

פוטו-מונולוג

יערה גיל-גלזר

כיצד הסתבכנו? כיצד דברים נראים תמיד כפועלים נגדנו? מדוע לעולם לא יכולה להיות כל הנאה בחיים? אני כל כך עייפה, לא נראה שאי פעם אוכל לנוח מספיק. אני עייפה כשאני מתעוררת בבוקר כמו שאני עייפה כשאני שוכבת לישון בלילה. לפעמים נראה שלעולם לא יהיה סוף לזה, אפילו לא הקלה. [...]¹.

Allie Mae Burroughs, Wife of cotton sharecropper. Hale County, Alabama, Walker Evans, 1936 © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art



הקדמה

המונולוג מרעיד הלב המצוטט למעלה הוא ספק של הסופר ג'יימס אני, ספק של אנני-מיי גודגר – שמה הבדוי של אלי מיי בורואוז (תמונה 1).² אני והצלם ווקר אואנס שהו במשך כחודשיים במחיצתה של גודגר ומשפחתה ועוד שתי משפחות איכרים שכירים מהייל קאונטי, אלבמה, בקיץ 1936. תיאורים מרגשים של האינטראקציה בין המחבר והצלם לבין בנות ובני המשפחות באים לידי ביטוי במונולוגים נוספים, המבטאים באופן מטלטל אובדן של תקווה וכוחות חיים. אני ואואנס הגיעו להייל קאונטי במסגרת משימה מטעם המגזין Fortune, שעורכיו ביקשו מהם ליצור כתבה שתהווה "תעודה צילומית ומילולית" של חיי היומיום של משפחות לבנות של איכרים שכירים העובדים בחקלאות הכותנה.³ בסופו של דבר הכתבה לא התקבלה על ידי המגזין – לדברי אני משום שהיתה חתרנית מדי וארוכה מדי – אבל הורחבה והפכה לספר הצילום התיעודי הביקורתי הידוע Let us Now Praise Famous Men, שרק ב-1941 נמצא מו"ל שהסכים להוציאו לאור.⁴

בסגנון כתיבה אינטואיטיבי, פנימי ורפלקסיבי ביטא אני הזדהות כמעט טוטאלית עם משפחות האיכרים השכירים, משולבת בהתענות מוסרית ורגשות אשם כבדים על חשיפתם והחדירה לחייהם. התצלומים המדויקים והמרוחקים של אואנס מופיעים בפתחת הספר במנותק מהטקסט

יערה גיל-גלזר: המוקד לשילוב אמנויות בחינוך, החוג לחינוך, המכללה האקדמית תל-חי. המכון לאמנות והחוג לחינוך חברתי-קהילתי, המכללה האקדמית אורנים

הכתוב, ויחד איתו הם מטפלים באופן מורכב בקיטוב חברתי-כלכלי ובאי-צדק האנושי שהוא מייצג. מבקר של העיתון The Nation, אחד היחידים שהבין את כוחו של הספר בתקופה שבה ראה אור, כתב כי הדמויות המצולמות מביטות מדי פעם אל הקורא/ת "בהאשמה ובגינוי".⁵

פוטו-מונולוג: בסיס היסטורי והגדרה ראשונית

המונולוג הוא במקורו מושג מתחומי הספרות והתיאטרון, המייצג ביטוי מתמשך של דובר או דוברת יחידים בגוף ראשון. למונולוג יסוד דרמטי מובהק, מאחר שהוא "מתאפיין בהגדרת יסודות של סובייקטיביות ואישיות אשר מתעמתים עם לחצים – הנובעים מגורל, מהיסטוריה, או מאנשים אחרים – שכוחם המתנגד מעצב את היסודות האלה."⁶ מיכאיל בחטין התייחס אל המונולוג כצורה שמעוגן בה באופן קבוע "אלמנט דיאלוגי מותנה";⁷ הוא מתורגם כחד-שיח או "שיחת יחיד", אולם הוא שונה מה-soliloquy כיון שמהותו רטורית יותר מאשר הרהורית או פנימית, והוא מופנה כלפי נמענים ממשיים או מדומיינים ו"מזמין פעולה ותגובה הדדית מורכבת בין הדמות לבין הקהל."⁸

במאמר הנוכחי אני מבקשת למקד את הדיון בצורה ספציפית של מונולוגים, כאלה שמהווים אמצעי ביטוי מרכזי בסוגים שונים של פוטו-טקסטים (photo-texts) שעוסקים בנושאים חברתיים.⁹ מונולוגים כאלה הם לטענתי אמצעי ביטוי ייחודי שאני מבקשת לכנותו "פוטו-מונולוג" – חיבור בין שתי צורות של תקשורת: תצלום (still) תיעודי – בדרך כלל של דמות או פנים – וטקסט כתוב – ברוב המקרים ציטוט מתוך דבריה של המצולמת/ת – המופיע בסמוך לתצלום. פוטו-מונולוגים משובצים בדרך כלל בטקסט כתוב נוסף המשמש כמסגרת שממקמת אותם בקונטקסט של זמן, מקום, נסיבות וגורמים. תכליתם היא להפר את השתיקה של מושאיהם אל מול קהל רחב של צופים-קוראים, קהל שביכולתו להמשיך ולהפעיל את שרשרת השיח הביקורתי סביב מצבי העיניים, הדיכוי, האפליה, הכאב והסבל שהם מייצגים, שהחלה בעת המפגש בין הצלמת/ת והמצולמת/ת.

המקור ההיסטורי המשמעותי ביותר לשימוש שיטתי בפוטו-מונולוג ולמעבר מכתובה על לדיבור של מצולמות ומצולמים מוחלשים הוא ספרי הצילום התיעודיים הביקורתיים שנוצרו בארצות הברית בתקופת השפל הכלכלי הגדול, דוגמת ספרם של אגי ואואנס Let Us Praise Famous Men, או משנת 1939 מאת דורותיא לאנג ופול ש. טיילור.¹⁰ הפוטו-מונולוגים בספרים הללו הם כאמור של פועלי חקלאות מרוששים שעמם שוחחו הצלמות והצלמים וחלק מהמחברים – סופרים, משוררים או חוקרים מתחום מדעי החברה.¹¹

התיעוד היה אמצעי ביטוי מרכזי בתרבות השפל והניו דיל, ובא לידי ביטוי במגוון דרכים; אחת הרדיקליות שבהן היתה ספרי הצילום התיעודיים הביקורתיים. ברובם נעשה שימוש בדימויים מפרויקט הצילום של המינהל לביטחון החקלאות (ה-FSA), שפעל במסגרת הניו דיל והתמקד בתיעוד מצב החקלאות ופועלי החקלאות במטרה לסייע להם לשקם את חייהם.¹² השימוש

בתצלומים אלה במגזינים פופולריים כמו Life, Look או Fortune, שנוסדו ופרחו באותן שנים, הבנה את דמותם של פועלי החקלאות באופן סטריאוטיפי ואמביוולנטי דרך עריכתם עם טקסט כתוב. לעומת זאת, בספרי הצילום הביקורתיים ביטאו התצלומים יחד עם הטקסט ביקורת חריפה נגד הניצול, האפליה והגזענות שאפיינו את המערכת החקלאית, שיוצרי הספרים הללו התייחסו אליה כמייצגת את החברה האמריקנית כולה. למרות מאמצי הסיוע הניכרים של ה-FSA, כוחם הפוליטי של בעלי האדמות הגדולים, שניצלו את פועלי החקלאות העניים או פיטרו אותם לטובת כלי עבודה מכניים, היה רב יותר, ובספרים נמתחה ביקורת גם על אוזלת ידה של הממשלה בטיפול במצב. כך, לדוגמה, בספרם של לאנג וטיילור מופיע מתחת לתצלום של פועל חקלאות צעיר (תמונה 2) ציטוט מתוך השיחה שהתנהלה בינו לבין בני הזוג: "[...] בעל החווה צריך לתת את האדמה הזו לממשלה ולשקם אותה, אבל יש לו כסף והוא לא מאמין בזה."¹³



Sharecropper Receives five dollars a month "furnish" from the landowner. Macon County, Georgia. Dorothea Lange, 1937 (Library of Congress, LC-USF34- 017913-C)

פועלי החקלאות מוצגים בספר זה באופן מכבד, לעתים הרואי, והמחברים הגדירו את המצולמים כ"שותפים חיים" המדברים אל הצופה-קורא/ת "פנים אל פנים". רוזולט אמר כי הניו דיל מדבר בשם "האנשים הפשוטים", או "האנשים הנשכחים", כפי שהגדיר את פועלי החקלאות, שהיו האוכלוסייה

המרוששת ביותר בארצות הברית באותן שנים.¹⁴ יוצרי הספרים, לעומת זאת, נתנו להם, וגם לנשים הנשכחות, אפשרות לדבר בקולם שלהם. את השאלה כיצד לייצג את אלה שאינם יכולים לייצג את עצמם הם פתרו באופן שיתופי, דיאלוגי, שנערך על רקע מחקר מעמיק של תנאים סוציו-פוליטיים.

