

**דרורה דומיניי
פרנס ליבה-נדב**



כל מקום

נוף ישראלי עם אנדרטה

עורך: מאיר ויגודר

Drora Dominey France Lebée-Nadav



EVERWHERE

Landscape and Memory in Israel

Editor: Meir Wigoder

דרורה דומיני ופראנס לבה-נדב כל מקום

דבורה דומיני פראנס לבה-נדב

כל מקום

נוף ישראלי עם אנדרטה

עורך: מאיר וייגודר



הספר רואה אור
בתמיכת הנדיבת של
קרן ארטור גולדריין



הוצאת הספר התאפשרה גם בתמיכה של
קרן יהושע רבינוביץ' לאמנות, תל אביב

התוכן

פתח דבר	9
מאריך גודר להביט בהזיכרות: צילום אנדרטאות ונוף הזיכרון	11
אבנור בז'עטוס תיאטרון הזיכרון והמוות: אנדרטאות וטקסים בישראל	18
יעל שנקר "העולם מלא זכרה ושכח"	21
חנן חבר מול הקברים	25
העבודות	29
פתחת	105
שער אנגלית	XVI-1

© כל הזכויות שמורות לאמניות ולהוצאה לאור, תל אביב, תשס"ב-2002
למאמרים הכלולים בספר © כל הזכויות שמורות למחברים ולהוצאה לאור גולן, תרגום השיר "הישן בגיא" © כל הזכויות שמורות למרדכי בן שאול לשיר הפתייה של 'שמחת עניינים' מאת נתן אלתרמן © כל הזכויות שמורות למחבר ולאקו"ם לכל הציטוטים משיריו של יהודה עמיחי © כל הכותיות שמורות להוצאה שוקן חרגול הוצאה לאור בע"מ מסת"ב 0-16-7120-965 גליה, תל אביב 61116 כויכוב: א.ב.ג.

אין לצלם, להעתיק, להקליט, לשכפל או להפיצו בכל דרך שהוא ובשם/amצוי/alקטרוני, אופטי או מכני, קטעים כלשהם מספר זה, וכן אין לעשות שימוש מסחרי מכל סוג שהוא בתחום הספר ללא רשות מפורשת בכתב מהמו"ל.

עוריכה וניהול פרויקט: יהונתן נדב עיבוב: חגי שמש ושיirliy פלאה הפקה: נתי כהן אוניברסיטת תל אביב' הוגה: קרית בנווביץ' תרגום מאנגלית: איילת סקטין עורך לשוני אנגלית: נעמי פז מכללת ספרי פרופ' חנן חבר, הוגה לספרות עברית, האוניברסיטה העברית, ירושלים יעל שנקר, דוקטורנטית בחוג לספרות עברית, האוניברסיטה העברית, ירושלים סריקות וЛОחות: טוטל גרפיקס הדפסה: דפוס קל כויכוב: פדרו פרישר, ישראכרט הוצאת כבב: פדרו פרישר, ישראכרט הספר רואה אור בתמיכת קרן ארטור גולדרייך, ובסיוע קרן יהושע רבינוביץ'alamot, תל אביב חלק מהעבודות הוצגו בפברואר 2000 בתערוכה כל מקום בגלריות סדרניות האמנאים, תל אביב. אוצרת: מימי ברפן

הישן בגיא || ארثور רמנבו

הנעה חֶלְלָרַיְקִישֵּׁר בּוֹ הַגְּהָר
מַטְרָף, קֹשֶׁר אֶת רַצְצָי הַכְּסָר בְּדַשְׁאִים
מִקּוּם אֲלִיוֹ תְּשַׁלְחֵה נְשַׁמְשֵׁן מִן הַהָר
קְרִינִים גְּנוּרוֹת, זֶה גִּיאָ צְעִיר

וּבּוֹ חֶלְלָא צְעִיר בְּפֶה פָעָר רַאֲשׂוֹ פְרוּעַ
וְצַעֲרוֹ רַזְחָעַ בְּכָחָל תְּוֹתִים שְׁחוּרִים,
חַיָּר, יְשֵׁן מַתְחַת עַב, בְּעַשְׁבָּה הוּא שְׁרוּעַ
וּבְמַטְחָתוֹ הַיְּרָקָה כָּל הָאוֹרֹת בּוֹכִים.

יְשֵׁן, רַגְלָיו בֵין סִיפְנִים, וַמְתִיקָה כָמוֹ
שְׁסִיטִיקָה כִּילָד הַחֹלָה בְּנָמְנוּמוֹ.
הַוָא קָר, נְדִינָד עַרְשָׂו, הַטְבָע הַחֲמִים,

הַנְּחִיחָות שָׁוב לֹא יַעֲדִיז יַחֲרִיו
יְשֵׁן, שְׁקָט, וְעַל חֹזֶזֶקְלָוֹת יַדְיוֹ.
בְּצֵד גּוֹפוֹ הַיְמָנִי יְשַׁנֵּי חֹזְקִים מַאֲזִים.

תירגם מצרפתית משה בן שאול

פתח דבר

השיחות בינו על פיסול, צילום ואנדראטאות התחלו בשלהי שנות 1997. בפברואר 1998 יצאו למסע צילומי ברחבי ישראל. המסע זהה לבש לפחות פעמיים צורה של ציד. עם הזמן יכולנו להזמין נוכחות של אנדראטה בישוב או בנוף לפי סימנים מקדימים כמו קרחת בחורשה או ציפויות מחשידה של ברושים. פעמיים בשבוע, כל שבוע, סרקנו את הארץ לאורכה ולרוחבה. לא פעם חזרנו שוב ושוב לאותו מקום אחרי עיון בדף מגע והדפסות ניסיון. מדי כמה חודשים היינו עושים הפסקה בצילומים כדי לבחון את התצלומים ואת עצמנו. כוונתנו לא הייתה לטעוד את כל האלף וחומר אנדראטאות שהוקמו לזכר הנופלים לפני הקמת המדינה ואחריה. הסיבות לבחירה שלנו היו מרכיבות. גם התuttleמויות שלנו אינן מקריות. בעבר שנתיים הצגנו תערוכה של 48 עבודות בסדנאות האמנים בתל-אביב. זאת הייתה תחנת ביןינים חשובה. בהמשך התבהר לנו שספר ייתן ביטוי הולם לעבודתנו והתחלו מסע נוסף. בסך הכל צילמנו כ-180 אנדראטאות. 105 מהן מוצגות בספר זה.

ברצוננו להזdot לאנשים ומוסדות שעוזרו לנו ותמכו בנו לכל אורך הדרך: קרן ארטור גולדרייך, על תמיכתה הנدية בפרויקט מתחילה ועזרתה במשך כל הדרך. קרן יהושע רבינוביץ' לאמנות, תל-אביב, על תמיכתה הנدية. מרים צבי נבו על תרומתו הנدية. מימי ברפמן, מנהלת בפועל של סדנאות האמנים בתל-אביב על הייעוץ, הביקורת, התמיכה והעזרה. מאיר ויגדר, העורך, על עזרתו בגיבוש הספר והעורותיו המדיקות. אבנור בן עמוס, חנן חבר ויעל שנקר, על המאמרים שתרמו לספר. יעל מורה ויצחק לבנה, על הדיאלוג הפורה. יהודה שנהב, על עזותיו הטובות. ATI דותן, על כוורתה המשנה לספר. משה בן שאל, על תרגומו הנפלא לשיר מאת ארתור רמבו ועל שאיפשר לנו להכליו בספר.

דרורה זומני ופראנס לבה-נדב
תל-אביב, מארס 2002

השיחות בינו על פיסול, צילום ואנדראטאות התחלו בשלהי שנות 1997. בפברואר 1998 יצאו למסע צילומי ברחבי ישראל. המסע זהה לבש לפחות פעמיים צורה של ציד. עם הזמן יכולנו להזמין נוכחות של אנדראטה בישוב או בנוף לפי סימנים מקדימים כמו קרחת בחורשה או ציפויות מחשידה של ברושים. פעמיים בשבוע, כל שבוע, סרקנו את הארץ לאורכה ולרוחבה. לא פעם חזרנו שוב ושוב לאותו מקום אחרי עיון בדף מגע והדפסות ניסיון. מדי כמה חודשים היינו עושים הפסקה בצילומים כדי לבחון את התצלומים ואת עצמנו. כוונתנו לא הייתה לטעוד את כל האלף וחומר אנדראטאות שהוקמו לזכר הנופלים לפני הקמת המדינה ואחריה. הסיבות לבחירה שלנו היו מרכיבות. גם התuttleמויות שלנו אינן מקריות. בעבר שנתיים הצגנו תערוכה של 48 עבודות בסדנאות האמנים בתל-אביב. זאת הייתה תחנת ביןינים חשובה. בהמשך התבהר לנו שספר ייתן ביטוי הולם לעבודתנו והתחלו מסע נוסף. בסך הכל צילmono כ-180 אנדראטאות. 105 מהן מוצגות בספר זה.

ברצוננו להזdot לאנשים ומוסדות שעוזרו לנו ותמכו בנו לכל אורך הדרכה: קרן ארטור גולדרייך, על תמיכתה הנدية בפרויקט מתחילה ועזרתה במשך כל הדרכה. קרן יהושע רבינוביץ' לאמנות, תל-אביב, על תמיכתה הנدية. מרים צבי נבו על תרומתו הנدية. מימי ברפמן, מנהלת בפועל של סדנאות האמנים בתל-אביב על הייעוץ, הביקורת, התמיכה והעזרה. מאיר ויגדר, העורך, על עזרתו בגיבוש הספר והעורותיו המדיקות. אבנור בן עמוס, חנן חבר ויעל שנקר, על המאמרים שתרמו לספר. יעל מורה ויצחק לבנה, על הדיאלוג הפורה. ATI דותן, על כוורתה המשנה לספר. משה בן שאל, על תרגומו הנפלא לשיר מאת ארתור רמבו ועל שאיפשר לנו להכליו בספר.

דרורה זומני ופראנס לבה-נדב
תל-אביב, מארס 2002

להבית בהזקרים: צילום אנדרטאות ונוף הזיכרון || מאיר ויגודר

הברוטליסטי, המודרני והפוסט-מודרני – אנדרטאות דמיות-צעומות. את ההיבטים הפוליטיים והתרבותיים של העבודה מבליטה הרגשות הטיפולוגית שלහן, המתבטאת באופן שבו תיעדו מגוון של אנדרטאות ממיוחדים שונים בצבא ובחברה הישראלית. במישור הפוליטי היהת בינהן הסכמה: לא לצלם אנדרטאות שנמצאות מעבר ל"קו הירוק" ולא לכלול אנדרטאות לשואה, כאילו הפרויקט יכול צריך להשאיר עניין "צברי" מובהק.

נושא האנדרטאות בא ידי ביטוי כבר בעבודתה הפיסולית של דומיני בשנים 1990–2000, שניזונה מביקורת פמיניסטית על הפסול הישראלי. את אחת התיחסויות המקדמות לאנדרטאות בעבודתה ניתנת לידיים החוליצים "אפק-גבות", העוסק ב민יותים לאומיים וחברתיים שהמציאו חלוציות הציונים והסוציאליסטים הראשוניים. דומיני מציבה על כנסים תצלומים גדולים של מגדלי מים (תמונה 1). באחד התצלומים המגדל עדיין נקוב כדורים, ותחתיו ניצב בגאון מרడכי אנלביץ' ביד מרכדי. מגדלי המים מסמלים לא רק את הנאראטיב הפטריארכלי hegemonic של בניית הישות היהודית בארץ זה, אלא גם משקפים כהד את מנטליות המבצר, ובכללה שיטת הבניה של חומה ומגדל.

תרופת הנגד לזוג זה של סימול מציאותי מציין מצעה דומיני במקבץ אחר של פסלים, שיירה מגניות רחבה (תמונה 2). הפרספקטיבה הפאלית של מגדלי המים על רקע האפק מוחלפת כתעת במבט נשוי, המציג את הקשר בין הגיגיות לבין החקלא. הצופה חייב לכrouch כדי להתבונן בכל הימים מקרוב.² את ההיסטוריה של הסכוך הישראלי-פלסטיני ניתן לזרות משתיה פרספקטיבות נוגדות אלה. בעוד שרוב הקרים הפלשניים המקדים מתפקידים כמו הגיגיות של דומיני, משומשנבנו על מדרגות ההרים כדי להתחזג עם הנוף, הרי שהמתידשים הישראלים שיטחו קודם כל את ראש הגבעות ורק אז בנו את בתיהם על המשורט הגבוהים ביותר, כדי להיראות וכדי לרכוש נקודת-מבט שליטה. הפרויקט של דומיני ולבה-נדב חוקר את המתח שבין הנוף "גשי" לבין האנדרטאות ה"גבריות" השלות. הוא גם מזכיר לנו שכגד כל אנדרטה המועמדת כדי להנzie את הנאראטיב הציוני, קיימת מקבילה בדמות חורבות ושיחי צבר, המעידים על נקודת-המבט הפלשנית על הסכוך. בכך הדיקוטומיה הזה מודגשה את איזה שווון בין האנדרטה הבנויה לבין האנדרטה הטבעית, בין מעשה הבניה לבין החותם שהושאר בארץ, המציג אובדן והיעדר.³

האם מקרה הוא ששתי נשים, ולא גברים, הן שיצאו למסע בן שנתיים ימים כדי לצלם יותר ממה שאנו אנדרטאות בכל רחבי הארץ? דרורה דזמנית ופראנס לפה-נדב מגדרות את שיתוף הפעולה בינהן כהפרתקה. אולי לא היה זה מסע דרמטי כמעט ממשן של הגיבורות בסרט *תלמה ולואי* של רידלי סקוט, או הוזי כמו טויליהן של הגיבורות בסלין *חולית וצאות לשוט* בסירה של ז'אק ריבט, אולם בכל זאת, מסע שהציג בפניהן דרך חלופית להתבוננות בנוף רווי סמלי מציאות צבאי, של חקרה המזכה מנחים להדר ילדים ולטףם למען הצבאי, בדיקוק כפי שמצויפים מהן להיות נושאות לפיד הזיכרון אם בניהן ובעילין לא ישובו מן הקרב. תצלומים אלה אינם רק תיעוד של מקומות המسلحים ציניים ולב-נדב עברו במרקם נסיעתן בדריכים אלא הם גם עדות למוחבים שדומיני ולב-נדב עברו במהלך נסיעתן בראשיות וצדדיות כדי להגיע למקום אלוה. משומך כך, אוסף התצלומים הזה עוקב אחר תולדות גיבורים לאומיים וקרבות מפוזרים, וכן גורם לנו לתהות לאיזה סוג מסע אנחנו מוזמנים בספר זה: בדיון שבו קוראים תיגר על הזיכרון, האס פרויקט הזה מנzie את הגישה המינסידית וההגמונייה המנסה ליצור קו אחיד ורציף של זיכרון לאומי המשמש את קיומו על חשבון הזיכרון של עם אחר; או האס פרויקט מצlich להיות ביקורתית ואירוני, ובכך להטיל ספק ביכולת של אנדרטאות להקנות לנו את התחששה ששאלת הזיכרון אחידה לחברה כולה? הפרויקט הזה מציג שאלות לא פשוטות לגבי הקשר בין זיכרון וההיסטוריה, זיכרון ושיכחה, ואמןות ופוליטיקה. שאלת דרכי היצוג גם היא מஹוטית כאן, מפני שקט הצלום מעלה תהיות לגבי יכולתו להפוך לכלבי ביקורת כשלעצמו ללא עוזרת כתוב ושפה. (ROLAN BARAT, ניסח את אחד מחשرونויות הצלום כך: "וְכל התצלומים, אין הוא יודע לומר מה שהוא מניח לנו לראות".⁴)

בפרויקט של דומיני ולב-נדב מעורבים שיקולים אסתטטיים ופוליטיים כאחד, אך אין להן סדריים דוגמתי. חלק מן המבט הביקורת של דומיני על האופן שבו נוצרו האנדרטאות הישראלית בשנים 1960 וה-1970, בידי אמנים ידועים, כולם גברים (יחיאל שם, יצחק דנציגר וגאל תומרקין, למשל), היא טוענת שהסוגנון האנדראטאי שלהם הדגיש את הרגשות הקולקטיביים של הזיכרון והותיר מעדי מקום לזרות הראייה האישית של פולחן השכל. מן היבט האסתטי, האנדרטאות שצולמו בפרויקט מייצגות מגוון רחב, החל בסוגנון הפיגורטיבי המוקדם, וכלה בסוגנון



