

כתמים אפורים:

אפיגרפיה של צילום בשנות ה-80¹

יעל גילעת ■ וגיא רז

ראשית דבר

כיום, מפרספקטיבה של שלושה עשורים, מצטיירות שנות ה-80 בישראל כעשור של שינויים חברתיים בלתי פוסקים: לאחר המהפך התרבותי-תודעתי שהחל עם מלחמת יום כיפור ב-1973 והתבסס במהפך הפוליטי של 1977, חוותה החברה הישראלית סחף של אירועים שנצרכו בזיכרון הקולקטיבי כאירועים הפוליטיים המרכזיים ורדפו אלה את אלה – הפצצת הכור בעיראק (1981), פינוי ימית ומלחמת לבנון הראשונה (1982), רצח אמיל גרינצווייג (1983), משבר מניות הבנקים (1983), פרשת קו 300 (1984), חטיפת מרדכי ואנונו ונפילתו בשבי של רון ארד (1986), האינתיפאדה הראשונה (1987), הפיגוע בקו 405 בדרך לירושלים (1989) – ונחתמו במלחמת המפרץ הראשונה (1991).

בשנים אלה נפרדה החברה בישראל ממבני עומק מכוננים, פרידה סטיכית ובלתי הפיכה: השליטה בשטחים שנכבשו ב-1967, שבעשור הראשון לכיבוש נתפסה כזמנית, התקבעה כמצב מעצב תודעה, בקרב התומכים בו אך גם בקרב המתנגדים או אלה שפשוט נולדו לתוכו; וכאשר ב-1988 חגגה מדינת ישראל ארבעים שנות עצמאות ו-21 שנות כיבוש, חציית קו השוויון בין "לפני" ו"אחרי" 1967 תרמה לתחושה ש"מה שהיה לא יהיה עוד". דפוסי ההצבעה בבחירות 1977 הצביעו בבירור על הכרסום שחל במעמד הזהות העל-עדתית של קיבוץ גלויות, בעקבות תחושה של קיפוח בחלוקת המשאבים הלאומיים ואפליה תרבותית. הקו המוביל, שבא לידי ביטוי במדיניות של מפלגת תמ" בראשות אהרון אבו-חצירא ובהקמתה של תנועת ש"ס, הצביע על שינוי במעמד של בני עדות המזרח (כינויו בן הזמן של המזרחיים) בתרבות ובחברה בישראל ועל ראשיתה של פוליטיקת הזהויות הישראליות הקולקטיביסטית החלה מתארגנת מחדש לכיוון של אינדיווידואליזם, הפרטה וגלובליזציה. שינויים גיאוגרפיים חובקי עולם – שנחתמו בנפילת חומת ברלין (1989) ובהתפרקותה של ברית-המועצות – איפשרו או אישרו את המציאות החדשה. מבחינת המעמדות

¹ המאמר שואב מכמה מקורות ראשיים: מחקרה של יעל גילעת על דור שנות ה-80 באמנות ישראל (בכתובים); עבודת המחקר של של נועה צדקה, "האמת הפוטוגרפית אמת טבעית היא: כרוניקה של מחלקה" (2014), שהוכנה בסיוע מענק מ"רשות מחקר וחדשנות" של בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים; הספר צלמי הארץ: מראשית ימי הצילום ועד היום (2003) בעריכת גיא רז; ראיונות וידאו עם אמני שנות ה-80 (2003-05) שערך דוד וקשטיין וסטודנטים במסגרת פעילותה של הגלריה לאמנות במכללת אורנים, שקובצו במארז DVD שנות ה-80 באמנות הישראלית. 12 סרטים קצרים, בהפקת מכללת אורנים וחכים הפקות (2006); וראיונות אודיו (2014) שערך איתם יובל ביטון, אוצר התערוכה במוזיאון אשדוד. / אפיגרפיה – ענף במדע הארכיאולוגיה העוסק במחקר של כתובות ותחריטי סימנים ואותיות על מצעי אבן, מתכת, חרס וכדומה; המונח משמש כאן, בהשאלה, לחקר ההיסטוריה הכתובה של הצילום באמנות ישראל. / כתמים אפורים – רמיזה למאמרו של יוסי נחמיאס, "היסטוריות וכתמים לבנים: ימי-הביניים של הצילום הישראלי", קמרה 5 (אוגוסט 1997), שנכתב בתגובה לפרסום משותף של עיתון העיר-קמרה, אפריל (1997) ובו מאמרים מאת אדם ברוך, שוקה גלוטמן ועוד.

השָׂבָעִים, הפרידה מהרעיונות המעצבים של הקיום הישראלי היתה יותר מכל זניחת האופק האוטופי ופנייה לחיים נטולי הירואיקה. שנות ה-80 התאפיינו אפוא בהתערערות האתוס, ושידוד המערכות העמיק בעקבות עליית עולי אתיופיה במבצע שלמה וגלי העלייה מברית-המועצות לשעבר, שהגיעו לשיאם בשנות ה-90.

לצד כל אלה התרחשו כמובן גם שינויים בחיי היומיום. ב-1973 נחנך בגבול גני התערוכה בתל-אביב בית הקולנוע הפתוח הראשון בארץ, ה"דרייב-אין", סוכן של תרבות אמריקאית² במרחב הציבורי הישראלי. האמריקניזציה ההדרגתית של התרבות בישראל החלה להיראות לעין סביב 1960, בראש ובראשונה במוסדות ומבנים שהחלו צצים בעיקר בתל-אביב – למשל הבניין החדש של גימנסיה הרצליה שנבנה במתכונת של בית ספר אמריקאי (1958), או "המגדל הגבוה במזרח התיכון" שהוקם במקום ביתה ההיסטורי של הגימנסיה, מגדל שלום (1965). ב-1968 החלו שידורי הטלוויזיה הישראלית, שהפכה למדורת השבט החדשה – ובאותה שנה הונח לצדה לראשונה, על שולחן הסלון הישראלי, בקבוק המשקה קוקה-קולה. ב-1972 נחנכו בניין כלל בירושלים ומרכז הקניות לונדון מיניסטור בתל-אביב, וב-1977 נפתח הקניון העירוני הראשון בארץ, דיזנגוף סנטר, ואחריו (ב-1985) גם קניון איילון, שכבר ציית בכל תוויו למתכונת הקניונים האמריקאיים. בסיומה של התקופה הנדונה כאן התרחשה בסלון הישראלי "מלחמת המסכים" הראשונה – מלחמת המפרץ (1991) – ונפתח הסניף הראשון של מקדונלדס (1993) בארץ ובמזרח התיכון. ב-1994 נחנך סניף נוסף דומה בצומת גולני לצד מרכז ההנצחה לחיילי החטיבה, בסמנו את הצבת הנהגות האמריקאית לצד הקורבן הישראלי ואת השתלטות האתוס האמריקאי על המרחב הציבורי בישראל.

בארץ, האמריקניזציה מייצגת אפוא את המפנה מחברה חלוצית אנטי-חומרנית לחברת שפע ואת סוף עידן הציונות האידיאולוגית והמחויבות לערכים קולקטיביים. "מעבר לכך, מדובר בדבקות במערכת ערכים המדגישה את החירות האישית במונחים של צריכה ומנסחת את המציאות כתחרות בין תדמיות".³ ומה שהיה אז אמריקניזציה שגררה בעקבותיה הומוגניות תרבותית בקנה-מידה עולמי – הפך בימינו לגלובליזציה.

בפרק זמן זה שבין אמצע שנות ה-70 לראשית שנות ה-90 התכוננה בארץ גם פרקטיקה של צילום כמדיום אמנותי וככלי של מבע אישי והשתלבה בזירת האמנות הכללית. מהלכי ההתבססות של הצילום האישי באמנות ובתקשורת בישראל יוצגו כאן באמצעות עבודות של צלמות וצלמים מרכזיים, שפועלים באותן שנים עיגן את היצירה החזותית בהקשרי הזמן והתרבות הכללית. בתוך כך נבקש להניח מסד נתונים ומבט פרשני ראשוני, שיתרמו להבנת עליית מעמדו של הצילום במוסדות תצוגה ובבתי ספר לאמנות בארץ בשנות ה-80.

² בתי קולנוע פתוחים "דרייב אין" היו אייקון תרבותי בארה"ב כבר בשנות 1950-1960.
³ מעוז עזריהו, "אמריקה היא (גם) בישראל", נשינל ג'יאוגרפיק (אוגוסט 1999), עמ' 27.

The 80's Gap – על שדה האמנות בעולם ובישראל

שנות ה-80 באמנות העולם: תקופת מעבר

כשחושבים היום על שנות ה-80, מה עולה בזיכרון? ככלל, הזיכרון הקולקטיבי על שנים אלה – שעוצב בדיעבד מנקודת המבט של ההווה ודרך מסננים של התפתחויות מאוחרות ומהלכי התקבלות והתקבעות של נראטיבים היסטוריים – נוטה להמעיט בחשיבותן. בתולדות האמנות הבינלאומית, שנות ה-80 (ובעיקר מחציתן הראשונה) נכרכות במגמות של "חזרה לציור" ו"ניאו-אקספרסיוניזם", הנקשרות בעיקר לעליית חשיבותו של שוק האמנות כאחד מערוצי הכלכלה הניאו-ליברלית, כפי שעולה מתיאורה של אינגריד סיסקי (Sischy), אז עורכת כתב העת הניו-יורקי *Interview*: "שנות ה-80 היו דברים רבים: נרשמה בהן התפתחות של הפמיניזם, פריצה של הצילום מתוך הגטו שלו, חיוניות של ציור פיגורטיבי ושל פיסול, ומתן ביטוי לריבוי של זהויות. באשר למסחר, הרקע לעלייתן של גלריות חדשות היה עלייתה של אמנות חדשה".⁴

אולם שנות ה-80 לא התמצו במודל הניו-יורקי – כל כמה שגם הזיכרון המקומי נגוע ביותר מקורטוב של שיפוטיות מבית מדרשו של האוונגרד המודרניסטי, בנוסח הבלטת-יתר של הבחנות מדיומיות ושל גוונים לאומיים (טרנס-אוונגרד איטלקי, ניאו-אקספרסיוניזם גרמני) שנתפסו כריאקציה שמרנית. כך הודגשו בציור, למשל, היבטיו הטכניים, בבחינת אמצעי ייצור בורגני השב ומעלה על נס את מגע האמן היוצר לאחר שהסטרוקטורליזם והפוסט-סטרוקטורליזם כבר הכריזו על "מות המחבר"⁵ ועל סוף הציור כמדיום רלוונטי.⁶ לאחר שבשנות ה-70 נתפסה האמנות כטקסט וכמושג ונהנתה ממסגרת רחבה של אינטר-טקסטואליות רב-מדיומית – בשנות ה-80 נרשמה לכאורה הקזרת הגלגל לאחור בדמות פתרונות קלים לשאלת הייצוג. ה"חזרה" הקלה הזאת (backlash), כנושא, כאסטרטגיה וכביקורת, היתה אפוא לתימת-על בשיח על שנות ה-80. בין הפאנק הבועט לבין הקזרה לערכי המשפחה, נרשמה בשנות ה-80 פריחה של מדע בדיוני ופנטזיה גותית בקולנוע, בתווך שבין ביקורת חברתית לבין אסקפיזם ושימוש ראוותני באפקטים קולנועיים. דיוויד לינץ' (Lynch) יצר ב-1986 את קטיפה כחולה, שהציג את הרחש שמתחת לפני השטח של שלוות הפרברים האמריקאית כאיום אפל ואלים – וטראומות העבר הקרוב טופלו לראשונה בסרטים הוליוודיים על מלחמת וייטנאם והשלכותיה. בפרץ בישרה פתיחתו של מרכז פומפידו ב-1977 – על "שקיפותו" האדריכלית ויחסו המורכב לסביבה העירונית – את השינויים שתוארו לימים כמפנה הפוסט-מודרני באדריכלות מוזיאונים ובפרקטיקות אמנות אחרות. מפנה זה מתואר על-ידי פרדריק ג'יימסון, בספרו פוסט-מודרניזם או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם

⁴ Ingrid Sischy quoted by David Frankel, "Salad Days," *Artforum* 41:8 (April 2003), p. 228.
⁵ ראו רולאן בארת, מות המחבר [1968] – מישל פוקו, מהו מחבר [1969], תרגם מצרפתית: דרור משעני (תל-אביב: רסלינג, 2005).

⁶ ראו: Benjamin H.D. Buchloh, "Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting," *October* 16 (Spring 1981), pp. 39-68.

המאחר,⁷ במונחים של אסטרטגיות ניכוס, ציטוט, בריקולאז', התקה והיסט, שהביאו להשלטת הציור הסינכרוני על פני הדיאכרוני (ועימו הפרספקטיבה ההיסטורית) באמנות ובתרבות ככלל.

ציירים כג'וליאן שנאבל (Schnabel) ודיוויד סאלה (Salle) יצרו קומפוזיציות פרגמנטריות מורכבות ובה-בעת שטוחות במונחים של עומק אשלייתי. אמנים אחרים, כמו שרי לוין (Levine), נעו בין צילום להצבה פיזולית תוך ניכוס של דימויים מיצירות ידועות, ויהיו אלה מזרקה (1917) של מרסל דושאן או תצלומים של ווקר אוונס (Evans) תוך הדגשת הקונטקסטואליות החדשה. הפרקטיקה החתרנית של הניכוס, ההוצאה מהקשר וההיסט היוותה כר פורה לשגשוגה של אמנות פמיניסטית, העוסקת בחשיפה חזותית ולשונית של המניפולציות שבבסיס המדיה, כמעשה הסמיוטיקה של המטבח שיצרה מרתה רוסלר (Rosler) כבר ב-1975. האמנות הפמיניסטית של שנות ה-80 התרחקה מהמהותנות שאפיינה את הדור הקודם והתמקדה במקום זאת בביקורת המבט ובפוליטיקה של שדה האמנות.

בתחום זה בלטה קבוצת היוצרות "Guerilla Girls", שהוקמה ב-1984 בארצות-הברית והעניקה השראה לקבוצות אחרות באנגליה ובצרפת. מבחינת המחשבה הפמיניסטית וחקר המגדר המתפתח, היו אלה שנות מעבר בין מה שקרוי "הגל השני" ו"הגל השלישי" של הפמיניזם.⁸ ג'ודית באטלר (Butler), שספרה רב-ההשפעה צרות של מגדר ראה אור ב-1990, ניסחה תפיסת זהות אל-מהותנית או "קווירית", שבבסיסה הגישה הפרפורמטיבית-ביצועית.

"הדומיננטיות התרבותית" של ראשית שנות ה-80 התאפיינה, בלשונו של ג'יימסון, ב"שיקוף" ו/או ב"פעולה נגד" השינויים הפוליטיים שהתרחשו במקומות שונים בעולם – שינויים שהשפיעו אלה על אלה והחלו לערער את החלוקה לגושים של ימי המלחמה הקרה. שנים של דיכוי אידיאולוגי ותרבותי באו אל קצן, ומבין הסדקים צצו רוחות הרפאים של העבר, שהושתקו במשך כארבעים שנה. חומת ברלין נפלה אמנם רק בשלהי העשור, אך עוד קודם לכן נדונו במוקדים שונים בגרמניה שאלת העבר הנאצי והחוויה הטראומטית של החיים במדינה חצויה. יוזף בויס, שבשנות ה-60 פעל במסגרת קולקטיב "פלוקסוס", היה אז דמות דומיננטית באקדמיה לאמנות בדיסלדורף – וגרהרד ריכטר הרשים בפרשנותו החדשה לציור המופשט. נאו-אקספרסיוניסטים כזיגמר פולקה (Polke), אנסלם קיפר (Kiefer) וגיאורג בזליץ (Baselitz) הציגו יחד, ברחבי ארצות-הברית ואירופה (גם בישראל, במוזיאון תל-אביב לאמנות, הוצגה ב-1983 התערוכה "ציור חדש מגרמניה"), ציור אינטנסיבי, פראי וכוחני שעירב מיסטיקה עם ארוטיקה, קרא מחדש את ההיסטוריה במונחים של אי-רציפות, פירק אידיאולוגיות והעלה על נס את החזרה לחושניות של החומר והגוף.

לאורך העשור כולו פסחה האמנות האירופית על שתי הסעיפים, נעה קדימה ואחורה בהיסטוריה ובעיקר במיתולוגיה שנקראה כביוגרפיה. באיטליה הופנה זרקור לתופעה ולציור שנתן לה ביטוי אקילה בוניטו אוליבה (Bonito Oliva) – מבקר ואוצר רב-השפעה, שהציג בביינאלה בוונציה של 1980 קבוצת אמנים ובראשם פרנצ'סקו קלמנטה (Clemente), אנזו קוקי (Cucchi), מימו פלידינו

⁷ פרדריק ג'יימסון, פוסט-מודרניזם, או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר, תרגמה מאנגלית: עדי גינצבורג-הירש (תל-אביב: רסלינג, 2002).

⁸ כל "גלי" המהפכה הפמיניסטית – לרבות "הגל השלישי", שהחליף את הדיון בזהות נשית אוניברסלית ואחידה בהדגשת הבידול האתני והמעמדי ובשאלות של פוליטיקה וייצוג ברוח תיאוריות קוויריות ופוסט-קולוניאליות – הגיעו לישראל באיחור והתאזרחו בה בדחיסות גדולה; ראו טל דקל ושרלי בכר, "הקפיצה הקוונטית: אמנות פמיניסטית – מגל ראשון לגל שלישי", המדרשה 10: פמיניזם ואמנות ישראלית, עורכת אורחת: עינת עמיר (קיץ 2007), עמ' 127-152.

(Paladino) וסנדרו קיה (Chia). השם שנתן לקבוצה, "טרנס-אוונגרד", הסגיר את "אי-התקינות" של אוונגרד השרוי בטרנסגרסיה אמנותית ובחציית צמתים אוונגרדיים שמעבר לגבולותיו. בשונה מתפקידו הגואל של האוונגרד בדיאלקטיקה ההיסטורית בנוסח הגל (Hegel) – הציע אוליבה עיקרון של ניידות או נווודות היסטורית, המאפשרת לאנכרוניזם, אקלקטיות, ציטוט וניכוס לדור יחד.⁹ הציור, בעיקר הפיגורטיבי, חזר אפוא לקדמת במה במרכזי האמנות בעולם כולו. במקביל, במחצית הראשונה של העשור, נשבה רוח חדשה בפיסול האנגלי, בדמות עבודתם המאתגרת של אמנים כטוני קראג (Cragg), אניש קפור (Kapoor), ריצ'רד דיקון (Deacon), אנטוני גורמלי (Gormley) ואף צדוק בן-דוד הישראלי (נ. 1949), שלמד ופעל בלונדון. העבודות של אמנים אלה (עם כל ההבדלים ביניהם) התאפיינו בהימנעות ממושגיות מחמירה. זו הומרה בצבעוניות, בחומריות בלתי שגרתית ובפנייה לפנטזיה, לטבע או לחומרים מן הסביבה הקרובה, שהוצבו ביחסי גודל חופשיים. בשנות ה-80 הלכה והתחדדה, בשדה המאבק האידיאולוגי של הפוסט-קולוניאליזם, הזיקה בין פרימיטיביזם ואוונגרד. מבקרי אמנות במחצית השנייה של העשור הרבו לצטט מאורינטליזם של אדוארד סעיד (Said)¹⁰ ומכתביו של פרנץ פאנון (Fanon),¹¹ וערבבו אנתרופולוגיה עם סמיטיקה בסל של דיונים פוליטיים על אידיאולוגיה והגמוניה, זהות ואחרות, מגדר ומרחבים מדומיינים. לקראת סוף 1984 נפתחה במוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק התערוכה "פרימיטיביזם באמנות המאה ה-20: זיקות בין השבטי למודרני", ששמרה אמונים לאיקונוגרפיה הקלאסית; ב-1987, בדוקומנטה 8 בקאסל שאצר מנפרד שנקנבורגר (Schneckenburger), הנושא כבר טופל במונחים מיתיים ופוליטיים; וב-1989, בתערוכה "קוסמי הארץ" במרכז פומפידו בפריז, הציב האוצר ז'אן-הובר מרטן (Martin) אלטרנטיבה לגישה של אוצר התערוכה בניו-יורק, וויליאם רובין (Rubin), בעצם שיתופם השוויוני של אמנים אפרו-אמריקאים ואפריקאים. אפריקה עצמה, זו הממשית ולא דימויה בעיני המערב, חוותה באותן שנים זעזועים קשים של טיהורים אתניים, מלחמות עקובות מדם, דיכוי ורעב, לא מעט בעקבות נסיונותיהם של כוחות הקולוניאליזם המערבי לשמר את מעמדם באיציטלה של תמיכה בביצור העצמאות הכלכלית של מדינות אפריקה המשתחררות. ב-1989 הוביל הבישוף דזמונד טוטו את הצעדה הגדולה ביותר נגד משטר האפרטהייד בדרום-אפריקה. כמה חודשים לאחר מכן שוחרר נלסון מנדלה מהכלא, ותקופה אפלה של דיכוי התקרבה לסיימה.

שנות ה-80 באמנות ישראל: "דילוג" דורי

בשנות ה-80, כאמור, הוציאו את ימיהם המטא-נראטיבים, האידיאולוגיות הגדולות ושאר שרידי הסדר העולמי הישן של המודרניזם, ששרדו את מלחמת העולם השנייה. אירועים בעלי חשיבות עולמית – כמו סיום המלחמה הקרה, נפילת חומת ברלין, מגפת האיידס, ואפילו תרבות הפאנק –

⁹ Achille Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde* (Milan: Giancarlo Politi Editore, 1992).

¹⁰ אדוארד סעיד, אורינטליזם, תרגמה מאנגלית: עתליה זילבר (תל-אביב: עם עובד, אופקים, 2000).

¹¹ ראו, למשל, פרנץ פאנון, מקוללים עלי אדמות, תרגמה מצרפתית: אורית רוזן (תל-אביב: בבל, 2006); עור שחור, מסכות לבנות, תרגמה מצרפתית: תמר קפלנסקי (תל-אביב: ספריית מעריב, 2004).

שימשו סיפור מסגרת למפנה מרחיק לכת במיקרוקוסמוס הישראלי, שבשנות ה-80 חווה פרץ של אכזבות ומשבירי פרידה כאשר קבוצות ממרכז השדרה החברתית איבדו בהדרגה את מעמדן ההגמוני, בעוד קבוצות אחרות החלו מגששות את דרכן במאבק על זכויות וגיבוש זהות. כור ההיתוך הישראלי התנפץ לריבוי של רסיסי זהויות מרוסקות בתצורות משתנות, שביטאו יחסי גומלין מורכבים בין מישורי התרבות, החברה, הכלכלה והפוליטיקה. כל אלה באו לידי ביטוי בהתארגנות מחודשת של שדות התרבות והאמנות.