הפוטו-מונולוגים בספרים הללו היו במידה רבה תגובת-נגד לפוטו-מונולוגים הפיקטיביים שיצרו הצלמת מרגרט בורק-וייט ובן זוגה הסופר ארסקין קלדוול בספר You Have Seen Their Faces, שראה אור ב-1937. ששת פרקי הספר שנכתבו על ידי קלדוול, שבסוף כל אחד מהם מופיעה סדרת פוטו-מונולוגים, הם ביקורתיים ורדיקליים למדי (עד כדי קריאה להתקוממות פועלי החקלאות בדרום ארצות הברית); אך הפוטו-מונולוגים – המורכבים מתצלומי הדמויות ומציטוטים בדויים שלהן – סותרים אותם באופיים הפטרוני, הגזעני והמבזה.¹⁵

ספר הצילום התיעודי הביקורתי, המתקיים בשולי העשייה הצילומית מאז ימי הצילום הפרוגרסיבי ומשנה צורה במקביל לתהליכים חברתיים ותרבותיים ולהשתנותן של תפיסות צילומיות ופוליטיקות ייצוג, הוא אתר בולט ועקבי של שימוש בפוטו-מונולוגים. בשלושים השנים האחרונות חוזרים ומופיעים ספרי צילום תיעודיים ונרטיביים תיעודיים עצמאיים אחרים שמתבססים על הפוטו-מונולוג, או שהוא מהווה מרכיב מרכזי בהם, ומרחיבים את אופן הביטוי שלו במגוון צורות.

בהגדרת המושג פוטו-מונולוג אני מתמקדת בשימוש העכשווי שלו כצורה המשלבת בין תצלום לטקסט כתוב באופן ביקורתי, ואף כפרקטיקה פוליטית הומניסטית. הפוטו-מונולוג, כעדות ישירה, מהווה לאורך השנים ובאופן מסיבי ומגוון במיוחד כיום, אלטרנטיבה להמוני תצלומים של נשים, גברים, ילדות וילדים המייצגים מצבים חברתיים של קיפוח, החלשה, הזנחה, ניצול או אלימות. נוכחותם בעיתונים ובמגזינים, באתרי סוכנויות צילום פוטוג'ורנליסטי, בתערוכות אמנות, בארכיונים ובזירות נוספות מצטמצמת לכדי כתובית לקונית המסווגת אותם באופן סטריאוטיפי: "מהגרים", "פליטות", "נרקומנים", "זונות", "חסרי בית" וכדומה. כך הם נותרים חסרי אישיות וקול אינדיבידואלי. גם כאשר הם מתוארים בפירוט רב יותר, הדבר נעשה בדרך כלל בגוף שלישי, נסתר בלבד: התצלום, הפנים – של המצולמ/ת; המילים – של הצלמ/ת או של מחבר/ת אחר/ת.

הרחבת ההגדרה של המושג פוטו-מונולוג והדיון בו בהמשך מתמקדים בדוגמאות של פוטו-מונולוגים מתוך ספרי צילום תיעודיים ונרטיביים צילומיים תיעודיים עכשוויים ממקומות שונים בעולם. באמצעות הדוגמאות הללו אני בוחנת את הרטוריקה והאתיקה של הפוטו-מונולוג בן-זמננו, את התפקיד המשמעותי של ערוצי המסירה שלו, את אופי הזירות שבהן הוא מופיע, ואת זמינותו ומשמעותה החברתית-תרבותית. הדיון ברטוריקה ובאתיקה של הפוטו-מונולוג מתייחס לרעיונות של תיאורטיקנים כמו סוזן סונטג וג'ון טאג, ובעיקר לעקרונות ששרטטה אריאלה אזולאי בספריה "האמנה האזרחית של הצילום" ו"דמיון אזרחי" בנוגע למשולש היחסים צלמ/ת-מצולמ/ת-צופה. הוא נערך תוך הדגשת ייחודו של הפוטו-מונולוג, המורכב משני אופני הביטוי המקבילים – תצלום וציטוט כתוב – וממוקם בתוך הקשר טקסטואלי נוסף. הדיון יוצא מתוך הגדרת המונולוג הספרותי והתבנית המסורתית של הדיוקן התיעודי, שייבחנו בהקשר של הפוטו-מונולוג. לאחר מכן נדונים ערוצי המסירה, הזירות והזמינות של הפוטו-מונולוג כאתרים בעלי פוטנציאל דיאלוגי-פוליטי, המתממשים בתנאים מסוימים ובמידות שונות.

רטוריקה ואתיקה של פוטו-מונולוגים

הפוטו-מונולוג הוא אפוא סיכמו של דיאלוג, של משא ומתן בין המצולמ/ת לצלמ/ת. המפגש ניוזם, נקבע ונערך כאן למעשה לשם הצילום, אשר חושף בצורה מסוימת את המציאות שאותה הוא מתעד. במקביל ל"הדבר היה שם" ("מה שאני רואה היה כאן, במקום זה המשתקע בין האינסוף לבין הסובייקט [המפעיל או הצופה]")¹⁶ הידוע של בארת, בפוטו-מונולוג משמעותי

באותה מידה לקבוע (ובתלות הדדית בין שני אופני הביטוי – הוויזואלי והוורבלי): "זה נאמר שם"; התנהל דו-שיח, נחתם הסכם, סוג של חוזה, שבו המצולמ/ת העביר/ה מסר שעל הצלמ/ת להעבירו הלאה כשליח/ה, וראוי להדגיש: מסר שיוצר איזון מסוים ביחסי הכוחות בין שני הצדדים. תמציתו של המסר נבחרת ונותרת כעדות או כזכר לאירוע, בצורה של מונולוג של המצולמ/ת מול הצופה-קורא/ת.

מבחינות מסוימות, צורת ביטוי קרובה לפוטו-מונולוג היא המונולוג התיאטרלי, ומבחינות אחרות המונולוג אל מול מצלמת הקולנוע בסרט דוקומנטרי, אולם כוחו מצוי דווקא בכך שהוא מורכב מיחידות של תמונות בודדות, מוקפאות, ובטקסט כתוב הנקשר עימן. אנחנו קוראות/ים את מילותיה של הדמות המצולמת, שנבררו מתוך רצף השיחה, בעוד היא מישרה אלינו מבט או נוכח בתצלום באופן אחר.

מבחינה צורנית, אם כן, המצולם או המצולמת נדמים כשחקנים יחידים הנואמים נאום. הסיטואציה הקפואה הזאת אמנם יכולה להיראות כמו קטע מתוך מחזה או סרט, אך זוהי המציאות עצמה: נוראה, או כואבת, או מסוכסכת; זו סיטואציה אקטואלית, ובה בעת על-זמנית. לדוגמה, הפוטו-מונולוגים של אלי מיי בוראוז, שצולמה על ידי ווקר אואנס ב-1936 והיא בת 27, ושל פולי, הנערה ההודית בת ה-16 שנחטפה למטרת נישואים כפויים תמורת תשלום למשפחתה וצולמה על ידי פזאל שייח' ב-2005 (ראו תמונה 7 בהמשך), מייצגים, במושגים של אזולאי, אובייקטים של קובלנה. בעקבות אזולאי, ניתן לומר שהם כלים של "תביעה לאזרוח", של התנגדות ל"אזרחות פגומה"; בין אם זוהי תביעה ישירה, ובין אם "לאחר מעשה, עשרות שנים לאחר שצולם התצלום, כשבכוחה רק לתבוע את אזרוחם של אנשים השרויים במצב דומה."¹⁷ בהמשך לרעיון זה, בוראוז, כמו גם פולי, "קמה לתחייה מן התצלום, באה בתביעות, מפעילה [...]";¹⁸ אולם כאן, במקביל לקובלנה הוויזואלית מאת המצלמ/ת, הדימויים מקבלים משנה תוקף על ידי התביעה המדוברת, הכתובה, מאת המצולמ/ת (גם אם הדברים נערכו ותומצתו – הם עדיין שייכים למצולמ/ת).

