

"רְאֵה נְתַתִּי לְפָנֶיכֶם אֶת-הָאָרֶץ": קבוצת P6 וצילום נוף ביקורתי בישראל מאת: ד"ר יוחאי רוזן

בשני העשורים האחרונים הפך צילום הנוף לסוגה הנפוצה ביותר בצילום הישראלי, וחלק מהדין המקיף באמנות הישראלית בשאלות של נוף-מקום. [1] הגדרתו של מרחב גיאוגרפי-פוליטי, כמו גם פיתוח והתיישבות, היו ונתרו סוגיות מרכזיות בהווה הישראלית; [2] אך האופן שבאמצעותו התייחסו צלמים לנושא זה עבר במהלך השנים שינוי קיצוני שאת תוצאותיו ניתן לראות בעבודותיהם של צלמי קבוצת P6. עד לשנות ה-60 של המאה ה-20 שלטה בצילום הנוף הארצישראלי והישראלי הגישה שהתמקדה במטרה להאדיר את מפעל הבנייה והפיתוח הציוני. על-פי רוב נעשו תצלומים אלה בהזמנה עבור המוסדות המיישבים כגון הקרן הקיימת. במסגרת זאת יצר הצלם עמירם ערב צילומי נוף עוצרי נשימה של שיכונים חדשים, של מפעלי תעשייה ושל עבודות פיתוח. [3] באותה תקופה בלט גם הצלם פטר מירום שיצר צילומי נוף המתמקדים ביפה ובנאצל, ושאותם פרסם בעשרות אלבומים וספרים – מפעל שנודעה לו השפעה עמוקה על עיצוב טעמו של הקהל הישראלי. המשותף לשתי הגישות הללו הוא תפיסתם של הצלמים את עצמם כחלק מהקולקטיב הציוני. הם צילמו מנקודת מבט זאת, והתאימו את התצלומים לקהל יעד שראה את עצמו באותו האופן. תצלומיהם ביטאו סולידריות עם הרעיון הציוני, והאדירו את הנוף ואת מפעלו של האדם ששינה את הנוף. מן התצלומים הללו נעדרה בדרך כלל גישה אישית וביקורתית ביחס להשלכות של המפעל הציוני על הנוף ועל האוכלוסיות המתגוררות בו.

בשלהי שנות ה-70 ובמהלך שנות ה-80 ניכר שינוי הדרגתי באופן שבו התייחסו צלמים ישראלים לנוף. שינוי זה הוא תוצר של הטמעת השפעות הצילום הבין-לאומי בכלל והצילום האמריקאי בפרט. אחרי מלחמת העולם השנייה שלטה בצילום הבין-לאומי גישה שהושפעה מהרוח האופטימית ששררה מיד עם שוך הקרבות, והיא התבססה על הציפייה לעתיד טוב יותר. גישה זאת מצאה את ביטוייה הגבוה ביותר בתערוכה 'משפחת האדם' (The Family of Man) שאותה אצר ב-1955 אדוארד סטיין במוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק. אלא שבדיוק באותה תקופה, ובמידה מסוימת כריאקציה לתערוכה הזאת, יצר רוברט פרנק (Robert Frank) את גוף העבודות שהתפרסם בספר 'האמריקאים' (The Americans) בעבודות אלה התייחס פרנק באופן ענייני לקשר שבין האדם לסביבתו ולסוגיות של ניכור ובדידות בהשפעתו של פיתוח מואץ. עבודותיו המתגרות, הן מבחינת הנושא והן מבחינת הביצוע, הביאו לעולם את מה שנודע לימים כ'התיעוד החדש' (The New Documentary) 'בקרוב צלמי הדור השני של ה'תיעוד החדש' שפעלו בשנות ה-60, כגון לי פרידלנדר וגארי וינגרנד, בלט העיסוק הגובר ביחס שבין האדם לנוף מתוך גישה עניינית, אסטציסטית, וזאת תוך שימוש בפריים יצירתי ובאירוניה ככלים ביקורתיים.

