

# הצילום בישראל

ימיהם של צילומי נוף הארץ ואנשיה, כמאה וחמישים שנה. בארץ פעלו צלמים מקצועיים בולטים, אולם, יצירתם לא הצטרפה לרצף של מסורת אמנותית מקומית. משמעה של "אמנות מקומית"—איכויות משותפות המבטאות תחושת מרחב וזמן ספציפי. יש לקבוע כי, רק היווסדם של מוסדות חינוך לאמנות מבטיח מפגש מצטבר בין יוצרים, המעמיק מודעות לזמן ולמקום ומתווה מגמות התפתחות.

ראשיתה של "אמנות ישראלית" ב־1906, עם ייסוד בית-הספר לאמנות "בצלאל" בירושלים. ראשיתו של "הצילום הישראלי" בראשית שנות השבעים, עם היווסדם של בתי-הספר לצילום, ושילוב לימודי הצילום בבתי-הספר לאמנות. משמעות המיסוד של לימוד הצילום אינה רק בהכשרת דורות של צלמים. יש לחינוך לצילום השפעה על היווצרות קהל שוחר צילום ותפקיד בעיצוב ההכרה של ציבור רחב.

באמצע המאה ה־19, כשהחל הצילום את צעדיו הראשונים, הוא אימץ לעצמו מבנים מוסכמים השואלים מהציור והציג תמונות מכוימות כמערכים של ציורים מפורסמים. בשנים שלאחר מכן, פרץ הצילום למרחבים חדשים ויצר לעצמו ז'אנרים, מודוסים ומערכות נושאים המוצגים באמצעים של צילום ובסגנונות שהפכו לקוד תרבותי. מסורת מתמשכת זאת מהווה מאגר עמו מקיימים צלמים בני-זמננו דו־שיח מתמיד. תהליך זה אופייני להתבססותו של מדיום חדש, שבתחילת דרכו שואל את לשונו של מדיום אחר, מבוסס, אך עם הזמן יוצא לחקירת הפוטנציאל הגלום באופי המדיום עצמו ומפתח מודעות חדשה – טכנית, ערכית ותרבותית.

התהוות מוסדות לחינוך לצילום בישראל של שנות השבעים באה לענות על הצורך שראשיתו בהתעוררות המודעות להקשרים השימושיים לצילום. תרמו לכך בוגרי בתי-הספר לצילום באירופה, שהשתלבו בצילום העיתונאי והמסחרי בשנות השישים. במקביל, החל שימוש בצילום בהקשרים אמנותיים, לשירות ההדפס ולשירות האמנות המושגית. אלא שבעקבות מגמות אלה צמחה בשנות השבעים מודעות ערכית-תרבותית לצילום, כשפה המאפשרת מסר אמנותי, מודעות שהואצה בתהליך השתלבותם של בוגרי בתי-הספר לצילום בארצות-הברית בפעילות הצילום-האמנותית בארץ. מחלקות לצילום נפתחו בשני המוזיאונים הגדולים והחלה פעילות של "הגלריה הלבנה", שיוחדה לצילום. הירחון "מושג" מגלה כבר באמצע שנות השבעים התייחסות לצילום ברמה עיונית גבוהה. מספר שנים לאחר מכן מתפתח בירחון "מוניטין" הצילום המגזיני וקובע סטנדרטים לעתיד בצילום העיתונאי.

ביטוי לעיסוק בשאלות אלה ניתן בסידרת מאמרים העוסקים בקשרי הגומלין בין ציור לצילום, צילום ואמנות. כך לדוגמא, מוקדש גליון "ציור ופיסול" 13/14, 1976, לשאלות צילום-

אמנות. אך הצילום הישראלי עדיין נאבק על מעמדו כמדיום המאפשר אמירה אמנותית. שורש הכעיה נעוץ בשני היבטים המיוחדים למדיום הצילום: הראשון, תפיסה מקובלת של המשוואה צילום=מציאות. למעשה, משרת הצילום מטרות רבות שהציוור שרת אותן בעבר, ובהן פונקציות תיעודיות, טופוגרפיות, ביומורפיות וכיוצא באלה. אלא, שבניגוד לציוור, שתמיד שומר על מימד אשלייתי, הצילום הישיר מוכר לצופה כתהליך התלוי במציאות, כמייצג קמע זמן וקמע מרחב. כתוצאה מכך, מועצמת אמנות הצילום עד כדי בלבול בין "סימן" ל"מסומן", איבוד ההבחנה בין מציאות לתמונתה, ומכאן נובעת הכפירה ב"צילום כאמנות".

ההיבט השני הינו טכני-ערכי: העובדה כי לחיצה על כפתור מצלמה דיה מבחינה טכנית להפקת צילום, דורשת מהצופה התייחסות מורכבת למעשה הצילום, למשל, מודעות למומנט הבחירה.

