תיק עבודות

להביט מקרוב מדי: רוואבי באמנות העכשווית בישראל

גלעד רייך
החוג לתולדות האמנות, אוניברסיטת תל אביב; אוצר עצמאי

בספטמבר 2016 נפתחה בגלריה עינגע בתל אביב התערוכה "מראות אבן" של האמנית אתי שוורץ. שוורץ הציגה בתערוכה סדרת תצלומים שצילמה במחצבה של העיר הפלסטינית רָוואבִּי (روابي כלומר: גבעות), המוקמת בשנים האחרונות בשטח A, כתשעה קילומטרים מצפון לרמאללה. שבועיים קודם לכן פתח הצלם גסטון צבי איצקוביץ את תערוכתו "קינון" במרכז לאמנות עכשווית בתל אביב. המיצב המרכזי של התערוכה עסק גם הוא ברוואבי, העיר הראשונה בפלסטין שתוכננה מראש ולא צמחה מתוך יישוב קיים. שתי התערוכות הללו נפתחו קצת יותר מחודשיים לאחר תערוכת היחיד של האמן ניר עברון — זוכה פרס משרד החינוך והתרבות לאמן וידיאו לשנת 2016 — במוזיאון תל אביב. התערוכה, "מסד", כללה גם היא פרויקט אמנות העוסק בעיר הפלסטינית. למעשה, היה זה הפרויקט האמנותי השני של עברון שעסק בעיר; הראשון הוצג שנה קודם לכן בבית האמנים בירושלים וב-New Museum בניו־יורק. אף שעבודות האמנות הללו שונות מאוד זו מזו, הן בצורתן והן בתוכנן, קשה להתעלם מהעניין שמעוררת העיר בקרב אמנים ואדריכלים ישראלים. בין השאר, ההתעניינות הזו באה לידי ביטוי גם בשורה של סיורים מאורגנים שעורכים בעיר ארגוני

תרבות, אמנות וחברה ישראליים, והדבר מרמז שאנחנו צפויים לראות עוד ועוד עבודות על רוואבי בשנים הקרובות.[1]

אבל לא רק האמנים המקומיים נפעמים מרוואבי. התקשורת הישראלית, מימין ומשמאל, מדווחת על הפרויקט ומבקרת אותו ללא הפסקה, וכמוה גם התקשורת הבין־לאומית והמחקר האקדמי. לא מעט מאמרים נכתבו על העיר, עבודת דוקטור אחת כבר הוגשה, ולפחות עוד שתיים נכתבות בימים אלו. מבקריה של רוואבי מציגים אותה כמיזם כלכלי גרידא, הנועד להבנות מעמד בינוני פלסטיני חדש המבוסס על צרכנות וקידום אישי, ועושה זאת על ידי מחיקת הכיבוש הן מהשיח הציבורי והן מהמרחב הפיזי. חוקרים אחרים טוענים שהעיר היא המשך ה"צומוד" הפלסטיני בדרכים חדשות, באופן שקושר אותו לתהליכים כלכליים גלובליים המנטרלים את ההיבט הפוליטי שלו (Qurt 2014; Roy 2016). כותבת אחת אף טוענת שהקמת רוואבי נועדה להפוך את הכיבוש לרווחי, הן עבור פלסטינים והן עבור ישראלים (Grandinetti 2015). בטקסט שפרסמה שירה וילקוף, דוקטורנטית להיסטוריה עירונית ותכנונית באוניברסיטת ברקלי, קליפורניה, היא מכנה את העיר "דיסנילנד צרכני בחסות הכיבוש", ואת תושביה — "צרכנים אקטיביים ואזרחים פאסיביים" (וילקוף 2014) החיים בקהילה מסוגרת: קוני הדירות הפוטנציאליים עוברים "פרופיילינג" בעת תהליך הרכישה כדי להבטיח תמהיל אוכלוסייה רצוי, והעיר כולה מוקפת גדר ומאובטחת על ידי סיורי ג'יפים של חברת אבטחה פרטית. "ההתנחלות הפלסטינית", כפי שנקראת רוואבי בפי מתנגדיה, מנרמלת את מערכת היחסים עם הכובש הישראלי ומחברת "בין מציאות של כיבוש, בינוי האומה הפלסטינית א־לה דוקטורינת אוסלו, לבין כלכלת השוק הניאו־ליברלית" (שם).

ואכן, רוואבי היא מקרה מיוחד במינו. איש העסקים הפלסטיני־אמריקני בשאר אל־מצרי יזם את הקמת העיר, ובשנת 2007 החל לעסוק בגיוס ההון הנדרש. בתחילת הדרך הבעלות על המיזם הייתה אמורה להתחלק בין המגזר הציבורי לפרטי, כאשר הרשות הפלסטינית התחייבה לממן את בנייתם של חלק מהשטחים הציבוריים בעיר: מדרכות, כבישים וכיוצא בזה. אך לאחר כמה שנים נסוגה הרשות מהפרויקט, ובניית העיר, שהחלה בשנת 2011, נעשית כל כולה מכסף פרטי, החל ממערכת הביוב ועד בתי התפילה, בתי הספר והאמפיתאטרון — גאוותם של פרנסי העיר, הטוענים שהוא הגדול במזרח התיכון. מיליארד הדולר שהושקעו עד כה בבניית הפרויקט הגיעו ברובם מהתאגיד וקרן ההשקעות של אל־מצרי ומקרן פיתוח והשקעות הנמצאת בשליטת קטאר. חלק קטן יותר מגיע מתרומות של אישים וארגונים שונים; חלקם, כך לפחות על פי השמועות, ארגונים יהודיים בחו"ל. אפילו קק"ל, כך דווח, תרמה בשנת 2011 אלפי שתילים לעיר, אך המתנה נדחתה. רוואבי אמורה לאכלס בעתיד עד ארבעים אלף תושבים, וכמה מאות משפחות כבר עברו אליה במהלך השנה האחרונה.

