פורמט גדול, טקסט קטן (להילה בכר)

במפגש מאוחר עם הגריד הצילומי של הילה וברנד בכר גילה יאיר ברק כי החוויה האינטלקטואלית והעניינית שלו כצופה בעבודות הפכה לריגוש רוחני. מדוע זה קרה, והאם המטען הגנטי של הצילום הטיפולוגי הישראלי אכן קרוב למקבילו הגרמני או דווקא לזה האמריקאי? תהיות ותובנות לאחר מותה של הילה בכר.

מאמר מאת יאיר ברק אוקטובר 27, 2015

בשנת 2008 פגשתי לראשונה, פנים אל פנים, את תצוגות הגריד הצילומי של הילה וברנד בכר (Becher). היה זה מעט יותר מעשור לאחר שהכרתי את מפעלם כסטודנט לצילום. ההבחנה בפער שבין ההיכרות התיאורטית והדפדוף בספריהם עבי הכרס לבין המפגש הממשי של הגוף הצופה ומישור הקיר, מזמנת עבורי עיון נוסף, מני רבים אחרים, באחת התופעות הכפייתיות, המרתקות, מלאות התשוקה, המכעיסות והמשמימות ביותר של הצילום במאה ה-20.

בסוף שנות ה-50 של המאה ה-20 פגש ברנד בכר, אז צייר וסטודנט לצילום, צלמת צעירה בשם הילה ווּבסר, תחת קורת הגג של האקדמיה לאמנות בדיסלדורף, שלימים תהפוך להיות המעוז הבלתי מעורער של הזוג. בראשית שנות ה-60 החלו שני האמנים להציג תערוכות משותפות. המכוננת שבהן, ובה טיפולוגיות של מבנים חקלאיים ותעשייתיים בגרמניה, נקראה "פסלים אנונימיים" (תערוכה זו זיכתה אותם בפרס לפיסול, על אף שהייתה צילומית טהורה; המחשבה על פעולת המצלמה כפיסולית מציעה קריאה יפה נוספת לפועלם). במהלך למעלה מ-30 השנים הבאות (למעשה עד סוף שנות ה-90 של המאה הקודמת) פעלו הזוג בכר כצלם דו-ראשי, כשהם חוקרים אדריכלות שימושית באירופה ובארה"ב, הנמצאת באחרית ימיה בתהליך של התכלות והיכחדות. במקביל לאיתור ולצילום המבנים הם שקדו על מיונם באופן עקבי ושיטתי לאבות טיפוס.

Bernd + Hilla Becher Gasometers, 1973-2009 9 black and white photographs each 30 x 40 cm each 46 x 56 cm (framed) overall dimensions 142 x 172 cm (framed) Copyright Bernd + Hilla Becher Courtesy Sprüth Magers



[1]הילה וברנד בכר, מיכלי גז
1973-2009 9 צילומי שחור לבן, 30*40 ס״מ כ״א. 46*56 ס״מ (ממוסגר). מידה כללית - 142*172 ס״מ. כל הזכויות שמורות להילה וברנד בכר. באדיבות Magers Sprüth

בשלהי המאה ה-19 טבע האדריכל המודרניסט לואיס סאליבן (Sullivan) את הביטוי "הצורה נובעת מהפונקציה" (Form Follows Function). באדריכלות המודרניזם של מסמליו לאחד זה לשון מטבע הפך מהרה עד בכר הזוג של בעבודתם. משפט זה תקף פעמיים. בפעם הראשונה, כאשר הם מתעדים אדריכלות פונקציונאלית, שצורתה היא פועל יוצא מובהק של השימוש בה; ובפעם השנייה, כאשר הם ממציאים את תצוגת הגריד האופיינית להם כל כך. אם נקבל את ההנחה כי צילום טיפולוגי הוא בבחינת מחקר השוואתי, הרי ששוב הצורה משרתת את הצורך.

התיאורי הוא הנשגב

מהו הפער שחוויתי בין היכרותי העיונית, העקרונית עם עבודתם של הזוג בכר לבין הצפייה הממשית בה? באופן כללי ניתן לקבוע כי מדובר באיכות הטרנסצנדנטית של הדימוי ה"בכרי". לכאורה, ניתן לדון בפרויקט המתמשך של האמנים כפעולת איסוף ארכיבי, עבודת מיון וייצוג מחדש של סגנון אדריכלי באמצעות חוסר סגנון צילומי: באימוץ של גישה אובייקטיביסטית, כמימוש הרעיון של מות הסובייקט של הצילום וכתוצאה מכל אלה – כלומר, במערכת לקונית של דימויים חזרתיים, אשר לכל היותר מלמדים אותנו דבר מה על אודות ההיסטוריה של המהפכה התעשייתית והמודרניזם של המאות ה-19 וה-20. אפשר לומר כי הטיפולוגיה הגרמנית היא מקבילה חזותית לחשיבה סטרוקטורליסטית וכי הילה וברנד בכר הם חוקרים של מבנים, ממש כמו קודמיהם בני שנות ה-20 של המאה ה-20, אוגוסט זאנדר (Sander), קארל בלוספלד (Blossfeldt), ואלברט רנגר-פאטץ' (Patzsch). לפי גישה זו, חקירתם של הזוג בכר מתמצה באיתור מכנים (ומנגנונים) משותפים ואפיון