תמונה 4

בפורטט 6א לטוחו בינוי עומדת בין שני סוגים של צפיה: הנידיות שלה מזכירה מצלמות 35 מ'מ, שאנו מקשרים במוחנו עם נקודת-המבט הנודדת של "עובר האורה" העירוני המציח חטיפות במצבות באמצעות שורה של מגשים אקראים ולודכ את "הריגים המכריים" ברוחבות. הפורטט הזה מאפשר לצלמים דוגמת ורוברט פרנק (Frank) (Friedlander), בין צנונות הרוחניים בעת טיולים, ושימוש את לי פרידלנדר (Friedlander) באנדרטאות (לבה-נדב שאבה השראה מהירותה שלו, צילום סיירה של אנדראטאות (לבה-נדב שאבה השראה מצלמים אלה ומוציאשה שעבודה מקינות דאלוג עימם).⁵ מצד שני, הפורטט הבינוי שירק לתהום הריגושים של טכניקות צילום בפורטט גול יוטר, שבהן משתמשים בתצלומי נוף כדי למסור את החווות הנוף על-פני הזמן. כתזאהה מכך, דומיני ולבה-נדב מנצלות את הפורטט העומד לרשותן בשני אופנים: יש אנדראטאות שהן מצלמות מקרוב, וכן משותפות בפורטט הרבוע, המוכר בהקשרו לצילום דיווקנות, כדי ליצור יחסיםஇயந்தர் வாய்மை; יש אנדראטאות שהן כולות במבט רחב יותר על הנוף, ובכך עם האנדראטה; והאלה שתהוו מתח בין הפורטט הרבוע לבין ציפויתנו לראות נופים בפורטט פנומי מבני.⁶

לכוון מצלמה אל עבר אנדראטה אין דבר של מה בכך. הדבר מעלה כמה



תמונה 3



תמונה 2



תמונה 1

התצלומים יוצרים דיסוננס בין המסר הפוליטי והאקדמי שאליו התכוונו לבנה-נדב תליה בעיקר בשלושה סוגיות צילום: את הראש הצורני והאסטטי: את הנזק שגורם הרצף הנעים ביותר לעין ויצרים דוקא המכתשים, שהם הנזק שגורם הרצפות והטילים. בדומה לכך, העשן המתאבך מתחנות הכוח בצלומיו של פאל נועד לסמן לנו כמה נורא המשטמעת של האנדראטה, המניהה כאילו עמד מולא צופה במכה טקס זיהום הטבע שהן גורמות, אך יופים של התצלומים נובע דווקא מאותם (זקסி הזיכרון בבית-הספר שבו למדו ילדי, תוך שהוא מבליטה את האירונית העצבה בכך שבתי-הספר שבו למדו ילדי, תוך שהוא מבליטה את האירונית של הנצחתו שלו (ושל כל בן) בטקס הזיכרון הקולקטיביים של בית-הספר אשרי באהר). עברה של לבה-נדב הוליך אותה בפרויקט אחר, "שיטח משותף", לחפש עקבות של ארקטיקטוריה בסגנון אירופי בכניסות לבניין מגורים בתל-אביב. ניסות אלה מסמנות את חללי המעבר בין המרחב הפרטלי המרחב הציבורי של החיים. השקט שבתצלומים והמעברים החורפים מאפלולית לאור גורמים להם להיראות כמו קברים מודרניים, שאוירות רוחות הרפאים שבהם מזכירה את הרוחות הריקים שצ'ילם אַטְנָה (Atgnah) בסוף המאה התשע-עשרה; חללים לא בני-אדם, שנגרמו לוואלטר בנימין לעיר כי תצלומיו של אטגה נראים כמו זירות פשע (תמונה 4).

עלדעתן של דומיני ולבה-נדב מסתמכת על "קזה" צילומית, מונח פורמליסטי ביקורת המשמש בספרות ובצילום כדי לתאר את מישימת ביטול המופך

על אובייקטים אלה. דוקא בשל דמייה זו יש הכרה עז של הדימויים האלה לתהוויה פועלות כתיבה, כאלו דומני ולבה-נדב נזקקו למשהו נוסף שיהיה עד לעמשה העדות שלhn כדי להשלים את כוונתו. שלושה כתובים מתעופף ברכוב או עלים רוטטים בחורשה, שלא היו משובחים בהם ראייפיקציה) מミתיה, מקבל כת עת תפקיד שונה בתוכות שבה שליטים לעולם אלמלא כן.

בנ"ט מתייחס לדעינו האנדרטה לא כפסל בתוך נס אלא כתפקיד מה המשפקת זירה תיאטרלית לאוותם ימים ספורים בשנה שביהם נורכרים ורצע הצפירה הוא הזמן היחיד שבו התצלום והאנדרטה מתלבדים, שכן בכל שניים מלמדים על אותו סוג של טכניקות עדות? בארת' צין כי תצלומים זמן אחר תפיקיהם מוחנים ביותר: האנדרטה, השיכית להמשכו המסורת מופקת גם מן האופן שבו "התגלגול" הדימויים משנים תיעודים והציגות: כל אין יכולם לגורם לנו להיזכר בכל מה שקרה באירוע מסוים, אלא משימות היא בעיקר להוכיח שהאירוע אכן התרחש.⁷

וגם הצלמה בין יכולתו של התצלום והאנדרטה מטלכדים, שכן בכל רגע הצלמה יראה יצאו דומני ולבה-נדב בדרךן כשביה הספר גלעד, שיפורסם ומרחיב הפולחני, מייצגת את העבר הרחוק. מעבר הזמן יכול לגרום לעלי-ידי משרד הביטחון, בראש ובראשונה עבר משפחות שאיבדו את בניהם לאנדרטאות להיות גם יותר ממשמעויות וגם לא רלוונטיות. האנדרטה יכולה לסייע בקרב.¹⁰ הן השתמשו בספר כמו מה שהוליכה אותן בכתיבת הטקסטים הפולחניים בעקבות האנדרטאות הפזרות ברוחבי הארץ. בשלב השני הצלומים יכולים לסייע זאת גם בכל מקום אחר. האנדרטה מנסה להתעלות מעל בתערוכה בסדאות האמנים.¹¹ חיל הרגלים סייק שיק חזק בין התצלומים לזמן ולתקדך ציירון צורף, בינו לבין הצלום, המוגבל לעדות על רגע מסוים שהתרחש בזמן. התצלום שייך לאוותם אפקטים של הלם ורגעים מוקטניים של הצלום, והשניה על אופיו האובייקטיבי והפאסיבי.

איו מין תחושה של צפייה בנסיבות כזו, מגלים התצלומים בסיפור זה? האם הם מעידים על נקודת-מבען של השתיים שבאו במתכוון לצד ולאסוף את האנדרטאות במצלתן, ומטרתן היא להיעיד כי מישחו לא שכח את המקומות האלה, ובכך גם להזכיר את הרעיון שהאנדרטה אכן מצלחה לישם את תפיקתה – להפקייע את הזיכרון האישני ולנכש אותו לזכרון קולקטיבי שאמור למסד את הזיכרון להיגיון ולמסר אחד? או לחלופין, האם הבחרה להציג אנדרטאות בני-אדם, מטרתה להראות אותן (למעט שני מקרים שבהם נראים בתצלומים בני-אדם), מטרתן היא לאוותם של זכרונותיהם של בוגרים?

ב"עולם מלא זיכורה ושכחה" מזינה אותנו **יעל שנקר** להתבונן בחוליקאות – התבוננות שהיא פותחת במשמעותם אחור דיקי, שנפל שם בקרבות האנדרטאות הציוריות הגדלות שוב, וגודלן קטן עם העברתן לתהומו של הריכוח וההשמדה באירועה מגיעים הצעריים ומוחשיים את מסילות הרכבת המוכרות ו"זיכורות" להם מן הדימי שקדם לביקורם.

שנker דנה בשולחה סוגי זיכרונות הקשורים באוטו אתר: שיריו של עמייח; האנדרטה שבה היא בירה בחיפושה אחר דיקי, שאותו פגשה לראשונה בהשירו של יהודית עמייח; והחצלים של גבעה 138.5 בחוליקאת. ביעין הפסיכומודורי שבר האחרון, על-ידי העברת התצלומים בספר משליהם, נערקות האנדרטאות הציוריות הגדלות שוב, וגודלן קטן עם העברתן לתהומו של הדף הנאחז ביד ונცפה בתוך חלל פנימי – תזכורת לכך שהascal והאבל תמיד מתחילה מחויה פרטית; כזו שהובילה את להב-נדב להעיר כי כל ההרים בארצנו חתומות על חוזה גרמה לזכרון, במילוטו של אנדריאס הויסן (Huyssen), "לנדוד אל תוך מחוזות שבבי הסיליקון, השימוש במיללים 'ל מקום' בכותרת הספר הזה, ולא במליה 'המקום' מרמז לנו בשמו על התשובה. המשמעות הייחודית של כל אנדרטה נבשת לתוך מסה אחדה בשל כמותם האתרים, וכך נזכרים שרבות הזמן האנדרטאות מבלדי התרבות, מטמותה להראות כביכול בחלק בלתי-נפרד מהתהnik הזיכרון".

טוען, מאז שנות ה-80 של המאה העשרים עשו אמצעי התקשורות רבות בסרטים וידאו-ビיטים, יצירתם של "מוזיאונים פרטיטים" בבתיים והצורך כדי ליצור אקלים של זיכרון היסטורי, הגורמת לשיכחה קולקטיבית לכפי אנטרופיה של הזיכרון ההיסטורי, הגורמת לתהוויה של העבר. למעשה, הוא רגמה להרים לבקש להם צורות אישיות יותר של מהני הנטה: הטעוש ובעקבותיה לא-ינטנסיבית לעסוק בזכירה אקטיבית של העבר. למעשה, הוא ניתן להבחן בשינויו באופן הפסיכומודוריים, שמלצות וטכנולוגיה יוצרים אנטרופיה של הזיכרון ההיסטורי, הגורמת לשיכחה קולקטיבית לכפי בניהן. ביקורת מן הזמן האחרון האחרון להרחקה השיכבתם בסרטים וידאו-ビיטים, יצירתם של "מוזיאונים פרטיטים" בבתיים והצורך כדי ליצור אקלים של זיכרון שהפרק את העבר לאובססיה של בני-אדם ובאים מושתדים להתרחק מצורות הזיכרון הקולקטיביות כדי לצקת יותר והביא ליצירת המוניא אנדרטאות, מוזיאונים ומאגרי נתוניהם. היכולה להציג יותר מידע במהירות כה הרבה ורק הגדילה את כמותה המידעת מן העבר, הנשמר כדי שאפשר יהיה למוסרו במנהגי הזיכרון שלהם.

ברגע שבו האנדרטה הופכת מסימן המסלל את אירנארווטו של אירען מן המזיאון והאנדרטה בהווה קשורה דוקא למה שהטלוייזיה והאינטראקט כdziיה שוחרר את כל רגשי השכל האישיים והקולקטיביים בארץ וגועם ומשחרר לאיטו את בני-האדם מתחומי הפעילות. באותו רגע דמייה

הכל מתהפק: "עבור האורה" נאלץ לקפוא בעת שהאובייקט החומרិי הדומם מתעורר לפתע לחים ומאפשר לנו להשיג בתנוחות הקלות ביתר: ניר ושל החפש המזיאלי, שבעבר נמתה בקורת על כך שאין אלא החפה (ראייפיקציה) מミתיה, מקבל כת עת תפקיד שונה בתוכות שבה שליטים המתעופף ברכוב או עלים רוטטים בחורשה, הוא מוסיף, שאולי הצלחת המשיכים בראוייה עד לעמשה העדות למצבות, מודגשים את אירנארווטו של אירען מן המזיאון והאנדרטה בהווה, בין נוכחות להיעדר, ובין זיכרון לשיכחה.

ה עבר לאובייקט צילומי נגש בהווה, אנו חשים בדמייה המעציבה השורה בשעה שבנ"ט בוחר לדון במא נוכח בתצלומים, והנition הטקסטואלי

שאלות יסוד: האם זה מעשה טאוטולוגי המבטיא את הדמיון בין תצלומים בין אנדרטאות, בכך ששניהם אמורים להקים את העבר לתחיה ולשם לשוכני הנצח? האם אנדרטאות, כמו צלומים, מעידות על אותו הכוח של צפיפותם שבו התרחשו מעשים כדי לזכור אותם? האם "מקום" דפיניטיבי שבו התרחשו מעשים כדי לזכור אותם? האם שניים יוכלים לגורם לנו להיזכר בכל מה שקרה באירוע מסוים, אלא מושתדים היא במקור להוכיח שהאירוע אכן התרחש?⁷ צלומים יוצרים דיכוטומה בין יכולתו של התצלום לבודע שאכן היה מישחו שזכה בסצינה שעומד מאחוריה (במיוחד הטכנולוגיה המודרנית אפשרה לצלמות לפעול בעצמן); נקודת-המבען הראשונה מעידה על היבטים הסובייקטיביים של הצלום, והשניה על אופיו האובייקטיבי והפאסיבי.

איו מין תחושה של צפייה בנסיבות כזו, מגלים התצלומים בסיפור זה? האם הם מעידים על נקודת-מבען של השתיים שבאו במתכוון לצד ולאסוף את האנדרטאות במצלתן, ומטרתן היא להיעיד כי מישחו לא שכח את המקומות האלה, ובכך גם להזכיר את הרעיון שהאנדרטה אכן מצלחה לישם את תפיקתה – להפקייע את הזיכרון האישני ולנכש אותו לזכרון קולקטיבי שאמור למסד את הזיכרון להיגיון ולמסר אחד? או לחלופין, האם הבחרה להציג אנדרטאות בני-אדם, מטרתה להראות אותן (למעט שני מקרים שבהם נראים בתצלומים בני-אדם), מטרתן היא לאוותם של זכרונותיהם של בוגרים?

ב"עולם מלא זיכורה ושכחה" מזינה אותנו **יעל שנקר** להתבונן בחוליקאות – התבוננות שהיא פותחת במשמעותם אחור דיקי, שנפל שם בקרבות האנדרטאות הציוריות הגדלות שוב, וגודלן קטן עם העברתן לתהומו של הדף הנאחז ביד ונცפה בתוך חלל פנימי – תזכורת לכך שהascal והאבל תמיד מתחילה מחויה פרטית; כזו שהובילה את להב-נדב להעיר כי כל ההרים בארצנו חתומות על חוזה גרמה לזכרון, במילוטו של אנדריאס הויסן (Huyssen), "לנדוד אל תוך מחוזות שבבי הסיליקון, השימוש במיללים 'ל מקום' בכותרת הספר הזה, ולא במליה 'המקום' מרמז לנו בשמו על התשובה. המשמעות הייחודית של כל אנדרטה נבשת לתוך מסה אחדה בשל כמותם האתרים, וכך נזכרים שרבות הזמן האנדרטאות מבלדי התרבות, מטמותה להראות כביכול בחלק בלתי-נפרד מהתהnik/zיכרון".

טוען, מאז שנות ה-80 של המאה העשרים עשו אמצעי התקשורות רבות בסרטים וידאו-ビיטים, יצירתם של "מוזיאונים פרטיטים" בבתיים והצורך כדי ליצור אקלים של זיכרון ההיסטורי, הגורמת לשיכחה קולקטיבית לכפי בניהן. ביקורת מן הזמן האחרון האחרון להרחקה השיכבתם בסרטים וידאו-ビיטים, יצירתם של "מוזיאונים פרטיטים" בבתיים והצורך כדי ליצור אקלים של זיכרון שהפרק את העבר לאובססיה של בני-אדם ובאים מושתדים להתרחק מצורות הזיכרון הקולקטיביות כדי לצקת יותר והביא ליצירת המוניא אנדרטאות, מוזיאונים ומאגרי נתוניהם. היכולה להציג יותר מידע במהירות כה הרבה רק הגדילה את כמותה המידעת מן העבר, הנשמר כדי שאפשר יהיה למוסרו במנהגי הזיכרון שלהם.

ברגע שבו האנדרטה הופכת מסימן המסלל את אירנארווטו של אירען מן המזיאון והאנדרטה בהווה קשורה דוקא למה שהטלוייזיה והאינטראקט כdziיה שוחרר את כל רגשי השכל האישיים והקולקטיביים בארץ וגועם ומשחרר לאיטו את בני-האדם מתחומי הפעילות. באותו רגע דמייה

1. רולאן בארת', *מחשבות על האצטומים*, כתר, ירושלים, ללא ציון שנה, עמ' 102.
2. סמדר שפי, "גיגיות לא תחתית", *סטודיו 25* (ספטמבר 1991): 42; טלי תמייר, "גופייה בבנייה נדל"ן והפרשנות אדרמות מדינה, כדי למצוא דרכיהם אחורות לפרש בוצרה ביקורתית את הנוף הזה. נוף, שבקיצוניותו האחת הוא מושך משפחות מתנהלים לגור באזוריים המוגנים במערכות גדרות ומגדלי תצפית כדי ליצור משמעותן כפשרה, אלא מציב את תצלום פסלו של נתן רפפורט (1953), המוצב בקיוב נגב, לצד תצלום פסלה של בתיה לישנסקי מכפר יהושע (1953). מטרתו היא להראות את השרשנות התוציאתית שהולמת עבורה החלוצי על נושא האנדרטאות: Alois Riegler, "The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin", *Oppositions 25* (Fall 1982): 21-51
3. בעניין ההבחנה בין אנדרטאות לטבעית לבני אנדרטה מעשה ידי אדם, ראו את המאמר (קטלוג, אוצרת: אלן גינטנו), מוזיאון תל אביב, 1993.
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. דין מאיר עיניים במתוך הנוצר באמצעות צילום נוף בפורמט רביע מציגה שרה בריטברג-סמל בקטלוג שלה לתערוכה של דליה אמרוץ; ראו שרה בריטברג-סמל, *קשה שפה: דליה אמרוץ, צלמת, מוזיאון תל אביב לאמנויות*, 2000.
7. רולאן בארת' וזיגפריד קראקוור דנו באופן שיטתי בתפקיד הבנייתי שמצוילה הצילום למלא בסיוו לזכרונו וביצוג העבר. לדין בתפקido של הצילום ראו מאמרי "ההיסטוריה, ראשיתה ביבית: צילום זיכרון בכטבי זיגפריד קראקוור וROLAN BARAT'" *תיאוריה ובקורת 20* (ספטמבר 2002), בכתביהם.
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, "בליל בלורית ובליל תואר", *הארץ*, 8 במרץ 2000; סיגל ברנוי, *סטודיו 115* (יולי 2000): 72.