למרות החשיבות העצומה של הצלמים המתעדים, שהשפעתם על הצילום הבין-לאומי בכלל ועל הצילום הישראלי בפרט היא מכרעת, את המהפכה בהיסטוריה של צילום הנוף הביקורתי מייחסים בדרך כלל ל'טופוגרפים החדשים' (New Topographics), שהפכו את הצילום הצבעוני לכלי ביקורתי בשנות ה-70. [4] 'הטופוגרפים החדשים' הוא מושג שנולד בעקבות תערוכה שהתקיימה ב-1975 שעסקה בתצלומי נוף שעבר שינויים בידי האדם. [5] התערוכה כללה את עבודותיהם של צלמים כגון רוברט אדמס



Garry Winogrand. Albuquerque. New Mexico. 1957

(Robert Adams), פרנק גולקה (Frank Gohlke), סטיבן שור (Stephen Shore), ג'ו דיל (Joe Deal), הנרי וסל (Henry Wessel Jr.) ואחרים, שניכר בהן במידה רבה המשכה של הגישה התיעודית-עניינית שאותה ניתן למצוא בתצלומים של אדוארד רושה (Edward Ruscha) משנות ה-60.

האוצר ויליאם ג'נקינס הגדיר בשעתו את התצלומים שהוצגו בתערוכה כנעדרי כל ממד של יופי, רגש או דעה; תצלומים שזוכו כביכול למצב טופוגרפי. בדיעבד ברור, כי חלק מהמאפיינים הללו קיימים רק לכאורה, בעוד שלמעשה הם ביטאו ביקורת חברתית נוקבת באמצעות אסתטיקה מינימליסטית ומוקפדת ותוך שימוש באירוניה. סוג צילום זה, Deadpan Photography, התבסס על הניסיון לנתק את הרגש ממושא הצילום, והתאפיין על-פי רוב בבנליות נטולת הרואיות של הנושא המצולם הטבולה בקורטוב של אירוניה – מרכיבים שנקלטו מיד. כאמור, במקביל ל'טופוגרפים החדשים' פעלו גם כמה צלמים, שהבולטים

בהם: ויליאם אגלסטון (William Eggleston), ויליאם כריסטנברי (William Christenberry), ג'ואל מאירוויץ (Joel Meyerowitz) וג'ואל סטרנפלד (Joel Sternfeld), תיעדו את הנוף האמריקאי בשפה דומה אבל בצילומי צבע, מדיום שנתפס באותה עת כפופולרי ובמידה מסוימת נחות. מלבד הבנאליות והאירוניה המאפיינת את ה'טופוגרפים החדשים' נוסף בעבודותיהם גם הממד הפופולרי של הצבע.



Joe Deal. Backvard. Diamond Bar. California. 1980

החשובים בצילום העולמי. יוסף כהן שייך לקבוצה הראשונה ויגאל שם-טוב – לשנייה. ניתן לומר, שלצורך שינוי אופן ההתבוננות בנוף המקומי היה צורך בנתק או בריחוק שיאפשר מבט אחר, ואת המבט הזה סיפקו עולים וצעירים ילידי הארץ שנחשפו לגישה אחרת לצילום הנוף והסביבה. במהלך שנות ה-80 בלטו בארץ צלמים כגון אייל און, אליה און ושוקה גלוטמן, שעסקו בצילום נוף נעדר האדרה ובעל אסתטיקה מינימליסטית. במידה רבה ניתן לומר, שהגישה השלטת הייתה של צילום נוף ענייני מתוך גישה תיעודית-שכלתנית המבקשת לנתק את המבט מהרגש.

