

## להביט בהיזכרות: צילום אנדרטאות ונוף הזיכרון

(מתוך המבוא של כל מקום, נוף ישראלי עם אנדרטה, הוצאת חרגול, 2002)

האם מקרה הוא ששתי נשים, ולא גברים, הן שיצאו למסע בן שנתיים ימים כדי לצלם יותר ממאה שמונים אנדרטאות בכל רחבי הארץ? דרורה דומיני ופראנס לָבֶה־נֶדב מגדירות את שיתוף הפעולה ביניהן כהרפתקה. אולי לא היה זה מסע דרמטי כמסען של הגיבורות בסרט **תלמה ולואיז** של רידלי סקוט, או הזוי כמו טיוליהן של הגיבורות **בסלין וז'ולייט יוצאות לשוט בסירה** של ז'אק ריֶבֶט, אולם בכל זאת הציב בפניהן דרך חלופית להתבוננות בנוף רווי סמלי מאצ'ואיזם צבאי, של חברה המצפה מנשים ללדת ילדים ולטפחם למען הצבא, בדיוק כפי שמצפים מהן להיות נושאות לפיד הזיכרון אם בניהן ובעליהן לא ישובו מן הקרב. תצלומים אלה אינם רק תיעוד של מקומות מסוימים, המסמלים ציוני דרך בהיסטוריה של מלחמות ישראל, אלא גם עדות למרחבים שדומיני ולבֶה־נֶדב עברו במהלך נסיעתן בדרכים ראשיות ובדרכים צדדיות כדי להגיע למקומות אלה. משום כך, אוסף התצלומים הזה בעיקרו עוקב אחר תולדות גיבורים לאומיים וקרבות מפורסמים, ובכך גורם לנו לתהות לאיזה סוג מסע אנחנו מוזמנים בספר הזה: בעידן שבו קוראים תיגר על הזיכרון, האם הפרויקט הזה מנציח את הגישה המימסדית וההגמונית המנסה לייצר קו אחיד ורציף של זיכרון לאומי המאשש את קיומו על חשבון הזיכרון של עם אחר; או האם הפרויקט מצליח להיות ביקורתי ואירוני, ובכך להטיל ספק

ביכולת של אנדרטאות להקנות לנו את התחושה ששאלת הזיכרון אחידה לחברה כולה? הפרויקט הזה מציג שאלות לא פשוטות לגבי הקשר בין זיכרון והיסטוריה, זיכרון ושיכחה, ואמנות ופוליטיקה. שאלת דרכי הייצוג גם היא מהותית כאן, מפני שאקט הצילום מעלה תהיות לגבי יכולתו להפוך לכלי ביקורתי כשלעצמו ללא העזרה של כיתוב ושפה. (רולאן בארת' ניסח את אחד מחסרונות הצילום כך: "וכך התצלום, אין הוא יודע לומר מה שהוא מניח לנו לראות.")<sup>1</sup>

בפרויקט של דומיני ולבה-נדב מעורבים שיקולים אסתטיים ופוליטיים כאחד, אך אין להן סדר-יום דוגמטי. כחלק מן המבט הביקורתי של דומיני על האופן שבו נוצרו האנדרטאות הישראליות בשנות ה-1960 וה-1970 בידי אמנים ידועים, כולם גברים (יחיאל שמי, יצחק דנציגר ויגאל תומרקין, למשל), היא טוענת שהסגנון האנדרטאי שלהם הדגיש את ההיבטים הקולקטיביים של הזיכרון והותיר מעט מדי מקום לזווית הראייה האישית של פולחן השכול. מן ההיבט האסתטי, האנדרטאות שצולמו בפרויקט מייצגות מיגוון רחב, החל בסגנון הפיגורטיבי המוקדם, וכלה בסגנון הברוטליסטי, המודרני והפוסט-מודרני -- אנדרטאות דמויות-צעצועים. את ההיבטים הפוליטיים והתרבותיים של עבודתן מבליטה הרגישות הטיפולוגית שלהן, המתבטאת באופן שבו תיעדו מיגוון של אנדרטאות ממיגזרים שונים בצבא הישראלי ובחברה הישראלית. במישור הפוליטי היתה ביניהן הסכמה: לא לצלם אנדרטאות שנמצאות מעבר ל"קו הירוק" ולא לכלול אנדרטאות לשואה, כאילו הפרויקט כולו צריך להישאר עניין "צברי" מובהק.

