

הסיפור שאני רוצה לספר הוא הסיפור של המבט  
שיחה עם נירה פרג

למחשבה לראיין דווקא אותך לגיליון שעוסק ב"גבול" היו הרבה סיבות. אולי הראשונה שבהן קשורה בכך שלא מעט מן מהעבודות שלך עוסקות במרחבים מן הסוג הזה. "שרה שרה", "אברהם אברהם", "ישמעאל", אפילו "שבת", הן כולן עבודות שמתעדות לכאורה מרחבים שהם עצמם "גבול" או מצויים "על הגבול", או שהגבול בהם ברור ומובנה. אבל בו-זמנית הגבולות במרחבים האלה הם גם גבולות שמתפרקים. יש בעבודות שלך בעת ובעונה אחת התבוננות בהיקבעות ובהתפרקות של אותם גבולות עצמם. הגבולות שאת מתבוננת בהם, או מצביעה עליהם, הם קשיחים ונזילים בו זמנית.

אבל המחשבה על העבודות שלך עניינה אותנו גם בגלל המדיום עצמו. רצינו לחשוב בגיליון הזה גם דרכן גם על המדיום הדוקומנטרי עצמו, על הגבולות שלו או על אפשרויות אחרות שלו. ההתבוננות בשימוש שאת עושה בחומרים דוקומנטריים עניינה אותנו גם בהקשר הזה. היחסים שבין עבודות וידאו ארט לקולנוע, בין סאונד לתמונה, בין בימוי לעריכה, כל אלו הם חלק ממה שביקשנו לחשוב עליו בגיליון הזה.

אבל אולי נתחיל מהתחלה. מהמרחב וממה שמעסיק אותך בו. את מצלמת הרבה "מרחבים" לאורך זמן. מה שקורה בהם הוא לפעמים מינורי מאוד או חוזר על עצמו, ואת מתבוננת בדבר הזה עצמו. איך התחלת לצלם אותם?

מה שהתחיל לעניין אותי במקומות שהגעתי אליהם היה איך הם מתופעלים. איך המרחב נהיה למה שהוא נהיה – ממה הוא מורכב, מי מנהל אותו, ממשטר אותו. את מגיעה לאיזה "מצב" של "נוף", אז את שואלת את עצמך רגע, איך הגיע הנוף הזה למצב שהוא נראה דווקא כך, ואז זה חוזר כמובן כמעט תמיד לבני אדם.

**איפה זה התחיל לעניין אותך? באיזה מקום זה התחיל?**

מבחינת עבודות זה אולי התחיל ב**קניקול**. שם הייתי אומרת שהמנוע לעבודה היה קשור במצב של אקלים כמרחב התנהגותי. בקיץ 2003 הגעתי לפריז לשלושה חודשים של סטודיו רזידנסי. ביום שהגעתי התחיל גל החום הטרופי שהציף את צרפת, ופריז בפרט, למשך חציו הראשון של אוגוסט. הגעתי ב-1 באוגוסט והמזווה שלי הגיעה רק שבוע אחר כך, כך שהיתה לי שמלה אחת, מצלמה ומחשב והחלטתי שאני יורדת לנהר הסן, לשבת ולהסתכל על כל מי שלא יכול היה להרשות לעצמו לברוח מהעיר לחופשת הקיץ. בעיקר מהגרים זקנים ותיירים המומי חום. זו הייתה השנה השנייה ל"פארי פלאג" – חוף הים המלאכותי שהקימה עיריית פריז על גדות הסן. זו הייתה פנטזיה שיצאה משליטה. חלק מההבניה של תחושת חוף הים

היו מקלחות זרזיפיות שהתיזו ענני אוויר מקרר. בניגוד לציפיות, המקלות האלו נהיו לאטרקציה מטורפת וכל פריז באה להתהלך הלוך ושוב בשמונת המטרים האלו של עננים קרים ליד החוף. ישבתי שם עשרה ימים והתחלתי לעקוב אחרי הצורה שבה אנשים מתנהלים במרחב הזה, איך אנשים מתייחסים אליו, איך הם ממושטרים לפיו, לאיזה כיוון הם זזים, כמה מהר הם הולכים, איך הם נוגעים אחד בשני, מה בעצם קורה בשמונת המטרים האלה שכל פריז מתקבצת אליהם. במובן הטכני זו הייתה "מציאה" – משהו שקרה, שנתקלתי בו, אבל שבחרתי להתעכב עליו. לא חיפשתי. זה הפתיע אותי, עצר אותי. היום, 13 שנה אחרי, אני כבר קצת יותר יודעת מה אני מחפשת, אבל אני עדיין במצב של להיתקל. אני עדיין מסתובבת, נשארת במקומות, מחפשת להיות מופתעת. אני מרגישה שאני כמו מכוניות הצעצוע האלה שמתהפכות ונתקלות. אני מחפשת, נתקלת, מתחילה להסתובב, להתהפך, להתעכב ואז אני נשארת.

#### **את יכולה לתת לי עוד דוגמה לעבודה שהתחילה בהיתקלות כזו?**

אני חושבת שכמעט כל העבודות שלי עד היום התחילו בדיוק כך. **שבת התחילה מצילום פולרואיד** שעשיתי ב-1999 ומצאתי שוב ב-2008 בארגז בסטודיו שלי. **שמור בחיים** המשיך משם, והסיפור עם מערת המכפלה התחיל כשיטוט והמשיך בגלל סוג של הפתעת שטח. אלו עבודות שהתעכבתי בהן על התנהלות של אנשים במרחב הישראלי הציבורי, איך הם חוסמים אותו ואיך הם יוצרים אותו מחדש, איך הם פוגעים בו ומבנים אותו – לאו דווקא בסדר הזה. הגעתי לחברון, מתוך המחקר שלי על נראויות שונות של גבול בארץ. גבול רשמי לא רשמי, גבולות חוץ ופנים. חברון הייתה מקום מורכב להגיע אליו מראש, וידעתי שאת מה שמתרחש במרחב הציבורי של חברון אני לא רוצה לייצג – בעיקר כי הוא כבר מאוד מיוצג. אבל לחברון ישנו הטבור של מערת המכפלה, אז הגעתי ישירות לשם.