סונג מגדירה את התפקיד המוסרי של הצופה בתצלומי כאב וזוועה (היא מתייחסת לתצלומי מלחמה, אך דבריה רלבנטיים לכל מצב אחר של אי-צדק, עוול וגרימת סבל לזולת):

[...] טוב הדבר להכיר במודעות שלנו להיקף הסבל הנגרם על ידי הרוע האנושי בעולם שאנו חולקים עם אחרים, ואף להרחיב מודעות זו. [...] כל אדם, בהגיעו לגיל מסוים, מאבד את זכותו לתמימות, או לשטחיות, מסוג זה, לדרגה כזו של בורות, או שכחה. [...] קיים כיום מאגר נרחב של תמונות, המקשה להתמיד בסוג זה של ליקוי מוסרי. הניחו לתמונות האכזריות לרדוף אותנו. גם אם הן רק סמליות, ואינן יכולות להקיף את מרבית המציאות אליה הן מתייחסות, הן עדיין ממלאות תפקיד חיוני. התמונות אומרות: אלה הדברים שבני אנוש מסוגלים לעשותם – מרצונם החופשי, בהתלהבות, בהתחסדות. אל תשכחו.¹⁹

שאלות שמעלה אזולאי לגבי הקשר מצולמ/ת-צופה-צלמ/ת בהקשר של תצלומים כאלה מרחיבות

באופן משמעותי את תפקיד הצופה בתוך משולש זה: "מדוע המצלמת מתבוננת ביי? מה מאפשר לה להניח את קיומי? מה בין המבט שלה בצלם למבט שלה ביי? [...] מה רצונה ממני? [...]".²⁰ לנוכח תוכניהם הקפואים לכאורה של הדימויים המצלמים, הצופה מצווה כדבריה "לקחת חלק ולעבור מעמדת נמענת לעמדת מוענת המגלה אחריות כלפי המובן של התצלום וממענת אותו הלאה [...]".²¹ השאלות הללו והציווי הזה רלבנטיים אפוא במיוחד לדיון בפוטנציאל הדיאלוגי של הפוטו-מונולוג: פוטנציאל להרחבת הקהילות שהמצולמות והמצולמים הם חלק מהן או שמהן הם מודרים, באופן שמאפשר לבריתות חדשות להתרקם, ואולי אף לצורות חדשות של דיבור, מבט ופעולה שמערבים צופים/ות-קוראים/ות. פוטנציאל זה מגדיר ממד שלישי של הפוטו-מונולוג, בנוסף לממד של הדיאלוג שהתקיים בין הצלם/ת למצלום/ת ולממד הצורני הפיזי הדומם (האובייקט הנותר/נוצר לאחר המפגש). זה אמנם ממד שכרוך באופן שבו הדמות המדברת צולמה ומילותיה נערכו יחד עם התצלום ושובצו בתוך טקסט נוסף עם פוטו-מונולוגים נוספים, אולם הוא תלוי בעיקר באופנים שבהם הפוטו-מונולוג מוצג, מתגלה למבט הצופה-קורא/ת שוב ושוב בזירות שונות, ונדון "ברשות הרבים ובמרחב שבו פועלים בני אדם".²²

ג'ון טאג תיאר את ה"ארכיון [ה]עצום [ו]החוזר על עצמו" של תצלומים מהעשורים האחרונים של המאה התשע-עשרה, של א/נשים שנדחקו לשולי החברה המודרנית – "פועלים, נוודים, פושעים, חולי נפש, עניים" ועוד. לדבריו, זהו מאגר מצטבר שמאפייניו כמעט זהים: הא/נשים מצולמים "אחד על אחד: מבודדים בחלל נשלט, רדוד; פניהם מופנים קדימה במלואם ונתונים למבט לא-מוחזר; מוארים, ממוקדים, מדודים [...]".²³ גם הפוטו-מונולוגים הנדונים כאן מבוססים ברובם על דיוקנאות (פנים, גוף או אובייקטים שונים המייצגים את המצלום/ת) של א/נשים שנדחקו או הודחקו לשולי החברה העכשווית. בחלקם אפשר לזהות את תבנית תצלום הדיוקן התיעודי המסורתי, החזיתי, האובייקטיבי לכאורה, שבו המבט פונה אל הצופה-קורא/ת והדמות מצולמת בצורה ישירה, בגובה העיניים. חלק ממאפייניהם משותפים גם לתצלומים שתיאר טאג, אך הם אינם מייצגים "קוד של נחיתות" או חזיתיות המסמנת את "המעמד הלא-מתוחכם תרבותית",²⁴ כי אם חותרים תחתיהם בדרכים שונות ובמידות שונות שמנותחות בהמשך, ומציגים מרחב יחסים אחר בין צלם/ת למצלום/ת, שמהווה אלטרנטיבה הומניסטית, חומלת, אחראית, ביקורתית, שביכולתה לתבוע את המבט החוזר של הצופה-קורא/ת בנסיבות התועדות מסוימות.

בפרויקט המצלום של אדם ברומברג ואוליבר צ'אנרין, Ghetto (2003), שראה אור גם כספר, החלל רדוד ואחיד והדמויות חזיתיות, אך המודעות הברורה של המצלומות/ים, המצלמים והצופות/ים לנוכחות של המצלמה ולפעולת התיעוד יוצרת ערעור של הגבולות בין שלושת הצדדים. יוצרי הפרויקט תיארו אותו כ"מסע דרך שנים-עשר גטאות מודרניים שמתחיל במחנה פליטים בטנזניה ומסתיים ביער בפטגוניה". הצלמים שאלו את המצלומים והמצולמות סדרת שאלות קבועה, שנועדה להצביע על דחיקתם הפיזית והנפשית מהחברה הכללית: "כיצד הגעת לכאן? מי בשלטון? לאן אתה הולך כדי להיות לכד? כדי לעשות אהבה? כדי לטפל בשיניך?". הציטוטים נערכו בתוך הטקסט התיאורי-סיפורי-אינפורמטיבי של הצלמים באופן מורכב, בלי

לתת תשובות ישירות לשאלות, והם אינם מופיעים בהכרח לצד דימוי המצולם או המצולמת שאלו מילותיהם.

המצולמים בחרו כיצד להצטלם, ותצלומיהם קיבלו את הכותרת "דיוקן עצמי" בצירוף שם המצולם וגילו, אך הצלמים מציגים את הבחירה הזאת מראש כחופשית באופן מוגבל, ומספרים כי מבטם של המצולמים היה לעתים "קשה, חודר", בעוד אחרים "צייתו בחיוך לריטואל של הצילום [...]".²⁵ הצבע התכול-ירקרק הבהיר של קיר בית חולים פסיכיאטרי אורבני בקובה, לדוגמה, מסמן את החלל ההטרופי שבו מצולם חוליו, בן 30, בין מאושפזים ומאושפזות אחרים (תמונות 3-4). "תפאורה" זו מבליטה כל פרט בשני הדימויים החדים המגדירים אותו כשייך לחלל זה, החל בנעלי הבית, עבור בחוטי הקשירה של הכותונת וכלה ביד המונחת על הלב או על הראש. על המרצפות האדמדמות הגדולות בולט הכבל המשחרר הארוך, המתפתל עד לכף ידו של כל מצולם בפרויקט, שבחר את הרגע שבו יונצח ה"הסכם" בינו לבין הצלמים, רגע שלעולם לא יהיה נוח למבט. לדברי ברומברג וצ'אנרין, אחרי שחוליו בחר להצטלם כשידו על לבו, הוא ביקש מהם בנימוס לצלם תמונה נוספת שבה הניח יד על הראש, והסביר: "התצלומים הללו מבטאים את הדבר שנאבקתי עליו כל חיי. המאבק בין מה שלבי מספר לי לבין מה שראשי אומר".²⁶



Self Portrait by Julio, 30. Adam Broomberg and Oliver Chanarin, Rene Vallejo Psychiatric Hospital, Cuba, in Ghetto, 2003 © Courtesy of Adam Broomberg and Oliver Chanarin

בפרויקט Beloved Daughters של הצלם פזאל שייה' (2003-2008) ננקטת גישה צילום ישירה ופשוטה עוד יותר, המבודדת את המצולמ/ת בתמונות עם עומק שדה רדוד; במקרה זה גם בשחור-לבן ובאסתטיקה מודגשת. הפרויקט עוסק ב"פגיעותן של נשים בחברה היהודית

המסורתית".²⁷ הוא מציג את סיפוריהן של ילדות, נערות ונשים הודיות, שבמקרים רבים נתפסות כעול על בני משפחותיהן. בין הסיפורים מופיעים למשל עדויותיהן של נערות שמשפחתן אילצה אותן להינשא תמורת תשלום, ושל ילדות שנמכרו כרעיות לעתיד. הדימויים צולמו בשיתוף פעולה עם המצלמות במטרה להפנות תשומת לב לנשים שחייהן נמצאים בסכנה והן חשופות באופן קבוע לניצול ואלימות, ואף "להראות כיצד הן מקבלות סיוע לקראת עתיד טוב יותר". שייח' מציין כי בחר בסגנון צילום דיוקן "פורמלי [...] פשוט וישיר", כדי להציג באופן בהיר את עמדת המצלמת. הוא מודע לכך שהמבט מופנה אליו, כמו גם אל הצופה בתצלום, ומדגיש כי בנסיבות חיים אחרות הצופים יכולים היו להיות למעשה באותו מקום כמו זה של המצלמות.²⁸ למשל, במקום של קרישנה, שמצלמת מזווית חצי-צדית המדגישה את יופיה ואת מבטה החד (שיכולים לעורר יחד קונוטציה לתצלום של פלורנס ת'ומפסון, "האם הנודדת" בתצלום האייקוני שצילמה דורותיאה לאנג ב-1936), ומספרת:

ניתנתי לבעלי בנישואים מוסדרים. אחרי שנישאנו הוא התחיל לשתות הרבה. אחרי שנה נולדה בתי הראשונה, קומל. כשהייתי בהריון בפעם השנייה חותני התחילו להתעלל בי ואמרו שאני יודעת ללדת רק בנות. הם התעקשו שאעשה אולטרסאונד כדי לדעת את מין הילד. ידעתי שהם יאלצו אותי לעבור הפלה אם יתברר שזו בת, אז סירבתי. הם זעמו כל כך עד שלבסוף הם שמו כבל חשמלי על הבטן שלי והכניסו אותו לשקע. היה לי מזל שהנתיך התפוצץ, אחרת הייתי מתה [...] ²⁹.

