גליה בר אור

שאלה של דחיפות

על צילום ובייאנלה

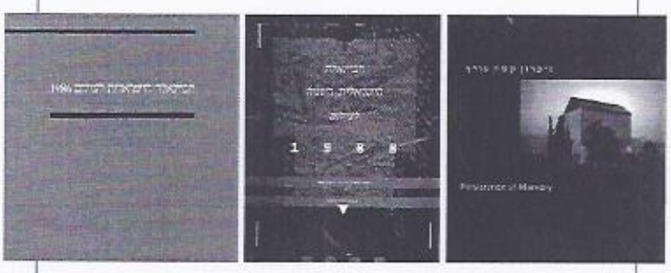
דיון בבייאנלה הישראלית לצילום בעין חרוד מעלה זיכרון עמום של אירוע, חגיגה במוזיאון בקיבוץ, הצילום על ראש שמחתנו. 43,000 מבקרים, תקשורת לרוב ומפגשים מסוגים שונים.

מה גרם לה, לבייאנלה, להתרחש ב־1986? מדוע דווקא בעין חרוד? למה היא לא נמשכת?

אם להתחיל מן ההתחלה, צריך לומר קודם כל, שהבייאנלה לצילום בעין חרוד צמחה משום שלא היה פורום משמעותי בישראל לתצוגה ולדיון בצילום.

לצערי, לא ניתן במאמר זה לטפל ברגעים מעצבים העשויים לתת תשובה לתעלומת דחיקתו של הצילום במשך שנים כה רבות, אך העובדה ידועה: אף־על־פי שפעלו בארץ צלמים בעלי שם בינלאומי, האמנות הישראלית לא הפנימה את עשייתם,[1] הם לא נכללו בקורפוס של התרבות הישראלית, ועבודתם לא הפכה רלוונטית לאמנים בני זמננו. כאמנים, הם פעלו מתוך זיקה עמוקה ומחויבת לזמן ולמקום, בדומה לציירים "שלנו", אבל באין הקשר לצילום, מודעות ומידע, נשארו גופי עבודה שלמים עלומים.

בישראל, שבה פעמה תודעת הנצחה הנשזרת מאידועים "היסטודיים", פעלו צלמים רבים "של היסטוריה מקובעת בתמונות הארץ המתחדשת". רבים מהם היו חובבים שתרמו מעבודותיהם ל"שנתון הישראלי לאמנות הצילום" הנפוץ בארץ. בלט ביניהם פטר מירום מקיבוץ חולתה, שהיה במשך שמונה שנים יזום ומפיק השנתון, כ־30 אלבומי תצלומיו יצאו לאור באלפי עותקים. מירום, שייצג צילום חברתי־היסטורי וצילום טבע, היה למוסד בקרב חובבי צילום ונותר עלום במעגל הפנימי של האמנות. זכייתו של מיכה בר־עם, צלם עיתונות נודע, בפרס ישראל השנה, מעידה על שינוי משמעותי שחל בהתייחסות לצילום.[2]



כריכות הקטלוגים לבייאנלות: (מימין לשמאל):1991, 1988, 1986
Covers of Biennial catalogues (left to right): 1986, 1988, 1991

טריאנלה (חד פעמית) לצילום, 1973

לבייאנלות לצילום במשכן לאמנות בעין חרוד קדם ניסיונו של מיכה בר־עם, בעזרתו של קורנל קאפה, לייסד ולמסד טריאנלה בינלאומית לצילום בירושלים ב־1973. קטלוג הבייאנלה יצא באוקטובר 1973, ובאותו חודש פרצה מלחמת יום הכיפורים. לטריאנלה חד־פעמית זו הזמנו מיטב הצלמים שהיו פעילים באותה תקופה בארץ ובעולם. מישראל השתתפו - דוד רובינגר, ריקרדה שוורין, ורנר בראון, יורם להמן, עליזה אורבך, ראובן מילון ואחרים. [ג.ר.]