**צילמת שם את האופן שבו חלק במערת המכפלה, אותו מרחב עצמו, מתפקד חלק מהזמן כמרחב תפילה יהודי ובשאר הזמן כמוסלמי. צילמת את ההכנות לארגון המרחב כמוסלמי או כיהודי מחדש. מה עניין אותך שם?**

שהיא גבול. הבנתי שהגעתי... שמעבר לה אני לא יכולה ללכת... אני יכולה להיכנס למערת המכפלה, אני לא יכולה לצאת ממנה לצד הפלסטיני. היא ממש מתפקדת כמו גבול בתוך גבול בתוך גבול. בגלל שהיא חצויה, ומאז ברוך גולדשטיין היא חצויה בצורה מאוד נוקשה, יש הסדרי חלל שמנוהלים על ידי צה"ל ומשטרת ישראל בחברון על פי מדיניות מלמעלה. מובן שהרבה סביב איך שומרים על הצד היהודי ואיך הצד הפלסטיני מתנהל ומולו, וכמה מרחב זמן כל אחד מקבל באזור התפילה שלו. הגעתי לשם ומצאתי

שהכיסאות היו כיסאות פלסטיק, המחיצות על גלגלים ואפילו ארון הקודש במבנה על גלגלים. זול וארעי אבל בעל פוטנציאל תנועה מובהק. שאלתי את העובדים בצד היהודי למה הכל כזה, והם ענו לי "אנחנו צריכים להיות מסוגלים לקפל ולהתפנות תוך שעותיים". ואז גיליתי את מה שנקרא "חריג" בעגה צבאית. ואז הבנתי שאני נשארת שם, והתחלתי להגיע ולברר איך אני מצלמת פינוי וקיפול שכזה. חיכיתי לאירוע במובן הזה.

#### **אבל חצית את הגבול, עברת לצד הפלסטיני.**

בהתחלה צילמתי רק את **אברהם אברהם**, ברמדאן ישנו "חריג מוסלמי" – כלומר המוסלמים מקבלים גם את החלק היהודי במערה – שטח הבית כנסת – להתפלל בו ל-24 שעות פעם בשבוע בחודש הרמדאן. בעצם צילמתי רק באזור בית הכנסת את היהודים מקפלים את דברי הקדושה היהודיים ומכינים את החלל "לפלישת" המוסלמים אליו. זה סטטוס קוו שמתפקד כבר לא מעט שנים.

#### **ואת האישור "לעבור את הגבול" ולצלם קיבלת מהצד הפלסטיני או מהצבא?**

זה היה מצה"ל – מהמח"ט, מהווקף ומהמתנחלים. אחרי המון המון אישורים, בשבת שבה **פרשת השבוע היא חיי שרה**, קיבלתי אישור לצלם בצד הפלסטיני "חריג יהודי", כלומר את המוסלמים שמכינים את המסגד לכניסת יהודים ל-24 שעות.

יש שם סוג של שיתוף פעולה מטורף בתוך המערה, בין הפלסטינים לצבא ובין הצבא למתנחלים ובין המתנחלים לצבא. בין הפלסטינים למתנחלים אין שום קשר במערה – אולי רק דרך הצבא, ואז אולי גם קצת דרכי. הייתי צריכה לקבל אישור מהשילוש הקדוש – צה"ל, המתנחלים שעובדים במערת המכפלה והווקף במסגד איברהים. כשסיימתי לצלם את העבודה באתי להראות להם אותה, וזו הפעם הראשונה שהם בעצם ראו מי נכנס אליהם לחלל. היהודים בכלל לא ראו את החלל שלהם במצב המוסלמי שלו. הם מתפנים משם.

#### **והראית גם לפלסטינים את "החלל היהודי"?**

כמובן. זה קשה לשני הצדדים לראות איך החלל שלהם מתפשט ונעלם ותוך שנייה נכבש על ידי אסטיקה אחרת. זו הייתה חוויה נורא מעניינת ומרגשת להראות להם את זה.

זה כאילו את חושפת פה משהו. הרי בשביל מאמינים הקדושה היא חלק מהמרחב. היא אימננטית לו. בית כנסת הוא דבר שלא משנים את הייעוד שלו. מסגד הוא לא דבר שמשנים את הייעוד שלו. והכניסה למרחב דתי היא כניסה למקום שהקדושה לכאורה נתונה בו. אבל בעצם העבודה הזאת חושפת דבר אחר. כשאנחנו רואים על המסך את "המרחב היהודי" זה נראה "מקום שלם", ותוך דקות את רואה שזו בעצם המצאה. בעצם כוראוגרפיה של מרחב. אפילו כשהשתמשנו קודם במונח

**"צד פלסטיני" או "צד ישראלי" זו הייתה המצאה, או שימוש פיקטיבי במונחים שמתארים צדדים של "גבול", כי הרי שניהם באותו מקום עצמו.**

זה מה שבעצם עניין אותי פה. הצורה שבה המקום מתחפש. כי אני לא מאמינה למקום. אני לא מאמינה לטענת מקום. גם אם הייתה איזו הוכחה, מאיפה שהוא, שבמקום הזה קבור מישהו, זה עדיין לא מבהיר את כל מה שקורה סביבו. ובמקרה של מערת המכפלה זה גם די מפוקפק. לא לגמרי סגור מה באמת קרה שם. כל חלל הקבורה נמצא 20 מטר למטה והוא חסום בבטון. זו הייתה החלטה של משה דיין. מה שנמצא למעלה במערה אלו ציוני הקבר. הרי אנחנו חיים בסיפור של המקום כאן – מקום נטען על ידי סיפור היסטורי, דתי, ומתוחזק וחי על סמך ההוכחות, ובעצם מסדר את עצמו על סמך הוכחות כאלה. זה הסיפור של המקום הזה, ישראל/פלסטין. אני באה לראות משהו מחדש, את האמת של הדבר הזה היום, על סמך מה אתם מנהלים את כל זה ככה.

**ואז את מגלה סיפור.**

ואז אני מגלה מקרה. אני לא הייתי קוראת לו סיפור.

