



גזאל קנטור, בדיקה שגרתי, תצלום Joel Kantor, Routine Search, photograph

אחד מאורחי "ארטפוקוס" התרשם מהצבה פיסולית של אמנית צעירה. "אבל אני לא משוכנע בריצינות עבודתה", הוסיף בסבר חמור, "כשהזכרתי את התאורה של וויג'י בהקשר לאופי ההצבה והתאורה של העבודה שלה, זה לא אמר לה כלום. היא לא הכירה את השם". אמרתי לו שזה לא מפתיע: בארץ לא מודעים לצילום, ודמויות מרכזיות בהיסטוריה של הצילום לא מוכרות כלל. האורח התקומם: "אבל זה לא ייתכן, היא בוגרת בית ספר גבוה לאמנות! אם הם לא מכירים את וויג'י, הם גם לא מבינים את וורהול! לחשוב שלא מבינים את וורהול... האורח לא ביקש ללחוץ את מלחמתה הצורקת של ההיסטוריה של הצילום. מן הסתם היה ער לעובדה, שאי אפשר לצפות להכנה מעמיקה של אמנות בת-זמננו ממי שמגלה בורות בהתייחסות לצילום. הרושם העז שעשתה עליו האמנית הצעירה הועם באחת. הוא חשש שהיא לא בדיוק מבינה מה שהיא עושה.

העדר מסורת תמונתית (בצילום ובציור) אינו מכשלה מיידית ולא היה לו ביטוי מעשי בקונטקסט המושגי של ראשית שנות ה-70 בישראל, אבל הוא בהחלט מכשול בריצה למרחקים ארוכים. בסימפוזיון שנערך לאחרונה בעיר-חרוד, תיאר אמן ועורך ישראלי את האמנות הישראלית כ"רטורית, הצהרתית, גסה בהקשריה". את מקום השפה הנבנית באורח אורגני במקומות אחרים ממלא באמנות הישראלית מסר שאיכותו גרפית ולא מרוברת. אמן צעיר עשוי ליצור, באין מסורת ובאין מודעות תרבותית מעמיקה, עבודות מדהימות בעוצמתן ובישירותן, אבל מאגר עשיר ומפותח הוא תנאי להתמודדות עם התמודדות של השנים הבאות; הוא תנאי לפיתוח שפה.

באשר לאמנות המושגית הישראלית ולאומן הרדימיידי הצילומי בקולאז'ים בראשית שנות ה-70: הפעילות בתחום האמנות באותה תקופה היתה מהמרתקות שידעה האמנות הישראלית. האמנים, ובעיקר האמניות, שעסקו בסוגים שונים של רדימיידי קולאז'יסטי (כולל צילום), העלו שאלות שהתקשו לצוץ על פני השטח בציור: שאלות של ג'נדר, פריפריה, תבניות דימוי פנימי מקומי. האמניות הכולטות שעסקו בכך בשנות ה-70 המשיכו מגמה שכבר החלה להסתמן במחצית השנייה של שנות ה-60 (הנרי שלזינגר) והתחזקה בראשית שנות ה-70

יאיר גרבוז). השימוש ברפרודוקציה, צילום ודיאגרמה סייע להן להשתחרר מפעולה דינמית, ז'סטו שבאמנות המקומית היתה טעונה בכריזמה גברית - של רפי לביא ושל יגאל תומרקין. השימוש בצילום שירת גם צורך נוסף - הרחבת הדיון המושגי במציאות המקומית באמצעות דימויים. הבט הדימוי היה משמעותי לעניין השימוש בצילום. הרדימיידי הצילומי פתח שער, אבל בסופו של דבר הוביל חזרה לציור. מיכל נאמן, תמר גטר, יהודית לוי, רגנית ברסט - כל אלה מצאו להן דרך לקראת שנות ה-80 להתרין עם הציור ובאמצעותו בשאלות הרלוונטיות ביותר במעגל הפרטי והקולקטיבי. (רגנית ברסט יוצאת דופן בשימוש שלה בדימוי יחיד ולא בקולאז' ובכך שהונהגה הרדית בין ציור לצילום מאפיינת את גוף העשייה הכולל שלה). העיסוק ברדימיידי צילומי בשנות ה-70 לא היה מחובר לקונטקסט תיאורטי-עכשווי של צילום ולא נבע מתוך מודעות להקשריו התרבותיים-היסטוריים-חברתיים של הצילום כשפה חיה ומתפתחת.

