הוא מנתק באקראי בני משפחות זה מזה, ילדים מבתי הספר שלהם, גברים ונשים ממקומות עבודתם ואיכרים משדותיהם. אם נתרחק עם המצלמה עוד יותר ונראה אותה על רקע שאר שטח התמונה, ניצור הקבלה בין המישור האופקי של הפריים לבין הקו האופקי של החומה, ובכך נסתכן ביצירת תמונת נוף המבטלת את המשמעויות האלימות של החומה וגורמת לה, במקום זאת, להיראות כחלק "טבעי" ובלתי נפרד מהסביבה, כאילו היתה שם תמיד. בכל תצלום נוף פוליטי אנחנו מסתכנים בהפיכת הנושא לדימוי אסתטי, ולא יעזרו הגישות השונות שנוקטים צלמים כדי להימנע מכך – ביחוד אלו שאחר כך מציגים את תצלומיהם בגלריות ובמוזיאונים.

תשומת הלב שצלמים כה רבים מקדישים לתיעוד חומות הפרדה – בברלין, בבלפסט, בניקוסיה ובירושלים – נשענת על השניות הטבועה בהן: החומות חוסמות את שדה הראייה של הצלם וכו בזמן הן נותנות למבטו בסיס מוצק להיאחז בו. זה עשורת שנים תרים אמנים וצלמים אחר דרכים לערער את המישור של התמונה באמנות ולפוגג את החומריות של האובייקט באמצעות פעולות של מחיקה. במקרה שלנו נעשו ניסיונות רבים לבטל את חומריותה ואת מוחשיותה של חומת הפרדה: ציורים של נוף עם פרספקטיבה הנשקף מבעד לחלון צוירו על החומה בניסיון להראות את הנוף שהיא מסתירה מעברה האחר; טפטים ביתיים הודבקו על חלקים ממנה והפכו אותה מחוץ צונן לפני חמים; צבע לבן נמשח עליה כדי ליצור רקע מינימליסטי מזוכך שיחליף את אטימות משטח הבטון שלה; אמנים נאספו למרגלות החומה כדי לתלות עליה את דימויי המחאה שלהם ובכך הפכו אותה לגלריה; סרטים הוקרנו עליה כדי לעשותה למסך קולנוע שקוף שישא את הקהל למחוזות הדמיון ולמרחבי אשליה אחרים. אולם כל הניסיונות להפוך את החומה לשקופה רק מבצרים את קיומה. משטח החומה חזק מכל המחוות היצירתיות והפוליטיות של קוראי התיגר. כתובת הגרפיטי המכריזה "חומה זו תיפול" אינה יכולה להתקיים בלי המשטח הממשי שעל גביו היא כתובה.

* תודתי נתונה לדן זלצר, שעזר לי בפרויקט צילום החומה בשנים 2002–2005. תיק העבודות מוקדש לאלדר רפאלי, שעדיין לא התעייף מלעמוד על המשמר למען הצילום המתעד בתור כלי ביקורת חברתי ופוליטי, שאת ערכיו הוא מלמד בתשוקה רבה.

זיכרון ראשון מביקור בחומה: האם עליי להישכב ולצלם כלפי מעלה כדי להעצים את גובהה הדרמטי ולגרום לה להיראות מאיימת? האם עליי לחפש גג בסביבה ולצלם את החומה מעליו כדי לכלול בתמונה את העבר האחר ולהראות כיצד נחסמו רחובות שלמים והפכו למבואות סתומים? האם עליי להביט למטה ולקבע את הדפוסים הקצביים של הולכי הרגל שעה שהם צועדים ליד החומה, ומלמעלה נראים כמו נקודות מופשטות ולא אנושיות שהפכו לחסרות משמעות על ידי אנשי הצבא, ומתכנני החומה שמעולם לא הביאו אותם בחשבון? את הרמז הראשון אני מקבל במקרה – כמו שקורה לצלמים לא אחת – כשאני מציץ באקראי בקבוצת ילדים משחקים בכדור בכאקה אל-גארבייה. פתאום אחד הילדים נשען לאחור, מקפל את רגלו בנונשלנטיות ומשעין אותה על החומה, כאילו זה הדבר הטבעי ביותר; כאילו החומה כולה נבנתה כדי לאפשר מחווה יומיומית קטנה זו של ילד שנולד לתוך מציאות של כיבוש בן ארבעים שנה, ואינו מכיר חיים טובים מאלה.