נושא האנדרטאות בא לידי ביטוי כבר בעבודתה הפיסולית של דומיני בשנים 1990-2000, שניזונה מביקורת פמיניסטית על הפיסול הישראלי. את אחת ההתייחסויות המוקדמות לאנדרטאות בעבודתה ניתן לראות במיצב "אופק-גבות", העוסק במיתוסים לאומיים וחברתיים שהמציאו החלוצים הציונים והסוציאליסטים הראשונים. דומיני מציבה על פנים תצלומים גדולים של מגדלי מים. באחד התצלומים המגדל עדיין נקוב כדורים, ותחתיו ניצב בגאון פסלו של מרדכי אנילביץ' ביד מרדכי. מגדלי המים מסמלים לא רק את הנאראטיב הפטריארכלי ההגמוני של בניית הישות היהודית בארץ הזו, אלא גם משקפים כהד את מנטליות המבצר, ובכללה שיטת הבנייה של חומה ומגדל.

תרופת הנגד לסוג זה של סימול מאצ'ואיסטי מציעה דומיני במקבץ אחר של פסלים, שיצרה מגיגיות רחצה. הפרספקטיבה הפאלית של מגדלי המים על רקע האופק מוחלפת כעת במבט נשי, המדגיש את הקשר בין הגיגיות לבין הקרקע. הצופה חייב לכרוע כדי להתבונן בכלי המים מקרוב. **2** את ההיסטוריה של הסכסוך הישראלי-פלסטיני ניתן לראות משתי פרספקטיבות נוגדות אלה. בעוד שרוב הכפרים הפלסטיניים המוקדמים מתפקדים כמו הגיגיות של דומיני, משום שנבנו על מדרגות ההרים כדי להתמזג עם הנוף, הרי שהמתיישבים הישראלים שיטחו קודם כל את ראשי הגבעות ורק אז בנו את בתיהם על המישורים הגבוהים ביותר, כדי להיראות וכדי לרכוש נקודת-מבט שולטת. הפרויקט של דומיני ולבה-נדב חוקר את המתח שבין הנוף ה"נשי" לבין האנדרטאות ה"גבריות" השולטות. הוא גם מזכיר לנו שכנגד כל אנדרטה המועמדת כדי להנציח את הנאראטיב הציוני, קיימת

מקבילה בדמות חורבות ושיחי צבר, המעידים על נקודת-המבט הפלסטינית על הסכסוך. בכך הדיכוטומיה הזו מדגישה את אי-השוויון בין האנדרטה הבנויה לבין האנדרטה הטבעית, בין מעשה הבנייה לבין החותם שהושאר בארץ, המייצג אובדן והיעדר. **3**

זווית הראייה האישית על השכול היא זו שמשכה את לבה-נדב לפרויקט. את ראייתה עיצבה חוויית אובדן מוקדמת בילדותה. כמהגרת חדשה מצרפת בחברה ישראלית זרה, מצאה כי טקסי האבל הציבוריים מרתקים ומטרידים אותה כאחד. בפרויקט אישי אחד החלה לצלם כל שנה את טקסי הזיכרון בבית-הספר שבו למדו ילדיה, תוך שהיא מבינה את האירוניה העצובה בכך שבתיעוד האישי של גדילת הבן גלום גם תיעוד אפשרי של הנצחתו שלו (ושל כל בן) בטקסי הזיכרון הקולקטיביים של בית-הספר. עברה של לבה-נדב הוליד אותה, בפרויקט אחר, לחפש עקבות של ארכיטקטורה בסגנון אירופי בכניסות לבנייני מגורים בתל-אביב. כניסות אלה מסמנות את חללי המעבר בין המרחב הפרטי לבין המרחב הציבורי של החיים. השקט שבתצלומים והמעברים החריפים מאפלולית לאור גורמים להם להיראות כמו קברים מודרניים, שאווירת רוחות הרפאים שבהם מזכירה את הרחובות הריקים שצילם אָז'ן אטג'ה (Atget) בסוף המאה התשע-עשרה; חללים ללא בני-אדם, שגרמו לוואלטר בנימין להעיר כי תצלומיו של אטג'ה נראים כמו זירות פשע.