גישה זו סללה את הדרך לדיון צילומי-ביקורתי נוקב בנוף ובאינטראקציה שבין הנוף לבין האדם, שאותו ערכו צלמים ישראלים בשנות ה-90. בקשר לדיון בדיון ובמגורים בלטו תצלומי הביקורתיים של גלעד אופיר, שהתמקדו באתרי בנייה של השכונות החדשות בפאתי כמה מערי הלוויין בגוש דן, גוף עבודות שהוצג בתערוכה 'חומות קיקלופיות' [7] בעבודות אלה הדגיש אופיר, בין השאר, את הניכור בתרבות הבנייה העכשווית בישראל בין המבנים לבין מקום, [8] ודיון זה זכה להמשכיות בעבודותיהם של צלמים אחרים כגון אפרת שוילי. [9]

שאלת הדיון היא סוגיה מרכזית בהווה הישראלית, שהרי המדובר בעם שישב בנכר והתגורר בסביבות גיאוגרפיות ואקלימיות שונות, ואת בתיו בנה בדומה לאלה של שכניו הילידים, וכשהתיישב מחדש במולדתו ההיסטורית היה צריך לבסס תרבות דיון משל עצמו. כאן בא לידי ביטוי הפער בין מסורות הדיון שהביאו אתם המהגרים, בעיקר מאירופה, לבין המסורות המקומיות. תהליך היישוב מחדש נעשה כמעט תמיד באילוצים של הגירה המונית, ובתנאים של קושי כלכלי ואיום ביטחוני. למעשה, נמצאת ישראל כל הזמן במצב של פיתוח מואץ, הגורם למתח בין צרכי הבנייה לבין שימור ערכי טבע וערכים היסטוריים.

קבוצת P6 איננה הומוגנית, היא כוללת צלמים בני דורות המתעדים את הנוף-סביבה באופן שונה. אין מדובר בקבוצה של צלמים היוצאים לצלם יחדיו, על כל המשתמע מכך, אלא בהתאגדות שמטרתה להציג את התצלומים הנוצרים על-ידי כל פרט במסגרת דיון ביקורתי הנסב סביב נושא כלשהו, במקרה זה שאלת הדיון. המשותף לכל הנוטלים חלק בקבוצה הוא ההתעניינות והחקירה האינטנסיבית לאורך זמן של הסביבה שבה הם חיים באמצעות צילום ישיר.

יוסף כהן נולד בארה"ב ב-1945 ועלה לישראל ב-1971. ניתן לראותו במידה רבה כממשיכם של אנסל אדמס וחברי קבוצת f/64 ושל צלמי הנוף בחוף המערבי של ארה"ב. [10] במשך 27 השנים האחרונות הוא מצלם סוכות ואת יושביהן. הסוכות יוצרות קשר ברור בין מעשה יציאת מצרים והחזרה לארץ האבות לבין המעשה הציוני לאחר גלות ארוכה ומייסרת. הסוכה ניצבת תמיד סמוכה לבית המגורים החדש, בדרך כלל כזה שנבנה בשנים הראשונות למדינה. הסוכות, שיכוני עולים והנוף הצחיח ברובו, מדגישים באורח



יוסף כהן, בית חדש, רוג'ית, 1983

חריף את יסוד הנדודים והארעיות שהוא מרכזי כל כך בהווה הישראלית. רבים מתצלמו של יוסף כהן מציגים גם את יושבי הסוכה, אנשים המייצגים חתך רחב של החברה הישראלית. ניכר, כי הם מתמסרים לצלם בתענוג, לעיתים בקבוצות או משפחות שלמות. פעמים רבות ניתן להגדיר את הצילום כ'דיוקן קבוצתי עם סוכה'. חלק מהאנשים נראים זרים לנוף גם שנים רבות לאחר שהתיישבו בו. תצלום אחד במיוחד מסכם כמעט את כל מהות הקיום בארץ: נראית בו קבוצת נערים ליד סוכה הניצבת בחזית מקלט בטון, כשברקע על קו הרקיע כפר ערבי ומסגד.