של "הטיפוסי", או חקר הדומה. אופן חשיבה זה וטקטיקת עבודה זו עשויים היו לייצר מסמך תיעודי אינפורמטיבי, מעמיק יותר או פחות, דידקטי במידה רבה. אך צילומיהם של הזוג בכר אינם כאלה. אמנם גלומות בהם איכויות מחקריות ופדגוגיות במידת מה, אך הן משניות ביחס לחוויה מדרגה אחרת לחלוטין. אנסה כעת להבין כיצד הפך המפגש המאוחר שלי עם הפרויקט מחוויה אינטלקטואלית ועניינית לריגוש רוחני.

התצלום הוא ייצוג מכשירני. ישנן עבודות שמצניעות את התכונה הזו, אחרות מביאות אותה אל קדמתן. אינני מכיר עבודת צילום טכנית יותר מתצלומי חזיתות המבנים של הילה וברנד בכר למעט, אולי, עבודתה של תלמידתם קנדידה הופר עמדת ,(אחידה עננים בשכבת מכוסים השמיים כאשר ,ובסתיו באביב צילמו הם) מושאיהם את האירו בה הבררנות .(Hofer) המצלמה העיקשת, עבודת הפרספקטיבה הקפדנית בשילוב הטיית גב המצלמה במטרה ליישר את קווי המבנה עד תום, החדות המופתית: כל אלה, יוצרים בנקודת הקצה חוויה של עודפות אינסטרומנטלית, ובמקביל – פשטות וישירות כמעט טריוויאליות. מחד – פעולה אינדקסאלית של סימון, ה"זה" עליו מדבר רולאן בארת (Barthes) בספרו "מחשבות על הצילום", ומאידך - מנגנון מאד מורכב ומאד סבוך טכנית (על מנת לומר "זה").

המפגש בין הפשוט לכאורה לבין הוירטואוזי מהווה תשובה אחת לא מספקת לחוויה אותה אני מתאר. חייבת להיות סיבה נוספת. אני חושב על הזוג בכר בעומדם מול המבנים. סיפור ידוע מתאר איך היו תרים את המבנים במשך שעות עד שהיו בטוחים שהזווית בה בחרו היא המדויקת ביותר. אני רוצה לטעון שהמסע של המבט, הבהייה הממושכת באובייקט, הציפייה שהמבנה יגלה את עצמו בפני המצלמה, כל אלה נוכחים בתצלום. נהוג לחשוב על הצילום של בכר כ"נטול סגנון". ולכאורה, אכן התצלומים הללו משטיחים את נקודת המבט, ממיתים את האור, מבטלים את תחושת הזמן והמקום. הם נצחיים ואילמים. אלא שאילמות זו, בהופעתה המעונבת, בגודש פרטיה ומאות גווני האפור שבה – הופכת לגאולה של מבט, להארה של ממש. אנו פוגשים כאן מקרה יוצא דופן[1] של אובייקט נייח, אדריכלי, יציר צורך ושימוש, אשר נוכחותו הכמעט אינטימית הופכת אותו לנוגע ללב, לחשוף קרביים. על מנת להבין את האינטימיות הזו, ניתן לחשוב על תצלומי הדיוקן של תלמידם, תומאס רוף (Ruff), שצולמו בשנות ה-90, ובהם צעירים גרמניים, בני דורו, מצולמים כשפניהם חשופים, מישירים מבט אל המצלמה ונוכחותם עזה וכנה.