בתערוכה "90-70-90" (ביתן הלנה רובינשטיין, מוזיאון תל-אביב לאמנות, 1994) ניסתה רונה סלע, אוצרת צילום במוזיאון תל-אביב, להרגיש נקודות השקה בין עבודות צילום של שנות ה-90 לבין עבודות צילום משנות ה-70. לטענתה של סלע, עבודות הקולאז' והפעולות המושגיות של ראשית שנות ה-70 הן נקודת מוצא לצילום הישראלי. בתערוכה ובמאמר המגבה אותה השמיטה סלע את התקופה שבתווך (שנות ה-80) ואת הרמיזות המרכזיות בתקופה זו - אמנים יוצרים ששבו מלימודי צילום בניו-יורק והחלו לפתח שפה בצילום. הם עסקו בין השאר בהוראת צילום, בהקניית בסיס תיאורטי רחב לרוך צעיר של אמני שנות ה-80 וה-90 ובגיבוש של קהל שוחרי צילום. אצל סלע, שנות ה-90 לוחצות יד לשנות ה-70 מעבר לראשן של שנות ה-80. סוג הדיון הזה נפרץ בשנים האחרונות מעל לבימות בינלאומיות. התקתו לישראל בקונטקסט של צילום היתה עשויה לחדר הקשרים מקומיים. כה חבל שלהיטותה של רונה סלע למפות את הצילום הישראלי היתה כרוכה בחיסול חשבונות עם שנות ה-80, שדווקא בהן התפתח קונטקסט היסטורי-תרבותי רחב לצילום בישראל.

זה כל ההבדל שבין חלכ, הפנינג של אפרת נתן לחדרי מדרגות, 1974, לבין תצלום של טירנית ברזילי, 1993; שתי עבודות שמשורכות זו לזו על לא עוול בכפן ובונות קו טיעון אבסורדי. אפרת נתן לא ראתה בתצלומי התייעור של חלכ עבודה עצמאית, ואף סירבה להציגם בקונטקסט זה. הפעילות שלה התמקדה בהפנינג עצמו, והיא רשמה לעצמה "לורא נוכחות פעילה של לפחות שני אנשים עם מצלמות ופלאש". עד כאן הקשר לצילום (אם היה או צילום טירנית ברזילי חושפת דיון נרטיבי חד ממדי בצילום. ברפרודוקציות שבקטלוג לא קשה להבחין, שהתצלומים של נתן הם אקראיים, והתצלום של ברזילי בנוי בקפידה תוך הקפאה מונומנטלית של הרגע. עימוד הרפרודוקציות יוצר עיוות: הוא לא מוסר שהעבודה של טירנית ברזילי גרולה מאוד בממדיה 100x160 ס"מ, שזהו הרפס צבע, ומיותר לומר, שזהו צילום המודע בכל פרטיו להיסטוריה של הצילום ולהיסטוריה של האמנות. טירנית ברזילי היא בוגרת המחלקה לצילום בבצלאל, ירושלים, וקמרה אובסקורה בתל-אביב. חשוב להזכיר שהמחלקה לצילום בבצלאל הוקמה ב-1980 (על ידי חנו לסקין), ובמדרשה ברמת השרון ב-1978 (על ידי מיכה קירשנר ולימדו בה רגנית שני ורגנית ברסט). עד אז למדו צילום במסגרת המחלקות לאמנות. רמיות המפתח שהושמטו אצל סלע השפיעו על צמיחת המחלקות לצילום בבתי-הספר לאמנות, ושניים מהן (שמחה שירמן ויגאל שם טוב) הם המורים המשמעותיים ביותר לצילום בישראל.

קשה לומר שהשכלתו של הציבור בתחום הצילום רחבה היום יותר מבעבר. המחלקות לציור ולפיסול בבתי-ספר לאמנות לא מעניקות לבוגריהן גיבוי תיאורטי בתחום הצילום. אבל הבוגרים הצעירים של המחלקות לצילום בבתי-הספר לאמנות, שהם כיום אמנים פעילים ומרכזיים, זכו לבסיס מוצק יחסית, ומודעות לשפה ולתרבות של הצילום ניכרת בעבודתם.

