

## הבונקרים אינם יכולים להיפטר מן הבטון\*

מאת טלי תמיר אפריל 2014

"הרצוג: [...] אנחנו בונים בונקר על יד בונקר. כבר נמצאים זה בתוך שדה הירייה של זה. צריכים בקרוב לפוצץ כמה בונקרים כדי שיהיה מקום לבטון חדש.

**פְּרָה:** (מקיש על הבטון [...]): והאדון האוברלויטנאנט מאמין בבטון?

**הרצוג:** זו ודאי לא המילה המתאימה. אנחנו כאן כבר לא מאמינים, למעשה, בשום דבר. מה אתה אומר, לאנקס?

**לאנקס:** כן, אדוני ההאופטמן, בשום דבר.

**פְּרָה:** אבל הם מערבבים ויוצקים" \*

\* גינטר גראס, תוף הפח, סיור אצל הבטון – או שעמום מיסטי-ברברי, 1959

"הם מערבבים ויוצקים", מסכם בברה, הננס המנהל את תיאטרון החזית, בספרו האלמותי של גינטר גראס "תוף הפח", שחלקים ממנו מתרחשים על רקע "החומה האטלנטית" - אותה רצועת בונקרים עתירת בטון, שנבנתה על ידי הגרמנים לאורך חופיה המתפתלים של אירופה, על מנת למנוע פלישה מן הים של צבא בעלות הברית. הפיקניק האביבי, שנערך באמצע יוני 44 על גג של בונקר הסמוך לכפר באוון בחבל נורמנדי, המשקיף על מרחבי האוקיאנוס הפתוחים, הוא מן הסצנות הבלתי נשכחות בספרות האירופית של המחצית השנייה של המאה העשרים: "הבה נסעד על הבטון!", הציע בברה, "שם יש לנו בסיס טוב!" לאחר שנפרשה מפה פרחונית, הונחו כריות משונצות לשיבה, הוצבה "שמשיה קטנה, ורודה וירוקה-בהירה", והושמעה מוסיקה קלה בגרמופון – החלו חברי תיאטרון החזית לסעוד את ליבם בקאוויאר מסטלינגראד, חמאה טרייה מדנמרק ושוקולד הולנדי. מפת הקרבות כולה הייתה פרושה על פני השולחן המאולתר על משטח הבטון ונבלעה לתוך כרסיהם של הסועדים.

"תוף הפח" פורסם ב-1959, שנה אחת בלבד אחרי שפול ויריליו (Virilio), חוקר תרבות ופילוסוף צרפתי, החל לחקור ולתעד במצלמתו את אותה חומה ממש, על חופי נורמנדי. בספרו החלוצי "ארכיאולוגיה של בונקר", שליווה תערוכת צילומים מעשה ידיו שתיעדו את המבנים השונים ומיינו אותם לטיפוסים ארכיטקטוניים (פריז, 1994), הוא מספר על הרגע שבו הסתבר לו שקיר הבטון עליו הוא נשען כנופש צעיר ומשועמם על שפת הים, היה למעשה חלק משרשרת אין סופית של ביצורי בטון אפורים ומאסיביים, שהוסתרו מעין הציבור האזרחי. אסוציאציה ראשונה שעלתה בדעתו קשרה את הבונקרים הללו למבני קבורה מהעת העתיקה – הפירמידות של מצריים או המאסטאבות של האטרוסקים. מה טיב הקשר בין מבני קבורה לביצורי מלחמה, החל שואל את עצמו, ויצא למסע ממושך בעקבות "הגופים האפורים הללו", עד שיסגירו את סודם בפניו. הקשר נוסף שהציע את עצמו מיידית היה הדמיון שזיהה ויריליו בין אסתטיקת הביצורים המבוטנת של המיליטריזם הגרמני לבין אופייה של "הארכיטקטורה הברוטאלית" ששגשה בכל אירופה בעשור שאחרי המלחמה: "גושים כבדים ואפורים אלה, קודרי הזוויות ונעדרי הפתחים – למעט פתחי האוויר וכמה כניסות לא סדירות -

האירו באופן הרבה יותר מוצלח ממניפסטים רבים את הגודש האורבאני והארכיטקטוני של התקופה שלאחר המלחמה, שזה עתה שחזרה בדייקנות את הערים ההרוסות", כתב וירליו. בעוקצנות הוא תוהה "למה להמשיך להיות מופתעים מהצורות של הארכיטקטורה המודרנית שהציע לה קורבוזייה", ומציע לראות ברצף אחד, גם אם קונפליקטואלי, את מושג ה"מגורים", כפי שעוצב מחדש בשיכונים הידועים לשמצה של לה קורבוזייה במרסיי, ואת מושג ה"מקלט", כפי שתוכנן במרכזים האורבאניים להגנה מפני התקפות מהאוויר. אלה ואלה נכללו בעיניו תחת השם: "ארכיטקטורה מונוליטית".