Bernd + Hilla Becher Detail, Petrochemical Plant, Wesseling, GER, 1992
Black and white photograph 60 x 50 cm 91,5 x 75 cm (framed)
[2] Copyright Bernd + Hilla Becher Courtesy Sprüth Magers



[3]הילה וברנד בכר מפעל פטרוכימי, ווסלינג, גרמניה (פרט)
1992, גודל: 50*60 ס״מ. 75*91.5 ס״מ (ממוסגר). כל הזכויות שמורות להילה וברנד בכר. באדיבות שפרות' מגרס

עלינו להתעכב כאן עוד מעט. סופרלטיבים כמו אלה שהוזכרו כאן דורשים חקירה מעמיקה יותר. כיצד נרתמים הטכנולוגיה ותורת המכשיר, האופטיקה ותנאי האקלים ליצירת חוויית הנשגב? עבודתם של הילה וברנד בכר שייכת למסורת ארוכה של צלמים (בדגש על לשון זכר - זו מסורת מאד גברית), אשר עושים שימוש במצלמות בפורמט גדול נגטיב גדול ממדים (8/10 אינטש במקרה של הבכרים). יכולת רישום העובדות של חומר צילומי בעל שטח פנים שכזה גבוהה עשרות מונים מיכולתה של מצלמה סטנדרטית ואף גבוהה מאיכות לכידת הפרטים של עין ממוצעת. אי לכך, מצלמות מן הסוג הזה מייצרות סוג של

"ראיית על". זהו ייצוג מפורט מדי, חד מדי, אמיתי מדי של המציאות. התאורה הרכה והאחידה שמאפיינת את תצלומי הזוג בכר מעצימה את צלילות הפרטים וקווי המתאר עד כדי עודפות. שוו בנפשכם האזנה למיסה בכנסיה מהדהדת; את חריקת הכיסאות, את דוושות העוגב, את מאות רכיבי הקול הבונים את השלם. החוויה האסתטית שמייצר התצלום ה"בכרי" היא בבחינת אפיפניה.

העדר הסגנון כסגנון

הפרויקט של בני הזוג בכר היווה מקור השראה מכונן עבור רבים במחצית השנייה של המאה הקודמת, לא מעט בזכות מעמדם המיתולוגי של הזוג כראשי המחלקה לצילום באקדמיה לאמנות של דיסלדורף, ובזכות דור התלמידים המצליחים שצמח תחתם, ביניהם תומאס רוף,
אנדראס גורסקי (Gursky), תומאס שטרוט (Struth) וקנדידה הופר. עבור אחרים, אלו הרואים בצילום כלי רפלקסיבי או אקספרסיבי, כמתווך של הנפש או הלך הרוח, נתפסת האסכולה שיסדו הבכרים כאסונית. ביטוי קיצוני של תפיסה זו ניתן למצוא במאמר שפורסם במגזין
American photographer בשנת ,2011 ואשר זכה לכותרת "האם אסכולת דיסלדורף המיתה את הצילום? [4]".

ההחמצה המובנית בשיח שנוי במחלוקת זה היא שהעדר הסגנון של הזוג בכר הפך עד מהרה לסגנון כה מובחן, עד שאין עוד מטבע לשון שחוק יותר בקרב צלמים מאשר "הסגנון שלך מאד בכרי". כלומר, ברבות השנים הפך גוף העבודה הקיצוני ביותר שניתן להעלות על הדעת כנעדר סובייקט, זה שחרט על דגלו את הנכחת האובייקט וביטול נקודת המבט, למזוהה ביותר שבמסמכים ההיסטוריים של הצילום המודרני. החמצה נוספת שמזמנת קריאה אינדקסאלית בעבודתם היא האפשרות שמדובר בגוף עבודה רומנטי. לכאורה מתקיים כאן פרדוקס: כיצד יכול מסמך השוואתי, שיטתי, קפדני ומקובע להפוך כה רומנטי בעת ובעונה אחת? התשובה פשוטה: המוטיבציה הגלויה של הזוג בכר לשמר, לסרוק ולהציל, לחלץ ולהנציח את שהיה ואיננו עוד, השליחות הכפייתית ארוכת השנים, הופכת ללא צל של ספק לאחת המחוות הרומנטיות ביותר של הצילום המודרני.

המסורת של הזוג בכר והצילום הישראלי

לא אוכל לדון כאן לעומק ביחסים שבין הצילום הגרמני והמסורת הטיפולוגית לאתוס של הצילום הישראלי, ולכן אסתפק בהערה על הפער בין פרקטיקה של אמן לבין חוויית צופה. כבר לפני שני עשורים עסק השיח המקומי בשאלת היחסים הללו ושיאו נוכח בתערוכה חשובה בשם "מרחב מחיה", שאצרה ורד מימון בשנת 1998 במוזיאון הרצליה לאמנות . בתערוכה הוצגו סדרות טיפולוגיות של צלמי אסכולת דיסלדורף ולצדם עבודות של צלמים מקומיים בולטים, ביניהם גלעד אופיר, רועי קופר, אסנת בר אור ושרון יערי (בתחילת דרכו). מימון פנתה אל הפרקטיקה ואל הטקטיקה הצילומית: אל האיסוף ההשוואתי של אבות הטיפוס ואל האספקטים ההיסטוריים והתרבותיים שעלו מתוך הסדרות. היא טענה שהצילום הסדרתי הושפע באופן ישיר ומובהק מן הטיפולוגיות של דיסלדורף והציגה זאת על ידי תצוגה השוואתית של צלמים גרמנים וישראלים בחלל המוזיאון. היא צדקה בגישתה משום שהקריאה והזיהוי של הדומות הייתה אכן תקפה ומזמינה. אלא שאני מבקש להתעכב לרגע על הפער שבחוויית הצופה אל מול הסדרות הללו. הטיפולוגיה הישראלית נוגעת במובנים רבים במלנכוליה המקומית: היא תמונת ראי ביקורתית של נופים נגועים ומערכות ציוניות שצרבו את היומיום ואת המרחב. לעומתם, הקורפוס הגרמני (הביקורתי לא פחות) מייצר פליאה ותימהון, רטט והתפעמות. יש בו התרפקות והיקסמות מטכנולוגיה על סף כליה, ממראה אחרון ונגוז של אסתטיקה תעשייתית, והוא משקף יחס אמביוולנטי, לכל הפחות, למנגנונים אותם הוא מייצג.