1 כמו כן, כמה צלמים צילמו את רוואבי למטרות תיעוד, בהם אורן זיו מקבוצת "אקטיבסטילס" והאמן והאוצר הישראלי־פלסטיני ראוף חאג' יחיא, שתיעד את תחילת העבודות לבניית העיר. עם זאת, בחרתי להתרכז באמנים שהציגו את עבודתם בהקשר אמנותי.

העיר מתוכננת ונבנית כעיר חכמה וירוקה: כל התשתיות מוטמנות מתחת לפני האדמה, רשת של סיבים אופטיים מחברת את מרכזי השירותים והמידע ולכל בניין יש מערכת חימום וקירור מרכזית. בעיר נבנו פארק אזורי בגודל 600 דונם וכן אצטדיון, שלושה מסגדים, כנסייה, בתי קולנוע ועוד. דב וייסגלס, לשעבר ראש לשכתו של אריאל שרון, הוא אחד היועצים המשפטיים של אל־מצרי ומן הסתם קשור להחלטה של ישראל לאשר לחברת מקורות לחבר את העיר למערכת המים הישראלית, החלטה שעיכובה, כך על פי אל־מצרי, איים לרסק את המיזם כולו.

אם יש תחושה משותפת שעלתה בבירור בשיחות שערכתי עם האמנים הישראלים שעבדו בעיר — שוורץ, איצקוביץ ועברון — כמו גם בחוויה של משתתפי הסיור שאליו הצטרפתי, היא שרוואבי מרתקת, אולי אפילו מהפנטת, את הישראלים המבקרים בה.[2] הדמיון המטריד לעיר מודיעין, לקניון ממילא בירושלים או לחלופין לשכונת הר חומה, מאלץ את המבקרים לחשוב מחדש על ההשקפות, הסטריאוטיפים והנחות היסוד העומדים בלב התפיסה הישראלית את הפלסטינים, דווקא בגלל הדמיון של העיר לערים ישראליות ולבנייה ישראלית חדשה. לעומת עבודותיהם של אמנים ישראלים שעוסקות בבנייה הישראלית בגדה המערבית ומעלות שאלות בדבר ניתוקה של בנייה זו מסביבתה הגיאוגרפית,[3] הביקור בעיר מעורר את השאלה מהי המשמעות של מהלך אדריכלי־מרחבי דורסני כזה כשהוא נעשה על ידי הפלסטינים עצמם ומגויס למען מטרות לאומיות.

רוואבי, או יותר נכון, פרנסיה, אוהבים ישראלים. עבורם, ההתעניינות הישראלית היא הזדמנות לספר סיפור חדש שבו הפלסטינים אינם קורבנות של הכיבוש אלא סוכנים אקטיביים הפועלים למען עצמאותם באמצעות יוזמות כלכליות וחברתיות. השלטון הצבאי הישראלי כמעט אינו מדובר או מורגש במהלך הסיור בעיר, ומנהלי הפרויקט מאפשרים לישראלים לסייר בה בקלות יחסית (אם כי בליווי צמוד), בתיאום עם משרד המכירות של המיזם או באמצעות חברות תיירות הפועלות בפלסטין. מיקומה של העיר לא רחוק מירושלים והעובדה שרוב הנסיעה אליה נעשית בשטח C מקלים את העניין. כל סיור בעיר, אגב, מסתיים במרכז המכירות המרשים של הפרויקט, שמעוצב ומנוהל כך שהוא מאפשר לזוג צעיר להיכנס אליו ולצאת לאחר כמה שעות עם דירה, לאחר שסוכמו פרטי המשכנתא ונבחר צבע החרסינה לאמבטיה.

"הגעתי לרוואבי כי סיפרו לי שמקימים עיר פלסטינית חדשה וזה עניין אותי", מספר גסטון צבי איצקוביץ, שתצלומיו ועבודות הווידיאו שלו עוסקים באופן קבוע בקשר בין היסטוריה, פוליטיקה ומרחב:

2 הסיור נערך ב־10 בינואר 2016, והיה מיועד לאנשי תרבות ואמנות ישראלים. את הסיור ערכה חברת Experience Palestine, שהקימה היזמית החברתית הפלסטינית רימאן ברכאת. השיחות עם שוורץ, איצקוביץ ועברון נערכו במהלך חודש פברואר 2017.

3 למשל עבודותיהם של אפרת שוילי, גל ויינשטיין ומיקי קרצמן (ראו בסדרת התצלומים שלו שהופיעו בגיליון הקודם של **תיאוריה וביקורת**: קרצמן וגינזבורג 2016).

הביקור שם היה סוג של פליאה מאוד גדולה כי בעצם אני מגיע למקום שאיך שנכנסתי אליו הבנתי שיש בו משהו מאוד מוכר. אני זוכר שכל ההסתובבות הראשונה במקום הייתה סביב הדבר הזה. לא יכולתי להתנתק מהעובדה שאני מסתובב במקום שאני מרגיש שאני מכיר אותו, ושהבנייה נראית לי מוכרת ודומה לדברים שראיתי. אבל שבכל אופן יש גם ניגוד בין מה שאני כבר יודע על המקום, מה שמספרים לי על המקום, המשמעות של המקום, ואיך שהעיר נראית. אני כל הזמן חשבתי על הפלסטינים שסוף סוף בונים לעצמם מקום חדש מאז שהכיבוש התחיל, ובאמת היה משהו חדש במקום כי הוא נראה לגמרי חדש, אבל הוא מרגיש לי לא חדש בכלל, כי בעצם אני מכיר מקומות כאלו.