אלא שגם בארץ, התמונה המורכבת של אמנות ישראל בשנות ה-80 – שבגרעינה שדה אמנות תוסס וצעיר – לא נחקרה דיה. כיום, ממרחק של שלושים שנה, כבר ברור שמשקלם של האמנים הצעירים – אלה שלמדו אצל מורי דור המופשט, המינימליזם והמושג אך מצאו את עצמם מבקרים את מוריהם ואף מורדים במורשתם – היה מכריע בעוצמתו ובשפע הצעותיו. צעירים אלה היו אז בוגרים טריים של בתי הספר הוותיקים לאמנות (בצלאל בירושלים, המדרשה לאמנות ברמת-השרון, מכון אבני בתל-אביב, מכון אורנים בקריית-טבעון) ושל בתי ספר חדשים שהחלו לפעול באותן שנים (מימד, קמרה אובסקורה וקלישר בתל-אביב, מכללת תל-חי בצפון, המרכז לאמנות חזותית בדרום), שהתארגנו בקבוצות עצמאיות ושונות זו מזו דוגמת "מימד", "רגע", "זיק" ועוד. כמה מהאמנים, שבשירותם הצבאי חוו את מלחמת יום כיפור (1973) ואף את מלחמת לבנון (1982), מתחו באמנותם ביקורת חריפה על המצב החברתי והפוליטי. השיח הפמיניסטי איחר אמנם להתבסס בשדה האמנות, אך נשים אמניות רבות פרצו באותן שנים למרכז השדה, וגם אמנים פלסטינים כ- עסאם אבו שקרה, אברהים נובאני, עסד עזי ואחרים – שנולדו אחרי 1948 ולמדו אמנות במוסדות ישראליים – החלו משמיעים את קולם ומשקפים זהות שסועה ודיכו. "החברה הישראלית", הסביר אסד עזי, "חייבת להכיר בכך שמשנות ה-80 ואילך אין תרבות מקומית ללא אמנים ערבים".¹²

אמני צילום צעירים חזרו בראשית העשור מלימודים בחוץ-לארץ ומילאו תפקיד מכריע באחד המפנים המדיומליים המכריעים של התקופה, מפנה הצילום, שבא לידי ביטוי בפתיחת מחלקות לצילום בבתי הספר להוראת האמנות ובביינאלות לצילום שהוצגו במשכן לאמנות עין-חרוד לקראת סוף העשור. רבים מצלמי הדור רואים את התקופה כ"לידה מחדש" של הצילום בארץ – הפעם כאמנות הצילום. "הלחץ הדמוגרפי" שיצרה נוכחותם התוססת של אמנים צעירים רבים כל כך, ביניהם גם צלמים ואמני מיצג שהחלו לתבוע לעצמם מקום בשדה האמנות, הביא להקמת חללי תצוגה אלטרנטיביים וגלריות חדשות לאמנות עכשווית. ההצפה הבלתי מבוקרת של השדה הניעה את גלגלי הסינטיזה הפלורליסטית, "פלורליזם בעל-כורחו" שחלחל לממסד האמנותי (מוזיאונים מרכזיים וגלריות מסחריות) מכיוון הפעילות האוצרותית העצמאית של קבוצות ויחידים.¹³

על רקע זה השתנה במהלך העשור גם תפקיד האוצר. אם בעשורים קודמים היו אלה האמנים שבכוח מנהיגותם גיבשו סביבם קבוצות וניסחו עיקרים לפעולה בראש המחנה, ובשנות ה-70 זרח כוכבו של אוצר משפיע כיונה פישר, שפירש והניע תהליכים בשדה האמנות העכשווית – הרי שבשנות

¹² ראו אצל אלי ערמון-אזולאי, "אסד עזי: רצייתי לומר שאני ערבי טוב", הארץ: גלריה, 10.4.2009.

¹³ ראו גדעון עפרת, "עלייתן ונפילתן של קבוצות אמנות בשנות ה-80", הרצאה ביום העיון "רגע: קבוצה באמנות", מכללת אורנים, 24.4.2002. ראו גם גדעון עפרת, "אלטרנטיבה תל-אביב: אפוריה ונגדה", אלטרנטיבה (ירושלים: סתווית, 1986), עמ' 67-82.

ה-80 החלו לפעול בתחום אוצרים משפיעים נוספים, שהיו למעצבי תודעה, קובעי טעם ושומרי סף. אוצרים מוסדיים וחוף-מוסדיים איבחנו את רוח התקופה, "לשו" את חומריה כאמנים, והצביעו בזמן אמת על השינויים הרדיקליים שהתרחשו אז באמנות הישראלית. גדעון עפרת עשה זאת בסדרת התערוכות "אולם" (1981-1982) בבית האמנים בירושלים; יגאל צלמונה (מוזיאון ישראל) השפיע על המתרחש בשתי תערוכות מרכזיות שהציגו את אמני הדור הצעיר – "כאן ועכשיו" (1982) ו"צבע טרי" (1988); שרה בריטברג-סמל (מוזיאון תל-אביב לאמנות) יזמה תערוכות קבוצתיות כ"אמן-חברה-אמן" (1979), "רוח אחרת" (1981) ו"שנתיים: איכויות מצטברות" (1985), ושורה של תערוכות יחיד שסימנו אמנים נבחרים ברצף של גניאלוגיה מקומית. התערוכה שאצרה לביאנקה אשל-גרשוני ב-1985 הייתה חסרת תקדים בנוף המקומי, בעיסוקה החריג בשאלות של אָבל ומגדר ובהפגנה של דקורטיביות דקדנטית וקישט, שהיו זרים לנראטיב ההגמוני של האמנות המקומית.¹⁴ התערוכה "דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית" שאצרה בריטברג-סמל ב-1986 הייתה למושג ולציון-דרך בתולדות האמנות הישראלית, סיכום-תקופה ששרטט מעין שושלת יוחסין מודרניסטית-מקומית (אריה ארוך, אביבה אורי, משה קופפרמן, רפי לביא, יאיר גרבוז, משה גרשוני, פנחס כהן גן, מיכל נאמן, תמר גטר, יהודית לוין, דוד ריב, ציבי גבע...).¹⁵ תערוכה חשובה זו הבליעה את הפוליטיקה שלה, כלומר את הבניית גבולות ההשתייכות לשדה וקליטת השינויים שחלו בשנות ה-80, בחפיפה מוחלטת בין פוליטיקה לפואטיקה.

מחוץ למוסדות המרכזיים הוקמו כאמור קבוצות ומסגרות פעולה (הגלריות אחד העם 90, תת-רמה ואנטיאה; קבוצת "רגע"; אירועים מסוג "תל-חי 80", "מפגשי פיסול בטבע" או "המשותף, קיבוץ"), שהתסיסו את השדה ויצרו דינמיקה דחוסה בין המרכז לפרפריה. דינמיקת מרכז/פרפריה נוצרה גם בתוך הערים המרכזיות, עם מעברן של הגלריות לאזורים חדשים (בתל-אביב, למשל, המעבר מרחוב גורדון לשינקין ולשכונת פלורנטין הדרומית) וראשיתה של תופעת המקומונים, שהיוו במות חדשות לסקירה של פעילות אמנותית צעירה. החיפוש אחר נראות הביא להקמתו של מוזיאון לאמנות ישראלית ברמת-גן (1986, על-ידי מאיר אהרונסון) ולייסוד כתב העת לאמנות סטודיו (1989),¹⁶ שהיה עד מהרה לבמה מרכזית לחשיפת המתרחש בשדה ולקידום הדיון התיאורטי באמנות בת-הזמן.

בשדה האמנות היו שנות ה-80, אם כן, עשור של מפנה, ניסיון להציב אלטרנטיבה למה שקודש בעשורים הקודמים בדמות מגמות שהודרו במהלכם: ציור חושני, פיסול לא מונומנטלי, גופניות, פיגורטיביות, מיתולוגיזציה, נראטיביות ופנטזיה, עיסוק בשוליים ועוד. אולם בשיח האמנות נתפסה האלטרנטיבה הזאת כ"חזרה" לערכים אנכרוניסטיים, ריאקציה המדגישה את המדיום, החומר, האובייקט, או במילותיה של התיאורטיקנית אביגיל סולומון-גודו (Solomon-Godeau): "רה-

¹⁴ ראו יעל גילעת ושושי וקסמן, "חפצי זיכרון בנוף הלשוני של בתי הקברות הצבאיים וזיקתם ליצירתה של ביאנקה אשל-גרשוני", מותר 20-19 (2012), עמ' 17-30.

¹⁵ ראו שרה בריטברג-סמל, קט. "כי קרוב אליך הדבר מאוד": דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית (מוזיאון תל-אביב לאמנות, 1986).

¹⁶ סטודיו נוסד על-ידי המרכז לאמנויות גבעת חביבה (בשיתוף העיתון על המשמר) על-ידי אילנה וטולי באומן, שעמדו גם מאחורי אירועי תל-חי. תחילה ערכו את כתב העת חיים מאור ודליה מנור, ובשנות ה-90 שימשה בתפקיד העורכת שרה בריטברג-סמל.

מודרניזם".¹⁷ העיסוק בעיצוב הזיכרון ובהקדרת השושלות משרת לא-פעם את המרכז הנאבק לשמר את כוחו, ועל רקע זה אפשר לראות בשיח האמנות של שנות ה-80 (ובכלל זה הדיון בצילום שפרח באותו עשור) משום ערעור או לפחות איורור של הקאנון הקובע את הזיכרון.¹⁸ – וזאת חרף הפער בין ההתרחשויות התוססת לבין המקום שקיבלה בהיסטוריוגרפיה האמנותית. דיסוננס קוגניטיבי זה כבר זכה לכינוי "The 1980s Gap",¹⁹ והוא מחייב גם את ההיסטוריונים של האמנות בישראל להידרש ל"דילוג" הדורי החשוד. ייתכן שהמראָה שמציב דור שנות ה-80 באמנות ובצילום בישראל אינה מציינת לנראטיב הרשמי, שהתקבע מאז בתערובות ובמחקר שמקורם במוזיאונים המרכזיים. העשור ש"בין הסוגריים" טומן בחובו את כל הסימנים המעידים על מה שנמצא בשוליים ומתחת לשטיח, מה שטואטא, הודחק, הושלך מנגד. ככל שמרבים להתבונן באמנות התקופה, מבחינים שבאמנות שנות ה-80 מסתמנת ראשית קריסתו של הדיוקן המדומיין של החברה הישראלית, של הסיפור שחפצה לספר לעצמה.

Drive in – היסטוריות של צילום במערב ובארץ

בשנות ה-80 התאפיין הצילום במערב ב"רוויזיוניזם" פוסט-מודרניסטי ביחס להיסטוריה של הצילום, שראשיתה בצרפת ב-1839. הערוץ המרכזי שאליו הופנה המבט הרוויזיוניסטי הזה סומן, בארצות-הברית, על-ידי צלמים כאלפרד סטיגליץ (Stieglitz), אדוארד סטייכן (Steichen) ולואיס היין (Hine) בראשית המאה ה-20, ואחריהם, בשנות ה-20, אנסל אדמס (Adams), ווקר אוונס (Evans) ועוד. לאחר מלחמת העולם השנייה קיבלה אמנות הצילום דחיפה לכיוון הפופולרי מן התערוכה רבת-ההשפעה "משפחת האדם", שהוצגה ב-1955 במוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק (MOMA) ביוזמת ארגון אונסק"ו.²⁰ אדוארד סטייכן, שאצר את התערוכה, סיכם במלים אלו את מסריה ההומניסטיים-אוניברסליים: "משפחת האדם" מקיפה את מכלול החיים מלידה ועד מוות, בדגש על יחסי היומיום של האדם עם עצמו, משפחתו, הקהילה והעולם שבו אנו חיים".²¹

בתגובה לתערוכה וברוח צלמי ה-FSA (Farm Security Administration) – שנשלחו במסגרת ה"ניו-דיל" של רוזוולט לתעד את העורף החקלאי של ארצות-הברית בימי השפל הגדול של שנות ה-30 – יצא רוברט פרנק (Frank) למסעות צילום ברחבי היבשת, שהניבו את ספרו האמריקאים (1958).²² בניגוד להומניזם הגורף של "משפחת האדם", צילומי הביקורת של פרנק מציג את הוויית

¹⁷ Abigail Solomon-Godeau, "Photography after Art-Photography," in: Brian Wallis (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation* (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984), p. 77.

¹⁸ אחד מסימניהן של תקופות שינוי הוא הניסיון לסכם תקופה קודמת כהיסטוריה וחתימתה בספר, כפי שעשו בנימין תמוז, דורית לויטה וגדעון עפרת בספרם סיפורה של אמנות ישראל (תל-אביב: מסדה), שראה אור ב-1980.

¹⁹ ראו: 27, Jack Bankowsky, "Editor's Note," *Artforum* 41:7 (March 2003), p. 27.

²⁰ התערוכה נדדה ברחבי העולם, וב-1958 הוצגה גם במוזיאון תל-אביב.

²¹ סטייכן מצוטט אצל: Eric J. Sandeen, *Picturing an Exhibition: The Family of Man* (Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 1995), pp. 46-47.

²² בהרחבה על המהלך הזה ראו: יערה גיל-גלזר, ספר הצילום התיעודי, ביקורת חברה ותרבות בהרה"ב בתקופת השפל הכלכלי ונהיאי-דיל (תל אביב: רסלינג) 2013.

החיים האמריקאית מזווית המדגישה מצבים של בדידות, ניכור וגזענות. ספר זה היווה נקודת מוצא למה שקרוי "צילום אמנותי" (במערב בכלל ובישראל בפרט), והיתה לו השפעה מכרעת על צלמים כדיאן ארבוס (Arbus), גארי וינוגרנד (Winogrand) ולי פרידלנדר (Friedlander), שב-1967 הציגו מעבודותיהם בתערוכה "New Documents" במוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק (אוצר: ג'ון זרקובסקי). התערוכה התמקדה ב"צילום ישיר" – מבט חד ומוקצן על החברה האמריקאית המוחצנת (ובה-בעת מנוכרת), ובעיקר על ה"אחרים" שבתוכה – חסרי בית ושיכורים, ענקים וגמדים, טרנסג'נדרים ומוזרים.

במקביל, באירופה, הוצגו לראשונה ב-1970 סדרות התצלומים הטיפולוגיים של ברנד והילה בכר (Becher) הגרמנים, וארבע שנים לאחר מכן הציג מרטין פאר (Part) האנגלי את סדרת תצלומי הצבע *Home Sweet Home*, שחקרה את האסתטיקה הריקנית של הסלון המערבי. המגמה ה"טיפולוגית" סומנה וטופלה בתערוכה רבת-השפעה נוספת, "הטופוגרפיה החדשה: תצלומי נוף מעשה ידי אדם", שהוצגה ב-1975 במוזיאון הצילום הבינלאומי בבית ג'ורג' איסטמן (רוצ'סטר, ניו-יורק) וכללה עבודות של סטיבן שור (Shore), רוברט אדמס, בני הזוג בכר ועוד.²³

מגמה נוספת הבשילה בעבודתו של ג'ף וול (Wall) הקנדי, שב-1979 הציג את עבודתו תמונה לנשים²⁴ המתכתבת עם ציורו של אדואר מאנה הבר בפולי-ברז'ר (1882), ושחרר פרץ של "התכתבויות" עם דימויים איקוניים מתולדות האמנות על שקפי סיבאכרום צבעוניים. ברוח זו הציגה סינדי שרמן (Sherman) ב-1980 את סדרת התצלומים פילם-סטילס, שבה היא נראית מחופשת בשלל מצבים המעלים על הדעת סצנות גטריות מן הקולנוע ההוליוודי, ובתוך כך מעלה שאלות של זהות ומגדר. תפיסת הצילום כ"אחר" (כמדיום "נמוך" ביחס לאמנות ה"גבוהה") הלמה היטב את הצורך לתת פתחון פה ל"אחרים" חברתיים, דהיינו מיעוטים וקבוצות מוחלשות. על רקע זה נוצר מתאם מושלם בין מעמדו המשני של הצילום בעולם האמנות לבין מעמדן של הנשים בחברה הפטריאכלית,²⁵ ושרמן השתמשה בכלים נתונים אלה כדי להעמיד בסימן שאלה את מכלול הנחותינו ביחס ל"אחר".²⁶

באמנות הצילום בארצות-הברית נרשמה אפוא כבר בשנות ה-70 תסיסה של פעילות "מתנגדת", שהגיבה למה שנתפס כמסורת הנקרשת של המודרניזם בייסוד של כתבי-עת, גלריות, ארכיונים ומסלולי לימוד רדיקליים. כתב-העת *Afterimage* למשל, בעריכת נתן ליונס (Lyons), הרחיב את תחום עיסוקו, כביטאון של "הסדנה ללימודים חזותיים" (VSW), להובלת פרויקטים אקטיביסטיים באמצעות הצילום.²⁷ הפרקטיקה והפוליטיקה של האמנות נבחנו גם ב"חברה לחינוך צילומי" (SPE),

²³ William Jenkins, cat. *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* (Rochester, NY: International Museum of Photography at the George Eastman House, 1975).

²⁴ *Picture for Women*

²⁵ Lisa Phillips, "Cindy Sherman's Cindy Shermans," cat. *Cindy Sherman* (New York: Whitney Museum of American Art, 1987), p. 13.

²⁶ ראו רונה סלע, קט. 90-70-90 (מוזיאון תל-אביב לאמנות, 1994).

²⁷ Grant H. Kester, *Art, Activism, and Oppositionality: Essays from 'Afterimage'* (Durham, NC: Duke University Press, 1998).

שבמסגרתה פעלה קבוצת הפמיניסטיות The Women's Caucus²⁸ – והצילום נתפס כפלטפורמה לבחינה ביקורתית של יחסי הייצור באמנות ולאבחון הזיקה המובנית בין האתי לאסתטי, במסגרת המאבק הכולל במגנוני כלכלת השוק שבבסיס התרבות.²⁹

את הפירות והמשקעים של ההיסטוריה הזאת הביאו איתם לארץ צלמים ישראלים, שחזרו מלימודים בארצות-הברית במחצית השנייה של שנות ה-70. צילום התקיים בארץ מאז אמצע המאה ה-19,³⁰ אם באמצעות צלמים שביקרו בארץ כדי לתעד את נופי התנ"ך ואם בקרב צלמים תושבי המקום. מאז אותם ימים ראשונים נוצר כאן צילום על ציר הקונפליקט היהודי/ערבי, במסגרות צבאיות וממשליות וכמענה לצורכי השעה ההיסטוריים – ובמקביל בשירות המחקר של ארץ הקודש, תולדותיה, הגיאוגרפיה שלה והארכיאולוגיה שלה.

את הצילום ביישוב היהודי ובישראל, עד שנות ה-80 למאה ה-20, נוהגים לחלק – במונחים היסטוריים, תרבותיים ואסתטיים – לשלוש תקופות עיקריות: הצילום הציוני-רומנטי-מבוי (1890-1933),³¹ הצילום הציוני-מודרניסטי-מבוי (1933-1948),³² והצילום הישראלי המוקדם (1948-1973).³³ בשתי התקופות הראשונות שימש הצילום בעיקר לתיאור ההתיישבות היהודית-חלוצית בפלשתינה-א"י, בשירות התעמולה הציונית שביקשה לגייס בעזרתו תמיכה ביישוב ובהקמת המדינה. עם קום המדינה צומצמו אמנם היקפי הדרישה לצילום תעמולתי המוכתב על-ידי צורכי הלאום – אך עדיין, רוב הצלמים שפעלו אז (ביניהם גם צלמים צבאיים) היו גברים, שנקודת מבטם הגברית וה"מגויסת" באה לידי ביטוי בהיסטוריה החזותית של ישראל באותן שנים. "מתי החלה בישראל מודעות אמנותית בתחום הצילום? תאריך המודעות הוא תאריך הפתיחה" – כתב אדם ברוך בסקירה של הבינאלה הראשונה לצילום בעין-חרוד ב-1986, והוסיף: "אם המודעות היא תאריך, הרי שהצילום האמנותי בישראל [...] נולד בשנים האחרונות, משהו כמו 16 שנה", כלומר: אליבא דה ברוך, הצילום האמנותי בישראל נולד בין 1970 ל-1986.³⁴

בסימן השינוי הזה וכמסמן של כינונו מחדש של שדה הצילום, כשדה הצילום האמנותי בישראל, בשיאה של תקופה זו שנות הפריחה של המודעות האמנותית התקיימו במשכן לאמנות בעין-חרוד שלוש ביינאלות לצילום. הראשונה שבהן, ב-1986, הציגה את רבגוניותו של הצילום הישראלי דאז, בפרישה רחבה מעבודותיהם של כארבעים צלמים ישראלים. בשנים הבאות, ולא מעט הודות לשיח שהתעורר סביב הבינאלות, התחדדו ההבדלים הפנים-צילומיים והתחום סער בדיונים על הגדרת הצילום הישראלי – בין המודרניסטי, הישיר והפורמליסטי, לבין מה שנתפס אז כניצנים של צילום פוסט-מודרני (אלה וגם אלה הושפעו מהצילום האמריקאי והאירופי של אותן שנים). בראשית שנות

²⁸ Grant H. Kester, *Art, Activism & Oppositionality: Essays from Afterimage*, Duke University Press, Durham and London 1998.

²⁹ המבנים המושגיים של החשיבה הביקורתית-אקטיביסטית מזוהים גם בשיח הצילום באירופה, שרחק מן הצילום המסחרי, וראו, למשל: Jordi Alberich Pascual, *El canto de las sirenas: ecos postmodernos en la fotografía contemporánea española* (Girona: Edición Bilingüe Castellano/Català, 2000).

³⁰ ראו גיא רו (עורך), *צלמי הארץ: מראשית הצילום ועד היום* (תל-אביב: מפה והקיבוץ המאוחד, 2003).

³¹ ראו: Vivienne Silver-Brody, *Documents of a Dream: Pioneer Jewish Photographers in the Land of Israel, 1890-1933* (Jerusalem & Philadelphia: Magnes & JPC, 1998).

³² ראו רוני סלע (עורכת), *צילום בפלסטין / ארץ-ישראל בשנות ה-30 וה-40* (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, קו אדום, 2000).

³³ ראו גיא רו, לעיל הערה 26, שם עמ' 139-166, 262-263.

³⁴ אדם ברוך, "נולד בתל-אביב (על הצילום בישראל)", *פרוזה: ירחון לספרות ואמנות* (אוקטובר 1986).

ה-90, כאשר דור חדש של בוגרי האקדמיות ובתי הספר לאמנות בארץ החל את דרכו בשדה, הצילום והשיח הביקורתי סביבו כבר היו מוטמעים היטב בחיק הדיון האמנותי הכולל. במאמר זה, המספר את סיפורו של הצילום כאמנות בישראל ומקומן של שנות ה-80 בהתפתחותו, בחרנו לענות לשני הגיונות כתיבה – האחד, היסטורי (מודרניסטי), מאורגן לפי נראטיבים ונושאי חתך תימטיים; והשני, אינטר-טקסטואלי (פוסט-מודרניסטי), מתבסס על ציטוטים מפי הצלמים עצמם או מבקרי אמנות בארץ בשנים הנדונות – בתקווה שכך תבוא לידי ביטוי רוח התקופה, על אופיה המורכב ורב-הסתירות. בשונה מטקסטים אחרים, טקסט זה אינו עוסק במגוון רחב של קטגוריות מקובלות בכתיבה על צילום בישראל דוגמת: צילום עיתונות, אופנה, פרסום, מחול, תיאטרון, צילום פלסטיני³⁵ ועוד. נושאי החתך המרכזיים שנבחרו מזמנים דיון המשלב בין שני ההגיונות והם: 1. הצלמים הישנים – הצלמים החדשים; 2. המאבק להכרה אמנותית; 3. התערוכות המרכזיות והבינלאוליות לצילום; 4. הכמיהה לאיזו מורשת; 5. Drive-In: למצוא חניה ברחובות האפורים שלנו. כמוהו כתערוכה Drive-In – המקבצת עבודות של צלמות וצלמי העשור שהיו שותפים לבחירתן – **המאמר מתחקה אפוא אחר ריבוי הקולות של התקופה, בחשיפה כפולה של העבר ושל המבט מן ההווה אל העבר הזה.**

הערה [yg1]: המאמר צריך לשמור על עצמאות מהתערוכה ובחירותיו של האוצר כדי להיות מאמר סגור על התקופה.....