עבודתן של דומיני ולבה-נדב מסתמכת על "הַזָּרָה" צילומית, מונח פורמליסטי ביקורתי המשמש בספרות ובצילום כדי לתאר את משימת ביטול המוֹכָר שבמציאות כדי לגרום לה להתבלט לעין המתבונן. מידת הצלחתן של דומיני ולבה-נדב תלויה בעיקר בשלושה סוגי זוויות צילום: בזווית הפרונטלית יש בדרך-כלל

סכנה שנקודת-המבט של הצלם תתלכד עם נקודת-המבט הרשמית המשתמעת של האנדרטה, המניחה כאילו עומד מולה צופה במהלך טקס זיכרון. (הטקסטים שעל האנדרטאות מלמדים כי אכן יש להן צד קדמי וצד אחורי ומראים לצופה מהו המקום שבו עליו לעמוד מולה.) התבוננות באנדרטאות מצידיהן מזמנת הזדמנויות בשפע להדגיש או לגמד אותן ביחס לסביבתן. זו פרספקטיבה שיכולה ליצור את הרושם שהאנדרטה מתמזגת בנוף -- או להראות איזו הפרעה היא מהווה. המבט מאחור, שלבה-נדב ודומיני כמעט ולא משתמשות בו, הוא הרדיקלי ביותר, משום שיש בו משום ביטול של ערכן ההנצחתי של רוב האנדרטאות ושיטוח ייחודן לתבנית קלישאית אחידה.

השיקולים האסתטיים של חקירת נוף האנדרטאות מעלים סוגיות דומות לאלה שנתקלו בהן צלמי הנוף האמריקאים בשנות ה-80 של המאה העשרים. עבודתם של צלמים דוגמת ריצ'רד מיזראך (Misrach) וג'ון פאל (Pfahl) היא דוגמה לכך. מיזראך יצא לתאר את הנזק הנורא שנגרם למדבר נוואדה אחרי שתימרוני הצבא האמריקני הרסו את פני הקרקע. אולם למעשה התצלומים יוצרים דיסונאנס בין המסר הפוליטי והאקולוגי שאליו התכוונו לבין השפעתם האסתטית: את הרושם הציורי הנעים ביותר לעין יוצרים דווקא המכתשים, שהם-הם הנזק שגרמו הפצצות והטילים. בדומה לכך, העשן המתאבך מתחנות הכוח בצילומיו של פאל נועד לסמן לנו כמה נורא זיהום הטבע שהן גורמות, אך יופיים של התצלומים נובע דווקא מאותם אפקטים של עשן העולה מארובות התחנות. **4** תצלומיהן של דומיני ולבה-נדב מתכוונים להראות לנו נוף של מוות שכוחו נובע מעצם הצטברותן של כל האנדרטאות, אולם הן גם מקנות אינדיבידואליות לכל

אנדרטה בדרך נעימה ואסתטית, המעוררת אותנו לאופן שבו צורתיהן משתלבות בנוף.