גם אתי שוורץ, החוקרת זה כמה שנים את תוואי הכביש שנבנה בין נווה יעקב, פסגת זאב, שועפאט ובית חנינא, מתארת מהלך דומה:

אחד הדברים שהִכּוּ בי כשהגעתי לשם זה ההבנה שבעצם מבחינה גיאולוגית הרצף בין ירושלים לרוואבי הוא אותו רצף והנוף הוא אותו הנוף. במהלך הסיור הם הורידו אותנו במחצבה ואני יצאתי מגדרי שם בגלל שהם בונים את העיר מהאבן המקומית. ואני, מ"נפגעי ירושלים" [שוורץ גדלה בשכונת נווה יעקב בירושלים; ג"ר], זה לגמרי הפך אותי. הרי זו "אבן ירושלמית". כשראיתי את האבנים הרגשתי שאי־אפשר להכניע את הכוח של המקום הזה. אי־אפשר לסרטט לו גבולות, אי־אפשר למנוע את הרצף. אלו אותן גבעות, זה אותו אזור. אנחנו יכולים לחלק אותו לסלייסים — שטח A, שטח B וכו' — אבל זה לא מתחלק לנו. למקום יש את הכוח שלו. והמקום ההוליסטי הזה של האבן, במיוחד שיש לה שם הופעה מרהיבה, מאוד זהובה, יופי עוצר נשימה.

ואכן, גם עבודת המיצב של איצקוביץ וגם סדרת התצלומים של שוורץ עוסקות באבנים של רוואבי, על שלל ההקשרים הסמליים הכרוכים בהן. על מנת לספק עבודה לאוכלוסייה הפלסטינית, להוזיל עלויות ולקשור בין העיר המודרנית לבין הגבעות המקיפות אותה, החליטו היזמים שכל מבני העיר יהיו מחופים אבן גיר שסותתה בסיתות מסורתי (ולכן דומה ל"אבן ירושלמית"). האבן נכרית בגבעות הסמוכות, נאספת אל המחצבה שנמצאת בחלק התפעולי של העיר ושם מטופלת בידי קבוצה של סתתים מקומיים. שוורץ מתמקדת בצילומיה בגושי האבנים במחצבה, וכמו בעבודות קודמות שלה המתמקדות בנופי סלעים, היא עושה זאת בעדשה פנורמית ובצילום אנכי, באופן שמסתיר כמעט לחלוטין את הנוף מאחורי הסלעים אבל מבליט את צבעם ואת גודלם (דימויים 1–3). אילנית קונופני, שכתבה טקסט לתערוכתה של שוורץ, מציינת שתצלומיה של האמנית מזכירים את תצלומיו של הצלם הציוני אלפרד ברנהיים, שניסה "לצייר את נשמותיהן" של אבני ירושלים (קונופני 2016). ואכן, שוורץ, בדומה לברנהיים, קושרת בתצלומיה בין עבר רחוק, עבר קרוב ומציאות החיים הנוכחית:

אחת המוטיבציות שלי מגיעה מתוך פיכחון לגבי העיוורון של מפעל הציונות לערבים שגרים בארץ ובשטחים הכבושים, ואחד הדברים שהיו הכי חזקים לי ברוואבי, למרות שהכול שם מאוד חדש ומודרני, זה שזה נראה כמו שרידים, כאילו אתה מגלה משהו עתיק. זה יותר דומה לשריד ארכיאולוגי מאשר למשהו חדש. זה גם משהו בצילום שלי. זה השעות שאני מצלמת. זה האור הישראלי. הטקסטורות של

האבנים, הסיתות המוקפד שלהן — בסוף זה נראה כמו אבן ארכיאולוגית שאתה מגלה אותה. זה קצת מרגיש כמו ערים עתיקות שהתגלו כשהן לא מאוכלסות. כשאני צילמתי גרו שם מעט מאוד אנשים, אז הרחובות ריקים, אין עציץ בחלון. זה מרחב של פוטנציאל מלא בסתירות: לשנוא את זה, לחשוב שזה מכוער, ובאותו זמן להתפעל מזה שהדבר הזה הוקם, למרות שהוא מרגיש ארכיאולוגי.

בניגוד לשוורץ, שמתמקדת רק באבן, איצקוביץ מציג במיצב הווידיאו שלו "העיר רוואבי" (2016) את הסתתים שעובדים במתחם המחצבה ונותנים לאבני המקום את המראה ה"ירושלמי" שלהן. המיצב מורכב מחמישה מסכים אשר על כל אחד מהם מוקרן במקביל סרט המתעד את פעולת הסיתות של אבן אחת מתחילתה ועד סופה (דימויים 4 ו־5). כך מתהווה קקופוניה של קולות פטישים מכים באזמל ורעשים אחרים הנוצרים בתוך הפריים ומחוצה לו. בתחילת כל וידיאו מופיע שמו המלא של הפועל, כך שהעבודה נעה בין האינדיבידואליות של כל אחד מהסתתים לבין הפעולה הקולקטיבית, הפיזית והמונוטונית שמבצעת הקבוצה. איצקוביץ עוסק בין היתר בפער בין המודרני למסורתי ובתהליכים הפיזיים, האידיאולוגיים והכלכליים הכרוכים בהקמת בית לאומי (או לחלופין דירת ארבעה חדרים עם נוף למישור החוף). כך הוא מספר:

כבר בפעם הראשונה שהייתי שם שמעתי מרחוק את צלילי הסיתות ושאלתי את המארח שלי מה זה. זה היה כמעט עניין ממגנט. איך שהתקרבנו לשם החלטתי שאני עובד שם. כל העיר הגדולה, כל המוכר הזה, כל התחושה המאקטית — ממש יש שם תחושה שבנו מאקט עצום [מודל פיסולי מוקטן; ג"ר] — מבחינתי כל זה התבטל וראיתי שם את עצמי בתוך המרחב. ראיתי אותם עובדים והם נראו לי כמו חלוצים. הרגשתי שהם חלוצים שעלו על האדמה. והחיבור הזה של הסאונד, ושל המונוטוניות של התנועה, ושל איך שדמיינתי אותם כמו חלוצים [...] היה לי ברור שאני הולך לעבוד שם. וכך היה. מהנסיעה השנייה שלי כבר הלכתי ישר למחצבה. אפילו לא הסתובבתי בעיר.

ההקבלה בין בניית רוואבי לבניית הפרויקט הציוני, על האמביוולנטיות שהיא יוצרת אצל המבקר הישראלי, נוכחת גם בדבריה של שוורץ:

אתה ראית את האמפיתאטרון שהם בנו שם? הוא נראה בדיוק כמו האמפיתאטרון של הר הצופים, שהוא עצמו חיקוי של השלטון הרומי. הזוי, לא? זה כמו שיהיה לי פצע ואני אחתוך עליו עוד פעם ועוד פעם. מה הקטע? למה אתם בונים את אותו נוף? מה זה אומר? שזה שלכם? שאתם מנכסים את זה מחדש? זה לא כואב לכם לשחזר את הדבר הזה? זה לא כואב לכם לבנות עיר שנראית כמו הר חומה, השכונה הכי מזעזעת, הכי חמורה מכל האופנים שירושלים התרחבה לה? זה לא כואב? זה לא דפוק? וזה גם מכוער. [...] שאלתי את המארח שלנו אם זו לא נראית לו בנייה הרבה יותר מכוערת מהבנייה הקיימת בכפרים הפלסטיניים. אז הוא אמר לי, תקשיבי, אני גר ברמאללה, השכן שלי יכול יום אחד לפתוח מוסך, ואני לא יכול להגיד לו כלום. אני חייב לחיות עם זה. אני מעדיף עיר מתוכננת, עיר שאני יודע מראש איפה כל דבר ומה מותר ומה אסור. ואז הרגשתי כמו הישראלית עם הפנטזיות שאוהבת לנגב חומוס באיזה מקום ערבי ובכלל לא מבינה את המורכבות של מה זה

לחיות בסיטואציה המסוימת הזו. זה כל הזמן הפערים האלה, זה כל הזמן לקלוט איזה פריבילגיות יש לנו כישראלים. לאט לאט הבנתי שרוואבי מציפה עבורי את כל נקודות העיוורון שיש לי כלפי הזהות שלי.

שאלת הפריבילגיה ויחסי הכוחות בין אמן ישראלי־יהודי שבא לצלם את בניית העיר הפלסטינית לבין הפלסטינים הבונים אותה מעסיקה את האמנים שעובדים בה ועמדה גם במרכז הביקורת של מבקרת האמנות של עיתון **הארץ**, גליה יהב ז"ל, על עבודתו של איצקוביץ "העיר רוואבי":

נקודת התורפה המרכזית היא המישור הארוטי של העבודה, שלא מצהירה על עצמה כמפעל של מציצנות, למרות שזהו ההיבט דומיננטי בה. הארוטיות והאדנות שלובות זו בזו — הצופה הוא מתבונן נינוח וזחוח בפועלים אנונימיים (ציון שמם בקטלוג לא באמת מחלץ אותם מאלמוניותם) המצולמים כמו במצלמת אבטחה, בלי אינטראקציה אנושית של מבטים. הסתת הוא מי שאינו מחזיר מבט, שנגזר עליו לנהוג ב"טבעיות", כאקזמפלר בשמורה, שפרטיו, הטכניקות שלו ואביזריו נסרקים במבטנו (יהב 2016).

האם אמנים ישראלים יכולים לצלם את רוואבי או להפיק עבודות אמנות שהיא נושאן בלי שהדבר יהיה כרוך בניצול ואדנותיות? ואם כן, מהי השפה האסתטית המאפשרת לנטרל את יחסי הכוחות המובנים בתוך הסיטואציה הזו? בניגוד למה שכתבה יהב, איצקוביץ מציב את המצלמה שלו בגובה העיניים של המצולמים, מביט בהם ישירות והם מחזירים לו מבט. המבט הבטוח בעצמו ושפת הגוף הנינוחה שלהם, המשלבת מיומנות מקצועית עם דחיפות אידיאולוגית, חושפת דווקא יחסי גומלין מורכבים המערערים על ההנחות המוקדמות של יהב בדבר יחסי מצלם ומצולם, כובש ונכבש, אקטיבי ופסיבי.[4] וכך הגיב איצקוביץ עצמו לביקורת:

אני חושב שהזהירות הזו שאנחנו נוקטים כלפי אנשים מסוימים כבר מייצרת איזשהו מבט שונה. הזהירות הזו של "הוא שונה ממני והוא לא כמוני" גורמת לך ישר להתנהג בצורה אחרת. אני יודע כמה זה בעייתי וכמה צריך להיזהר שם וכמה אנחנו נתונים לכל מיני תפיסות וביקורות, ואני לוקח הכול בחשבון וחושב על הדברים הללו. יש גם דברים ספציפיים שאני לוקח בחשבון בגלל שאני יהודי, ישראלי ובורגני, בטח ביחס לפועלים האלו שאין להם כסף לקנות דירה ברוואבי. אבל הדברים האלו לא משתקים אותי. אני נגד כל הדברים שאסור לנו לצלם. אני חושב שהכול שאלה של מה אתה עושה ואיך אתה מטפל בדברים. יכול להיות שאחרי הביקורת על העבודה הייתי קצת בטראומה מזה, ואני זוכר את עצמי בשבועות של אחרי הביקורת שהייתי כל כך פגוע שאמרתי לעצמי שאני לא נוגע יותר בנושאים האלה. ממש ככה, פחדתי מזה. וגם הרגשתי שזה משתק אותי. אבל היום אני כבר לא מרגיש את זה כי הרי את בעיית המעמדות ושאלת הניצול אתה תפגוש בכל מקום. נראה לי שמרוב

4 יצוין כי כותב שורות אלו כתב את אחד הטקסטים המופיעים בקטלוג תערוכתו של איצקוביץ, שהיו גם הם, בעקיפין, מושא לביקורתה של יהב.

זהירויות אנחנו מייצרים חלק מהבעיה. פשוט תתייחס למישהו כמו בן אדם, זה הכול. יחסי הכוח הם חלק מהקיום שלנו, אבל השאלה היא איך אתה מתמודד מול הדברים האלו כאדם.

ניר עברון, האמן הישראלי שהעיסוק שלו בעיר הוא הנרחב ביותר, מכיר במורכבות האתית שמלווה עבודה בתוך הסיטואציה הישראלית־פלסטינית בכלל וברוואבי בפרט, ומגדיר את הפעולה שלו כ"מהלך שקשור לניסיון שלי לא לייצג את המקום". וכך הוא מספר:

שאלתי את עצמי איך אני ניגש לזה, איך אני מתחמק מכל המוקשים והבנתי שבעצם אני לא רוצה לצלם שם, למרות שבסוף כן צילמתי שם סטילס, עשיתי את הצילום מאוד מרובד, מאוד מטופל, ניסיתי לשמור מרחק מהקונקרטיות של המקום, להפשיט אותו, להתרחק ממנו. הבנתי שגם אני בעצמי לא כל כך משוכנע מה אני חושב על המקום. מצד אחד, קשה שלא להיכנע לחזון. מצד שני, יש לי בעיה עם החזון הזה. עם זה שכמעט אין לו שום דבר עם החברה הפלסטינית, שהוא נטע זר. עם זה שיש כל כך הרבה התנגדות לבנייה של העיר הזו בחברה הפלסטינית עצמה. השנה הייתה 2014 והיה את המשבר הארוך של העניין של המים והם היו לחלוטין בנקודה שאתה לא ידעת לאן זה הולך: האם רוואבי בדרך להפוך להיות חורבה או שזו תהפוך להיות עיר חדשה? אמרתי לעצמי שיש פה איזשהו רגע בזמן שבו העיר הזו עוד לא החליטה מה היא הולכת להיות והחלטתי לבחור במכניזם שיעזור לי להציג את חוסר הוודאות הזו מצד אחד אבל יאפשר לי להתרחק מהבעיות הקונקרטיות מצד שני.

הטכניקה שבחר עברון לסדרת התצלומים שלו, "סף" (2015), היא צילום של חזיתות פנים של דירות בתהליכי בנייה שונים בחשיפה כפולה. כלומר, על פריים אחד של סרט צילום אנלוגי הוא צילם שתי תמונות מנקודות מבט שונות וממפלסים שונים. התוצאה — כפי שמציין ניסן פרז, אוצר התערוכה "שלוש מכפלות", שבה הוצגו התצלומים — היא דימויים "כאוטיים ומבלבלים, באופן המורה על המצב החדש המתקיים בתנאים בלתי אפשריים" (פרז 2015). ביצירותיו של עברון נראים, למשל, חלון רחב ממדים אשר בתוכו מרחף קיר ובו חלון קטן יותר, או קשתות המופיעות מעל פינת חדר הנמצא בתהליך בנייה (דימויים 6 ו־7). על אופן הצילום הזה, שמתאפיין במקריות וחוסר שליטה, אומר עברון:

בגלל שזו חשיפה כפולה אתה מקבל אדריכלות בלתי אפשרית: חלונות בתוך קירות, פנים וחוץ מתערבבים, קנה מידה משתנה, פריים אחד אופקי פריים אחד אנכי על אותו קיר. העניין שלי היה לאבד שליטה מול התוצר, לתת למקרה להחליט מה יֵצא למרות הכוונה הראשונית שלי. להשאיר את הצילום במקום שהוא לא מוכרע, קצת כמו העתיד של העיר דאז. רציתי לדבר על המבט המקופל, המרובד, של המקום. שוב, לא המבט הישיר. עם המבט הישיר לא הייתי מסוגל לייצג אותם או להביא אותם כמו שהם.

טכניקה אחרת שעברון בחר בה לעבודה מוקדמת יותר שעסקה ברוואבי, "Endurance" (2014), הוא עיבוד או תרגום של התוכנית האדריכלית של הדירה לדוגמה שמציגים אנשי המכירות

של העיר לסרט צילום של 16 מ"מ. בעבודה זו, שהוצגה לראשונה בחלל האמנות Laxart בלוס אנג'לס, עברון "צילם" את חזיתות כל קירות הדירה על פי המודל האדריכלי הדיגיטלי שלה: הוא בודד כל דימוי והעביר אותו לתוכנת עריכה, שם קיבלה כל חזית פנימית משך תצוגה ששווה לאורכו של הקיר כשהוא מודפס על סרט הצילום (דימויים 8 ו־9). כלומר, מידת האורך של קיר בסרטוט האדריכלי קבעה את אורכו הפיזי של אותו חלק בסליל הקולנועי המייצג את הקיר — ומכאן גם את המֶשֶך של השוט. "אם תשאל אותי מה משך העבודה אני אגיד לך 131 מטר רץ. או להפך, תשאל אותי מה האורך של הדירה, ואני אגיד לך 13 דקות ו־50 שניות", מסביר עברון.