Krishna. Beloved Daughters, Fazal Sheikh, 2008 © Fazal Sheikh

בפוטו-מונולוגים אחרים נשמרת תבנית הדיוקן הישיר באופן שאינו מכיל את המבט הקונקרטי של המצלמ/ת. במקרים כאלה, שנעשו על פי בקשת המצלמ/ת, לעתים על מנת להסוותה כדי להגן עליה, הנוכחות האנושית סופגת את המבט החוזר של הצופה-קורא/ת, ומתחזקת במידה רבה באמצעות המילים המצוטטות. בפרויקט Not Natasha של הצלמת דנה פופה (2009), לדוגמה, מתחבאת מצולמת בשם



(הבדוי) אלנה מאחורי מה שנראה כפאה, ואומרת לצלמת בטרזניה אך תוך שיתוף פעולה: "למה את צריכה לחפור שוב בחיי?"³⁰ (תמונה 6). הפרויקט, שמוצג בספר ובתערוכות נודדות, מורכב מפוטו-מונולוגים של צעירות ממזרח אירופה, רבות מהן ממולדובה. לפי ההערכה (נכון לתאריך הוצאת הספר), בין 200 ל-400 אלף נשים ממולדובה נמכרו כשפחות מין לארצות אחרות. הסתרת הפנים מפנה את המבט לגוף הצעיר, לחולצה הוורודה הצעקנית הנראית כתחפושת באותה המידה כמו הפאה, ולפרטים המעטים של הסביבה, הפסטורלית באופן אירוני. בנרטיב זה של פוטו-מונולוגים, שהינו מסוגנן, רגיש ומדויק באיזון הקיים בו בין שבירות לעוצמה, נראים בעיקר פנים מוסטות או חלקי גוף בתקריב (למשל זרוע שצלקות טריות של חתכים חוצות אותה לאורכה), ותצלומים ממרחק בינוני של חדרי הנשים, שבין חפציהן האישיים המעטים אפשר לראות כל מיני כובות חרסינה ופלסטיק, המעידות על גילן הצעיר. גם פניהן של חלק מהנערות והנשים שצולמו על ידי שייח' מוסתרים. פולי, למשל, נמלטה מבן זוגה המיועד, אחרי שנמכרה לו על ידי ידיד של משפחתה, ולכן צולמה מאחור, במקלט שבו היא מסתרת (תמונה 7).

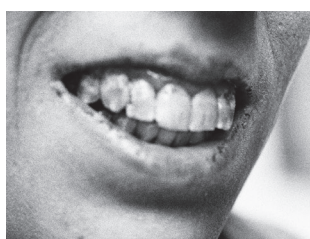


מימין: Elena, Dana Popa, 2006 (in Not Natasha, 2009) © Dana Popa
משמאל: Poli. Beloved Daughters, Fazal Sheikh, 2008 © Fazal Sheikh

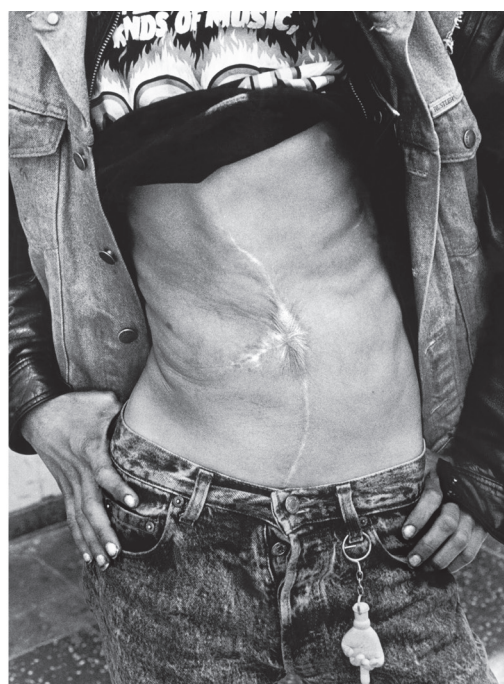
הטקסט הכתוב מלווה את המבט או הנוכחות האנושית, כמעין עדות לשיחה שהתקיימה, הסכם בין המצלמת/ת לצלמ/ת, מסר לצופה-קורא/ת. לדברי פופה, הצעירות שצילמה "אמרו לי את המילים הללו כיוון שהתכוונו שאשתמש בהן, כדי שכל העולם יידע את האמת עליהן, על מציאות חייהן."³¹ כבמונולוג הספרותי, הציטוט הכתוב הוא "כמו בגד ריק, שאפשר להבינו רק כאשר השחקנית לובש/ת אותו";³² בפוטו-מונולוגים הוא נלבש על ידי דימויי המצלמים המשחקים את תפקיד עצמם. שייח' מגדיר את השילוב הזה כ"סינרגיה שהאימפקט שלה מתעלה על זה של כל אחד מחלקיה בנפרד"; דברי המצלמות והמצולמים ערוכים בצורות שונות, מהלקוני לארכני והמפורט, ובכל מקרה כ"תזקיק של שיחה ארוכה יותר", כדבריו.³³ עם זאת,

התזקיק ששייח' מתייחס אליו מגדיר גם את חוסר האונים היחסי של הצופה-קורא/ת, הנחשפ/ת לעדויות נבחרות, ערוכות, מסוגננות, המביאות בחשבון מראש את אמוננו בצלמ/ת כשליח/ה של המצלמ/ת.

בספרו של ג'ים גולדברג Raised by Wolves (1995), המורכב מפוטו-מונולוגים של בנות ובני נוער חסרי בית החיים ברחובות סן פרנסיסקו ולוס אנג'לס, הישירות והפשטות של הצילום התייעודי המסורתי מוחלפות במידה רבה של סגנון, הכולל בין היתר פירוק של דיוקנאות באמצעות תקריבים חריפים של חלקי פנים וגוף. דוגמה לביטול האפשרות למבט חוזר ולשליטה פורמליסטית קיצונית היא תצלומי התקריב של בטן מצולקת ושדופה ושל פה ושיניים לא-בריאות של נער שגולדברג מתאר כמנהיג ודובר של חבורת נוער חסר-בית בהוליווד (תמונה 8). דוגמה כזו יכולה להתפרש כהפרה של איזון יחסי בחלוקת הכוח בין צלם למצלום בתוך ה"הסכם" שסביבו נוצר הפוטו-מונולוג. לעומת זאת, הטקסט המתריס כלפי הצלם (וכלפי הצופה-קורא/ת), המשובט בכתב ידו המסורבל של המצלום, משיב את שיווי המשקל: "אני דייב, מי אתה לעזאזל. אתה זקוק לי כדי לחוש עליונות. אני זקוק לך כדי לצחוק עליך."



I'm Dave who the Fuck Are you
 you need me 2 Feel superior
 I need you 2 laugh at



Raised by Wolves, Jim Goldberg, 2005 © Jim Goldberg/Magnum Photos

הפוטו-מונולוג מכיל אפוא גם עדות למידת האקטיביות של המצלום/ת ולאפשרויות הפתוחות או הסגורות יותר שהצלמ/ת יוזמ/ת הפרויקט נתנ/ה בבחירה אם לחשוף את הפנים והמבט או להסתיר אותם, מתי ללחוץ על הכבל המשחרר, היכן להצטלם, מה לומר או מה לכתוב. דוגמה לפוטו-מונולוגים שבהם היתה למצלומות ולמצולמים השפעה משמעותית על אופי עדותם היא סדרת התצלומים והראיונות שיזמו ויצרו הצלם דרור מעיין וחברו הארכיאולוג ראפע

אבו ריא מהעיר סח'נין, שכותרתה "לגעת בכאב". הסדרה, שנוצרה בין השנים 2006 ל-2007, מבוססת על מפגשים עם משפחות הרוגי אוקטובר 2000 ומתמקדת באבל על בניהם ובתיעוד הדרכים שהמשפחות בחרו כדי לשמר את זכרם. מעיין צילם, אבו ריא רשם את דברי המצלומות והמצולמים, חלקם דיברו בערבית וחלקם בעברית. מעיין ביקש מכל מצולמת ומצלום לבחור כיצד להצטלם. רוב ההורים בחרו להצטלם בחדרו של בנם, שנותר פעמים רבות כפי שהיה, אך נוספו אליו תמונות וחפצים המנציחים אותו ואת חייו הקצרים; הבחירה קשורה בדרך כלל למה שביקשו לספר עליו בהקשר זה.