**למה, מה ההבדל?**

סיפור יש לו מין מבנה, התחלה, אמצע וסוף. ויש בו לרוב סיבה. כשאני מגלה "מקרה", case, אני יכולה להסתכל מחדש. כשאני מנטרלת את ההקשר של כל הטירוף של חברון מסביב, כביכול אני מסירה את המבנה הסיבתי מהמנוע ומסתכלת רק על המנוע. נניח עכשיו אנחנו, יושבות ומדברות בבית קפה, אנחנו לא רואות את הסיבות. אנחנו רואות רק את התוצאות. את סדרת הבחירות שמתו שהוא נעשו. וזה מצב שנורא מעניין אותי לעבוד אתו. פני השטח האלו הם מצב שאני נתקלת בו כל הזמן, אבל במעט מאוד "תוצאות" אני נשארת לברר את "הסיבות". מעט מאוד מהמקומות שאני נפגשת אתם תופסים אותי. אבל זה האתגר. באמת להיות באיזו סיטואציה או לראות משהו בזווית העין, ולזכור שראיתי את זה ולהגיד "אוקיי, אם זה נשאר לי בראש אני חוזרת לצלם". ב-**No Wind** למשל, אחרי שלושה שבועות אמרתי "אוקיי, זה חי".

זו עבודה, כמו עוד עבודות שלך, שיש בה לא רק מקום אלא גם אנשים עצמם הנמצאים "על הגבול". כשהתבוננתי בעבודות שלך שוב, לקראת הגיליון הזה, מלבד העיסוק שלך במרחבים שהם "על הגבול", עניינו אותי "האנשים הגבוליים" שאת פוגשת. מיהם האנשים הגבוליים? מעניין.

פרנסיס למשל, אמן הרחוב שצילמת בלונדון, הוא חי "על הגבול" בהרבה מובנים, גם באמנות שלו, גם בביתיות ולא ביתיות, גם בהוויה הרגשית. גם על אנשי שבת אפשר להסתכל כאנשים גבוליים.

גם. וגם המהגר מקונגו, ב"סובניר". אני רוצה שתספרי על הבחירה באנשים האלה. כי בצד העיסוק שלך במרחבים, את מצלמת אותם אחרת ממה שאת מצלמת מרחב. נכון.

איך את בוחרת את האנשים? יש בעבודות שלך אנשים שממש עומדים מול המסך ומדברים, ויש אנשים שאת מתבוננת בהם. סובניר למשל, העבודה שצילמת בה מהגר עבודה מקונגו בתל אביב, היא ממש צילום דיוקן.

כן. סובניר היא ממש דיוקן. זו היתה החלטה. זה היה ב-2003, עוד לא היו כל כך הרבה עובדים זרים בארץ, והנוכחות של אנשים מאפריקה כאן רק התחילה. אני זוכרת שכל כך שמחתי, שזה התחיל. כי סוף סוף נשברה קצת ההגמוניות התל אביבית, או לפחות התחילה להיסדק קצת. הבחור שמצולם שם ניקה אצלי את הסטודיו וכך הכרנו, ואז התחלנו בעצם לעבוד. הוא בא ולמד עריכה אתי, וזה היה מין exchange, אני אלמד אותו עריכה והוא יספר לי את הסיפור שלו. ואז העבודה התפתחה והתפתחה והתפתחה. אבל שאר האנשים פשוט היו שם. פאיז, שעובד בבית הקברות בגבעת שאול, שמצולם כשהוא מדבר בשמור בחיים, פשוט היה הקבלן של אתר הבנייה. התחברנו כי הוא נורא נהנה מזה שמישהו עוקב באופן לינארי ומדוקדק כל כך אחרי מה שהוא עושה. הוא פשוט מישהו שפגשתי, ואני פוגשת הרבה אנשים, אבל אתו גם היה החיבור.

#### אתו נוצר דיאלוג.

כן. אולי בגלל הזרות שהוא מביא, והנוכחות שלו, אני חושבת שהן היו נורא חשובות. הנדיבות שלו כלפיי הייתה לא צפויה, לא ברורה מאליה. השוט שבו פאיז מקריא את שמות הפועלים שעובדים במקום מדף רשימת המשכורות שאצלו בכיס, צולם בזמן "עופרת יצוקה". היו ימים שממש הרגשתי שאני מתביישת לרדת לאתר ולעמוד מול האבל והקושי של הרבה מהעובדים שהכרתי וצילמתי שם, והשוט הזה צולם בדיוק ברגע כזה, שבו עמדת עם פאיז והסתכלתי אתו מבחוץ על הסיטואציה, וביקשתי ממנו להוקיע אותם מהאנונימיות שלהם ולהקריא את שמות הפועלים. פתאם זה נשמע לא רחוק מההקראות בהר הסמוך של שמות הנופלים... אנשים שפגשתי בשמור בחיים היו מאוד מרגשים.

יש שם עוד בחור מסודן, שמגדל שם בבית הקברות באחת החלקות עגבניות. תמונה סוריאליסטית.

המקום זימן לא מעט כאלו ולכן התעכבתי. סוריאליזם, אבסורד, אלו מבנים מרתקים בתוך סיטואציות "אמיתיות", יומיומיות, מתפקדות. הכל מובנה בהקשרי הסכמים ומיני הסכמים של סטטוס קווים למיניהם.

**בעבודה אחרת שלך, שנקראת "ומלנכוליה", את מצלמת קפיצות מגגות של תל אביב. אבל את מצלמת לא את הקפיצה, אלא בעצם מתבוננת במרחב דרך המבט של מי שקופצים ועוברים את הגבול בין החיים למוות. מבט שבדרך כלל אי אפשר לשחזר אותו. איך צילמת את זה? את נקודת המבט של הקופצים אל מותם?**

זה נקרא ומלנכוליה בגלל שזה צולם במקביל לשמור בחיים, כאיזושהי בחינה נוספת של אותו עניין. באותו זמן קראתי את "אבל ומלנכוליה" של פרויד, והוא מדבר שם על מושגים של אבל ומלנכוליה שפירשתי אותם גם במובן של היחסים שבין הפיקשן לריל (fiction, real). מלנכוליה היא כמובן פיקשן.

**למה מלנכוליה היא פיקשן?**

לפי האופן שבו אני קראתי את פרויד. אני לא מומחית, אבל כמו שהבנתי, מלנכוליה היא סיפור שאנחנו מספרים לעצמנו. היא צורת מבט. היא אווירה מסוימת. אנחנו "קובעים" שמהו מלנכוליה, שיש בו עצב. אנחנו יכולים לספר או להסתובב עם תדמית מלנכולית על החיים. לפעמים אנחנו יכולים גם לא להסתובב אתה, ואז היא יכולה לחזור אלינו. זו מלנכוליה, ובמובן הזה היא "פיקשן". אבל הוא דבר אחר. לאבל יש את החוקים שלו. הוא דבר "אמיתי". אני לא יודעת אם הוא ממש מסתיים אבל את מתמודדת אתו, הוא אמור להסתיים, הוא יכול להיפך למלנכוליה. אבל הוא הגיוני/בריא במובן מסוים.