אך הטקסט של וירליו חשוב לעניינינו בניסיונו לחשוב על הבונקר ולמשמע אותו בתוך ה"גיאוגרפיה החדשה" של הנוף האירופאי בתקופה שלאחר המלחמה. וירליו מתבונן ב"אירופה המבוצרת", המכינה עצמה תמיד לקרב, ומבקש להגדיר באמצעותה את המרחב הצבאי העכשווי, שנבנה "מעוצמת האש של כל הצבאות המודרניים" - עוצמה שהביאה לעולם את החידוש שבקיומו של סיכון תמידי ומיידי, האורב בכל מקום ובכל זמן: "לראות רק את היהירות ואת האלימות של האויב יהייה להשלות את עצמנו לגבי עצמנו", כתב וירליו, "הבונקר מסמן את המרחב המיליטריסטי – זה של משחק המלחמה האחרון, משחק שכל האומות יחד שכללו והביאוהו לידי שלמות במהלך המאה האחרונה. הבונקרים של החומה האטלנטית מזהירים אותנו פחות מפני האתמול, ויותר מפני המלחמות של היום ומחר: מלחמה טוטאלית, לקיחת סיכון בכל מקום, חיים תחת סכנה מיידית, ערבוב בין הצבאי והאזרחי, תוך ביטול הניגוד ביניהם".

רישומיו של יצחק דה לנגה מ - 1979 - 1981 מתארים באופן ישיר את אותם בונקרים שפול וירליו צילם וחקר בסוף שנות החמישים. דה לנגה, אז סטודנט באקדמיה ריטוולד באמסטרדם, זיהה במבט מיומן מחוויותיו במלחמת יום הכיפורים 1973 את הביצורים והבונקרים - הגופים הזוויתיים הללו שבולטים בנוף היבשתי המישורי ההולנדי, במרחק שעת נסיעה אחת מהתעלות של העיר אמסטרדם. למרות שהרישומים נעשו בעיפרון, ללא צבע, ניתן לחוש בטקסטורה הרכה של הדשא הירוק שצמח סביב גושי הבטון ומלטף אותם כקטיפה, מדגיש את זרותן של הצורות: "אנכרוניסטי בתקופות נורמליות, הבונקר נראה בימי שלום כמכונת הישרדות, כגרוטאה של צוללת על החוף", כתב וירליו, ודה לנגה - מבלי לקרוא את השורות האלה – יצר חיזיון דומה, שבו ראשי הבונקרים מגיחים מתוך האדמה כמאובנים משונים, דינוזאורים דוממים המזכירים ימים אחרים. דה לנגה רשם אותם בקווים עדינים, מדויקים, מלאכת מחשבת של התבוננות וייצוג. אך הוא קטע את האופק המשתרע של הנוף ההולנדי ויצר "בועות" מרחפות, בהן ראש הבונקר ופיסת האדמה שסביבו הפכו לישויות חיות בפני עצמן. ברוח המודרניזם הטהור של האקדמיה ההולנדית באתה תקופה כיוונו הכותרות של סדרות הרישומים הללו לרגישויות אוניברסאליות, על סף המופשט, המתרחקות ממתחים חברתיים או פוליטיים: מתח בין פנים וחוץ, ניגוד בין צורות סגורות ופתוחות, דיאלוג בין מאסה אטומה לבין קוויות קצבית ( "פנים-חוץ, חוץ-פנים", 1980, "מאסה, קווים, מרחב", 1981). אך הרגישות החברתית של יצחק דה לנגה תוביל אותו בעתיד שוב ושוב אל דימויים של "ארכיטקטורה מונוליטית", הממשיכה את מסורת הבונקר. הוא צייר פקעות וערימות, גשרים ורפסודות – דימויים העוסקים בהישרדות והתחפרות (7-1996), ומאוחר יותר בסידרה 'אסקפיה' 2004 נגע גם בוילות פרטיות המתבצרות סביב חומות ורכבי 4X4, הנראים כמשוריינים כבדים. ב-2005 הוא החל לצייר את סדרת "הנפילים", העוסקת בברוטאליות הארכיטקטונית של בנייני "הולילנד" הירושלמיים ותאר אותם כמגדלי בבל

