

## יאיר ברק

אמן (צילום, וידאו). מרצה וכותב על צילום, אוצר.

בוגר בהצטיינות של המחלקה לצילום בקמרה אובסקורה (תל-אביב).

למד בתוכנית לתואר שני באמנות בבארד קולג' (ניו-יורק). בעבר ראש

המחלקה לצילום במנשר לאמנות (תל-אביב), כיום מרכז הלימודים המעשיים ומרצה במחלקה לאמנות במכללת סמינר הקיבוצים (תל-אביב).

זוכה פרס עידוד היצירה לשנת 2012 (משרד התרבות והספורט).

## אנשי המאה ה-21

מחשבות בעקבות צילומיו של צבי טרלובסקי

## יאיר ברק

התבוננות ממושכת בתצלומי הדיוקן המשפחתיים של צבי אינה יכולה שלא להעלות על הדעת את תצלומי אוגוסט זאנדר.

במהלך 20 השנים שבין מלחמת העולם הראשונה ועד תחילתה של מלחמת העולם השנייה, יצר זאנדר - צלם גרמני, מחשובי היוצרים במאה ה-20 - גוף עבודה מונומנטאלי, במהלכו שאף למפות את פני החברה הגרמנית בת זמנו ולסווג אותה. לפרויקט קרא זאנדר "אנשי המאה ה-20"<sup>1</sup>, מתוך אמונה תמה וכנה - שאכן אלו הם פניה של המאה ה-20. אחד מן הכרכים בפרויקט השאפתני נקרא "אנשי הכפר" ומוקדש כולו לאיכרים גרמניים. כאן בולטת עוד יותר הקרבה בין שני הצלמים.

במאמר נפלא מאת ג'ון ברג'ר, מסאי ומבקר תרבות בן זמננו, הנקרא "החליפה

והתצלום"<sup>2</sup>, מנסה לדון ברג'ר בתצלומי אוגוסט זאנדר בכלל וב"אנשי הכפר" בפרט ובמרכז הדיון דימוי אחד: תצלום שלושה איכרים לבושי חליפות, כנראה בדרכם למסיבה. התצלום צולם ב-1914. לטענת ברג'ר, מספר שנים קודם לכן לא ניתן היה לראות איכר לבוש בחליפה (הן היו יקרות מדי עבורו) ואילו מספר שנים מאוחר יותר, לא נהוג היה עוד שאיכר ילבש חליפה. ברג'ר אס כן, מצביע על הדיוק הרב בתצלומו של זאנדר באופן בו הוא משקף את רוח הזמן.

וולטר בנימין, הפילוסוף היהודי החשוב, כותב על הפרויקט של זאנדר: "המחבר נוטל על עצמו משימה עצומה, לא כמלומד, לא מתוך היוועצות בתיאורטיקנים, אלא כמו שמדגישה ההוצאה לאור, מתוך ההתבוננות הבלתי אמצעית"<sup>3</sup>.

כך, ממש כמו החליפה לזאנדר, אני תופס את צילומיו של צבי כניסיון אינטואיטיבי, בלתי אמצעי - במילותיו של בנימין, עקבי ומעמיק, לגלם באמצעות דימוי צילומי, עשיר במידע - את רוח הזמן.

<sup>2</sup> ברג'ר, ג'ון. **החליפה והתצלום**, 1979. מתוך: ברג'ר, ג'ון. **על ההתבוננות**, הוצאת פיתום, 2012, תרגום אסתר דותן, עמ' 40-32.

<sup>3</sup> בנימין, ולטר. **היסטוריה קטנה של הצילום**, 1931. הוצאת בבל, 2004, תרגום חנן אלשטיין, עמ' 39.

הזמן הוא העשור השני למאה ה-21, המקום הוא קיבוץ בחן (קשה לי להתעלם מכך שבחן הוא בין שאר מובניו מגדל תצפית ואני רואה קשר הדוק בין מגדלי תצפית למבטו של הצלם). כפי שצילם זאנדר את גרמניה תוך שנים של שבר ושינוי, גם צבי משהה את מצלמתו על פני מצולמיו ברגעי שבר או שינוי. לא ארחיב בדבר משבר ערכי השיתוף, הקיבוציות והחזון, לא אדון כאן בתהליכי ההפרטה ובשכונות ההרחבה, אסתפק בטענה היסודית שהקיבוץ המסורתי עובר שנים של משברי זהות קשים ושאותותיהם ניכרים בכל.

בתצלומים נראים מצולמים, בני משפחות, אנשי הקיבוץ. תמיד נטועים בתוך סביבתם. למעשה ניתן לומר שבצילומיו של צבי, המיקום קודם לאובייקטים המצולמים. כוונתי היא שבראש ובראשונה ישנו צילום של מקום. של נוף. המצולמים ניטעים בתוך המרחב, לרוב אינם קדמיים ואינם גדולים בתצלום כפי שמקובל (בצילום הדיוקן המסורתי - בדיוק זה שנוצר בבית מדרשו של אוגוסט זאנדר). לכל משפחה ישנה דינאמיקה אופיינית. כך בחיים וכך בצילום. חלקם מישרי מבט, נוקבים ויודעים את מעשה ההצטלמות. אחרים מגלים מבוכה ומוצאים

<sup>1</sup> במקור הפרויקט נקרא:

*Menschen des 20 Jahrhunderts*

מפלט באמצעות משקפי שמש כהים או בהיסח המבט. כך או אחרת, כל תצלום מספר את סיפורו של המקום, את התהפוכות הרעיוניות, את השינוי הנופי ובעיקר - את הזהות החדשה של תושבי הקיבוץ.