יגאל שם טוב נולד ב-1952, והחל את דרכו כצלם עצמאי בשלהי שנות ה-70 של המאה הקודמת. ברבות מעבודותיו, המציגות דיון ענייני ומרוחק לכאורה בנוף, ניכרת השפעתם של ה'טופוגרפים החדשים'. בחודשי הקיץ של 1981 הוא צילם בנווה עמל בהרצלייה, [111] שכונה, שבמשך שנים הייתה 'מחוץ לטריטוריה' של העיר, מופרדת ממנה על-ידי פרדסים ושדות. רוב המבנים הם בתי סוכנות קטנים צמודי קרקע, שניים וחצי חדרים למשפחה על מגרש של כחצי דונם, כלומר, בנויים על שטח רחב יחסית שיאפשר מימוש בעתיד. התצלומים של שם-טוב אינם 'יפים' או 'נכונים' במובן הרגיל של המילה. הם ישירים, ענייניים וחושפים בשיטתיות את עולמם של



יגאל שם-טוב, ללא כותרת, נווה עמל, 1981

דיירי השכונה, שהם מיקרוקוסמוס המעיד על כולנו. הבתים מצולמים ממרחק, הפריים כולל כמעט תמיד גדר המפרידה בין הצלם / הצופה לבין החצר המקיפה את הבית. התצלומים מדגישים באחת הן את מעשה ההתבוננות והן את הצורך של הדיירים להגדיר לעצמם טריטוריה. בתצלומים ניכר ממד של ריחוק לא מתוך ניכור, אלא מתוך רצון כמעט מדעי להתבונן באופן בלתי תלוי ולקלוט מידע רב ככל שניתן. התצלומים מדגישים את העליבות של הבתים והחצרות, את החסר בתרבות מגורים, ואת הזרות השוררת בין הדיירים לבין הסביבה שבה הם חיים.

כעשרים שנה לאחר מכן מצלם אורן נוי (יליד 1975) בפתח-תקווה שיכונים מאותו זן, ומתבונן באותו מימוש של קרקע. הבתים צמחו והתפתחו בהתאם ליכולת הכלכלית של כל משפחה ולתפיסתה האסתטית. התצלומים מציגים בדרך כלל דיוקן של בית בתוך שכונה של בתים בודדים. כמו אצל יגאל שם-טוב, גם אורן נוי מתייחס לטריטוריה שהגדיר הדייר, מצלם ממרחק, וכולל את הגדר התוחמת את חצר הבית. באמצעות הפריים מצהיר הצלם על ריחוק המאפשר התבוננות מדעית-עניינית וחוסר מעורבות רגשית. התצלומים של אורן נוי הם מעין צילומי רנטגן החושפים את כל הרבדים שנוספו לבניין במהלך השנים. הם



אורן נוי, ללא כותרת, 2007

מבליטים את התוספות למבנה המקורי שגובבו במהלך השנים, רובד על גבי רובד וטלאי על גבי טלאי: צלונים, תריסי פלסטיק, מזגנים, דודי שמש, סורגים, תאורת גג. התוספות מעידות על המצב הכלכלי המשתפר של הדייר, על יומרתו החברתית, אך חלקן גם כאלה המדירות אותו מהסביבה. בתצלום אחד נראה בניין המורם מהקרקע על סדרה של עמודים, כאילו מבקש להתרומם אל על ולהתנתק מהסביבה הכעורה שבה הוא נתון. גם התצלומים המאוחרים יותר מציגים כיעור ואפרוריות, ובולטים בהם זרות וניכור, המודגשים באמצעות הבחירה של הצלם שלא לכלול בהם דמויות אנוש.

יעקב ישראל (יליד 1974) מצלם את השיכונים של ירושלים שבסביבתם גדל. אלה אותם שיכונים עולים רבי-דירות, מעין כוורות לבני אדם שהחליפו את מעברות הפחונים והאוהלים, אבל ביסודם נשאר אותו מרכיב המוני ובלתי אנושי. השיכונים הללו הם גושי בטון אדירים, מעין תיבות ענקיות, שהצלם מציג בדרך כלל מהצד, בזווית בלתי שגרתית. בתצלומיו שם יעקב ישראל דגש על החצר האחורית, המקום שאליו מושלכים כל הכלים שאין בהם עוד חפץ. גם כאן החצר האחורית והזנוחה של השיכון היא המיקרוקוסמוס המשקף את המיקרוקוסמוס, את מקומם של השיכונים ויושביהם בהווה הישראלית. מעשה הצילום שלו מבטא כפילות:



יעקב ישראל, מבט על רחוב הנטקה, ירושלים, 2007

מחד-גיסא הוא מסב את המבט לשכונות המודחקות שאינן חלק מן השיח החזותי הציוני, [12] שכונות כמו זאת שבה גדל ואליה הוא קשור, ומאידך-גיסא הוא מציג לראווה את עליבותן. [13] הצגת צידו של המבנה כשהוא ממלא את הפריים יוצרת גם שפה חזותית ייחודית המבוססת על אסתטיקה פשוטה וישירה. זוהי אסתטיקה מינימליסטית ברוחם של גדולי אמני המופשט, כל פריים הוא מעין קזימיר מאלביץ' צילומי. באחד התצלומים נראית קבוצה של שיכונים על צלע הר המגמדים תחנת אוטובוס. גושי השיכונים מקבלים חיים משל עצמם, הם נראים כמו מפלצות או רכבי חלל ענקיים המהלכים אימים על בני האדם.

יגאל פליקס (יליד 1979) מפנה את מבטו לשיכונים העתידי הנבנים בשנים האחרונות בשיפולי הערים הוותיקות, והמבטיחים ליושביהן 'איכות חיים'. אלא שמה שנגלה לעיני הצופה בתצלומים של פליקס הוא מדבר בטון, מציאות סטרילית ומהונדסת להפליא המנותקת לחלוטין מהטבע ומהסביבה. החלום הישראלי הנשקף מתצלומים אלה הוא התגלמות הסייט של 'שלמת בטון ומלט'. התצלומים מציגים סביבה שהיא למראית עין תרבותית: המרחב כולו מכוסה באספלט ומרוצף באריחי 'אקרשטיין', הרחובות משולטים ועל הכבישים



יגאל פליקס, ללא כותרת,

מתוך הסדרה: "מרחבי מחייה קהילתיים", 2007

משוחים סימונים ברורים. הצופה איננו יכול להתחמק מהסתירה הלוגית שבמושג 'פיתוח סביבתי'. הכול נראה נוח ומסודר, כמו הדגם במשרד האדריכלים. זוהי מציאות שבה אין כמעט שטח אדמה גלוי, שלא לדבר על טבע. חסימת הפריים באמצעות חזיתות הבתים מעצימה את האבסורד בבניינים הללו. התצלומים מדגישים את ההתכנסות של כל דייר בתוך התא שהוקצה לו בכוורת: לכל אחד מקום חנייה מסומן ושבילים מסודרים, הכול כדי שלא יאלצו הדיירים להתחכך האחד באחר או ליצור אינטראקציה ממשית.

אורית סימן-טוב (ילידת 1971) מציעה מבט שונה מעט ונושא בלתי שגרתית. קבוצת העבודות שהיא מציגה עוסקת בחפירות הצלה. אלה הן חפירות ארכיאולוגיות המבוצעות לניתוח אתר עתיקות לפני הריסתו בעטיים של צורכי הפיתוח. גם בתצלומים של סימן-טוב ניכר ריחוק ענייני והגישה המוכרת לתיאור נוף באמנות. באמצעות השימוש בפריים פתוח ובצילום מנקודת מבט גבוהה, נוצרת תמונה פנורמית, הכוללת תמיד את החפירה וגם את הסביבה שלה. כך מועצם המתח עם העבר, כלומר בין הממד ההיסטורי שמשרתת הארכיאולוגיה שהוא נדבך מרכזי בהוכחת הקשר שלנו למקום הזה, לבין הצורך התמידי בפיתוח. [14] התצלומים מדגישים את המתח: בין ישן לבין חדש, בין עבר לבין עתיד, בין



אורית סימן טוב, עפולה, מתוך הסדרה "חפירות הצלה", 2006

התמידי בפיתוח. [14] התצלומים מדגישים את המתח: בין ישן לבין חדש, בין עבר לבין עתיד, בין

ההתבוננות המדעית לבין הבנלי, בין הזמן שעצר מלכת לבין הזמן הדוהר והמכלה. יש בהם גם דגש על המתח החזותי השורר בין היסוד המאורגן, המדעי של ריבועי החפירה לבין הזרימה שמסביב.