הנושאים ראשם לשמיים ביהירות בלתי נסבלת. משם המשיך דה לנגה לצייר מבצרים היסטוריים שנטועים בנוף הישראלי, וסימן אותם כאתרי כוח רלבנטיים למציאות העכשווית, הרבה לפני שנחשפה שערוריית השחיתות הקשורה בקומפלקס הירושלמי הידוע לשמצה. לצד אלה עסק דה לנגה גם בחיבור האורבאני שבין מתחם הקירייה התל אביבי – הבונקר בהא הידיעה – לבין מתחם התרבות העירוני, הכולל את מוזיאון תל אביב ובנייני התיאטרון והאופרה של מרכז גולדה. שוב ושוב הוא נדרש לחיבור המסוכן והמטריד שבין הצבאי לאזרחי, מפניו מזהיר ויריליו, ופעם אחר פעם הוא מסמן בעבודותיו את הקשר שבין הבונקר הצבאי לבין מושג המגורים המודרניסטי, שאימץ לעצמו את תרבות הבטון והפלדה. ואכן, מעל לכל הבטון המבוצר הזה הציב דה לנגה דימוי נוסף, שכמו ב"תוף הפח" של גראס, מסמן את סכנת ההתרסקות: כלי זכוכית. אוסקאר, הגמד המתופף, עושה מופעי צריחה, בהם הוא גורם לכלי זכוכית להתרסק לרסיסים. בסדרת הציורים של דה לנגה:

"שיחות שהיו לי עם Max ו-Uncle P." (2002) מרחפים אגרטי קריסטל מעל הדמויות המייצגות את מיטב הבורגנות האירופאית מהעידן שלפני המלחמה, ומבשרים על ההתרסקות הגדולה. הבונקר – טוען ויריליו, הוא אמנם גושי ומבוצר ומהווה סמל של התגוננות והתחפרות, אך נופי המלחמה המודרנית, זו החולשת על היבשה, האוויר והים, הם נופי הוריקן של התרסקות והתפוררות טוטאלית.

החומה האטלנטית נוכחת גם בעבודתו של הפסל **מיכה אולמן**. ב-1995, הוא הציב שבעה לוחות בטון, בגודל 160X160 ס"מ ל אחד, שבמרכזם מחוררים שני אישונים של **משקפת** (כותרת העבודה), בשבע תחנות שונות לאורך קטע החומה האטלנטית ביוטלנד, דנמרק. העבודה של אולמן, שנעשתה לרגל תערוכת "פיסול השלום", מהדהדת את הדיון של ויריליו על שורת הבונקרים המשקיפים אל המרחב הריק של האוקיאנוס, צופים בחרדה אל הפוטנציאל האסוני שיעלה מתוכו. היה זה טבעי לגבי אולמן, אמן החפירה וההתחפרות, לקחת חלק בשרשרת הארוכה הזו של יוצרים – סופרים, חוקרי תרבות, אנשי קולנוע, ציירים ופסלים – שניהלו דיאלוג עם המאסות האפורות של החומה האטלנטית. הבונקר – או בגילומו ההיולי יותר – הבור או החפירה באדמה – הם מרכיבי יסוד ביצירתו של אולמן. יגאל צלמונה, שאצר את התערוכה הרטרופקטיבית של אולמן במוזיאון ישראל ב-2011, תאר את "לידתו" של הבור: "בראשית שנות ה-70 החליט איפה אולמן שבמקום להדפיס תצלומי שדות ולחורר בהם חורים הוא יכול לחפור חורים בשדות ממשיים. כבר ב-1970 הוא החל לחפור בורות בשדות שליד ביתו, בדחף של עשייה פיזית ועניין מחקרי וניסויי שעדיין לא התקבע בתכנית סדורה מכוונת מטרה. לדבריו, היו הפעולות הללו קשורות גם לחוויות השירות הצבאי הסדיר, למלחמת ששת הימים ולמחזורי שירות המילואים שלו בחיל ההנדסה הקרבית ולשוחות ההגנה האישיות שחפר במהלכם".