כריכת קטלוג הטריאנלה, 1973
Cover of Triennial catalogue, 1973

דחיית הדיון בעבר העמוק של יחסי צילום ואמנות בישראל, מפנה מקום לבירור שאלת הצורך הדחוף ביצירת פורום לצילום. סצינות האמנות הישראלית בשנות ה־70 היתה עירנית וקשובה למתרחש בחו"ל, בעיקר בארצות הברית, והפנימה מגמות חדשות של התייחסות לצילום בהקשרי אמנות. כתב העת *מושג* בעריכתו של אדם ברוך, שיצא לאור במחצית השנייה של שנות ה־70, מיקד את הדיון בשתי מגמות שונות שעוצבו בישראל: המגמה האחת צמחה ממסורת מקומית, הלמה במובנים רבים את צרכיה המוצהרים של האמנות הישראלית והיה לה נמל־בית לדיון, לתצוגה ולהפצה. מגמה זו, שהוגדרה ב*מושג* כ"צילום כאמצעי ולא כאמנות בפני עצמה" (*מושג* 6, נובמבר 1975), לוותה בתחושה, שהתפתחה כאן שפה שתובעה היערכות חדשה. המגמה השנייה היתה זרה ל"טעם" הישראלי, נגדה את מה שהובן כאן כהקשר מקומי והיה חסר לה "פורום" ליצירת דיאלוג שמותיר עקבות. מדובר במגמה של צילום כ"אמנות לכל דבר" (*מושג* 6).[3]

עבודות הקולאז' "מאסכולת המדרשה", "צילום כאמצעי", היו קלות יותר לעיכול במושגי המותר והאסור שהתעצבו כאן. הן היו בלתי מהוקצעות, ואף־על־פי שכללו צילום כ"רדי מייד" שמרו על אופי "יצירתי" מעצם אופיין הקולאז'יסטי, מתוך הדגש שבקולאז' על מעשה־צירופים, בלתי אמצעי, של האמן. לא מקרה הוא שדאושנברג, שבהשפעתו חדר השימוש הקולאז'יסטי בצילום ("עשר פלוס"), היה יותר קליט כאן מוורהול.

למגמה זאת היה "פורום" מובהק: קודם כל, בית גידולם, המדרשה לאמנות ברמת השרון. בנוסף, ביתו של רפי לביא, ברחוב יונה הנביא, היווה שנים רבות מרכז משפחתי־חברתי לתנועה של מידע ומשוב ברמת עומק של קהילה. שרה בריטברג, באותם ימים אוצרת לאמנות במוזיאון תל אביב, ליוותה מקרוב את צמיחתה של האמנות הזאת וגיבתה אותה בתצוגה ובמאמרי ביקורת. בכתב העת *קו*, שחידש את פעולתו בשנות ה־80, פורסמו בעיקר "אמני המדרשה" וכתבות על ציירי "אופקים חדשים", חיבור מובהק של "ישראליות" ברוח החוגים המובילים של האמנות בישראל. "ישראליות" הפכה, אולי מבלי דעת, לקטגוריה של מיון: מי בפנים (רלוונטי), ומי בחוץ. המדובר באופן טיפול בחומר, בשימוש סימולטני בטקסט ובדימוי, בעמדה דיאלקטית של "שם" ו"כאן", אוניברסלי ולוקלי, ללא חשיפה של הביוגרפי־האישי המסוים והקונקרטי. הצילום "כאמנות לכל דבר", ובעיקר הדימוי היחיד, נתפס כשרידותי, ספרותי, מחובר מדי לריאליה ולא מתאים לדיון מורכב ואינטליגנטי ב"ישראליות". צילום "לשמו" נעדר אכן מקום באופן מוחלט עד 1989: מבחינת "הישראליות", הוא היה בחוץ.

ובכל זאת, חלו בשטח שינויים מעמיקים שהבשילו לכדי תחושת דחיפות בהתארגנות, במיסוד ובהפצה של הצילום. בסוף שנות ה־70 ובראשית שנות ה־80 שבו לארץ אמנים ישראלים שהשתלמו בצילום בחו"ל (בעיקר בארצות־הברית), ותוגברה העשייה בתחום הצילום, שהחלה בראשית העשור על־ידי יוסף כהן וחנן לסקין. שינוי הדרגתי במעמדו של הצילום הביא לפתיחתן של מחלקות נפרדות לצילום בבתי הספר לאמנות, וזה התבטא בפעילותן של גלריות לצילום. במוזיאונים הגדולים התבסס בהדרגה מעמדו של אוצר צילום והוצגו תערוכות צילום.