**כשהוא עובר גבול הוא נהיה מלנכוליה.**

נכון. כשהוא עובר גבול הוא נהיה מלנכוליה. אבל בעיקרון הוא חלק מציאות.

**אז מה רצית לצלם שם ב"ומלנכוליה", איך צילמת את זה?**

צילמתי את זה עם איש פעלולים רוסי. בעצם שאלתי אותו איך אפשר לדמות קפיצה אל המוות מבניין מגורים תל אביבי. היה איזשהו structure מאוד ברור לבחירת המקומות, ופה נכנסת המלנכוליה כמבנה של פיקשן-הבניה. זה מהלך אוטוביוגרפי, אלו בעצם כל הבתים שחייתי בהם בתל אביב. העבודה צולמה בו-זמנית עם שמור בחיים הירושלמית, והייתה הזמנה מהביאנלה של תל אביב – ביקשו ממני עבודה תל אביבית וזה מה שהצלחתי לחשוב עליו מול העבודה עם הר המנוחות בירושלים. הייתי נוסעת לירושלים בכל רגע פנוי, ולסירוגין עושה גם יום צילומים בתל אביב. בנינו יחד מין מתקן שבעצם מגלגל את המצלמה למטה כמו מין חכה. ובאמת הבנתי שאני דגה את הדימוי. ופתאום זה שוב חזר למהלך

דוקומנטרי. אני לא יודעת מה היא תתפוס שם. אני ממש דגה, שלינו אותה חזרה ורק אז ראיתי מה היא צילמה, מה מצאה המצלמה. באיזשהו שלב הבנתי שאני לא מדמה קפיצה אלא צילום. אני מדמה את הרגע הזה שהמצלמה מצלמת – אבל במיקס בין פיקשן לבין אופן אוטומטי ואקראי לחלוטין.

### **את משחררת את המצלמה מהמבט שלך בעצם, ונותנת לה את המבט.**

בדיוק, לחלוטין. לכן זה לא בדיוק על מוות, גם בגלל שהיא קופצת חזרה. היא לא נשארת בשום מקום. היא כאילו קופצת לעוד פריים ולעוד פריים ולעוד פריים.

### **ולמה ו' החיבור? למה "ומלנכוליה"?**

בגלל שזה היה אבל ומלנכוליה. אצל פרויד. אז זה שארית מהמחקר שלי שנשארה בשם. וגם, כי זה לא רק מלנכולי. זה באמת עוד דברים. בשבילי היא לא כל כך עצובה, אבל אני מבינה שאנשים מפרשים אותה גם ככה. אחות של סבתא שלי, אני חושבת שזה היה בשנות האלפיים המוקדמות, קפצה מהגג שלה ברחוב הנביאים בתל אביב. אישה מבוגרת.

ואז התחלתי לחשוב על זה ששנים אני מסתובבת בתל אביב ולא ראיתי אף פעם מישהו קופץ. כאילו סטטיסטית בטוח, מישהו קופץ היום. המרחב העירוני הזה הוא גם מרחב אופציונלי, את יודעת, אפשר לעשות כל מיני דברים עם בניין. לא רק לגור בו. נניח, הקפיצה היא פרטית במובן שהיא מבניין המגורים שלך, אבל היא גם החלטה פומבית, הרי אפשר להתאבד בבית. זו החלטה מאוד ברורה להפוך את הכי פרטי לציבורי. זה גם כמובן איזשהו הד לשמור בחיים, לבתים כמשהו שמשמר אותנו. כי ה"שמור בחיים" זה הבית הבא שלי. זו התבוננות מהורהרת, על מה זה לגור איפה שהוא בכלל.

### **עכשיו אני מבינה יותר את ה"ו"מלנכוליה. אולי כי גם היא הייתה עוד דברים?**

כן. יש בזה גם. אני לא מכירה הרבה אנשים שלא חשבו על להתאבד מתי שהוא בחיים שלהם. ורובנו גם לא נעשה את זה. אבל זו מחשבה. רציתי שהיא תחלוף שוב דרך העבודה, היא חולפת, היא באה אתנו, היא הולכת,, היא חולפת מבניין לבניין, מתקופה לתקופה, משנים לשנים, היא נראית אחרת, אני לא חושבת עליה אותו דבר היום, אני כבר לא אחשוב, היא תהיה, הפתרון יהיה אחר, בואי נגיד. כל פעם בהתאם לגבול הדרמטיות שאת מדמה.

### **נתת למחשבה הזאת להצטלם. עברת את הגבול שלה.**

כן. אני באמת צריכה להראות את שמור בחיים ואת ומלנכוליה יחד, זה יכול להיות מעניין.

"שמור בחיים", שצולמה בבית הקברות בגבעת שאול, היא לא עבודה מעציבה. יש משנה מאוד יפה, אני לא זוכרת את הניסוח המדויק שלה, שאומרת שאם אתה הולך בדרך ורואה בית קברות, תדע שעיר לפניך. שזה הסימן הראשון שעיר קרובה. והסתכלתי על העבודה הזאת והיא הייתה עבודה על עירוניות בכלל. בתי הקומות והפועלים והגינות.

נכון, זה מאוד דומה. ההתנהלות שם מאוד מאוד דומה. גם השיקולים. זה התחיל מהתופעה של "שמור בחיים": אנשים שקונים את הקברים שלהם ושמים את השלטים המסמנים. מבחינתי [הצילומים הם פורטרטים](#) של מישהו שחי והולך בינינו. וזה גם פורטרט של הבחירות של הסימון – שוב הפרטי שמסתמן בציבורי, כל אחד עשה את זה לבד, זה לא משהו שמישהו עושה בשביל מישהו. אז זה התחיל [מסדרת סטילים](#), וזו הפעם היחידה שאמרתי בה "אוקיי, מתאים סטילס, זה לא ז". וכשהבנתי שאני נצמדת למילה "בחיים", נשארתי עם כל מה שזו בבית קברות. ואז התחיל תהליך של צילומים, שהיה מרתק וארוך, העבודה ארכה שנה.

הזכרת קודם שצלמת את "שמור בחיים" ו"ומלנכוליה" במקביל, בתל אביב ובירושלים. איך הן קשורות בעירוניות של כל אחת מהן?