פרויקט 'מגורים ודיור בארץ' של קבוצת P6 מציע מבט ביקורתי וענייני על מרכיב מרכזי בתרבות המקומית. זהו מבט המבטא מודעות לשפה החזותית ולאסתטיקה של תולדות האמנות, אך בוחר להתחבר באופן מובהק יותר לזרמי הצילום שהמשתייכים אליהם רואים במצלמה כלי עצמאי וייחודי לביטוי חזותי. התצלומים מדגישים את הארעיות שבקיום הישראלי וכיצד סוגיות כגון פינוי, "התכנסות" וישוב מחדש, כמו גם חוסר הבהירות הקיים לגבי גבולות הארץ, משתקפים בתרבות הדיור המקומית.

ד"ר יוחאי רוזן

*דברים א:ח

המאמר פורסם בקטלוג התערוכה בונים מקום: קבוצת P6 וצילום נוף ביקורתי, מוזיאון בית ראובן, תל אביב, 2010

- [1] ראה: חיים מאור, 2003. **נופים מסומנים: 'נוף-מקום' באמנות העכשווית בישראל**. באר שבע: אוניברסיטת בן גוריון בנגב, הגלריה לאמנות ע"ש אברהם ברון.
- [2] Jochai Rosen, 2007. 'The Abused Landscape: The Works of Young Israeli Photographers', *Afterimage, A Journal of Media Arts and Cultural Criticism*, 35(1), p. 23.
- [3] נעמה חייקין, 2002. **עמירם ערב: 'כמעט ברגע הנכון'**. תל חי: המוזיאון הפתוח לצילום.
- [4] Rosen, 2007, p. 24.
- [5] William Jenkins, 1975. *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. Rochester, New York : George Eastman House. .
- [6] גיא רז, 2005. 'רק מה שספגה עינו. הערה על צילום הנוף המקומי', בתוך: **תבנית נוף: הערה על צילום הנוף המקומי** (קטלוג תערוכה). חיפה: אוניברסיטת חיפה, הגלריה לאמנות, עמ' 7.
- [7] Rosen, 2007, p. 24.
- [8] רוני סלע, 1995. 'חומות קיקלופיות ונופים בנויים', בתוך: **גלעד אופיר: חומות קיקלופיות** (קטלוג תערוכה). תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, ללא עימוד.
- [9] על העיור בישראל כפי שהוא משתקף בעבודותיהם של צלמים מקומיים, ראה גם: עופר זאבי, 1999. **מראה עירונית: השתקפות העיר בעדשת המצלמה**. עין הוד: מוזיאון ינקו-דאדא.
- [10] אייל בן-דוב, 2002. 'נוף ישראלי בשחור-לבן הוא פוליטי: על תצלומי הנוף של יוסף כהן', בתוך: **יוסף כהן – צילומים** (קטלוג תערוכה). תל חי: המוזיאון הפתוח לצילום, עמ' 5 – 6, 9.
- [11] על גוף עבודות זה ראה גם: נעמה חייקין, 2009. **יגאל שם טוב: פונקציות מיותמות**. תל חי: המוזיאון הפתוח לצילום, עמ' 15-17.
- [12] נעמה חייקין, 2004. "'מבט כללי' על נוף מודחק", בתוך: **יעקב ישראל – נוף מודחק** (קטלוג תערוכה). (תל חי: המוזיאון הפתוח לצילום, עמ' 5.
- [13] אייל בן-דוב, 2004. 'ירושלים של מטה', בתוך: **יעקב ישראל – נוף מודחק** (קטלוג תערוכה). תל חי: המוזיאון הפתוח לצילום, עמ' 7.
- [14] גוף עבודות זה מהווה המשך לעיסוק של אורית סימן-טוב באתרי עתיקות ולמועקה שיוצר העבר הכופה את עצמו על ההווה. ראה: ורד מימון 1998. 'מרחב מחיה – רחוק קרוב', בתוך: **רחוק קרוב** (קטלוג תערוכה), אוצר: וולף הרצוגנראט. הרצלייה: מוזיאון הרצלייה לאמנות עכשווית, ללא עימוד.