

צילום אוויר (מקור היסטורי)

נורמה מוסי

צילום אוויר הוא פרקטיקה וטכנולוגיה המחייבות מבט מלמעלה, מבט שהיה שמור לאל והפך לנחלת האדם עם תחילת ימי התעופה.¹ היבט זה של צילום האוויר בא לידי ביטוי בכותרת מאמרה של פאולה אמר "מעניי האל לעין המצלמה", שבו היא מקשרת בין צילום אוויר למבט הפנאופטי ולתפיסות של הנשגב.² בעברית המודרנית שהתפתחה במקביל לתעופה ולצילום האוויר בסוף המאה התשע-עשרה קנה לו השורש צל"מ אחיזה בלשון לכינוי הטכנולוגיה החדשה של הפוטוגרפיה.³ נדמה כי השורש צל"מ שמופיע בספר בראשית⁴ בזיקה לבריאת האדם מכפיל את היסוד האלוהי במושג צילום אוויר: פעם אחת כשהוא מציע מבט מלמעלה, כפי שמציינת אמר, ופעם שנייה כשהוא מכיל את הצלם, צלם האל אשר בדמותו נברא האדם, בהיותו צילום.⁵

בספרה "דמיון אורחי" מבחינה אריאלה אזולאי בין צילום לתצלום.⁶ בעוד שתצלום מתייחס לתוצר (לאובייקט) המודפס או הדיגיטלי שמיוצר באמצעות מצלמה, הצילום בעבודתה מובן כאירוע שעשוי להתקיים גם ללא מצלמה וללא תצלום, רק מעצם הידיעה שהופק תצלום. אירוע הצילום מובחן גם מהאירוע המצולם – זה שנראה או לא נראה בתצלום. אירוע הצילום הוא המשך לתצלום שמתקיים (או לא מתקיים) במקום אחר, ואני אוסיף גם בזמן אחר. בעקבות עבודתה של אזולאי, מאמר זה יבחין בין צילום אוויר שיובן כאירוע, לבין תצלומי אוויר ספציפיים, אובייקטים של מעשי צילום. בהמשך להבחנה זו, בחלקו הראשון של המאמר אבחן את המושג צילום אוויר כאירוע בזיקה לשלוש פרקטיקות: הפרקטיקה הקולוניאלית של יצירת מפות, הפרקטיקה של צילום המלחמה והפרקטיקה של תכנון ערים. באמצעות בחינה זו אראה את האופן שבו מערכי ידע וכוח אימפריאליים/מדיניים מתקיימים כחלק מצילום האוויר, ואת האופן שבו ניתן גם לחלץ ידע חזותי אחר שמתנגד למערכים אלה מתוך המושג צילום אוויר. בחלק השני של המאמר אציע קריאה היסטורית אורחית בשישה תצלומי אוויר של שכונת מנשייה, בין יאפא לתל אביב.

מיפוי קולוניאלי

חיים דעואל לוסקי מציע לראות את הצילום האנכי כקטגוריה וככושר של השכל שעוסק "ביכולת לפרוץ את ההווה המלאה בגבולות ההופעה."⁷ בשביל לוסקי הצילום הוא "מהלך השינוי בלבד, ולא ההתהוות הנעה מן האין אל היש", כלומר הוא "יחס המתקיים בהרף העין

* כל הזכויות על תצלומי האוויר המופיעים במאמר שמורות למרכז למיפוי ישראל. התצלומים הודפסו בהיתר המרכז למיפוי ישראל 2013

של הגבול.⁸ בהסתמך על הבנות אלה יבקש מאמר זה לקרוא את המפה כחלק מההיסטוריה של המושג "צילום אוויר". המפה תובן כאן כאחת ההופעות הראשונות (והחוזרות) בגנאולוגיה של צילום אוויר שהתקיימה עוד לפני שנוצר תצלום האוויר הראשון, כקטגוריה של השכל, המקיימת עם התצלום יחסים דיאלקטיים אינטימיים וסבוכים שאת חלקם אפרוש כאן.

כפי שהבהירו מחקרים בהיסטוריה של הקרטוגרפיה, בתחילת המאה החמש-עשרה המפה כמעט לא היתה קיימת באירופה, אך הפכה למצע שמדינותיה כתבו עליו את עצמן ולמרכיב מרכזי בדיסציפלינות שהתפתחו כעבור מאתיים שנה. דוד באויסרט, המזהה בהתהוות המפה זיקה למגמות הריאליסטיות באמנות הצפון-אירופית, קושר את המצאתה בין השאר לצורך הגובר לפתח טכניקות לחלוקת אדמה ולצורך לתעד את הרכוש הפרטי והממשלתי בתהליך התהוותו של האפרטוס אומה-מדינה.⁹

כריסטיאן ג'ייקוב מדגיש את חשיבות המפה, לא כאובייקט אלא כאמצעי תקשורת הטוען טענה בנוגע להבנה של מציאות חיצונית.¹⁰ ניקולאס מירוזף מבין את המפה כאמצעי תקשורת שפורש את החושים מעבר ליכולתם הפיזית, ומתחבר אל הגוף כפרוטזה טכנולוגית שמותחת ומגדירה מחדש את שדה הייצור של החושים.¹¹ במילים אחרות, שדה הייצור של החושים מגדיר את המקום שבו המבט והעין נפגשים במוח. המקום הזה הוא מה שמירוזף מכנה נראות (visuality). בפרק הראשון של ספרו "הזכות לראות" הוא מתאר שתי צורות של מיפוי שהתפתחו כמעט במקביל בתקופה הקולוניאלית: צורה אחת התפתחה כדי למפות את אירופה, וצורה אחרת התפתחה כדי למפות את הקולוניות.¹² מטרת המיפוי בקולוניות היתה לארגן את המרחב כך שניתן יהיה לפקח עליו בצורה יעילה יותר, ואילו המיפוי של אירופה נועד לפאר את המטרופוליס ולהטביע את חותמה על נתיניה הרחוקים, מעבר לים.¹³ במילים אחרות, המיפוי בקולוניות נועד לשימוש מקומי, בעוד שמיפוי המטרופוליס נועד לייצוא.

אם כן, מיפוי הוא מכשיר שלא רק הופעל באירופה אלא היה לכלי מרכזי ביצירתו של משטר קולוניאלי שביקש לפענח את השטח כדי לארגן ולהעמיק את מנגנוני השליטה בו. סעיד כבר הצביע על הקשר ההדוק בין קולוניאליזם למיפוי, והראה כי הקולוניאליזם עצמו מהווה, בין היתר, אלימות גיאוגרפית שבאמצעותה כל מרחב נחקר וממופה כדי להפוך אותו לכזה שניתן לפיקוח ושליטה.¹⁴ הפיקוח והשליטה מתחברים בניתוחה של לואיז בית-לחם ל"רצון לעוצמה". בזיקה לרגע המצאת האטלס, היא כותבת כי "למן הרנסנס ואילך, רצון זה לעוצמה הוחל במישרין על "המרחב החיצוני" של טריטוריות, שהכותבים מטעמה של האימפריה כוננו אותן כחללים ריקים במחווה המייסדת של תהליך הקולוניזציה.¹⁵

כפי שכותב מירוזף, הפיקוח שהתפתח בקולוניות יחד עם כלכלת המטעים (plantations) השטיח את המרחבים הקולוניאליים והפך אותם למקום אחד בצורה של מפה גיאומטרית.¹⁶ מפה זו יצרה את ההבחנה בין אזורים מעובדים ובין אזורים ריקים על פי התפיסה האימפריאלית, ואת שניהם לחלק מאותה מערכת.¹⁷ הייצוג הגיאומטרי שיצרו נציגי אירופה במפות הועתק אל השטח ללא התייחסות לתנאי המקום או למבנים קיימים. באמצעות הארגון של מטעי הסוכר

נוצרה גיאומטריה מרחבית שעוצבה כדי לייצר מקסימום תוצרת, כלומר מקסימום של רווחים למדינות אירופה.

בקולוניות, כותב מירזוף, המיפוי לא נעשה רק על ידי המתישבים הלבנים, אלא גם בצורה אחרת לגמרי, על ידי העבדים עצמם, שמצאו דרכים לעקוף את החלוקה האירופית של המרחב באופן שאפשרו להם להיפגש, לרקוד ולתרגל את הדתות והמנהגים שלהם.¹⁸ המרונס (Maroons), כפי שנקראו העבדים שברחו, נמצאו בכל כלכלה שהתבססה על עבדים. ביישובים גדולים כמו ג'מייקה או בקולוניות כמו סורינאם, שבהם יכלו למצוא מקלט ביער, התבססו קהילות של עבדים בורחים והפכו לחלק אינטגרלי מכלכלת העבדות: היכן שהיו עבדים היו גם עבדים בורחים, שהודות להתנגדותם העיקשת יצרו לעצמם מקום אחר בתוך המרחב הקולוניאלי. בסופו של דבר גם האנגלים, כמו הגרמנים, הגיעו איתם להסכמים שעוגנו בחוק. הם חילקו את שטחי הקולוניה, כך שאזורים מסוימים היו נתונים רק לשליטתם של העבדים לשעבר. ההפרדה הפיזית במרחב הקולוניאלי יצרה מציאות שבה אזורים שלמים לא היו ממופים בשביל המתישבים, כלומר במקום שהעבדים הבורחים יכלו לחיות, העבדים הבורחים שהיו לאנשים חופשיים הפכו את פרקטיקת המיפוי על פיה.¹⁹ הדבר אינו מעיד כמובן על כך שהשטח היה בלתי מוכר או לא ממופה (הוא היה בלתי מוכר ולא ממופה רק למתיישבים האירופים), אלא שהוא היה ממופה אחרת: דרך היסטוריה שבעל פה, מסורת וצורות אחרות של סימון. באמצעות ההתנגדות לעבדות ולכיבוש האירופי וכחלק מהם הצליחו המרונס למפות מחדש את המרחב הקולוניאלי וליצור אזורים שלמים שבהם העבדות לא נרשמה על המפה.