אחת הסיבות שהתחלתי לעשות את העבודה הזאת היא בדיוק בגלל הניסיון שלי לחקור את ההבדל בין תל אביב כפיקשן, לירושלים כדוקו. תל אביב כעיר שנולדתי בה וסבתא שלי נולדה בה ואמא שלי נולדה בה ויש לנו פה היסטוריה מאוד ארוכה, היא גם עיר שאני לא מאוד אוהבת.

**אבל את גרה פה.**

אני גרה פה. אבל אני לא מאוד אוהבת אותה, אני בורחת מדי פעם, לניו יורק לתקופה ארוכה של לימודים, לירושלים, למקומות אחרים. יש לי אתה יחסים מורכבים. אני אוהבת את הים בעיקר. עם השנים הבנתי שהיא מובנית לי מדי, צפויה לי מדי, היא לא מרגשת אותי.

תסבירי לי עוד קצת את ההבדל בין תל אביב לירושלים כפיקשן ודוקו, את אומרת את זה כאילו זה מובן מאליו. כי למשל "[שבת 2008](#)", עבודה שצילמת בה את סגירת מחסומי השבת בירושלים,

במובנים האלה של "הבניה", היא לא מה שאת קוראת לו פיקשן?

כן, אבל זה בכל זאת אחרת. אולי אפשר לחבר את זה שוב ל"אבל ומלנכוליה" של פרויד. ההבנה שתל אביב היא תדמיתנית, והיא מייצרת תדמית של עצמה עם השנים יותר ויותר. ירושלים יש לה תדמית ממלכתית, ובאיזשהו שלב זה פיקשן כמובן. אבל זה תסריט שמרד בכותבים שלו. כל ניסיון ליצור נרטיב ממלכתי כאן יהיה אחד ולכן הוא לא ממש מחזיק, כי זה ברור שיש עוד כמה נרטיבים לא פחות רלוונטיים



ובני קיימא. כך שמתערבבים בה כל כך הרבה דברים ויוצרים חיכוכים, ובחיכוכים ובהסדרים האלה יש משהו אמיתי. שם יש משהו לא צפוי, כי ההבניה לא באמת יכולה לעבוד. אם נגדיר דוקו כמשהו מעבר לשליטתנו, אז תל אביב היא פחות מעבר לשליטתי. היא עיר שמתנהלת בצורה יותר צפויה.

**מפתיע אותי שאת אומרת שדוקו הוא מעבר לשליטתנו. זה לא הדוקו שלך... הוא מלא שליטה.**  
למה? בשנת 2008 למשל כל אחד סוגר את השער בצורה אחרת. זה כל מה שמעניין. אלו דקויות של סינגולריות שמרגשות אותי. כל אחד רץ בצורה אחרת. הפעולות הן חזרתיות אבל עדיין נבדלות תמיד.

**אבל העריכה האינטנסיבית שלך, והדייקנות, הן מלאות שליטה.**  
נכון. זו כוראוגרפיה, זה בדיוק המהלך הזה שמעניין אותי לעשות. בין הריל לבין הפיקשן. אני דווקא רוצה שהסמכות של המסמך תתערער, שישאלו אותי "זה באמת קרה או ששיחקו בשבילך?" ברגע ששואלים אותי את השאלה הזאת אני מתחילה ליהנות.

**את המשחק שבין הריל לפיקשן את מרבה לעשות עם הסאונד. בעבודות האחרונות, למשל ב"הזכות לנקות", זה מאוד בולט. המתח הזה בולט דרך העובדה שהסאונד שאת מוסיפה הוא לא הסאונד המקורי שהיה במקום ובזמן שצילמת, אבל זה יכול היה להיות הסאונד המקורי. את יכולה להסביר איך את עובדת עם הסאונד?**

קודם כל, רוב הסיטואציות כמובן לא מאפשרות את הסאונד המקורי, הנקי הזה. אבל מעבר לכך, אני חושבת שזה התחיל ב-67 קידות. זו הייתה הפעם הראשונה, אני חושבת, שערכבתי קצת סאונד שהוא פיקשן עם הסאונד המקורי. שם עוד היה איזשהו ערבוב, ואחרי 67 קידות, משנת 2008, התחלתי גם לעבוד עם איש סאונד, נתי זיידנשטיין, שעד היום אני עובדת אתו. הוא גם איש מוכשר בטירוף וגם חבר וחושב יחד אתי. ובעצם ב-2008 החלטנו על מיוט (mute) מוחלט, כרקע, זה היה גם תולדה של היחסים שלי אתם.

**תסבירי את זה עוד קצת.**  
כשהלכתי לצלם את [שבת 2008](#), בעצם התחלתי להסתובב בירושלים סביב המחסומים. עניין אותי איפה הם נמצאים בירושלים, מי סוגר אותם, למה מי שסוגר אותם סוגר אותם, איך פותחים אותם, האם זה אותו בן אדם, התחלתי לשאול כל מיני שאלות תם כאלה, ולא ענו לי. לא רצו לדבר אתי.

**אלה שישמו את המחסומים לא ענו?**

כן. אלה ששמו את המחסומים לא ענו. אולי הם לא רצו לדבר כי באתי עם מצלמה, וגם השאלות ששאלתי לא עניינו אותם. למה זה מעניין, הרבה יותר מעניין דברים אחרים. זה דרך אגב משהו שאני נתקלת בו הרבה. זאת אומרת, למה מעניין אותך איך מנקים את כנסיית הקבר, למה מעניין איך אורזים את מערת המכפלה, הרבה יותר מעניין לצלם טקסים ובריתות וחתונות. תמיד ההיתקלות שלי עם אנשים שאני מנסה לעבוד אתם ומולם היא "איזה מין שאלות אלו, למה זה מעניין?" אולי גם בגלל זה אני מצליחה בסופו של דבר לצלם בסיטואציות לא ברורות מאליהן, כי הם לא מבינים מה אני בעצם מוצאת בזה.

#### **את מתכוונת למשל לנזירה שמנקה בעבודה האחרונה? היא נראית שמחה לשתף פעולה.**

גם אתה זה התחיל בספקנות גדולה. אבל אני חושבת שחלק משיתוף הפעולה קשור בזה שהקשר אתה מאוד ארוך, שהיו בו גם הרבה שיחות שלא מצולמות כמוכן. מבחינתה, כשאני מצלמת אותה מנקה אני לא מצלמת אותה ברגע אינטימי. את הרגע של הניקוי היא עושה הרבה פעמים, לפעמים גם מול אנשים. מה שמבחינתי הוא רגע ששואל משהו על חומר ורוח – רגע מחלן, מלשון להפוך משהו מקודש לחול – הוא מבחינתה לא חושפני. הרבה יותר חושף לשבת לדבר על ישו.