לمسע אל הנוף המשטנה תDIR, שבו הקמת אנדרטאות מתחילה במהירותה לבני עצמותם של הדימויים הפואטיים, הרי שמן חסר תוקף את התצלומים בחיזית. ב"מול הקברים" חבר מעין בשתי אנדרטאות, אך אין מסתפק במשמעותן כפשרה, אלא מציב את תצלום פסלו של נתן רפפורט (1953), המוצב בקיוב נגב, לצד תצלום פסלה של בתיה לישנסקי מכפר יהושע (1953). מטרתו היא להראות את השרשנות התוציאתית שהולמת עבורה מנסיבות יצרתם של הפסלים דרך מקוםם במרחב, ארישום על הסביבה ולבסוף לאופן שבו יוצגו בתצלומים. כל שלב מאשר שוב את היחסים בין הסיבה, התוצאה והקליטה ומדגיש את הניגוד בין דרכי היצירה של אמן ושל אמנים בהקימים אנדרטה. פסלו של רפפורט מסמל בעורצת ברבות 48'. כסמל, הדמות הפרטית הופכת את פרשת העמידה של נגב בקרבות. פסלת של בתיה לישנסקי משלמה של מטען של מכלול גדול יותר, שהוא סימבולי לאלום; פסלת של בתיה לישנסקי, פסלת אשה, מפרק את הקווים הסמליים החביבים לכ-ך על השיחת הלאומי ההגמוני ומציג, תחת זאת, ארבע דמויות מסוימות ביד גסה, רחוקות מן הגירה המדוקית של הגוף בפסל של רפפורט. אצל לישנסקי הדמויות ההפכות פורעות את הסדר הסמלי המהודק ומציגות אלגוריה, אשר באמצעות הייצוג המכני של מיצגת דוקא עולם של חורבות ושל תל-אביב, מרץ 2002

על המרקע.

ఈ היחס הלאומי ההגמוני ומציג, תחת זאת, ארבע דמויות מסוימות ביד גסה, רחוקות מן הגירה המדוקית של הגוף בפסל של רפפורט. אצל לישנסקי הדמויות ההפכות פורעות את הסדר הסמלי המהודק ומציגות אלגוריה, אשר באמצעות הייצוג המכני של מיצגת דוקא עולם של חורבות ושל קברות – אנו יכולים לקרוא דורך לדמיינו ולראות את כל האתרים האלה ממעורף הציפור, יצרים מצבורי נקודות על מפת המדינה. כתעת מתחילות צובאים או בנפרד אל מול עמוד ריק; מסודרים בטור כמו מבט מגבואה על בית נסעה; מקובצים בדי הכהולה בתבנית שתוי וערב כמו מבט מגבואה על בית צורתייהן לדמותה הנקדות המודפסות של עמוד בעיתון, המציג לנו מדי יום עוד בשורות של וועה; או אולי הן דומות למשקה שבו ירד קטע נדרש לשרטט בעפרונו קו מנוקה עד שמתגלית על הדף דמות. ואתדייך לקוראים לדמיין את תחוות ההתרgesות והחרדה שהיא הילד חש אילו היה עליו לשחק משחק זה בנקודות המרחביות של אתרי האנדרטאות שבפנינו – אילו דמות אימים הייתה מצטיירת על הדף? הדמות הזה גורמת לי ל��ות ספר זה יהפוך גם הוא למדריך לדור הבא של צלים שייצא

シアטרון הזיכרון והמות: אנדראות וטקסיים בישראל || אבנור בז'עמוס

הבקעת מתקן קסדת הפלדה ההפוכה או הפליך הנישא ביד; הרוח – הנושבת בדגל הלאומי שהוא רודח לחץ התווך; האדמה – המיווגת על-ידי זרי הפרחים שהשתתפים מביאים אותם. ולעתים קיים כבר באנדראטה היסוד הרכיעי – המים – בדמות מזקה או בריכה. כך עוברת האנדראטה, מבנה מלאכותי השיך לתחום ה"תרבות", תהליך המקורב אותה לתוך ה"טבע". אם ה"תרבות" היא שדרותית ובתי-חולף, הרי ה"טבע" הוא חלק מן הסדר הרצוי והモובן אליו. בדומה לכך, קיום הטקס מדי שונה, באוטו תאrik, באוטה עוניה ובאותה מכתנות, מקרוב אותו לתוך ה"טבע". בשל כך נוטים הצופים לשוכח כי מתתרחש פניהם – הטקס המשולב באנדראטה – הוא פרי החלומות מסימות, אילוצים, לחצים ופשרות; הם מאמנים כי מה שיש הוא מה שצרכיך להיות, כי זה הסדר הטבעי של הדברים, וכי לא יתכן אחרת.

מהו אוטו "סדר טבעי" שבמבעת חטיבת הזמן והmortabat/textus? מה אמרוים המשתתפים באירועו לחוש? מהי המשמעות הכלולת של העמים והצללים המצטיפים לחוויה חשית מkapta? ההקשר שבו יש למקום את האנדראות והtekstים לזכר החילים שנפלו הואה, בראש ובראשונה, ההקשר של מדינת האלים המודנית; במקורה שלפנינו המדינה היא ישראל, והלאום הוא היהודי. כפי שנגנו וא-טינגו טוונ³, מדינת האלים המודנית היא יכולה משתח ענק של מציג (space performance). המדינה מארגנת את התרבות שלה בתחום מגודר, שכניותות והיציאות אליו נשמרות בקפידה, ומפגינה את עצמותה על-ידי החילים שבגבול ובודקי הדרכונים שבשעריהם. התרבות היהזו מוקדשת כולה, וכל פיסת קרע בה היא בעלת חשיבות עליונה ("אֲפָלָעַלְעָן"), אך ככל זאת יש מקומות שבהם ההוויה הלאומית באה לידי ביטוי בצורה מזוקפת במיוחד. אחד מאותם מקומות הוא האנדראטה.

אין זה מקרה כי בניקט אנדראטן, חוקר הלאומיות, מדגיש את פולחן החילים המתים כאחד היסודות החשובים של הלאומיות המודנית.⁴ עצמותה של הלאומיות נובעת, בין השאר, מיכולתה למלא את תפקידיה הדת המוסדית, שכוחה החל לרדת כבר בשלהי המאה השמונה-עשרה: להקנות משמעות לחיים עלי אדמות, ליצור תחושה של קהילה, וביחד להבטיח חי נצח למאמינים. הנצח הלאומי אינו זהה, כמובן, לנצח הדת בගירסתו המונוטאיסטית. נצח חדש זה מבוסס על הנחה כי הקהילה הלאומית יכולה ליצור זיכרון קיבוצי משלה, שיתקיים לעד, ובו ישמר זכר אלה שפעלו

מן האנדראות עוצבו מלכתחילה כחל תיאטרלי: הן כוללות משטח אופקי, רחב, כעין במא, הסגור בחלקו האחורי על-ידי קיר שככל תבליט וכותבת, ומשמש כתפאורה. אלה הם מבנים בעלי "אד" אחד בלבד, קדמי, הפונה אל לביש, או של שורת המשולשים במובה מודיעים (עמ' 50, תצלום 2), שאינם לבבלי שיראו אותן, יתר על כן, אין מ齊בים אותן אלא בשביל תשומת-לב, וזה את משה אותן בפני תשומת-לב, וזה ניגרת על-פניהן, כתיפות המים על מעטה שמן, ניגרת מהר ואינה משתה אפלו גען.⁵ בambilים ספורות אלה הגדיר רז'ברט מזיל את הפרודוקס של האנדראטה הניצבת בתוך מרחב שאנו חולפים בו מדי יום בינו. כמו שם הרחוב, שנודע להבילה ולהנץח אירועו או אדם כלשהו אף לסימן סטמי, אחד מני רבים המרכיבים את המרחב העירוני, כך גם האנדראטה: מבנה חד-פעמי, יהודי, שנבעל עד מהרה בנבון, ואינו זוכה ליותר לגבי אנדראות המומיות בגנים הציוריים או "בחיק הטבע", היכן שרק מעתים פוקדים אותן. המרחק שהוא אכן עדין שם. הדברים נוכנים עוד יותר לגבי אנדראות המומיות מרחוקים או "בחיק הטבע", היכן שרק מעתים פוקדים אותן. המרחק

טקסי היוצרים הנפוצים ביוטר בישראל הם אלה הנערכים לכבוד "חללי מועלות האנדראטה, לעומת זאת, שריריה בתחום הבניינים החברתיים. היא

טליה בקהילה המסויימת שיצרה אותה ומעוניינת להתקשר באמצעותה אל עברה. המיקום המורחבי של האנדראטה קשור במרחב שבו פועלת הקהילה לידן, מגונות ביוטר: ערים, כפרים, קיבוצים, ייחידות צבא, מוסדות חינוך הזכור, ואם קשור זה נתק, והופכת האנדראטה לחסרת ערך. משומך כך, למשל, הקימה חטיבת גולני את האנדראטה לוחימה דזוקא בגליל, ומשום כך האנדראות המניצחות את החללים בוגרי בית-הספר ניצבות תמיד בחצר המוסד החינוכי.

הтекסט הוא האירוע נקבעת על-ידי הצפירה או תרעות החצורה (בהתחלה) ומבדים מכוחם לנוכח עצמת המדרגות ומבנה אריחי השיש. גם התמונה יכולה לזרור מסגרת, אולם כפי שמראות עבודותיהן של דומיני ולבה-נדב – זהה מסגרת גמישה למדי. בחלק מן התצלומים בחרו השותים בונחוותן, למשל האנדראות בסדרות (עמ' 32) או בבניינה (עמ' 36), אך נראים כחבלים הכהולים הפרושים סביב האנדראטה בגדירה (עמ' 34), או נראים

בדרך-כלל בנוסח החילוני ("זיכור עם ישראל..."), לנאות מפי נציג השלטון (מנהל בית-הספר, ראש העיר, אלוף הפיקוד...), ולמסכת הכוללת שירים, דקלומים, ולפעמים אף קטע מוחל. הדמיון בין הטקסטים עצמו זוקק לאנדראטה. להלכה ניתן לקים את טקסטים זוכר" בעל נובע בעיקר מהחנויות הכליליות של משרד החינוך, וכן "רפרטואר" המוגבל בפועל, לאחר שהאנדרטה כבר סימה מקום מסוים כ"מרחב זוכר" בעל לעומת זאת, בתצלומים אחרים הורדה האנדראטה מגודלה והפכה לאחד ממרכיבי הנוף המתחרים על תשומת-לבו של הצופה. כך, למשל, בתצלום האנדראטה למאירועות תרפ"א בפתח תקווה (עמ' 29), שם מהו הטרuktur האדום כתם צבע בולט המנוגד ללובן האובליסק בתצלום האנדראטה בטבריה השוחרה של התותח; ובתצלום האנדראטה לפורצי הדרך לירשלים, במעלה שער הגיא (עמ' 68), היוצר מתח בין השיח האנכי שבחזית ובין מבנה המתקת האלכסוני שמאחור. לעיתים אפילו מתגמדת האנדראטה המזולמת

בעומת זוכר, היכן שהשלטים המסתורים "מכסים" את הצדית השוחרה של התותח; ובתצלום האנדראטה לפורצי הדרך לירשלים, במעלה שער הגיא (עמ' 68), היוצר מתח בין השיח האנכי שבחזית ובין מבנה המתקת האלכסוני שמאחור. לעיתים אפילו מתגמדת האנדראטה המזולמת

"הדבר הבולט ביותר ביותר במצבות זיכרון הוא שאין שמיים לב אליהן. אין לך דבר בעולם שהיה סמיון מן העין במצבות זיכרון. אין ספק שמצוירים אותן בשביב שיראו אותן, יתר על כן, אין מ齊בים אותן אלא בשביל תשומת-לב, וזה ניגרת על-פניהן, כתיפות המים על מעטה שמן, ניגרת מהר ואינה משתה אפלו גען."⁶ בambilים ספורות אלה הגדיר רז'ברט מזיל את הפרודוקס של האנדראטה הניצבת בתוך מרחב שאנו חולפים בו מדי יום בינו. כמו שם הרחוב, שנודע להבילה ולהנץח אירועו או אדם כלשהו אף לסימן סטמי, אחד מני רבים המרכיבים את המרחב העירוני, כך גם האנדראטה: מבנה חד-פעמי, יהודי, שנבעל עד מהרה בנבון, ואינו זוכה ליותר לגבי אנדראות המומיות בגנים הציוריים או "בחיק הטבע", היכן שרק מעתים פוקדים אותן. המרחק

מן העין הופך למרחק מנטאלי, ומכאן אך כפeus אל השיכחה. כיצד להחזיר את תשומת-לב לאנדראטה? מה צריך לעשות כדי להפיקע אותה מן השטף המרחבי ולמaked בה את המבט? האמצעי הפשטוט ביותר הוא להכניס את האנדראטה למטרות שתובדד אותה מן הסביבה, תורה עליה באצבע ותאמר: זהה. הגדיר סביב האנדראטה מיועדת לעיתים לשמש כמסגרת שצד, אך במרקם ובדים אין בכך כל תועלת. דוגמא לכך היא מערכת העמודים והחבלים הכהולים הפרושים סביב האנדראטה בגדירה (עמ' 34), אך נראים

כמו בדים מכוחם לנוכח עצמת המדרגות ומבנה אריחי השיש. גם התמונה יכולה לזרור מסגרת, אולם כפי שמראות עבודותיהן של דומיני ולבה-נדב – זהה מסגרת גמישה למדי. בחלק מן התצלומים בחרו השותים בונחוותן, למשל האנדראות בסדרות (עמ' 32) או בבניינה (עמ' 36), אך נראים כחבלים הכהולים הפרושים סביב האנדראטה בגדירה (עמ' 34), או נראים כחבלים הכהולים הפרושים סביב האנדראטה בטבריה השוחרה של התותח; ובתצלום האנדראטה לפורצי הדרך לירשלים, במעלה שער הגיא (עמ' 29), שם מהו הטרuktur האדום כתם צבע בולט המנוגד ללובן האובליסק בתצלום האנדראטה בטבריה השוחרה של התותח; ובתצלום האנדראטה לפורצי הדרך לירשלים, במעלה שער הגיא (עמ' 68), היוצר מתח בין השיח האנכי שבחזית ובין מבנה המתקת האלכסוני שמאחור. לעיתים אפילו מתגמדת האנדראטה המזולמת

"העולם מלא זכירה ושכחיה" || יעל שנקר

התצלומים בספר אי אפשר להבחין בכנות או בשמות של גיב האנדרטה המצלומת. המרחק מהנושא המצלום וחוויות הצלום לא תמיד מאפשרים לכיתוב של האנדרטה להיראות. בתצלום זהה של חוליקאת לא רך הכבות על האנדרטה נעדרת, האנדרטה עצמה אינה מופיעה. הגבעה המצלומת היא "arter the memories" שהתצלום מציע. ההפנייה למקום המשום זהה לאנדרטאות, את קהל הצופים, קרייני המסכת, זרי הפרחים, דגלי האומה המולדת...), ושורכם לא יימחה לעולם מעל האדמה.

מתאפשרת רק בזכות הכתיבה בשולי התצלום. לדברי פראנס לבה-ינדב, הצלמת, אין להשمات האנדרטה מן התצלום הנמקה אידיאולוגית כלשהי. לטענתה, במהלך המסע אחר האנדרטאות, היא ודורותה דומני למדו להבחין בהן עוד לפני שאיתרו אותן. שורת ברושים הפכה לעיתים סימן היכר שהקדים את האנדרטה עצמה. "הגבעה הייתה ל'א' פיה, שבחרנו לצלם אותה".

ומה עוד עמוד מאחוריו הבהירוז? נסעה באזרזה של הארץ, בכבישים שבין אשדוד, ניצנים, נגבה, יד מרדכי והוליקאת (חלץ), מזמנת לנוסע, גם אם זו אינה מטרתו, מפגש עם אתריו היזכרות רבים. גם מי שאינו בקי בקשרות מלחתות העצמות אינו יכול שלא להבחין דרך השילוט שבצדדי הדריכים במלחמות שהתחוללה שם. דומני ולבה-ינדב, שבחרו לנסוע בעקבות האנדרטאות, ניסו כנראה למצואו שהוא מעבר להיזכרות המתווכת. ריבוי האנדרטאות יוצר אורי עמוס, קושי להבחין ביחיד של כל אחת מהן. בתצלום זהה הן בחזרו לחזור לנוף ש"לפני היהota האנדרטה". הבחירה לצלם את הנוף לא האנדרטה מבטלת את ההתיווך, את הרכחות של האנדרטה, ומיציאה את זריךון אחר – אתר שמצויב על המתח שבין האנדרטה לבין הנוף שהיא שם לפניה. לשם אני רוצה להפנות את המבט.