מלחמה²⁰

צילום האוויר התפתח במלחמת העולם הראשונה וכחלק מן ההיגיון המלחמתי שהיא הכתיבה. המצלמה החצי-אוטומטית הראשונה נוצרה ב-1911 בידי מהנדס צבאי רוסי במסגרת המאמץ המלחמתי של רוסיה, ובשנת 1915 החלו הצרפתים בייצור התעשייתי של המצלמות הראשונות שעוצבו במיוחד במטרה לצלם מן האוויר. בתחילת המלחמה החלו כוחות הצבא הגרמני לצלם את החזית המערבית כל שבועיים, ולקראת סוף המלחמה צילמו כ-4,000 תצלומי אוויר ביום. כמות הידע היתה עצומה, אך היכולת והמיומנות לקרוא אותו היתה חסרה. למשל, בגלל הבדלים בצללים שנבעו מצילום בשעות שונות של היום, זיהוי של אותו מקום בשני תצלומים שונים נעשה כמעט בלתי אפשרי. ההבנה שלא מספיק לצלם אלא שיש צורך גם לפענח, להבין ולתייך את המידע הגיאוגרפי הביא למיסוד התחום כחלק מפיתוח אמצעי הלחימה. פאולה אמד מזכירה לנו שאף כי צילום אוויר נתפס לרוב כהרחבה של המבט האנושי, צילומי אוויר חסמו הרגלים ואינסטינקטים של המבט, כאשר סיפקו למעשה דימויים שקועים רבדים שונים של קידוד.²¹ דוגמה אחת לכך היא נקודת המבט האנכית על הנוף, שבניגוד לנקודת המבט האופקית היתה זרה לעין עד תחילת ימי התעופה והתקיימה רק במחוזות הדמיון. הבנת תצלומי האוויר דרשה מיומנויות מקצועיות חדשות: חינוך מחדש של המבט כדי לראות את מה שלא היה אפשר לראות קודם לכן.²²

תצלומי האוויר הראשונים צולמו חתיכות-חתיכות שהכרחי היה לחבר אותן זו לזו כדי להרכיב מהן מפות קרטוגרפיות. לכן, האימון של המבט לא נדרש רק כדי לראות, אלא גם כדי לחבר תצלומים שונים של אותו המקום ליחידה אחת. בהקשר זה מציינת פייפר כי למעשה לא הצלם ולא מפתח הצילומים יכלו לראות "את התמונה כולה", שהתגלתה רק מהפענוח והחיבור של כל החתיכות.²³ אחת המיומנויות החשובות הדרושות לפענוח של תצלומי האוויר היו אפוא הדמיון – ואימון²⁴ הדמיון – שעזר לעין להשלים את הפערים בין התצלומים השונים כך שהפאזל המתקבל ייתפס כשרטוט מפוענח של השטח – למפה.²⁵

מלבד זיהוי השטח, המבט מלמעלה סיפק מצרך נדיר נוסף בשעת מלחמה – ביטחון. מתוך המטוס אפשר היה ללמוד את השטח ואת כוחות האויב, ובו בזמן להימנע מהיתקלות. האיום נוטרל באמצעות המרחק. פול ויריליו נתן ביטוי לקשר בין צילום אוויר לבין חורבן ומוות כשתיאר את עדשת המצלמה שעל המטוס ככלי המשלים את אמצעי הלחימה.²⁶ מבחינתו המצלמה הפכה להיות חלק מהנשק להשמדה המונית שחובר למטוסים. הלוחמה הובילה להיווסדה של תעשיית צילום האוויר, שראתה את הסובייקטים שלה כסובייקטים מסוכנים ועוינים מראש. למעשה, ענף התעופה האזרחי שהתפתח לאחר מלחמת העולם הראשונה היה צריך להתמודד עם הדימוי השלילי שדבק במטוסים כסמלים של מוות והרס בקרב הציבור הרחב, ובו בזמן לטפח את האימה מפני מלחמות עתידיות כדי להצדיק את המשך פיתוח הענף.

בניגוד למה שהתרחש בעולם הצילום, שבו השתתפו נשים הן כמצלמות והן כמצולמות, המצב בתחום צילום האוויר היה שונה מאוד. המגדור של צילום האוויר כפרקטיקה צבאית וגברית, כותבת פייפר, קשור קשר הדוק להיסטוריה של נשים בתעופה, או ליתר דיוק להדרתן של נשים מתחום התעופה עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה.²⁷ תפקידן של נשים בשנים הראשונות לטיס נתפס כמו הופעתן בקרקס או במופעי "שיגינות זיגפלד",²⁸ כלומר כחלק ממופע ראווה. בשנים אלה היו כמה מקרים של טייסות שהן בגדר היוצא מן הכלל שמעיד על הכלל, כמו למשל אמליה ארהרט, הידועה בין היתר כאישה הראשונה שחצתה את האוקיינוס בטיסה. לנשים ניתן מקום בשדה הטיס, אך מקומן בו הובן כצורה של בידור; ואולם בעתות מלחמה דוכא תפקידן בטיס, וכתוצאה מכך בעולם צילום האוויר, באופן שיטתי.²⁹ דחיקתן של נשים אל מחוץ לעולם התעופה/צילום האוויר בזמן המלחמה מנע מהן לקחת בו חלק גם עם חזרתם של החיילים-הטייסים משדה הקרב אחרי המלחמה במישור האזרחי.³⁰

פייפר מתארת את היחס שהתפתח כלפי ענף התעופה בשנות העשרים והשלשים של המאה העשרים כמעין קיבעון המתובל בדטרמיניזם טכנולוגי שצמח פעמים רבות תחת דגלו של הפאשיזם.³¹ פאולה אמד מוסיפה לכך את הממדים האמנותיים שהתלוו לפאשיזם באמצעות האסתטיקה של התנועה הפוטוריסטית האירופית ביחסה אל המצלמה והמטוס.³² פאשיזם אירופי בתקופה זו יכול היה להיות גרמני, איטלקי בריטי או אמריקני. הוא חצה גבולות לאומיים, ובבסיסו עמדה המטרה לחקור ולשלט על הקולוניות שמעבר לים. תומס א' לורנס (לורנס איש ערב) הפך את צילום האוויר לפופולרי כשהשתמש בו כדי להכניע קבוצות מקומיות

במזרח התיכון שהתנגדו לכיבושו ופועלו. מסעותיו המפורסמים במדבר הובילו את בריטניה לאמץ את האסטרטגיות שהתווה למשטור אימפריאלי של כל הקולוניות בין 1919 ל-1939. בריטניה אף פיתחה ושיפרה את האמצעים לשליטה אווירית במזרח התיכון ובאפריקה, שכן הוכח ששליטה (אווירית) ללא קולוניזציה כדאית יותר מבחינה כלכלית. באותה תקופה הכניס גם איטאלו באלבו, שהוסמך על ידי מוסוליני לשלוט בקולוניה האיטלקית בלוב, את היסודות ללוחמת האוויר, ואלה הוכיחו את עצמם במהלך המלחמה לשימוש נגד האוכלוסייה המקומית. בשנות השלושים של המאה העשרים ארגן באלבו מבצעים ליישוב המדבר הלובי, שהיה עד אז אחד המקומות היחידים שטרם מופו ונחקרו על ידי האירופים. כתוצאה מכך, בין השנים 1912–1943, חצי מאוכלוסייתה של לוב נהרגה, הורעבה למוות או הוגלתה באלימות.

תכנון עירוני³³

הכניסה של אנשי מקצוע יוצאי צבא אל שוק העבודה האזרחי לאחר המלחמה, והמסחור של ציוד המלחמה (מטוסים, מצלמות לצילום אוויר וכו') שכבר לא היה בו צורך בשדה הקרב, הובילו לטשטוש ההבחנה בין שליטה צבאית ותכנון עירוני. למשל, אחת המשימות הראשונות של הבריגדיר-גנרל ג'ורג' גודארד שחזר לאחר המלחמה לארצות הברית היתה לצלם תצלומי אוויר של שביטות כורי הפחם במערב וירג'יניה. מטרת התצלומים היתה לסמן את מיקומם של השובתים כדי שכוחות הצבא יוכלו לעצור אותם ולדכא את ההתקוממות.