אמו של אסיל עאסלה, ג'מילה (אום אסיל), ביקשה להצטלם יחד עם בעלה חסן (אבו אסיל) על האדמה ליד ביתה בסמוך לעץ ששתלה יחד עם בנה (תמונה 9). יחד עם דבריה שתועדו על ידי אבו ריא הופך התצלום לפוטו-מונולוג רב-עוצמה: ליד העץ הזה, לדבריה, חיכתה לאסיל בכל יום בשעה שבה אמור היה לשוב מבית הספר, עד ליום שבו נורה בידי שוטר בהפגנה בעראבה בדרכו הביתה, נפצע קשה ומת מפצעיו באותו יום בבית החולים בנהריה. ועדת אור קבעה: "הוא לא היווה כל סכנה" לשוטרים שדלקו אחריו; לפי עדויות שונות אחד מהם אף היכה אותו בקת הרובה שלו.³⁴ בתמונה אחרת ביקשה ג'מילה להצטלם כשהיא פורשת את המסמכים הכתובים שהותיר אסיל, ביניהם ברכות ומכתבים שקיבל מחבריו לפרויקט Seeds of Peace שבו השתתף מאז היה ילד. עם זאת, היא מציינת שהדגש שניתן בתקשורת לפעילותו בפרויקט מסיט את המוקד מקורבנות אחרים של האירועים, כמו גם ממכלול החיים של אסיל וערכם.³⁵ אחד התצלומים המרגשים בפרויקט הוא זה שבו האב, חסן עאסלה, מלטף את פני בנו הקטן המביט בחיוך אל עבר הצופה מתמונה על הקיר (תמונה 10). הוא מספר שיש שעות שבהן הוא נכנס למצב מדיטיבי שבין שמים וארץ, ומנסה לתקשר עם אסיל דרך התמונות.



ג'מילה וחסן עאסלה. "לגעת בכאב", דורר מעיין, 2006-7 © כל הזכויות שמורות לדורר מעיין

למה שהתרחש מאחורי הקלעים של הפוטו-מונולוג אין כמעט זכר גלוי בתוצר הסופי, אבל יש לו משמעות רבה. מעיין מספר כי המשפחות גילו נכונות להשתתף בפרויקט וחלקן אף ייחסו חשיבות לעובדה שצלם יהודי מקשיב לכאבן ומבקש להעבירו לציבור היהודי, ואולם

חלק מהשיחות היו טעונות ומלוות בחשדנות או בכעס. מכל מקום, בתהליך הצילום, שכלל סדרת פגישות, נוצרה עם חלק מהמשפחות תקשורת של היפתחות וקרבה שהיתה מרגשת ורבת עוצמה לכל הצדדים.³⁶ הפרויקט של מעיין ואבו ריא, כשמו, נראה כהזדמנות או הזמנה לפתיחת המונולוג לדיאלוג, הזמנה לא לשכוח ולא להזניח את הפצע של "אירועי אוקטובר" במערכת היחסים האזרחית בישראל.

מסגרת הטקסט הכתוב שפוטו-מונולוגים משובצים בה היא מרכיב מכריע שמספק מידע משמעותי ומכניס אותו לתוך הקשר היסטורי, חברתי ותרבותי שמאפשר תנאים של דיון או דיאלוג הומניסטי סביבו. הספר המבוסס על התערוכה The Innocents של הצלמת טארין סיימון (2002), הוא דוגמה טובה לכך. בספר ארבעים ושלושה גברים ואישה אחת, שהורשעו בפשעים חמורים, ריצו תקופת מאסר ארוכה בבתי סוהר בארצות הברית, וזוכו לאחר שהוכח כי פסק הדין היה מוטעה. הספר כולל ציטוטים מתוך ראיונות עם המצולמים, ותיאורים של הפללתם השגויה ושל הזיכוי שלהם, שנכתבו על ידי שני עורכי דין הפועלים למען זכויות אדם שסיימון שיתפה איתם פעולה. עדויותיהם הן למעשה תמונת המראה של התצלומים והמילים שהפילילו אותם.³⁷

סיפורי המקרה של החפים מפשע ועדויותיהם מופיעים ברצף אחיד ושיטתי, לצד תצלומים בעלי אופי אינדיבידואלי מסוגנן. חלקם מתאפיינים בהומור שחור מאופק ומריר, שבו הם עצמם מופיעים בתוך הקשר: בזירת הפשע שבו הואשמו, בזירת ה"אליבי", או במקום המעצר. טים דורהם, לדוגמה (תמונה 11), ריצה שלוש וחצי שנות מאסר מתוך פסק דין של 3,220 שנים על כמה מקרי אונס ושוד שלא הוא ביצע. בתצלום הוא מביים את הקונטקסט של האליבי שלו – תחרות קליעה למטרה בדאלאס טקסס, ודבריו מבטאים חרדה מפני אפשרות של טעות זיהוי נוספת: "חשבתי על האפשרות שמישהו עשוי להאשים אותי בפשע זהה או בסוג אחר של פשע שלא ביצעתי. [...]"³⁸. לארי מאייס (תמונה 12) ריצה שמונה-עשרה וחצי שנות מאסר מתוך פסק דין של שמונים שנה, על אונס ושוד שביצע מישהו אחר. הוא מצולם במקום שבו התחבא מפני המשטרה. בין הדברים שהוא אומר: "למה? כי אני צעיר, מוכשר ושחור. זה תמיד היה ככה. אפילו לפני שאתה נולדת [...]"³⁹.

סיימון מתארת את הפרויקט שלה כמדגיש את המחיר של התעלמות ממגבלות הצילום ושל צמצום ההקשר שבו מוצגים תצלומים, כפי שהיה בתקופה שקדמה לבדיקות ה-DNA של חשודים בפשע. לדבריה, ה"תצלומים במערכת הצדק הפלילי ובמקומות אחרים יכולים להפוך בדיה לעובדה" [...]"⁴⁰ אולם הפרויקט רלבנטי וחשוב גם בעידן בדיקות ה-DNA, שכן האנשים שצילמה עדיין סובלים מטראומה כפולה – זו של המאסר וזו של האי-פיצוי או לפחות ההכרה בסבל שנגרם להם על ידי המדינה, ויותר מכך, הדעה הקדומה כלפיהם, שבגינה הם עדיין נתפסים כפושעים ומתקשים לשוב לחיים נורמליים. זיהוי לא נכון על סמך תצלומי פנים (בנוסף למסדר זיהוי) הוביל להרשעתם של רוב המצולמים בספר. לדוגמה, הפוטו-מונולוג של ג'ניפר תומפסון, שנאנסה וסיימון צילמה אותה יחד עם רונלד קוטון, האדם שאותו זיהתה בטעות כאנס



Tim Durham, Skeet shooting, Tulsa, Oklahoma. 11 alibi witnesses placed Durham at a skeet-shooting competition at the time of the crime, Served 3.5 years of a 3,220-year sentence for Rape and Robbery. Taryn Simon, 2002
© Taryn Simon. Courtesy of Gagosian Gallery



Larry Mayes, Scene of arrest, The Royal Inn, Gary, Indiana. Police found Mayes hiding beneath a mattress in this room, Served 18.5 years of an 80-year sentence for Rape, Robbery and Unlawful Deviate Conduct. Taryn Simon, 2002
© Taryn Simon. Courtesy of Gagosian Gallery

וריצה עשר וחצי שנות מאסר מתוך מאסר עולם, מתייחס למגבלות העין והמצלמה כאחד: "כל הדימויים התלכדו לדימוי אחד שהפך לרון, ורון הפך להיות התוקף שלי."⁴¹ הציטוטים שלה ושל מופיעים זה תחת זה לצד התצלום, ויוצרים ביטוי משמעותי של עשיית צדק היסטורי ואקטואלי. קוטון ותומפסון התיידדו לאחר זיכוי; השניים אף פרסמו ספר העוסק בסיפורם המשותף, מקיימים הרצאות בנושא ופועלים יחד לשינוי השיטה של מסדר זיהוי משטרתי מצולם.

ערוצי מסירה, זירות וזמינות

סונטג טוענת כי תמונות של סבל אנושי הן נושא רציני וכבד משקל שמתאים לספר יותר מאשר לקיר במוזיאון או בגלריה, שכן בספר אפשר לעיין בפרטיות ו"להתעכב על כל תמונה ותמונה."⁴² טענה זו נכונה גם לפוטו-מונולוגים, שכן זהו ערוץ מסירה צנוע המכבד את המצולמ/ת יותר מאשר תמונות מוגדלות התלויות על קיר. מלבד ספרי צילום תיעודיים מודפסים, זירת התצוגה הבולטת ביותר וגם הזמינה ביותר של פרויקטים המבוססים על פוטו-מונולוגים כיום היא אתרי אינטרנט שונים – אתרי צילום וצלמים, אתרי מוזיאונים וגלריות או חללי תצוגה וירטואליים. אלו זירות אינטימיות פחות, אולם התצלומים ממשיכים להתקיים בהן גם לאחר שנסתיימה הופעתם החולפת או המידלדלת בזירות אחרות, כמו תערוכות וספרים.