האנדרטה לגודוד 54 שלחם בחוליקאת (עמ' 37, תצלום 2) היא "arter the zikron" הרשמי" הראשון שהוקם באזרו, בשנת 1952. הטקסט שעליה, כמו רבים מן הטקסטים הכתובים שנבחרו לאנדרטאות אחרות, קצר מאד: "ההדר – ברדתק לגב זכור אותנו". הטקסט הקצר נועד להיחרת בזכרוןו של המתובון, והוא חלק מן הניסיון לאפשר גם למי שלא נכח בקרב או הכיר את הנופלים רקחת חלק בפעולות ההיזכרות. ואולם על-פי מקימי האנדרטה, זו אינה אפשרות, אלא כמעט חובה.

הכתבות מבקשת מעובר האותה, זה שאורי נקלע לשם במקורה, "לזכור אותנו". בשם מי "מדברת" האנדרטה, את מי היא מבקשת לזכור? האם רק

העלום מלא זכירה ושכחיה
כמו ים ויבשת. לפעםם הזרון
הא בזבשה הפווצת והקמת
ולפעמים הזרון הוא הים שזכה הפל
כמו בUMBOL וחשכה היא יבשה מאייה כמו ארךט.¹

ואכן, כפי שמעדים טקסי הזיכרון הנערכים מדי אביב ליד אנדרטאות ברחבי הארץ, מדינת ישראל נטלה עצמה ללא היסוס את הזכות לקבוע את משמעות מיתותיהם של החלילים הצעירים. הצלומים שבספר מספקים לנו אם כן רך חלק מן התמונה. כדי להשלים אותה יש לדמיין, בנוסף לאנדרטאות, את קהל הצופים, קרייני המסכת, זרי הפרחים, דגלי האומה מתורות החצרה.

עדתני מול האנדרטה בחוליקאת וחיפשתי את שמו של דיקי בין שמות הנופלים. באטור היזכרות הפומבי הזה גם אני ממחפש את "המות הפרט" אינה זוכה לכל הוכחה: שורשי הקהילה הלאומית טומנים אישם בנכבי העבר הרחוק, ורקימה – כגון קיבוצי – עתיד להימשך עד אין קץ. למורות שהותודעה הלאומית היא תודעה היסטורית, נצחיות הלאום מחלצת אותו מרצף האירועים ההיסטוריים המשנה את פניו ללא הרף, ומקנה לו מהות פנימית, אל-זמןית, יציבה. משום כך מצויים בני ישראל את עצם מטבחות תמיד "מעטים מול רבים", במצב של יציאה מתמשכת "מעבדות לחירות" – ואין זה משנה מהי הסיטואציה ההיסטורית המשימת שנקלעו אליה.

בדברים הבאים אני רוצה להתבונן בחוליקאת. את התבוננות באטור זהה אני מבקש לששות באמצעות שלושה "זיכרונות" שונים: האנדרטה שהוקמה במקום לזכר לוחמי גדור 54 של הטיבת גבעת, שירוי של יהודה עמיחי שלחם במקומם, והתצלום של גבעה 138.5, שלילה ניצבת לצרר לחמי חטיבת פלמ"ח הנגב.

לכוארה, הבחירה הטבעית היא להזכיר במוקם מן "ההתחלת", מן "הzikron" הראשון. להתחיל מטייאור המקום, מתייאור הקרובות שהתחוללו בו, או מן הראשוני. להזכיר את בינה, אבל התייחסות להתחליל דוקא מהטסף, מהתצלום האנתרופים שנפלו בהם. אבל התייחסות לרגע שפה נסעה במקומם, פלוגה שאיבדה הרבה מלחומייה, עיר

1. רוברט מוויל, *יעיבון של אדם חי, מצוטט על-ידי אילנה המרמן*, "מיידאנק... השם היה מהות", האוץ, 4, בדצמבר 1998.

2. געון ערתת, "על האנדרטה וחובות המקומות", קו, 4-5 (נובמבר 1982): עמ' 58-62.

3. Ngugi wa Thiong'o, "The Politics of Performance Space", *The Drama Review* 155 (Fall 1997): pp. 11-30.

4. בנדיקט אנדרסון, *קהילות מדומיינות*, תרגום דן דאור, תל-אביב, האוניברסיטה הפתוחה, 1999, עמ' 39-41.

5. ארצ'יבאלד מלקליש, "החלילים הצעירים שמתו", מתוך *טקס יום הזיכרון לחלי צבא הגנה לישראל, ירושלים, מרכז ההסברה – משרד ראש הממשלה*, 1968, עמ' 19.

למענה. ראשוני המונצחים הם החילילים שנלחמו ונפלו למען הקהילה – ובכך תרמו לקיומה. באופן זה נוצר מעין חוויה חברתי בין האומה ובין אזרחיה: אתם, אומרת האומה, תילחמו ואף תקריבו את חיכים לمعני, ואלו אני, בתמורה, אdag לך שמותכם יהיה בעל משמעות נعلا ("למען המולדת..."), ושורכם לא יימחה לעולם מעל האדמה.

כך הופכים האנדרטאות והטקסטים למערך התחזקה של הנצח הלאומי. יש בהם צורך, משום שימושה הנצחאה החזר על עצמו הוא הוכחה לנכונות האומה לשמר את זכר החלילים. לעומת זאת, נצחיות האומה כשלעצמה אינה זוכה לכל הוכחה: שורשי הקהילה הלאומית טמונים אישם בנכבי העבר הרחוק, ורקימה – כמו קיבוצי – עתיד להימשך עד אין קץ. למורות שהותודעה הלאומית היא תודעה היסטורית, נצחיות הלאום מחלצת אותו מרצף האירועים ההיסטוריים המשנה את פניו ללא הרף, ומקנה לו מהות פנימית, אל-זמןית, יציבה. משום כך מצויים בני ישראל את עצם מטבחות תמיד "מעטים מול רבים", במצב של יציאה מתמשכת "מעבדות לחירות" – ואין זה משנה מהי הסיטואציה ההיסטורית המשימת שנקלעו אליה.

בהתאם לכך, גם מעשה ההנצחה הלאומי מטשטש את עקבות הזמן שחלף, ומבליט את הדמיון בין התקופות השונות בחזי הגוף הקיבוצי. מאחר שקיים של הלאים בהווה מבוסט ממילא על הנחיה של אחותות בין כל אנשי האומה, האנדרטאות והטקסטים מבטאים תפיסה מרובעת של זהות: אלה שאנו מנצחים אותם היו זרים בינם לבין עצמם, ולא היו בינם כל מחלוקת או פילוגים; אנו, המנצחים, זרים בינם לבין עצמנו; המנצחים והמנצחים זרים ביניהם; אנו נשאיר תמיד זרים לעצמינו. הדגש על הזחות יוצר תחילה כפול של הכללה והדרה: כל החלילים המתים מקבלים אותנו כל מחלוקת או מחלוקת מוגה – "ሞות מען המולדת" – ללא התחשבות ברכונים או מעריכים הייחודיים. במקביל מורחקים ממעגל ההנצחה כל החלילים המתים שאינם שייכים לאום המנצחים. המרכיבים המרכיבים הקיימים הקיימים מיתותינו לא שלנו הן כי אם שלכם,

ואשר תעשו מון – רק הוא יהיה ממשען.⁵

ומתרכזים בים וילדי מושקקים / זוגלים ומאל. ואז לא היה הגלים ולא היה מאל.⁸
או בשיר "תל גת":
הבאתי את ילדי אל הפל שבו היה לי קרבות לפנים / שיבינו למשי
שעשית / ניסלו ילי על משי פלא עשי.⁹
עמיחי מצרף את ילדיו אל הטקס, אבל הם אינם חלק מקהילת הזיכרון. הם
באים אל המקום לא כדי לזכור את המתים, אלא כדי להבין את אביהם
חתי. ההיזכרות המשמשת במתים אפשרית, אם בכלל, רק למי שנכח, רק
למי שהכירו.
בקובע שיריו האחרון, פתוח סגור פתוח, שיצא לאור שנתיים לפני מותו,
הולך עםיחי צעד נסף בחיפוש אחר אותו נוף זיכרונו פרט. מחרור שיריו
"ומי זיכר את הזוכרים" נפתח בטורים הבאים:
פָסְקוּםִים לַיּוֹם הַזָּרוֹן, מְזֻמָּרֶזֶקֶת / לְפָתִים בְּמִשְׁקָה.
הַזָּלָקֶת וְמוֹתָה, / חַצֵּיו בְּשִׁיבָה טֻבָה, חַצֵּיו בְּשִׁיבָה רָעה, / וְמַיְיַזְכֵּד אֶת
הַזּוֹכְרִים?¹⁰
על-פי עםיחי, הזיכרון האפשרי היחיד הוא אולי הזיכרון של מי שהכיר את
הnofלים. אבל גם הוא, כמו יוצרו האנדרטה, פוחד מן השכחה; גם הוא
מחפש דרך להרחיב את גבולותיה של "קהילת הזוכרים". לכאורה שיריו
שלו עושים זאת. לא רק ילדי הפרטימים "מכירים" את חולות אשדוד או את
דיקי דורך זכרונותיו; גם קוראיים הם בבחינת זוכרים. אבל עםיחי מבקש לדיך
דור הזוכרים הולך ומתר. הזיכרון המתווך אינו אותו הזיכרון של מי שנכח.
האפשרות היחידה של שימוש זכר הנופלים היא "לזכיר את הזוכרים". הפהח
מן השכחה, איה להשלה עם העוד, והרצון "להזכיר את הנופלים", כל
אליה מניעים אולי את מי "שזכיר". את הזיכרון זהה, כמו כל זיכרונו אחר,
אפשר רק להציג.

עםיחי שכיל זכר, מציע בסוף ימיו, באותו מחרור שירים, את השכחה:
ומי זכר? ובמה משלמים זכרו? במא משלמים בכל בז'ולם, / משלמים
ב⌘לחת וב⌘קר, ב⌘ת ב⌘ה וב⌘קפאה ע⌘קה / בא⌘ימה מ⌘לתת, ב⌘בוש
וב⌘ניטה. / א⌘ל שמר הזיכרונו הטוב בילוֹר הוא / לשמרו בתרז'ה שיכרכה
שאף זיכר אמת / לא תוכל לעוזם לתחדר לתוכה ולהפריע את מנומת
הנץח / פל' הזיכרונו.¹¹
über עמייחי, שכחה היא לפעמים הדרך היחידה לשאת "זיכרונו חי". כמו

הסאהה של אכם כי, מכך נסים / חומס וחלה צחה כשם. [...] יום זכרון
לפטני הפלחהה: לשים גם / אבל כל אבדיה על כל אדים, / אפל שאל
אהבה שעזבה, לעירב / צער בער, כמו היחסותה החסכנית / הפטעמיס
זקן ואבל.¹²
ובשיר אחר, "קינות על המתים במלחמה":
תברין הטוב שמת בירושעוי ובCRM / בחולות אשדוד. 1948, ביגני / הוי,
חבירי / אדים-התקה דיקי נגע / פמג'ל הרים בד מרכז. / נגע. חור
ההיזכרות אצל עםיחי אינה ממשית תמיד. הצער על המת מתערב בצער
בען. הכל / זרים מתוכנו. // אבל הוא נשאר רק עזמד / ביגנו זכרוני,
במגדלים ביד-מרכז. // לא רוחוק משם, נפל // קצת צפונה, ליד
חוליקאת.¹³
הגבעות שליהן חור עםיחי בשירים רבים הן הנוף שלפני היהת האנדרטה./
ואתם, שזוכרים רק פנים, / אל תשכח את הדים המושטות / ואת
הרגלים קרצות בקהלות / ואת המלים. // זכרו שג היצאה לקרהות
הנוראים / עזבתת תמיד דרך גיים ומלונות / ולדים מושקים וכלב
נובת. // זכרו והזירז לפרי שנטש / ואל תשכח שג האגרוף / קיה
פעם פיך פתחה ואצבעות?
התביעה של עםיחי לזכרונו היא הוף לזכרונו ממשי אצל קוראים רבים של
שיריו. האיזכרות בזיכרונו של רגע המות, בתמונה שהוקפה. ההיזכרות בעירה
אינו מסתפק בזיכרונו של רגע המות, בתמונה שהוקפה. מחרור ש回忆
מתאפשרת לכאהora באמצעות התווך של האנדרטה שעל אותה גבעה, וגם
אחרת. המות מफיא את התמונה בנוף הזיכרונו. "ההחיה" של הזיכרונו
בתווכם של עםיחי ו"זוכרים" אחרים. אבל עםיחי מנסה אחרת,
מחזרה אל הרגע שלפני המות, הרגע בחירה, למה שיוכל היה להיות
שבו האגרוף היה כף יד פתוחה. זהו "הזכרון החי" של אדם חי. ההיזכרות
דיקי, כמו יהודה עםיחי, נמנה עם לוחמי חטיבת הנגב של הפלמ"ח. החטיבה
ברגע המות מנשתת הבדל בין מותים לחיים. בנוף הזיכרונו של עםיחי,
מושר הנופלים. הוא מתבקש לזכור לא רק את המתים אלא את כל מי שלחמו
במקום. בין מכות ובין ייחדות צבאות קונקרטיות. ובכל זאת, אני, כמו קוראים
אחרים של עםיחי, זכרת בחוליקאת את דיקי.
הזכרון של עםיחי והזכרונו שמציעה האנדרטה שונים אם כן במושאהן.
אולם לא רק בכך. הניסוח האנטיימי, המזמין, של הכתובה על גני האנדרטה,
ויצור שותפות בין הלחדים לעוברי הארוח שmagim בכל בז'ולם, ואולי אפילו מונוגדת
לה. הזיכרונו הוא פרטוי, וחוי. אבל גם עםיחי נדרש למקום ההיזכרות. כך
מניחה כי ההיזכרות אפשרית גם אם לא הכרת את הנופלים, גם אם לא
למיש במחזרו השירותים "בחיה" מתאר עמייחי חזהה למקום בטקס:
הכרת את הלחדים. ההיזכרות היא לא רק אפשרות, היא בגדר חובה. אצל
עמייחי, לעיתים עצם האפשרות להזכיר מוטלת בספק, הזיכרונו נתפס פעמים
רבות כחמקמק:
האם כל זה צער? / איןני יודע. / עמץתי בבית הקברות לבוש / בגדי

בגבעות הלאה אפל מגדלי קדום היפט / הם בקר זכרון. פאן נפל דיקי /
שחה גודל מופיע / בראבע שנים ויהי לי כאב / בעט צרה ומצחקה. עכשו
אני אדי מופיע / בראבעים שנה ונני זכר אוזן / פמו בו צער ואני אב
זקן ואבל.¹⁴
ובשיר אחר, "מאדים אתה ואדם תשוב":
תברין הטוב שמת בירושעוי ובCRM / בחולות אשדוד. 1948, ביגני / הוי,
חבירי / אדים-התקה דיקי נגע / פמג'ל הרים בד מרכז. / נגע. חור
ההיזכרות אצל עםיחי אינה ממשית תמיד. הצער על המת מתערב בצער
בען. הכל / זרים מתוכנו. // אבל הוא נשאר רק עזמד / ביגנו זכרוני,
במגדלים ביד-מרכז. // לא רוחוק משם, נפל // קצת צפונה, ליד
חוליקאת.¹⁵
שישא את שמות החללים.¹⁶
משנין צידיה של האנדרטה לגודוד 54 רשותם שמות הנופלים בקרב. השמות
מסודרים בסדר אלףתי. און דרגות, אוי כינויים, כולם שוים. האנדרטה,
בניסוחו האנטיימי, המזמין, מציעה למתרבנן בה היזכרות. היא הופכת אותו
שושף ב"קהילת זיכרונו". האפשרות "להזכיר" מי שאלם חלק מן הזיכרונו
הפרט שלק נטפסת אפשרות ממשית ומונעת מלאיה.
מושאי הזיכרונו הגליים של האנדרטה הם הנופלים. אולם עזיריו טוען
במאמרו כי הכתובת מבקשת דבר נוסף; הוא טוען כי הכתובת שנבחר
לאנדרטה, כמו גם הפרדה בין הכתובת לבין שמות הנופלים, מרמזים על
הרצון של זומרה "להזכיר" את גודוד 54 של גבעתי כולם, על נופלו ולחומו.
הירוד לנגב מתבקש להיות שותף אינטימי בזיכרון, אבל הזיכרונו רחב יותר
מושר הנופלים. הוא מתבקש לזכור לא רק את המתים אלא את כל מי שלחמו
במקום. בצד השותפות שמציעה האנדרטה, ולמרות הניסוח של דבר קולקטיבי,
רבים מן העודדים מולה מהփשים בה את המת הפרט שלהם, זה שזכיר
לهم, זה שהוא הם זוכרים.