לבה-נדב החליטה להשתמש לפרויקט זה במצלמת הברוניקה שלה. מצלמה זו, בפורמט בינוני, הבטיחה לה ניידות ויחד עם זאת נתנה בידיה תשליל בגודל מספיק כדי להגדיל את התצלומים בלי שיקבלו מראה מגורען. מצלמה בפורמט 6X6 מעלה בדרך-כלל אסוציאציה של גוף הצלם ולא של עינו, משום שמחזיקים בה בגובה המותניים והיא מספקת "מראה מגובה הטבור" של המציאות. (במצבים קיצוניים, כאשר לבה-נדב ודומיני לא רצו להביט באנדרטאות מלמטה למעלה, כדי שלא להדגיש את יציבתן הדרמטית, הן השתמשו בסולם כדי להביט באובייקטים בערך מאותו הגובה.) המצלמה בפורמט 6X6 לטווח בינוני עומדת בין שני סוגים של צפייה: הניידות שלה מזכירה מצלמת 35 מ"מ, שאנו מקשרים במוחנו עם נקודת-המבט הנוודדת של "עובר האורח" העירוני המציץ חטופות במציאות באמצעות שורה של מפגשים אקראיים ולוכד את "הרגעים המכריעים" ברחובות. הפורמט הזה איפשר לצלמים דוגמת רוברט פרנק (Frank) ללכוד את הנופים העירוניים בעת טיוליהם ושימש את לי פרידלנדר (Friedlander), בין סצינות הרחוב האחרות שלו, לצילום סידרה של אנדרטאות (לבה-נדב שאבה השראה מצלמים אלה ומרגישה שעבודתה מקיימת דיאלוג עימם).<sup>5</sup> מצד שני, הפורמט הבינוני שייך לתחום הרגישות של טכניקות צילום בפורמט גדול יותר, שבהן משתמשים בצילומי נוף כדי למסור את תחושת נצחיות הנוף על-פני הזמן. כתוצאה מכך, דומיני ולבה-נדב מנצלות את הפורמט העומד לרשותן בשני אופנים: יש אנדרטאות שהן מצלמות מקרוב, וכך משתמשות בפורמט הרבוע, המוכר בהקשרו

לצילום דיוקנאות, כדי ליצור יחסים אישיים יותר עם האנדרטה; ויש אנדרטאות שהן כוללות במבט רחב יותר על הנוף, ובכך יוצרות מתח בין הפורמט הרבוע לבין ציפייתנו לראות נופים בפורמט צפייה פנורמי מלבני. **6**

לכוון מצלמה אל עבר אנדרטה אינו דבר של מה בכך. הדבר מעלה כמה שאלות יסוד: האם זהו מעשה טאוטולוגי המבטא את הדמיון בין תצלומים לבין אנדרטאות, בכך ששניהם אמורים להקים את העבר לתחייה ולשמש לצורכי הנצחה? האם אנדרטאות, כמו תצלומים, מעידות על אותו הצורך לסמן "מקום" דפיניטיבי שבו התרחשו מעשים כדי לזכור אותם? האם שניהם מלמדים על אותו סוג של טכניקות עדות? בארת' ציין כי תצלומים כלל אינם יכולים לגרום לנו להיזכר בכל מה שקרה באירוע מסוים, אלא משימתם היא בעיקר להוכיח שהאירוע אכן התרחש. **7** תצלומים יוצרים דיכוטומיה בין יכולתו של התצלום לקבוע שאכן היה מישהו שצפה בסצינה לבין יכולתה המכאנית של המצלמה לצלם מקום או אירוע גם אם לא היה אדם שעומד מאחוריה (במיוחד הטכנולוגיה המודרנית איפשרה למצלמות לעשות את עבודתן בעצמן); נקודת-המבט הראשונה מעידה על ההיבטים הסובייקטיביים של הצילום, והשנייה על אופיו האובייקטיבי והפאסיבי.

איזו מין תחושה של צפייה בנוכחות, או היעדר תחושה כזו, מגלים התצלומים בספר זה? האם התצלומים מעידים על נקודת-מבטן של השתיים שבאו במתכוון לצוד ולאסוף את האנדרטות במצלמתן, ומטרתן היא להעיד כי מישהו לא שכח את המקומות האלה, ובכך גם לחזק את הרעיון שהאנדרטה אכן מצליחה ליישם את תפקידה להפקיע את הזיכרון האישי ולנכס אותו לזיכרון