האפקט של פרויקטים מבוססי פוטו-מונולוגים תלוי במידה רבה בזמינות זו, החיונית כדי שהם יזכו לחשיפה משמעותית. חשיפה זו מייצגת למעשה את "העין החיצונית" שמתארת אזולאי, זו שכבר היתה שם קודם, בעת המפגש החווי בין הצלמ/ת והמצולמ/ת. "העין הזו", לדבריה, "עושה דה-טריטוריאליזציה לצילום והופכת אותו מאמצעי פשוט, נוח, יעיל, זול (יחסית) וקל לתפעול המייצג תמונות, למכשיר חברתי, תרבותי ופוליטי רב-עוצמה."⁴³ אולם המכשיר הזה תלוי באופי החשיפה; יש הבדל, למשל, בין חשיפה המתרחשת במסגרות חינוכיות ביקורתיות שונות באופן המאפשר קידום של שיח אזרחי הומניסטי,⁴⁴ ובין הניצול או הסחת הדעת שבהם כרוכה במקרים רבים הצגת תמונות "המתארות את כאבם של אנשים אחרים" בתוך המוזיאון או הגלריה המסחרית לאמנות, כדבריה של סונטג,⁴⁵ או באתרים שמדגישים בעיקר את אישיות הצלמ/ת או את הערכים הפורמליסטיים של התצלום.

מכל מקום, אפשר להכליל ולקבוע כי ככל שהזמינות של פוטו-טקסטים מבוססי פוטו-מונולוגים גבוהה יותר, אופיים דיאלוגי יותר ופוליטי יותר, וככל שפוטו-מונולוגים מובנים ונסחרים כ"אמנות" (ולכן גם זמינים פחות לצפייה חופשית), הם הולכים ונסגרים לדיאלוג אזרחי. יתרה מזו, האופן שבו הפוטו-מונולוג מוצג ומתגלגל מלמד על יחסי הכוחות בתוך מערך התפקידים צלמ/ת-מצולמ/ת ועל מידת האיזון שיש בהם בין קידום קריירה אמנותית לקידום מודעות חברתית. Beloved Daughters, לדוגמה, כמו פרויקטים אחרים של שייח', מוצג ברשת מתוך כוונה לחשוף אותו לקהל רחב ככל היותר, ועל כך הוא גם מצהיר באתר האינטרנט שלו. הפרויקט אף הוצג כתערוכה נודדת של פוסטרים ברחבי הודו, באוניברסיטאות, בבתי ספר, בגלריות ואפילו ברחובות. גם הפרויקט Not Natasha של פופה זמין בשלמותו באינטרנט,

יצא לאור כספר, והוצג בתערוכות במדינות שונות, בכנסים ובמגזינים במזרח אירופה, במרכז אירופה ובארצות הברית, בין היתר באמצעות ההוצאה לאור של ארגון אמנסטי (הפרויקט אף הוצג בגלריה של אמנסטי בלונדון). הצגת העבודות שימשה גם לאיסוף כספים שסייעו לנשים שהצליחו להימלט מהרשת שסחרה בהן.

דוגמה נוספת לספר הזמין בשלמותו בגרסה מקוונת היא American Pictures (1985) של הצלם הדני יאקוב הולדט. זהו מעין יומן המתעד מסע טרמפים ארוך של הולדט ברחבי ארצות הברית, שבו התארח במאות בתים של אנשים שפגש וראיין בדרכו ("מפועלי החקלאות העניים ביותר למשפחות העשירות ביותר באמריקה, כמו משפחת רוקפלר").⁴⁶ בנוסף לזמינותו של הספר, הולדט רותם את הפוטו-מונולוגים שאסף, המשולבים ביומן המסע יחד עם ציטוטים שונים הקשורים במאבק לחופש ושוויון, לפעילות דיאלוגית משמעותית: לדבריו, הפרויקט הוצג עד כה יותר מ-1,150 פעמים בפני סטודנטיות וסטודנטים, בכ-300 אוניברסיטאות ומכללות ברחבי ארצות הברית. באתר שלו מתואר תהליך העבודה על הפרויקט בפירוט, כולל הרהורים כנים על יחסי הכוחות בינו לבין הא/נשים שצילם. הולדט מציין כי בהקשר חינוכי כזה יכול להיות לתצלומים שלו אופי משחרר, בשעה ש"כאשר הם עומדים לבדם בספר, בתערוכה או באינטרנט ללא מילותי, הם עשויים להיראות 'דכאניים'".⁴⁷

הספר, שהולדט מגדיר אותו כ"מסע מרגש מבחינה ויזואלית ומרפא בתוך התת-מודע הגזעני של הצופה", מכיל גם תיאורים וציטוטים של התקבלותו שלו כצלם על ידי המצולמים. אחד מהם הוא מגדל עגבניות המעסיק פועלים שחורים, שגירש אותו לאחר שהבין את תכלית הפרויקט שלו: "מה המטרה העיקרית שלך? זה לא רק טיול... לא נולדתי אתמול... אני אומר לך את האמת, אתה מהעניין הזה של זכויות האזרח בצפון".⁴⁸ דיוקנו מופיע מתחת לציטוט, לצד תצלום של אחד הפועלים הנוודים שבזכות עבודתם הוא מרוויח "מיליון דולר בשנה" (תמונות 14-13). בשונה מרוב הצלמות והצלמים המשתמשים בפוטו-מונולוגים, הולדט ציטט גם את חלקו בשיחות שניהל עם המצולמות/ים, והוא עצמו מופיע ברבים מהתצלומים. אחת השיחות הללו, עם פועלי חקלאות בדרום ארצות הברית, מזכירה את הפוטו-מונולוג של האריס בספרם של לאנג וטיילור מתקופת השפל הכלכלי: "אבל את מי אתה מאשים בכל זה?" / "את הממשלה. היא מנסה להרעיב אותנו".⁴⁹

דוגמה מקומית לפוטו-טקסט חברתי מבוסס פוטו-מונולוגים הזמין באופן מלא באינטרנט ומייצג מידה משמעותית של שיתופיות עם המצולמות והמצולמים היא הפרויקט "נפגעי תוכנית ויסקונסין" (2006) שיצר קולקטיב הצילום אקטיביסטילס. בנוסף לפוטו-מונולוגים של א/נשים שהשתתפו בתוכנית, כמו זה של טפסיה מלוקן מאשקלון (תמונה 15), שהיה בן 27 בזמן הפרויקט, מופיעים בין דפיו המקוונים של הפרויקט מידע על התוכנית עצמה ועל המצולמות/ים. הוא מספר:

מחזיקים אותנו בניגוד לרצוננו. עשינו שביתה אבל לא מתייחסים אלינו, לא נותנים לנו את הזכות למחות, שומרים הכול בפנים. הכול סודי. מאיימים

לשלול לנו את הקיצבה. יש פה הרבה שחיתות. [...] אנשים ניסו להתאבד. אישה ניסתה לזרוק את הילדה מהגג. לא מפרסמים דברים. יש פה אנשים בני 65-57. חולים. אנשים שמקבלים 1253 שקלים. [...] בן אדם שלומד ללא רצונו לא מבין כלום. [...] ⁵⁰.



American Pictures, Jacob Holdt, 1985 © Jacob holdt



טפסיה מלוקן, מתוך "נפגעי תוכנית ויסקונסין", 2006. אדוארדו סוטראס / אקטיב-סטילס

חללי התצוגה של אקטיבסטילס הם לעתים קרובות מרחבים ציבוריים פתוחים, שמהווים אלטרנטיבה לחלל הסגור של הגלריה והמוזיאון. במקור הוצג הפרויקט בשלמותו ברחבת הסינמטק בתל אביב, במסגרת אירוע לכבוד יום הפועלים בשנה שבה התקיים. בדוגמה זו, כמו בדוגמאות נוספות, המצולמות והמצולמים שצלמות/י הקולקטיב יוצרים איתם פרויקטים שיתופיים נוכחים פיזית במרחב ומצביעים באופן פעיל על התצלומים והמילים שלהם (תמונה 16).