כאו אני חוזרת בראשית דברי – לחיפוש אחרי דיקי. גם ההיזכרות של
בדיקי הזיכרונו של מי שלא הכרתי, ובכל זאת, כשמודתי מול האנדרטה
זכרתי זיכרונו של פל שם. את דיקי "פגשתי" בשיריו של עםיחי. תחילת בשיר
"גשם בשדה קרב", שהוא הוא מקדיש לזכרו, ואחר-כך בשירים נוספים.
ב"חוליקאת – השיר השלישי על דיקי" הוא כותב:

מול הקברים || חנן חבר

וְתָאָמֶר: בּוֹר אִירֵד אַפְתָה, אִישָׁהָאָרוֹן,
כִּי נוֹשֶׁה אֲתָה בִּי כְּמוֹ חַי.
כִּי פָנֵי לֹא רָאִית עַד יּוֹם אַתְּחַרְנוֹ
גַּם צָר אֶל־אַתָּנִי חַי.

וְתָאָמֶר: מָה טֹוב וּמָה גַּעַם,
כִּי אַתָּי אַפְתָה שְׂמַחַת עֲנִים.

ה”עניכמת” שמה על כך ששמחת ענינים תבוא להושיעו; אבל בהמשך הדילוג שביבנים מתברר לו, שהיא ת策רף אליו אך ורק כאשר הוא יורד בארון אליו קבר. על תמייתנו מודע היא חוברת אל איביו, מסבירה לו שמחות ענינים את הקוד הבסיסי של ההקרבה למען הלאום: כדי, היא אומרת, שהאויב לא יראה אותו “וחיה”, ככלمر גם האויב ישאב מכוחו המשוער; וכן אני אמרה לחבר אליו רק במסתרים, כאשר אלך עם נושא הארון וארד איתך אל בור קבר, ושם, בדיק שם, תתגבר התבעה שלך ממנה, ושם אתה ”נושא בי כמו חי”: דוקא עם מותך תתעצם התבעה שלך ממנה, האשה המיצגת את הכוח המשוער. מעשה הנtinyה של שמחות ענינים הופכת את מעשה המותם למשמעות לאומי ולמען הקולקטיבי, שכן חבירתה המשוערת נועדה למנוע את הנאת האויב מונכחותה. וכך, דוקא המותם הוא המקור לחינויו הנפלאה של “חיים על קו הץ”, שהוא הביטוי של אלתרמן לחויים על סף המוות – חיים תוך סכנה מתמדת; מקור היכולת להמשיך ולקיים חיים על סף הץ תוך תקווה מתמדת, שאלתרמן מעלה על נס בפואמה הזאת. אבל החינויות הזאת של המותם היא בעלת מימד מגדרי: כדי שיתתמלא הצו לזכרון יש דרכי משלו. החיפוש של אלי דיקי, הניסיון של הצמלות לתאר את הנוף שהקדמים את האנדרטה, והבקשה האינטימית שמקשתות האנדרטה – כל אלה מבקשים את הזכרון. יתרונו של זיכרונו, לעומת זאת, הוא אובי בכוותו לטשטש את הגבול בין מה שנוכח ומה שנעדדר, בין מה שהוא זיכרונו פרטיא לבין מה שהוא מפגש עם זיכרונו אחר. בין מה שהוא ”זיכרונו חי”, לבין מה שהוא ”זיכרונו של מות”. החיפוש אחרי זיכרונו הוא אובי החיפוש אחריו ”מעבר הגבול” הזה.

ב-1941 פירסם נתן אלתרמן את הפואמה הנודעת ורבת-ההשפעה שלו, *שמחות ענינים*, ובה העלה על נס ערכים קולקטיביים של מסירות ושל חטיבת גבعتי בחוליקאת, מחקר בהנצחת מלחמת העצמות”, *יעינים בתקומה ישראל* 5, המרכז למסורת בן גוריון, שדה בוקר, והוצאת הספרים של אוניברסיטת בן גוריון בגב, תש”ה. שיר הפתיחה של הפואמה מציג את מערכת היחסים האמביוולנטית בין הדמות הסמלית של ”*שמחות ענינים*” לבן הדמות של ”*העניכמת*”, המצחפה לבואה ולסיווע שהיא תעניק לו:

דְּפֻקָּה עַל הַקְּלָת שְׂמַחַת עֲנִים.

כִּי חַקָּה לְהָאִישׁ עַד עַת.
וְתָפְשָׂא כְּנוּרִקה שְׂמַחַת עֲנִים,
וְיִשְׁמַח בָּה עַיְיכָמֶת.

וְיִהְוָה עַמִּיחִי, גַּם הָאָגָרָוּ (הָע' 3 לְעַילָּ), שָׁם.

וְיִאָמֶר מָה טֹוב וּמָה גַּעַם,
כִּי שְׁמַעַת שְׂמַחַת עֲנִים.

וְיִהְוָה עַמִּיחִי, פָּתוֹח סְגָר פָּתוֹח (הָע' 1 לְעַילָּ), שָׁם.

וְיִהְוָה עַמִּיחִי, גַּם הָאָגָרָוּ (הָע' 3 לְעַילָּ), עַמ' 9.

וְיִהְוָה עַמִּיחִי, פָּתוֹח סְגָר פָּתוֹח (הָע' 1 לְעַילָּ), עַמ' 173.

וְבְּלִילָה בְּלִילָה שְׁדוֹד בְּזַוְּזָוִי,
תְּלִלְמָה עַל מַצְעָה נַקְשָׁ:

תְּלִלְמָה בְּגַקְּסָם וּכְאַבְתָּגָגָוּ
וְצָחָה בְּכַבְשָׁת הַרְשָׁ.

וְיִאָמֶר מָה טֹוב וּמָה גַּעַם,
כִּי בְּאַתְּנִי שְׂמַחַת עֲנִים.

וְתָאָמֶר הַשְּׁמִקְהָ: לֹא, כִּי בָּא מְשִׁחְתִּה,
לֹא, כִּי בָּא לְיּוֹם אַתְּחַרְנוֹ.
לֹא פְּקַדְתִּי בֵּיתָה, לֹא דָרְכִּתִּי גַּתָּה,
רַק אַלְך עַם נוֹשָׁא הָאָרוֹן.

וְיִאָמֶר: אֶל צָרִי וּמַעֲנִי,
אֵיךְ תְּשׁוּבִי, שְׂמַחַת הַעֲנִים?

1. יהודה עמיחי, *פתחו סגור פתווח*, שוקן, ירושלים ותל-אביב תשנ"ח-1998, עמ' 112.
2. מעוז עזריהו, ”ההלה – ברדתק לנגב זכרו אוטנו, האנדרטה לזכר חללי גדור 54 של השכחה”, להנימח לו”, לשמר אותו שלם. מה ש מבחין אולי בין ”הזכרים” השווים הוא ”ח’יותו” של זיכרונו. היזכרות במילא הכרת היא לפעם מיטשטי. עמידה אינה פוחד מן השכחה, שבובילו השכחה אינה מנוגדת לזכרונו. השכחה מאפשרת את זיכרונו, זיכרונו מאפשרת / ולפעמים ההפוך זיכרונו הוא הים שמקפחה הפל / כמו בUMBOL וְהשְׁכָחָה הִיא יִבְשָׁה מִצְלָה כְּמוֹ אָרְטַּה.¹²
3. יהודה עמיחי, גם האגרוף היה פעם יד פתווח ואצבעות, שוקן, ירושלים ותל-אביב 1989, עמ' 12.
4. יהודה עמיחי, מהחרוי כל זה מסתור אושר גדול, שוקן, ירושלים ותל-אביב 1974, עמ' 89.

שנכח בקשרות, והכיר את הנופלים, מבקש עמידה לשמר את זיכרונו בתוך השכחה, להנימח לו”, לשמר אותו שלם. מה ש מבחין אולי בין ”הזכרים” השווים הוא ”ח’יותו” של זיכרונו. היזכרות במילא הכרת היא לפעם מיטשטי. עמידה אינה פוחד מן השכחה, שבובילו השכחה אינה מנוגדת לזכרונו. השכחה מאפשרת את זיכרונו, זיכרונו מאפשרת / ולפעמים ההפוך זיכרונו הוא הים שמקפча הפל / כמו בUMBOL וְהשְׁכָחָה הִיא יִבְשָׁה מִצְלָה כְּמוֹ אָרְטַּה.

הזכרונות שבחורתו לתאר, התצלומים, האנדרטאות, שייריו של עמיחי, כל אלה הם נסינוות להנימח את מה שנעדר. כל ”הזכרונות” הם בהכרח זכרונות מתיווכים; המודעות לתיאור היא חלק מן הניסיון להציג על דבר שהוא ”מעבר לנראה”, ”מעבר לתיאור”. התצלום המסתום של גבעה 138.5 ”נזכר” בחוליקאת דרך הנוף, ו ”משליח” את האנדרטה. התצלום מבקש את ”הנוף שלפני היות האנדרטה”. עמידה ”מעבר הזיכרים” כותב על המתים ומבקש את ”רגע הבחירה”, את מה שקדם ”חולות אשדוד”, את מה שיסביר לילדיו את אהבותו. האנדרטה לכואורה מנוגדת לכלום. היא מבקשת להציג על אטר וקורב קונקרטיים, ולהזכיר את הלוחמים שנפלו בו. אולם גם הוא מבקש ברמיזה דבר נוסף, היא מבקשת באופןו לזכר גם את החיים, ובעירק היא מבקשת שותפות.

כאן אני חוחות לראשיתו של המסע. אני מבקשת את שמו של דיקי באנדרטה ”הלא נכונה” מושם שחוליקאת המקום שבו היא נמצא, ”מזכיר לי אותו”. לזכרונו יש דרכי משלו. החיפוש של אלי דיקי, הניסיון של הצמלות לתאר את הנוף שהקדמים את האנדרטה, והבקשה האינטימית שמקשתות האנדרטה – כל אלה מבקשים את זיכרונו. יתרונו של זיכרונו, לעומת זאת, הוא אובי בכוותו לטשטש את הגבול בין מה שנוכח ומה שנעדדר, בין מה שהוא זיכרונו, יתרונו של זיכרונו, לבין מה שהוא מפגש עם זיכרונו אחר. בין מה שהוא ”זיכרונו חי”, לבין מה שהוא ”זיכרונו של מות”. החיפוש אחרי זיכרונו הוא אובי החיפוש אחריו ”מעבר הגבול” הזה.

שרפפורט מנקס את האשא אל הייצוג הגברי של הפסל, שמדגיש את הבינהם, אצל לישנסקי הדמיות חצובות בגוש אחד הנוטר בכל כובדו המובהנות של התרבות מהטבע תוך ניכוס האשא לתוך התרבות. חלק מן הדמיות גם כפופות, לא מעוצבות עד תום, ובכך פורעת את הסדר השופת במעשה מלואות, תובעני – אפילו מכני – שכורק בהפעלת כוח על דמות האשא וניכוסה אל הגבר. הדינמיקה הזאת, של שותפות בתהליכי הבניה הלאומי דרך מיגדור של סמלים – לצד איזה יכולת למנוע את היחסות פועלות הכוח ששותפות זו תובעת, ניכרת במלוא עצמה ובכורה חריפה בשני צלומיים של אנדרטות: האחד של פסלו של נתן רפפורט מ-1953 המוצב בקיוב נגבה (עמ' 57), והשני, גם הוא מ-1953, של ביתו לישנסקי, המוצב בכפר יהושע (עמ' 71, צלום 2).

בינם, אצל לישנסקי הדמיות חצובות בגוש אחד הנוטר בכל כובדו שבו המנגנון הזה מצדיק את עצמו; הקפת האשא אל הפרויקט הלאומי השופת במעשה מלואות, תובעני – אפילו מכני – שכורק בהפעלת כוח על דמות האשא וניכוסה אל הגבר. הדינמיקה הזאת, של שותפות בתהליכי הבניה הלאומי דרך מיגדור של סמלים – לצד איזה יכולת למנוע את היחסות פועלות הכוח ששותפות זו תובעת, ניכרת במלוא עצמה ובכורה חריפה בשני צלומיים של אנדרטות: האחד של פסלו של נתן רפפורט מ-1953 המוצב בקיוב נגבה (עמ' 57), והשני, גם הוא מ-1953, של ביתו לישנסקי, המוצב בכפר יהושע (עמ' 71, צלום 2).

כך, למשל, אפשר לראות את השוני בעיצוב המבט של הדמיות בשני הצלומים. אצל רפפורט עצם המבט היה פעללה סמלית, המרגנת את שדה הראייה של הדמיות באופן פונקציוני, שבו כל אחת מהן אחראית על הפעלים (להלן ווחקאלי) הופכים לסמלי הדות לנוכחות הנשית שהיא, בסיפור הלאומי הנתון במטען, בין אם זה האויב שאו או המצלמים, דרך חיבורם של המלבטים הלאומית, המציג את ערך הבסיסית של התרבות הלאומית. הצללים הוא טכנולוגיה טלאוליתית", כתוב פטר אוסבורן, והפנה בכך את תשומת-הלב לתכילת הפוליטית והתרבותית החביבה בכל אקט של צילום. ואכן, החיבור לאפקט של הפסל גם חושפת את המאמץ של הייצור המיגדיי בכל אחד מהפסלים. הטלאוליה של הצלומים האלה, אם להמשיך בכוון המחשבה של אוסבורן, היא של

הছנת האפקט שהפסל נועד ליצור חזיפת פועלות ייצור המיגדר. פסלו של רפפורט הוא בראש ובראשונה **סמל**, המייצג בעזרת שלוש דמיות את פרשת העמידה של נגבה בקרובות 48'. הוא מיין את העומדים לשולשה סוגים המשלימים זה את זה: הלוחם, החקלאי והאשה. כסמל, המדומות הפרטיות הופכת למסמנת של מכלול גדול יותר, שהוא סימבולי לאום; הפסל של רפפורט משיג את האפקט הזה דרך הטקסטורה של הפסל, שהיא חלקה ומשויפת; והיעזוב הממורך, החד המשעי, הופך את הקונטורים של המדומות הפרטיות ל"נכונים" ומודיים, ולכן מייצגים שלמות סמלית ולא יהודיות פרטיות. וזה אם כך הדמיוי הלאומי גנרטץ שמציג הפסל לנוכח השבים מלאוה בבית-הקבורות, שעליו הוא משקף.

פסלה של ביתו לישנסקי מצית לדור אסתטי הופיע: לישנסקי, פסלת-אשה, מפרקת את הקודים הסמליים החביבים לכ-כך על השיח הלאומי ההגמוני ומציגה במקומות ארבע דמיות מסוימות ביד גסה – בעיקר גיסים הקונטוריים של גוףן, רוחקים מרחק הנשיים והגירות המדויקת של הגוף בפסל של רפפורט. לעומת זאת החיתוך של הגוף אצל רפפורט, המותיר חללים