הצלמים הישנים – הצלמים החדשים

כאמור, את ראשית הצילום היהודי בארץ נוהגים לסמן בסוף המאה ה-19, עם הגעתם ארצה של צלמים בני העלייה השנייה, שהעבירו בתצלומיהם את רוח "היישוב הישן".³⁶ במונחים דוריים, עם דור הצלמים היהודים הראשון בארץ (עד 1933) נמנו צלמי עלייה זו וגם צלמי העליות השלישית והרביעית, שהגיעו בעיקר מרוסיה ומפולין.³⁷ צלמים כאברהם סוסקין, יעקב בן-דב, שלמה נרינסקי, שמואל-יוסף שוויג, סוניה קולודני ואחרים, הותירו אחריהם ארכיונים מרתקים. הצילום בעת ההיא נעשה במצלמות כבדות על תשלילי זכוכית, וסגנונו מזוהה בעיקר כצילום מבנים רומנטי, על פי רוב ציוני בערכיו.

הדור השני של הצלמים היהודים בארץ (1933-1948) נצבע בגון אנשי העלייה החמישית שהגיעו בעיקר מארצות התרבות הגרמנית (גרמניה, אוסטריה, צ'כיה).³⁸ צלמים כהלמר לרסקי, זולטן קלוגר, יצחק קלטר, שמעון (רודי) ויסנשטיין, אפרים ארדה ועוד, פעלו ברוח הצילום האירופי של התקופה

³⁵ הצילום הפלסטיני בשנות ה-80 לא נכלל בתערוכה ובמאמר הנוכחיים. לשם כך נדרש מחקר עתידי בהמשך ובנוסף לזה ההולך ומתרחק בכתיבתה של רונה סלע. ליסודות המעטים שכבר הונחו, וראו רונה סלע, לעיל הערה 28; וכן רונה סלע, לעיון הציבור: תצלומי פלסטינים בארכיונים צבאיים בישראל (תל-אביב: הלנה, 2009); רונה סלע, תליל ראד: תצלומים -1948-1891 (תל-אביב: הלנה, 2010); רונה סלע, תפיסה, דיור, שפה, היסטוריה: דור חדש בערים היהודיות-ערביות (תל-אביב: מוזיאון נחום גוטמן לאמנות, 2013).

³⁶ ראו גיא רוז, לעיל הערה 26, שם עמ' 19-33, 257-258; קדמו להם אמנם כמה צלמים בני העלייה הראשונה, אך היקף עבודתם טרם נחקר ביסודיות.

³⁷ ראו שם, עמ' 25-77, 258-260.

³⁸ ראו שם, עמ' 138-77, 260-262.

ועבדו על פי רוב עם מצלמות ניידות וקלות דוגמת לייקה ורוליפלקס. גם את ערכי האסתטיקה המודרניסטית של צילום גייסו המוסדות הציוניים לתעמולה.

עם דור הצלמים שפעל בארץ בעיקר לאחר קום המדינה (1948-1973), נמנים צלמים אוטודידקטים לרוב, שהגיעו ארצה תוך כדי ואחרי מלחמת העולם השנייה או שכבר היו ילידי הארץ.³⁹ בנו רוטנברג, מקסים סלומון, בוריס כרמי, דוד רובינגר, יעקב אגור, עמירם ערב, פטר מירום, מיכה בר-עם ועמיתיהם תיעדו בעיקר את נופי הארץ ומלחמות תקומתה, ברוח חופשית בהרבה ומשחררת לרוב מן הסד הציוני-לאומי. לצד צילום המתעד החל להתפתח כאן גם צילום העיתונות (העולם הזה), הפרסום והאופנה.

אל מורשת "הצלמים הישנים" הארצישראליים (שעסקו בעיקר בתייעוד ציוני-לאומי) ואל דור הביניים של ראשית ימי המדינה, הצטרפו במהלך שנות ה-70 צלמים ששבו לישראל מלימודים בחו"ל (בעיקר בארצות-הברית ובאנגליה). בישראל לא היה אפשר באותם ימים לרכוש השכלה אקדמית בתחום הצילום, שכן עד סוף שנות ה-70 לא היו מחלקות צילום ייעודיות באקדמיות ובבתי ספר לאמנות, ועיקרי הצילום הוקנו רק בקורסים טכניים ובמסגרות של "לימודי מקצוע". מאחר שהצלמים החוזרים חיפשו לעצמם אפשרויות תצוגת צילום בהקשר אמנותי ותעסוקה בהוראת צילום, נוכל לכנותם "הצלמים-אמנים-מורים".⁴⁰

גל זה של צלמים חוזרים לא ביקש בהכרח לשים לאל מגמות קיימות בצילום בארץ או לקדש את ההתבחנות המדיומלית. יותר מכל ביקשו הצלמים החוזרים לבדל את עצמם מן "החטא הקדמון" של הצילום הציוני. במונחיו של פייר בורדייה (Bourdieu), הם ביקשו להתנער מן המימד האידיאולוגי שהופך את שדה התרבות למנגנון.⁴¹ **הצילום בארץ בשנות ה-80 התאפיין אפוא לא בחזרה גרסיטית אלא בתפיסת הצילום כפרקטיקה אזרחית, כמדיום אמנותי המעיד על המציאות אך לא כעד מטעמה של המדינה, ועוסק בשאלות של ייצוג, זיכרון, טראומה, או כל נושא אחר הנדון בשיח הצילום.**

שמחה שירמן: ידעתי שזה מה שאני רוצה לעשות. ניסיתי ללמוד בארץ בלימודי חוץ של הטכניון וזה נורא שיעמם אותי. הפסקתי ונסעתי לניו-יורק.⁴² ב-1970 ארזתי מזוודה ונסעתי לניו-יורק, שכרתי דירה, ארגנתי בה מיד מעבדת צילום והתחלתי ללמוד. בהצעת ידידה נרשמתי לבית הספר לאמנויות חזותיות (SVA) והתקבלתי לשנה שנייה. [...] למימון הלימודים והמחיה עבדתי בעבודות רבות ושונות, לפעמים שבעים שעות בשבוע (היו

³⁹ ראו שם, עמ' 139-166, 262-263.

⁴⁰ חזרו מארצות-הברית: ג'ודי אורגל-לסטר (1970), קני לסטר (1970), יוסף כהן (1971), מיכה קירשנר (1975), אבי גנור (1976, 1985), עודד ידעיה (1976), שמחה שירמן (1976, 1985), דגנית ברסט (1980), יגאל שם-טוב (1985), רונית שני (1985), נוח פולברג (?) ויורם להמן (?); חזרו מאנגליה: אברהם אילת (1971), אלכס ליבק (1971), רונית שני (1973), חנה שביב (1974), איל און (1978), אליה און (1978), שוקה גלוטמן (1982); חזרו מצרפת: אברהם אילת (1978), ז'ראר אלון (1978), חיים לוסקי (1978); חזרו מגרמניה: רחל הירש (?), פסי גירש (?); מאוסטרליה: חנן לסקין (?).

⁴¹ פייר בורדייה, שאלות בסוציולוגיה, תרגמו מצרפתית: אבנר להב, ניצה בן-ארי (תל-אביב: רסלינג, 2005), עמ' 13.

⁴² בורדייה מבחין שכאשר הכוחות הדומיננטיים בשדה מצליחים לבטל את כוחות ההתנגדות המנפשים את דינמיקת היחסים בו, השדה הופך למנגנון; ראו הקדמת ג'יל ספירו לספר.

⁴² שמחה שירמן בשיחות עם נועה צדקה, תל-אביב, מאי-אוגוסט 2014.

תקופות שישנתי שלוש שעות בלילה): סבל במפעל לבגדי ילדים, שומר לילה בבית מלון של זונות וסרסורים בטיימס-סקוור, הוראת עברית לנשים עשירות, קפנה שולחנות במועדון וילג'-גייט, מאבטח באל-על... הקו המנחה ב-SVA היה צילום כביטוי אישי, עיסוק בעצמי. היו גם לימודים עיוניים כמו תולדות הצילום, ספרות, שיעורי ביקורת – אבל האווירה הייתה טיפוח חזק של האגו. לאחר שסיימתי את לימודי שם נרשמתי ללימודי תואר שני במכון פראט. שם הנחה אותי ארתור פריד (Fried), והתיידדתי עם פיליפ פרקיס (Perkis). הגישה בפראט הייתה שונה לחלוטין מהגישה ב-SVA: שם לימדו צילום כחלק ממסורת של אמנות. שם באמת נחשפתי באופן עמוק יותר להיסטוריה של האמנות ושל הצילום. [...] פיליפ פרקיס אמר לי פעם: "אל תיתן לרעיונות לבוא לפני המבט".

בארבע השנים הראשונות אחרי שחזרתי לארץ, לימדתי במדרשה, בויצ"ו-צרפת, בבצלאל, בחוג לקולנוע באוניברסיטת תל-אביב; פתחתי קורס צילום בשער הנגב, בבית הלוחם לנכים, בסטודיו-18, בקמרה אובסקורה. הייתי יוצא בשמונה בבוקר וחוזר ב-12 בלילה.⁴³

זוג הצלמים **אליה ואיל און**, למשל, יצאו ב-1978 ללימודים באוניברסיטת טרנט (Trent) שבנוטינגהם, אנגליה. בטרנט שמעו הרצאות אורח של מינור ווייט (White) וג'ון זרקובסקי (באותם ימים אוצר הצילום המשפיע במוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק), פגשו מרצים לתולדות הצילום, אספנים ופטרונים של צילום, הכירו ארכיונים של צילום ובאו במגע ישיר עם תצלומים קלאסיים. הם לקחו קורסים בין-מחלקתיים, השתכללו בטכניקות הדפסה שונות, וככלל, לדבריהם, היתה תחושה שצילום הוא באמת משהו מיוחד ושהוא איבר אורגני של עולם האמנות.⁴⁴

עם חזרתם ביקשו "הצלמים החדשים" להתחבר לחומרים המקומיים ולהשתלב בעשייה התרבותית בת-הזמן. רובם דבקו בערכי הצילום המודרניסטי שהונחל להם, אך יש לציין שהיה הבדל משמעותי בין החוזרים מלימודים בארצות-הברית לבין החוזרים מלימודים באנגליה⁴⁵, כפי שהבחינה רונה סלע: "בעוד הקבוצה הניו-יורקית חזרה עם ערכים ברוח ארתור פריד, פיל פרקיס, רוברט פרנק ואחרים ונטתה לעסוק בתכנים בעלי אופי אישי – היוצרים שחזרו מאנגליה מצטיינים במעורבות בתרבות המקומית ובעיסוק בנושאים בעלי אופי חברתי ופוליטי".⁴⁶

הקמת המחלקות לצילום, הגלריות וכתבי העת.

"הצלמים החדשים" הם גם אלה שיסדו את המחלקות לצילום בבתי הספר הפעילים לאמנות ובמקביל הקימו בתי ספר חדשים. בשלב הראשון נלמד הצילום בעיקר כ"מקצוע" או ככלי עזר לאמן, והגדרותיו המדיניות במחלקות המתהוות היו כדלקמן: צילום כמדיום חזותי תקשורתי וכאמצעי להגשמה עצמית (היחידה לצילום, בצלאל); צילום טכני ובסיס מקצועי (החוג לצילום, מכללת הדסה); צילום בהקשר אמנותי רחב (המדרשה לאמנות, רמת-השרון); צילום טכני ברמה עיונית ומקצועית גבוהה (המכללה לצילום, קריית-אוונו); מגמה המכשירה לצילום טכני, תעשייתי ופרסומי (ויצ"ו –

⁴³ שמחה שירמן בשיחה עם יעל גילעת, תל-אביב, דצמבר 2012.

⁴⁴ איל און בשיחות עם נועה צדקה, רמת-השרון, מאי-יולי 2014.

⁴⁵ בין היתר, ארה"ב: שמחה שירמן, מיכה קירשנר, אבי גור, דגנית ברסט, עודד ידיעה, רונית שני ויגאל שם טוב. אנגליה:

איל ואליה און, רונית שני, חנה שביב, יהושע (שוקה) גלוטמן

⁴⁶ רונה סלע, לעיל הערה 23, שם עמ' 15.

המכללה ע"ש נרי בלומפילד, חיפה); צילום לחובבים (קמרה אובסקורה, תל-אביב), שהתפתח לימים למסגרת לימודים ארבע-שנתית בצילום ובקולנוע.

דליה אמוץ: בהיסטוריה של כמאה שנות צילום, יש צלמים גדולים, אבל הם מעטים, כל כך מעטים. ובין הצלמים העובדים כאן היום, מי יהיה צלם גדול, צלם טוב, ומי לא יהיה צלם כלל, זו שאלה שהתשובה לה שמורה לעין המסתכל. [...] צילום זו אמנות, שמעט ההצלחות בה עומדות ביחס הפוך לשפע המצלמות שמונפקות מהמפעלים המייצרים אותן. איני רוצה לרפות את עיני הצלמים היוצאים לדרך קשה, אבל נהיה כנים: לא שהצילום בחיתוליו, אלא הוא שביל צר מאוד בתחום האמנויות הפלסטיות, שהעמידו היסטוריה מפוארת של יצירה אנושית. הצילום הוא התמחות מיוחדת, ומעטים עוברים בה. [...] אולי בתי הספר המתרכזים גם כאן יתנו לנו, עם הרבה סבלנות, צילום טוב. היכולת לתרום לאמנות צילום אחד טוב, שווה לעשרה או למאה ציורים טובים, וחבל על שאלות השווא האלה.⁴⁷

הקמת המחלקות ובתי הספר לצילום התרחשה במקביל למינוי אוצרים לצילום במוזיאונים, והעמידה תשתית רחבה ללימודים ולתצוגה של צילום. ב-1978 מונה מיכה בר-עם כ"יועץ" לענייני צילום במוזיאון תל-אביב לאמנות (רק ב-1986 שונתה הגדרת תפקידו של בר-עם, שהיה ל"אוצר הצילום" במוזיאון). באותה שנה הוגדרה גם המחלקה לצילום במוזיאון ישראל, וב-1979 מונה ניסן פרץ לאוצר המחלקה הצעירה. במקביל הורחבו האפשרויות להצגת צילום בארץ בהקמת גלריות אלטרנטיביות לצילום, בעיקר בתל-אביב. הצורך בחשיפה ובתצוגה הביא בהמשך הדרך גם לייסוד הביינאלה לצילום בעין-חרוד, מסגרת שפעלה בשנים 1986-1991.

הגלריה הלבנה⁴⁸ פעלה בשנים 1978-1984 בכיכר הבימה 4 בתל-אביב, והיתה הראשונה בארץ שהציגה צילום באופן בלעדי. מקים הגלריה, ספי קרייטי, עבד במשך שבע שנות פעילותה לצד שתי אוצרות: אלינא סלונים (1978-1980) וחנה שביב (1980-1984). מראשית דרכה גילתה הגלריה – שהגדירה את עצמה פשוט כ"מקום להראות בו צילום" – פתיחות לכל סוגי הצילום. דרך המבט וההיגד האישי של רבים מהצלמים שהציגו בגלריה, החל להימחק בהדרגה "הצל המגויס" שהוטל על הצילום בארץ מאז ימי הצילום הארצישראלי של ראשית המאה. לתהליך תרמה גם האמנות המושגית, שפרחה בסוף שנות ה-70 בארץ ונטלה ? לשילוב של הצילום כמדיום בין שאר האמנויות. גם העיתונות שיתפה פעולה בתהליך בהקדישה עמודי-מוסף שלמים לתערוכות הגלריה, ובארץ נוצרה מציאות צילומית חדשה.

הגלריה לאמנות הצילום⁴⁹ פעלה בשנים 1982-1984 בחלל בן שתי קומות ברחוב פרישמן 19 בתל-אביב (מנהל אמנותי ואוצר הגלריה: איל און; יועצי הקמה: חנן לסקין, ג'ודי אורגל-לסטר; מנהלת הגלריה: הילדה יבור). לאורך שתי שנות פעילותה של הגלריה, שכללה גם חנות לספרי צילום, אצר און 24 תערוכות של צילום עכשווי מישראל ומחו"ל.

⁴⁷ דליה אמוץ, "הצילום כבעיה", ידיעות אחרונות, 15.1.1988.

⁴⁸ הנתונים על פי חנה שביב, קט. הגלריה הלבנה: רטרופקטיבה (תל-אביב: גלריה בוגרש, 1994). עמוד: 14

⁴⁹ הנתונים באדיבות איל און.

קמרה אובסקורה – הגלריה⁵⁰ פעלה החל ב-1982 בבית הספר קמרה אובסקורה, אז ברחוב אלנבי 57 בתל-אביב. את הגלריה אצר תחילה עודד ידעיה (1982-1987), ובימי השיא של פעילותה נחשבה למובילה בין הגלריות החוץ-ממסדיות לצילום בארץ. מראשית הדרך התחייבה הגלריה לצילום פתוח ומעורב – כזה שייגע בגבולות, יציג בפני התלמידים את מירב האפשרויות, ייתן למורים מקום להציג בו את חזונם, ובתוך כך יקדם ויפתח את מושגי הצילום. במקביל הציגו בגלריה צלמים ואמנים מחו"ל, ביניהם רוברט פרנק, הלן לויט ואלן גינסברג, והתקיימו בה סדנאות אמן בהנחיית פרנק, פיל פרקיס ולי פרידלנדר.

בסטודיו בבורוכוב פעלה גלריה לצילום החל ב-1988, מעל חנות הצילום של אפרת וגדי לייברוק (כיום ברחוב שינקין 26, תל-אביב), בניהולם האוצרותי של רועי קופר ואילנה טננבאום. גם גלריה **בוגרשוב** ברחוב בוגרשוב 60 בתל-אביב (1989-1994), בתקופת ניהולה האוצרותי של אריאלה אזולאי, נתנה עדיפות לתערוכות צילום, וידאו ומיצב. בגלריות לצילום של **המדרשה לאמנות** ברמת-השרון ושל **בצלאל** בירושלים הוצגו בעיקר תערוכות יחיד באוצרות משתנה.

לצד בתי הספר, המחלקות לצילום במוזיאונים והגלריות העצמאיות לצילום, נוסדו גם כתבי-עת שיוחדו להצגת צילום, ובהם נחשף לעיני הקוראים-צופים ישראלים פועלם של צלמים בינלאומיים רבים, מה שהעמיק את השפעתם על סצנת אמנות הצילום בארץ. בין כתבי-עת אלה נמנה את **הצילום: כתב-עת לאמנות הצילום** (1976-1982), שראה אור בחסות התאחדות הצלמים המקצועיים בישראל; **צילומים: כתב-עת לצילום** (1982-1983), בעריכת אורי רם; ו**מושג: ירחון לתרבות ואמנות** (1975-1976), בעריכת אדם ברוך. ב"דבר המערכת" לגיליון הראשון של **מושג** הצהיר אדם ברוך כי כתב העת "מקבל על עצמו, החל בגיליון זה, להכיר לקורא את הצילום כאמנות" – הצהרה שקיבלה גיבוי בכתבה פותחת מאת חנן לסקין, בשם "הצילום: מתחביב 'מתפוצץ' לאמנות אנינה". אדם ברוך קיים את הבטחתו, ו**מושג** אכן הקפיד לדון בצילום בטקסטים תיאורטיים-מחקריים, בעדויות של צלמים וצלמות המדווחים על פרקטיקת העבודה שלהם, ב"תיקים" המתמקדים בצלמים מסוימים ובמאמרים היסטוריים על צילום. בין דפיו החל להיווסד כאן שיח תיאורטי על צילום בעברית, שנסמך לעבודות של אמנים כדגנית ברסט, דוד גינתון, תמר גטר, מוטי מזרחי, אפרת נתן ומיכל נאמן, שבכולן הצילום נוכח ומעורב. היו רבים שטענו כי אמנים אלה משתמשים אמנם בצילום, אך לא הצילום כצילום מדבר אליהם⁵¹ – אולם עצם השאלה הציתה דיון מעניין סביב המאבק בין מדיום האמנות הסורר והעולה לבין המדיום ה"גבוה" והמבוסס, הציור על נגזרותיו השונות.

מוניטין: המגזין שקורה עכשיו (1978-1993), אף הוא בעריכת אדם ברוך עד 1982 (אחריו ערכו את המגזין רון מיברג, רן אדליסט ואחרים), התייחד בכתביה ישירה בסגנון הניו-ג'ורנליזם, שזווגה עם שימוש בוטה בתצלומים. הירחון, ובו כתבות וביקורות רבות על תערוכות צילום ו"תיקים" של צלמות וצלמים אינדיבידואלים, הפגין – בעיצובו הגרפי של יקי מולכו – ברק חזותי של זוהר מעודכן ואופנתי. צלם המערכת של המגזין החל ב-1979 היה מיכה קירשנר, שיצר באותן שנים צילום "סנסציוני"

⁵⁰ הנתונים על פי עמוד: 15

סדרת מאמרים לרגל עשרים שנה לגלריה קמרה אובסקורה, **פלטניקה** 3 (תל-אביב: קמרה אובסקורה, הסמינר החדש, 1999).
⁵¹ יגאל שם-טוב וחנן לסקין בשיחות עם נועה צדקה, תל-אביב, מאי 2014.

ואגרסיבי – הן של פוליטיקאים והן בכתבות צבע על גיבורי תרבות, שחלקן עוררו לא מעט רעש תקשורתי (למשל כתבה על יונה וולך ב-1983).

המאבק להכרה אמנותית והשיח הפנים-צילומי

בשנים 1973-1991, האמנים המרכזיים שגם פעלו כמורים ומחנכים בבתי הספר לאמנות – ביניהם רפי לביא, יגאל תומרקין, יאיר גרבוז ודוד גינתון – התייחסו לצילום רק כמדיום "משני" המשרת את האמנות ולא כמדיום אמנות עצמאי. המאבק להכרה קשור אפוא בטבורו למהלך החזרה ו"הלידה מחדש" של הצילום כאמנות בישראל, המהלך לכינונו של הצילום ושיח הצילום כשדה מובחן. "שדה", מסביר פייר בורדייה, הוא מרחב פעולה עם היסטוריה משלו, שהאינטרסים המתעמתים בו כורכים היבטים סמליים וחומריים כאחד. השדה מתארגן על פי רוב בדרכי המאבק בין ותיקים לצעירים ובין מבוססים לאלה שמקורו באו, בין המחזיקים בהון סימבולי הנלחמים על שימור כוחם והמונופול שלהם לבין המצטרפים החדשים, החותרים להפוך את יחסי הכוח בפעילות חתרנית.⁵² אם נבחן במונחים אלה את שדה הצילום בארץ בסוף שנות ה-70 ובשנות ה-80, הרי ש"הצלמים החדשים" (המקדמים את הצילום כאמנות), האמנים הרואים בצילום אמצעי נוסף בארגז הכלים של הציור (הצילום כאמצעי), והצלמים המקצועיים (דוגמת בוגרי ובוגרות מכללת הדסה וצלמי העיתונות והפרסום הוותיקים) נאבקו אז ביניהם על ההון החומרי והסימבולי הנדרש להשגת דומיננטיות בשדה. הסוכנים הוותיקים, מטבע הדברים, דגלו בשימור המצב הקיים, בעוד החדשים הניעו מהלכים של שינוי. ההתבחנות של שיח הצילום כשדה היתה ליבת המאבק, הצומת שבו הצטלבו המהלכים של הסוכנים השונים הפועלים בשדה.