"Endurance" היא עבודתו השלישית של עברון בטרילוגיה של עבודות העוסקות באדריכלות באזור הקו הירוק. הראשונה, "קשת מזרחית" (2009), הייתה מורכבת משוטים סטטיים של מלון "שבע הקשתות" במזרח ירושלים, שבו נערכה ועידת הייסוד של אש"ף ב־1964, וכיום נמצא בסבך של תביעות משפטיות בין־לאומיות בעניין הבעלות עליו. העבודה השנייה, "A Free Moment" (2011), היא סרט של 35 מ"מ המצולם בארמון הקיץ הלא גמור של המלך חוסיין, הנמצא על צלע הר הצופה מזרחה בצפון ירושלים. מנגנון רובוטי מונחה מחשב השולט בתנועות המצלמה ויכול לנוע ב־360 מעלות מצלם את הסרט, שהוא למעשה שוט אחד של ארבע דקות שבו הבטון החשוף של הבניין ממסגר את מזרח ירושלים ואת הנופים הנשקפים מבעד לבניין חסר הקירות. "אני חושב שאולי מה שגרם לי להתמקד בעניין של הדירה לדוגמה קשור לעניין של הטרילוגיה בחללים מבפנים — לנסות להיות בקרביים של איזשהו מקום ולראות איך הוא עובד, מה היחסים שלו לסביבה, להיות בתוך המכונה", אומר עברון.

התוצאה ב־"Endurance" מזכירה את האסתטיקה של סרטיו של הנס ריכטר, האמן ויוצר הקולנוע הניסיוני הגרמני שפעל בתחילת המאה העשרים, והיה מזוהה עם תנועת הדאדא. סרטו **ריתמוס 21** (1921) נחשב לאחד הסרטים האבסטרקטיים הראשונים: ייצוגים גרפיים מופשטים וגיאומטריים כמו מלבן אפור או ריבוע שחור, המתחלפים על רקע לבן. אצל עברון כל צורה גיאומטרית כזאת היא ייצוג של אובייקט הקיים בתוכנית האדריכלית של הדירה לדוגמה: כיסא, חלון, דלת וכדומה. "כולם מושטחים אחד על השני, שזה אולי הדבר הכי לא צילומי שיש", מציין עברון. "מה שעניין אותי בפעולה הזו זה בעצם העובדה שהצילום, למרות שהוא נעשה בלי מצלמה, הוא אינדקסלי, הוא אחד לאחד — אתה ממש יכול לקחת את הפריים ולהניח אותו על הקיר — אבל יחד עם זאת הוא גם מופשט לחלוטין".

את ההחלטה האסתטית הייחודית הזו הוא מסביר כך:

> משהו בטרמינולוגיה של ריכטר ושל קולנוענים נוספים בתקופתו נשמע לי דומה לטרמינולוגיה שבה אנשים מדברים על רוואבי. הדיבור על המודל, על תכנון אוניברסלי שכולם יוכלו להבין אותו, תכנון שמאורגן על פי עקרונות מתמטיים והוא מופשט בבסיסו. ככה הם מדברים ומוכרים את רוואבי. זה מתחבר גם לרעיונות מודרניסטיים נוספים כמו הגריד, הריבוע והמלבן שמצאתי בדירה לדוגמה. הרי את אופן הפעולה המסוים הזה של לייצר סרט על סמך המידות הפיזיות של

החלל אפשר להפעיל בכל מקום. אבל אני חושב שזה היה מעניין להפעיל אותו לראשונה דווקא שם, דווקא במקום שהעתיד שלו לא כל כך ברור, שמשתמשים בו באיזושהי טרמינולוגיה אוטופית ממש, מבחינת איך שהיזמים מציגים אותו, למשל, שבעצם המקום הזה הוא אוניברסלי, הוא היה יכול להיות בכל מקום אחר ואין שום דבר שמייחד אותו במקום שבו הוא נמצא. אז חשבתי: אולי אני אעשה סרט שיהיה גם כזה אוניברסלי, שאפשר להפעיל אותו בכל מקום, וגם הוא יעבוד על איזשהו עיקרון עיצובי מאוד נוקשה, מאוד גרפי. הרי מה זה הדירה לדוגמה? זו דירה לדוגמה בתוך עיר לדוגמה, זו מודל של מודל, אז לעשות סרט שהוא בעצמו מודל של מודל זה הסתדר טוב, במיוחד כשהיה לי חשוב להביא את ההפשטה הזו לאיזשהו סוג של קצה. זאת אומרת, לבצע פעולה מאוד חריפה שבה בעצם אתה כבר לא כל כך רואה את המקום. אתה רואה משהו ומשליך אותו על גבי מקום שאתה לא מכיר.