העיתוי של הדימוי: מתי צריך להתחיל לצלם חומה? הזמן הטוב ביותר הוא בשלבים הראשונים של בנייתה: (1) רק באמצעות חזרה שוב ושוב לאותו מקום אפשר להדגים עד כמה השתנה השטח; (2) כשמצלמים את המרווחים בחומה הלא גמורה, אפשר עדיין להראות חלקים מן הנוף שטרם הוסתרו ולשמור על שמץ של תקווה כי בניית החומה לא תושלם לעולם; (3) כשאנחנו מצלמים חלקי חומה לא גמורה העומדת לבדה בשטח פתוח, אנחנו יכולים לדמיין שביום מן הימים, אחרי שתקרוס, ישמשו שרידיה כאנדרטות, כאותם שרידים מחומת ברלין שהושארו במקומם כדי לשמש את תעשיית התיירות ולהעיד על מה שהיה; (4) תצלום של עמוד בטון מהחומה השוכב לידה בעת בנייתה מטרים גם את סופה. בצילום בסיסיהם של לוחות בטון אלה, בסיסים שייקברו בקרקע, אנו חושפים את המספרים והאותיות המוטבעים עליהם, שמציינים את מיקומה של כל יחידה של החומה בתוכנית הארכיטקטונית הכוללת – סימוני דיו אלה מעידים על ההיגיון הסדרתי של המבנה ועל תכנונו חסר הרחמים, שמתבסס על נקודת מבט מעין הלוויין: קו מסורטט שמתיר בחוץ קהילות צפופות ומפקיע אדמה חקלאית "ריקה" רחבת ידיים.

יש לצלם את בניית החומה בהפרשי זמן כדי להקבילה לשלבים הפסיכולוגיים שבאמצעותם המינהל האזרחי של הכיבוש והצבא מכינים את האוכלוסייה הפלסטינית לרגע שבו חלקם יחיו בתוך החומה וחלקם מחוץ לה: תחילה מסמנים את תוואי החומה באמצעות אבני מחסום לאורך נתיבה, המשמשות כנקודות ביקורת להולכי הרגל שעוברים במרווחים בין אבן לאבן. לאחר מכן מחליפים אותן בקירות אבן ממוגנים בגובה שלושה מטרים, שממוקמים לסירוגין לאורך תוואי המכשול עם מרווחים קטנים ביניהם, שעדיין מאפשרים להולכי רגל לעבור ולראות את הנוף. בשלב הבא מוצבים לוחות הבטון בגובה שמונה מטרים עד שהחומה נסגרת כליל.

השמש שוקעת בצד הפלסטיני של החומה מוקדם יותר מבצדה הישראלי

זמן הצילום: חיפוש אחר פערים בחומה הנבנית והולכת מעידים על מסגרת זמן נוספת בצילום. המשחק בין נראות לאי-נראות מכין את הצופה לחוויית זמן עתידי שמרומז בצילום וטרם התרחש. רולאן בארת מאפיין את העתיד המותנה ("anterior future"): כאשר דבר מה בתצלום מטרים מאורע שעדיין לא קרה בזמן הצילום, אך מאז כבר התרחש (לדוגמה, תצלום של נדון למוות טרם הוצאתו להורג, שמוצג כבר אחריה). במקרה שלנו אנחנו יכולים לומר: "אנחנו מביטים בתצלום של חומה לא גמורה, שבינתיים כבר הושלם בניינה". מסגרת זמן זו הופכת את המודעות לאלימות של המעשה לחזקה יותר ממבט על קטע ארוך ומשתרך בנוף שבנייתו הושלמה.