קולקטיבי שאמור למסד את הזיכרון להיגיון ולמסר אחיד? או לחלופין, האם הבחירה להציג בפנינו אנדרטאות רבות כל-כך שאין איש פוקד אותן (למעט שני מקרים שבהם נראים בתצלומים בני-אדם), מטרתה להראות כיצד נראות כל האנדרטאות כאשר אין מי שמתבונן בהן, ולכן התצלומים מעידים בעצם על השיכחה כחלק בלתי-נפרד מתהליך הזיכרון? השימוש במילים "כל מקום" בכותרת הספר הזה, ולא במילה "המקום" מרמז לנו במשהו על התשובה. המשמעות הייחודית של כל אנדרטה נכבשת לתוך מסה אחידה בשל כמות האתרים, וכך אנו נזכרים שרוב הזמן אנו חולפים על פני המקומות האלה ואיננו טורחים להשגיח בהם, משום שהם מתמוססים אל תוך ההוויה היומיומית שלנו. רק פעם בשנה, בשעה היעודה, כאשר בני-אדם עומדים אל מול האנדרטאות לדקת דומייה, או-אז מבינים אנו את היחסים המרומזים שבין הצילום לבין האנדרטאות: ברגע היעוד עוצרת הצפירה את תנועות בני-האדם והופכת את כולם לתצלום קפוא. צלילה הצרחני שוזר את כל רגשי השכול האישיים והקולקטיביים בארץ ואז גווע ומשחרר לאיטו את בני-האדם מתנוחותיהם הפסליות. באותם רגעי דומייה הכל מתהפך: "עובר האורח" נאלץ לקפוא בעת שהאובייקט החומרי הדומם מתעורר לפתע לחיים ומאפשר לנו להשגיח בתנועות הקלות ביותר: נייר המתעופף ברחוב או עלים רוטטים בחורשה, שלא היינו משגיחים בהם לעולם אלמלא כן.

רגע הצפירה הוא הזמן היחיד שבו התצלום והאנדרטה מתלכדים, שכן בכל זמן אחר תפקידיהם מובחנים ביותר: האנדרטה, השייכת להמשכיות המסורת ולמרחב הפולחני, מייצגת את העבר הרחוק. מעבר הזמן יכול לגרום לאנדרטאות להיות גם יותר



משמעותיות וגם לא רלוונטיות. האנדרטה יכולה לסמן אירוע ספציפי על-ידי הנצחתו במקום "האמיתי", אולם היא יכולה לעשות זאת גם בכל מקום אחר. האנדרטה מנסה להתעלות מעל לזמן ולתפקד כזיכרון צרוף, בניגוד לתצלום, המוגבל לעדות על רגע מסוים שהתרחש בזמן. התצלום שייך לאותם אפקטים של הלם ורגעים מקוטעים המתעדים אירועים כאילו מעולם לא הבשילו. התצלום הוא תיאורי יותר, ולא דווקא נושא את המשקל הסיפורי שהאנדרטה אוצרת בחובה. התצלום מסוגל יותר להעיד, כפשוטו, על העובדה שהאירוע התרחש -- מה שמאפשר לדורות הבאים להזדהות עם האירוע ואפילו לבנות אותו בזכרונם שלהם מתוך התצלומים. (בטיולי הזיכרון של תלמידי בית-ספר בישראל למחנות הריכוז וההשמדה באירופה מגיעים הצעירים ומחפשים את מסילות הרכבת המוכרות להם ו"זכורות" להם מן הדימוי שקדם לביקורם.)

בעידן הפוסט-מודרני שבו אנו חיים, הדיכוטומיה בין האנדרטה לבין ההתקדמות החדשה בטכנולוגיית המצלמה גרמה לזיכרון, במילותיו של אנדריאס הויסן (Huysen), "לנדוד אל תוך מחוזות שבבי הסיליקון, המחשבים והאורגניזמים הקיברנטיים".<sup>8</sup> הויסן טוען שטעות היא להאמין, כפי שמאמינים מבקרים רבים של הפוסט-מודרניזם, שמצלמות וטכנולוגיה יוצרים אנטרופיה של הזיכרון ההיסטורי, הגורמת לשיכחה קולקטיבית ובעקבותיה לאי-נכונות לעסוק בזכירה אקטיבית של העבר. למעשה, הוא טוען, מאז שנות ה-80 של המאה העשרים עשו אמצעי התקשורת רבות כדי ליצור אקלים של זיכרון שהפך את העבר לאובססיה של בני-אדם רבים והביא ליצירת המוני אנדרטאות, מוזיאונים ומאגרי נתונים. היכולת להשיג יותר מידע במהירות כה רבה רק

הגדילה את כמות המידע מן העבר, הנשמר כדי שאפשר יהיה למוסרו במהירות בהווה. הוא מוסיף, שאולי הצלחת המוזיאון והאנדרטה בהווה קשורה דווקא למה שהטלוויזיה והאינטרנט אינם מאפשרים: האיכות החומרית של האובייקט. "קביעותם של האנדרטה ושל החפץ המוזיאלי, שבעבר נמתחה ביקורת על כך שאינם אלא החפצה (ראיפיקציה) ממיתה, מקבלת כעת תפקיד שונה בתרבות שבה שולטים הדימויים החולפים שעל המרקע ואי-החומריות של התקשורת." **9**