נדמה שהשאלה מה ניתן לראות ומה לא, מהי הפרספקטיבה הנכונה ביותר להביט דרכה וכיצד פרספקטיבה זו קשורה לזהות המביט, מעסיקה גם את עברון וגם את איצקוביץ ושוורץ. העיר רוואבי, שלמעשה אינה מתגלה ב"שלמותה" בשום עבודה מאלה שהוזכרו כאן, מאלצת כל אחד מהאמנים הללו לפתח אסטרטגיה אמנותית המהלכת בין הניסיון שלא לייצג את המקום מצד אחד, לניסיון לתת לו קול, מצד שני. הקול הזה נע בין המקומי לאוניברסלי, בין ההווה הקולוניאלי לעתיד הקפיטליסטי, בין פנטזיות מודרניסטיות על סדר וקִדמה לבין מציאות כאוטית ובלתי ניתנת לניבוי, ובין השאיפה הפלסטינית לעצמאות לבין אסתטיקה ישראלית־ציונית. במסגרת החקירה האמנותית שלהם מנסים היוצרים למקם את האופי חסר ההכרעה של רוואבי ביחס לעמדה שלהם, הן הפרטית והן הקולקטיבית. הם מבקשים לשאול: כיצד יכול הכובש לייצג את הנכבש, אם בכלל? מה קהל היעד של ייצוג כזה? באיזו עמדה נמצא אמן ישראלי בבואו למקם את רוואבי בתוך נרטיב אסתטי־אידיאולוגי רחב יותר? האם ניתן לעסוק ברוואבי, ליצור עבודות אמנות עליה ולהציגן לקהל ישראלי ובין־לאומי בלי לשתף פעולה עם הכיבוש? בספרו **מקוללים עלי אדמות** כתב פרנץ פאנון שהעולם המיושב מחולק בין קולוניות שבהן השלטון משתמש בשפת האלימות הטהורה כדי לשלוט ועושה זאת באמצעות נציגיו הלגיטימיים, השוטר והחייל, לבין חברות קפיטליסטיות שבהן החינוך, ובתוכו "כל אותן צורות אסתטיות של כיבוד הסדר הקיים", מאפשר את המשך הניצול ומקל את פעולתם של "כוחות הסדר" (פאנון 2006, 46). רוואבי, שבה הכיבוש הצבאי־ישראלי והקפיטליסטי־פלסטיני ארוגים זה בזה, מציבה את האמנים הישראלים ואת הצורות האסתטיות שהם יוצרים, בתווך.

ביבליוגרפיה

וילקוף, שירה, 2014. "הניסוי של רוואבי: דיסנילנד צרכני בחסות הכיבוש", **שיחה מקומית**, 20.9.2014 (מקוון).

יהב, גליה, 2016. "ככה לא בונים מיצב", **הארץ**, 16.9.2016.

פאנון, פרנץ, 2006. **מקוללים עלי אדמות**, תל אביב: בבל.

פרז, ניסן, 2015. "על האניגמות החזותיות של ניר עברון", **שלוש מכפלות**, ירושלים: בית האמנים.

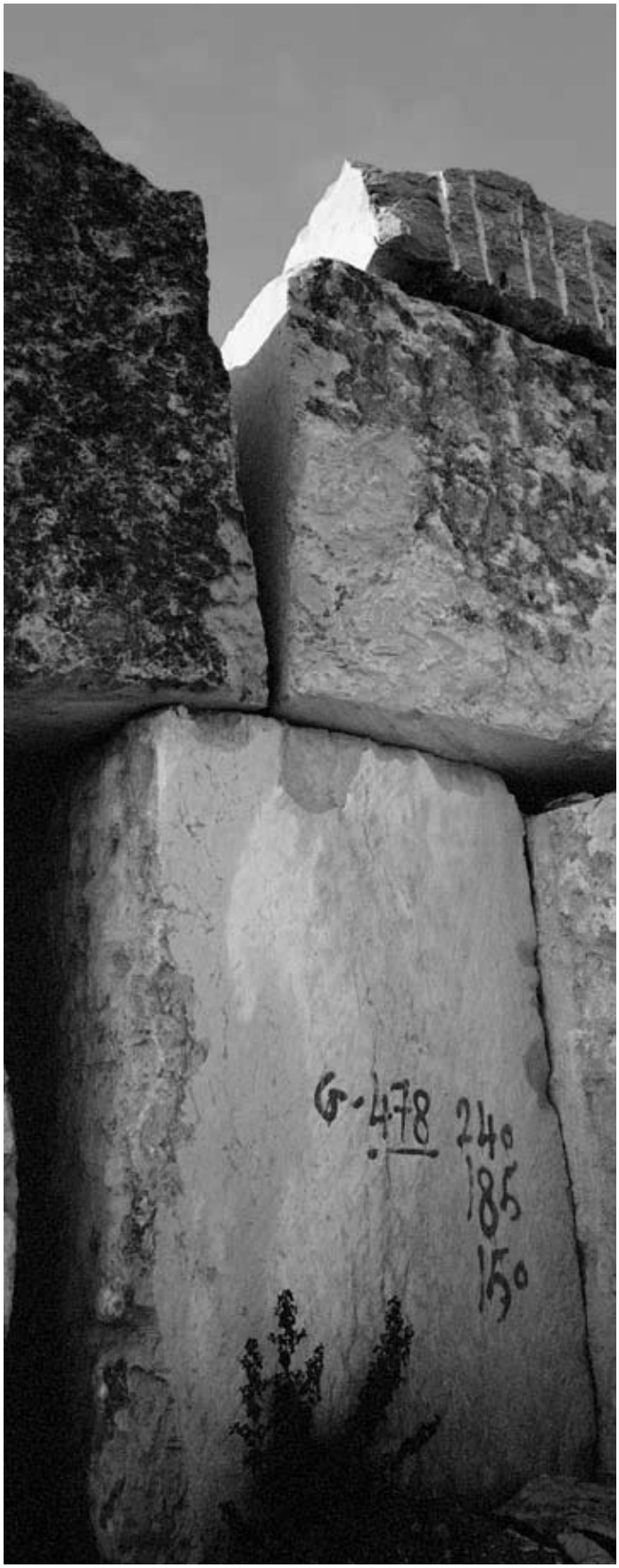
קונופני, אילנית, 2016. **מראות אבן**, תל אביב: גלריה עינגע.