כבר במשפט הפתיחה הזה נפרשת היריעה כולה: השילוב בין השדה, האדמה, פעולת החפירה ונוכחותו טורדת המנוחה של הבור הריק: "המלא והריק אחוזים זה בזה כמו תאומים סיאמיים", אומר אולמן, "מה היחסים בין האדמה והאוויר, כלומר בין חומר לרוח? איפה הגבול - - איפה משהו נגמר ואיפה משהו מתחיל, מה עושים עם האדמה שהוצאה מן הבור?"

צלמונה ופרשניו האחרים של אולמן (שטיינברג, מנדלסון, ברזל ואחרים) מפתחים משמעויות רבות ומורכבות לגבי מהות הבור ופעולת החפירה בעבודתו אך צלמונה מסכם ואומר: "הבור זה הוא [...]"

סוג של דיוקן עצמי" - אמירה המקבלת את חיזוקה מהצהרתו האישית של אולמן: "אני אדם חופר" – אמר והגדיר זהות. "כנגד ארבעה חופרים באדמה דיבר אולמן כשאמר "אני אדם חופר" – כתב צלמונה, "החופר-השותל, שיוצר גומה באדמה לקליטת שתיל [...] החופר-הקברן, שמכין את הבור למשכב עולמים של המת [...] החופר החייל, שחופר את שוחת ההגנה שלו כאמצעי הסתתרות [...] והחופר-הארכיאולוג שחושף את שכבות העבר כדי לגלות את מקור ההווה [...]."

החופר-השותל קשור לחוויות ילדות של אולמן כבן לאב שחלם להיות חקלאי ודרש ממנו לחפור גומות לעצים שנטע בחצר ביתם; החופר-הקברן מתייחס לנוכחות המוות המועצמת בחברה הישראלית ומעלה בזיכרון גם את ציוריה של אביבה אורי "בורות או פתחים באדמה" שצוירו אחרי מלחמת לבנון הראשונה. החופר-הארכיאולוג קשור לנטייה של אולמן לעסוק במשקעים ובעקבות של כלי בית וחיי היומיום, מעין דרמה פומפייאנית שזורה מחול אדמדם. אך תערוכה זו מתמקדת בחופר השלישי במניין החופרים של צלמונה - "החופר-החייל", החופר את שוחת ההגנה שלו. כחייל בחיל ההנדסה הקרבית של צה"ל וכמי ששרת במלחמת ששת הימים בקרבות רמת הגולן, מקיים אולמן יחס קרוב ומיודע עם החפירה הצבאית, המקלט, הבונקר, השוחה או הביצורים למיניהם. קבוצת עבודות הנייר המוצגת כאן, שצוירה בין השנים 1978 – 1980, נעה בין התרשמויות ישירות של בונקר בנוף לבין הפשטה גיאומטרית של צורות הסוגרות על חלל וכופות עליו מצב של התחפרות והתגוננות. בעוד שגוף העבודות המאוחר של אולמן נפתח למשמעויות אוניברסאליות, קוסמיות ופילוסופיות, נטועים הרישומים הללו במציאות ישראלית מאד, קרובה לא רק לגוף המתחפר, ולבור, שנחפר במידות הגוף, אלא גם לחרדות הישראליות: חרדות מפני המלחמה, המוות, האסון.

התערוכה מציגה רישומים על נייר, אך אולמן הפסל נע בין בטון, ברזל וחול – שלושה מצבי צבירה שמהדהדים את האסקלציה שבין התחפרות, תוקפנות והתפזרות לכל רוח.

השפה של **אברהם אילת** חוזרת אל הניגודים שבין מאסה אטומה לבין מרחב פתוח, בין גוש דחוס לבין קו דינאמי. הוא מתאר עבודות שעוסקות בשדות כוח – אך שדה הכוח הראשוני שלו אינו מתייחס למפת הקרבות של המלחמה הממשית, אלא לזוקטורים הדינאמיים של ה"מישור הבסיסי" (בשפתו של קנדינסקי) – הפורמאט המצויר. בזירת ריבוע הנייר או הבד – נעים הזוקטורים לכל כיוון ויוצרים מתחים פנימיים, התרחשויות ציוריות ואנרגיות קוויות, כאילו היו יחידות בצבא עלום. הבונקר מגיח מתוך הסבך המופשט ומתגלה לעין בהדרגה, מאיים יותר ויותר: הגיאומטריה הנוקשה שלו עולה מתוך הכאוס ומציבה כוח מוחלט, טוטאלי, כנגד שמיים מואדמים והרי-אסון.