בהקשר זה, משמעותן של האנדרטאות בעבודתן של דומיני ולבה-נדב מופקת גם מן האופן שבו "התגלגלו" הדימויים במשך תיעודם והצגתם: בשלב הראשון יצאו דומיני ולבה-נדב לדרכן כשבידיהן הספר **גלעד**, שפורסם על-ידי משרד הביטחון, בראש ובראשונה עבור משפחות שאיבדו את בניהן ויקיריהן בקרב. **10** הן השתמשו בספר כמעין מפה שהוליכה אותן בכעין מסע ציד בעקבות האנדרטאות הפזורות ברחבי הארץ. בשלב השני הוצגו התצלומים בתערוכה בסדנאות האמנים. **11** חלל הגלריה סיפק קשר חזק בין התצלומים הגדולים לבין מימדיהן האמיתיים של האנדרטאות. האופן שבו נתלו התצלומים איפשר ליצור דו-שיח חדש בין האנדרטאות, שבמציאות עמדו הרחק זו מזו. תהליך יצירת התערוכה כולו איפשר לבנות חוויה מרחבית, היוצרת מיתאם בין תחושת המסע של האמנית והצלמת לבין הצורך של הצופה עצמו ללכת ממקום למקום בתוך הגלריה.

בשלב האחרון, על-ידי העברת התצלומים לספר משלהם, נעקרות האנדרטאות הציבוריות הגדולות שוב, וגודלן קטן עם העברתן לתחומו של הדף הנאחז ביד ונצפה בתוך חלל פנימי - תזכורת לכך שהשכול והאבל תמיד מתחילים מחוויה פרטית; כזו שהובילה את

לבה-נדב להעיר כי כל ההורים בארצנו חתומים על חוזה עגום עם המדינה: זו מבקשת מהם להקריב את בניהם ומבטיחה לספק להם בתמורה זיכרון קולקטיבי נאות אם הללו ימותו. כאשר החוזה מתחיל להתערער, מסיבות רעיוניות או תרבותיות, ניתן להבחין בשינוי באופן שבו המשפחות מבטאות את תחושת האובדן כלפי בניהן. ביקורת מן הזמן האחרון כלפי הטקסים הצבאיים והממלכתיים גרמה להורים לבקש להם צורות אישיות יותר של מנהגי הנצחה: השימוש בסרטי וידיאו ביתיים, יצירתם של "מוזיאונים פרטיים" בבתיהם והצורך להוסיף עוד זוטות אישיות למצבות, מדגישים את הדרך שבה בני-אדם משתדלים להתרחק מצורות הזיכרון הקולקטיביות כדי לצקת יותר אינדיבידואליות במנהגי הזיכרון שלהם.

כשאנו מעלעלים באנדרטאות שבספר ומניחים לדפים להחליק בחופזה בין אצבעותינו -- ואגב כך מגלים את מיגוון התצלומים הרבועים המוצגים בצמדים או בנפרד אל מול עמוד ריק; מסודרים בטור כמו במבט ממכוננית נוסעת; מקובצים בדפי הכפולה בתבנית שתי וערב כמו מבט מגבוה על בית קברות -- אנו יכולים לקרוא דרור לדמיוננו ולראות את כל האתרים האלה ממעוף הציפור, יוצרים מצבורי נקודות על מפת המדינה. כעת מתחילות צורותיהן לדמות למטריצת הנקודות המודפסות של עמוד בעיתון, המגיש לנו מדי יום ביומו עוד בשורות של זוועה; או אולי הן דומות למשחק שבו ילד קטן נדרש לשרטט בעפרונו קו מנקודה לנקודה עד שמתגלית על הדף דמות.

[...]