PETAH TIQVA | פטח תקווה



2. רמת גן | RAMAT GAN



1. ראשון לציון | RISHON LEZIYON



2. באר יעקב | BE'ER YA'AQOV



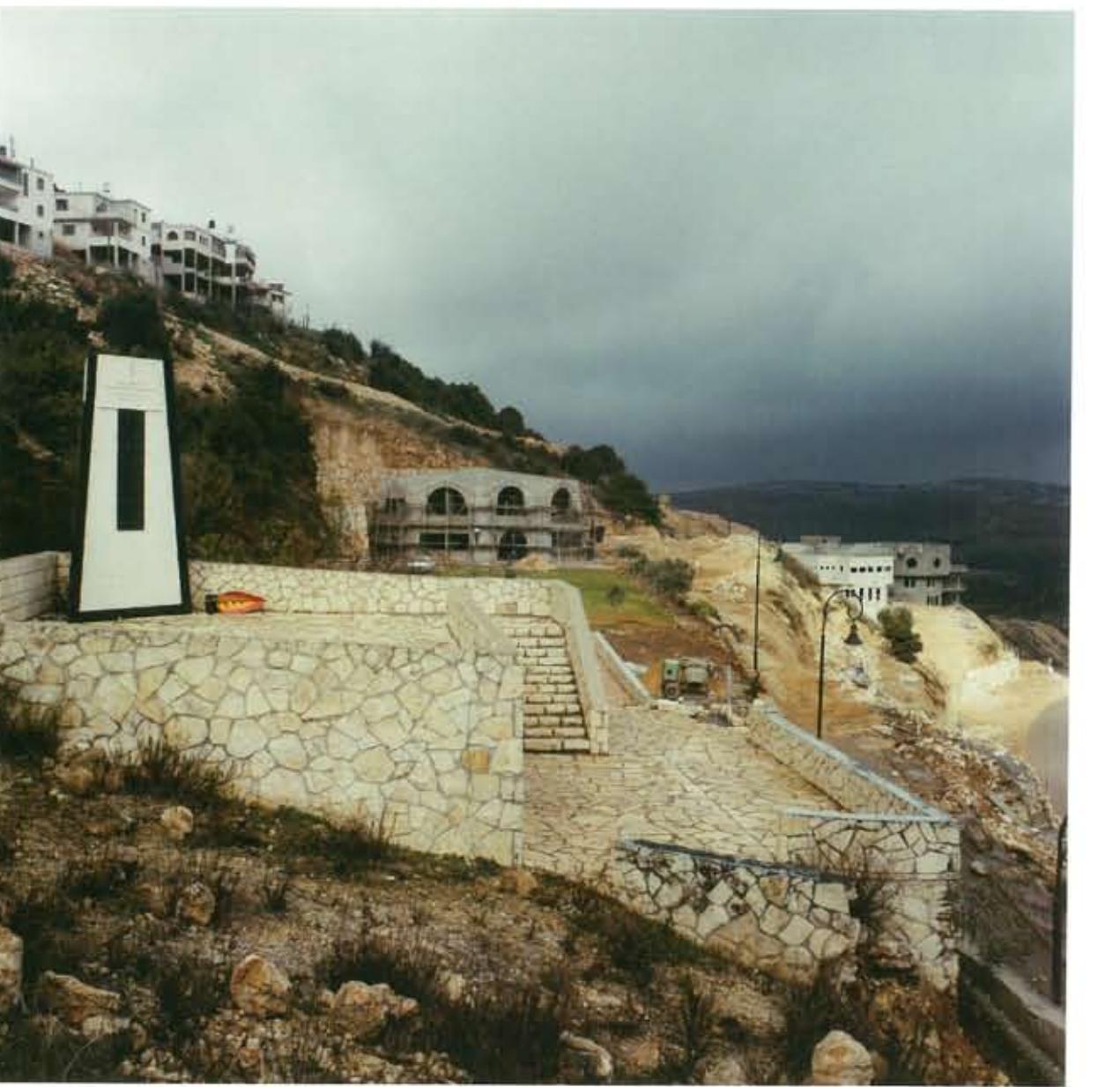
1. רמת גן | RAMAT GAN



SHELOMI | שלומי



SEDEROT | שדרות



HURFEISH | חורפייש



GIV'AT BRENNER | גבעת ברנר



GEDERA | גדרה



יקנעם עילית | YOQNE'AM ILIT



טבריה | TIBERIAS



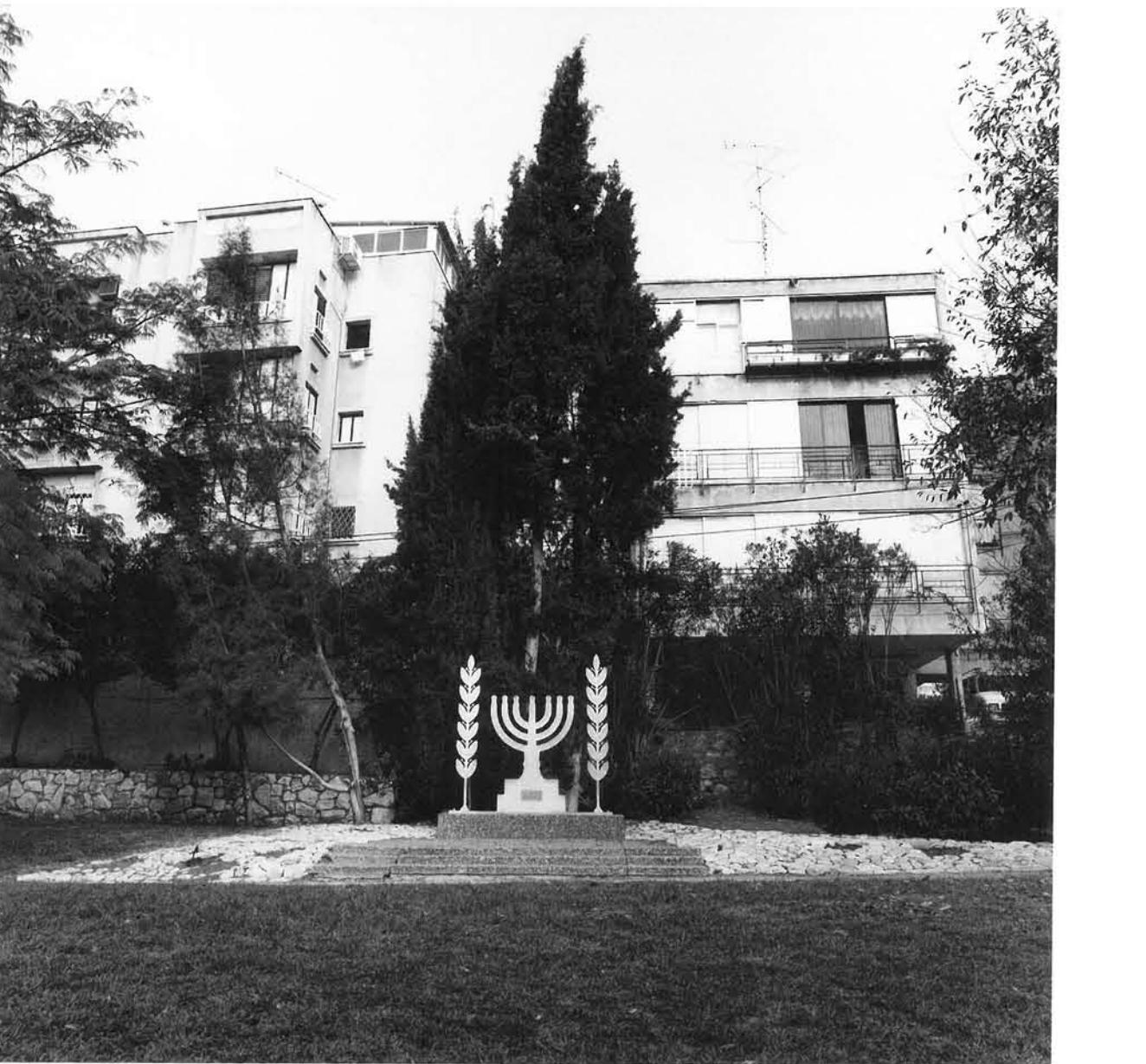
BINYAMINA | ביניינה



TEL 'ADASHIM | תל עדרשים



REHOVOT | רחובות



גבעתיים | WILAYATIM
GIV'ATIM



אזור משה | ZUR MOSHE



HULDA FOREST | יער חולדה



2. עינט | 'ENAT



1. קריית ענבים | QIRYAT 'ANAVIM



4. גאולים | GE'ULIM



3. תל יצחק | TEL YIZHAQ



4. קדרון | QIDRON



קִרְיַת עֲנָבִים | QIRYAT 'ANAVIM



הַסּוֹלֵלִים | HASOLELIM



זכה | ZOVA



כבראים | GIV'ATAYIM



GEVA | ג'VA



תל יוסף | TEL YOSEF



רמת רחל | RAMAT RAHEL



NEGBA | נגב
'EN GEV | עין גב



NEGBA | נגב
'EN GEV | עין גב



ג'バט ברנר | GIV'AT BRENNER



בֵּן וְמַעֲשֶׂה | BE'ER TOVIAH



יער בְּקִיעָה | BEQQ'A FOREST



רינטניה | RINNATYA



3. מטולה | METULLA



2. חוליאק'ת (הlez) | HULEIQT (HELEZ)



1. נשר | NESHER



3. מצפור דוד איסין | MIZPOR DAVID EISEN



2. בית שאן | BET SHE'AN



1. חרות | HERUT



6. רחובות | REHOVOT



5. רמות השבים | RAMOT HASHAVIM



4. תל אביב | TEL AVIV



6. רמלה | RAMLA



5. יד מורדי | YAD MORDEKHAU



4. עין עיט | AYANOT



9. צומת חולדה | HULDA JUNCTION



8. אבן יהודה | EVEN YEHUDA



7. הדר הכרמל | HOD HASHARON



9. מרחביה (קיבוץ) | MERHAVYA (QIBBUZ)



8. ביתן אהרון | BITAN AHARON



7. אзор | AZOR



شيخ ابرق | SHEIKH ABREQ



תל אביב | TEL AVIV



שער הגיא | SHA'AR HAGAY



2. כפר יהושע | KEFAR YEHOSHUA'



1. צומת בית דגן | BET DAGAN JUNCTION



2. מכוון מודיעין | MEVO MODI'IM



1. ראש העין | NINYAY HA'AYIN



מַבָּא בֵּיתָר | MEVO BETAR



כְּבִישׁ רָשֶׁ פִּינָּה - צְפַת | ROSH PINA - SAFED ROAD



רמת נפה | RAMAT NAFHA



בלפוריה | BALFOURIYYA



חוליקאת (חַלֵז) | HULEIQAT (HELEZ)



בארות יצחק הישנה | BE'EROT YIZHAK



קבר קבר | KABRI JUNCTION



3. קריית גת | QIRYAT GAT



2. נסניה | NETANYA



1. תל נוף | TEL NOF



3. איספיא | 'ISFYA



2. הר הטעים | HAR HATAYYASIM



1. יער ההטהבות | HAHTA'AVUT FOREST



6. קריית טבון | QIRYAT TIV'ON



5. מזור | MAZOR



4. אילת | EILAT



6. משמר הירדן | MISHMAR HAYARDEN



5. בית זרזא | BET ZERA



4. עתלית | ATLIT



9. חולון | HOLON



8. ירושלים | JERUSALEM



7. ניר צבי | NIR ZEVI



9. כביש 4 | ROAD 4



8. יגור | YAGUR



7. מרחביה (מושב) | MERHAVYA (MOSHAV)



GOLANI JUNCTION | גולני ג'ונקציונ



זומת הלוחם הבדווי | HALOHEM HABEDU'I JUNCTION



רמלה | RAMLA



צומת ברזל | IRON JUNCTION



צומת מודיעין | MODI'IM JUNCTION



גבעת הראדר |
GIV'AT HARADAR



נמל תעופה בן גוריון |
BEN GURION AIRPORT



LATRUN | לטרון



ASHDOD | אשדוד



GOLANI JUNCTION | צומת גולני



רamat haSharon | רמת השרון



Nes Ziyyona | נס ציונה



קדרון | QIDRON



כביש הザפון | HAZAFON ROAD



יער כביר | BEQQ'A FOREST



יער כביר | KABRI JUNCTION



קִרְיַת שְׁמוֹנָה | QIRYAT SHEMONA



NETANYA | נסניה



NETANYA | נסניה

חפתה

המייסדים וחילו המושב מהשנים 1923-1973. עשויה אבן וдолומיט מאזור הגולבוע. עוצבה על ידי הפסל מרדכי כפרי ביחסת ועד המושב, ונחנכה ב-1973.

14. בנימינה | צלום 14

בחצר בית-'ספר 'אשכולות', בצד מגרש הספרות. לזכר חיל הים והוקמה על ידי מוכיר מועצת בנימינה ב-1975. את תבליט המתכת יצר לאון מידנייק, תושב המוקם.

4. גאולים | צלום 4

'גבעת שלום' במרכז היישוב. לזכר חיל מלחתת תש"ח במרחב המועצה האזורית צפון השרון. הוקמה בשנת 1969, ואחריו מלחתת ים היכרים הונצחה בה חללים נוספים. הורחבה על-פי תכנונו של הפסל מרדכי כפרי.

52. גבע | צלום 52

בגן היזכרון במרכז הקיבוץ. לזכר חברי הקיבוץ חיל מלחתת. טירה באבן של הפסל משה ציפר מ-1953. בקרבת הפסל יש לוח זיכרון עם שמות הנופלים.

37. גבעת ברנר | צלום 37

בגן הנצחה ליד בית התהבות. לזכר חיל היבטי מימי המאורעות ועד 1977. עשויה בסטון וברזל. תוכנה עליידי הפסל שמעון מלר, ונבנתה על ידי חברי הקיבוץ. בגן תוכנן עליידי האדריכל יוסף סגל, ונחנכה ב-1977.

בארות יצחק הישנה | צלום 76
ליד נחל עה. מגודל המים המחוור הוא אثر הנצחה לזכר אנשי בארות יצחק, חיל הים, על היישוב במלחתת תש"ח. הקיבוץ נהרס והוקם מחדש בשפלת לוד. האתר נחנך ב-1985.

80. בית זרע | צלום 80

בגן הבנים, בין הקיבוץ והירדן. לזכר חיל היבטי מלחתת תש"ח ועד מלחתת לבנון. הקיבוץ, העשויה אבן גיר, תוכנוו ועוצבו על ידי הפסל דליה מאירי, ביוזמת הקיבוץ, ונחנכו ב-1988.

64. בית שאן | צלום 64

בגן הבנים, סמוך לתל בית שאן ולטייארון הרומי. לזכר חיל בית שאן מלחתת תש"ח עד לשנת 1975. האנדורטה העשויה בטון תוכנה עליידי האדריכלים. אDEM ומילן/בולום, ביוזמת הרשות המקומית, והוקמה ב-1975.

64. ביתן אהרון | צלום 64

ליד מגודל המים והכיביש הראשי החוצה את היישוב. לזכר שי בי היישוב חיל מלחתת תש"ח מלחתת ים כיפור. האנדורטה העשויה העצמאות, 1957.

2. באר יעקב | צלום 2

בגן החיל' במרכז היישוב. לזכר חיל-

74. בלפוריה | צלום 74

בשמורות הטבע שמשמעותה למושב. לזכר

המפתח מסודר לפי א"ב של שמות מקומות, כפי שהם מופיעים בכיתובים מתחת לתצלומים. לצד כל שם ניתן העמוד שבו הוא מופיע בספר. המידע על האנדורטות לקוח מתקסטים על גבי האנדורטות ומהומר שנספח על ידי האמניות, וכן מהספרים הבאים: אילנה שמיר, גלעד - אנדורטות לנופלים בחצרות ישראל, משרד הביטחון 1989; אסתר לויינגר, אנדורטות לנופלים בישראל, הקיבוץ המאוחד 1989; אילנה שמיר, הנצחה ויכרונות, עם עובד 1996. אנציקלופדייה מפה: כל היישובים וכל האתרים בישראל, מפה 2000. שמות המקומות בספר ובמפתה, בעברית ובלועזית, מובאים על-פי ריבוב נתיניהם הרשמי על ידי ועדות השמות הממשלתיות.

מידיע גיאוגרפי לקוח מתוך אנציקלופדייה מפה והאטלסים של חברת 'מפה'.

8. אבן יהודה | צלום 8

'אלית'. ביום השנה הראשון לטיבוע המשחתת ההונאה אבן הפינה לאנדורטה בתיכון של אוריאל כרמי פלדמן, איש חיל רום לשעבר. עין יעקב. עשויה בטון. תוכנה על ידי זון גלבר, והוקמה ב-1977 ביזמת משפחות לשבעה והশפחות השכולות. בשנת 1973 החלים ובסיום המועצה המקומית.

7. אзор | צלום 7

בחצר בית-'ספר 'השבעה'. מוצחים בה שבעת הנוטרים, חיל קרבנות מלחתת תש"ח. באזהר. עוצבה על ידי נחום וייס, תושב המוקם.

61. באר טוביה | צלום 61

במרכז היישוב, ליד בית העם. לזכר בני היישוב

4. אילית | צלום 4

באזור אום רשרש ליד רח' הפלמ"ח. להנצחת יצירתו של הפסל נתן רפפורט, ולצדיו בימה לטקסוי הזיכרון. האנדורטה נחנכה ביום העצמאות, 1957.

90. אשדוד | צלום 90

בגן אלישבע', ליד שפת הים. תחילתה שימושה האנדורטה כאתר זיכרון לחיל מלחתת אשדוד, נחנכה ב-1975.