האסטטיקה של הרוע: בספרה *להתבונן בסכלם של אחרים*, כתבה סוזן זונטג: הרעיון שנוף של שדה קרב עקוב מדם יכול להיות רב יופי – יפה במובן של נשגב, מעורר יראה או טרגי הוא מקובל ושגרתי כשמדובר בתמונות מלחמה מעשה ידי אמנים. קשה לעכל רעיון כזה, כשמדובר בתמונות מצולמות: למצוא יופי בתצלומי מלחמה נראה אכזרי. אך נוף של הרס וחורבן הוא עדיין נוף. יש יופי בהריסות.¹

הצעה: צרו דימוי טהור שיופיו האסתטי יפתה את הצופה להביט במשטח הצילום, ולא יכריז באחת על הזוועה שמתחוללת בשטח אך גם מוסתרת בנוף; ההונאה חיונית ליצירת דימוי ביקורתי במסווה של צילום תיעודי.

ברלין/אבו-דיס: בחיבור שכותרתו "טיול שדה", כתב רם קולהאס על רשמיו מחזמת ברלין:

ההפתעה הגדולה מכול: החומה היתה מכמירת לב ביופייה. אחרי חורבות פומפיי, הרקלניאום והפורום הרומי, היא היתה אולי השריד בעל היופי הטהור ביותר שנותר מן האורבניות... אותה תופעה הציעה – לאורך יותר מ-165 קילומטרים – משמעויות, מחזות, פרשנויות ומציאויות שונים זה מזה בתכלית השוני. היה בלתי אפשרי לדמיין חפץ עכשווי אחר בעל יכולת מסמנת כזאת.²

קולהאס מוסיף כי היופי ה"סדרתי" הנורא של החומה נובע מהפיכתה השיטתית "מקן בלתי נראה על מפה לקו מוצק של חיילים (שהפכו אותו לגלוי), לגדרות תיל שהונחו על הקו, עד שהונחה הלבנה הראשונה". כל זאת מרמז לכך ש"מידת יופייה של הארכיטקטורה היה בדיוק כגודל האימה שעוררה".³

¹ זונטג, סוזן, 2005. *להתבונן בסכלם של אחרים*, בתרגום מתי בן יעקב, מושב בן שמן: מודן, עמ' 66.
² Koolhaas, Ram, and Bruce Mau, 1995. *S, M, L, XL*, Rotterdam: The Monacelli Publications, p. 222 (ההדגשה במקור).
³ שם, 226.

דמויות בשטח: אל תבחרו דמויות שיצרו אפקט דרמטי ויגרמו לצופים להזדהות עם סבלן בגלל הבעותיהן ותנועותיהן. אל תרדדו את הדימוי לכלל דרמה הומניסטית שמעוררת רחמים אוניברסליים כלפי התושבים. הניחו למחוות סטריאוטיפיות ולסימנים תרבותיים מוחצנים ואוריינטליים, אשר צלמי עיתונות, במיוחד מחו"ל, מחפשים כדי להגביר את אפקטיביות הדימויים שלהם ולהתאימם לצרכני החדשות בעיתונים. טפלו בדמויות בשטח כבניצבים, כבמודלים טהורים שנראים כאילו שתלתם אותם שם באופן מלאכותי בכלים של פוטושופ אך ורק כדי להמחיש את קנה המידה של הארכיטקטורה. ההיגיון הארכיטקטוני של המרחב הוא הנבל האמיתי המעיד על התוכנית הגדולה של הכיבוש ועל הדעה הומניציזיה של אוכלוסייה אזרחית שלמה.