”נפגעי תוכנית ויסקונסין”, רחבת הסינמטק תל אביב, 1 במאי 2006. קרן מנור / אקטיב-סטילס

לעומת זאת, יש מקרים שבהם הפחת חיים פרמננטית בפוטו-מונולוגים ברשת הופכת את הפוטנציאל הדיאלוגי והפוליטי שלהם על פיו, כאשר הפרויקט ההומניסטי במקורו מורחק מהקשרו ויוצר למעשה החלשה חוזרת של המצולמות והמצולמים. פוטו-מונולוגים שלמים (כלומר, תצלום וציטוט של המצולמ/ת) מהפרויקט Ghetto של ברומברג וצ'אנרין, לדוגמה, אינם ניתנים כמעט לצפייה מקוונת. באתר שלהם מפורטים שמות המצולמים בפרויקט ומתוארים אתרי הבידוד החברתי שבהם הם חיים, אבל ציטוטיהם לא מופיעים, והטקסט מתמקד בעיקר בצמד היוצרים. כך גם באתרים נוספים, כמו זה של המגזין Foam, שמוצגים בו מצולמים מהפרויקט Ghetto לצד טקסט המספר רק על ברומברג וצ'אנרין והקריירה שלהם, מה שמשבש את ההדדיות שהתקיימה במקור בתוך המשולש צלמ/ת-מצולמ/ת-צופה. בלי המרכיב הוורבלי של הפוטו-מונולוג מתבטל למעשה חלק מהחווה בין הצלמים למצולמים, ודימויהם נותרים פתוחים לפרשנות שאין בה מקום למילים שלהם; אגב כך מצטמצם גם המרחב הדיאלוגי של הפוטו-מונולוג בשביל הצופה-קורא/ת.⁵¹

בראיון לעיתון “הארץ” ב-2009 אמר ברומברג כי “רק צלמים יכולים להיות יהירים מספיק כדי לחשוב שהתצלום מדבר בעד עצמו”,⁵² אבל באופן אירוני, זה בדיוק מה שקורה עם התצלומים

שלו ושל צ'אנרין כשהם נתונים לפוליסמיה של הרשת. המצלמות והמצולמים בהם הופכים באתרי אינטרנט שונים למה שהוא עצמו תיאר כחשש כבד שלו: "הסיוט הכי גדול שלי הוא תצלום כמו 'הילדה האפגנית' של סטיב מקארי. זו התגלמות הקטלוג והאוריינטליזם – בלי שם, בלי היסטוריה ובלי הקשר."⁵³

גם פרויקטים תיעודיים מוקדמים יותר שהנרטיב שלהם מבוסס על פוטו-מונולוגים קשה למצוא כיום בשלמותם באינטרנט, כיוון שהפכו לפריטים סחירים יקרי ערך. הם מוצגים ברשת בדרכים שמנתקות אותם לא פעם מההקשר האקטיביסטי הביקורתי שבו נוצרו והוצגו במקור, ומהווים למעשה ניצול לרעה של המצלמות והמצולמים. דוגמאות אלו כוללות, לדוגמה, את *Conversations with the Dead* של דני ליון (1971), העוסק בסיפוריהם של אסירים בכלא בטקסס (ליון האמין כי ספרו יהרוס את מערכת הכליאה בארצות הברית.⁵⁴ המהדורה הראשונה של ספרו נמכרת כיום ב-500 דולר ויותר). גם ספרה של סוזן מייסלס *Carnival Strippers* (1976), שהפוטו-מונולוגים בו מבוססים על ראיונות שקיימה עם נשים שעבדו במופעי חשפנות נודדים, הפך כיום לפריט אספנים יקר. אמנם באתר של הצלמת מופיעים רבים מתצלומי הפרויקט בליווי הסבר וציטוטים של חלק מהמצולמות, אולם במקומות רבים אחרים בזירה האינטרנטית כמו בלוגים של צילום ואתרי גלריות, מופיע מבחר מבין דימויי המצלמות ללא טקסט וללא קונטקסט, והם הופכים לפורנוגרפיית-רטרו וולגרית הנראית כמייצגת את מה שסונטג הגדירה כ"דוגמאות אנונימיות של מושא התשוקה כאמצעי עזר לאוננות".⁵⁵ בכל אופן, יש גם כמה מקרים הפוכים: על *Raised by Wolves* של גולדברג למשל, כותבת שרה וויצ'לץ, כי "בשעה שהתערוכה הנודדת [שלו] נצפית בזירות של אמנות יפה, אתר האינטרנט שלו דואג לאקטיביזם חברתי באמצעות עדויות."⁵⁶

סיכום

תפקידו החברתי של הצילום התיעודי הוספד בעשורים האחרונים של המאה העשרים בטרם עת על ידי תיאורטיקניות/ים של צילום ואמנות, או עוקר באמצעות התייחסויות גורפות ומכליליות למשולש צלם/ת-מצולמ/ת-צופה כמציצני, פטרוני, מקרבן וכדומה. זאת, בלי להבחין בהבדלים בין העבודות, בלי להפריד בין תצלומים ליוצריהם, בלי להביא בחשבון סוגים שונים של צופות וצופים או של הפעלתם האפשרית במרחבי שיח שונים, ותוך הצעה לא מוצהרת של האלטרנטיבה הגרועה יותר – האדישות (או לחלופין, ניסיונות מושגיים מתוחכמים ומנוכרים לפתור את הבעיה).⁵⁷ בשנים האחרונות מתברר כי הספד זה היה נמהר ושגוי ביסודו לנוכח ההתעוררות הניכרת של אקטיביזם צילומי המהווה חלק מהאקטיביזם החברתי הבינלאומי, וההתעוררות המקבילה של המחקר והשיח האקדמי סביב מה שמכונה "המפנה התיעודי" ושאלות של אתיקה של צפייה ודיון בדימויי סבל וכאב.⁵⁸

לאור שכיחותם של פוטו-מונולוגים בנרטיבים עכשוויים של צילום תיעודי חברתי היוצר מאגר עדויות של אי-צדק, עולה הצורך להכיר בכך שלמרות חוסר האונים המסוים אל מול צורתם

הקונקרטיה הדמומה, אפשר וראוי להפוך אותם לדיאלוגיים ו"להקימם לתחייה". את זה אפשר לעשות כאשר מבחינים בהם, מספרים אותם, ומנהלים דיון ביקורתי בסוגיהם השונים, בזמינותם, בפוטנציאל ובחשיבות שלהם, בטווח אפשרויות הביטוי שלהם, באחריות המוטלת על מי שחושף/ת את המצולמות והמצולמים ואת דבריהם ובמהותה של האחריות האזרחית של הצופה. נחוצים תיווך שלהם והצבעה על הניצול והפגיעה שהם מייצגים, לשם אזהרה, הגנה, התעוררות והתנגדות לסבל, שכפי שציינה סונטג, בני אדם יכולים לגרום אותו לבני אדם אחרים, במציאות, גם כאשר היא אינה מצולמת ומצוטטת.

הערות

1. James Agee and Walker Evans, *Let us Now Praise Famous Men* (Boston: Houghton Mifflin, 1941), 80-81. תרגומי הציטוטים בהפניה זו ובהמשך הם שלי.
2. במאמר הנוכחי אני דנה בדוגמאות עכשוויות של פוטו-מונולוגים. לדיון בפוטו-מונולוג כאמצעי רטורי בספרי צילום תיעודיים ביקורתיים משנות השלושים והארבעים של המאה העשרים ראו יערה גיל-גלזר, ספר הצילום התיעודי: ביקורת חברה ותרבות בארצות הברית בתקופת השפל הכלכלי והניו דיל (תל אביב: רסלינג, 2013).
3. שם, עמ' iii. לדברי ויליאם סטוט, אין לדעת אם נאמרו על ידיהם או נהגו על ידי אג' (William Stott, *Documentary Expression and the 1930s* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 303-304).
4. David Whitford, "The Most Famous Story We Never Told". *Fortune* (19 Sep. 2005). n. pag. http://money.cnn.com/magazines/fortune/fortune_archive/2005/09/19/8272885/index.htm
5. George Barker, "Three Tenant Families". *The Nation*, 27 Sep. 1941: 282.
6. Stephen Cushman et al., *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton: University Press, 2012), 897.
7. שם, 358.
8. Joseph T. Shipley, *Dictionary of World Literature - Criticism, Forms, Technique*; 897 (Dallas: Shipley, Press, 2007), 383.
9. המושג פוטו-טקסט משמש להגדרת טקסטים המורכבים מתצלומים וטקסט כתוב, שבהם לתצלומים יש משקל שווה לזה של המילים או גדול ממנו, והם אינם משמשים כאילוסטרציה להן (ראו Alex Hughes and Andrea Noble, *Photo-textualities: Intersections of Photography and Narrative* (Albuquerque: UNM Press, 2003)).