המיומנויות שרכשו ופיתחו המדינות השונות במהלך מלחמות העולם בצילום אוויר הופעלו אחריה כדי לארגן את החיים האורבניים באירופה ובאמריקה ולפקח עליהם. השימוש בתצלומי אוויר הפך לחלק בלתי נפרד מהפיתוח האורבני, שכן הוא ספק אשליה של אחדות ושלמות של העיר. מלוויל בראנץ', מחלוצי התכנון העירוני בארצות הברית, הצביע כבר בשנות הארבעים של המאה הקודמת על יתרונותיו של צילום האוויר, המאפשר קטלוג ומספור של אזורים אורבניים בפעם הראשונה בהיסטוריה.³⁴ במובנים רבים, צילום האוויר אפשר את הצמיחה של תכנון הערים כתחום מדעי, וכוונן את העיר כאובייקט לניסוי ומחקר. את מה שצילום האוויר נתן למתבוננת על העיר, מציינת פייפר, הוא גם לקח ממנה, שכן מרגע הופעתם של תצלומי האוויר בזיקה לתכנון עירוני, העיר הפכה מובנת רק מתוך המרחק שאפשר המבט מן המטוס.³⁵

ככל שגברה הפופולריות והנגישות של צילום האוויר, הוועדות לתכנון עירוני החלו לעשות שימוש בתצלומי אוויר ולהישען עליהם בקבלת החלטות. בתהליך זה נשחק מקומם של מי שאכלסו את התצלומים האלה. ב-1965 גילתה אירופילמס (Aerofilms), חברה מסחרית לצילום אוויר, כי הפנייה אליה נעשית עוד לפני תחילתו של שלב התכנון העירוני.³⁶ החברה הצהירה כי זו דרך זולה ויעילה לקבל מידע מהימן שלא מעורר את חששה או את חשדה של האוכלוסייה המקומית, כפי שעלול לקרות במהלך סיור של עובדי עירייה הסוקרים את המקום. צילום האוויר אפשר למעשה ליצור הליך תכנון מעל לראשה של האוכלוסייה המקומית, שעשויה היתה להתנגד לו או לדרוש לקחת בו חלק אילו ידעה על קיומו.

תצלומי אוויר ניצבים על קו התפר שבין מפה לתצלום וטומנים בחובם גם מאלה וגם מאלה. המשותף למפות ולתצלומי אוויר הוא שמבחינה היסטוריוגרפית, מפות, כמו תצלומים, נרשמו כיצירות שמבקשות למסור את "מה שנמצא שם", כהגדרתו של חוזה ראבאסה³⁷ בזיקה למפה, או את ה"הנה זה כאן", כפי שניסח זאת בארת בזיקה לתצלום כשטען כי התצלום הוא עדות מכנית לאירוע שאירע, והוא חוזר על מה "שלעולם לא יוכל לחזור שנית בממשות".³⁸ לואיז בית לחם, שניתחה את הקשר בין ספרות דרום-אפריקאית למפות, הצביעה על הקשר בין "הרצון לעוצמה" לבין המימזיס, וטוענת שבדומה למסמן הריאליסטי, לאות, ואני אוסיף גם לתצלום, המפה מזהירה על עצמה כמי שמקדמת את "הממשות", ובינה לבין המציאות – "מה שנמצא שם" – קיימת הלימה מימטית.³⁹

נדמה כי הרצון לעוצמה שבית לחם כותבת עליו ביחס למיפוי בא לידי ביטוי מאוחר יותר, בצילום של כל חלק וחלק של הטריטוריה הנתונה לשליטת האימפריה. אלא שבמעשה הצילום קורה דבר והיפוכו. שכן התצלום, ובאופן מכריע עוד יותר תצלום האוויר, מראה כי הטריטוריה אינה ריקה. בהמשך לכתיבה של בית-לחם, אני טוענת שגם הצלמים מטעים האימפריה או פרשניהם כוננו שטחים גדולים כמרחבים ריקים, אף על פי שבתצלומים עצמם ניתן לראות בבירור שהם אינם ריקים. כלומר, כחלק מן הרצון לעוצמה או בנוסף לו, צריך היה להפעיל עוד מנגנון: של מיסוך הראייה או של יצירת רווח בין הנראה למובן כדי לגשר בין התצלום המלא לשטח הריק שצלמי האימפריה ביקשו לכונן.

המבט מתוך המצלמה שעל המטוס נשא בתוכו את רצף הצילום שלפני הפצצה, שהתעצב כחלק מטכנולוגיית המלחמה ונשא איתו מטען זה עם אזורו. הפרספקטיבה של צילום האוויר המלחמתי ושל המפה הקולוניאלית חדרו בסופו של דבר אל המבט על העיר. מה שאפשר את היצירה של אזורים ריקים מאדם במהלך הקולוניזאציה, ובמהלך המלחמה את המחיקה של בני אדם ושל דם וגופות מהתצלום, יכול מאוחר יותר "לנקות את העיר" מעניים וחסרי בית לצורך כינונו של מבט ריבוני.

המיומנויות המקצועיות והטכנולוגיות הממוגדרות של הטייס/צלם/חייל/מפענח/קרטוגרף שנדרשו במהלך ההיסטוריה של צילום האוויר הפכו לחלק אינהרנטי מהתצלומים, וממשיכות להפעיל את סוגי המבטים שהם מאפשרים. עם זאת, בשונה מהמפות שיצרו האימפריות, שהמידע שנרשם בהן משקף את האידיאולוגיה של המשטר שבתוכו הוא נוצר – החל בשפה שנרשמת במפה וכלה בסימונים ובשמות שנרשמים בה – תצלומי אוויר, כמו תצלומים אחרים, תמיד מכילים עוד. אין בכך כדי לומר שאי אפשר לקרוא מפות באופן ביקורתי או בניגוד לכוונת יוצריהן, אלא ניסיון להבחין בין המפה לתצלום האוויר. בעוד שמפה משתיחה את השטח ובוחרת מה לסמן ואיך, מה להראות ואיך, התצלום מראה כל מה שנכנס לעדשה. על המפה נרשמות מילים שמסמנות את מה שהמפה מראה, והיא מראה את מה שהמילים שרשומות עליה מספרות. דוגמה לכך אפשר למצוא בדיון של מירון בנבנישתי ב"מפה העברית" ככלי לכינון ריבונותה של מדינת

ישראל.⁴⁰ בנבנישתי מתאר את תהליך העבודה של "ועדת השמות" שביקשה למפות את הארץ בעברית, תוך כדי מחיקת השמות הערביים ממנה, ומציין כי הוועדה פעלה בקצב מואץ מרגע הקמת המדינה, בין היתר כיוון שהיה צורך להדפיס מפות חדשות בעברית, ואלו נזקקו לשמות עבריים שקיבלו תוקף רק כאשר הודפסו על המפה.⁴¹ אם נתבונן באחת ההדפסות הראשונות של המפה העברית מתחילת שנות השישים וניצבנה ליד תצלום אוויר של הארץ מאותה תקופה, נוכל לראות את הפער ביניהם. במפה העברית אין זכר ליישובים פלסטיניים, אך בתצלום האוויר אפשר לראות את חורבותיהם של מאות היישובים הפלסטיניים ההרוסים שכבר נחקו מהמפה אבל עוד נותרו על מקומם.⁴² במקרה זה, בניגוד לתצלומי האוויר שהופקו במהלך המלחמה והקדימו את המפות הקרטוגרפיות, "המפה העברית" הקדימה את התצלום וביקשה לכוון בו את המחיקה. המחיקה הכביכול מוחלטת במפה היא אף פעם לא כזו בתצלום, שכן שרידים תמיד נותרים. בתצלומי אוויר שצולמו בשנים הבאות אפשר לראות פחות ופחות שרידים של יישובים פלסטיניים הרוסים, כאילו התצלומים מבקשים להתקרב אל המפה. מתוך התבוננות בתצלומי אוויר ניתן להתחקות אחר החורבות והשרידים הפלסטיניים השזורים בארץ ולחלץ מהם סיפור אחר מזה שנרשם על "המפה העברית".

במקרה שלפנינו המפה, כמו תצלום האוויר, מקיימת יחס מימטי עם מה ש"נמצא שם". אך בעוד המפה העברית משנות השישים מראה במובן מסוים את "מה שיהיה שם", תצלום האוויר מראה את "מה שהיה שם" לצד "מה שנמצא שם", וכפי שנראה בחלק השני גם את "מה שיכול היה להיות שם" ואת היחסים ביניהם. כיוון שהתצלום מקיים יחסים מימטיים מרובדים עם המציאות, כלומר יכול לשמש עדות לאלימות המכוננת של המדינה ובו בזמן מצע לתביעה לאמת היסטורית, לתביעות משפטיות על בעלות אישית וקהילתית על מקום ומצע לכתיבת היסטוריה פוטנציאלית, לתצלום יש פוטנציאל לייצר יחס חדש אל הנראה.⁴³ יחס כזה יכול לבוא לידי ביטוי רק כאשר התצלום הופך נגיש למבט אורחי, שהוא תמיד מרובה ואינו כפוף לריבונות המדינה.

קריאה בתצלומי אוויר

כאמור, תצלומי אוויר הם רגע בתוך אירוע צילום האוויר, הרגע שבו מתקבע דימוי ספציפי ומובחן שמהווה מקור לידע. בחלק זה של המאמר ייבחנו שישה תצלומי אוויר של שכונת מנשייה, לאור הגנאולוגיה ששורטטה לעיל בזיקה להיסטוריה של כינון ריבונותה של מדינת ישראל.