ריקון השטח: האם אפשר ללכוד את מהות הכיבוש באמצעות צילום שטח ריק? אני נזכר במחשבותיו של בארת על צילום דיוקנו. הוא הבין שמוגזם לצפות מן התצלום שיעלה בקנה אחד עם תחושת העצמי הפנימית העמוקה שלו, והבנה זו הובילה אותו לייחל למשהו שונה בתכלית: "אילו יכלה אמנות הצילום להעניק לי גוף אנטומי, ניטרלי, גוף שאין בו שום משמעות!" הוא הגיע למסקנה כי תצלום לעולם לא יוכל לספק לו את "דרגת האפס" של גופו; את אותה ניטרליות של הגוף נטול ההבעה.⁴ צילום נוף חף מאנשים במציאות של כיבוש הוא חלק מן המשימה הסיזיפית של חיפוש דרגת האפס של מעשה אלים גדול ממדים ומתמשך, המסתמך על היכולת של היומיום והשגרה, ואפילו של מאורעות דרמטיים כמו פעולות התנגדות, לתעתע בנו במקסמי שווא ובמחוות התיאטרליות של סכסוך שמתועד ומוזן על ידי צילום עיתונאי, ושומה עלינו לפעול נגדו לא באמצעות יצירת דימויים שנועדו להתבונן בהם, אלא ביצירת דימויים שאמורים לעורר מחשבות והרהורים.

הדימוי המושהה: צריך לחכות כברת זמן בין רגע חשיפת התשליל לרגע הצגת הדימוי המודפס. השהיית התצלום לזמן מה מאפשרת לנו לפתח תודעה ארכיונית המשרתת שלוש תכליות המקשרות את הצילום למחוזות הזיכרון: (1) ככל שמחכים כן סביר שההיבטים האופטיים הלא-מודעים של הדימוי (אותם פרטים שהצלם לא הבחין בהם בעת הצילום, ושאפילו בני התקופה אינם יכולה לראותם כיוון שהם קרובים אליהם מדי בחיי היומיום שלהם) יתגלו כמשמעויות חדשות ומפתיעות בעיני בני הדור הבא שיתבוננו בתצלומים ממרחק הזמן; (2) אפילו בהווה, ההשהיה מכינה אותנו לאופן שבו משמעות התצלום אינה בהכרח טמונה במה שמתועד (בייצוג הנושא עצמו) אלא בפער שהתהווה בין מה שראינו בתצלום לבין מה שהשתנה בחיים הפוליטיים והחברתיים מאז התייעוד; (3) בניגוד לאופי ההיסטרי של הצילום העיתונאי, שמטרתו להגיע לכותרות הבוקר ונגזר עליו שיישכח מיד בתרבות הלוקה בשיכחון, האסתטיקה של הדימוי המושהה נשענת על ביקורת ההיסטוריה ולפיכך מצפים ממנה שתבטא משמעויות רחבות בהרבה מן המשמעויות המוגבלות המתוארות בתצלום במפורש.

⁴ בארת, רולאן, 1988. *מחשבות על הצילום*, בתרגום דוד ניב ירושלים: כתר, עמ' 17.

החומה בלתי נראית. היא בתוכנו. אנו נושאים אותה עמנו ממקום למקום

צילום ועדות: העדות המסורתית מוסרת מסר תת־מודע לנמעניה; היא אומרת: "הזכות המיוחדת שניתנה לכם לראות את האירוע הזה תלויה בנוכחותו הסובייקטיבית של עד בזירה". לעומת זאת, העדות הפוליטית של העד העומד על משמר המוסר של אמונותיו אומרת: "הביטו במתרחש מאחר שאינכם נוכחים שם", בתקווה שתגרום לצופה רגשות אשם. העדות המסורתית אמורה לגרום לנמענים להזדהות רגשית עם ההתרחשויות, ואילו העדות הפוליטית קוראת לערנות ונשענת על מעורבות ביקורתית. היא מבקשת להפוך את הצופים לבלשים פעילים, ודורשת מהם לפענח טקסט מוצפן שחזקה עליו שיערער את עמדתם המוסרית.

צילום אקטיביסטי: הצורך האובססיבי לחזור ולצלם באותם אתרים בשטחים הכבושים נגזר מתחושת אחריות הנובעת מידיעת הדברים המתחוללים בהם כאשר איננו נמצאים שם. לכן, כל תצלום אינו רק הוכחה למה שקורה במקום, אלא יותר אות אזהרה שמטרים את הידיעה על מה שמתרחש שם כשאיננו נוכחים.