10. Dorothea Lange and Paul Schuster Taylor, *An American Exodus: A Record of Human Erosion* (New York: Reynal and Hitchcock, 1939) (להלן לאנג וטיילור, אקסודוס אמריקני).
11. לא בכל ספרי הצילום התיעודיים הביקורתיים שיצאו לאור בארצות הברית בתקופה זו מדברים המצולמים עצמם. בחלקם המונולוג נכתב על ידי מחבר הספר (ועם זאת הוא משמיע קול חברתי-ביקורתי שאינו פטרוני כלפי המצולמים). בספרם של ריצ'רד רייט ואדווין רוסקאם *Twelve Million Black Voices* (1941), למשל, רייט כותב בגוף ראשון-רבים בשם העם השחור. בכל הדוגמאות העכשוויות שמצאתי הציטוט הוא של המצולמ/ת – מה שמעיד על התפתחות הפוטו-מונולוג כאמצעי ביטוי דיאלוגי שיתופי.
12. Linda Gordon, "Dorothea Lange: The Photographer as Agricultural Sociologist". *Journal of American History* 93 (3) (2006): 698. תערוכות ממשלתיות התמקדו בהדגשת הסיוע של ה-FSA ובהבניית דימויים כ"עניים ראויים" – קורבנות השפל שיש לעזור להם. הבניה זו עמדה בניגוד לתפיסה הסטריאוטיפית המסורתית של העניים, שהמשיכה להתקיים גם בתקופת השפל ונשענה על האתוס האינדיבידואליסטי שלפיו הן כישלון והן הצלחה כלכלית הם באחריותו וביכולתו של היחיד ולא של החברה ומבניה.
13. לאנג וטיילור, אקסודוס אמריקני, 14.
14. Alan R. Lawson, "The Cultural Legacy of the New Deal", in *Fifty Years Later: The New Deal Evaluated*, ed. Harvard Sitkoff (Philadelphia: Temple University Press, 1985), 157-158.
15. גם לפני הגל הבולט של ספרי הצילום התיעודיים הביקורתיים אפשר למצוא כמה דוגמאות לספרי צילום תיעודיים ובהם פוטו-מונולוגים בעלי אופי גזעני או פטרוני, גם אם לא במודע, למשל *Roll, Jordan, Roll* (1933) מאת הסופרת ג'וליה פטרקין והצלמת דוריס אולמן.
16. רולאן בארת, מחשבות על הצילום, תרגם דוד ניב (ירושלים: כתר, 1988), 79-80.
17. אריאלה אזולאי, האמנה האזרחית של הצילום (תל אביב: רסלינג, 2006), 131-132. לפי אזולאי, "הצילום הוא ערכת תיעוד אישית, ניידת וגלובלית להתמודדות עם פגיעה באזרחות. [...] הוא קובלנה ראשונה, מיידית, כזו היכולה להעיד על פגיעה באזרחות. [...] הצילום מעניק לדבריה "הזדמנות להתאזרח, להיעשות אזרח, כלומר לא לקבל את האזרחות רק בתור סטטוס או מצב ססטי, ולא להסכים לאזרחות פגומה הנגרמת כתוצאה מחיים בצוותא עם נתינים משוללי אזרחות או אזרחים מדרגה שנייה" (שם, 131, 135).
18. אזולאי, שם, 357.
19. סוזן סונטג, להתבונן בסבלם של אחרים, תרגם מ' בן יעקב (בן שמן: מודן, 2005), 97.
20. אריאלה אזולאי, דמיון אזרחי: אונטולוגיה פוליטית של הצילום (תל אביב: רסלינג, 2010), 48.
21. אזולאי, האמנה האזרחית, 165.
22. אזולאי, דמיון אזרחי, 48, 54.
23. John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*

- (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1993), 64
- .24 שם, 36-37.
- Adam Broomberg and Oliver Chanarin, *Archive: Ghetto* .25
(<http://www.broombergchanarin.com/ghetto>).
- .Adam Broomberg and Oliver Chanarin, *Ghetto* (London: Trolley, 2003), 81 .26
- .Fazal Sheikh, *Beloved Daughters* (<http://www.fazalsheikh.org>) .27
- .28 מתוך ראיון בהתכתבות עם פואל שיח' (19.12.11) ומתוך ספרו הזמין באתר שלו.
- .Krishna, in Fazal Sheikh, *Beloved Daughters* .29
- .Elena, in Dana Popa, *Not Natasha* (<http://www.danapopa.com>) .30
- .16.11.2011 מתוך ראיון בהתכתבות עם דנה פופה, .31
- S. S. Curry, *Browning and the Dramatic Monologue* (New York: Haskell Publishing, .32
1965), 134
- .19.12.2011 מתוך ראיון בהתכתבות עם שיח', .33
- .34 דוח ועדת אור. ירושלים, אוגוסט 2003, שער 3, סעיף 59.
- .35 מתוך שיחה עם ג'מילה עאסלה 9.6.2013.
- .36 מתוך ראיון עם דרור מעיין, 9/7/12 הפרויקט "לגעת בכאב" לא הוצג עד כה בשום זירה ציבורית.
- .37 תיאורי המקרה בספר נכתבו על ידי עורכי הדין המתמחים בזכויות אדם פיטר גויפלד וברי שק, שהקימו את "פרויקט החפים מפשע", המוקדש לזיכוי אסירים שהורשעו על לא עוול בכפם לפני עידן בדיקות ה-DNA. המידע מופיע על הכריכה הפנימית של ספרה של סיימון: Taryn Simon, *The Innocents* (New York: Umbrage Editions, 2003).
- .Tim Durham, in Taryn Simon (2003), *The Innocents*, 32 .38
- .39 שם, 70 (Larry Mayes).
- .40 שם, 7.
- .41 שם, 6, 9, 42.
- .42 סונטג, סבלם של אחרים, 103.
- .43 אזולאי, האמנה האזרחית, 127.
- .44 לדוגמה, הקורסים האקדמיים הבאים, שגלמדו בארצות הברית ובקנדה נכון ל-2010 ו-2012: Alex Harris and Liisa Ogburn, "Documentary Engagement, cross-listed with Public Policy"

(Duke University, Durham, NC, Fall 2010); Kate Fletcher, "Socio-Politics of Incarceration" (University of Ottawa, CA, Winter 2012).

45. סונטג, סבלם של אחרים, 103-101.

46. Jacob Holdt, *American Pictures*, 1985 (<http://www.american-pictures.com/english/intro/index.html>).

47. שם.

48. שם, Child labor and millionaires (<http://www.american-pictures.com/roots/>) (chapter-8.htm).

49. שם, Burned out in Immokalee (<http://www.american-pictures.com/roots/chapter-9>) (htm).

50. טפסיה מליקן, פרויקט "נפגעי תוכנית ויסקונסין", אקטיביסטילס, 2006 (<http://activestills.org/>) (content/victims-wisconsin-program).

51. עם זאת, יש משמעות אתית רבה לכך שברומברג וצ'אנרין אינם מבקשים תשלום תמורת שימוש אקדמי בעבודותיהם, ובכך מקדמים אותם בכל זאת ככלי דיאלוגי (כך אף רוב הצלמות והצלמים שעבודותיהם מופיעות במאמר ושפניתי אליהם בבקשה לעשות שימוש ברפרודוקציות של דימויים שיצרו. יוצאים מהכלל הם סוכנות מגנום, המייצגת את ג'ים גולדברג, ומוזיאון המטרופוליטן המחזיק בתצלום של אלי מיי בורוז. מגנום, סוכנות הצילום האכפתי הידועה שהוקמה לאחר מלחמת העולם השנייה, גובה תשלום תמורת כל סוג של שימוש בתצלומים; 65 ליש"ט יש לשלם כדי לפתוח דרכם דיון אקדמי באי-צדק חברתי. מוזיאון המטרופוליטן גובה 45 דולר).

52. אלי ערמון אוולאי, "דמדומי הדימוי" – ראיון עם אדם ברומברג. הארץ גלריה, 14.5.2009, עמ' 4.

53. שם, שם.

54. Andrew Roth (ed.), *The Book of 101 Books* (New York: PPP Editions in association with Roth Horowitz LLC, 2001), 210.

55. סוזן סונטג, הצילום כראי התקופה, תרגם י' ברונובסקי (תל אביב: עם עובד, 1973), 21.

56. Sarah Wichlacz, "Raised By Wolves as a Non-Fictional Multi-Media Narrative" (<http://www.americansuburbx.com/2009/11/theory-raised-by-wolves-as-non.html>). גם דוגמאות מתוך ספרו Rich and Poor, המורכב מפוטו-מונולוגים של בני משפחות החיות בשני הקטבים המנוגדים של המפה הסוציו-אקונומית בארצות הברית, זמינות באופן יחסי ברשת, ובמקרים רבים בתוך הקשר הכולל את תיאור הפרויקט הביקורתי.

57. בספרה האחרון של סוזי לינפילד אפשר למצוא סיכום גישה זו של תיאורטיקנים ביקורתיים של

צילום, אשר גררו את השיח על המדיום לכיוון שלילי החוסם את האפשרות לדון בו בהקשר הומניסטי הנוגע ברגש, ויצרו הכללות על סמך דוגמאות מסוימות. לדבריה, "מבקרים פוסט-מודרניים ראו בצילום עסק מלוכלך באופן כללי: התצלום הוא כלא, פעולת הצפייה – פשע." Susie Linfield, *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence* (Chicago: The University of Chicago Press, 2010), 10-11

58. דוגמאות לספרות בנושא נעות בין להתבונן בסבלם של אחרים של סונטג, דרך ספריה של אזולאי וספרה של לינפילד המוזכרים במאמר הנוכחי, דרך הגישה הקולבורטיבית או השיתופית באמנות ובצילום המעוררת כיום עניין רב ונדונה בין היתר על ידי תיאורטיקנים כמו גרנט קסטר (Kester) וקלייר בישופ (Bishop), ועד לטקסטים דוגמת Asbjørn Grønstad and Henrik Gustafsson (eds.), *Ethics and Images of Pain* (London: Routledge, 2012) <http://www.routledge.com/books/search/> (author/henrik_gustafsson), העוסק במשמעותה של חוויה אתית של דימויים מטרידים או טראומטיים, איזה סוג של הנחה אתית מקדם דימוי של כאב, וכיצד הצופה עשוי ללמוד מדימוי של כאב ולעשות בו שימוש כמקור של רפלקציה אתית.