קרצמן, מיקי, ורותי גינזבורג, 2016. "תיק עבודות: ארכיטקטורה מחנכת", **תיאוריה וביקורת** 47 (חורף), עמ' 247–259.

Grandinetti, Tina, 2015. "The Palestinian Middle Class in Rawabi: Depoliticizing the Occupation," *Alternatives: Global, Local, Political* 40(1), pp. 63–78.

Qurt, Husni, 2014. "The Exercise of Power: Counter Planning in Palestine," Ph.D. dissertation, University of New Orleans.

Roy, Arpan, 2016. "Reimagining Resilience: Urbanization and Identity in Ramallah and Rawabi," *City: Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action* 20(3), pp. 368–388.



1 אתי שוורץ, ללא כותרת (רוואבי),
מתוך "מראות אבן", 2016,
הדפסת דיו פיגמנטי 82x193 ס"מ

2 אתי שוורץ, ללא כותרת (רוואבי),
מתוך "מראות אבן", 2016, הדפסת דיו
פיגמנטי 82x193 ס"מ

3 אתי שוורץ, ללא כותרת (רוואבי),
מתוך "מראות אבן", 2016,
הדפסת דיו פיגמנטי 82x193 ס"מ

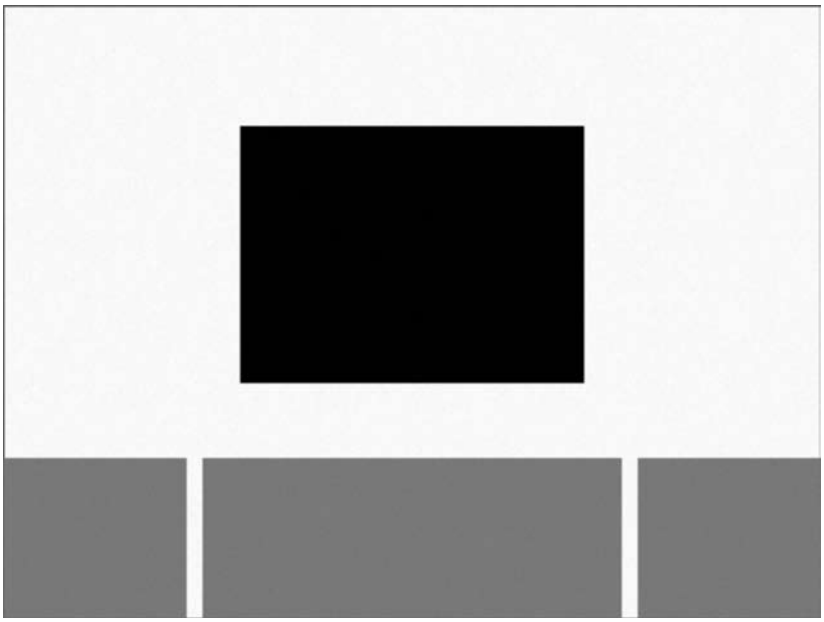
4 גסטון צבי איצקוביץ, מתוך הווידיאו "העיר רוואבי", 2016 (מוחמד מוסא)

5 גסטון צבי איצקוביץ, מתוך הווידיאו "העיר רוואבי", 2016 (נעים פלנה)

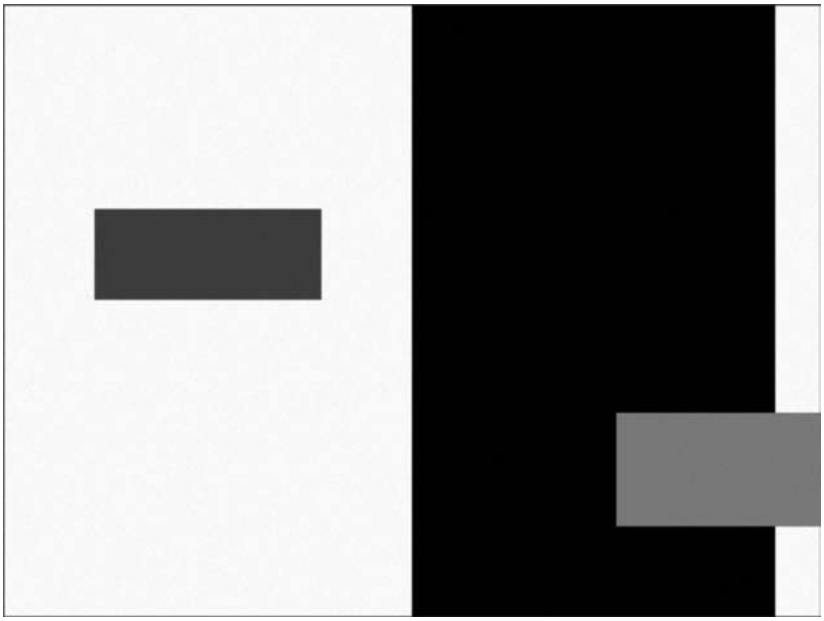
6 ניר עברון, "סף" (פריים מס' 22), 2014

7 ניר עברון, "סף" (פריים מס' 24), 2014

Teoria 48.indb 220 8/10/17 8:56:09 AM



8 ניר עברון, דימוי סטיל מתוך "Endurance",
2014, פילם 16 מ"מ ללא פסקול



9 ניר עברון, דימוי סטיל מתוך "Endurance",
2014, פילם 16 מ"מ ללא פסקול