מנשייה, אחת השכונות החדשות של העיר יאפא,⁴⁴ הוקמה לקראת סוף המאה התשע-עשרה כחלק מתהליך רחב יותר של עיור שעבר האזור, ונהרסה כחלק מהאלימות המכוננת של מדינת ישראל וכחלק מתהליך מוניציפלי של הלבנה מקומית.⁴⁵ החרבת השכונה הביאה להרס המרקם העירוני שמנשייה הייתה חלק ממנו, כיוון שחיברה את יאפא ותל אביב למה שניתן להבין כעיר אחת.

התבוננות צמודה בתצלומי האוויר מלמדת כי מנשייה לא נהרסה ביום אחד, אלא בתהליך

שנמשך יותר מעשרים שנה. מ-1948 ועד אמצע שנות השבעים נסעו דחפורים וכולדוזרים ברחובותיה, הרסו את בתיה ופינו את ההריסות אל הים כדי ליישר את הקרקע ולמחוק את זכר השכונה. תושביה הפלסטינים גורשו במהלך הקרבות ולא הורשו לשוב, ותושביה היהודים, אלה שתפסו בגופם את מקומם של הפלסטינים מאוחר יותר, פונו בצווים עירוניים.

העבודה בשכבות לאורך ציר הזמן עם מקבץ תצלומי אוויר, אפשרה לי לראות את הרצף שכונה-חורבה-פארק באופן כרונולוגי, תוך איתור של נקודות ציון מרחביות על תצלומי האוויר שעזרו לי להתמקם. מתוך קריאה זו יכולתי לראות את האופן שבו הובנה המבט מלמעלה כחלק מהמשטר. בקריאה בסדר כרונולוגי הפוך, התצלומים אפשרו לי לראות כל רגע כזה שבו צולם תצלום כרגע שבו משהו אחר היה יכול לקרות, כצומת של אפשרויות שלא היו חייבות להוביל אל התצלום הבא. קריאה כזו היא הצעה למהלך אורחי שמחדיר את נקודת המבט המשותפת במקום שהמשטר פעל לסלק את עצם אפשרותה. ההתבוננות בתצלומים גם חייבה אותי לפנות למקורות נוספים כדי להבין מה אני רואה בהם. מקורות היסטוריים, ארכיוניים ומקורות ראשוניים שימשו אותי כדי לאזרח את המבט על התצלומים ולראות בהם לא רק את ההיסטוריה שמספר הארכיון שבו הם מאוחסנים.

לתצלומי אוויר, אולי יותר מלתצלומים אחרים, יש הקשר מוסדי מובהק שמחובר מיסודו למנגנוני המדינה המודרנית. לא רק האמצעים הדרושים להפקתם של תצלומי אוויר או השימוש שלהם במלחמה, בתהליך של קולוניזציה או בתכנון ערים היו נחלתה של המדינה, אלא גם אחסונם ונגישותם לעין הציבור נתונים תחת פיקוחה של המדינה. המוסד שבו מאוחסנים חמישה מתוך ששת התצלומים שיידונו בחלק זה הוא מפ"י, המרכז למיפוי ישראל. ההיסטוריה של המוסד, המוצגת באופן רשמי באתר האינטרנט שלו, מתחילה עם מחלקת המדידות של המנדט הבריטי, ממשיכה באגף המדידות של מדינת ישראל ומסתיימת עם השם הרשמי של המוסד היום. על פי אתר האינטרנט, הסיבה להקמתה של מחלקת המדידות המנדטורית בשנת 1920 היתה מדידה ומיפוי של הארץ לצורך עריכת הסדר מקרקעין. מהלך זה מוסבר כתוצאה של הלחץ שהפעילה המנהיגות הציונית על המנדט הבריטי, כאשר ביקשה לקנות קרקעות בארץ ישראל בעקבות הצהרת בלפור.⁴⁶

במחלקת המדידות המנדטורית עבדו יהודים, הן כמוודדים והן כמנהלי מחלקות, ויחד עם אנשי פלוגת המודדים הארץ-ישראלית של הצבא הבריטי הם היו הגרעין שהפעיל את מחלקת המדידות עם קום המדינה. גם המבנה שמשמש היום את המרכז, הנמצא ברחוב לינקולן בתל אביב, הוא מבנה שקיבלה המדינה בירושה מהמנדט הבריטי, על כל תכולתו. המבנה הפיזי והמוסדי שלו, כמו ההרכב האנושי והנרטיב הרשמי שהוא מציג היום, הם המשך ישיר של המוסד המנדטורי.

בסדרת תצלומי האוויר שיידונו בחלק זה אפשר לעקוב אחר התנועה של החרבת שכונת מנשייה, היעלמותו של המרקם העירוני ושרטוטו של קו החוף מחדש. תצלום האוויר האחרון הוא שונה. הוא מהווה חלק מעבודה שמבקשת למפות מחדש את השכונה כדי לדמיין מציאות אחרת למקום.



ארכיון המרכז למיפוי ישראל, תצלום מספר 241, 1918.

1918

הגנרל הבריטי אדמונד אלנבי, שעתיד היה לכבוש את פלסטין, שלח בשנת 1918 חמישה טייסים אוסטרלים לצלם 1,620 קמ"ר של הארץ כדי לשפר את המודיעין הבריטי בנוגע לחזית העותמאנית. הם לוו על ידי מטוסי קרב, ומ-5 עד 19 בינואר 1918 הצליחו להשלים את משימתם. באותה עת צילמה את אותו אזור המחלקה ה-304, מחלקת התעופה הבווארית של הצבא הגרמני, כחלק מן המאמץ המלחמתי של גרמניה שפעלה לצד האימפריה העותמאנית במלחמת העולם הראשונה.⁴⁷

התצלום שנראה כאן, שנמצא במפ"י, צולם על ידי מחלקת התעופה הבווארית. בצד השמאלי של התצלום ניתן לראות בבירור את נמל יפו המוקף בעיר העתיקה. בצדו הימני בולטת שכונת מנשייה על רקע החולות שמימינה, קרובה לחוף הים, אך עדיין לא נוגעת בו. אור אלכסנדרוביץ מראה כי למעשה שכונת "מנשייה" בערבית ו"שכונת נווה שלום" בעברית היו שני שמות שהתייחסו לאותו מקום: השכונה המוארכת שנראית בתצלום. הדבר מצביע על כך שעד שנות העשרים של המאה העשרים התגוררו במקום יהודים וערבים. החלוקה בין האזורים בתקופה זו נבעה מהבדלים כלכליים וחברתיים ולא מהבדלים לאומיים או דתיים. בין מסילת הרכבת לשפת הים השתרע אזור מבוסס כלכלית, ואילו בקצה הצפוני של השכונה התפתחה שכונת עוני שכונתה "רובע קרטון" ולימים תתמוזג עם שכונת "כרם התימנים".⁴⁸ ממזרח בתיה של שכונת נווה צדק, שכונתה אז שכונת שבזי. בתיה של תל אביב לא נראים בתצלום – הם נמצאים מחוץ לגבולות הפריים.

מה שכן ניתן לראות בו הוא גבולות מרובע בצורת טרפז – בית הקברות ברחוב טרומפלדור, ובקו כמעט ישר ממנו, לכיוון הצד הימני התחתון של הפריים, את בתיה של המושבה שרונה. החלקים הכהים בתצלום הם שדות מעובדים, פרדסים שגידלו בהם תפוזי ג'אפה.



ארכיון המרכז למיפוי ישראל, תצלום MM 404941, 1946.

1946

בתצלום מ-1946 אפשר לזהות קו אלכסוני שחוצה את הפריים: זו מסילת הרכבת יאפא-אלקודס. תחנת הרכבת, מבנה מוארך הצמוד למסילה, מוקפת מבנים. מאחורי מבנה התחנה בולט בצבע לבן גגו של מפעל לייצור אריחים, חלק ממתחם שכלל מפעל, מחסן ובתי מגורים של בית משפחת וילנדר הטמפלרית. סביב התחנה ולאורך מסילת הרכבת ניכרת צפיפות אורבנית שמתפשטת צפונה ומערבה אל חוף הים, ומזרחה עד הקצה הדרומי של הפריים. רצועת החוף בנויה. הבתים מגיעים עד לקו המים. ביניהם ניתן לזהות את בית ביידאס. שני מגדלי הבית בולטים במיוחד

על רקע השטח המעט כהה המקיף אותו ומעיד על הבדלי הגובה בינו ובין קו החוף הניצב מערבית לו וקו הכביש הניצב מזרחית אליו. באלכסון מבית ביידאס ניצב מסגד חסן בק, מוקף חצר ובה צמחייה צפופה הנראית בתצלום בצבע כהה. בקצה הימני של הפריים נמצאת מה שמכונה כבר שכונת "כרם התימנים", שהתחברה כאמור לקצה הצפוני של מנשייה. לפי הנראה בתצלומים, כמו מתוך עדויותיהם של יהודים וערבים שחיו בשכונה, שתי השכונות התמזגו ארכיטקטונית וחברתית לכדי רצף אחד.⁴⁹ אפשר לחשוב על הרגע ההיסטורי של התצלום כרגע שבו טרם התקבעה החלוקה הבינארית הנוקשה בין יהודי לערבי והגבול (בין השכונות ובין היהודי לערבי) עוד יכול היה להיוותר מטושטש.⁵⁰ היעדר הגבול הפיזי עומד בסתירה לשרטוטו על "הנייר" ולשיח הלאומי שצמח אף הוא באותה תקופה ומבקש להבחין ולהתבחן תרבותית, אתנית ומרחבית.