#### **כן. אבל בואי רגע נחזור לסאונד. אז שם התחלת לעבוד על מיוט.**

המיוט היה תולדה של ההבנה שבעצם המבט שלי הוא קודם כל מבט אילם. גם המבט שלי אילם וגם ההתנהלות שלי בשטח היא סוג של התנהלות אילמת. זה חוזר קצת לסיבות ולתוצאות, להבדל בין נניח סיפור לסיטואציה, או סיפור למקרה או לפעולה או לפרפורמנס. המיוט נולד מהרתיעה שלי ממתכונת של סיפורת. ומההבנה, שלכן אני לא יכולה להתקרב יותר. אני חושבת שגם אישיותית אני לא בנויה להתקרב יותר, וגם מבחינת הסיטואציה אני לא יכולה להתקרב יותר.

#### **אבל אז ב"הזכות לנקות", שמת סאונד אחר.**

נכון. חוץ ממקרה אחד בעבודה, שהוא מקרה שקצת מערער את הנוקשות של ההחלטה הזאת, זה קורה בכמה עבודות שיש ערעורים. ההחלטה הייתה בעצם לשמר סאונד רק במקרה שחומר שנוגע בחומר.

#### **נגיד פתיחת הדלתות ב"שרה שרה" או ב"ישמעאל", זה חייב להיות אמיתי.**

כיף לי לשמוע שאת אומרת את זה אבל שום דבר לא אמיתי, הכל באולפן. הכל משוחזר. השחזור הוא גם חלק מהכוראוגרפיה. השחזור הוא גם חלק מהבחינה הזו. אני בכלל לא מקליטה סאונד. אני כבר עובדת כל כך טוב עם נתי והוא כל כך מבין אותי, שהוא אפילו רוצה שאני אביא לו את העבודה בלי סאונד. הוא לא רוצה לשמוע את זה במקור. ההפך. הוא רוצה להמציא את הסאונד בעצמו. אנחנו רוצים לייצר מצב של מרחק.

### סופר שליטה.

סופר שליטה. אבל אי אפשר ליצור בלי אשליית שליטה, או ניסיון נואש לשלוט בבלתי נשלט, זו יצירה בסוף של דבר – תולדות הניסיון הנכשל הזה.

### וזה בשבילך דוקומנטרי.

אנסה לדייק את המושגים האלו כפי שאני מתייחסת אליהם, לא במובנים של יוצרת סרטים דוקומנטריים אלא יותר במובן של דוקומנט. אני פועלת במרחב אמיתי שההרחשויות בו קורות לא ביוזמתי. מהלך כזה יכול להיות בהגדרה רחבה של דוקומנטרי. אז אני מייצרת עבודות שבדי-אן-איי שלהן ישנם תנאים של חומר. real. אני מקבלת כל מיני החלטות כדי לדייק את היחס ביני לבין המצב הזה. נניח, מצלמה כמעט תמיד עומדת, שיוצרת מצבים של המציאות הזו כבמה של אירוע. המצלמה תזוז רק כשהאירוע מחייב, לדוגמה שוט אחד בישמעאל. הסאונד יורכב לאחר מכן. כל מיני מסגרות פעולה שאימצתי לעצמי. הן יכולות להשתנות אבל עד עכשיו הן התאימו לי. ובתוך המבנה הזה שאני בונה יכולים להיות המון דברים שאני לא שולטת בהם. וכך זה מעניין אותי.

**זאת אומרת שבעצם הצילומים הם חומר גלם. הם חומר גלם במובן הכי ראשוני של המילה. העריכה היא העבודה בעצם.**

לחלוטין, האירוע נבנה מחדש בעריכה ואז שוב בחלל התצוגה.

### לכן את לא עושה קולנוע דוקומנטרי ממש?

כן. ממש קולנוע דוקומנטרי אני חושבת שאף פעם לא אעשה. אני חושבת שהסיפור שאני רוצה לספר הוא הסיפור של המבט ולא דווקא של המקום. המבט כעמדה, ולכן גם חלל התצוגה ממלא תפקיד חשוב בקריאת העבודות. העמדה הזאת היא עדות למשהו שמטריד אותי. עכשיו אני עובדת עם סרטים של טאטי. שזה סופר שליטה, נכון? אבל השליטה היא בעצם חלק מהסיפור, מהנרטיב שלו – והוא חלק מהדבר הזה שהוא נאבק בו. מהחברה הפשיסטית שנבנית ושולטת בכל רגע ורגע, וכן, בחוסר המקריות הזאת הוא בנה את הדמות שלו, את הוליו, שמייצג טאטי קלאמזי, לא מתאים, כמי שמייצר אירועים לא צפויים, מאתגר את המבנה עם המקריות.

אז השליטה היא חלק בלתי נפרד מהתוכן. אני לא יכולה לספר סיפור של יחסי כוחות, שמתנהלים מבחינה אישית, חברתית, פוליטית, בלי לקחת עמדה מאוד מודעת בנוגע לאיך אני עושה דברים. אין הפרדה בין האיך למה. אז אני לא יכולה לספר את הסיפור הזה בצורה נון-שלנטית, או בואי נגיד קלאמזית או מוזנחת. הסיפור של השליטה חייב להיות מסופר מבחינתי מתוך שליטה.

כשהסתכלתי על העבודות האחרונות שמוצגות עכשיו ב"אנה טיכו" הייתי עסוקה גם בהצבה שלהן, באופן שבו את עובדת עם המסכים. את רואה את התערוכה אחרת כשאת עומדת בצד של הגלריה או במרכז. באחד המסכים אותה עבודה מוקרנת משני צדדיו. וידאו הוא אחר מקולנוע גם בשאלת ההצבה ואפשרויות ההקרנה. כשאת מתכוננת בעבודה אחת את לא יכולה שלא לראות בצד העין עוד עבודה. כאילו ההתערבות של עבודה בעבודה היא חשובה לך. היא קריטית.