המאבק על עמדות השליטה בשדה האמנות נקרא גם במונחי השיח הכורך יחד ידע וכוח. הידע, שבמקרה הנדון נרכש בחו"ל, היווה מקדם היררכי המגובה בתיאוריה וביקורת – אך הוא נתקל בכוח נגדי שביקש לבטל את תוקפו. במצב כזה, העדר שיח תיאורטי-ביקורתי על צילום באותם ימים והכללתו בשיח האמנות הכללי, שנשלט על-ידי "המתנגדים" להתבחנותו המדיומלית (אמנים, מורים, אוצרים ומבקרי אמנות), חסם לזמן-מה את פוטנציאל המימוש של ההון הנרכש. מאמרי הביקורת שנכתבו באותה תקופה עסקו בנושאי הצילום ובטכניקה, בעוד השאלה המכרעת – שאלת טיבו של הסימן הצילומי – נותרה בלא מענה עד שלהי שנות ה-80, זמן הצגתן של הביינאלות לצילום. מאמרים בכתבי-עת כמו ציור ופיסול או מושג מצביעים על שתי מגמות צילום עיקריות שהתעצבו בארץ באותם ימים: המגמה האחת התפתחה מתוך האמנות הפלסטית הכללית, ששימשה בית גידול ובמה לדיון, תצוגה והפצה. במגמה זו, שבה התפתחה אמנם שפת צילום ייחודית, המשיך הצילום להיתפס כאמצעי וכתחום עזר נלווה ולא כאמנות עצמאית (תצלומים היו מודבקים, מועתקים או מודפסים בטכניקות שונות על מצע הציור, במערך כולל שהוגדר כ"טכניקה מעורבת").⁵³ במגמה

⁵² בורדייה, לעיל הערה 37, שם.

⁵³ גליה בר אור בשיחה עם יעל גילעת, עין-חרוד, דצמבר 2012.

השנייה נתפס הצילום כ"אמנות לכל דבר" ועניין,⁵⁴ אך בהיותו מדיום שהתפתח מחוץ לשדה האמנות המקומית – חסר לו פורום ליצירת שיח החיוני לביצור מעמדו בשדה. "צילום-צילום" – בניגוד לצילום שנכלל באמנות – לא הוצג בתערוכות קבוצתיות של אמנים. האנומליה הזאת תוארה על-ידי אדם ברוך במלים אלה: "אין ביקורת צילום. אין מצע תיאורטי. אין דירוג היררכי מסודר. אין מטרות. אין תיאוריה. יש יצר".⁵⁵

עדויות הצלמים עצמם מוסיפות על תיאור האנומליה הדיכטומית הזאת, מנקודת מבטם האישי:

יוסף כהן: כשהגעתי ארצה ב-1971, הצילום בארץ היה מקצועי אבל גם פרימיטיבי. היו כמה צלמים נפלאים, אבל כשדיברת על אמנות הצילום, לא לצורך תיעוד ולא לצורך פורטרטים, לא היה כלום. כשדיברת על לי פרידלנדר, אף אחד לא ידע מי זה. לא היו אוצרים לצילום, לא במוזיאון ישראל ולא במוזיאון תל-אביב; גמזו, שהיה מנהל המוזיאון, אמר ש"צילום אצלו במוזיאון אף פעם לא יהיה, רק בפרוודור".⁵⁶

איל און: כשבאתי לארץ זו היתה אכזבה ענקית. עדיין לא ידעו איך לאכול את הצילום. הצילום היה צריך להצדיק את עצמו לגמרי. הם דיברו על היסטוריה של הצילום, אבל בצורה נוסטלגית לגמרי: הנה טבריה לפני מאה שנה – מין היסטוריה של הצילום אצל אוהבי ישראל, בעצם בלי שום קשר ל"צילום" ול"אמנות".⁵⁷

דגנית ברסט: בזמן לימודי בבצלאל, תחום ההתמחות וההתעניינות העיקרי שלי היה ציור. [...] במהלך לימודי האמנות התחלתי לעסוק גם בהדפס, בעיקר הדפס רשת, וכאן, לראשונה, נכנס הדימוי הצילומי לעבודתי. [...] עבודת הצילום המוקדמת ביותר היתה סדרת תצלומים מהטלוויזיה עם תרגום, שחלק ממנה התפרסם אחר כך בכתב העת מושב (מס. 6). בשלב זה ראה רן שחורי, שהיה אז מנהל המדרשה, את עבודתי בבצלאל, והציע לי לעבור ללמוד במדרשה כאסיסטנטית של יאיר גרבוז, שלימד שם צילום (1973-1974). האידיאולוגיה המוצהרת של המדרשה היתה אז שצילום ילמדו אמנים ולא צלמים, וזאת כחלק מהתפיסה של האמנות המושגית, שהיתה מרכזית באותה תקופה. עמדה זו נחשבה בעינינו כיחידה האפשרית, משום שלא היתה באותה תקופה בארץ קהילה של צלמים, שהציעה עשייה צילומית ולוונטית אלטרנטיבית שמקורה במורשת הצילום כמדיום עצמאי, ואשר טענה למקום בתוך סצנת האמנות. [...] ב-1975 עזבתי למעשה את הציור לטובת עבודת שהצילום היה בהן מרכיב מרכזי, אם כי לא בלעדי.⁵⁸

אבי גנור: עומד תומרקין באולם שאני מציג – הוא כמובן לא מכיר אותי כי לא הייתי מופר – עומד ומסביר למה צילום צריך להיות בספרים ולא על הקיר, עם פספרטו. אני זוכר שנוצר קרב על המסמר, כי הצילום היה שלו: ברגע שאתה מרחיב את הסטיגמה שלך ונהיה אמן, אז אתה פוטר את עצמך מהמדיום. [...] לא היה אפשר להציג צילום בגבעון, או בגורדון, או במסדה. היה אפשר להציג אולי במוזיאון, צילום כמו זה של מיכה בר-עם.

⁵⁴ ראו יונה פישר ותמר מנור-פרידמן, קט. לידת העכשיו: שנות ה-60 באמנות ישראל (מוזיאון אשדוד לאמנות, 2008).

⁵⁵ אדם ברוך, לעיל הערה 30, שם.

⁵⁶ יוסף כהן בשיחות עם נועה צדקה, תל-אביב, מאי 2014.

⁵⁷ איל און בשיחות עם נועה צדקה, רמת-השרון, מאי-יוני 2014.

⁵⁸ ראו אצל גיא רוז, לעיל הערה 26, שם עמ' 194.

היתה תחושה שזה מאוחר מדי. תראי, באנו להילחם במלחמה שידענו שהיא לא נכונה, שהיא לא צודקת, שהיא סוג של טקס חניכה, [...] שרק בארץ צריכים את המלחמה הזאת. [...] עד עכשיו אני אמוציונלי על זה, כי זה באמת היה מיותר: לא בזמן, לא במקום, 500 שנה לאחר.

האמנים של שנות ה-70 השתמשו בצילום כקונספט – צילום מלוכלך, צילום של אירוע. פתאום באה קבוצה אחרת, שעובדת עם אותם מכשירים אבל יותר נקי ורהוט, מדברת ממקומות של תפיסה שבכלל לא עברו ליד מה שנקרא אמנות, ציור. ההבדל בין הדבר למצולם, הרעיון שאתה מצלם כי לראות איך הוא מצטלם – זה רעיון חדש.⁵⁹

באווירה זו נערכו ימי עיון וסימפוזיונים בהשתתפות צלמים וציירים שתקפו אלה את אלה;⁶⁰ פורסמו מאמרים תחת כותרות כמו "צילום הוא אמנות?"⁶¹ והתנהלו ויכוחים תוקפניים ומצטדקים מעל דפי העיתונות.⁶² דוד גינתון, למשל, שואל: "למה האיש בצילום של לי פרידלנדר צוחק? הרי באותה מידה היה יכול לבכות".⁶³ התוקפים, שבעצמם הרבו להשתמש בצילום בעבודתם, לא השכילו לרכך את הקונפליקט.⁶⁴ כתבה על כך

רונית שני: רפי לביא ויאיר גרבוז יזמו שני סימפוזיונים פומביים "על הצילום", שהיו למעשה סימפוזיונים נגד האפשרות של צילום כאמנות, והזכירו במשהו את הוויכוחים התיאולוגיים בין יהודים לנוצרים בימי-הביניים, כשברור מראש מי ה'אשם', מי נמצא בעמדת התגוננות. [...] בטאון המדרשה לאמנות פירסם שני מאמרים (לביא, תומרקין) שדנו, שוב, באי-האפשרות הנ"ל. [...] הבעיה של הציירים היא שעל פי חינוכם "אמנות יש רק אחת". את הצילום הם מנסים לקרוא בקריטריונים של ציור. מכאן השאלות החוזרות ונשנות על גודלם האחיד של צילומים בתערוכה, על המסגור, על העדפת שחור-לבן על פני צבע וכ'. על פי קריטריונים של ציור, הצילום נראה כמדיום מוגבל באפשרויותיו, אנכרוניסטי, מגוחך מעט.

תחת לחצים אלה רק טבעי שיהיו גם גולים עצמיים. דוגמא אחת היא בחירת השם "הגלריה לאמנות הצילום" לגלריה התל-אביבית החדשה. האם אפשר להעלות על הדעת גלריה לציור שתכנה את עצמה "הגלריה לאמנות הציור"? [...] מן הראוי לבחון את המלה החדשה "תצלום" שבאה להחליף את המקור "צילום". זוהי מלה מקטינה, הרומזת על אופי טכני. נבדוק כמה מקבילות: רישום – תרשים, חקירה – תחקיר, קיצור – תקציר. מתקבל על הדעת לומר "תצלום רנטגן", או "תצלומי אוויר". "תערוכת תצלומים" נשמע צורם. [...] והנה גול עצמי נוסף: רבים מהצלמים כבר אימצו את המלה החדשה.

גול עצמי אחר הוא הלחץ המופעל על הצלמים דווקא מתוך הממסד הצילומי: "מתי יהיה כבר צילום ישראלי?" – תביעה לוקל-פטריוטית מוזרה בשעה שהעולם הולך והופך לכפר אחד גדול, בשעה שהצילום – בניגוד לספרות העברית, למשל – מדבר בשפה בינלאומית מעצם טבעו. למותר לציין שאף אחד אינו יודע בעצם להגדיר, או אפילו לאפיין, את המונח העתידי "צילום ישראלי".

⁵⁹ אבי גנור בשיחה עם יעל גילעת, רמת-השרון, דצמבר 2012; הפסקה הראשונה מתייחסת לתערוכתו הראשונה ב-1985.

⁶⁰ למשל שני סימפוזיונים שיזמו רפי לביא ויאיר גרבוז תחת הכותרת "על הצילום", שלמעשה עסקו בשלילת הצילום; על כך ראו רונית שני, "מצב הצילום בישראל: ספירת מלאי", ידיעות אחרונות: תרבות וספרות ואמנות, 3.12.1982.

⁶¹ ישראל נתיב, "צילום הוא אמנות?", מוזות: בטאון המדרשה לאמנות 1 (1984), עמ' 52; המאמר מגיב על דברים שכתבו רפי לביא ויגאל תומרקין.

⁶² דוד גינתון, עיתון תל-אביב, 31.5.1985, ותשובת מיכה קירשנר ושמחה שירמן, עיתון תל-אביב, 7.6.1985.

⁶³ דוד גינתון, "לי פרידלנדר: למה הוא צוחק?", עיתון תל-אביב, 17.4.1985.

⁶⁴ גם כאשר במרץ 1979 הוצגה בגלריה הלבנה, הגלריה המובהקת לצילום, תערוכת צילום של הציירים סמדר אליאסף, יאיר גרבוז, רפי לביא, יהודית לויין והנרי שלזניאק.

לסיכום, הצילום בישראל נתון במלחציים מבחוח (האם זו אמנות?) וחיבוק דוב של אוהדים (שיהיה עכשווי, שיהיה אחר, שיהיה ישראלי!).⁶⁵

גם אם רבים מצלמי דור שנות ה-80 התכבדו בסופו של יום בתערוכת יחיד במוזיאונים הגדולים (תל-אביב, ירושלים),⁶⁶ בזמן אמת הם חוו הדרה מכרוניקת האמנות הישראלית, כפי שנרשמה בתערוכות קבוצתיות מרכזיות שחיידו את הבידול בין האמנות הפלסטית לבין הצילום כמדיום עצמאי. שמות תערוכות כמו "האמן והתצלום" (מוזיאון ישראל, 1976, אוצר: יונה פישר) או "המצלמה והמכחול" (תערוכה נודדת של אמנות לעם, 1981, אוצרת: שרה בריטברג-סמל),⁶⁷ מסגירים את עיסוקן בחיבור בין האמנות הפלסטית המסורתית לבין הצילום, שנלווה להתעלמות מן המרחב העצמאי החדש של הצילום האיש.

ב-1993 אצרה רונה סלע במוזיאון תל-אביב לאמנות את התערוכה "טווח הריאליזם", שפילסה את הדרך לתערוכה "90–70–90" שנה לאחר מכן. בתערוכות אלה הניחה סלע את הטענה כי שהצילום של שנות ה-80 הוא מודרניסטי ומכאן שמרני ולא רלוונטי, וכי עקרון ההפרדה בין צילום לאמנות פלסטית (שהובילו גלריות מתמחות בראשות הגלריה הלבנה ואוצרי המחלקות הייעודיות במוזיאונים הגדולים, ניסן פרץ ומיכה בר-עם) רק מזין את השמרנות הזאת, המקדמת צילום מסורתי ומקדשת הבחנות היסטוריות. התערוכה "90–70–90", לעומת זאת, ביקשה לטשטש גבולות והבחנות היררכיות בתחומי המעשה האמנותי ככלל, ברוח ה"פוסט-מודרניזם". בין התגובות לתערוכה בלטה זו של **עודד ידעיה**:

תיאור הסצנה הפוסט-מודרניסטית המקומית בצילום כנשענת על יסודות הצילום המושגי בלבד, כפי שעולה מהתיזה של רונה סלע, נראה לי לא נכון. לדעתי הסצנה משלבת יסודות כאלה, אך גם ובעיקר יסודות מהצילום המודרניסטי המאוחר בארץ ובעולם (וכמובן מהצילום הפוסט-מודרני בעולם). [...] רפי לביא, לדוגמא, אימץ את המצלמה, אבל לא התייחס לשפה ולהיסטוריה של הצילום. היעלה על הדעת היום לאמץ את המכחול ללא התייחסות, ולו על דרך השלילה, להיסטוריה של הציון? זכותה של אוצרת צעירה להעמיד תערוכות שאפתניות שאינן עומדות בכל כללי ההגינות ההיסטוריות. [...] היא אמנם רצתה להדגיש נקודה אחת ובהכרח גרמה עוול לנקודה אחרת, אבל בעיני זה עדיף על עשייה פושרת וחסרת טענות חדשות.⁶⁸

זירה נוספת של המאבק להכרה היה הוצאת ספרי צילום אישיים, בנוסח ספרי-אמן. ביניהם נמנה את לצאת מזה וילדי הארץ (יעקב שופר, 1982 ו-1984), אבי גנור (אבי גנור, מוזיאון תל-אביב לאמנות, 1984), כאן ומכאן (גבריאל פלטי, 1984), עבודות בצילום (שמחה שירמן, מוזיאון תל אביב לאמנות, 1986) צייר עם מצלמה (אברהם אילת, 1986), מסמך אישי (עודד ידעיה, 1986), תמונות מארץ-

⁶⁵ רונת שני, לעיל הערה 55, שם.

⁶⁶ מיכה קירשנר (1983, 1997), אבי גנור (1985, 1990, 2011), ברי פרידלנדר (1985, 2006), בועז טל (1987, 2001), שמחה שירמן (1988, 1996), עודד ידעיה (1990), מורל דרפולר (1991), אברהם אילת (1992), דליה אמוץ (2000), שוקה גלוטמן (2000).

⁶⁷ על תערוכה זו – שכללה עבודות משל דגנית ברסט, דוד גינתון, יאיר גרבוז, חיים מאור, מוטי מזרחי, יעקב מישורי, מיכל נאמן, הנרי שלזניאק ועוד – ראו טלי נתיב, "ציון וצילום: יחסים חדשים", דבר, 16.10.1981.

⁶⁸ עודד ידעיה, "הערות על התיזה", העיר, 23.9.1994.

ישראל (ג'ואל קנטור, 1986), אלבום ישראל (שוקה גלוטמן, 1988).⁶⁹ כדאי לשים לב לשמות הספרים: בניגוד למגמה הרווחת לניתוק מביטויים של ישראליות, רבים חלק מאמנים אלה בחרו לכלול את המלה "ישראל", בהטיותיה השונות, לשמות ספריהם. כמה מן הצלמים (שוקה גלוטמן, עודד ידעיה) נוהגים ללוות את תצלומיהם בטקסטים המהווים חלק אינטגרלי מן העבודה, תוך יצירת זיקה לעולם האמנות הישראלי המתנכר. קטלוגים של תערוכות צילום מרכזיות ובראשן הבינאלות לצילום בעין-חרוד (1986, 1988, 1991) מוסיפים נדבך חשוב לפרק זה.

עודד ידעיה: תמיד חשבתי שספר הוא הפורמט הכי נכון לצילום. לעומת ציור, הצילום לא מאבד מערכו בספר. ספר נשאר – ותערוכה נגמרת. דרך ספר אתה מצליח להגיע להרבה אנשים ומשלם מחיר קטן יחסית. בכלל אני חושב, וזה נושא לוויכוחים אינסופיים, שצילום קרוב יותר לספרות מאשר לציור; לפחות הצילום שלי... אני לא מתיימר לסכם בספר את הבעד ונגד שלי על הנישואין. בתור אמן יש לי החירות לא לעשות ממוצע של כל האמיתות בעולם בנושא המשפחה. בחרתי לטפל בו בן הקשה, הבלתי מטופל. אני מנסה פשוט להוריד מסכות.⁷⁰

במקביל, באותה תקופה, תורגמו לעברית ספרי עיון ותיאוריה של צילום, שהשפיעו על הצלמים הנדונים ועל דורות של צלמים אחריהם בארץ ובעולם, ובהם הצילום כראי התקופה [1973] מאת סוזן סונטאג (1979), יצירת האמנות בעידן השיעבוד הטכני [1939] מאת ולטר בנימין (1983), ומחשבות על הצילום [1980] מאת רולאן בארת (1988). מבחר מובאות מפתח מן הפרק הפותח את ספרה של סונטאג, זורה אור בהיר גם על המציאות הישראלית בתחום הצילום:

האנושות עודנה משתהה, ללא תקנה, במערת אפלטון, ממשיכה להתרפק, מתוך הרגל ישן נושן, רק על תמונותיה של האמת. / לאסוף תצלומים הרי זה לאסוף את העולם. / לצלם משמעו לקנות חזקה על העצם המצולם. / תצלומים מספקים עדות. / בעיקרו של דבר זהו פולחן חברתי, הגנה בפני חרדה ומכשיר של כוח. / באמצעות התצלומים, כל משפחה מעצבת כרוניקה של דיוקנאות של עצמה – מסכת ניידת של תמונות המעידה על אחידותה. / הצילום נעשה לפולחן של חיי המשפחה. / אנשים שעברם נשדר מהם, הם כמדומה מצלמי התצלומים הנלהבים ביותר, בביתם ומחוצה לו. / נוכחותן בכל של המצלמות מרמזות באורח משכנע שהזמן מורכב מאירועים מעניינים, אירועים הראויים לצילום. / כאשר הצלם יכול לבחור בין התצלום לבין החיים, הוא בוחר בתצלום. / "תמיד חשבתי שהצילום הוא מעשה פריצות – זה אחד הדברים החביבים שבו", כתבה דיאן ארבוס. / בדומה למכונית, המצלמה נמכרת בתור נשק טורפני – נשק שהמיכון שלו משוכלל ככל האפשר, נכון לזינוק. / לצלם בני אדם משמעו לאנוס אותם. / הצילום הופך אנשים לחפצים שאפשר להחיל עליהם בעלות סמלית. / ימינו אלה הם ימים נוסטלגיים והתצלומים מגבירים את הנוסטלגיה. הצילום הרי זו אמנות אלגית, אמנות של דמדומים. / התצלום הוא בעת ובעונה אחת נוכחות מדומה וסימן להיעדרות. / תצלומים אינם יכולים ליצור עמדה מוסרית, אך הם יכולים לתגבר עמדה כזאת – ויכולים לסייע בבנייתה שעה שהיא נולדת. / לסבול הרי זה דבר אחד; דבר אחר הוא לחיות עם תמונות מצולמות של סבל. / בעשורים אחרונים אלה, פעל הצילום ה"מגויס" להרדים את המצפון לפחות באותה מידה כמו לעוררו. / איש ההיגיון המובהק שבין

⁶⁹ בעשורים הבאים ראו אור גם הישראלים (מיכה קירשנר, 1997) ודיוקן ישראלי (ורדי כהנא, 2006).

⁷⁰ ראו אצל ענת גורל, "מצבים: ראיון עם עודד ידעיה", הצילום 7 (יולי 1986).

האסתטיקנים של המאה ה-19, מלארמה, אמר שכל דבר בעולם קיים כדי להיעשות לספר. היום הכל קיים כדי להיעשות לתצלום.⁷¹

על רקע זה, בטובעו את המונח "ארט-כרוניקה", קבע אדם ברוך כי מקומו של הצילום בעיתונות המודפסת ולא במוזיאון. נגדו יצאו צלמים ובראשם דליה אמוץ, שטענה כי המקום לתצוגת צילום הוא גלריות ומוזיאונים. הרעיון – זירת המאבק – התבסס בביינאלה השנייה לצילום בעין-חרוד. אדם ברוך אצר אז את הביתן הישראלי, שבו הציג את צלמי ה"ארט-כרוניקה" לשיטתו: אלכס ליבק, מיכל היימן וגדי דגון.

אדם ברוך: ארט-כרוניקה הוא מושג פרטי שלי, ואף שהוא אולי אינטואיטיבי מכדי להתקבל מיד כ"איזם", אני מבקש להנחיל אותו לרבים: ארט-כרוניקה, היינו, שילוב של אמנות ועיתות. עתות במובן של עיתונות, תקשורת. ההנחה פשוטה ועובדתית: עיקרו של הצילום הישראלי המודרני חי בזיקה לעיתונות הישראלית. רק מעט מהצילום הישראלי הזה חי במנותק מהעיתונות.

בישראל, העיתונות, ובפרט המגזינים, ממלאים את מקום המוזיאונים, הגלריות והמגזינים האמנותיים, בכל הנוגע לצילום. העורך הוא אוצר הצילום. הקוראים הם קהל הצופים. העיתון הוא אחד ההקשרים הפנימיים של הצילום הישראלי המודרני. העיתונות היא התערוכה הקבועה של הצילום הישראלי. היא אתגר והיא ממריץ, ואולי אף המגדיר האיכותי-מקצועי. יש, כמובן, חיים מחוץ לעיתונות. כלומר, יש צילום מודרני ואיכותי ישראלי המתקיים מחוץ לעיתונות. [...] אבל הארט-כרוניקה היא "האפשרות הטובה" של הצלם-אמן הישראלי, החי בסביבה שאינה תומכת בו.

הבינאלה לצילום בעין-חרוד היא מפעל פשוט חלוצי, מבודד למדי. בדרך כלל פעילות הגלריות והמוזיאונים הישראליים בתחום הצילום צנועה, ענייה, מתוננת. העיתון, המגזין, הוא חלל התצוגה האפקטיבי ביותר של הצלם הישראלי. [...] בסך הכל מדובר בחניכות ישראלית אינסטינקטיבית ומשכילה גם יחד, של הצילום המערבי המודרני. התובנה המודרניסטית המערבית היא התובנה המחייבת בישראל. ההחלטה להציג בביתן הישראלי של הבינאלה בעין-חרוד 1988 פרויקטים (דגון, היימן) או תהליך שחזור של עבודה אחת (ליבק) ולא פורטפוליו, תואמת חלק חשוב של מציאות צילום ישראלית ותומכת בתיאוריית הארט-כרוניקה.⁷²

דליה אמוץ: מי שרוצה לצלם ולהישאר בחיים מחוץ לחדרו של העורך השופט את צילומיו, זו זכותו, ככל שיהיה לו כוח להתמודד עם שאלות של מה-אתה-עושה-ולמי-זה-נחוץ. זו יצירה. זו לפחות התמודדות עם יצירה. אין צורך עמוק יותר באדם מן הרצון להגיד דבר בעל ערך בעולם קצר-מועד כמו שלנו. העיתון הוא לא בדיוק כלי מתאים לדברים בעלי אורך נשימה. מקסימום שורט-סטורי. צילום עם איכות מהסוג של האמנות הצרופה לא יגיע לידי ביטוי אם אין בו חשיבה בלתי תלויה וכוח ליצור דימויים משוחררים מקונוונציות. בלעדיהם הוא החטאה אמנותית הראויה לארט-כרוניקה. ואיני באה לזלזל באמנותו של עורך עיתון, אלא לתחום את תחומה. הצילום הוא אולי מתנצל, אבל גם עובדה, ויש קבלות על הרמה הגבוהה ביותר שבה יכולים

⁷¹ סוזן סונטאג, "במערת אפלטון", הצילום כראי התקופה, תרגם מאנגלית: יורם ברונובסקי (תל-אביב: עם עובד, ספריית אופקים, 1979), עמ' 30-7.