ארכיון המרכז למיפוי ישראל, תצלום DEV 126003, 1959.

1959

בתצלום מ-1959 נראים אזורי ריקים לאורך קו החוף, וביניהם רצועות בתים. שוב רואים את בית ביידאס ואת מסגד חסן בק. קבוצת הבתים שעמדה מול בית ביידאס והפרידה בינה ובין המסגד איננה, שתי קבוצות בתים אחרות שמקיפות את המסגד ממערב ומדרום עדיין נמצאות. מסביב למסגד לא נראית צמחייה מרובה כמו בתצלום מ-1946. המגרש מצפון למסגד ריק. מצדו השני של הרחוב שהיה פעם רחוב חסן בק והפך בינתיים לרחוב הכובשים נפער שטח רחב וחשוף. במגרש השמאלי כבר נראים שבילים עגלגלים, ובניהם צבע כהה של דשא. מסביב שתילים שיהפכו להיות עצים בגן הכובשים. המגרש הצמוד לגן בכיוון צפון ריק – נראה כי הוא מצופה חול ואולי גם צמחייה הגדלה פרא. רחוב המרד, שהיה פעם רחוב הכרמל, נראה כמעט במקביל לרחוב הכובשים. תחנת הרכבת נראית בקצה השמאלי של התצלום, ובינה לבין הים מפרידים קבוצות צפופות של מבנים. מסילת הרכבת כבר לא פועלת, אך התוואי שלה עוד נראה בבירור, חוצה את הפריים באלכסון.

בזמן שצולם התצלום כבר עברו רוב אדמות מנשייה (כ-2,400 דונם) לבעלות המדינה באמצעות חוק נכסי נפקדים מ-1950, ובמהרה ייהפכו רשמית לאדמות מדינה באמצעות חוק יסוד: מקרקעי ישראל (1960), האוסר על מכירת אדמת מדינה. מבנה חוקתי זה הבטיח למעשה את החד-כיווניות של העברת הבעלות על הקרקעות.

יפתחאל קורא לכך תהליך של ייחוד המרחב.⁵¹ המדינה יצרה מערך חוקתי שלם שבמסגרתו כל אדמה שהופקעה הפכה מיד לאדמת מדינה, ובו זמנית לרכושו (המשותף) של העם היהודי, באמצעות הקרן הקיימת לישראל והסוכנות היהודית. שני הגופים היהודיים החוץ-טריטוריאליים שהיו מרכזיים בהקמתה של מדינת ישראל המשיכו להתקיים גם אחרי 1948 ושולבו באופן רשמי במנגנוני המדינה: הקרן הקיימת שולבה בתפקיד מפתח במינהל מקרקעי ישראל, והסוכנות המשיכה להיות גורם מרכזי בהקמת יישובים חדשים. יפתחאל מזהה את הבעייתיות החריפה במערך זה, המקנה כוח ריבוני-שלטוני לגופים חוץ-טריטוריאליים בתוך המדינה.

בשנת 1959 נבחר בתל אביב ראש עירייה חדש, מרדכי נמיר, אשר ביקש לקדם תוכנית שתהפוך את תל אביב למטרופולין תרבותי, תיירותי, תחבורתי ותעסוקתי. לצורך כך מינה נמיר צוות מיוחד של אדריכלים ומהנדסים שיכינו תוכנית-אב חדשה. על פי הנחייתו התמקד הצוות בתוכניות לפיתוח אזור עבר הירקון, קו החוף ופיתוח אזור מנשייה כמרכז העסקים הראשי של תל אביב – ה"סיטי" של העיר, כפי שכונתה בתוכניות.⁵² החוליה החסרה בתיאור של נמיר היא ההחרבה, שנראית היטב בתצלום, אך בדבריו היא מובלעת.

תושבי השכונה לא היו חלק מהגורמים שבאו במשא ומתן על אופיו של המרחב שבו התגוררו. היהודים הישראלים שחיו בשכונת מנשייה בשנות השישים היו אזרחי המדינה שמילאו את חובתם האזרחית, כפי שהדגישו שוב ושוב במכתבים ששלחו באופן פרטי וכקבוצה לעירייה, אבל העירייה בכל זאת סירבה להתייחס לדעתם בקביעת סדר היום של המקום.

בנובמבר 1962 הכריזה החברה הממשלתית-עירונית "אחוזות החוף", שהוקמה במיוחד לצורך פיתוח מנשייה, על "תחרות בניין ערים לתוכנית פיתוח אזור מרכזי תל אביב-יפו". המושגים "תכנון" ו"בינוי", המלווים בשפה מקצועית ובמונחים מעולם האדריכלות, מופיעים במסמכים רבים בזיקה להחרבתה של מנשייה.⁵³ הם מהווים בסיס לפיתוח שעליו דיבר נמיר ומבקשים לכסות על האלימות המשטרית שנדרשת על מנת להפעילם. יתרה מזו, מתוך אלה מצטייר קשר הכרחי בין החרבה לבינוי. אזולאי מתייחסת להרס בתים פלסטיניים כפרקטיקה משטרית, ומדגישה כי ההרס הוא פרויקט עצמאי של המשטר, חלק מהאלימות שכווננה וממשיכה לכוון אותו.⁵⁴ כך ניתן להבין את החרבתה של מנשייה.



ארכיון המרכז למיפוי ישראל, תצלום MM 1307883, 1967.

1967

בתצלום מ-1967, קו החוף נראה ריק. ממערב לרחוב הכובשים כבר כמעט ולא רואים בתים. רק מבנים בודדים נטועים בו. התוואי של קו החוף שונה. מול בית ביידאס צמחה, כמו גידול עודף, חתיכה נוספת של חוף שלא נראית בתצלומים הקודמים. בסמוך אליה נראים סימנים על החוף. ייתכן כי אלה סימנים של טרקטור או בולדוזר שגרר שרידי מבנים אל תוך הים מעט לפני שצולם התצלום. בחלק הדרומי של קו החוף, המקום שפעם היה אירשיד, ניצבים כמה מבנים. בקבוצה הדרומית ניתן לזהות את שלושת הבתים שהפכו לבית האצ"ל. גן הכובשים נראה כהה. הצמחייה בו צפופה. השתילים הפכו לעצים. מימינו נראה מגרש מכוסה אספלט שהפך מגרש חניה, ומכוניות ומשאיות כבר חונות עליו. בית ביידאס עוד עומד מבודד כמעט לגמרי. מסגד חסן בק, באלכסון אליו, ניצב חסר תקרות – ניתן להבחין בצל של הקירות הנופלים אל תוך המבנה.

בחליפת מכתבים בין העירייה, חברת עמידר וחברת אחוזת החוף שמתווקת בארכיון עיריית תל אביב אפשר לקרוא על המחלוקות בין הגורמים השונים בנוגע לפינוי הריסות השכונה.⁵⁵ מי אחראי להריסה, מי אחראי לפינוי התושבים ומי אחראי לפינוי ההריסות הן שאלות שעולות מפי הגורמים השונים שמנסים אגב כך להעביר את האחריות מאחד לשני. מה שברור הוא כי מאחורי השפה המקצועית שבה משתמשים כולם, הורסים את מנשייה, מיישרים את השטח, מפזרים מעליו אדמה, ואת החורבות של השכונה, שמבחינת כותבי המכתבים הפכו להיות פסולת – זורקים לים. בתצלום אפשר לראות איך הפכה העירייה את האזור לחולות שניתן יהיה להפריח, וכך לחזק שוב את המיתוס של תל אביב, העיר שקמה מן החולות. כך ביטאה העירייה שתי תשוקות בפעולה אחת: גם החרבה של מנשייה וגם יצירה יש מאין של אדמה חדשה בתל אביב (ויצירתה של תל אביב מתוך אדמה חדשה).⁵⁶

1980

התצלום משנת 1980 הוא תצלום צבע, ובו ניתן להבחין בצורה ברורה בירוק של הדשא של גן הכובשים ובירוק של גן צ'רלס קלור שנמצא בתהליכי בנייה ופיתוח. בתצלום זה הגידול שצמח על החוף הפך רחב וברור יותר באמצעות סימונו הירוק של הגן בהתהוות. בניית גנים לאומיים במקום יישובים פלסטיניים שהוחרבו היא פרקטיקה שחוזרת על עצמה במקומות שונים בארץ.⁵⁷ במקרים רבים ניתן למצוא שרידי בתים, מסגדים ובתי ספר בין העצים של אותם יישובים.⁵⁸ במקרה של גן צ'רלס קלור לא ניטעו עצים, כיוון שאלה אינם יכולים לגדול על הריסות ועפר. על כן ניטע ע' הלל בפארק דשא ושיחים נמוכים, המבקשים לכסות על הלכלוך שיצרה ההחרבה כמו שטיח חדש.⁵⁹ רק בצדו המזרחי של הפארק (בשטח שאינו שטח ים מיובש ומכוסה) ניטעו דקלים ואשלים.