וכאן אנו מגיעים לקצה זנבן של שנות ה-70 ולתמורות שחלו בשנות ה-80. כאן נכנסת לדיון פעולתם של אבי גנור, עודד ירעיה, מיכה קירשנר, שמחה שירמן ומאוחר יותר, יגאל שם טוב. הם חזרו לארץ בסוף שנות ה-70 ובשנות ה-80. הם הכירו את וויג'י, כאשר השיח הישראלי לא הכיר בו כמו שלא הכיר אף אחת מנקודות הציור של ההיסטוריה של הצילום. השיח המקומי לא היה מודע לדיון המרתק שהתפתח בשנות ה-70 אודות הצילום כמונומנט, אודות הצילום כמספר סיפור. לא דובר בו ברולאן בארת, רוזלינדר קראוס, ובורואי שלא נווילם פלוסר ובהקשר של כתיבה תיאורטית על צילום. היה אדם ברוך, ששמר על פרוץ פתוח עם בני-יורק. במושג שבעריכתו הוא כלל כתיבה תיאורטית-ביקורתית על צילום והקדים להבחין בפוטנציאל המגויני האדיר של הצילום, שאותו פיתח במוניטין ובידיעות אחרונות. כאוצר, הוא היה הראשון שהציג עבודות צילום בקונטקסט תקשורתי-ביקורתי פוסט-מודרניסטי. מיכל היימן הציגה ב-1988 באצירתו הרפסי משי - הגדלות של עמודי עיתון שבהם הודפסו תצלומיה העיתונאיים? (עבודת שהוצגו לאחר מכן בתערוכה "הנוכחות הנשית", ביתן הלנה רובינשטיין, 1989). היימן היא בוגרת המחלקה לצילום בבית הספר לצילום הדסה ובוגרת המדרשה לאמנות ברמת השרון ועברה בסטודיו של אבי גנור.

מצעיר הדבר שאיזמים למיניהם (מודרניזם, פוסט-מודרניזם), שהומצאו כדי למקד תוכנות, משמשים לעיתים דרך קלה לפעולה של אלימינציה. זירה של טאבלי, שיש להבין אותו בקונטקסט אמריקאי, מוסטת בדיונה של סלע לישראל. אבל מה למאבק במודרניזם בירת הצילום בניו-יורק, ומה לתחושת הרחיקות נאציות-הברית לערער על הקאנון של המוזיאון לאמנות מודרנית, מה לעשרות שנים של תוצגה, דיון וגיבוש ערכים אסתטיים בצילום אמריקאי - ולקונטקסט הישראלי שבו יש ואקום בתחום הצילום? האם אין זה מופרך להשתמש באותם ערכים עצמם, ששימשו לתקיפת הממסד של המומה ולביקורת עמדתו של ג'ון שיקובסקי שעמד בראשו, כנגד צלמים ישראלים "מודרניסטים" כביכול, וכנגד ממסד שעשה עמם יד אחת ליצירת "גיטו של צילום" בשנים הראשונות לפעילות רבת פנים בתחום הצילום בישראל? הדיון בארה"ב מיצה את השלב האנליטי שלו, שלב בירור מושגים "לאחר", ויצא לדיון סינתטי בקונטקסט חזון אמנותי בינתחומי. הסיטואציה בארץ היתה אחרת, ודיון היסטורי אמין חייב

לעסוק לא רק בהתקה של "איזמים" אלא בבדיקה היסטורית קונקרטית למקום ולסיטואציה הספציפית. מהו מודרניזם בצילום בישראל של שנות ה-80? אותם צעדים שעשה צלם זה או אחר בררכו האישית לפתח שפה? התבוננות בעבודות של אבי גנור, למשל, מהרפסי הצבע הגדולים של חלל פרטי אניגמטי, דרך דימוי מקומי קולקטיבי (גם באמצעות מחשב) והקבלות של שפות שונות בטקסט ודימוי, מגלה שגנור עסק החל מראשית עבודתו בשאלות של הרמייה ובביקורת יחסי סימן ומסמן - שאלות פוסט-מודרניסטיות מובהקות.