⁷² אדם ברוך, "ארט-כרוניקה: האפשרות המועדפת של הצילום הישראלי המשכיל והיצירתי", קט. הבינאלה הישראלית השנייה לצילום, בעריכת אבי גנור ומיכה קירשנר (עין-חרוד: משכן לאמנות, 1988); ראו גם מוסף מיוחד לביינאלה, כותרת ראשית, 2.9.1988.

צלמים לעשות את זה כאן, בארץ, בדרך הישראלית ביותר. בלי סגידה יתרה. לא לטכניקה. לא לגוני האפור העכור או לכהות האפלה. לא לסמלים.⁷³

מכל מקום, לאחר שאורי אבנרי הנהיג בעיתונו **העולם הזה** את מושגי "הכתבה המצולמת" ואת הפונקציה של "צלם מערכת", הכניס אדם ברוך צילום מזן חדש אל בין דפי העיתונות המגזינית. לאחר התנסות בת שנתיים בכתב העת **מושג** (1974-1975), שבו הוצג ונדון לראשונה צילום מודרניסטי מהארץ ומחו"ל, ובהמשך לכתובת ביקורת אמנות בדגש על צילום במוסף התרבות והאמנות של **ידיעות אחרונות**⁷⁴ – מחצית שטחו של המגזין **מוניטין**, שאותו ערך אדם ברוך בשנים 1978-1982, הוקדשה לצילום (בין צלמיו הקבועים של המגזין נמנו מיכה קירשנר, אבי גנור, ז'ראר אלון וגדי דגון). וגם כאשר מונה ב-1984 כעורך מוסף **7 ימים** של **ידיעות אחרונות**, הקפיד אדם ברוך לתת מקום נרחב לצילום, בעיקר זה שצילמה מיכל היימן.

ואמנם, צילום לעיתונות מילא תפקיד מרכזי בפרקטיקה של צלמי הדור. ב-1983 התפרסם בעיתון **אנשים** תצלום של ורדי כהנא, שבו נראה אמיל גרינצווייץ בהפגנת "שלום עכשיו" בירושלים רגע לפני הירצחו. ב-1984 התפוצצה פרשת "קו 300" בעיקר בעקבות תצלום של אלכס ליבק שהופיע בעיתון **חדשות**. שני תצלומים אלה מפגינים באופן דרמטי את כוחו של הצילום ואת הזיקה בין רצח לנצח. יש לציין גם את סדרת תצלומי **כסית** של ברי פרידלנדר, שתיעד את יושבי בית הקפה המיתולוגי ואף הוצגה במוזיאון ישראל (1985). אצל צלמים אחרים חודרת התקשורת לגוף העבודה בדמות "דימויים אפורים" ממסך הטלוויזיה (למשל אצל שמחה שירמן וג'ודי אורגל-לסטר).

התערוכות המרכזיות והביינאלות לצילום

בין אמצע שנות ה-70 ובמהלך ה-80 תערוכות רבות עסקו בצילום האישי הישראלי והביאו לתודעה הציבורית. עיון בטקסטים הנלווים בקטלוגים ובביקורות שנכתבו בעקבות התערוכות, יתרום להבנת השינוי שעבר הצילום במעבר ממודוס תיעודי לאמנותי.

מיכה בר-עם ומארק שפס בקטלוג התערוכה "מצב: צלמים ישראלים" (מוזיאון ישראל,

ירושלים, 1974): זוהי התערוכה המקיפה הראשונה של צילום ישראלי המוצגת במסגרת של מוזיאון. [...] כל צלם מציג סדרת צילומים נושאת (פורטפוליו), שבמסגרתה ניתן ביטוי לחווייתו האישית ולדחף היצירה שלו. משותפת לכולם ההכרה, שהצילום אינו אך תוצאה של מקרה מוצלח, אלא פרי מודעות והכרעה בצד מיצוי מלוא היכולת האישית הטכנית. [...] היו שצילמו את הנושא תוך דקות ספורות – אחרים התמודדו איתו תקופה ממושכת, לעתים אף שנים, תוך רצון למתן ביטוי משמעותי ולפיתוח סגנון אישי. [...] המפגש בין המציאות המורכבת שבה אנו חיים לבין רצונם של חלק מן הצלמים להתמודד איתה, השרה על התערוכה אווירה כבדה במקצת לצד מומנטים אופטימיים יותר.

⁷³ דליה אמוץ, "צילום: השופטים והארט-כרוניקה", **פרוזה: ירחון לספרות ואמנות** (ספטמבר 1988), עמ' 56-57.

⁷⁴ גם רונית שני פרסמה ביקורות על צילום בעיתונות המקומית החל ב-1981.

אדם ברוך על תערוכות צלמים בבית האמנים (תל-אביב, 1980), שאצר ישראל (רולי)

נתיב: אין ספק, זו תערוכת מפנה בכל הקשור לצילום ישראלי. תערוכת מפנה אינה בהכרח תערוכת איכות. היא בהכרח תערוכת נוכחות. תערוכה זו היא אפוא תערוכת הנוכחות של הצילום הישראלי. [...] מדובר במפגן צילום ישראלי, שאינו נקי ממוצגים וממשתתפים מיותרים וכולל גם את הצילום העיתונאי, המסחרי-פרסומי, התיעודי, הניסויי וגם את זה שיומרתו "אמנותית". פלורליזם או ריבוי סגנונות זה הנו טבעי ביותר לטווח השימוש בצילום היום בישראל ולטווח האמביציה של הצלמים השונים. וכך, אם ההיסטוריה של הצילום הישראלי צריכה תאריך-ציון, יהיה זה אחד התאריכים.⁷⁵

במבוא לפרק הצילום בקטלוג התערוכה **"כאן-עכשיו"** (מוזיאון ישראל, ירושלים, 1982), פורש ניסן פרץ סקירה היסטורית רחבה יחסית של הצילום בארץ, החל במאה ה-19 ועבור דרך ראשית המאה ה-20. בשנות ה-50, מבחין פרץ, חדרו לצילום מגמות "אמנותיות" כביכול והוא החל להידרדר לציוריות מתקתקה ודקדנטית בנושאים רווחים של פרחים ושקיעות. במשך שני עשורים כמעט יצרו צלמים בלתי מקצועיים שפע תצלומים בנאליים, לעתים תוך שימוש בתחבולות טכניות ליצירת אפקטים חזותיים מפוקפקים. נקודות האור היחידות היו צלמי עיתונות ברמה בינלאומית, ובהם דוד רובינגר ומיכה בר-עם. בשנות ה-70 החל המצב להשתנות.

ניסן פרץ בקטלוג התערוכה "כאן-עכשיו": בראשית שנות ה-70 התרחשו תמורות חשובות בזירת הצילום בישראל. כמה ישראליים ועולים חדשים, שלמדו באירופה ובארצות-הברית, הגיעו לארץ חדורי השפעות ורעיונות חדשים. [...] בניגוד לחלוצים מן המחצית הראשונה של המאה, אין הצלמים בני הדור החדש מחפשים אחר זהות יהודית או ישראלית. לגביהם כבר אינה קיימת שאלת שורשיהם וזהותם האמיתית בארץ, וכך הם חופשיים לעסוק במדיום הצילום תוך חיפוש אחר ערכים והישגים אסתטיים ואינטלקטואליים ולהציב בפניו אתגרים חדשים לבקרים.

פרץ לא רואה בכך חקיינות של הצילום האמריקאי אלא שלב הכרחי וחיובי בתהליך ההבשלה של הצילום הישראלי. הנושאים, הוא מוסיף, מקומיים אמנם (צילום נוף, צילום תיעודי, צילום אישי) – אך אמות-המידה של העשייה והתצוגה הן מערביות.

רונית שני בעקבות התערוכה "כאן-עכשיו": חסרונה של מסורת צילום לאומית בישראל יש בה גם משום יתרון, שכן צלמי ישראל לא היו כבולים מעולם בכבלי מסורות העבר כעמיתיהם בצרפת ובעיקר בבריטניה. התצלומים בתערוכה **"כאן-עכשיו"** הם בבחינת מבשרי עתיד בהיר לאמנות הצילום בישראל. [...] יש אך להצטער, שעדיין רווח בישראל הוויכוח הנואל אם אמנם הצילום הוא אמנות, ואפילו אמנים רציניים ומורים לעתים אינם עומדים על חשיבותו האמיתית של המדיום ועל מקומו בין האמנויות. [...] הצילום בישראל הגיע לפרקו, מחזורים באים והולכים, האוויר מתמלא בהצעות מפתות: שתי גלריות תל-אביביות מציגות רק צילום; מוזיאון ישראל ומוזיאון תל-אביב ממנים אוצרי צילום; בצלאל פותח יחידה ללימודי תואר ראשון של צילום כאמנות; מוניטין מדפיס באיכות רפורטאז'ית מצולמות, חלקן בצבע; קמרה

⁷⁵ אדם ברוך, "צילום עכשיו", ידיעות אחרונות, 19.12.1980.

אובסקורה מארחת מורי צילום אמריקאים בסדנאות קיץ. בתוך אווירה אופטימית של אפשרויות חדשות של התרחבות, מופיעה תערוכת הצילום של "כאן-עכשיו" במוזיאון ישראל כשיקוף רנטגן פתאומי של הצילום בישראל. היא מאפשרת לנו, בפעם הראשונה, לעשות "ספירת מלאי". [...]

רוב הצלמים נוחתים כאן ורוצים לממש את הידע והניסיון שלהם על חומרי גלם מקומיים. מה הם פוגשים כאן? [...] שמש קופחת, זיעה, עצבנות, גסות רוח, ארץ בין מלחמות, שנאה עצמית, לאומנות, טלוויזיות צבע בתשלומים, תקוות ירידה, ארץ של אנדרטאות, נחלת אבות של שני עמים, מעילי רוח, חתולי רחוב, פלאפל בעמידה, גרעיני עפולה, מכנסיים קצרים, מכבי תל-אביב, שגעון הכיכרות, שדה כלניות, חתונה של בן-דוד בקיבוץ, קסטות של זוהר ארגוב, מרק עוף אצל אמא. [...] יש משהו מעליב בפער בין המסתורין והגירוים היומיומיים של רחוב בארץ זרה, לבין הבנאליה של בית קפה דיזנגופי. [...] במקום יער – חורשה אפופת עשן סטייקים.

באופן טבעי, תהליך "כיבוש" חומרי הגלם המקומיים יאריך עוד שנים אחדות. בינתיים, התגובה הקיבוצית של הצלמים היא התבצרות בפינות "אישיות". [הדגשה ג.ר.] [...] אחר כך הם, לפחות חלקם, עושים תערוכה, מחכים לתגובה. [...] נבדוק בתערוכה [...] לאן נעלמו (כמעט) השמש הישראלית והאדמה המתעלפת בחום? ועוד שאלה חשובה: איך קרה שמעטים כל כך מצלמים בני אדם, ורבים כל כך (יחסית) נוף עירוני או אובייקטים נייחים? [...] המסקנה הבלתי נמנעת כאן היא של רתיעה מהתחככות קרובה מדי עם החיים, מה שאנחנו קוראים "היומיום".⁷⁶

שני מביאה לדוגמה שני צלמים שעבודותיהם אינן מסגירות את מקום צילומן: אליה און, שהיתה יכולה להשתלב בקלות בתערוכה בנוסח "הטופוגרפיה החדשה" – ושמחה שירמן, המתעד את עכו עיר ב"פיוטיות יתר". כלל, טוענת שני, "התערוכה במוזיאון מנותקת מן המציאות: היא יכולה להיות תערוכה של צילום שוויצרי, למשל". בסיכומי דבר, שני מבקשת לצילום הישראלי צלמים המתבוננים בחומרי חיים לא הירואיים "בפשטות ובשקט", כפי שעשו הצלמים הגדולים של ראשית המאה ה-20 דוגמת אֶז'ן אַטְגֶ' (Atget), אוגוסט זנדר (Sander), ווקר אוונס (Evans) ואנדרה קרטש (Kertész).

הביינאלה הישראלית הראשונה לצילום התקיימה בסוכות 1986 במשכן לאמנות ע"ש חיים אתר בעין-חרוד, באוצרותם של אברהם אילת, אבי גנור, מיכה קירשנר, שמחה שירמן, יונה פישר וגליה בר אור. שינויים פרסונליים במשכן לאמנות, שנמסר לניהולה של בר אור ב-1985, גררו שינוי גישה ופתיחות לעיסוק בתחומים "לא סגורים", מה שאיפשר יוזמות כמו הביינאלה. באירוע ראשוני זה – שבו הציגו 37 צלמים במסגרות שונות שכללו סדנאות מקצועיות בניהולו של אילת, הפעלות לקהל בניצוחו של שירמן, ביתני תצוגה חיצוניים בנוסף לבניין המרכזי של המוזיאון, ו"קיר פתוח" לתצוגת עבודות של מבקרים – ביקרו כ-43 אלף מבקרים, ביניהם יוצרים ומרצים מחו"ל.⁷⁷

גליה בר אור בקטלוג הביינאלה הראשונה: ימיהם של תצלומי נוף הארץ ואנשיה, כ-150 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

⁷⁶ רונית שני, לעיל הערה 55, שם.

⁷⁷ בהמשך היו שותפים לניהול הביינאלות אילנה וטולי באמן, כאשר עבודת האוצרים והמשתתפים נעשית בהתנדבות.

רק היווסדם של מוסדות חינוך לאמנות מבטיח מפגש מצטבר בין יוצרים, המעמיק מודעות לזמן ולמקום ומתווה מגמת התפתחות. ראשיתה של "אמנות ישראלית" ב-1906, עם ייסוד בית הספר לאמנות בצלאל בירושלים. ראשיתו של "הצילום הישראלי" בראשית שנות ה-70, עם היווסדם של בתי הספר לצילום ושילוב לימודי הצילום בבתי הספר לאמנות.

בתגובה על קביעותיה של בר אור, נוסף כי העובדה שצילום לא נלמד באופן רציף⁷⁸ בבצלאל נבעה גם מאי-הבנתם של המורים והמנהלים את רוח התקופה המודרנית. יתרה מזו, גם עם הקמת מחלקות ייעודיות לצילום במוזיאונים לא השכילו רבים מן האוצרים ליצור בהן רצף תערוכות היסטורי-תימטי שיכיר לסטודנטים את תולדות הצילום בארץ. האוצרים הסתפקו לרוב בתערוכות היסטוריות בודדות, שלא בנו רצף הקשרים רחבי על צירי הזמן והמרחב. את אי-התקבלותו של הצילום כאמנות בישראל בר אור מייחסת לשני היבטים המיוחדים למדיום: 1. ההנחה שצילום הוא מציאות, ומכן שאינו יכול להיות אמנות; 2. העובדה שלחיצה על כפתור דיה מבחינה טכנית להפקת צילום, מביאה להמעטה בערכו. אדם ברוך כתב על הביינאלה כי זהו אירוע מבורך, שהורתו ולידתו בצורך תרבותי אותנטי – אך קבל על כך ש"עין-חרוד רחוקה מן העין" ואת הקטלוג ביקר כפרסום מאכזב עם טקסטים סכימטיים וגרפיקה זקנה. הצילום הישראלי, הבחין, נספח עדיין לאמנות הפלסטית, וככלל הביקורת מתייחסת אליו בהקשרי האמנות הבינלאומית ולא באלה של הצילום העולמי. ואנו נוסף – או לצילום המקומי המוקדם.

אדם ברוך על הביינאלה הראשונה: עיקר חיותו של הצילום המקומי הצעיר הוא בעיתונות ובבתי הספר לצילום (קמרה אובסקורה, בצלאל, הדסה). גם אלה, בתי הספר, יכולים להיתפס, במובן מסוים, כמעין שלוחה של העיתונות. הכוונה לעיתונות מעט חדשה, מעט שונה, שראשית צמיחתה כאן לפני כ-12 שנה עם מרשג, מוניטין, אנשים, השבועון תל-אביב, חדשות, העיר, קול ירושלים, כל העיר. מתוך עיתונות זו קם נוסח ארט-כרוניקה – שילוב של תפיסה אמנותית ושל תפיסה עיתונאית. הארט-כרוניקה היא מגרש הפעילות העיקרי, או האפקטיבי ביותר, המוצע היום לצילום הצעיר הישראלי.⁷⁹

את תפיסת ה"ארט-כרוניקה" ביסס ברוך בביינאלה הישראלית השנייה לצילום בעין-חרוד (1988), שבה אצר את הביתן הישראלי. ככלל, לביינאלה זו בחרה בר אור להעמיד מודלים שונים של צילום, ולשם כך נבחרו שלושה אוצרים: בן ליפסון (Lifson) – אוצר, מבקר ומרצה לצילום מניו-יורק, שהציג את פרנק גולקה (Gohlke), ז'אן גרובר (Groover), מייקל ספאנו (Spano) וג'ון קופלאנס (Coplans); ז'אן-לוק מונטרוסו (Monterosso) – מנהל "בית הצילום האירופי" בפריז, שהציג את ז'אן-כריסטוף באלו (Ballot), יאן סאודק (Saudek) וסבסטיאו סלגאדו (Salgado); ואדם ברוך, שהציג את אלכס ליבק, מיכל היימן וגדי דגון. במקביל התקיימו במסגרת הביינאלה סדנאות מקצועיות (בניהול ראובן

⁷⁸ הצלם יעקב בן דוב ריכז את תחום הצילום בשנים 1910-1914 לערך והצלמת לו לנדאוור בשנים 1941-1947 לערך.
⁷⁹ אדם ברוך, "הבשורה על פי עין-חרוד: צילום ישראלי 1986, התנצלות מתמשכת", ידיעות אחרונות, 21.11.1986.

עטיה), הרצאות ודיונים עם אורחים מחו"ל, ותערוכה נוספת של 21 צלמים ישראלים צעירים בבית שטורמן. בבינאלה זו חזו כ-45 אלף מבקרים.

הבינאלה השנייה עוררה מורת רוח בקרב צלמים בארץ, שהתנגדו לבחירתו של אדם ברוך כמייצג אופציה של צילום ישראלי – ובה-בעת חזו בחדירת גורמים בינלאומיים למסגרת תצוגה שנועדה לקדם את הצילום המקומי. מאותם טעמים, בתי ספר דומיננטיים לצילום לא חשפו את תלמידיהם לתערוכה ולדיון בה.

הבינאלה הישראלית השלישית לצילום (1991), שנקראה גם "זיכרון קשה-עורף", הופקדה בידיו אוצר אחד, ג'ון סטאטאטוס (Statthatos), אמן ומבקר מלונדון, שאצר תערוכה נרחבת בכל אולמות המשכן (ללא מיון לארצות מוצא), והצבות בקנה-מידה גדול בסביבת המוזיאון. בהשתתפות גלעד אופיר, מיכל היימן, חיים לוסקי, משה ניניו ועוד 16 צלמים מחו"ל. רוב הפרויקטים לבינאלה זו הופקו במיוחד בהתאמה למקום, ולצדה התקיימו דיונים והרצאות בהשתתפות אישים כסוזן באטלר (Butler), וילם פלוסר (Flusser) ומקס קוזלוף (Kozloff), וכן תערוכות צעירים ("חשיפה לאור"). שוב נשמעו טענות שלא זו הבינאלה לה ייחלו במקומותינו, אלא עוד תערוכות צילום גדולה.

הפקת הבינאלות הופסקה מטעמים של מחסור בתקציב ותחושת מיצוי, אך הפרויקט ככלל הותיר אחריו מצע יציב שעל בסיסו התחוללה פריצה גדולה בצילום המקומי, במעבר הבין-דורי אל הדור שכבר למד בבתי הספר המקומיים. עם זאת נותר בשדה צורך בהקמת גלריות חוץ-ממסדיות נוספות, דוגמת הגלריה בבורוכוב (1988) וגלריה לימבוס (1992) בתל-אביב.

בין הבינאלות הוצגה התערוכה "קו רקיע: עיונים בנוף המקומי" (מוזיאון תל-אביב לאמנות, 1988, אוצר: מיכה בר-עם), שכמו רבות מתערוכות הצילום במוזיאונים הגדולים נמנעה מנושאים המהווים מוקשים ובחירה לעסוק בנושא קל לעיכול: נוף (בזיקה לארץ בראשית).

מיכה בר-עם בקטלוג התערוכה "קו רקיע": בראשית היה אי-סדר גדול, ומן התוהו ובוהו עלה אור והרקיע נבדל מן המים, והיתה ארץ, ויהי ערב ויהי בוקר, יום חדש. [...] כל אחד מ-23 הצלמים המשתתפים בתערוכה מיוצג במקבץ תצלומים המשקפים דרך-התבוננות ועמדה ביחס לנושא התערוכה. מהם נוגעים בנוף נגיעה קלאסית, כנח פולברג, תלמידו של אנסל אדמס האמריקאי; מעמיסים מיסטיקה וקדושה תנ"כית, כהארי צייטלין; או תוהים עלתהליך הבריאה, כיעקב רוזנבלט בסדרת הרצף שלו. אחרים נושאים מבט "ניטרלי" יבש ומנוכר בנוסח "הטופוגרפיה החדשה" של אמריקה, כאליה און; או מקבעים הצצה חטופה תוך כדי נסיעה, כבועז טל. בין הצלמים יש המנסים להטביע את נקודת מבטם על נופי בראשית, כחנן לסקין; אחרים כובשים את קסמי האור ועקבותיו בנוף, כדליה אמוץ. [...] יש הפורשים וילון על הנוף וחושפים אותו מחדש מתוצרת ומזוקק, כמיכל המר [רובנר]; או מצעפים אווירה, כשמחה שירמן. [...] קטלוג זה והתערוכה שבבסיסו אינם סיכום דרך, אלא שאיפה להצביע על פרק בעשייה הצילומית הנוכחית המקיימת התייחסות אל קו הרקיע והנוף המקומיים.

הכמיהה לאיזושהי מורשת ו"הכתמים הלבנים"

יש היסטוריה של צילום בפלשתינה-א"י ובישראל, אך בפועל אין זיקה בין הצילום הישראלי בשנות ה-80 לבין הצילום שקדם לו בארץ. צלמי שנות ה-80, שלמדו בארצות-הברית ובאירופה, לא רואים בצלמים המקומיים המוקדמים את האבות המייסדים של הצילום בארץ, ואף דוחים את עבודתם בטענה שצילום רומנטי, ציוני או מגויס אינו רלוונטי לצילום האישי-אמנותי שפיתחו. אלא שהעדר הזיקה אינו מבטל את הכמיהה למורשת. אולי לכן אולי הרבו אותם צלמים, בתפקידם כמורים, להזמין את מוריהם מחו"ל למפגשים וסדנאות בארץ.⁸⁰ ועדיין, עיון בטקסטים שכתבו או בראיונות שנתנו מראה שבמורשת המוקדמת של הצילום המקומי (עד 1973) גלום גם לשיטתם פוטנציאל עשיר להמשך דרכו של הצילום בישראל.