רחוב הירקון, שמפריד בין הגן וקו החוף ובין המשך העיר והפך להיות הרחוב הראשי של האזור, נראה בבירור. בית ביידאס כבר איננו, כמה מטרים ממזרח למקום שבו שכן ניתן לראות את בריכת מלון דן פנורמה, ולצדו עוד שני בתי מלון בבנייה. הריק שלצד החוף יוצר סוג של אנומליה מרחבית שכוללת אל מול צפיפות הכבישים והבניינים שממזרח לרחוב הירקון. הריק



אכיוון המרכז למיפוי ישראל, תצלום MM 6654889, 1980.

של צילומי המפורסם של סוסקין מ-1909, מאחורי הקבוצה שהגרילה בינה לבין עצמה את המגרשים באחוות בית, משתכפל לתוך הריק של קו החוף בתצלום מ-1980.

2012

תצלום זה שונה משאר התצלומים בסדרה. הוא חלק מפרויקט של קבוצת Decolonizing DAAR (Architecture Art Residency).⁶⁰ הפרויקט מבקש לחקור היבטים מרחביים שונים של תהליך הקולוניזציה באמצעות פרקטיקות אדריכליות, ותוך כדי כך ליצור מרחב עבודה השתתפותי-ניסויי שמערב פרספקטיבות פוליטיות שונות בתהליכי התכנון.⁶¹



צילום: סאי סו (Sai Shu). נוצר במסגרת DAAR@Berlage, קורס בהנחיית DAAR במכון ברלאג (Berlage) ברוטרדם, 2011-2012.

אחד הפרויקטים המרכזיים של הקבוצה עוסק באפשרויות לשיבה של פליטים פלסטינים. בניגוד לתפיסות השכיחות ביחס לשיבה, הדוחקות את האפשרות אל התחום שבין חלום לאיום קיומי ולמעשה סותמות כל אפשרות של מחשבה או דיון, הקבוצה מציעה להבין שיבה (או נכון יותר בהקשר זה – שיבות) כפרקטיקות פוליטיות מגוונות שמתקיימות בהווה, ומכילות מרכיבים מחיי היומיום של מי שחיים היום במחנות הפליטים בזיקה לזיכרון של המקום שממנו גורשו. צורות השיבה השונות מבקשות לנווט את היחסים המורכבים בין שני המקומות – המקום שממנו גורשו הפליטים והמקום שבו הם חיים היום.

בפרויקט שעוסק בשיבה ליאפא מתמקדת עבודת הקבוצה בשכונת מנשייה. אחד הכלים לצורך כך הוא קריאה בתצלומי אוויר (מ-1924 ומ-1930) שביקשו למעשה לצלם את תל אביב מתוך יאפא, וצילמו במקרה גם את מנשייה. באמצעות סופר-פוזיציה של תצלומי אוויר (מן ההווה ומן העבר) ומחקר היסטורי וחזותי של השכונה ושרידיה, הקבוצה מציעה לחשוב מחדש על המרחב ועל האפשרויות שהוא טומן. בהקשר של העיר, נכתב בחומרים שמלווים את הפרויקט, השיבה תהיה מוכרחה "להיבנות על הבנוי", וב"בנוי" הכוונה היא לבנייה הישראלית של השנים האחרונות והחורבות או שרידי המבנים הפלסטיניים שעוד נותרו במקום. שרידים אלה, שהפליטים מדמיינים אותם לא פעם ככפרים שלמים שקפאו בזמן ונותרו כפי שהיו לפני שבעים שנה, הם כיום למעשה חורבות שלא תמיד פשוט לזהותן בתוך המרקם העירוני שמבקש להעלימן. אחד הצעדים הראשונים של הקבוצה הוא לפיכך זיהוי של שרידים אלה, המחברים הן להיסטוריות אישיות של אנשים ספציפיים והן להיסטוריה הקולקטיבית של האזור. פרקטיקה של שיבה מוכרחה להתאים את עצמה להווה המרחבי השונה של המקומות השונים. במובן הזה, החורבות מתפקדות מבחינת הקבוצה לא רק כשרידים של מה שהיה, אלא כבסיס למה שיכול להיות.

הקמתה של תל אביב כחלק מן הנרטיב הכללי של בניין הארץ, הפיכתה ל"עיר המודרנית הראשונה באזור" והבנייתה כעיר העברית החדשה, היתה מותנית בהחרבת מנשייה. במנשייה החרובה המדינה (פעמיים) בתים פרטיים, בתי משפחות, מבני ציבור ומבני דת. אך מעבר למבנים, הוחרב במנשייה מרחב משותף שבו התגוררו יהודים וערבים.

אם נעקוב אחרי קצב פעימות ההחרבה של מנשייה, נוכל לראות כי קבוצת הבתים הראשונה שנעלמה מהתצלומים ולא נותר ממנה זכר היא הקבוצה שניצבה אל מול מסגד חסן בק והפכה להיות גן הכובשים ותחנת הכרמלית. זהו הקטע שחיבר בין מנשייה לכרם התימנים ויצר למעשה רצף אורבני אחד. ראוי לשאול מדוע דווקא להרוס את הבתים עד היסוד ומדוע להתחיל להרוס דווקא חלק זה. בתחילת המחקר, כשניצבתי לראשונה מול התצלומים וקראתי את ההתכתבויות השונות בין משרדי הממשלה בעניין הרס השכונה, האמנתי שזה היה האזור שנפגע ביותר במהלך המלחמה, אזור שבו התנהלו הקרבות ועל כן היה הרוס בחציו גם ככה ואולי אמנם מסוכן להשאיר על תלם את הבניינים המטים לנפול. אבל מתוך קריאה של מפות ומסמכים של האצ"ל וההגנה המתארים את כיבוש יפו למדתי שהחדירה אל מנשייה נעשתה מכיוון מזרח, דרך נווה צדק, ולא מכיוון צפון (מה שמכונה מנשייה עלית או רובע הקרטון, הגובל בכרם התימנים). זהו גם האזור במנשייה שבו התגוררה רוב האוכלוסייה היהודית. מתוך מסמכים שנמצאו במשטרה הבריטית במנשייה ונלקחו כשלל על ידי האצ"ל עולה כי בשנת 1944 התגוררו ברובע הקרטון 7,000 יהודים ו-2,000 מוסלמים, במנשייה תחתית (מרכז מנשייה) התגוררו 1,000 יהודים ו-11,000 מוסלמים, ובאירשד (האזור של מוזיאון האצ"ל) התגוררו 15 יהודים ו-7,000 מוסלמים.⁶² השאלה מדוע דווקא שם החלה העירייה את ההריסות והחליטה לאחר מכן לנטוע שם גן – שנושא את השם הבלתי מתעתע "גן הכובשים" (אף על פי שכאמור כיבוש יפו לא החל שם) – מקבלת אפוא משנה תוקף. בתצלום משנת 1967 נעלמה קבוצת הבתים שניצבו מאחורי המסגד, יחד עם קבוצות בתים נוספות על קו החוף. בתצלום משנת 1980 קו החוף מופיע כחלק מאזור תיירותי, כפי שהציע נמיר בחזונו. נראה כי שני עקרונות הנחו את פעימות ההחרבה: בידודו של המסגד מהמרקם העירוני שממנו היה חלק, והפרדה – יצירת גבול פיזי ברור בין תל אביב ליפו. עם זאת, אם נתבונן בתוואי הרחובות נראה שהוא לא השתנה בצורה משמעותית. מסילת הרכבת אמנם נעקרה, אך התוואי עודנו נראה בתצלום.

התצלום מ-1918 טומן בחובו את ההיסטוריה של מלחמת העולם הראשונה ואת ההיסטוריה של השכונה הניבטת ממנו. אמצעי הייצור של התצלום – המצלמה והמטוס – כמו המניע לצילום, הם חלק ממנגנון המלחמה. התצלום מ-1946 מהווה חלק מתהליך הקולוניזציה של פלסטין, והרס של המרקם העירוני והחברתי שחלקו יהודים וערבים. התצלומים שבאים אחריו טומנים בחובם את תכנון העיר תל אביב, הכרוך בהחרבת מנשייה.

העבודה של קבוצת DAAR על תצלום האוויר של מנשייה משנה אותו ומציעה ערוץ אחר של התבוננות, שבו מנשייה נבלעה תחת תל אביב. העבודה של הקבוצה מציבה את מנשייה על התצלום. פעולה זו מזמנת התבוננות מחודשת על המקום, ודרכה גם על סדרת התצלומים כולה.

ביצירת דימויים של המקום שמסתמכים על עברו ומציעים עתיד שחורג מהאפשרויות הפוליטיות המגבילות של ההווה, הקבוצה יוצרת אפשרויות לא רק למבט אל העתיד, אלא להבנה של רגע פוטנציאלי בהיסטוריה שהוחרב יחד עם השכונה. הרגע שבו שכונת מנשייה לא הפרידה בין תל אביב ליאפא/יפו אלא חיברה אותן לכדי מרקם עירוני אחד של עיר משותפת, שיהודים וערבים התגוררו בה ביחסי שכנות לפני שהנרטיבים הלאומיים הפכו אותם לאויבים. יחסים אלה היו בחלקם טובים, בחלקם רעים – כמו שקורה במקום שהשכנות היא חלק ממנו. אבל גם אחר כך הנרטיבים בלבד לא הספיקו, ונדרשה הפעלה של אלימות קשה מצד המדינה – הרס של בתים וגירוש של מרבית תושביה הערביים של יפו – כדי לקבע את ההפרדה בתצלום כמו גם במקום עצמו. זו ההחרבה שעליה מספר צילום האוויר של שכונת מנשייה משנת 1946. לא רק ההחרבה של כל בית ובית שהתצלומים הבאים בסדרה מספרים עליה, אלא הרס המרקם העירוני והיחסים בין יהודים לערבים שהתפתחו כחלק ממנו. העבודה של קבוצת DAAR בסופרפוזיציה של התצלומים, כששכבות העיר לא נמחקות אלא ממשיכות להתקיים, מגלה דבר מה נוסף: היא מגלה את הרגע הפוטנציאלי של העבר כאפשרות לעתיד, כלומר האפשרות לתיקון שכרובה בהכרה של מה שהיה, בשינוי של מה שישנו ובתכנון של מה שיכול להיות: עיר אחת משותפת, שיהודים וערבים מתגוררים בה כשכנים.