רוחבות 40, צלום 1	קרית ענבים 47, צלום 1 בנין ציבורי בשכונת נפר גינול' שבצפון-מערב העיר. לוכר בני השכונה חלי המלחמות עד 1985. עשויה בטון. האנדרטה עצמה עלידי רובה קרגן בשנת 1985, ביום הת הרים שכולים.	במלחמת תש"ח, בהמשך ונספו שמותיהם של חילים נוספים בני המקומם. קיר זיכרון שעשו אבן. הקום ביממת אנשי היישוב ונחנך ב-1968.
רוחבות 45, צלום 6	קרית ענבים 49 במיחם בית־הספר התיכון ע"ש עמוס דה־שילט. לוכר בוגרי בית־הספר חלי המלחמות עד 1983. עשויה עלידי רובה קרגן ב-1983, ביום משפחת ברונץ, לוכר בנם עופר שנפל במלחמת לבנון.	במיחם בית־הספר התיכון ע"ש עמוס דה־שילט. לוכר חלי חטיבת פלמ"ח־הראל במלחמת תש"ח. נחנה ב-1951. האנדרטה העשויה אבן ירושלים, היא יצירתו של הציר מנחם שם, שscal את בנו בקרונות. הוקמה עלידי המחלקה להנצחת החליל במשדר הביטחון.
רינתיה 62	קרית שמונה 100 במרכז היישוב, ברכבת דשא. לוכר 11 בני המושב שנפלו במלחמות. שעשו אבן בזלת ואבן גיר. תוכנה והוקמה ביום תחומי המושב, עלידי רובה קרגן, חברת המשדר, בשנת 1988.	אתר הנצחה לחליל חיל התחזוקה, המכיל מונטיפיורי, בחצר בית העירייה השישן. צהילו של יריב רודריך מושווים במלחמות תש"ח. היכל כמה כליררכ'ם מושווים, שתונען עלידי הפסל זייאל ערד ונחנך ב-1969, ולפיו בית־קברות מוסלמי.
רמת השבטים 55, צלום 5	ראש העין 76, צלום 1 צומת מג'ד־קד־ראש העין, הגニסה הצפונית לעיל. לוכר חלי הקורבות בגדרן צדק בתש"ח. שעשו אבן. הוקם ב-1953.	צומת הגבורה, לצ'גביש הגבורה' (כביש מס' 411) שליד מושב זוד. לוכר חלי מלחמת תש"ח שלקחו חלק בפריצת הדור לירושלים זיכרון ומגדל צבאי. תוכנן עלידי יהיאל אלנסדרוני והעירייה, ונחנה ב-1985.
רמלה 64, צלום 6	ראשון לציון 31, צלום 1 צומת הרחובות 'bosistik' וועלג'ן הגרדים. לוכר 42 מחטיבת קריתוי במלחמת תש"ח. שעשו אבן. הוקם עלידי מטה לבון, מהמס העיר, והוקם ב-1958, ביום הת הרים בעיר אותה עת.	הראשונה שהוקמה כzion מרכזית עם תום מלחמת מלחמת תש"ח. הקמה עלידי מלחמות השכבות, חבירי הנופלים, מIRON. נחן ב-1949.
	קרית טבנון 81, צלום 6 בכיכר הבנים, סמוך למרכז ההנצחה המקומית, בכיכר העיל, לוכר חלי הקורבות בגדרן עליון יזוק בטון. תוכנן עלידי אליקום גור והחליקה להנצחת הגליל צבי בר. הקום עלידי המחלקה להנצחת ההייל במשדר הביטחון.	צומת ביט דגן 71, צלום 1 בגן סטון לנשר, ליד 'בית הקרכן היקימת'. לוכר חלי הקרבאות באזו כביש יפו – תל־אביב־רמלה במלחמת תש"ח. עמוד זיכרון
	צור משה 42 בחורשה בנסעה ליישוב. בתחילת הקומה הגדולה. לוכר שני בני היישוב שנרגנו בירושלים. פולק/פרווכר, ונחנה ב-1971.	צומת גולני 93, 83 אתר הנצחה לזכר חלי חטיבת גולני כליל האדריכלים המלחמות. הוקמה ב-1959, והאנדרטה בכיכר העצמאות, ליד הים. לוכר חלי תש"ח. במקורה תוכנן האטור עלידי אדריכל משרד הביטחון. יצירה של הפסל משה ציפור
		עלידי האדריכל אריה פטרון ב-1969. בשנת 2001 נסף קיר זיכרון חדש.
		עתלית 80, צלום 4 ליד מרדרי המועצה המקומית. לוכר חלי בחר־בית־הספר החקלאי 'עתלית'. עשויה אבן גויל. הקמתה החלה ב-1972. הוקמה ביום הת הרים עמותה של ותיקי החסיבה. בשנת 1959 והסתמימה אחרי 1973, עלידי יעקב שטרן מעינות.
		נמל התעופה בן גוריון 88 בכניסה לנמל התעופה. לוכר חלי חטיבת 8 כל המלחמות עד 1972. מבנה גודל מוגן ופלדה, יצירתו של הפסל יחיאל שמי. נחנה ב-1972. הוקמה ביום הת הרים עמותה של ותיקי החסיבה. בשנות 1959 ו-1960 מושתנו אחורי, עלידי בון הגיבורים, בorch, ויצמן. לוכר חלי המועצה המקומית ברחוב מלחמת תש"ח. תוכנה עלידי י. בס. מונטיפיורי, בחצר בית העירייה השישן. חילו היישוב במלואו וברונזה של הפסל חנה אורלון. הוקם ב-1952, ביום תחומי היקבוצ'ם מילר/בלום, והוקמה ב-1956. מאז נספו לקיר הזיכרון שמות נוספים. ערך ב-1922 ביום תחומי מלחמות 'בצלאל'. הוקם ב-1922 ביום תחומי היקלום והມועצה המקומית.
		עוז גב 56 על שפת הכנרת. לוכר חלי היישוב מלוחמת תש"ח. תוכנה עלידי י. בס. מלחמת תחומי. מונטיפיורי, בחצר בית העירייה השישן. חילו היישוב במלואו וברונזה של הפסל חנה אורלון. הוקם ב-1952, ביום תחומי היקבוצ'ם מילר/בלום, והוקמה ב-1956. מאז נספו לקיר הזיכרון שמות נוספים. ערך ב-1922 ביום תחומי מלחמות 'בצלאל'. הוקם ב-1922 ביום תחומי היקלום והມועצה המקומית.
		נשר 65, צלום 1 ב'ן יצחק' בorch' החקוצים. לוכר בני העיר בכינסה לקיבוץ עיתן, שהתפעל מקיים בעקבות רוחם של אנשי העליה השנייה של השולשה. לוכר שלושת אנשי העליה השנייה השרות הקיבוץ מלחמת הראל שנפלו במלחמת תש'ח. עשויה אבן יושבם. צירתו של הפסל מיכאל קארה, שנחנה ב-1956. ב-1956. את הקמתה יזמו חבריו וועדת הנטה שפלו במקומם בתש"ח.
		ענית 47, צלום 2 בנינה ב-1950 עיתן, שהתפעל מקיים בעקבות רוחם של אנשי העליה השנייה של השולשה. לוכר שלושת אנשי העליה השנייה השרות הקיבוץ מלחמת הראל שנפלו במלחמת תש'ח. עשויה אבן יושבם. צירתו של הפסל מיכאל קארה, שנחנה ב-1956. ב-1956. את הקמתה יזמו חבריו וועדת הנטה שפלו במקומם בתש"ח.
		נמניה 103, 2, צלום 1 בדורות העיר, ליד בית יד לבנים' בשדרות בן גוריון. לוכר חלי חיל החימוש. אטור הנצחה הכליל קיר זיכרון, אנדרטה ופסלים שעוצבו בידי מלחקי נשא שוניים. האטור תוכנן עלידי ב. צ'צ'ו המערבי של היישוב. לוכר חלי היישוב שלא הובאו האדריכלים רות וולמן ענג, ונחן ב-1990. לקבוה במקום. את הקרבן רחצת טקס, קיר זיכרון ואלמנס פיסול, כולל שעושים אבן.
		עיספיא 80, צלום 3 במייחסים בתי־הקבורות הצבאי, בצדיו המערבי האדריכלים רות וולמן ענג, ונחן ב-1990. לקבוה במקום. את הקרבן רחצת טקס, קיר זיכרון, תוכנן האטור עלידי אדריכל מושבון. צוות גולני 93, 83 אתר הנצחה לזכר חלי חטיבת גולני כליל האדריכלים המלחמות. הוקמה ב-1959, והסתמימה אחורי, עלידי אדריכל תוכנן האטור עלידי אדריכל מושבון. צוות גולני 93, 83 אתר הנצחה לזכר חלי חטיבת גולני כליל האדריכלים המלחמות. הוקמה ב-1959, והסתמימה אחורי, עלידי אדריכל תוכנן האטור עלידי אדריכל מושבון. צוות גולני 93, 83 אתר הנצחה לזכר חלי חטיבת גולני כליל האדריכלים המלחמות. הוקמה ב-1959, והסתמימה אחורי, עלידי אדריכל תוכנן האטור עלידי אדריכל מושבון.

<p>תל נוף 81. חצלים 1 מישב, מול שואבה. לזכר חללי הקברות באזורי אמדרשת העצמנים', לצד כביש רוחבות-גדרה, בקרבתה שודה-העתופה האבאי תל נוף. לזכר חללי חטיבת העצמנים. קרי זיכרון גודל, עשוי בטון, אבן וממתכת. תוכנן על ידי אהרון כהנא, ומהו הקמתו ב-1960 נוסףו לו עוד שני אגפים מצידיו.</p> <p>תל עדשים 40. חצלים 2 ליד בית התהבות במרצ'ה המושב. לזכר 16 חללי המושב, קרי זיכרון עשוי בטון, ולצדיו קרי ונסף עם תבליט זכוכית. הוקם ב-1974 ביזמת חבר המושב צבי שלוחוי.</p> <p>תל יוסוף 55 ליד 'בית טרומפלדור' במרץ הקיבוץ. לזכר חללי הקיבוץ. תבליט באבן ובצידיו לוחות אבן עם שמות החללים. יצירה של הפסל אהרון פריר, חבר תל יוסוף, מ-1955.</p> <p>שער הגיא 68 ליד 'בית גדי' שבקיבוץ. לזכר גוד מלחה. יצירה בברונזה וגורניס של הפסל נתן רפפורט משנת 1973. במקום יש גם צ�ר זיכרון על שם גוד מלחה ואריק רבן.</p>	<p>תל נוף 81. חצלים 1 זה במלחתה העצמאית. עשויה בסטון וצינורות פלדה. עצבה עלי-ידי נעמי הנרי בשתיות האדריכלים מילר/בלום, ונחנכה ב-1967.</p> <p>תל אביב 65. חצלים 4 בגן הציבורי סמוך לבני-הארחה של הקיבוץ. הקברות באזורי תל-אביב-יפו במלחתה תש"ה. קרי אבן עם תבליט. יצירה של הפסל מיכאל קארה מ-1957. האנדרטה הוקמה ביום מתavrירת תל אביב.</p> <p>תל עדשים 40. חצלים 2 בגן העצמאות ברוח' היורקן, על קצה צוק הפינה אל הים. לזכר הטיסים ועוד שפרוצ'ק ומטתיהו סוקניק, חללי מלחתת תש"ח בתל קוטולו, ונחנן ב-1988.</p> <p>תל יוסוף 55 בגן ציבורי גדול בכינוי ליישוב מכביש 899 שנמצא בחצר בית-ספר, שם הוקמה ב-1969. לזכר תליל היישוב. קרי זיכרון מעוגל עשוי אבן ופסיפס.</p> <p>שער הגיא 68 לצד המוחשי של הכניסה היישן מצפה רמון-עבדת, במקום שמסתעפת ממנו דרך</p>	<p>רמלה 84 בשורות הרצל, בכינוי המערבית לעיר. לזכר חיל האצ"ל בקרבות אזור רמלת בתש"ח. האנדרטה גודלת-המידים עשויה בטון. תוכננה על ידי האדריכלים אוסקר ואבי פריל, ונחנכה ב-1992. סייעו בבנייתה יצחק אבנעם, ייר' הוועד להקמת האנדרטה, משפחות החללים, משדרי ממשלה, הקרן הקימת, עיריות רמת גן ונתניה, וגופים נוספים.</p> <p>רמת רחל 54 בגן הציבורי סמוך לבני-הארחה של הקיבוץ. תל-הר חיל תש"ה. יצירה של הפסל דוד פולס משנת 1949.</p> <p>שדרות 32 ברוח' הבניין. לזכר בני שדרות חיל המלחמות. קרי זיכרון עשוי בטון. עוצב על ידי אריה קוטולו, ונחנן ב-1988.</p> <p>שיח' אברך 67 על גבעה ליד בית שערם העתיקה וקרית טבעון. לזכר השומר אלכסנדר זייד. ים ויצר אותה באבן ובבטון, ב-1940, הפסל דוד פולס. בשנת 1979 שופץ הפסל ווצק בברונזה בטיש המועצה האזורית קישון, המועצה המקומית חירם, משנת 1954.</p> <p>רמת גן 31. חצלים 2 בג'ן אברם', רח' משה שרת. לזכר בני רמת גן חיל מלחמת תש"ה. קרי זיכרון עשוי אבן, עם תבליט אריה באגפו השמאלי. יצירה של הפסל יעקב לוצ'טסקי, בשיתוף האדריכל אשר חנה אורלן. נחנכה ב-1953.</p> <p>רמת השרון 95 בג'ן הבנים', רח' ויצמן. לזכר בני היישוב חיל המלחמות. עשויה בסטון ומצוفة לוחות נגמוקו בחצר בית-ספר, שם הוקמה ב-1969. לזכר תליל היישוב. קרי זיכרון מעוגל עשוי אבן ופסיפס.</p> <p>שער הגיא 68 לצד המוחשי של הכניסה היישן מצפה רמון-עבדת, במקום שמסתעפת ממנו דרך</p>
--	--	---

order to create a division between them; instead she seeks to delineate the boundaries between them as she searches for a conglomeration of memorial acts that will enable the observer to participate in the act of remembrance, and belong to a community of memory. In doing so, Shenker makes us aware of the dialectical relationship between the present and the past, between presence and absence, and between memory and forgetfulness.

Abstracts

Avner Ben-Amos

Theaters Of Death And Memory: Monuments And Rituals In Israel

Avner Ben-Amos's essay addresses the notion of monuments as stage sets that provide a theatrical setting for those few days in the year when ceremonies take place to commemorate the dead. Precisely because the monument is often overlooked by the traveler or the urban passer-by, the function of the ceremony is to highlight its meaning. Ben-Amos considers the way these sets provide the necessary conditions for the rituals to take place before an audience that participates in the action. He describes the accoutrements that are used to create symbolic meanings and claims that the repetitive ritualistic patterns of these ceremonies are meant to transform the monuments into "natural objects", which in turn make the sacrifice of the soldiers also appear to be "natural". The efforts of the State to perpetuate the memory of its fallen soldiers through monuments and rituals is one of the sources of its power: it contributes to ensuring that more and more generations of young people will follow in the same path and willingly, or at least unprotestingly, go to their death.

Hannan Hever

Before The Graves

Hanan Hever juxtaposes Nathan Rappaport's sculpture at Kibbutz Negba (1953) with Batia Lishanski's sculpture at Kefar Yehushua' (1953). Hever provides a consequential link between the terms of production in which the sculptures were created, their placement in space, their effect on the environment, and the way they have

been represented in the photographs. Each stage reaffirms the relationship between cause, effect and reception in order to contrast the ways in which a male and a female artist create a sculpture. Rappaport's sculpture represents three figures who symbolize the struggle to hold Negba during the 1948 war. The individual, private figure, becomes a symbol of a larger collective, itself symbolizing the nation. Batya Lishansky's sculpture deconstructs the symbolic codes common to the hegemonic national discourse and represents four roughly carved figures. The woman artist's figures lack the fine, concrete and precise portrayal of the figural bodies that Rappaport's sculpture commands. Lishansky's figures bend over, disrupt the symbolic tight order and therefore represent an allegory, which - through its mechanic mode of representation - represent a world of ruins and destruction rather than obey the dictates of the narrative of national redemption.

Yael Shenker

"The World Is Filled With Remembering And Forgetting"

Yael Shenker invites us to gaze at Chulikat - an act that starts with her search for Dicky, who had fallen there during the battles of 1948; to read about this location in Yehuda Amichai's poems; and to look at the photograph of Hill 138.5 at Chulikat. Shenker's discussion of this site is tinged with the fragile possibilities that writings, monuments and photography can offer for remembering. She distinguishes between "live memory", representing the poet's attempt to recount a personal memory in order to return to a moment prior to a death, and "dead memory" that represents what the monument offers, as it is meant to recall all those fallen soldiers who no longer have a say.

Shenker does not combine all these possibilities of memory in

ideals; or, on the other side of the spectrum, provides a "safe" haven for the remnants of the Left and the new-age families who choose to live in places that no longer remind them of the reality in which they live, hoping that in their new hide-outs of "home away from home" they will be able to block out the madness and the irrational political violence that has gripped them for so long. This is a violence thrust upon us by the growing power of the electronic media, whose graphic designers have become the new architects of virtual monuments whose ability to make us recall the dead in our "zapping-minds" relies on the short amount of time the image remains on the television screen.

Tel Aviv, March 2002

1. See for example Smadar Shefi, "Gigit Lelo Tahtit," *Studio* 25 (Sept. 1991): 42; Tali Tamir, "Gufiyya Umigdal," *Mishqafayim* 34 (Sept. 1998): 59-61; Drora Dominey, *Sculptress 1990-1993* (Catalogue, curator: Ellen Ginton), Tel Aviv Museum, 1993.
2. For a pioneering research on the subject of monuments, see Alois Riegler, "The Modern Cult of Monuments: Its character and its origin," *Oppositions* 25 (Fall 1982): 21-51.
3. Richard Misrach, *Bravo 20*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990; and also John Pfahl's, *Altered Landscapes: The photographs of John Pfahl*, Carmel, CA.: The Friends of Photography, 1981. and Estelle Jussim, *A Distanced Land: The Photographs of John Pfahl*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1990.
4. Lee Friedlander, *The American Monument*, Eakins, The Eakins Press Foundation, New York 1976.
5. The tension created by photographing a landscape with a square format camera is perceptively discussed by Sarah Breitberg-Semel in *Dalia Amotz, Photographs*, Tel Aviv Museum, 2000.
6. Roland Barthes and Siegfried Kracauer debated most effectively the problematic role photography played in aiding our memory and representing the past. For a discussion of their writings on this subject, see Meir Wigoder, "History Begins at Home: Photography and Memory in the Writings of Siegfried Kracauer and Roland Barthes," *History and Memory* 13: 2 (Spring/Summer 2001): 19-59.
7. Andreas Huyssen, "Monument and Memory in a Postmodern Age," *The Yale Journal of Criticism* 6: 2 (1993): 249.
8. Ibid., 255.
9. Ilana Shamir (ed.), *Gal'ed - Memorials for the Fallen in the Wars of Israel*, The State of Israel, Ministry of Defence, 1989.
10. Smadar Shefi, "Beli Belorit Uveli To'ar," *Haaretz*, March 8, 2000; Sigal Barnir, *Studio* 115 (July 2000): 72.

undergone their own journey and dissemination: it starts with a reference book that the authors used like a tourist guide. *Gal'ed*, a book especially published by the Ministry of Defence for the families who had lost their sons and relatives in battle, maps the community of pain with photographs and descriptions of all the monuments in the country.⁹ The second stage was the exhibition at Sadnaot Ha'omanim (Artists' Studios).¹⁰ The gallery space conducted to a strong connection between the large-size photographs and the actual size of the monuments. The way the photographs were hung enabled the creation of a new dialogue between the monuments that in reality stood far apart from each other. The entire exhibition process enabled the construction of a spatial experience, correlating the artist and photographer's sense of travel with the spectator's own need to walk around the gallery.