שני ההיבטים-ביטול הפער בין מציאות לאמנות וזניחת כתבי-ידו של האמן בתוך הדגשת תהליך עבודה (החלטות, בחירה) - אופייניים לאמנות המודרנית. (הצגת "חלקי מציאות" בגלריות, הערכת הקולאז' כמתמקד בבחירה ולא בכתבי-יד ועוד). אולם, אין פירוש הדבר שהציבור הרחב הסתגל לשינוי בהדגשים, שינוי שמשמעותו ערכית-תרבותית. על רקע זה יש להבין את צמיחתה של הבימה החדשה לצילום - הביינאלה לצילום ישראלי במשכן לאמנות בעין-חרוד.

#### צילום בישראל 1986

בתערוכה במשכן לאמנות ובספר זה מיוצגים שלושים ושבעה צלמים ישראלים הפעילים בשנות השמונים בישראל. הצלמים מייצגים שלושה דורות: הוותיקים, שהחלו את דרכם בשנות החמישים והשישים; דור הבינים, שהחל לפעול בארץ בשנות השבעים והשפעתו ניכרת בהוראת הצילום, ובוגרים צעירים של בתי-הספר לצילום בארץ. החלוקה המקובלת של תחומי הצילום מתיחסת לצילום ישיר (Straight Photography), הנתפס בעין-העדשה ומתועד לאלתר, ולעומתו הצילום הסינתטי (Synthetic Photography), העובר תהליכי עיבוד מעבדתיים. ואולם, נקודת המוצא שלנו שונה. מצד אחד, עיסוק בפנומן, בתופעה (תפיסה מטיראליסטית), והשלכתה, קרי, תפיסה התרשמותית, תעודית או מחקרית העוסקת במימד הזמן בן-החלום. מצד אחר, התייחסות למה שמעבר לתופעה ומעבר לזמן (תפיסה אידיאליסטית). בגישה זו העיסוק בתופעה אינו מהווה מטרה כשלעצמה אלא נקודת אחיזה בלבד. סטיגליץ (Stieglitz), מאבות הצילום בראשית המאה, טבע את המושג "צילום כאקויוולנט" (equivalence). אם נשאל את המושג ונשתמש בו באופן חפשי, ברובד שונה מזה שאליו התייחס סטיגליץ, הרי שהעיסוק במה שמעבר למציאות הנראית, משמעו ראיית ה"תופעה" כאקויוולנט בלבד לרובדים פנימיים של הוויה, בהם (אם בכלל) טמונה המשמעות האמיתית.

אלה הן שתי עמדות אנושיות עקרוניות ביחס למציאות העומדות ביסוד ערכים תרבותיים ומגמות אמנותיות בהיסטוריה האנושית: יוון מול מצרים, רנסאנס וכיזאנץ, אימפרסיוניזם-סימבוליזם.

הצילום המובהק העוסק ב"תופעה" הוא הצילום הפוליטי, הצמוד למאורעות. בישראל, בה יש לאירועים הפוליטיים משמעות קיומית ממדרגה ראשונה, משמעותי לכאורה מקומו של

הצילום המתעד אירועים ואולי בראש ובראשונה, מקומו של הצילום המתעד עיתות מלחמה. (הצלם כאזרח ישראלי, נחשף לה אישית וחווה אותה כחייל). הצילום נותן תשובה מספקת באשר לזיהוי מקום או אדם מצולם. השאלה הקשה הנוגעת ליכולתו של הצילום התיעודי להגביה אל מעבר לזהות ולהעניק, באמצעות תיעוד אירוע ספציפי, מהות או ערך אוניברסלי. בספר מיוצגים צלמים מעטים העוסקים בצילום בהקשר פוליטי מובהק. זוהי תופעה שיש לה היבטים סוציולוגיים, פסיכולוגיים (יתכן, עייפות מעימות עם איום קיומי-פיסי מתמשך), טכנולוגיים (תחרות עם עוצמת התיאור הטלביזיוני). אצל צלמים ישראלים ניכרת נטייה לפן האחר של הצילום המתעד מציאות, לפן האינטימי והמופנם יותר. מצד אחד, תיעוד אורח חיים באמצעות צילום מסגרות חברתיות-חיצוניות (כגון חג הסוכות בישוב דתי), מצד שני, תיעוד מערכות אינטימיות-משפחתיות (ביקור משפחתי אצל אב המרותק לכיסא גלגלים). פן זה נמצא בקוטב הנגדי לתיעוד הפוליטי במובן זה שנוכחותו של הצלם היא המזהה והשמה את הדגש הערכי על האירועים.

סוג אחר של עיסוק במציאות הנראית לעין הוא צילום הנוף. בספר נכללים צילומי נוף קלאסיים וכן צילום סביבה מוכרת, צילום מראה נוף שכוח, מראה שהעין כמעט שלא מבחינה בו (כנוף שיכונים משמימים). אמצעים, כגון חדות הפרטים, הזווית הגבוהה של המצלמה, התפיסה האנליטית, מעבירים תחושה של היבט מפוכח. ההתמקדות על השכיח ביותר מדגישה את אמינותו של הצלם כמייצגו הנאמן של הנוף המקומי, של תופעה.