זירת הרצח: תחושת המרחק שלנו מהנוף חייבת ליצור הרגשה שבעת החשיפה התרוקן הזמן מהדימוי ויצר ואקום של הלא־ממשי. דימויים כאלה מזכירים את דבריו של ולטר בנימין על מראות רחובות פריז הריקים בתצלומיו של אז'ן אטז'ה (Eugène Atget): אותם מקומות שהעלו באוב זירות פשע הממתינות לחוקרי המחלקה לזיהוי פלילי, שאפשרו בפעם הראשונה קריאה פוליטית וביקורתית של הצילום.

צילום סטילס לעומת קולנוע: בשעה שנוסעים בכבישי ההפרדה נתקלים בתלוליות עפר שהוקמו בכניסות לכפרים פלסטיניים. כל מחסום כזה יכול לסמל את הפעולה של צילום סטילס, המביא דברים לעצירה מוחלטת, ואילו השפעת מחסומי התלוליות האלה שייכת לעולם הקולנוע: רק מצלמת הווידאו והקולנוע יכולות ללכוד את פרץ החיוניות של התושבים הנאבקים בעיקשות על זכותם להמשיך בחיי היומיום שלהם, ומגיבים לכל מכשול במציאת עורקי תנועה חלופיים אשר משלשים את זמן הגעתם לידיהם — אם התמזל מזלם.

הסטת המבט: צילום החומה לא נועד רק להביאה בתור עדות לעוול שנעשה או בתור תיעוד של הדבר עצמו, אשר באילמותו, אינו מסוגל להעיד על מה שהוא בעצם מייצר (אלפי המסמכים הנסרקים ואחר כך נגרסים במשרדי המינהל האזרחי בשטחים יוכלו ללמדנו על אופן ניהול הכיבוש עשרת מונים יותר מכל תצלומי החומה). החומה, ברמת הדימוי, דומה להבזקים ולשובלי העשן בשמים המתעתעים באש הנ"מ כדי שהמסוק לא ייפגע מכדורים או מטילים; היא דימוי שאמור להסיט את מבטנו מאלימות חמורה הרבה יותר שמתחוללת הרחק מעינינו. קריאה ביקורתית של דימויי החומה תפנה את מבטנו הלאה למקומות שבהם מתרחשים קונפליקטים אחרים. כדברי בנימין, כדי להכיר את ברלין עליך לשוטט במוסקבה.

דימוי וקול: הניסיונות היצירתיים לפוגג את חומריותה של החומה ראויים להערצה, אבל בסופו של דבר יש לראות בהם כלי נשק אמנותיים ותו לא, שמטרתם לעורר את מודעותנו לקיומה של החומה. לצלם חומה במחאה משמע גם להכיר באי-אונות של מעשה הצילום.

יותר מכול התעוררה בי תחושת שקיפותה של החומה, התחושה שהיא פסיק זמני בגלגולי ההיסטוריה, דרך חוויה קולית דווקא ולא ויזואלית: יום אחד, בעת שעסקתי בצילום החומה באבו-דיס, שמעתי את קולות המואזינים הקוראים למאמינים לתפילה, והפניתי את מבטי הלאה ממנה. הקולות שבקעו מכל אחד מן המינרטים הפזורים בהרי ירושלים התערבלו בקקופוניה, התגלגלו לאורך הוואדיות וניתזו בין צלעות הרי יהודה בעוד רוח גבית מערבית העלתה אל על את הצלילים, ונשאה אותם על מצע עננים צמריריים. הצלילים נסחפו לאטם נמוך מאוד בשמים, מעל לחומת הפרדה, ואיש לא יכול לעצור מבעדם. בזמן שהעננים נסוגו מזרחה לעבר המדבר וים המלח, נזכרתי באחד מרשמי ילדותי המוקדמים ביותר: עלעלתי בספר תנ"ך מאויר, ולפתע התפעלתי מקבוצה של דמויות מימי קדם, במלבושים אפורים ובכובעים זהובים, תוקעות בחצוצרות צרות וארוכות, שצליליהן הפילו את חומותיה של עיר מקראית סמוכה.