בעבר, כאשר מישהו מנסה היה להעלות בדעתו דימוי של חבר או חברת קיבוץ, היה מיד טווה דיוקן דמות מסוקסת, עוטה בגדי עבודה, במקרה הגברי היה מתלווה שפם, אולי כובע עבודה, בוודאות קמטי שמש קופחת. הנשים היו קצרות שיער, לבושות מכנסיים, משדרות עוצמה וחוסן. בתצלומי של צבי, הקיבוציות אינה אחת. היא ממוזגת צעירות וזקנה, חולשה וחוזק, היא עירונית לעתים ובורגנית במידה. יותר מכל, היא אינה הופכת למיתוס ואינה מאפשרת הכללה. זוהי קיבוציות של אינדיבידואלים ולא עוד קבוצה שהיא אחד.

לצילום הדיוקן ישנה מסורת ארוכה כימיו של הצילום. כבר באמצע המאה ה-19, עם שחר הצילום, החלו צלמים להבין את הפוטנציאל הטמון בלכידת דמותו של אדם. היה לכך ערך רגשי (זיכרון, ערגה, געגוע) וכן ערך מאגי (הצילום אפשר להנכיח את הנעדר). במהלך השנים הרבות חלו תמורות במאפייניו של הדיוקן אך נראה שבתחילת המאה ה-20 התבלטה תכונה מובנית של הדיוקן והיא

השימוש במיקום (location) על מנת לספר דבר מה אודות המצולם.

במאמרו של רולאן בארת, "המסר הצילומי"<sup>4</sup> טוען ההוגה הצרפתי, כי לצד המידע הנתון בתוך התצלום (מסר דנוטטיבי קורא לו בארת), טמון תמיד גם מסר משני אשר אינו נמסר באופן ישיר (מסר קונוטטיבי). כאשר פורט בארת את המערכות המייצרות את אותו "מסר משלים" הוא מונה את המיקום, את האובייקטים ואת התנוחה או המחווה. צבי, כמי שנדמה שפועל כתלמיד מסור של רולאן בארת - עושה שימוש בכל אותם מנגנונים על מנת לבסס את המערכת החזותית אותה הוא מייצג.

לצילום הקיבוצי היסטוריה ענפה בדברי ימי הארץ הזו והיא מבוססת רובה ככולה במסורת הצילום התעמולתי שאפיינה את גופי התקשורת של הממסד הציוני החל משנות ה-20 ונמשכה עד למלחמת ששת הימים (ויש שיטענו שהיא נמשכת עד היום). הצילום, אשר היווה כלי חשוב מאד במערכת

<sup>4</sup> בארת, רולאן. **המסר הצילומי**, 1961. מתוך: המדרשה 5, כתב עת לאמנות, ב"ס לאמנות המדרשה - המכללה האקדמית בית ברל, 2002, תרגום יער חבר, עמ' 21-33.

השיווק של המפעל הציוני, שאב את השראתו מן האסתטיקה של הריאליזם הסוציאליסטי מבית המדרש הסובייטי ואופיין בפאתוס רב ובמבט אקספרסיבי. בתכלית השוני - מבטו של צבי אינו מאמץ עמדה אידיאליסטית. הוא אינו משווק את הדימוי הקיבוצי אלא בוחן אותו נכוחה, באופן ביקורתי מחד ואוהב מאידך. כחבר הקיבוץ הוא כואב את השבר, כאזרח מודע הוא יודע את נסיבותיו וכצלם, הוא מבין שיש לשבר הזה תולדות ואלו נוכחות בכל צילום: במראה השער הכבד הנעול, בדימוי תחנת האוטובוס הנטועה בתוך מרבד חצץ ואספלט, במתקני החקלאות המיותמים ובעשבים המצהיבים.

כל האמור לעיל, מניח שלצילום ישנה אכן אותה תכונה אותה אנו מכנים אינדקסיקליות - או במילים אחרות, היכולת להוות מקרא נהיר להבנת המציאות וכי תמונה אכן שווה כמאמר הקלישאה - אלף מילים. אך, מה אם לא כן? מה אם נניח כי תצלום הוא אובייקט מוגבל מאד, שטוח, חד ממדי, קפוא וסובייקטיבי במהותו? האם עדיין נוכל להניח שתצלומי המשפחות מקיבוץ בחן מהווים עדות לרוח הזמן? אם כן, אז הרי שאוסף התצלומים שלפנינו - אין ביכולתו ללמד אותנו דבר אודות המציאות המורכבת. אלו הן כמובן שתי גישות קיצוניות (שהן אגב

לגיטימיות) אך דומה שלשתיהן סוף ידוע מראש - האחת משום שאינה מותירה מקום לפרשנות, והשנייה מהטעם ההפוך - היא משאירה רק מקום לפרשנות.

אני מעדיף לחשוב על צילומיו של צבי כמנהלים יחסים מורכבים יותר עם מה שאנו מכנים מציאות. מחד - הם פרונטאליים וישירים במידה המאפשרת, מעל לכל ספק, לחוש כי מידת האמת בהם משכנעת וכי המצולמים בהם - אכן שם ואכן מספרים את עצמם. מאידך, וכאן טמונה אחת מאיכויותיה הפואטיות של העבודה - כל תצלום הוא גם בבחינת הסתרה ושיבוש. העמידה אל מול המצלמה ומערכת היחסים הבלתי פתורה בין כל אחד מן המצולמים עם סביבת הצילום ולעתים גם בינם לבין עצמם, מותירה טקסט עשיר אשר אינו ממוצה באמצעות הדימוי המיידית שמציע הצילום.