אדם ברוך, עורך הירחון *מוניטין* ואחר־כך עורך *7 ימים*, שבועון *ידיעות אחרונות*, עיצב מעמד מיוחד לצילום בתקשורת וקבע דפוסי עבודה חדשים של שיתוף פעולה פרשני בין עורך־עיתונאי וצלם. לדור האמנים הצעיר ששב מחו"ל היתה נוכחות חזקה בשטח בתחילת שנות ה־80. רבים מהם השתלבו כמורים במחלקות לצילום שנפתחו בהדרגה ושיתפו־פעולה עם התקשורת, ברוח אדם ברוך.

למרות ההתפתחות הדינמית בארץ בראשית שנות ה־80 לא נוצר הקשר כולל לצילום ישראלי משום שהיתה חסרה מודעות היסטורית והתוויה של גניאלוגיה, ולו בנוסח של "ספירת מלאי".

כאן מתחיל סיפורה של הביינאלה הישראלית לצילום בעין חרוד. ב־1985, בעקבות שינויים פרסונליים במוזיאון בעין חרוד, נקבעה מגמה חדשה למוזיאון: עיסוק בתחומים "בלתי סגורים", בהיבטי אמנות שאינם מכוסים על־ידי המוזיאונים הגדולים. אחת בשנה לפחות, תוכננו תערוכות רחבות בכל המוזיאון ובסביבתו, תערוכות שאמורות היו, מעצם היקפן, להפוך לאירוע. הרצון היה ליצור אווירה של מפגש, והגמישות היחסית של המקום, תנאי האירוח בקיבוץ והנוף העניקו יתרון יחסי לאירועים הייחודיים האלה. רעיון הביינאלה לצילום, שהלם את מטרות המוזיאון, הביא למפגש עם האמן אברהם אילת, וחבריו להקמה: אבי גנור, שמחה שירמן ומיכה קידשנר.

מטרת הביינאלה הראשונה היתה קודם כל לאפשר פרישה של התבוננות במתרחש בארץ בתחום הצילום - תצוגה מקיפה, הוצאה לאור של ספר וגיליון מיוחד של *פרוזה*. ועדת שיפוט, שכללה בנוסף לצוות המייסד את יונה פישר, בחרה 37 משתתפים. בין המציגים שפעלו גם בטכניקות חוץ־צילומיות (אברהם אילת, יוסי אשר) בלטה דגנית ברסט, בוגרת המדרשה ברמת השרון ומורה בה. ענת סרגוסטי הציגה צילומי עיתונות, ערב האינתיפאדה, וג'ואל קנטור הציג צילום נועז, פוליטי. תערוכה היסטורית נקשרה בקונטקסט מקומי - תערוכתה של ציפורה דוד (1882־1936), של צילומי עין חרוד.

מעבר לתערוכה (שאצר מיכה קידשנר) ולספר (בעריכת אבי גנור), תוכננה הביינאלה כאירוע פתוח ומגוון לקהל רחב: סדנאות

מקצועיות בבית־ספר סמוך (בניהול אברהם אילת), הפעלות לקהל, כמו צילום "בקמרה אובסקורה" (בניהול שמחה שירמן), סימפוזיונים, הרצאות, פעילות יום ולילה. קרן וייגר (אדריכלית) ומרק בורוביץ (מומחה לתאורה), תכננו ביתנים ניידים מברזל שהיו מקורים בכיסוי קל - פרשנות אדריכלית חדשנית למבנה המוזיאון ולאופי חדירת האור. הביתנים לפעילות קהל ו"הקיר הפתוח" לתצוגת עבודות של מבקרים יצרו מעגל נוסף לגרעין התצוגה המוזיאלית והעניקו אווירה פסטיבלית לביינאלה. עשרות רבות של מבקרים נשארו ללון בעין חרוד והשתתפו במגוון האירועים, שאליהם הוזמנו גם דמויות בינלאומיות מחו"ל מתחום הצילום: אוורגון, יאן ג'פרי, אלן דוורניה, מריה מוריס המבורג, דיוויד הרן, מרקטה לוסקאסובה, נתן ליונס, פדרו מאיר, מארי מאר, פלוריס נוייסיס, מרטין פאר, חואן פונטקוברטה, מאריאן פולטון, אלן קלוץ, פרד ריצ'ין וג'ון סטאטטוס, שבהמשך לקשר שנרקם עמו אצר את הביינאלה השלישית. מרגלית גוטמן קשרה לביינאלה מוסדות ושגרירויות שסייעו בהבאת המרצים והאמנים הזרים מחו"ל.