הערות

1. אני רוצה להודות לאריאלה אזולאי לקורא אנונימי של המאמר ולרותי גינזבורג על הערות חשובות וקריאה מדויקת. אני מבקשת להודות עוד ללואיז בית-לחם, שמאמר זה הוא פיתוח אחד הפרקים בתזה שכתבתי בהנחייתה באוניברסיטה העברית. תודתי גם לגרגורי וולר מאוניברסיטת אינדיאנה אשר לי להמשיך לחשוב על צילום אוויר במסגרת סמינר שלמדתי איתו. תודה אחרונה לעורכות ולעורכים של כתב העת.

2. אמד ממשיכה את הקריאה של אלן סקולה, Allan Sekula, "The Instrumental Image Steichen at", Paula Amad, "From God's-eye to Camera- ;War", *Artforum* 14 (4) (December 1975): 26-35 eye: Aerial Photography's Post-humanist and Neohumanist Visions of the World". *History of Photography* 36:1 (2012), 66-86 (להלן אמד, מעין האלוהים לעין המצלמה).

3. ההופעה הראשונה של השורש בעברית מודרנית שנויה במחלוקת. באקדמיה ללשון העברית מייחסים את המילה לרב יחיאל מיכל פינס ולפעמים לדויד ילין (שהיה נשוי לבתו). בספר הכוח שכתב פינס ופורסם בוורשה ב-1897 מופיע "צילם" (הפועל), "צָלָם" (השם), "צלמן" (תצלום) ו"תצלמת" (מלאכת הצילום). מן העיון במאגר המילון ההיסטורי של האקדמיה ללשון העברית עולה שישראל פרנקל השתמש בצירוף "מכונת הצלמן המהירה" ותרגם בסוגריים לידיש "בליטצ-פֶּאָטאָגראַפִּיע" בספרו "שומר הבריות" (1890). אולם עדותו של נח שפירא על "מכונת הצלמן" המוזכרת ב"המגיד" (1858) מוכיחה כי הרעיון הראשוני לקשור את הפוטוגרפיה בשורש צל"מ נולד קודם זמנו של פינס. כך או כך, נראה כי פינס היה מי שהנכיח את תצורת הפועל "צילם" ואת השם "צָלָם", שהם פיתוח הרעיון הזה.

4. השורש מופיע פעמיים בספר בראשית בזיקה לאל: בבראשית א 26 ברבים, "וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים נַעֲשֶׂה אָדָם בְּצַלְמֵנוּ כִּדְמוּתֵנוּ", ומיד אחר כך בבראשית א 27 ביחיד, "וַיִּבְרָא אֱלֹהִים אֶת-הָאָדָם בְּצַלְמוֹ בְּצֶלֶם אֱלֹהִים בָּרָא אֹתוֹ: זָכָר וּנְקֵבָה בָּרָא אֹתָם." ההיפוך בין צורת הרבים לצורת היחיד מעניין כאן. יש המפרשים את הגרסה של לשון הרבים, "בצלמנו", כשיתוף של אלוהים עם המלאכים ביצירת האדם, ויש הרואים בלשון הרבים שריד של מיתוסים שונים של מעשה הבריאה שהתלכדו לפסוק זה. אפשרות נוספת היא להבין את הצלם כמה שמשכפל ומועבר בין בני אדם, עדות ליסוד שבני אדם חולקים עם האל אבל גם זה עם זה. מכאן האיסור המפורש על רצח המופיע בבראשית ט 6, "שֹׁפֵךְ דָּם הָאָדָם בְּאָדָם דָּמוֹ יִשָּׁפֵךְ: כִּי בְּצֶלֶם אֱלֹהִים עָשָׂה אֶת-הָאָדָם", וגם מי "שהציל נפש אחת כאילו הציל עולם ומלואו".

5. אני מודה ליפעת הראבן על עזרתה בניסוח זה.

6. אריאלה אזולאי, דמיון אורחי: אונטולוגיה פוליטית של הצילום (תל אביב: רסלינג 2010) (להלן אזולאי, דמיון אורחי). ראו גם: אריאלה אזולאי, "צילום", מפתח 2, 2010 (<http://mafteakh.tau.ac.il/2010/08/07-2>).

7. חיים דעואל לוסקי, "הצילום האנכי כקטגוריה הטראומטית של השכל". בתוך Reality Trauma וההגיון הפנימי של הצילום, עורך חיים דעואל לוסקי (הוצאת מכון שפילמן ואבי גנור, 2012), 264. להשוואה, ראו גם את מאמרו של לוסקי, "צילום אופקי" בגיליון זה.

8. שם, 271.

9. David Buisseret (ed.), *Monarchs, Ministers, and Maps: The emergence of cartography as a tool of Government in early Modern Europe* (University of Chicago Press, 1999) דוגמה טובה לקשר בין התפתחות המיפוי והמגמות הריאליסטיות באמנות התקופה היא ההמצאה/הגילוי מחדש של הפרספקטיבה, אשר מומחשת באופן מרהיב אצל ג'קופו דה ברבר, שבשנת 1500 צייר את העיר ונציה ממעוף הציפור.

10. Christian Jacob, *The Sovereign Map: theoretical approaches in cartography throughout history* (University of Chicago Press, 2006).

11. Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look: A counterhistory of Visuality* (Duke University Press, 2011) (להלן מירזוף, הזכות להסתכל).

12. שם.

13. דוגמה אחת לכך היא המפה המפורטת של פריז שיצר הקרטוגרף ז'ק גאמבוסט בשנת 1652 והקדיש אותה למלך לואי ה-14.

14. Edward Said, *Culture and Imperialism* (New York: Alfred A Knopf, 1993).

15. לואיז בית-לחם, צבע מקומי, אפרטהייד לאור התיאוריה (תל אביב: רסלינג, 2011) (להלן בית לחם, צבע מקומי).

16. מירזוף, הזכות להסתכל, 48.
17. לדיון מעמיק בריק ראו מאמרו של נעם לשם: "Repopulating the Emptiness: A Spatial critique of Ruination in Israel/Palestine", *Environment and Planning D: Society and Space* 31(3) (2013).
18. מירזוף, הזכות להסתכל, 11.
- אחד המקומות ששימשו למפגשים גדולים של עבדים היו השווקים של יום ראשון – שווקים שנועדו רק לעבדים, ובהם יכלו להחליף את תוצרתם העצמית. שווקים אלה יצרו כלכלה אחרת שפעלה מתחת לפני השטח של כלכלת המטעים והמפגשים שיצרו היו כה עקביים ועקשניים, עד שחלק מלוח השנה הקולוניאלי הוקדש להם בצורה של "קרנבל". את התלבושות לקרנבל תפרו העבדים מבדים שקנו בשווקים של יום ראשון.
19. דוגמה לכך היא המיפוי של סנטו דומינגו. למעשה השטח הפנימי של סנטו דומינגו, הרחק מהמטעים שהיו ממוקמים לאורך החוף, נותר לא ממופה עד המהפכה שהובילה לעצמאות. שטח זה קיבל ייצוג רשמי באטלס בפעם הראשונה רק בשנת 1985.
20. להרחבה על השימוש בצילום אוויר כחלק ממנגנון צבאי ראו מאמרה של מורן שוב: "צילום אוויר (פענוח)", בגיליון זה. (להלן שוב, "צילום אוויר").
21. אמד, מעין האלוהים לעין המצלמה.
22. ב-1915 החלו בצבא הצרפתי ללמד קורסים וסמינרים שעניינם קריאה ושימוש בתצלומי אוויר. מאוחר יותר נפתחו קורסים דומים בהשראת אלה בארצות הברית ובבריטניה.
23. Karen Piper, "The Gendered Aerial Perspective", in *Cartographic Fictions: Maps, Race and Identity*, Ch. 3 (Kindle Edition, 2002). (להלן פייפר, הפרספקטיבה האווירית).
24. אני שואלת את המושג "אימון" מהדיון של אריאלה אוואלי באמנות. ראו אריאלה אוואלי, אימון לאמנות (הקיבוץ המאוחד, 1999).
25. שוב, "צילום אוויר".
26. Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception*, trans. Patrick Camiller (Verso, 1989).
27. פייפר, הפרספקטיבה האווירית. ב-1910 הפכה אליז ברון דה לרוש (Elise Baronne de Laroche) הצרפתייה לטייסת הראשונה, וב-1911 היתה הרייט קימבי (Harriet Quimby) לטייסת הראשונה בארצות הברית. היא גם היתה האישה הראשונה שטסה בחליפת סאטן סגולה שעוצבה במיוחד לצורך כך וחצתה את תעלת למאנש.
28. Ziegfeld Follies היו סדרת מופעי ברודוויי בין השנים 1907 ל-1931, שהועלו כניסיון לשחזר את מופעי הבורלסקה של מועדון הפולי ברז'ר (Folies Bergère) הפריזאי.
29. בשנות העשרים המאוחרות של המאה העשרים השתנה שוב תפקידן של נשים ביחס לתעופה, כשנשים נדרשו לקדם את התעופה המסחרית כנוסעות וכטייסות. נשים נמשכו אל התעופה כדי להתרחק מהתפקידים המגדריים שיועדו להן ולהשיג ביטחון כלכלי. עם זאת, כניסתן לעולם התעופה שווק ככניסתו של "המין

החלש" לתחום. ובמילים אחרות, "אם נשים, שהן מטבען חלשות, יכולות לטוס, כל אחד יכול". נשים נדרשו אפוא לתרום לדימוין כחסרות ישע כדי להיכנס (מחדש) לעולם התעופה. תפקידן של נשים לאחר מלחמת העולם השנייה כדיילות/סמלי סקס הרחיק אותן לעוד שלושים שנה מהאפשרות לטוס כטייסות.