By transferring the photographs to the book, the large public monuments are again uprooted and diminished in size as they are placed in the terrain of the page that is held in the hand and is perceived in the interior - a reminder that grief and mourning always start from the individual experience - one that led Lebée-Nadav to remark that every parent in our country has an unfortunate contract with the State: it asks them to sacrifice their sons while promising in return to provide the families with a fitting collective memorial if they die. Only when this contract starts to fail, for ideological and cultural reasons, does it become possible to discern a shift in the way families render their sense of loss for their sons. Recent criticism toward military and State rituals has caused parents to seek more personal forms of memorial practices: the use of home-video films, the creation of "private-museums" in their homes, and the need to add more personal anecdotes to the tombstones, exemplify the way people are seeking to move away from the collective forms of memory in order to individualize their memory practices.

In the final transformation of the monument from being a sign that

stands for the invisibility of the event it represents in the past, to becoming an accessible photographic object in the present, we notice the saddening silence that has befallen these objects. This silence seems to have made it all the more imperative for the act of writing to accompany these images, as though Dominey and Lebée-Nadav needed someone else to witness their own testimonial act in order to complete its meaning. As we leaf through the monuments in this book and let the pages pass quickly through our fingers - revealing the variety of solid square photographs that are either paired or presented separately opposite an empty white page; and move on to view the running photographs that are arranged in a single file like a view from a moving car; or piled as many squares in a neat grid much like an overview of a cemetery - we can take flight in our mind and imagine all these locations from the bird's-eye view forming clusters of dots on a map of this country. At this point their shapes start to resemble the printed dot matrix of the newspaper page that delivers to us on a daily basis the tragic news of death; or it may resemble the game in which a young child is required to trace a line and connect the dots until an image appears on the page.

I will leave it to the reader to imagine the feeling of excitement and dread that the child would feel if he had to play this game with our spatial-dots of monument sites - what haunting image would emerge on the page? It is this that makes me hope that this book will also become a guide for a future generation of photographers who will set out on a journey into the fast-changing Israeli landscape where the erection of monuments competes with the speed of real estate construction, and who will find other ways to interpret this landscape in a critical manner. For this is a landscape, that in its extremity, attracts the settler-families to live in areas that are guarded by a web of fences and watch towers to create safe "reservations", which themselves act like monuments for their unrealistic idealistic

a point that rehearses the idea that forgetfulness is part of the memorial practice?

The title of the book, *Everywhere: Landscape and Memory in Israel*, gives us some clue to the answer. The singular meaning of each monument is leveled by the quantity of sites, thus reminding us that most of the time we pass by these locations without even noticing them because they have melted into our everyday existence. Only once a year, on the appointed hour, when people stand in front of the monuments for a moment's silence, do we understand the tentative relationship between photography and monuments: at the designated moment the siren arrests movement and turns everyone into a stilled photograph. Its wailing sound threads together all the personal and collective feelings of grief all over the country and then dies down, slowly releasing people from their frozen positions. It is precisely during this moment of silence that everything gets reversed: the photographer/traveler/witness is forced to freeze while all the inanimate object-matter suddenly comes to life and we become aware of even the slightest movement of paper blowing in the street or leaves in the forest, which would otherwise go unnoticed.

The moment of the siren is the only time when the photograph and the monument coalesce, for otherwise their roles are very distinct: the monument, belonging to the continuity of tradition and to ritualistic space, represents the distant past. The passage of time can render monuments either more significant or irrelevant. The monument can mark a specific event by commemorating it in the "real" place but it can also do so anywhere else. The monument tries to transcend time and act as a pure memory, in contrast to the photograph that is limited to testifying to a particular moment that had once taken place in time. The photograph belongs to those shock effects and fragmented moments that record events as never having ripened. The photograph is more descriptive and does not

necessarily carry the narrative weight that the monument encapsulates. The photograph is more capable of simply testifying to the fact that the event had taken place - a factor that enables later generations to identify with the event and even construct their own memory from the photographs (as is often the case when young Israelis go on memorial-tours to the concentration camps and recognize the railway tracks that they had first seen in photographs.)

In our post-modern age the dichotomy between the monument and the new advance in camera technologies has led memory, in Andreas Huyssen's words, "to migrate into the realm of silicon chips, computers, and cyborg fictions."⁷ Huyssen argues that it is a mistake to believe, as many critics of post modernity do, that cameras and technology create an entropy of historical memory leading to a collective amnesia that results in an unwillingness to engage in active memory of the past. In fact, he claims that ever since the 1980s the media have done a lot to create a climate of memory that has led so many people to become obsessed with the past, leading to the creation of many monuments, museums and data banks. The ability to get more information and more quickly has only enhanced the available amount of information from the past, which is stored in such a way as to be delivered speedily in the present. He adds that maybe the success of the museum and the monument in the present is, nevertheless, something to do with what television and the Internet deny: there is a need for the material quality of the object: "The permanence of the monument and of the museum object, formerly criticized as deadening reifications, takes on a different role in a culture dominated by the fleeting image on the screen and the immateriality of communications."⁸

The meaning of the monuments in Dominey and Lebée-Nadav's work is also a result of the way they were recorded and exhibited. But this meaning is not necessarily stable because the images had

chimneys.³ Similarly, Dominey and Lebée-Nadav's photographs aim to show us a landscape of death through the sheer accumulative power of all the monuments, but they also individualize each monument in an aesthetically pleasing way that makes us appreciate how their formal shapes integrate within the landscape. Lebée-Nadav selected her Bronica camera for this project. It ensured her mobility while providing her with a suitable size of negative to enlarge the photographs without them being grainy. The 6x6 medium range format camera is traditionally associated with the body rather than the photographer's eyes because it is held at waist level and provides a "navel-view" of the scene. (In extreme situations, when Lebée-Nadav and Dominey did not want to look up at the monuments, in order not to emphasize their dramatic stature, they used a ladder to look at the objects from a greater height.) This format camera lies between two types of viewing practices: its mobility is reminiscent of the 35 mm camera, which we connect in our minds with the roaming view of the urban "passant" who glimpses reality through a series of chance encounters and captures the "decisive moments" in the streets. This format provided photographers such as Robert Frank and Lee Friedlander with the agility to capture the urban landscapes during their travels (Lebée-Nadav notes that she was engaging in a dialogue with these photographers).⁴ On the other side of the spectrum, the medium format belongs to the sensibility of larger format camera techniques, which are used outdoors to create a much more stable and timeless impression of the landscape. Consequently, the formal tension in Dominey and Lebée-Nadav's photographs results from the way they use the camera either to photograph the monuments from close by (thereby using the square format, which is related traditionally to portrait photography, to create a more personal relationship with the monuments) or, in including the monument in a much larger view, they create a tension between the square format and our

expectations of seeing landscapes in the rectangle panoramic viewing format.⁵

Pointing a camera at a monument is no simple task. It raises a few fundamental questions: is it a tautological act that confers a similarity between the way photographs and monuments are meant to resurrect the past and be used for commemorative purposes? Do photographs and monuments attest to the same need to mark a definitive "place" where actions took place in order to remember them? Do they both impart the same kind of witnessing techniques? Barthes had commented that far from being able to make us recall all that had happened on a certain occasion, the task of photographs is mainly to prove that the event had taken place.⁶ Photographs provide a dichotomy between the photograph's ability to assert that the scene was actually observed by someone and the camera's mechanical ability to take a photograph of a place or an event even if there was no one standing behind the camera (modern technology has led to the "autonomous" camera); the former view attests to the subjective aspects of photography and the latter to its objective and passive character.

Hence, what kind of a sense of viewing presence, or lack of one, do the photographs in this book reveal? Do they attest to the point of view of these two huntresses, who traveled across the country in order to bring back their prey and reveal these locations, with the aim of strengthening the idea that a monument is capable of encapsulating a collective memory that is always antithetical to the memory of another community whose memory is being neglected or entirely erased here? Or, is the choice of presenting us with so many "unpopulated" monuments (except for two instances where people are seen) meant to present an impression of how all these *overlooked monuments* appear when they are not attended, and are therefore unable to perform their memorial task because there is no-one standing before them and reflecting on their significance -



Fig. 3



Fig. 4

in the late nineteenth century; spaces devoid of people, which made Walter Benjamin remark that Atget's photographs look like the scenes of a crime (fig. 4).

Dominey and Lebée-Nadav's work relies on photographic "estrangement", a critical formalist term used in literature and photography to describe the task of defamiliarizing reality in order to make it noticeable to the viewer. The degree to which Dominey and Lebée-Nadav succeed relies mainly on three types of photographic angle: the frontal angle runs the risk of coinciding the view of the photographer with the implied official view of the monument, which assumes a spectator standing opposite it during the memorial service. (The texts on the monuments imply that there is a front and a back and indicate to the spectator where to stand.) Looking at the monuments from the sides provides diverse opportunities to emphasize or dwarf them in relation to their surroundings: a perspective that can either create the impression that the monument blends in with the landscape; or show the extent

to which it is an intrusion. The view from behind, which Lebée-Nadav and Dominey rarely use, is the most radical because it has the effect of canceling out the commemorative value of most monuments and leveling them into a single sense of platitude. The aesthetic considerations of exploring the landscape of monuments brings up similar issues to those faced by American landscape photographers in the 1980s. The work of photographers like Richard Misrach and John Pfahl are examples. Misrach set out to depict the terrible damage done to the Nevada desert after American army maneuvers had destroyed the terrain. But in fact, the photographs create a dissonance between the intended political and ecological message and their aesthetic effect: the most pleasing pictorial effects are the craters, which designate the damage done by the bombs and missiles. Likewise, the plumes of smoke in John Pfahl's photographs of power stations are meant to signify to us how terribly they pollute nature, but in fact the beauty of the photographs relies on these effects of smoke rising from their



Fig. 1

the horizon is now replaced by a feminine view, asserting the connection between the tubs and the ground. The spectator must crouch in order to look at the water vessels from close up.¹ The history of the Israeli-Palestinian conflict can be viewed from these contrasting perspectives. While most of the early Palestinian villages function like Dominey's tubs, because they were built on the terraces of hills in order to blend in with the landscape, the Jewish settlers first flattened the hill-tops and only then built their homes on the highest elevations in order to be visible and have a commanding view. Dominey and Lebée-Nadav's project explores the tension between the "feminine" landscape and the prevailing "masculine" monuments. It also reminds us that every monument that is erected to perpetuate the Zionist narrative, has its counterpart in the form of ruins and clusters of cactus vegetation, which attest to the Palestinian point of view on the conflict—hence, this dichotomy emphasizes the disparity between the *built-monument* and the *natural-monument*; between an act of construction and the traces



Fig. 2

that represent loss and absence in the land.² It was her personal perspective on grief that attracted Lebée-Nadav to the project. Early experiences of loss in her own childhood contributed to shaping her vision. As a French immigrant in a foreign Israeli culture, she found the public rituals of mourning both fascinating and troubling. In one personal project she began to photograph every year in her son's school the memorial ceremonies for the soldiers who had died in the wars, in full awareness of the irony that these photographs might one day serve to remember her own son if he were to die in battle (fig. 3). Lebée-Nadav's foreign background led her, in another project, to search for the traces of European style architecture in the entrances to buildings in Tel Aviv. These entrances mark the transitional spaces between the private and the public spheres of life. The very quietude of the photographs and the sharp transitions from darkness to light, make them look like modern tombs whose ghostly quality is reminiscent of the empty streets that Eugene Atget photographed

Looking at Remembering: Photography, Monuments and Memory || Meir Wigoder

Is it a coincidence that two women rather than men set out on a two-year journey across Israel to photograph 180 monuments all over the country? Both Drora Dominey and France Lebée-Nadav characterize their collaboration as an adventure. It may not have been as dramatic as the journey of the heroines in Ridley Scott's *Thelma and Louise*, or as hallucinatory as the wanderings of the heroines in Jacques Rivette's *Celine and Juliet go Boating*, but it did provide them with an alternative way of looking at a landscape blemished with so many military macho symbols of a society that expects women to bear and groom children for the army, just as they are expected to be the torch-bearers of memory should their sons or husbands not return from battle. These photographs are not only records of particular places that signify landmarks in the history of Israel's armed conflicts, but are also a testimony to spaces that Dominey and Lebée-Nadav traversed on the highways and byways to reach all these locations. Hence, this collection of photographs follows in part the genealogy of national heroes and famous battles. In doing so it makes us wonder about the type of journey we are being invited to join: at a time when the practices of subjective and collective memory are being questioned, we wonder whether the collection of these photographs of monuments does not run the risk of complying with the State's hegemonic view, which tries to create a national memory in order to represent a united society that has a singular linear historical development? Or, is this project meant to have a critical and ironic outlook on the role that monuments play in Israel precisely because it presents a miscellany of styles of monuments that span more than 50 years of this country's history? This project raises complex questions about the relationship between memory and history; memory and forgetfulness; subjective and collective practices of memory; and about the relationship between art and politics.

Dominey and Lebée-Nadav's project reflects a mixture of aesthetic

and political considerations without having an overt dogmatic agenda. As part of Dominey's critical view of the way Israeli monuments from the 1960s and 1970s were created by noted male artists (Yechiel Shemi, Yitzhaq Danziger, and Yigal Tumarkin for example), she claims that their monumental style emphasized the collective aspects of memory and left little consideration for the personal perspectives of ritualizing grief. On the aesthetic side, their project led them to photograph a wide array of monuments, from the early figurative style, to the brutalist, the modern and the colorful toy-like post-modern style of monuments. The political and cultural aspects of their work are underlined by their typological sensibility, exemplified by the way they recorded an array of monuments of different sectors of the Israeli army, Israeli society and the minorities. Dominey and Lebée-Nadav agreed not to photograph monuments beyond the 1967 Green Line border and decided not to include Holocaust monuments, as though the entire project was to remain a strictly Tsabar (native Israeli) affair. The subject of monuments is already discernable in Dominey's sculpture from the 1990s, which had been informed by a feminist critique of Israeli sculpture. One of the earliest references in her work to monuments is detected in the installation "Ofek-Gabot", which deals with the national and social myths surrounding the first Zionist and socialist pioneers. Dominey places on easels large photographs of water-towers that are riddled by bullets (fig. 1). In one of the photographs proudly stands the statue of Mordechai Anilewicz at Yad Mordechai. The water-towers are not only symbolic of the male-dominated narrative of this country but also echo the entire fortress mentality, which typified the way the early Jewish settlers expanded their hold on the land. The antidote to this type of macho signification is provided by Dominey in another set of sculptures that she made out of wash-tubs (fig. 2). The phallic perspective of the water-towers against

Contents

		English Section
VII	Meir Wigoder 	Looking at Remembering: Photography, Monuments and Memory
XIV	Abstracts	
		Hebrew Section
9	Prologue	
11	Meir Wigoder 	Looking at Remembering: Photography, Monuments and Memory
18	Avner Ben-Amos 	Theaters of Death and Memory: Monuments and Rituals in Israel
21	Yael Shenker 	"The World Is Filled with Remembering and Forgetting"
25	Hannan Hever 	Before the Graves
29	Photographs	
105	Index	

Drora Dominey France Lebée-Nadav

EVERWHERE

Landscape and Memory in Israel

Contributors:

Dr. Avner Ben-Amos, School of Education, Tel Aviv University
Prof. Hannan Hever, Department of Hebrew Literature, The Hebrew University, Jerusalem
Yael Shenker, doctoral candidate, Department of Hebrew Literature, The Hebrew University, Jerusalem
Dr. Meir Wigoder, Faculty of Arts, Tel Aviv University, and Department of Communication, Sapir College

Some of the photographs included in this book were exhibited on February 2000 at the Artists' Studios, Tel Aviv. Curator: Mimi Brefmann

Managing editor: Jonathan Nadav

Book and cover design:
Hagit Shemesh and Shirley Plada
Production: Nati Cohen
Hebrew Translations: Ayelet Sackstein
Copyediting: Naomi Paz

Original silver prints: France Lebée-Nadav

Colour prints: Pedro Fryszer,
Isracolour

Scanning and Plates: Total Graphics

Printed and bound in Israel, 2002
ISBN 965-7120-16-0

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced,

stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or otherwise, without

the prior permission in writing of the publishers.

First Edition, April 2002

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Copyright © Xargol Books and the Artists, 2002

Texts Copyright © Xargol Books and the Authors, 2002

Xargol Books Ltd.
P.o.Box 11036, Tel Aviv 61116
info@xargol.co.il



Editor: Meir Wigoder

Drora Dominey and France Lebée-Nadav EVERYWHERE



This book has been made possible
by the generous support of
the Arthur Goldreich Trust

The publication of this book was also
generously sponsored by
Yehoshua Rabinovich Foundation, Tel Aviv