אותיר לקוראים לדמיין את תחושת ההתרגשות והחרדה שהיה הילד חש אילו היה עליו לשחק משחק זה בנקודות המרחביות של

אתרי האנדרטאות שבפנינו -- איזו דמות אימים היתה מצטיירת על הדף? הדמות הזו גורמת לי לקוות שספר זה יהפוך גם הוא למדריך לדור הבא של צלמים שייצא למסע אל הנוף המשתנה תדיר, שבו הקמת אנדרטאות מתחרה במהירותה בבניית נדל"ן והפשרת אדמות מדינה, כדי למצוא דרכים אחרות לפרש בצורה ביקורתית את הנוף הזה. נוף, שבקיצוניותו האחת הוא מושך משפחות מתנחלים לגור באזורים המוגנים במערכי גדרות ומגדלי תצפית כדי ליצור "שמורות" המתפקדות כבר כאנדרטאות לאידיאלים הבלתי מציאותיים שלהן, או, בקצה השני של הקשת, מעניק מפלט "בטוח" לשרידי השמאל ומשפחות "העידן החדש", הבוחרות לגור במקומות שכבר אינם מזכירים להן את המציאות שבה הן חיות, בתקווה שבמקומות מחבואן החדשים, ב"בית הרחק מן הבית", יוכלו לא להיחשף לטירוף ולאלימות הפוליטית חסרת ההיגיון שאינה מרפה מאיתנו זמן רב כל-כך; אלימות שמובאת בפנינו באמצעות התקשורת האלקטרונית, שהודות לכוחה הגובר הפכו מעצביה הגראפיים לאדריכלים החדשים של אנדרטאות וירטואליות, שיכולתן לגרום למוחנו המשלטט לזכור את המתים תלויה בזמן הקצר שבו הדימוי נותר על המרקע.

תל-אביב, מארס 2002

1. רולאן בארת', **מחשבות על הצילום**, כתר, ירושלים, ללא ציון שנה, עמ' 102.
2. סמדר שפי, "גיגית ללא תחתית", **סטודיו** 25 (ספטמבר 1991): 42; טלי תמיר, "גופייה ומגדל", **משקפיים** 34 (ספטמבר 1998): 59-61; דרורה דומיני, **פסלים 1990-1993** (קטלוג, אוצרת: אלן גינתון), מוזיאון תל אביב, 1993.

3. בעניין ההבחנה בין אנדרטה טבעית לבין אנדרטה מעשה ידי אדם, ראו את המאמר החלוצי על נושא האנדרטאות: Alois Riegl, "The Modern Cult of Monuments: Its character and its origin", *Oppositions* 25 (Fall 1982): 21-51
4. Richard Misrach, *Bravo 20*, Johns Hopkins University press, 1990. See also, John Pfahl's *Altered Landscapes: The Photographs of John Pfahl*, Carmel, CA: The Friends of Photography, 1981; Estelle Jussim, *A Distanced Land: The Photographs of John Pfahl*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1990
5. Lee Friedlander, *The American Monument*, Eakins, The Eakins Press Foundation, New York 1976
6. דיון מאיר עיניים במתח הנוצר באמצעות צילום נוף בפורמט רבוע מציעה שרה בריטברג-סמל בקטלוג שלה לתערוכה של דליה אמוץ; ראו שרה בריטברג-סמל, **קשה שפה: דליה אמוץ, צלמת**, מוזיאון תל אביב לאמנות, 2000.
7. רולאן בארת' וזיגפריד קרקאוור דנו באופן משכנע ביותר בתפקיד הבעייתי שמצליח הצילום למלא בסיוע לזכרוננו ובייצוג העבר. לדיון בתפקידו של הצילום ראו מאמרי "ההיסטוריה, ראשיתה בבית: צילום וזיכרון בכתבי זיגפריד קרקאוור ורולאן בארת'", "**תיאוריה וביקורת** 20 (סתיו 2002), בכתובים.
8. Andreas Huyssen, "Monument and Memory in a Postmodern Age," *The Yale Journal of Criticism*, 6: 2 (1993): 249
9. שם, 255.
10. אילנה שמיר, **גלעד: אנדרטות לנופלים במערכות ישראל**, משרד הביטחון, ההוצאה לאור. 1989.
11. סמדר שפי, "בלי בלורית ובלי תואר", **הארץ**, 8 במארס 2000; סיגל ברניר, **סטודיו** 115 (יולי 2000): 72.