30. דוגמה אחת לכך מהווה חברת Aerofilms, החברה המסחרית הראשונה לתצלומי אוויר בבריטניה. היא נוסדה אחרי מלחמת העולם הראשונה בידי יוצאי צבא, שהמשיכו לפתח את השיטות שלמדו כחיילים. ארחיב על כך בהמשך.

31. פייפר, הפרספקטיבה האווירית.

32. אמד, מעין האלוהים לעין המצלמה. אחת הדוגמאות לכך היא תנועת האוונגארד האיטלקי, כפי שהתנסחה במניפסט של פיליפו מרינטי (Marinetti) מ-1909, שבו הוא מהלל את המטוס ואת המצלמה כמכונות של תקופה חדשה המחוברות לפולחן המהירות, הגבריות והאסתטיקה של המלחמה.

33. להרחבה על אזורי הטכנולוגיה של צילום אוויר ראו מאמרה של חגית קיסר "צילום אוויר קהילתי", בגיליון זה. (להלן קיסר, "צילום אוויר").

34. Melville Branch, "City Planning and Aerial Information". *Harvard City Planning Studies* 17 (Cambridge: Harvard University Press, 1971).

35. פייפר, הפרספקטיבה האווירית.

36. מצוטט אצל פייפר, שם.

37. Jose Rabasa, "Dialogue as conquest: Mapping Spaces for Counter Discourse". *Cultural Critique* 6, 1987. 131-159.

38. רולאן בארת, מחשבות על הצילום, תרגם דוד ניב (ירושלים: כתר, 1980), 10.

39. בית-לחם, צבע מקומי.

40. Meron Benvenisti, *Sacred landscape: the buried history of the Holy Land since 1948* (University of California Press, 2000) (להלן בנבנישתי, נוף מקודש).

41. בנבנישתי, נוף מקודש, 39. תהליך זה של מחיקה לא היה מוחלט או סופי, שכן חלק גדול מהשמות העבריים שהוועדה המציאה היו מבוססים על שמות פלסטיניים של המקום, ובמקומות אחרים כמו בשכונות מערב ירושלים דבקו דווקא השמות הפלסטיניים למקום וסירבו להרפות ממנו.

42. למפה מפורטת עם שמות היישובים הערביים והיהודיים שנהרסו בעקבות הנכבה עיינו במפה שהפיקה עמותת זוכרות (למפה). לדיון מפורט ביישובים הפלסטיניים ההרוסים ראו ספרה של נגה קדמן, בצדי הדרך ובשולי התודעה, דחיקת הכפרים הערביים שהתרוקנו ב-1948 מהשיח הישראלי (הוצאת ספרי נובמבר, 2008) (להלן קדמן, בצדי הדרך).

43. Ariella Azoulay, "Potential History: Thinking through Violence". *Critical Inquiry* 39 (3) (Spring 2013): 548-574.

44. יאפא (یافا) הוא השם ששימש את תושבי העיר שדיברו ערבית לפני 1948. אבל הוא לא השם היחיד. כשדיברו בעברית השתמשו תושבי הארץ בשם יפו, והתפוזים היו תפוזי ג'אפה. העובדה שהעיר יכלה לשאת כמה שמות מלמדת שהיא טמנה בחובה אפשרויות מגוונות לקיום יחד. אפשרויות אלו נדחקו מהשפה ומהמרחב עם כינונה של מדינת ישראל, כשהשם היחיד שנותר הוא יפו, אחרי המקף ואחרי תל אביב.
45. ראו: אריאלה אזולאי, אלימות מכוננת 1947–1950, גאולוגיה חזותית של משטר והפיכת האסון ל"אסון מנקודת מבטם" (תל אביב: רסלינג, 2009) (להלן אזולאי, אלימות מכוננת); שרון רוטברד, עיר לבנה עיר שחורה (תל-אביב: בבל, 2005) (להלן רוטברד, עיר לבנה עיר שחורה).
46. מידע נוסף נמצא באתר מפי (www.mapi.gov.il).
47. ניתן לראות את התצלומים בארכיון הבווארי (www.gda.bayern.de/findmittel/ead/index.php?fb=478). אני מודה לאור אלכסנדרוביץ על הפניה זו ועל הערותיו החשובות בעניין מנשייה.
48. ראו אור אלכסנדרוביץ, "גבולות של נייר: ההיסטוריה המחוקה של שכונת נווה שלום", תיאוריה וביקורת 41 (קיץ 2013) (להלן אלכסנדרוביץ, "גבולות של נייר").
49. בן חור ימיני סיפר על ילדותו בכרם התימנים: "מצד דרום גבלה השכונה (כרם התימנים) בבתים של ערבים שגרו בשכונה הערבית מנשייה שבצפון יפו. כיוון שהבתים והסמטאות בשתי השכונות היו דומים זה לזה, קשה היה להבחין היכן הגבול עובר, ובמיוחד שיהודים רבים מתושבי השכונה גרו בשכונות עם ערבים ולפעמים אף בבית אחד."
50. לקריאה נוספת של רגע זה בויקה לשכונת ראו שלומית בנימין, "נוכחים נפקדים: המקרה של קוביבה/כפר גבירול", תיאוריה וביקורת 29 (2006).
51. אורן יפתחאל, "אתנוקרטיה", גיאוגרפיה ודמוקרטיה: הערות על הפוליטיקה של ייחוד הארץ, אלפיים 19 (2000).
52. אלחייני מציין כי במקביל לתוכנית לפיתוח מנשייה התגבשה התוכנית ל"שיקום" יפו העתיקה על ידי חברה ממשלתית אחרת שהוקמה למטרה זו. שתי התוכניות למתחמים ההיסטוריים המנוכסים של העיר ביטאו שני הלכי הרוח האדריכליים מנוגדים של ראשית הפוסט-מודרניזם באדריכלות: גודל ומורכבות מלאכותית של אורבניזם עתידיני מול התרפקות רומנטית על קנה המידה של ערים היסטוריות. להרחבה ראו צבי אלחייני, "אחיוות החוף, אחווי החוף", באתר מכונת קריאה (<http://readingmachine.co.il/home/articles/1111445772>).
53. חשוב להדגיש כי לא כל האדריכלים שעסקו בתוכנית מנשייה היו תמימי דעים ביחס להריסת השכונה. בסימפוזיון שהתפרסם בכתב העת תוי ב-1967, נשמעה גם עמדתו הברורה של עורך כתב העת ומנחה הסימפוזיון אבא אלחנני, שתיאר את ה"אנטומיה" החשופה של חורבות מנשיה כ"פנינים באפר" (מצוטט אצל אלחייני לעיל).
54. אזולאי, דמיון אזרחי.
55. מספרי התיקים בארכיון עיריית תל אביב: 4058, 4467, 4470, 4471, 51465, 51466.

56. בעניין זה ראו רוטברד, עיר לבנה עיר שחורה.
57. עוד בעניין זה ראו קדמן, בצדי הדרך.
58. א"ב יהושע היטיב לתאר את היער שמכסה על הכפר שהיה בסיפור "מול היערות". ראו: א.ב. יהושע, "מול היערות", מול היערות: סיפורים (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1968).
59. רוטברד, עיר לבנה עיר שחורה.
60. הקבוצה מנוהלת על ידי סנדי הילאל, אלסנדרו פטי ואייל ויצמן. עוד על פעילותם באתר האינטרנט של הקבוצה (www.decolonizing.ps/site). הפרויקט שאליו אני מתייחסת נקרא "Return to the Common" (second year research studio, 2011- 2012). Participants: Sanne van der Breemer, Gabriel A. Cuellar, Patricia Fernandes, Zhonggi Ren, Sai Shu Rizki Supratan.
61. עוד דוגמה מצוינת לשימוש בצילום אוויר ומיפוי כפרקטיקה אזרחית שמייצרת אלטרנטיבה למבט ההגמוני מהווה העבודה של "המעבדה הציבורית". ראו קיסר, "צילום אוויר".
62. את המסמכים ניתן למצוא במוזיאון ז'בוטינסקי, תיק מס' 4- 8 / 10.