הטקסט של סלע מרבה בהתייחסות ל"אחר" בצילום. אין בתערוכה ובקטלוג עבודה אחת שמתרגמת את העיסוק ב"אחר" לקונפליקט המקומי היהודי-ערבי. "האחר" שמיוצג הוא זה הרווח בשיח העכשווי ובא לביטוי באמצעות תיעוד קהילה הומוסקסואלית בלונדון (עדי נס ונעמי טליתמן). דווקא "המודרניסטים" כללו בניינאלה הראשונה לצילום כמה מהדימויים החזקים ביותר של "האחר" המקומי ערב האינתיפדה (ג'זאל קנטור וענת סרגוסטי). מיכה קירשנר, שצילם בראשית דרכו את זלמן שושי, יצר בהמשך את הפיאטה של האינתיפדה - הוא החיל דימוי תרבותי-אנושי אוניברסלי על סיטואציה פלסטינית, שזכתה בדרך זו להכרה שהתקשתה לקבל ברחוב הישראלי.

"90-70-90" מעלה את סף הרגישות לכמה שאלות אתיות הרלוונטיות מאוד לשיח העכשווי. בידיעה שההיסטוריה רחוקה מלהיות קבועה, ובידיעה שמתקיימות זו לצד זו היסטוריות אלטרנטיביות, ורישום ההיסטוריה הוא מניפולטיבי, עולות השאלות: מהו טווח החירות שיכול להרשות לעצמו החוקר? היכן עובר הגבול הרק שבין הרגשת הפרקים "הרלוונטיים" לנקודת מבטו והצנעת פרקים "לא רלוונטיים" לבין התעלמות ואולי אף הכחשה? כיצד מתמודד ההיסטוריון-הממפה (שמעניק משמעות ביקורתית חיונית לתמונה היסטורית) עם החטא שרובץ לפתחו של הכחשת פרקים "זניחים" לשיטתו של דרם מחשבה זה או אחר, לשיטתה של חשיבה פוליטית מסויימת? האם ההכחשה היסטורית בדרך של השמטה ושינוי, נחלתם של משטרים מהעבר הלא-רחוק, שונה עקרונית או שכל ההבדל הוא בקנה המידה?

שאלה אתית נוספת נוגעת להמשכיות ולהתפתחות אישית בעבודתו של אמן. רונה סלע מזכירה פרק מוקדם בעשייתם של אמנים מסויימים ומתעלמת מגוף העשייה העיקרי שלהם. לא רק שההכללות שלה מעוותות את משמעות עבודתם המוקדמת של אמנים אלה, סלע גם מכחישה את הצמיחה שלהם כאמנים. יש בעיה לא קטנה בהחלטה לשים עשייה פעילה בצנצנת פורמלין ולסלק מהדיון כל מה שהתפתח מחוצה לה. היושר האינטלקטואלי מתקשה לקבל אינפורמציה חלקית, כמו שהוא מתקשה לקבל את היעדר עקבותיה של פעילות וביקורת כגון זו של אריאלה אזולאי, שאינה נזכרת כלל ב-"90-70-90", כאילו לא היתה מעולם.

בסופו של דבר, השאלה המטרידה ביותר היא, האם מבעד למסך מושגים כמו "כפר גלובלי", "אסטרטגיות", "טקטיקות" ו"פרקטיקות" (רכאניות, כוחניות וביקורתיות), ומבעד לפעלים כגון "להלץ", "להחל", "לפלס" ו"למפות", נותר גם מעט רווח של נשימה לפרקטיקה, אולי אנכרוניסטית, אבל חיונית בתחום האמנות החזותית: להתבונן, ושוב להתבונן. כפי שאמרה בכנות רבה כל כך שרי לוזין (מצוטטת בידי אביגייל סלומון-גורו בקטלוג של "90-70-90"): "שיתפתי פעולה עם הקריאה הרדיקלית של עבודתי והעקרונות הפוליטיים היו משותפים. אך עייפתי מכך שאיש לא התבונן בעבודה, מכך שאיש לא נכנס לתוך המסגרת".

הערות  
1 עבודות הפוטו-קולאז' של הנרי שלזינגר, שהוצגו בכמה תערוכות במחצית השנייה של שנות ה-60, התפתחו בעקבות עיסוקו בצילום כמה שנים קודם לכן. יאיר גרבוז פיתח את ה"העברות" שלו ושילב בהן הרפסי מונוטייפ מתצלומים בראשית שנות ה-70. לגרבוז, שריכו את לימודי הצילום במסגרת המחלקה לאמנות במדרשה ברמת השרון (עד 1977), תפקיד משמעותי בקידום המודעות לשימוש בצילום בשנים ההן.  
2 בניינאלה שנייה לצילום, עין-חרוד