מיכה בר-עם: בשנות ה-60 בקושי היתה מחשבה על לימודים. לא יכולתי ללמוד צילום. גרתי מול יוליאן פירסט, שתמיד היה הולך עם חצובה ותאורה, וזה לא היה סוג הצילום שעניין אותי. היו לנו קרובים בארצות-הברית וגם באנגליה, והיינו מקבלים הביתה את המגוינים החשובים ביותר, כמו *Life*. שם הכרתי את רוברט קאפה (Capa), יוג'ין סמית (Smith), ווקר אוונס, וזו היתה החשיפה שלי לצילום. על רקע זה התפתחה המודעות שלי והתשוקה לעשות צילום.⁸¹

ארתור פריד: אין גוון של צילום בישראל, אין מסורת. באמריקה יש הרבה צילום, אבל צילום ישראלי – זה כמו להגיד צילום יהודי. מה זה צילום יהודי? רוב הצלמים הישראליים למדו בחו"ל וחיו שם זמן רב, והם קשורים לאסתטיקות שלמדו שם. הם מלמדים כאן מה שלמדו שם. צילום ישראלי – מוקדם מדי לשאול. זה ייקח עוד עשר שנים.⁸²

יוסף כהן: ראיתי שההדפסות שלי לא טובות. קניתי את כל הספרים של אנסל אדמס ועבדתי אתם. התחלתי לעבוד בשיטת הפיתוח המפוצל, וזה שינה את הצילום שלי לחלוטין. כשהגעתי ארצה מארצות-הברית ב-1971, הצילום בארץ היה מקצועי אבל גם פרימיטיבי. היו כמה צלמים נפלאים – היה אלפרד ברנהיים, אפרים דגני היה צלם פורטרטים טוב, והיו צלמים מעולים שעבדו בשנות ה-40 וה-50, בתקופת טרום-המדינה: הסוכנות הוציאה למטרות תיעוד את שמואל-יוסף שוויג, שלמה גריסקי.⁸³

יגאל שם-טוב: לא היה שום דבר בארץ. היו אמנם, עד כמה שאני יודע, כמה צלמים – זה שעשה "אני כורדי", יהושע זמיר, היה צלם בולט בשטח. [...] אבל את יכולה להשוות את רוברט פרנק לבנו רוטנברג? אני מתכוון למסורת של צילום אמנותי, כפי שהתהווה והומצא על-ידי אלפרד סטיגליץ. [...] ההיסטוריה של הצילום שלי זה ההיסטוריה של הצילום האמריקאי.⁸⁴

⁸⁰ לבצלאל, למשל, הגיעו ארתור פריד, פיל פרקיס, אירן פלטקה (Pletka), ארנולד ניומן (Newman). לקמרה אובסקורה הוזמנו רוברט פרנק, פיל פרקיס, לי פרידלנדר.

⁸¹ מיכה בר-עם בשיחות עם נועה צדקה, רמת-חן, יוני 2014.

⁸² ארתור פריד בהרצאה בבצלאל, ינואר 1982. סיכמה: רונית שני.

⁸³ יוסף כהן בשיחות עם נועה צדקה, תל-אביב, מאי 2014.

⁸⁴ יגאל שם-טוב בשיחות עם נועה צדקה, תל-אביב, אוגוסט 2014.

ניסן פרץ [פרז]: ההיסטוריה של הצילום הישראלי אין בה רצף ממשי, רק מין קפיצות כאלה. אם ניקח את בן-דב, המורה הראשון לצילום בארץ בבצלאל – אנחנו לא מכירים אף אחד מהתלמידים שלו. הוא עשה מה שעשה גם בצילום וגם בקולנוע, ואנחנו לא מכירים תלמידים שלו שהמשיכו איוושהי מורשת.⁸⁵

אבי גנור: תפיסת הצילום של צוות הבינאלה הזאת, באשר להיסטוריה של הצילום הישראלי, היא כזו שאותה היסטוריה אינה מצטרפת לרצף היסטורי שאפשר לעקוב אחריו, אלא מורכבת מתופעות דיסקרטיות שקרו בצילום. פעלו פה צלמים יוצאים מן הכלל, שתיעדו ועבדו בצילום ברמות שונות. לא הצלחנו אנחנו לבנות הקשרים שיהוו רצף.⁸⁶

בהקשר זה יש לקרוא את הביקורת שכתב אדם ברוך על תערוכת צלמים (שכבר הוזכרה לעיל) בבית האמנים בתל-אביב – ועוד מדבריה הנכוחים של רונית שני במאמר המפתח "מצב הצילום בישראל: ספירת מלאי":

אדם ברוך: הכישלון המאמלל-לב ביותר הוא אי-הכללתו של המייסטר הוותיק יעקב אגור. [...] אני מבקש אתכם להדגיש באמצעות אגור את הכשל האינטלקטואלי של מארגני תערוכה זו. יעקב אגור הוא קלאסיקן של העיתונות הישראלית והתיאטרון הישראלי. אגור הוא הקונטקסט המקומי של צלמי העיתונות-אמנות המקומיים. [...] ייתכן אפוא שמארגני התצוגה אינם בשלים מבחינה אינטלקטואלית לנסח הצהרה על אודות הצילום הישראלי. [...] עורך סולידי היה כולל את אגור – ואולי אף את פטר מירום כמראה-מקום היסטורי [...] ואת פיטר הרצוג כמראה-מקום היסטורי של צילום האופנה הישראלי.⁸⁷

רונית שני: כמעט כל הצלמים הישראלים למדו צילום בחו"ל, או לפחות אצל מורי צילום שחזרו מחו"ל, כך שהמקורות וה"אבות" הם אמריקאים, סגנון הצילום אמריקאי, החשיבה אמריקאית. גם צלמי טרום-המדינה נמדדים בישראל של היום בקנה-מידה של תקדימים אמריקאיים. ואילו פטר מירום, "גיבור" של שנות ה-60, זוכה בקושי להרמת גבה משועממת; קוריוז שהתנפח מכוח הוואקום שסביבו, מכוח הבורות. [...] אין בישראל – וזו עובדה נתונה – מסורת צילום כלשהי, שצלם צעיר יכול להמשיך ולמרווד בה. בניגוד לעמיתיו הציירים או הסופרים, אין לצלם בן הדור הנוכחי אפילו דמות אחת, בוגרת ממנה בנסיגה, שעמיה יכול להיוועץ. אין תקדימים ישראליים. העבר המשותף שלנו הוא באמריקה. בסופו של דבר מגלה ספירת המלאי שערך מוזיאון ישראל, שהצלם הישראלי המעניין ביותר, שתמונתיו מלאות ארוטיקה, סקרנות, שמחת חיים, מוזרויות, בני אדם בשר ודם, מקום וזמן ספציפיים, הוא בעצם שמעון קורבמן, שצילם כחובב בשנות ה-20, ללא השכלה פורמלית בצילום, ללא התכתבות עם חוץ-לארץ. [...] מה היה קורה אילו אותו קורבמן, שמת לפני ארבע שנים והפסיק לצלם לפני כחמישים שנה מסיבות שאינן ידועות – מה היה קורה אילו היה חי ומצלם היום, כאחד מאתנו?⁸⁸

⁸⁵ ניסן פרץ [פרז] בשיחות עם נועה צדקה, תל-אביב, אוגוסט 2014.

⁸⁶ מתוך תוכנית הטלוויזיה "גלריה" עם כרמית גיא, כתבה על "הבינאלה הראשונה לצילום בעין-חרוד", 1986;

[youtube/cYZe4T3hzso](https://www.youtube.com/watch?v=cYZe4T3hzso)

⁸⁷ אדם ברוך, לעיל הערה 70, שם. צילום עכשיו / ידיעות אחרונות / 19.12.1980. על התערוכה: צלמים בבית האמנים, אלחריזי 9, תל אביב, אוצר: ישראל (רולי) נתיב.

⁸⁸ רונית שני, לעיל הערה 55. שם. הערה 55 לא קשורה, רונית שני, ידיעות אחרונות. / מוסף תרבות ספרות ואמנות 3.12.1982

דומה שבמקום המקיים יחסים מורכבים עם "מורשת" קיימת או נעדרת, עולה מעמדו של הארכיון – אישי, תיעודי או בדוי – כמקור סמכות. רוב ארכיוני הצלמים של דור ה-80 נשמרים בצורה מסודרת והמודעות לנושא השימור קיימת לצד עיסוק בחומרי הארכיון לצורך תצוגות עכשוויות של הצלמים. ארכיון אינו רק אוסף אלא גם מסגרת המעניקה הקשר ושייכות, שבה נפגשות הגניאלוגיה והארכיאולוגיה, שבה גם לצילום וגם לצלמים "לא ידועים" יש שם ומקום. התיוג "צלם לא ידוע" משמש החל בסוף שנות ה-70 להאנשה של צלמים אלמונים ולביקורת על מעמדו ה"נחות" לכאורה של הצילום. ב-1978 הציג מיכאל רורברגר (בגלריה הלבנה) את התערוכה "ארכיאולוגיה של מכונות פוטומטון", ובה תצלומים של צלמים אנונימיים בתלייה שוות-מעמד לזו של צלמים מוכרים. ב-1993, בהמשך לאיסוף אובססיבי של תצלומי צלמים לא ידועים, הציג בגלריה בבורוכוב את התערוכה "רשימת המצאי של התמותה IV", ובה "סביבה מקוטלגת ומשומרת".

מיכאל רורברגר: התמונות ממדינות על פי קבוצות ייצוג, צבא וביטחון, טקסים, הורות, מין, פנאי. הפער שנוצר בין הצילום המיועד לשכחה (זה שמושלך לרחוב) לבין האובייקט המוצג, מייצר חומרים למחקר ארכיאולוגי-צילומי: מן האלבומים הפרטיים אל החוץ ומהחוץ אל קירות הגלריה.

ב-1986 החלה מיכל היימן לחקור אלבומי משפחה, שלה ושל אחרים, שבהם מצאה, למשל, את תצלום מסכת המוות של המשורר הלאומי חיים-נחמן ביאליק. כשהופכה את התצלום גילתה שאריות שחורות של שרידי התלישה (דמויות כתמי רורשאך), ואת העדר החתימה של שם הצלם. היימן לוקחת את הביטוי השגור "ANONYMUS PHOTOGRAPHER" והופכת אותו למטבע לשון עברית – "צלם לא ידוע" ובהסטה האנגלית ל "PHOTOGRAPHER UNKNOWN". התיוג "צלם לא ידוע" משמש אותה בעבודתה עד היום, כחותמת דיו שהיא מטביעה בחזית התצלום (ולא כנהוג, באחוריו). אקט ההנחה הזה של היימן תרם להגברת המודעות לצורך בהיסטוריוגרפיה ובהנצחה של הצלמים שפעלו בארץ. במקרה של היימן, הארכיון מתגלה גם כפלטפורמה ביקורתית וכמאגר של חומרים קיומיים ופיוטיים.

מיכל היימן: אנשים מבינים לא נכון את מושג הארכיון. הם חושבים שמדובר בסדר – אבל ארכיון זה גם כאוס, ולא פעם מגלים בו הפעלה של כוח על חומרים, קיטלוג, צנוזרה – מה נכנס ומה ולא נכנס. [...] שום דבר לא מתחיל ככה סתם. מאז שנולדתי פחות או יותר, כל מלה, כל דף שעבר בכיתה, שלי ושל חברים, תמיד תייקתי ושמתי בקלסר. אני שמרתי ואמא שלי שמרה לי מגיל ממש קטן, כך שהארכיון התחיל כבר אז. [...] הארכיון שלי הוא הארכיון הכי לא פונקציונלי שיש, והוא לא משרת את מה שהוא צריך לשרת. כל הקופסאות האלה כאן בחוץ – זה הבלגן שקרה הבוקר, משום שביקשו ממני למצוא דיוקן של גדעון גכטמן שצילמתי. לא מצאתי את מה שאני צריכה – אבל החיפוש אנלוגי למוח האדם, וקשור גם לכמיהה החזקה שלי להרחבה של גבולות האמנות וכל השאלות האתיות שנובעות מכך: מה אני שומרת ומה אני יכולה לשחרר.⁸⁹

⁸⁹ ראו אצל אלי ערמון-אזולאי, "ביקור בסטודיו של מיכל היימן: ארכיון שהתחיל במיטה", הארץ, גלריה, 24.7.2009.

שמחה שירמן: בשלב מסוים הבנתי שהארכיון הוא חלק מהעבודה שלי; הוא לא נפרד, ולא מאחורי הקלעים. לפני שנה עשינו מיצב שניסה לתת ביטוי לאפיון של הארכיון כארכיון. זה היה קיר שלם עם קופסאות וטקסטים ותמונות, אבל אני מתייחס לארכיון כעבודה שנבנית מתוך עצמה עם עצמה: יש לה נוכחות, יש לה קיום. הצילום קשור לתפיסת הצילום כרצף של תמונות בנושאים חוזרים, המאפשר לחבר מהן "משפטים".⁹⁰

יוסי נחמיאס, במאמרו "**היסטוריות וכתמים לבנים: ימי-הביניים של הצילום הישראלי**", מתייחס לכמה מאמרים על ההיסטוריה של צילום ישראלי שפורסמו בגיליון משותף של עיתון העיר וקמרה אובסקורה, ויש בדבריו כדי להאיר כמה נקודות מפתח בנוגע לצורך במורשת:

אדם ברוך, במאמר רחב היקף ושאפתני בשם "הנוכל הגדול של התרבות" [...], מציע היסטוריה מקוצרת של הצילום העיתונאי הישראלי, היסטוריה שאת קו פרשת המים שלה מסמנים כתבי העת מושג ומוניטין: "במושג התחיל הדיון הביקורתי הממשי הראשון בצילום, בהיסטוריה של העיתונות הישראלית. אם היה לפניו דיון, הוא היה דיון בלועזי, מקרי. [...] כאשר נוסד מוניטין ב-1978, בכל הנוגע לצילום עיתונאי-אמנותי, הוא לא ניצב בפני תחרות מקומית קשה. עד 1978, הנוסחים המקומיים היו בסיסיים ביותר: עיתונות מקומית שכמעט היתה שוות-נפש כלפי צילום מודרני וכלפי עימוד מודרני, [...] והצילום התיעודי, עד אז, כאילו נעשה מעצמו. זה קרה, זה היה שם, וצילמו את זה, או שכחו לצלם את זה. כלומר, לא היתה תודעת תיעוד ממשית, אלא בעיקר פעולת תיעוד אוטומטית".

שוב חוזרת על עצמה התבנית המוכרת של ה"עד אז" וה"לאחר מכן", ממש כמו אבנרי המוצא את טביעות האצבע של העולם הזה בכל המשמעותי והמעניין שבצילום העיתונות הישראלי, כן גם אדם ברוך: "גם היום, כשאני מעיין במוסף סוף-שבועי ישראלי כלשהו ומבחין במאמץ בלתי טיפוסי בתחום הראיין, התחקיר התפיסה הנושאת או הצילום, אני מזהה לעתים את המקור המוניטני".

חשוב להתעכב על תפיסות אלה, בדרך לדיון בצילום תיעודי-חברתי בישראל בשנות ה-50, כי הן מציעות ניסוח הדוק ותמציתי של מצב הידע שלנו על העשייה הצילומית באותן שנים. בקביעתו כי "התיעוד הפוליטי והחברתי הוזמן, במשך עשרות שנים, על-ידי ממסדים כגון הארכיון הציוני, ועל כן הוא פגום מיסודו", נותן אדם ברוך ביטוי לתפיסה רווחת כי צילום הנוצר בחיקו החמים של הממסד, הוא מן הסתם אפרימטיבי, סתגלן, צייתן, ובקיצור – מיישר קו עם נורמות "הנימוס המקובל" של עדת הכוח השלטת.

בריון המקרי, המקוטע, נטול חוט-השדרה, של "קהילת הצילום הישראלית" בעברה, מאמרו של שוקה גלוטמן "אמנות של מהגרים" הוא תמרור דרך חשוב. גלוטמן מסמן את חמישים השנה שמאז מלחמת העולם הראשונה "ועד למה שנתפס היום כראשית הצילום הישראלי", כ"כתם לבן" במחקר ההיסטורי של הצילום: האמנם היתה ישראל "ארץ גזירה עטורה באור קשה, בפרובינציאליות ובאידיאולוגיה חובקת-כל"? [...] גלוטמן מערער את הסיפור הרווח על אודות "ראשית הצילום הישראלי", בשתי טענות עיקריות: א. הוא ממקם את ה"ראשית" מוקדם מכפי שנהוג לחשוב, עמוק בתוך "הכתם הלבן", בתוך השנים החסרות של סיפור הצילום הישראלי; ב. הוא טוען כי הפרובינציאליות והבורות המקומית ביחס לפרק חשוב זה בעשייה הצילומית אינן מקריות. אין זו בורות מולדת, תוצאת עצלות רוחנית או מחדל מקרי. זו בורות נרכשת, תוצאת "יחסם של הצלמים-החוזרים לתשתית שקדמה להם". בתוקף הסמכות שרכשו להם עם השתלבותם בתפקידי הוראה, ביקורת, אוצרות ויזמות בשדה הצילום והאמנות בארץ, הם גילו העדפה מגמתית לסצנת האמנות הבינלאומית, בעיקר זו האמריקאית, ויישרו קו עם הנורמות, התכנים והאמצעים שלה.

⁹⁰ שמחה שירמן בשיחה עם יעל גילעת, תל-אביב, דצמבר 2013.

"הכתמים הלבנים", אם כן, אינם ברצף העשייה הצילומית, אלא במבט הרטרופקטיבי של חלק מסוים, הסקטור האליטיסטי של הצילום הישראלי. [...] "הכתמים הלבנים" מעידים, כפי הנראה, על משהו עמוק יותר מפערי מידע וידע בתודעה המקצועית העצמית. הם מסמנים "נקודות עיוורון" ו"שטחים מתים" במכלול הרחב של "הזהות הישראלית".⁹¹

Drive-In: חניה בכתם אפור

איזה נושאים העסיקו את צלמי התקופה? האם אפשר להצביע על מכנה משותף תימטי-סגנוני בעבודתם? במאמרו "החמלה והפחד: צילום ישראלי, 1973-2013", מנסה גדעון עפרת לדון בצילום הישראלי העכשווי במונחים תימטיים:

"תוגת הישראליות"⁹² פרצה כבר מזמן את גבולות הסאטירה. אם קיימת "חווייה ישראלית", ובעיקר בארבעים השנים האחרונות, היא צרובה במועקה קולקטיבית, דכדוך עמום היונק מקיום ישראלי מתיש "על קו הקץ",⁹³ אם לאזכר כותרת ספר נוסף, שביקש לאחוז – עוד ב-1982 – בקרני ייחודיותה של הספרות הישראלית החדשה. הנה כי כן, מזה עשרות בשנים, וביתר דיוק מאז מלחמת יום כיפור, אין החברה הישראלית מצליחה לגרש מעליה רוח נכאים, סך משקעיהן של חוויות אובדן, קורבן, חרדות, אכזבה, חרון וייאוש. [...] ה-Depression הכלכלי האמריקאי בשנות ה-30 למאה ה-20 הוליד צילום אמריקאי. הדפרסיה הישראלית ב-1973-2013 אפשר שהולידה צילום ישראלי. "החמלה והפחד" אנו קוראים למאמר זה, המתיימר לייחד את הצילום הישראלי כצריכתה של "החווייה הישראלית". [...] כך או אחרת, הצלמים הרבים המזכירים להלן, כמוהם כרבים נוספים בישראל, מציגים בפנינו דימויים של אימה וחמלה: חמלה על מות בן, יהודי או ערבי, אימת קרב, פחד מפני האחר וחרדות שהופנמו לחוויות של נוף וטבע מקומיים. אכן, אם יש לצילום הישראלי הצעה ייחודית, אין זו שוכנת ברובד הצורני: לא כפורמטים, לא בתפיסת האור, לא באיכות ההדפסה, לא בזוויות הצילום: ייחודיותו של הצילום הישראלי שוכנת ברובד התוכן הישיר והעקיף, הגלוי והנסתר – תוכן החוויה הישראלית הבלתי מרפה של החמלה והפחד. שכן, לעשרות שנים ראשונות של צילום ציוני הרואי, שבסימן הגבהה ואידיאליזציה של המפעל ההתיישבותי, עונה הצילום הישראלי של ארבעים השנים האחרונות בצילום שאינו עוד מגויס לחלום ואינו עוד כבירית עם ההנהגה, כי אם עונה במבטי היחיד ובתודעת ההתפכחות הכואבת את תשובותיו הנוגות, המהולות בפחד ובחמלה.⁹⁴

טלי כהן-גרבוז מחדדת את דברי עפרת בטענה כי "שפת הצילום שנוצרה בישראל בשנות ה-80 ביטאה, במידה רבה, הלך רוח סגור מלנכולי, שבא לביטוי בטונליות ובבחירת מושאי הצילום".⁹⁵ הבחנות אלה שלחו אותנו לתחקיר אינטרנטי בחיפוש אחר הגורמים לאותו הלך רוח של פחד, חמלה

⁹¹ יוסי נחמיאס, "היסטוריות וכתמים לבנים: ימי-הביניים של הצילום הישראלי", קמרה 5 (אוגוסט 1997), עמ' 28-31.

⁹² עפרת מתייחס לספרו של דורון רוזנבלום, תוגת הישראליות (תל-אביב: עם עובד, 1996).

⁹³ ראו גרשון שקד וירון גולן (עורכים), חיים על קו הקץ: אנתולוגיה לסיפורת ישראלית (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1982).

⁹⁴ גדעון עפרת, "החמלה והפחד: צילום ישראלי, 1973-2013", המחסן של גדעון עפרת: ארכיון טקסטים מקוון, 22.3.2013.

⁹⁵ טלי כהן-גרבוז, "עגלת הסופרמרקט לבדה: על הצלם-אמן כ'אחר' המתבונן, מקרה שוקה גלוטמן", דברים: כתב-עת אקדמי של מכללת אורנים 7 (אוגוסט 2012), עמ' 291-304.

וסגריר, להם נוסף את המעבר משחור-לבן "עיתונאי" לגוונים של אפור "אמנותי". האם סגרירות זו קשורה למשקעים טראומטיים של זכר השואה ומלחמות ישראל? התחקיר הזריז העלה שלא מעט מבין צלמי הדור מוגדרים כ"דור שני" לשואה: אליה און, שוקה גלוטמן, אבי גנור, ורדי כהנא, חיים דעואל לוסקי, ברי פרידלנדר, מיכה קירשנר, שמחה שירמן, ורבים מהם חוו כחיילים את מלחמת יום כיפור ב-1973 ו/או את מלחמת לבנון ב-1982: איל און, שוקה גלוטמן, אבי גנור, בועז טל, עודד ידעיה, מיכה קירשנר ושמחה שירמן. המשמעות של גורמים אלה עולה מתשובות הצלמים לשאלון המקוון שהפצנו ומדבריהם בראיונות עבר.