הבונקר מתחבר בעבודתו של אילת לנושא הגדול שלו – המוות והקבורה. שוב מהדהד הטקסט המכונן של ויריליו, שעמד על הקשר בין ההתחפרות הצבאית המבוטנת לבין מבני הקבורה העתיקים, שכלאו בתוכם את חיילי המוות ומצביאים – השליט העליון. אילת פיתח עולם תת-קרקעי, שחציו כורי פחם, וחציו נתינים פרעוניים, אך כולם חופרים וכורים במעבה האדמה, רחוקים ממקור אור ואוויר. אך היעדר האור והאוויר, תחושת המחנק והמצוקה נגרמת בציוריו של אילת בעיקר מתוך עוצמתו של הגוש – המאסה השחורה, הדחוסה, שיוצרת מכשול לעין ולזרימה של המרחב. שפת הרישום לא אוהבת את הגוש, הוא יוצר בה הפרעה.

**שושי חורש** מדברת על הפרעה במציאות האמיתית, היומיומית. בציור ריאליסטי מוקפד ומדויק, המבוסס על צילומים שנעשו בשטח, לפעמים תוך התנגדות פעילה של חיילי המחסומים, היא חוזרת למכשול האולטימטיבי במציאות הישראלית – חומת ההפרדה ומחסומי הדרכים – ארכיטקטורת הבטון המזוין והיצוק, שהפכה לתעודת זהות של המרחב המיליטריסטי הישראלי. הציורים הריאליסטיים של חורש מעוררים שאלה לא רק על משמעות ההבדל בין צילום לציור, ועל המטמורפוזה שמתרחשת במהלך תרגום הצילום לשפת הציור, אלא על משמעות המעשה הציורי בכללו והשפעתו על המציאות. חורש פועלת מתוך ייאוש אזרחי, כשהיא כובשת את תסכולה המוסרי והרגשי לנוכח הכיבוש המתמשך אל תוך המלאכה העמלנית והאיטית של ציוריה המוקפדים. חורש לא מציירת בונקרים אלא את נגזרותיהם השונות ואת צאצאיה המגוונים של הארכיטקטורה המונוליטית. למרות שהיא מציירת ציור נוף היא אינה עוסקת בשאלות של נוף – שכן – עובדת פציעתו של הנוף הישראלי היא קיימת ומוכחת – היא שואלת על מחסומי ראייה, על הכחשות, על הסתרות ועל עיוורון. "הבונקר" במשמעות שנותנת לו שושי חורש, תוך התבוננות בסיטואציות האנושיות-מרחביות שהיא מציירת, אינו מאסה חומרית הנטועה באדמה – הוא צומח לחומה ומסמן עמדת התחפרות המסרבת להכיר במציאות וממאנת לראות את האחר.

עבודות הבטון של **לי רמון** מצליחות לחבר בין פואטיקה לבין קשיחות, בין מים לבטון. הבטון בעבודה של רמון הוא חומר מודרניסטי מובהק – מינימליסטי, אפור, פונקציונאלי, נטול כל שמץ אלגנטיות או הצטעצעות. לגביה הבטון, לצד הפח, הם חומרים יסודיים הבונים א' ב' של שפה. אך השפה המודרניסטית שלה 'בורחת' למחוזות של משמעות ו'עורקת' לאתרי חרדה: הבית, פנים הבית, החצר, הדלת, החלון, החומה. שאלת קנה המידה היא קריטית בעבודה של רמון – גם כשהיא בונה את חומת ברלין, בעבודה "דרישת שלום מנפרטיטי, ברלין", שנעשתה ב-2008, היא בונה חומה קטנה, כביכול מודל של חומה, אך משהו בקשיחות החומרית, בענייניות של החיבורים והמפגשים, בטיפול ובהצבה – הופך את החומה המוקטנת, המסמנת את תווי התפתחותה במרחב הריק לבדה – לנבואה אנושית מלנכולית ומעיקה. הבטון – החומר ממנו יצוקים הבונקרים זחל וחדר לכל מקום – רמון בונה איתו רהיטים בייתיים, תכשיטים וחפצים שונים. הבטון ואין בלתו – הבונקר שחודר לכל חלקה שלווה בחיי היומיום, מוקף תעלות, חפירים ומגננות.