במובן הזה, חשבתי כל השנים שעל אף הדמיון הרב, נדמה שהצילום הישראלי של שנות ה-90 הושפע באופן מעמיק הרבה יותר מן המהלך המקביל בצילום האמריקאי, כפי שבא לידי ביטוי בגופי העבודה של הטופוגרפים החדשים בשנות ה-70 כדוגמת לואי באלץ (Baltz) ורוברט אדאמס (Adams) . לכאורה, הן הצילום האמריקאי והן הגרמני הפנו מבט פרטני ומאופק אל תופעות אדריכליות ונופיות מתוך תפיסה של תמורות היסטוריות, אקולוגיות וכלכליות. אך בעוד שהטופוגרפים החדשים האמריקאים ומקביליהם בצילום המקומי מתארים במידה רבה אסוניות, כוחניות ומיליטריזם נדל"ני וצבאי, הילה וברנד בכר הופכים את המבנים למונומנטים: הם מיוצגים במלוא הדרם והמבט כלפיהם משתאה. למעשה, אפשר לומר שצילומי הזוג בכר הם צילומי "פרה-קריסה". זוהי התעלות אחרונה, שיר הלל שהוא גם רקוויאם וקינה. הצילום הישראלי, בעקבות זה האמריקאי, איננו מותיר זכר לנשגב. הוא צילום "פוסט-קריסה" ערכית ואדריכלית ותפקידו של הצילום הטיפולוגי כאן הוא מיון של עוולות ולא מיפוי של סגנונות אדריכליים ומיונם אל תוך ארכיב היסטורי2. אם נאמץ את תפיסת ה"פרה" וה"פוסט", ניתן בקלות לחשוב על שתי גישות אלו גם ביחס להיסטוריה של המדיום עצמו ולמקומה של הטכנולוגיה בהיסטוריה זו. הטיפולוגיות של הזוג בכר הינן הספד מפואר לצילום האנלוגי של המאה ה-20, בעוד שהצילום הישראלי הוא הודאה כנה בגסיסתו.

*מאמר זה נכתב עם מותה של הילה בכר, ב-10 באוקטובר 2015

1. מקרה דומה לכאורה הוא צילומי חזיתות הכנסיות שצילם ווקר אוונס (Evans) במסגרת פרויקט מנהל טיפוח החוות בשנות ה-30 בארה״ב, אלא ששם, נוכחות המבנים נותרת פיסית וקונקרטית ואינה נטענת בתחושת הנשגב.
2. בנקודה זו יש לדייק ולהזכיר שגם הפרוייקט של הזוג הגרמני עוסק במובנים רבים בעוולה, אלא שזו מופשטת יותר, לטנטית יותר ועסוקה באופן כללי בפוטנציאל האסוני שהביא איתו המודרניזם.

Source URL: http://tohumagazine.com/he/article/%D7%A4%D7%95%D7%A8%D7%9E%D7%98-%D7%92%D7%93%D7%95%D7%9C-%D7%98%D7%A7%D7%A1%D7%98-%D7%A7%D7%98%D7%9F-%D7%9C%D7%94%D7%99%D7%9C%D7%94-%D7%91%D7%9B%D7%A8

Links
[1] https://tohumagazine.com/sites/default/files/BHB_23223_Gas_Tanks.jpg
[2] http://tohumagazine.com/he/file/bernd-hilla-becher-detail-petrochemical-plant-wesseling-ger-1992-black-and-white-photograph-60
[3] https://tohumagazine.com/sites/default/files/BHB_23211_Chemical_Factory.jpg
[4] http://www.professionalphotographer.co.uk/Features/The-Business/Has-the-D-sseldorf-School-killed-photography