**למה?**

זה באמת ההבדל העצום בין קולנוע לקונטקסט של וידאו ארט כאינסטוליישן. אולי יש בזה גם בקשה למעבר מצופה פסיבי לצופה אקטיבי. נניח, אני מבקשת הרבה פעמים שלא יהיו ספסלים במקומות שאני מציגה בהם, כדי שהצופה יעמוד. העבודות הן קצרות הרבה פעמים. הקיטוע בין שלושת המסכים מאפשר לך להיות יותר פעילה. והעניין הגדול של הצבה כזו היא ליצור מתח – מתח שקיים בין קאט לקאט, מתח שקיים בעצם זה שישנם דברים שמתקיימים בו-זמנית. ליצור בו-זמניות זה אולי הכי קרוב שאני יכולה להגיע למצב של חיים – למצב טרום מצלמה, טרום הקרופ של המבט – מצב שבצילום לא אוכל להגיע אליו לעולם אבל בהצבה מורכבת אני יכולה לכוון לשם. זה יכול להתקיים לא רק באותה עבודה אלא גם בתערוכות גדולות יותר, שבהן אני מציגה יותר מפרויקט אחד וממש לא אכפת לי שהסאונד של **אברהם אברהם ושרה ושרה** יתנגש בסאונד של **ישמעאל ושל שבת 2008** ויתנגש בסאונד של-... המרחב הזה מבחינתי הוא המרחב של הפעולות והחיכוכים האלה, בין אם זה חיכוכי חומר בחומר, בין אם זה חיכוכים ויזואליים, מבחינתי זו אותה עבודה שחוזרת על עצמה, אותו הדבר שקורה. אחד תומך בשני ואחד בונה את השני.

**את גם מחליטה מאיזה גובה הצופה יתבונן בעבודה, אם נשב או נעמוד.**

נכון, נכון. זה קריטי.

**כן. סופר שליטה.**

את אומרת את זה כאילו זה דבר רע, שליטה.

**לא. אני רק חוזרת לאמירה שלך על דוקומנטרי.**

אבל בגלל זה אני מתעקשת לעבוד עם פיקסל של אמת. שאפילו אם אביים/אייצר משהו, שזה תהליך חדש שאני עובדת עליו עכשיו, אז גם בתוכו יהיה משהו לא בשליטתי. זאת אומרת המפגש הזה, המתח שקיים שם, והשאלות שאנחנו שואלים לגבי האמת, אלו שאלות שאני שואלת. אם זה באמת קרה, אם זה

לא באמת קרה, למה זה קורה כפי שזה קורה, ואני לא נותנת תשובות מתוך ההבנה שאין אחת – יש פה כל מיני שאלות שקשורות.

**למשל, מה צריך לקרות?**

כן. מה צריך לקרות, אם זה אולי היה יכול לקרות אחרת, אלו שאלות נורא מהותיות, והן יכולות לעלות רק במפגש עם המציאות.

אחד הדברים שכתבו עלייך בהקשר של גבולות ומרחבים היה שהעבודות שלך עוסקות בלימינליות, כלומר במרחבים שהם בין לבין. שהם "מחוץ למקום" או "מחוץ לזמן". אבל נדמה לי שאת דווקא, בעבודות שלך, כמעט מתנגדת ללימינליות, במובן שבשבילך, לפחות בעבודות, יש גבול שאת עומדת מולו. את מתנגשת אתו, את מצביעה עליו, את חודרת דרכו, ובהרבה מקומות אין מרחב ביניים. חלק מהסיפור הוא שאין מרחב ביניים.

נכון, נכון.

נגיד שאת קופצת אל מותך, אז יש לך, כמה שניות האלה שזה לוקח.

כמה שניות, ממש לא לימינליות, כי את כבר בתוך זה, בלב המעשה שהפך גורלי. שאלתי את עצמי איפה המרחב בכלל בבין לבין בעבודות שלך. כי נניח אם מערת המכפלה יכולה להיות מרחב לימינלי מלכתחילה, ולא ליום אחד בפיקוח צבאי מסיבי ומתוך הכרח לשמר ססטוס קוו, אז אולי החיים שלנו פה היו נראים אחרת לגמרי. זו עיקשות שלנו להציב אותה כגבול. או שהחלל "יהודי" או שהוא "מוסלמי". להציב אותה כגבול, להחליף בעלות לשעתיים, אבל שיהיה גבול ברור, להכריז של מי היא עכשיו, מי רשאי להיכנס. ואולי אם היינו מצליחים ליצור במערת המכפלה מרחב אחר, מרחב שהוא גם וגם, המרחב שהיינו חיים בתוכו היה כנראה אחר. במציאות שאת מתעדת הדבר הזה לא קורה, אבל בגלריה, כשאת מציבה את המסכים אחד ליד השני, את בעצם מייצרת את המרחב הזה מחדש בגלריה. בעצם זאת האפשרות שאת פותחת.

כן, זו הבו-זמניות שמתאפשרת בהצבה. נניח בהזכות לנקות, הניקיון יכול להתקיים בו-זמנית עם ההוספה. ההחסרה שקורית כשהיא מנקה, מתקיימת בו-זמנית עם האנשים שבעצם מוסיפים שמן ומנגבים אותו, מוסיפים מעצמם. המורכבות של המצב הבו-זמני הזה היא הרבה יותר מעניינת בעיניי מאשר לספר את הסיפור בצורה שאין להימנע ממנה, שהיא תהיה לינארית. התערוכה מאפשרת לי לשבור את הלינאריות.

**את גם משחררת את הצופה להסתכל בדרכו.**

זה הניסיון. מכאן אני פחות בשליטה. אני בכלל לא בשליטה.

**איך את מספיקה הכל? יש לך המון המון עבודות, והמון שקורות בו-זמנית. אני חושבת שלא במקרה בו-זמנית.**

נכון. הן מולידות אחת את השנייה. לפעמים אין לי סבלנות לחכות שאחת תיגמר, אני כבר מתחילה את האחרת. אני לא יודעת, זה מה שאני עושה.

**מה את עושה? איך את מגדירה את מה שאת עושה?**

פועלת במרחב? לא יודעת.