החל מ־1986 ובהמשך, היו טולי ואילנה באומן שותפים באירוע, בניהול ובביצוע. בכל שלוש הבינאלות נעשתה העבודה על־ידי כל המשתתפים (כולל אוצרים) ללא תמורה והאירוע הופק למעשה ללא תקציב.

ייחודי לאירוע הביינאלה שמייסדיו לא ביקשו לבנות לעצמם מרכז כוח אלא סוכם מלכתחילה, שהביינאלות הבאות יותנו בידי צוותים אחרים. ברור היה שהצלחתה של הביינאלה תעמוד על יכולת ההתחדשות שלה ועל הרלוונטיות, בכל הרמות - לצילום, לתרבות ולזמן במובן הרחב.

אם הביינאלה הראשונה היתה פרי־רוחם של קבוצת צלמים שהתגבשה סביב למשכן, הרי שהחל מהביינאלה השנייה עבר הכדור לידי, וקוראים בעלי אוזן קשובה יבחינו בשינוי סגנוני, מעתה, בקול המדבר.

הביינאלה הראשונה התמתחה בגמישות המרבית שהיתה אפשרית לתפיסתם של אוצריה וכללה, בנוסף לצילום "לכל דבר", צלמי עיתונות ואמנים "ציירים". אחריה, חיוני היה לדעתי, להעמיד מודלים בולטים שונים של צילום, כתנאי לביסוס של תפיסה. פניתי, לכן, לשלושה אוצרים שייצגו תפיסות עולם שונות בתחום הצילום והזמנתי אותם להמחיש, בטקסט ובתערוכה, את עמדתם באשר לצילום. בן ליפסון [Lifson], אוצר, מבקר ומרצה לצילום בניו־יורק, הציג תפיסה קוהרנטית באשר לייחודו של הצילום, באופן שבו ההתנסות הקונקרטית והמסורת הפיקטוריאלית טוענות זו את זו. בתערוכתו הציגו: פרנק גולקה [Gohlke], ז'אן גרובר [Groover], מייקל ספאנו [Spano] וג'ון קופלאנס [Coplans].

ז'אן־לוק מונטרוסו [Monterosso], מנהל ה"אודוויזואל פריז", הציג תפיסה פלורליסטית, ברוח הצילום המוצג באירועי צילום רבים ברחבי העולם, הצילום בהא הידיעה מבחינת תנודעת הקהל הרחב. הוא בחר בו'אן־קריסטוף בלו [Ballot], יאן סאודק [Saudek] וסבסטיאו סלגאדו [Salgado].

אדם ברוך הציג "ארט כרוניקה", צילום "פוסט־מודרניסטי" שמיקם את מרחב המחייה הטבעי של הצילום בתקשורת. הוא בחר בגדי דגון, מיכל היימן ואלכס ליבק.

הביינאלה השנייה עוררה סערת רוחות בקרב קהיליית הצלמים בארץ. רבים מהם התנגדו נמרצות לבחירה באדם ברוך כמייצג אופציה של צילום ישראלי. התסיסה והכעס לא באו כמעט לידי ביטוי במפגשים עם ברוך וגם לא בכתב, אולי משום שהוא היה באותם ימים עורך דומיננטי בתקשורת. משהו מרוח הדברים עולה בכתבתה של דליה אמוץ: "למכור ערכים של מיסחור באיצטלה של אמנות זה לעבוד עלינו חזק. והנה מגיע יום שבו הוא מוכר לנו 'ארט־כרוניקה'. למה לא, זה מתאים ככפפה לעולם שבו הוא מתרוצץ".[4]

לטעמי, ההצעה של מונטרוסו מ"אודוויזואל פריז" היתה והינה, אופיינית למבוי הסתום שאליו נקלעו אירועי צילום בעולם. חשבתי לתומי, שהעמדתה תעורר דיון באשר לאופי הפלורליסטי הנתפס כמייצג את "הצילום" ותמריץ דיון בשאלת האקוטיות של הצילום היום. ברוך ייצג תפיסה שגיבש מתוך ניסיונו כעורך, שקידם יותר מכל קודמיו והבאים אחריו לא רק צילום אלא אמנות ותרבות ברמה הגבוהה ביותר. הצעתו הוגשה במוצהר כהתנסחות מזווית ראייה מסוימת, שאינה שוללת אופציות אחרות. חלק ניכר מן הצלמים לא ראו בעין יפה מתן ביטוי למגמות, שאינן מקובלות עליהם, והאמינו בכל לבם שיש רק אופציה אחת לגיטימית. הם לא היו פנויים מבחינה רגשית לעסוק במקבץ התערוכות ולחוות את העבודות, שחלקן הוצגו בזמן אמיתי (ג'ון קופלאנס למשל). הדיון החם התמקד בביתן הישראלי ומביך מעט להזכיר זאת, אם־כי השנים מעניקות נופך סוציולוגי למסופר: בתי־ספר לצילום מהדומיננטיים בארץ לא קיימו סיורים בביינאלה עם תלמידיהם ולא חשפו אותם לתערוכות ולדיון אך ורק משום התנגדותם האישית של המורים להצעתו של אדם ברוך. ולמרות זאת, תרמה הביינאלה השנייה להפנמה הדרגתית של אופציות שונות בצילום.