העיסוק במה ש"מעבר לתופעה" ניזון מאמונה שמעבר למציאות הגלויה לעין קיימות מערכות שיש להן הגיון, מבנה וסדר בעלי משמעות. יש לכך ביטוי בכל סוגי הצילום: הישיר, המבוים והמטופל.

אחד ההיבטים של עמדה זו ביחס למציאות הינו הצילום ה"פיוטי". צילום אובייקט המהווה חלק מסביבתו הטבעית (מצבה לבנה נושאת כתובת בנוף מבנים) נתפס כך שהוא נושא איכויות רוחניות שמעבר למשמעותו כחומר. המבנה הקומפוזיציוני, אופי קליטת האור, איכויות של ההדפס הצילומי - מסייעים להקרנת המימד הלירי-הרוחני הנתפס כמומנט של השראה.

וביטוי אחר: צילום קטעי מציאות תוך העברת התחושה של הפקעתם מהמציאות (באמצעות זווית ההתבוננות, תפיסה תיאטרלית וכיוצא באלה) המעניקה להיבט המקריי-כביכול מסתורין של סדר שמעבר לתופעה.

הצילום כמדיום והמצלמה ככלי מחקר משמשים את הצלם (ובעקבותיו את הצופה) במעקב אחר קשרים פנימיים, סדר ומשמעות שמעבר לתופעה. יש והצלם "מביים" את המראה המצולם ומעניק לאובייקטים, למחוזות, להקשרים, משמעות הנובעת מעצם הצגתם.

אחרי החשיפה הצילומית, יוצר העיבוד הנוסף של הצילום, בקולאז' או באופנים אחרים של הדפסה, הקשרים וכיוון לסדר חדש שיש מאחוריו משמעות אסתטית, המשקפת עמדה כלפי המציאות.

צילום בעל מאפיינים סוריאליסטיים מתמקד בערעור תפיסת המציאות או התופעה המוכרת. למשל, הצלם עוסק בתיעוד דבר שאיננו קיים. הוא מאבחן אובייקטים בכהירות רבה ומשכנע את הצופה בתחושת ממשותם אך מצרפם בהקשרים בלתי-אפשריים.

אי יכולתו של הצופה להתמקם במציאות זאת, הערוכה בהגיון שאיננו שאול מהמציאות הריאלית המוכרת, מפנה אותו לחפש תשובה בערכים אחרים, אם כי האמן אינו רומז בוודאות על פתרון כלשהו.

דיון זה, המתייחס לצילומים המופיעים בספר, מציג דרך אחת מני רבות לבחון צילום מהיבט של אפיון שאלות מהותיות מתחום הראייה האנושית. האחת, העוסקת ב"תופעה" הומחשה במספר דוגמאות הלקוחות מעולם התיעוד העיתונאי, התיעוד החברתי והאינטימי והעיסוק בצילום נוף וסביבה מוכרת.

השניה, שעניינה מה ש"מעבר לתופעה" הוצגה כאמצעות היכטים של המגמה הפיוטית, סוגי צילום הנושאים עמם מימד של מסתורין, נוכחות מעבר לקיום הפיסי, וצילום העוסק באבסורד או באפיונים סוריאליסטים של התופעות. בשתי המגמות עולם הביטויים והדימויים הוא בלתי-נדלה והדוגמאות שנזכרו נבחרו כהבהרה ולהמחשה בלבד.

### ביינאלה 1986

ביינאלה הינה מטבעה אירוע פלורליסטי, פתוח. אך כל ביינאלה מעוצבת על-ידי אוצריה, הבוחרים על-פי תפיסתם. במקרה הטוב, יוצרת מעורבותם של האוצרים בפעילות האמנותית ורגישותם לסביבתם התאמה בין תפיסתם לבין עיסוק אמנותי רלוואנטי לזמן ולמקום.

ועדת הבחירה של הביינאלה הראשונה כוללת את האוצר, איש האמנות יונה פישר; את יוזם הביינאלה, הצלם והצייר אברהם אילת; הצלמים אבי גנור, מיכה קירשנר ושמחה שירמן ואת אוצרת המשכן לאמנות, גליה בר אור.

הבחירה התמקדה באמן היוצר ולא בליקוט אוסף צילומים איכותי, שבשל אופיו המיוחד של המדיום עשוי בדיעבד להיראות מקרי.

בהמשך, תותוויה הביינאלות הבאות על-ידי צוותים משתנים של צלמים ואנשי אמנות. הרכב שיקבע הדגשים, ישפיע על הבחירה ועל אופי התצוגה, על הספר ועל האירועים הנילוויים. אחרי מספר ביינאלות תתקבל קשת של היכטים שתציג, כך אנו מקווים, תמונה שלמה ככל האפשר של הפעילות בתחום הצילום בישראל.

גליה בר אור