**פועלת באיזה מובן? של acting? או המרקסיסטי?**

גם וגם. המובן המרקסיסטי הוא מחויב. הרי כל מי שעשה דוקומנטרי יודע שבשביל לצלם משהו את צריכה לדבר עם הפועלים ולא עם הבוס. אז את כבר שמה את עצמך באיזשהו מעמד של תחזוקה. את תמיד נכנסת מלמטה בעצם. מצאתי את עצמי מגיעה למקומות המון פעמים, הרבה מעבר למה שאני צריכה כדי לצלם. קודם כל בשביל להיות כנה וסגורה עם עצמי ולהבין שמה שאני מצלמת הוא אמיתי, רלוונטי, נותן לי איזה משהו, רגע מאוד מתומצת של מקום, של האיכות שלו. וגם כדי שאבנה אמון עם אנשים שנחשפים או נותנים לי לצלם חלק מהמרחב שלהם. את נהיית מין מישהי שמגיעה כפועלת בשביל לפעול. וזה ה-acting.

**ועוד דבר העסיק אותי. את אומרת, "אני עובדת בשתי עבודות כי כשנגמרת לי הסבלנות אני מצלמת עוד אחת במקביל". בהתבוננות בעבודות שלך ראיתי אותך חיה בעצמך עם איזה צורך או אפשרות לכמה מרחבים בו-זמניים. זה נראה כאילו כמעט אי אפשר להיות במרחב אחד.**

כן, זה אולי נכון. יש לזה מחירים, אישיים, אבל יש לזה גם אופציות, לא יודעת, זו פשוט הצורה שבה אני מצליחה להיות.

**בו-זמנית.**

כן. זה באמת נכון. אני באמת תמיד עובדת על כמה פרויקטים בו-זמנית, לא כולם יוצאים לפועל. אבל אני יכולה לשלוח זרועות לאיזה חמישה מקומות, ומנסה גם לפעול שם, לראות אם מישהו נענה לי. הסקצ'בוק שלי הוא ה-google maps כי אני מסמנת לעצמי כל מיני מקומות וזמנים. אני חושבת בין

מקומות.

### **את גם עובדת הרבה זמן על כל פרויקט עד שהוא מבשיל לעבודה.**

נכון. אני חושבת שזה בגלל שהתהליך הוא ארוך הרבה מאוד פעמים, הוא באמת חובק איזשהו מחקר, שבסופו של דבר לא כולו רלוונטי לעבודה כי העבודה עצמה אמורה לפעול. היא לא אמורה להסביר לך משהו. מבחינתי העבודה אמורה ללמד אותך אולי משהו, אבל גם זו לא המילה הנכונה, היא אמורה לתת לך משהו שלא ידעת. אפשר לנסח זאת גם בהקשר הרחב יותר של מה אמנות אמורה לעשות בכלל. מה התפקיד שלה. איך היא אמורה לתרום.

### **יש כל מיני דברים. אני לא יכולה לחשוב על דבר אחד שהיא אמורה לעשות.**

נכון. אבל זה אחד מהם שמעניין אותי. איך אני חושפת לך משהו. אבל אני יכולה לחשוף לך את קצה הקרחון, אני יכולה לחשוף לך כך שתדעי שנחשף בפניך משהו. וזו חוויה. חוויית הגילוי שאותי מעניין לשחזר כי אני נמצאת בה כל הזמן. אני חייבת להיות במצב שאני מגלה לך משהו. כי זה הסיפור של העבודות. הסיפור דרך המבט שלי.

### **לראות עוד דבר שלא ראינו קודם.**

כן. ולראות אותו שוב ושוב אבל אחרת, זאת אומרת, את חברון אפשר להראות מהרבה אירועים, דרך הרבה דברים, אבל חברון עצמה היא לא הנושא. כששאלת אותי קודם למה אני לא עושה סרטים דוקומנטריים, אז אני לא יודעת אם עניתי באופן ברור, אבל באמת הרבה יותר מעניין אותי המבט, ומאחוריו עומדת אני. סרטים דוקומנטריים הרבה פעמים מייצגים משהו אחר. הם מייצגים את האירוע. הם חבים לאירוע, הם חבים לאמת, אני לא, אין לי שום חוב לדבר הזה. החוב היחיד שלי הוא לשיח, חוב אדיר לשפה האמנותית שאני מתעסקת בה, ולעצמי, בסופו של דבר. זה דיאלוג פנימי שיוצא החוצה, והוא דיאלוג למול העולם שיוצא החוצה. והוא גם דיאלוג באמת בתוך השפה של images וגם בתוך ההקשר של מוזיאון, בתוך ההקשר של אמנות להביא משהו זו. ולהביא קולות פנימה לתוך המוזיאון זה גם סיפור שהוא מאוד מאוד מעניין.

### **את רוצה למתוח או לבדוק את הגבולות של המדיום.**

כן. המדיום, הנוכחות שלו במוזיאון שלא הייתה ברורה מאליה עד לפני 20 שנה, שעד היום יש אנשים שמתקשים להכיל אותה, את המציאות המלוכלכת הזאת בתוך מוזיאון ניטרלי, סטרילי, נקי, יפה. אני חושבת שגם ההתעקשות שלי על המציאות קשורה לזה. איך מעלים את הנמוך גבוה למשל, איך מביאים את המלוכלך לנקי, שזה גם דיאלוג שקורה בין הסאונד לתמונה, שהתמונה הרבה יותר מלוכלכת

מהסאונד, מצולמת במצלמה הרבה פחות טובה. מתחים כאלה, כל הזמן, חיכוכים כאלה, הם לא בולטים אולי למי שצופה בעבודה אבל בעיניי הם התפרים שמרכיבים אותה. אני גם מגלה עם השנים שאני נורא נהנית מהתהליך, נורא נהנית מהנסיעות, מהמפגשים, לא רק מהבונבוניירה הזאת שיוצאת החוצה, כמה הדקות המתומצות האלה. אז אני שמחה שהן יוצאות החוצה והן חשובות לי מאוד מאוד והן מאפשרות לי גם להמשיך. אילו לא הייתי חמושה במצלמה ובתשוקה ובהגדרה שאני באה בעצם לשלוף משהו, לצטט משהו מהמקום הזה החוצה אז לא הייתי...

### **אז לא היית?**

לא. לא חושבת שהייתי זזה. הייתי קופצת כבר מזמן, מאיזה מקום אחד.

### **אז שלחת את המצלמה במקומך.**

כן. במקומי.

### **פילמוגרפיה**

עבודות - רשימה חלקית:  
 הזכות לנקות (2015)  
 ישמעאל (2015)  
 אברהם אברהם (2012)  
 מעבר הכרתי (2012)  
 שמור בחים (2010)  
 שבת (2008)  
 67 קשתות (2006)  
 מזכרת (2004)  
 תוצרת צרפת (2003)  
 אדמה (1999)