בנוסף לאוצרים ולאמנים, השתתפו באירועים שונים: סימון אדוארדס, מרסופולוס, קייס א.א. סטיימן, מסהיסה פוקסי, תומס ג. קופר, מסימו קרבוני, והוצגה תערוכה של 21 צלמים ישראלים צעירים. בוועדת השיפוט לתערוכת "צילום צעיר" ישבו: מייקל גיבס, אלן סלוון, סרג'יו אדלשטיין, ראובן עטיה ואנוכי.

בנוסף לספר הביינאלה, יצאו לאור קטלוג צעירים וכרזה, כולם

בעיצוב חדשני ומרהיב של קני וינדזור וחוברת אירועים בעיצובה של תמי עטיה. הביינאלה התנהלה גם הפעם במעגלים שונים, סדנאות מקצועיות (בניהול ראובן עטיה ובשיתוף עם ויצ"ו חיפה), הפעלות לקהל, הרצאות וסימפוזיונים.

הביינאלה השלישית (שהתקיימה באיחור של שנה ב־1991) התמקדה בתערוכה אחת נרחבת, ללא מיון לארצות מוצא, בכל אולמות המוזיאון, וכללה הצבות בקנה מידה גדול ביותר במבנים בסביבה: ב"במה" (בנין תיאטרון נטוש), במוזיאון בית שטורמן, באולם ספורט ובמקלט. האוצר, ג'ון סטאטטוס [Stathatos], אמן ומבקר לונדוני, בחר בקשת רחבה של אמנים, החל בעוסקים בצילום ישיר ועד לאמנים העושים שימוש באמצעים של צילום, אור, צל, הקרנה. אמנים שלהם הצילום אינו אמצעי אלא נקודת מוצא מושרשת בעומק חשיבתם ועבודתם. בתערוכה ובטקסט נעשה ניסיון לגשש אחר הכוח המאגי של הדימוי הצילומי, שרגלו האחת במציאות, שאת מקטעה הוא נושא, וראשו בזיכרון טעון וסובייקטיבי, בלתי נדלה בחיוניותו, שמעורר הדימוי הצילומי. כותרת הביינאלה היתה: "זיכרון קשה עורף".

בביינאלה הזו הופקו רוב העבודות כפרויקטים מיוחדים למקום ונבנו, בעזרת הצוות הקטן של המוזיאון, חודשים רבים לפני האירוע. הציגו: גלעד אופיר, דויד בואנו [Boeno], אנייה ביין [Bien], ברטראנד גאדן [Gadenne], מיכל היימן, סוזן טראנגמאר [Trangmar], איב לומקס [Lomax], חיים לוסקי, ג'יין מלפינגר [Mulfinger], אנדריאס מולר־פוהל [Müller-Pohle], היית'ר מקדונוף [McDonough], משה ניניו, ג'ון סטאטטוס, דוג'ר פאלמר [Palmer], ניקוס פאנאיטופולוס [Panayotopoulos], חואן פונטקוברטה [Fontcuberta], ליזי קאליגאס [Calligas], ג'ודית קואן [Cowan], אנצו ופאולו ראגאזיני [Ragazzini]. כמו כן, הוצגה תערוכת צעירים בשם "חשיפה לאור" שהוצא לה קטלוג נפרד. בוועדת השיפוט לצעירים ישבו ניסן פרץ, אנוכי ועודד ידעיה, שגם ריכז את הסדנאות המקצועיות בביינאלה. התארחו בדיונים ובהרצאות: סוזן בטלר, מקס קוזלוף ווילם פלוסר, שבהמשך לקשר החם שיצר עם טולי באומן ואיתי, איפשר לנו לפרסם ממאמריו בדדינג ובסטודיו. סימפוזיונים ושיחות מאלפות עם קוזלוף, סטאטטוס ופלוסר תועדו בווידיאו והם שמורים בעין חרוד.