שוקה גלוטמן: מרגע שהעסק החל, לא שומעים דבר. רק רואים גשם של אש וזרעי קוצים עפים בנחת בהדרג ההתפוצצויות.⁹⁶ לאורך כל ימי הלחימה, בין ה-6 ל-11 באוקטובר, לא פשטתי את נעלי, האפור וכובע הפלדה, גם כשכבר יכולנו לישון. אנשים גיחכו למראה, אבל אני ראיתי איך לידי נפצע קשה משהו שלא סגר את האפוד שלו. הייתי במודוס הישרדותי. תפקדתי, אבל מבחינה רגשית נעלמתי. כשחזרנו לצריפין והגיעה ידיעה על חבר ילדות שנהרג – הפכתי לזומבי. איש לא בכה.⁹⁷ בעתות מלחמה נדמה שהאמנות נאלמת כמו צעקה בחדר ריק מאויר.⁹⁸

אבי גנור: במלחמת יום כיפור עבדתי כמהנדס צעיר בבנק הדם והכנתי פלזמה לחיילים פצועים. במלחמת לבנון גויסתי לצלם שם. נתתי לדובר צה"ל את כל מה שצילמתי כדי שלא אחזור לחומרים. המפגש בין המציאות לצילום לעולם יהיה טראומטי. מה שמופיע בצילום אינו מה שהצילום מדבר עליו.⁹⁹

מיכה קירשנר: בדיעבד, בששת הימים ירדתי מהקונספט המאיר הר-ציוני, מסיפורי ירון זהבי ("חסמבה") ומיחידה 101. לקח לי הרבה זמן להבין, שפה יש ממשל צבאי והמקופחים אינם נמצאים רק בדרום-אפריקה או באמריקה. כילד ידעתי כל פרט על איך נרצח מרטין לותר קינג, אך לא ראיתי את המעברה שמול העיניים.¹⁰⁰

עודד ידעיה: במשקפת, הדבר הרחוק והמלחמתי נהפך לאנושי. ראיתי אותו. אני לא יודע מה הוא חשב, אולי שאנחנו לא רואים אותו. הוא כנראה תכנן להסתתר עד הלילה, ובלילה להתחמק לגבול הסורי. היתה לי משקפת ולא מצלמה. זיהיתי שהוא ישנו, ויש המשחק הזה של אני רואה אותך ואתה לא יודע שאני רואה אותך. אני הייתי עם המשקפת וכיוונתי את החייל שלידי עם הרובה עד שהוא פגע בו. אחרי זה במשך שנים אתה לא יודע, אולי הוא הוציא סמרטוט לבן או לא הוציא. זה מין פריים שיש לי בראש. [...] זה קיים גם באחד מהסיפורים שלי כטראומה.¹⁰¹

⁹⁶ שוקה גלוטמן, אלבום ישראלי (הוצאת האמן, 1988), עמ' 38.

⁹⁷ ראו אצל טלי כהן-גרבוז, לעיל הערה 89, שם עמ' 293.

⁹⁸ שוקה גלוטמן, צילום חי (תל-אביב ואבירים: מאיר הוצאה לאור, 2006), עמ' 235.

⁹⁹ אבי גנור בשיחה עם יעל גילעת, רמת-השרון, דצמבר 2012.

¹⁰⁰ מיכה קירשנר (2005) בראיון וידיאו שערכו דוד וקשטיין וסטודנטים שלו במסגרת סמינר אוצרות במכללת אורנים.

¹⁰¹ ראו אצל אריאלה אזולאי, איך זה נראה לדך? (תל-אביב: בבל, 2000), עמ' 130.

מיכל היימן: למעשה, עד שנרשמתי ללימודי צילום לא צילמתי. כששאלו אותי בוועדת קבלה למה אני רוצה ללמוד צילום, השבתי: "כי אני אוהבת צילום תת-מימי". הבוחנים כמעט נפלו מהכיסא, אבל זה הדבר היחיד שהכרתי. חמש שנים לפני כן נהרג במלחמת יום כיפור חבר שלי, שהיה צלם תת-מימי.¹⁰²

שמחה שירמן: בספר התנ"ך לילדים, שהכיל רפרודוקציות צבעוניות, אהבתי את התמונות של שמשון האומר "תמות נפשי עם פלשתים", את דניאל בגוב האריות, ואת הגר במדבר עם בנה הצמא למים. מפגשים עם גוויות של ממש, עם פצועים והרוגים, היו לי בצבא, בסיירת שקד. לא הייתי ממש במלחמה, אבל היו בט"ש [ביטחון שוטף], מארבים, יריות והרוגים. ואחר כך המילואים והאינתיפאדה. הצבא היה דבר מרכזי בשבילי כלוחם בסיירת, הדחף לאקטים של אלימות, רוע וכאב, ומצד שני – התנגדות תהומית לכל זה, הומנית.¹⁰³

טלי כהן-גרבוז מבחינה ששירמן, במהלך מלחמת לבנון הראשונה, "צילם בני אדם, סביבות ובעלי חיים באותו מבט שקט ומופנם שאפיין את הסדרות האחרות שלו. ברבים מתצלומיו שבה ומופיעה תחושה של מוות וחידלון"¹⁰⁴ – ובראיון שערכה איתו חוזרות אותן תימות:

ט.כ.ג: מי הוא ה"פרש בלי יד"?

ש.ש: פסל אנונימי, שמצאתי פעם וחסרה לו יד. היה כאן משהו מרומנטיקה ילדית על פרשים ואבירים. הסוס התקשר לסוסים שצילמתי בעבר בעכו, ובתצלומי הפסל נוצרה שלמות חדשה. בזמן מסוים אימצתי אותו והוא הפך לישות ששמה "פרש בלי יד", סובייקט שבאמצעותו אני יכול לצאת למסעות.

ט.כ.ג: מין אלטר-אגו שלך?

ש.ש: כן, ישות שדרכה אני יכול לתאר דברים. למשל, תיאור קטענת היד מבוסס על סיטואציה שהייתי עד לה בצבא.¹⁰⁵

עם זאת חייבים לציין שהתוצרת של אמני צילום אלה שונה מזו של "צלמי המלחמה והתקומה", מראשית המאה ה-20 ועד 1973. הם אינם צלמים מגויסים הנדרשים, בתנאי מלחמה, לספק "תמונות ניצחון" דוגמת דגל הדיו (1948) שצילם מיכה פרי, הצנחנים בכותל (1967) של דוד רובינגר ואפילו אריק שרון חבוש הראש (1973) של מיכה בר-עם. בתצלומים של צלמי הדור הזה, הצבא נראה באור הרבה פחות הירואי.

מיכה קירשנר: אחת מתחנות המודעות שלי קשורה בשואה, כמו רבים אחרים: כל הסיפור בארץ הוא יצרי. מדינה של קורבנות השואה. ההורים שלי, רשמית, הם ניצולי השואה. למעשה כולנו קורבנות השואה, חיים בחרדה מהכחדה טראומטית ומקרינים את זה על כל הסביבה. לכן הכוחניות הזאת. "שנית מצדה לא תיפול" – זה מהפאניקה, לא מהראש.¹⁰⁶

¹⁰² ראו אצל קובי בן-שמחון, "מיכל היימן, ציידת המחשבות", הארץ: גלריה, 14.11.2008.
¹⁰³ ראו אצל חיים מאור, "מסעותיו של פרש ללא מולדת: שמחה שירמן", על המשמר: חותם, 7.1.1994.
¹⁰⁴ טלי כהן-גרבוז, לעיל הערה 89, שם עמ' 294.
¹⁰⁵ טלי כהן-גרבוז, "דיוקן עצמי עם טלאי צהוב: ראיון עם שמחה שירמן", עיתון תל-אביב, 24.12.1993.
¹⁰⁶ ראו אצל חיים מאור, "דברים נוראים קורים שם: מיכה קירשנר", על המשמר: חותם, 9.12.1988.

שוקה גלוטמן: אמי ירדה מקו 5 ובאה הביתה חיוורת. באוטובוס היא ראתה לראשונה מאז המלחמה את

הקאפו היהודי שהסגיר אותה. היא צעקה עליו וקיללה. האוטובוס שתק והאיש ירד בדיונגוף.¹⁰⁷

"אותו" "ערבוב" של טראומות שגלוטמן חש, הוא במידה רבה מסמן דור. עמיה ליבליך כתבה על האופן שבו טראומות המלחמה נשזרו בחוויות הדור השני ועל כך שהמציאות הקונקרטית של ההווה עברה דרך הפילטר של חוויות העבר של דור ההורים. ההתמודדות עם הטראומה, גם היא נושאת חותם של חוויות ההורים: הקהות הרגשית והצורך להעמיד חזות חזקה"¹⁰⁸

מיכל היימן: סרקתי תמונות בקרן קיימת לישראל בירושלים לפני כעשר שנים. נכנסתי לאוסף שלהם וחילצתי

את כל התמונות שנראות כמו השואה אך הן היו בעצם עמק החולה, עמק בית שאן או מגדל של צופים. רציתי להתעכב על הדמיון הזה. עוד לא עשיתי איתן דבר. מה שמרתק בעיני, שהכל מתבהר ונעלם. ההיעלמות הזאת מעניינת אותי.¹⁰⁹

שמחה שירמן: כשהייתי בגרמניה שכרתי רכב יחד עם עוד שני צלמים ישראלים, מיכה קירשנר ואבי גנור,

ונסענו לפולין, לאושוויץ. בנסיעה היתה לי תחושה שאני מכיר את המקום הזה. מצד שני, היתה גם זרות. צילמתי תצלומי חטף, בלי מחויבות, והתברר לי שהיתה בהם עוצמה. כך התגבשה סדרת העבודות נוף פולני, ואחר כך נוף ישראלי. נולדתי בגרמניה ב-1947, במנזר ששימש סנטוריום לפליטים. הורי, ילידי פולין, הגיעו לשם כפליטים. בתעודת הלידה שלי נכתב "ללא ארץ". אמי חוותה את השואה במחנה הריכוז שטוטהוף שבצפון גרמניה, יחד עם אמה שגועה מרעב שלושה שבועות לפני השחרור.¹¹⁰

שמחה שירמן, כאמור, חזר מלימודים בניו-יורק ב-1976, ומאז הרבה לצלם את שגרת חייו כטקס מאשר קיום, יום אחר יום, תוך חזרה לאותם אתרים ונושאים מסביבתו הקרובה (פיזית ומנטלית), למשל בית הקברות המוסלמי בעיר הולדתו עכו, חבריו לשירות המילואים, נוף, בעלי חיים ומגדלי שמירה, דיוקנאות עצמיים... תצלומיו מרוסנים, נעדרים שיאים דרמטיים, גם אלה שצולמו בלבנון, בעזה, באושוויץ, ליצירת תחושה ש"כל מקום וכל זמן אינם אלא חזית אינסופית".¹¹¹ בין העורף הביתי לחזית נפרש אותו מבט אפור מן המסך. על האפור הייחודי שפיתח שירמן ברצפי התמונות שלו, כתבה שבא סלהוב:

הצבעוניות האפורה מצביעה על כך שהאובייקט המסוים שלפניך אינו אלא תצלום, [...] סימן אונטולוגי של ההבדל המהותי בין מושא התצלום לתצלום עצמו. [...] האפור נועד לרסן ולהחליש את המימד המימטי, החקייני. [...] לצבעוניות האפורה יש תפקיד מרכזי בפיתוח המרכיב הסיפורי ביצירתו של שירמן. האפור

¹⁰⁷ גלוטמן, לעיל הערה 90, שם עמ' 48.

¹⁰⁸ טלי כהן-גרבוז, עגלת הספרמרקט לבדה, עמ' 300 / עמיה ליבליך, 1979, עמ' 83-84.

¹⁰⁹ ראו אצל אלי ערמון-אזולאי, לעיל הערה 83, שם.

¹¹⁰ ראו אצל חיים מאור, לעיל הערה 97, שם.

¹¹¹ שבא סלהוב, "דמותו של הברור מאליו", קט. שמחה שירמן: לחיות בצל, בעריכת מרדכי עומר (מוזיאון תל-אביב לאמנות, 2006), עמ' 36.

מצטבר לטון מסוים, לגוון קול, קול מרסן הקשווה למציאות המצטלמת אחדות. [...] הופעתו החוזרת של האפור היא נוכחות נעדרת המראה דבר-מה ודאי, כמו המוות.¹¹²

גם לעודד ידעיה תצלומים לא מעטים שצילם במהלך שירות מילואים, למשל כמו מערבון (1982) שצולם בימי מלחמת לבנון¹¹³. ארבעה חיילים נראים בו שוכבים על העשב, בעוד חיל אחר, חגור בנשקו, מתבונן בהם. טקסט המופיע על גבי הדימוי מספר על הריגתו של חייל סורי במלחמת יום כיפור, כאשר הטראומה מרחפת ברקע, בין טקסט לדימוי, כמשמעות הנבנית מערבול של זמנים ומרחבים בזרם התודעה. המידע החזותי והמילולי ממלא את מרווחי המידע והתודעה בלי לייצר נראטיב קוהרנטי. מרווחי תודעה מסוג אחר מתחדדים בשיחה שקיימה אריאלה אזולאי עם אלכס ליבק:

א.א: אתה יכול לשחזר את הצילום של קו 300 ?

א.ל: לא ידעתי מה אני מצלם. ראיתי משהו מטושטש. ראיתי שני אנשים מובילים מישהו אחר... עמדתי לבד וראיתי שמביאים עוד פצוע. אמרתי לעצמי מסכן, נצלם גם אותו. אז עוד לא היו מצלמות אוטומטיות. עשיתי חישוב של פחות או יותר שני מטר עם צמצם סגור ופלאש, וחשבתי לעצמי, בטוח יצא משהו. אפילו בהבזק הפלאש לא ידעתי במי מדובר... ואז התנפלו עלי שני הבחורים שאחוז בו וביקשו "תביא את הסרט, תביא את הסרט".

א.א: מה הם עשו עם הפצוע בזמן שהם התעסקו אתך ועם סרט הצילום?

א.ל: לא יודע. לא ראיתי. הוא היה כל כך המום. הוא בטח לא היה יכול לברוח, הוא היה קשור בידים. בשום פנים ואופן לא רציתי לתת את הסרט הזה. כל צלם שעבד בעיתונות יודע שכשאוברים לו אל תצלם, זה דווקא מגרה לצלם. כשאומרים לך "תן את הסרט", בחיים לא תיתן את הסרט. היה שם חשוך. עשיתי את עצמי מוציא את הסרט ונתתי להם סרט אחר ובוה נגמר העניין.

א.א: מה ראית בקונטקטים?

א.ל: נתתי את הסרטים לפיתוח במעבדה והלכתי הביתה. הייתי הרוס. במעבדה עבדה בחורה די רשלנית. היא לא מילאה את הטנק של הקפתח עד הסוף. הסרט עם התמונה היה למעלה, הכי גבוה. כל מה שנמצא מתחת לרגליים בכלל לא מפותח. אם היא היתה שמה את הסרט הפוך, הראשים לא היו מפותחים. כשראיתי את התמונה פתאום, אמרתי הנה, כל הסיפור פה.¹¹⁴

מורל דרפולר שנהרג בפיגוע בתחנת הרכבת בנהריה ב-2001 כמו מסמן כבר עשור קודם לכן בתערוכה ראשים במוזיאון תל אביב את פוטנציאל הקץ שלו עצמו.

"... התערוכה 'ראשים' כוללת סדרת דיוקנאות מטופלים מאוד, עד הפיכתם למעין מסכות עזות מבע. את המסר שלהן, ניכור, בדידות, חרדה וזעקת כאב, מבטא דרפולר במסורת האקספרסיבית של ציירים כפרנסיס בייקון ואדוארד מונק...

מיכל אייל: התוצאה הסופית מקשה על זיהוי חומרי הצילום. מהו התהליך הטכני?

¹¹² שם, עמ' 9-40.

¹¹³ אריאלה אזולאי, **איך זה נראה לך?**, הוצאת בבל, תל אביב, 2000, עמ' 130.

¹¹⁴ ראו אריאלה אזולאי, "נורא מוזר שהוא קופץ לשמים", **איך זה נראה לך?**, לעיל הערה 95, שם עמ' 80-87.

דרפּלר: הטכניקה היא צילום מסמכים בזירוקס, עיבוד הזירוקס באמצעות חומרים כימיים, וגם רישום בפחם. בסוף התהליך אני מצלם את העבודות ומגדיל אותן למטר על מטר. צילום הזירוקס... הצילום הוא רק חלק מהתהליך. בשבילי הוא כלי, חומר גלם, שאני מעבד ומוסיף עליו רבדים נוספים, הנובעים מההרגשות שלי. בחלק מהעבודות, האיכויות הצילומיות כמעט לא קיימות, אבל עדיין יש פה דברים: שיער, שיניים, שאריות עין, עם שרידים של צילום. אותן שאריות מעבירות תחושה של דבר קיים, של דמות לא פיקטיבית.

אייל: ברוב העבודות הדמות נראית זועקת, יש גם זעקה אישית שלך?

דרפּלר: יש כאן המון זעקות וכאב. העבודות האלה החלו להוצר ב'88, ואחד הדברים המשמעותיים שקרו בחברה שלנו אז היה תחילת האינתיפאדה. זה בהחלט היה טריגר, שהחיש יציאה החוצה של תחושות פנימיות.

אייל: עם איזו חוויה רגשית ביקשת להפגיש עם הצופה?

דרפּלר: עם תחושות קשות של כעס, השפלה, כאב, שמילאו אותי.

אייל: בגלל האינתיפאדה?

דרפּלר: זו לא הסיבה היחידה, אבל היא משמעותית. המחאה כאן אינה פוליטית. זה לא ניסיון להציג עמדה פוליטית, אלא להראות מצב שלי באותה תקופה...¹¹⁵

מיכה קירשנר, שנודע בתצלומי סטודיו ודיוקנאות אישיים שהופיעו בעיקר במוניטין,¹¹⁶ התפרסם בזכות שני תצלומי שחור-לבן מן הסדרה אנשי המרד, שצולמו בשטחים ב-1988 (הם נדפסו ב-1990 במוסף סוף השבוע של העיתון חדשות) והיו לאיקוניים. לצורך הפקת הסדרה הקים קירשנר באתר הצילומים סטודיו נייד, מה שהפך את התוצר ליציר כלאיים שבין הצילום התיעודי לצילום הסטודיו, עם כל הביקורת על הגדרות הצילום השגורות ("תיעודי", "אמנותי") הגלומה בכך. ערבול ההבחנות בין האסתטי לפוליטי מוצע כאופציה לגיטימית וחתרנית מעל דפי העיתון היומי. ואכן, שני תצלומים מן הסדרה עוררו פולמוס חריף, טלטלו עמדות מקובעות ביחס לסכסוך הישראלי-פלסטיני ונצרכו בזיכרון החזותי: האחד מראה אם פלסטינית החובקת את תינוקה בתנוחת פייטה, כשהוא ספק-חי-ספק-מת בין זרועותיה – ובאחר נראית הודה מסעוד בת השנה ממחנה הפליטים ג'בליה, שאיבדה עין (בשגגה, כפי שנטען) מכדור גומי שירה חייל ישראלי. מסעוד עומדת עירומה, ממררת בבכי. את ידה אוזחת סבתה הלבושה שחורים, הנראית רק בפלג גופה התחתון כשכפות רגליה היחפות מבצבצות מתחת לגלבייה. ההעמדה המודעת שיצר קירשנר – כמי שפועל בתוך המערכת ובה-בעת מערער על גבולותיה – מסמנת יחסים רב-משמעיים בין הפעוטה שתומת העין, הקורבן הישיר, לבין סבתה המסמלת קורבנות ובו-בזמן גם כוח עמידה מתמשך.

מיכה קירשנר: אלו הן אצבעות רגליים של אשה קשת-יום, שגם בשדה הולכת יחפה. והעין הקרועה, הבנתי כבר כשצילמתי – עד היום אני לא מצליח להשתחרר ממנה. [...] אני זוכר כמה נלחמתי לצלם את

¹¹⁵ מתוך: "מורל גבוה", ראיון עם מיכל איל, מקומון כלבו- חיפה, 6.12.1991.

¹¹⁶ קירשנר הצטרף למוניטין, כצלם מערכת, ב-1979, אך עוד קודם לכן היה ידוע בסדרות תצלומי סטודיו של פוליטיקאים ואנשי ציבור, שחלקם כונסו לימים בספרו הישראלים (1997). זכורה במיוחד השערורייה שפרצה סביב תצלום המשוורת יונה וולך, השרועה לצד גבר עירום הכרוך בתפילין, שצולם לכתבה של דני דותן על וולך ("כשתבוא לשכב איתי כמו אלוהים", מוניטין 59, 1983).

התצלום הזה, בזמן שזורקים עלינו אבנים, יש מלחמה סביבנו, אני לא יודע ערבית והן לא יודעות עברית. בעיני זה אחד התצלומים החשובים שלי. זה התצלום הכי מדויק שלי מבחינת הטיפול בשטחים.¹¹⁷

ומהו ה"דיוקן" הקירשנרי הקובע, הקבוע המייצג את קירשנר כאמן דיוקנאות? אבא אבן כ"ב/באטלר", ולאחר שנים "אבא אבן בכובע טמבל", במסגרת הישראלים של קירשנר; אריק שרון על רקע כתובת נבואה פציפיסטית, "וכיתתו חרבותם", והכתובת-טקסט מונגדים לדימויו המיליטנטי של שרון; יונה וולך והתפילין, גם דיוקן, גם "פעולה", גם פרשנות וגם המחשת טקסט, כלומר בעצם, גם אילוסטרציה במובנה הפשוט. יונה וולך, אבא אבן, אריק שרון של קירשנר. בחרתי לא באופן שרירותי שלושה טיפוסים דיוקן מתוך המון דיוקנאות של קירשנר. יש בהם דבר-מה עקרוני, שיטתי. מהם אפשר ללמוד על השימוש מרובה השכבות של קירשנר באמצעים ובחשיבות של האמנות המודרנית, ועל עורמת קירשנר איש התקשורת, היודע כי הדיוקן שהוא מציע למערכת העיתון אינו נצפה בכדידות, אלא "נזרק" לתוך מגזין סוף שבוע, שבו כל עמוד, כל תצלום, מתחרה בזולתו על תשומת לבו של הקורא. [...] התכונה הייחודית של קירשנר: תכונת הליקוט, הצבירה, הפיענוח, ההגדרה וההתכה של החומרים הנלקטים והנצברים לדבר-מה אחדותי, לדבר-מה מאוד קירשנרי. מה נלקט? מה נצבר? מה מותק? קירשנר ליקט וצבר את רוב פניו של עולם הצילום, לאחר שהפנים את ביטוייו השונים – ואת עצם נוכחותו; את התעתוע, את המהפכים הפרשניים, את תהליכי הלגיטימציה שהתרבות מפעילה על הצילום. הוא הפנים את הצילום כאמנות גבוהה, כפורנוגרפיה פשוטה, כצילום משטרתי ישיר ושואף דיוק, כצילום חם-תמים נוסח אלבומי המשפחה, כצילום תיירי, כצילום טכני, כצילום פרסום, כתיעוד, כעיסוק פנאי, כצילום שעניינו תעמולה פוליטית והסתה, כצילום מדריכי צריכה ונופש, כצילום חובבני, ובלל את כל אלה לצילום הקירשנרי.¹¹⁸

ב-1984 סקר אדם ברוך את "תופעת הצלמות" הצעירות בתקשורת הישראלית, מוסד שהיה קודם לכן גברי לחלוטין,¹¹⁹ בהציבו את מיכל היימן (ידיעות אחרונות), ענת סרגוסטי (העולם הזה), צ'יבי שיכמן (כותרת ראשית), פנינה מרקמן (את), ורדי כהנא (חדשות) ואילת ברמן (מוניטין) לא רק בהקשר של צילום העיתונות הגברי אלא גם מול צלמות אמריקאיות שהיו להן מקור השראה, דוגמת דורותיאה לאנג, דיאן ארבוס, אנני לייבוביץ' ומרי-אלן מארק. המדיום ה"מודר" של הצילום מהווה פרצה שדרכה חודרות נשים למרכז השדה.