תכני שלוש הביינאלות מסמנים מהלך, שהתחיל בפריסה כמו־ראשונית של צילום ישראלי בן־הזמן, המשיך בעימותן של אופציות קוטביות של צילום והסתיים בתערוכת אמנות, שמחשבת הצילום היתה הלב המושגי והקונקרטי של עשייתה. בכל הביינאלות הובחנו בקפידה הקטגוריות השונות, לא נעשו הנחות בהתאם לטעם הקהל בנוגע לתערוכות־ספר־דיון, והוקדשה מחשבה רבה ליצירת אווירה מושכת והשתתפות פעילה של צופים כדי לגשר על פער הציפיות של הקהל הרחב.

עם הזמן, התפתחה הביינאלה, מעמדו של הצילום התחזק והמשכן לאמנות בעין חרוד עבר שינוי. הוא נתפס עתה כמוסד לכל דבר ואמור היה לעבוד אחרת: אלא שלביינאלה לא נמצאה תשתית פיננסית. מיקום המוזיאון באזור פריפריאלי־כפרי (שליש מאוכלוסייתו מונה כפרים ערביים, שליש מושבים ושליש קיבוצים) לא איפשר סיוע של המועצה האזורית. הביינאלה היתה אירוע המוני שהסתפח למוקד מקצועי (תערוכה, ספר, דיון) ובהיעדר תקציב נעשתה כל עבודת ההכנה והטיפול באלפי מבקרים, בהתנדבות. הוצאות ניכרות נחסכו בתושייה ובמאמץ אישי עצום של המשתתפים אבל הסיכון היה גבוה. שלוש הביינאלות הראשונות נעשו מתוך תחושת דחיפות עצומה, והמאמץ והסיכון היו חלק בלתי נפרד מן הפרויקט. בשנות ה־90 התחולל שינוי עצום בתחום הצילום בארץ, שהפך לבסיס עבודתם של אמנים צעירים רבים. מעבר לשאלת אופיו הביקורתי של הצילום (שפותחה על־ידי אריאלה אזולאי ורונה סלע) נשאלה השאלה, מהי ההצדקה לביינאלה לצילום? האם היא לא אנכרוניסטית בעליל בדומה לביינאלה לציור בשמן על בד?

אף־על־פי ששאלת הדחיפות אינה קיימת עתה, אם היה צץ מאי־שם גורם מממן הייתי מאושרת לחדש את הביינאלה כאירוע איכותי של תצוגה, מפגש ודיון. ביינאלה רביעית תוכננה לסתיו 1993, בחסות חברת הדפסה דיגיטלית ונושאה היה המהפך הדיגיטלי. לדוע המזל, בשלבים הראשונים של בניית התכנים והקשרים המקצועיים נתקלה החברה בקשיים ונאלצה לרדת, ועמה אנחנו, מסולם הביינאלה.

זהו סיפור הביינאלות לצילום בעין חרוד, אולי הוא לא תם, אולי המשכו בידיכם, הקוראים.

הערות

1 רבים מהם הגיעו לכאן מגרמניה, למשל, אלפרד ברנהיים, טים גידל, אלפונס הימלרייך, הלמר לרסקי, ומוצאם הגרמני היה משמעותי בבניית ההחמצה הגדולה של אי השתלבותם בסיפור־העל של האמנות הישראלית.

2 יש לזכור, כמובן, שבר־עם שילב שדות שונים של עיסוק בצילום: צלם של הניו יורק טיימס 1992־1966, יועץ לצילום במוזיאון ישראל בירושלים 1977־1974, יועץ לצילום במוזיאון תל אביב ומקים המחלקה לצילום 1988־1977, ולאחר מכן אוצר לצילום במוזיאון תל אביב.

3 ר' גם ציוד זפיסול 13/14, 1976, שבו משתקפות שתי המגמות במאמריהם של יוסף כהן וחנן לסקין מצד אחד, וציפורה לוריא מצד שני.

4 דליה אמוץ, "ביינאלה לצילום, מי כאן על המפה", ירושלים, 2.9.1988