ורדי כהנא: באותה תקופה צילמתי מכל הבא ליד, תצלומי שטח לצד תצלומי מסיבות, ספורט ואופנה לצד דיוקנאות מבוים. ב-10.2.1983 צילמתי בירושלים את ההפגנה של "שלום עכשיו" מול משרד ראש הממשלה. המפגינים קראו לאריק שרון, שר הביטחון דאז, להתפטר עקב אירועי סברה ושתילה. שורת המפגינים הראשונה צדה את עיני. צילמתי את השורה שבמרכז צועד, שלוב זרוע עם חבריו, אמיל גרינצווייג. שעה קלה לאחר מכן נזרק רימון לעבר המפגינים והתפוצץ; גרינצווייג נהרג, התמונה הפכה לאיקון. תחושת ההישג העיתונאי לוותה במועקה ותסכול. התצלום קיבל את משמעותו ההיסטורית מתוקף מותו של גרינצווייג. ב-1984 הוקם העיתון חדשות והצטרפתי לשורותיו. המשכתי לצלם בשטח, אך במקביל פילסתי את דרכי לתצלומי סטודיו מבוים. תחושת הצילום בשטח, בהפגנה, באירוע פלילי או אפילו במסיבה היא תחושת ציד.

¹¹⁷ ראו אצל אלי ערמון-אזולאי, "ביקור סטודיו: מיכה קירשנר נוקט עמדה", הארץ, 9.9.2011.
¹¹⁸ אדם ברוך, "מיכה קירשנר: אתנו, בתוכנו ומחוצה לנו: על מקומו של קירשנר בצילום הישראלי המודרני", מיכה קירשנר: הישראלים (תל-אביב: הד ארצי, 1997), עמ' 8-13.
¹¹⁹ אדם ברוך, "6X6 – הצלמות מעבר לזבל הפינסטי הקדוש", מוניטין 67, 1984.

Shooting – זה שם פעולת הצילום באנגלית, ואין שם מדויק ממנו לחיפוש אחרי הפריים המושלם, שיש בו "הרגע המכריע" בשילוב של קומפוזיציה טובה, תאורה וצבע איכותיים. אבל אתה יכול להיות נוכח באירוע ולהחמיץ את הפריים בגלל ש"הרגע המכריע" התרחש מאחורי גבך למשך שבריר שנייה. אפשר גם לתאר את תחושת החוויה הצילומית בשטח כתחושת רודף ונרדף: אתה רודף אחר הצילום שעוד לא צילמת ואתה נרדף על-ידי הצילום שתפספס. [...]

במקביל לעבודתי בעיתון, אני מקפידה לצלם פרויקטים אישיים שאין להם פרסום מייד. אחד מהם הוא תיעוד המשפחה הרחבה שלי. תצלום שלוש האחיות לקוח מפרויקט זה. אמי ושתי אחיותיה נושאות על ידיהן קעקוע של מספרים עוקבים. כך, בסדר הזה בדיוק, הוא נחקק על זרוען באושוויץ.¹²⁰

כאשר **מיכל היימן** הציגה בביינאלה השנייה בעין-חרוד (1988), היא כבר היתה צלמת עיתונות מקצועית ואמנית. היימן הציגה עשר הדפסות צילומיות גדולות ממדים, שבכל אחת מהם דיוקן מוגדל שהופיע במקור בכתבה עיתונאית. הדמות הידועה שבדיוקן איבדה באופן זה, של ניתוק מן הטקסט ומן ההקשר העיתונאי, את הקוד המאפשר קריאה ופיענוח, ובמקום מה שאבד הוחדר בה המתח שבין הדימוי הציבורי לדימוי הפנימי. שינוי הפורמט היווה התקפה על ההרגלים, הפקעת דבר-מה מ"מקורו", שבמקרה זה כבר היה כשלעצמו "מקור משוכפל". הבנאליות של תצלום המפורסמים הומרה לדבר שאינו בר-שימוש ואין בו מסר עיתונאי – דבר פרטיקולרי מונומנטלי, לא-עוד מוצר של שדה העיתונות אלא יצירה, תוצר של שדה האמנות. בפעולתה החתרנית, המודעת לאופני הכינון של השדה, הציגה היימן מיזוג ביקורתי בין שדות הצילום האישי והתקשורת.

בין האמנות, התקשורת והיומיום אפשר למקם גם את תצלומי **כסית** (1985) של **ברי פרידלנדר**:

קשה להעלות על הדעת שלפתיחת תערוכת תצלומים של ברסאיי או קרטייה-ברסון היו מגיעים כל אותם טיפוסים מוזרים, יושבי בית הקפה של פריז בשנות ה-30. מחזה לא פחות מוזר היה מראה אנשי כסית הוותיקים, שהגיעו לתערוכת תצלומי בית הקפה, מתחככים בקהל מעונב ומדשדשים בין התצלומים לחפש את עצמם מאחורי זכוכית ומסגרת. ברי פרידלנדר מגיש בסדרת תצלומים זו גרסה מקומית של תיעוד הבוהמה – נושא קלאסי בצילום... השנה שבה צילם פרידלנדר את קפה כסית ויושביו, הניבה כמה סצנות מתועדות היטב של סאגה תת-תרבותית.¹²¹

המבט הפוליטי במציאות הישראלית ובאמצעי הייצוג שלה נוכח תמיד בעבודותיה של "צלמת הנוף" **דליה אמוץ**. סדרת תצלומים מן הכפר הערבי דיר-צמית (1973) בדרום הר חברון מושפעת מן הצילום התיעודי האמריקאי ובייחוד זה של אנסל אדמס (למשל בתצלומי הכפר טאוס בניו-מקסיקו מ-1940).¹²² בתצלומים מאוחרים יותר של אמוץ, משנות ה-80, הנוף כמו מתאחה עם "הנוף הפנימי" תוך שימוש בטכניקה שאפשר לכנותה "אנטי-צילום", כאשר עדשת המצלמה מכוונת דווקא היישר אל מוקד האור, החורך את סרט הצילום:

¹²⁰ ראו אצל גיא רז, לעיל הערה 26, שם עמ' 202.

¹²¹ עודד ברושי, "בין רכילות לעיצוב היסטורי", ידיעות אחרונות, 1985.

¹²² גם בכביש במדבר יהודה (1975) של אמוץ ניכרות עקבות של דרך במדבר נוואדה (1960) מאת אדמס ושל אחת הדרכים למערב (1938) מאת דורותיאה לאנג.

ובאותה גלריה ברוכה הנקראת קטנה, מוצגת תערוכת תצלומים של דליה אמוץ, המנציחה רגעים מיוחדים בנוף קדומים. המקום נראה דומם, רק דמות יד האדם הותירה בו חורבות. הערפילית מפריעה את השקט. במשחק החרף של האור והצל נראים העצמים כצללי עצמם, והמקום – מרגלות הר חברון – כאילו מופקע ממציאות ומועבר לעולם של צללים וחזיונות.¹²³

יוסף כהן: אחת הסיבות העיקריות לבחירתי בנושא כנופה הקלאסי של הארץ, היתה תחושה וידעה שלא היתה בעבר התמודדות מספקת ומעמיקה ורצינית בצילום המתייחס לנופי ארצנו. הרגשתי שמישהו חייב להעביר ולבטא את תחושת ההדר והכבוד בנופינו. לי אומרים התצלומים האלה: "זו ארצי וזה ביתי והוא יפה ביותר".¹²⁴

יגאל שם-טוב: בהתחלה צילמתי שטחים גדולים, נופים רחבים, רחוב שלם. בהדרגה ההיקף הלך וקטן: רחוב, בניין, חלונות, גדרות, צמחים. החומר בעצמו מעורר. שמתי דגש על מה שהאור עושה לדברים: פחים, אבן, בטון, זכוכית; זה כמו שרשרת מתמשכת.¹²⁵

בביקורות על תערוכה של איל און בגלריה "מימד קטן" בתל-אביב נכתב:

המצלמה של איל און אינה מחפשת דרמות. המראות שנקלטים בה הם מתוך הסביבה המיידית, הם אנטי-נוף. אפורים, יומיומיים, חסרי עניין לכאורה, מעין הערת שוליים, בעלות גוון מקומי.¹²⁶ יש צלמים המחפשים לצוד בעדשת מצלמתם את החרוג, המודר, המפתיע, כמו למשל דיאן ארכוס האמריקאית. יש לעומת זאת צלמים רבים שיצירתם מעבירה את מראות היומיום האפוריים, את הזוטות השגרתיות. איל און מצלם נושאים פשוטים ביותר, כמו קוצים וצמחי בר, חלונות ותריסים. אין כאמור עלילות מרתקות או פרטים יוצאי דופן. [...] עבודתו לא קורצת לקהל קל בפעלולים, נושאים פיקנטיים, צבעים זוהרים או אפקטים מרשימים. זוהי בעצם תערוכה די אפורית, שומרת על רוח מינורית מופנמת כלשהי.¹²⁷

לצד צלמי הנוף פעלו "צלמי מסע" כשוקה גלוטמן, שמחה שירמן ויעקב שופר (שהושפעו מרוברט פרנק) ו"צלמי אדריכלות" כמו חנן לסקין ואליה און (שהושפעו ממגמת "הטופוגרפיה החדשה"). השיטוט וההזרה הכרוכה במבט ה"תיירי", מתווים מפה חלופית, מפה מנטלית. השיטוט, קבע כבר מישל דה-סרטו, מאפשר למשוטט ליצור מרחב עצמי בתוך המרחב הציבורי ותנועה בתוך המזדמן והלא-קבוע. השיטוט מחזיר למשוטט שליטה במרחב באמצעות שחרורו הסמלי ממבנים קבועים של חברה ומחשבה. הוא מערער על מקור הסמכות של המרחב ובכך הוא דומה למעשה הדיבור (speech act) הפרפורמטיבי, המשנה קבועים בעולמו בפעולה "חלשה" והדרגתית.¹²⁸

¹²³ ניצה פלקסר, "תצלומי דליה אמוץ", דבר, 25.5.1973.

¹²⁴ ראו אצל זאב הרץ, "יוסף כהן בגלריה לאמנות הצילום", דבר, פברואר 1983.

¹²⁵ יגאל שם-טוב בשיחות עם נועה צדקה, תל-אביב, אוגוסט 2014.

¹²⁶ מי כתב?, "הנגלה והנסתר", ידיעות אחרונות, 28.12.1984.

¹²⁷ טליה רפפורט, "תערוכות: שירה אפורית", דבר, 24.12.1984.

¹²⁸ ראו מישל דה-סרטו, המצאת היומיום: אמנות העשייה, תרגם מצרפתית: אבנר להב (תל-אביב: רסלינג, 2012), עמ' 97.

שוקה גלוטמן נתן נראות למעשי דיבור כאלה בתצלומי מסע, שאף נתלו ברצף, כמשפט קולנועי, בתערוכתו "מסע" בגלריה קמרה אובסקורה (1984, אוצר: עודד ידעיה). עבודות אחרות מאותו מסע ברחבי הארץ הודפסו בספרו אלבום ישראלי (1988): סיכום מסעו של גלוטמן, כתייר זר, בחיפוש אחר מה שישיראלי בישראל, וזאת לא כהתגלמות של אידיאה אלא כבילוי מקרי ושרירותי – אפוף מלנכוליה – של חיבורים בלתי אפשריים.¹²⁹

אפשר לשייך את גלוטמן לקבוצת צלמים [...] שצילמו ומצלמים את המציאות הנמוכה, את מה שנקרא זרם החיים של האירועים הגדולים, את הריאליזם העני, את התפרים המאחים את הכד של החלום הישראלי שנדפק.¹³⁰

גלוטמן קובע כי היוצרים הצעירים שפעלו בארץ בתחום הצילום היו צריכים להתמודד עם מורשת של "צילום מגויס, דהיינו צילום בשירותן של אידאות נשגבות. [...] בהתייחסות ישירה למציאות ראו הם אנכרוניזם. הצורך שלהם לצאת לרחוב ולגלות את החיים כמעט נעלם. לכן הם חיפשו דרכים שבהם יוכלו לבטא את אישיותם באופן שונה ומקורי".¹³¹ צורך זה, לצד המאבק על ההכרה בצילום כמדיום אמנותי לגיטימי, גרמו ליוצרים אלה להדגיש את האישי ביצירתם. לכן, הוא מניח, אחד האמצעים השכיחים היה צילום בתוך "הטריטוריה המשפחתית" או חזרה שורשית למחוזות ילדות. מוסיף גלוטמן: "צלמים כמו אבי גנור, בועז טל, עודד ידעיה ואחרים התמקדו בנעשה בתוך המשפחה, התמודדות שפטרה אותם מנטל ההתמודדות עם המציאות החיצונית, עם כל כובד המשקל החברתי והלאומי".¹³² תצלומי המשפחה היו רחוקים מאתנוגרפיה מנרמלת בנוסח התערוכה "משפחת האדם" – ורחוקים גם ממודל המשפחה הנורמטיבית והרצויה של הפרויקט הציוני:

אליה און: אני מצלמת בחופשיות ולא מגבילה את עצמי. אני לומדת על הפרויקטים שלי מתוך הקונטקטים. [...] אני בודקת את עצמי כל הזמן לגבי היושר הפנימי שלי. אמנם זה נשמע בנאלי, אך הסדרה הזאת [של בנינים בסביבות תל-אביב] היא אוטוביוגרפית: זו צורת ההתאקלמות שלי בסביבה חדשה, תוך בחינה מתמדת של הסביבה.¹³³

שמחה שירמן: אחת הבעיות המעסיקות אותי היא כיצד לתת ביטוי באמצעות תצלום לקשר האוטוביוגרפי לשנות ילדותי בעכו ולחוויות הוויזואליות שאני חווה, כשאני מסתובב כעת בעיר כאורח הבא מבחוץ. [...] אני מתעניין בדינמיות של אנשים וחיות הפועלים בתוך הסביבה. [...] התהליך הצילומי כולו הופך אותי לבמאי וצופה לסירוגין.

¹²⁹ לימים סיפר גלוטמן שבעקבות עיון באלבום ישראלי הפנה אותו הסופר דוד שחר לערך desolate במילון – חרב, מוזנח, שומם, לא מתאים, אומלל, עצוב; ראו שוקה גלוטמן, צילום חי (תל-אביב ואבירים: מאיר הוצאה לאור, 2006), עמ' 155.

¹³⁰ מאיר אגסי, "ביקורת אמנות", חדשות, 20.5.1988.

¹³¹ שוקה גלוטמן, "מעבר למסגרת", קט. מעבר למסגרת: חמישה צלמים (עין-הוד: מוזיאון ינקו-דאדא, 1989).

¹³² שם.

¹³³ ציטוטי אמנים מתוך קט. כאן-עכשיו, אוצר הצילום: ניסן פרץ (ירושלים: מוזיאון ישראל, 1982), עמ' 152-172. הציטוטים להלן המופיעים בלא מראה-מקום, לקוחים מקטלוג זה.

יגאל שם-טוב: התצלומים כאן הם תיעוד, וזו הסיבה מדוע הם בצבע. אני רואה את עצמי כמתעד, ואני חש חובה לתעד ולהנציח בארץ ועכשיו. ניגשתי תחילה לסביבה הנוחה לי יותר פיזית ומנטלית, בכוונה להרחיב את היריעה ל"סביבות אחרות".

אבי גנור: לכתוב על התצלומים שלי זה כמו לספר מה הילדה שלי כבר עושה. היא כבר זוחלת ואני עדיין זוחל [...] נמאס לי לעשות "פרויקטים" ו"כתבות", ורק אלוהים יפרש לי מהם סגנון ואחידות. אני מראה תצלומים שנעשו במשך ששת החודשים האחרונים. הם לא מספרים "על" ולא מראים "את"; הם תירוצים לצלם.

בועז טל: [הצילום בבית ולא בסטודיו הוא] עניין עקרוני. הבית הוא הבסיס ונקודת המוצא שלי. זה המיקרוקוסמוס שלי. הרבה שאלו אותי למה אני לא מצלם מאורעות גדולים כמו מלחמות, אבל אני מעדיף לצלם הכל דרך ההשתקפות במה שקרוב אלי. אני מביים הכל בסלון שלי, במטבח שלי. מבחינה מסוימת זה מתחבר עם מסורת הצילום של "משפחת האדם": זה האלבום המשפחתי שלי.¹³⁴

אצל יוסף כהן מגלה צלילה אורגד יחס בין תצלומיו ה"רועדים", שבהם נראה ילדו בן החמש כשסביבו יוצרת המצלמה הזזה "סערות, רעידות אדמה, גלים, מהפכות, עיוותי צורות, הבזקים של אור", בין הנטייה הצילומית המיסטית, לבין הרקע הדתי שלו:

יוסף כהן: יש מקום להקבלה. אני נאבק עם הבעיה מה משמעות הטשטוש הזה, [...] הנמצא בתחושה של עין-המצלמה ונעלם מן העין, כמו עם בעיה גדולה ונסתרת שיש לה משמעות אך אין לה תשובה אבסולוטית, בדיוק כמו שהדת מנסה לעמוד על בעיות שאין להן תשובה בנוכח מאמונה בבורא. [...] באמנות – החיפוש הוא להבנת עצמנו על-ידי הרגש.¹³⁵

ואילו ענת גורל מגלה סימנים של עולם פנימי בטכניקה הייחודית של חנה שביב, הצובעת ידנית תצלומי שחור-לבן, בתגובה לשאלה אם הבחירה לצבוע ידנית תצלומי שחור-לבן נובעת מפחד מן הצילום בצבע.

חנה שביב: לא, פשוט, מאותו רגע שהתחלתי לעבד בצביעה את התצלומים הלקוחים מהמציאות, גיליתי שאני יכולה להביע על התצלום את העולם הפנימי שלי. לתצלום שחור-לבן אני מתייחסת כאל רקע; אינני הטיפוס היוצא עם מצלמה לטיולים. [...] בדרך כלל אני מצלמת דברים שחלמתי, שראיתי, שחשבתי והרגשתי.¹³⁶

"הפנייה פנימה" הזינה את החיבור המשמעותי ביותר בין "הצילום האישי" לבין האמנות המושגית העושה שימוש בצילום "מופשט" במובנים רבים – צילום שאינו מלטף את היומיום הישראלי ומעשיר

¹³⁴ ראו אצל אורה ברפמן, "משאיר זמן לפנטזיות: ראיון עם בועז טל", כלבו חיפה, 29.5.1992.

¹³⁵ ראו אצל צלילה אורגד, "תערוכות: צילומים עם רעידת אדמה", על המשמר, 14.10.1977.

¹³⁶ ראו אצל ענת גורל, "חנה שביב: שחור-לבן בצבעים", צילום (מאי 1986), עמ' 31-36.

את השדה בתוצרים על-זמניים – כמעשה צלמים-אמנים כברקת בן-יעקב, דגנית ברסט, אבי גנור, חיים דעואל לוסקי, משה נינו, מיכאל רורברגר, יגאל שם-טוב, רונית שני. החיבורים המפתיעים במישור האמנות ניזונו מחיבורים פרטיקולריים במישור החיים, למשל בעבודתו של יגאל שם-טוב, שבבקרים למד ציור אצל רפי לביא במדרשה, ובלילות עבד כמבקר איכות במעבדות קודאק ונחשף לאינספור תצלומי צבע של חובבים.

יגאל שם-טוב: הייתי בא לשם [למעבדות קודאק] ורואה טונות של תצלומים, וכל ערב יושב עובד ומגלה עולמות חדשים. אני חי פה ולא ידעתי שהעולמות האלה קיימים, המציאויות האלה – לא הייתי במושבים, למשל, גדלתי בתל-אביב. זה הרשים והלהיב אותי ופתח בפני עולם חדש, לא מלומד ולא אקדמי, של התייחסות למקום: פשוט ראיתי תמונה של המקום בדרך שאין סיכוי שבאופן אישי אחווה אותה. [...] הייתי המום מעניין הצבע המלוכלך, מחוספס, גס, לא מדויק, לעומת השחור-לבן הקודר והפנטסטי שעשיתי. רציתי לצלם את הדברים האלה. אני לא מתקשר עם אנשים, אני לא ידידותי במיוחד וגם נרתע מלבקש אנשים לצלם, אז אני מצלם אנשים כשהם לא רואים. [...] כחנתי את זה באופן ביקורתי. [...] בהתחלה השתמשתי במצלמות דומות [לאלה של תצלומי החובבים], אבל לא אהבתי את התוצאות כי היתה לי פחות שליטה על זה, והתאמת את זה למצלמה הניקון שלי. הפנמתי את האסתטיקה הזאת והצלחתי לייצר אותה באמצעים אחרים: הייתי מצלם לא בפוקוס ובמקסימום צמצמים סגורים, ואז קיבלתי עומק שדה גדול מאוד ומין טשטוש קטן. היום אני מצטער על זה שצילמתי כך; הייתי צריך לצלם "דורך".¹³⁷

מיכאל רורברגר: כבר כשהייתי בן 12 בפרדס כץ, ומשה דיין היה חופר ליד הבית שלי, ארכיאולוגיה ריתקה אותי. אחר כך התחלתי גם לצייר, ובסופו של דבר החלטתי לקחת את שני הדברים ברצינות והלכתי ללמוד, כך שהאיסוף מתחיל בזה, בארכיאולוגיה ובאמנות. אתה חופר, אתה מחפש, אתה מוצא, אתה מרפא, אתה מקטלג, אתה מציג. כל הדברים האלה הם גם ממהות האיסוף. גם בארכיאולוגיה, למרות שבה באמת יש תחקיר והתעניינות מסוימת בתקופה, אתה לא יודע מה תמצא. באיסוף תצלומים אתה בוודאי לא יכול לדעת. כאן האיסוף הוא מקרי לחלוטין.¹³⁸

תערוכתו של מיכאל רורברגר [שהוצגה בפתחת הגלריה הלבנה בתל-אביב] עוסקת בשלושה נושאים: ארכיאולוגיה של מכונות צילום, דיוקן עצמי, ותופעת הפאנק. כרקע לסוג הראשון הוא מסביר: "כל התצלומים נאספו ברחובות הערים לאחר שנזרקו על-ידי בעליהם. התצלומים הקרועים עברו תהליך של 'רפאות', כלומר חיבור חלקיהם הקרועים כדי ליצור את השלם הראשוני". [...] לתמונות הרבות שאסף נלווה כיתוב המציין את המקום, התאריך ומספר המרכיבים, בדקדקנות של דוקומנטציה. המכלול השלם משול לדייוקן קבוצתי של המון. [...] פרט מעניין – זוהי יצירה בלתי גמורה, שהתהליך שלה לא הסתיים, משום שממשיכים להצטרף לשורה קטעי תצלומים שנאספו (בדיונון למשל) תוך כדי קיומה של התערוכה.¹³⁹

הערה[yg2]: לי אין פרטים, אתה הבאת את הציטוט?

¹³⁷ יגאל שם-טוב בשיחות עם נועה צדקה, תל-אביב, אוגוסט 2014.
¹³⁸ ראו אצל עמית שהם, "מיכאל רורברגר: כל תמונה מכל מקום", חדשות, 22.1.1993.
¹³⁹ כותב?, "מיכאל רורברגר: ארכיאולוגיה של צילום", עיתון, 8.8.1978.

לפרקטיקה זו של טיפול בחומרים ובחומריות של מדיום הצילום, אפשר לשייך גם את עיסוקו הייחודי של חיים דעואל לוסקי בבניית מצלמות:

את מצלמת המדרגות הראשונה בנה חיים דעואל לוסקי ב-1978 מקופסאות של קודאק: ארבע קופסאות מונחות אחת על גבי השנייה במדורג, והערימה כולה מושחלת לתוך קופסת קרטון של ניירות צילום. כמו בבית משותף, כך גם במצלמת המדרגות, הרצפה של קומה אחת היא התקרה של הקומה שמתחתיה. אך הפרדה זו אינה מונעת מן הדימוי להתלכד לאחד, באופן מדורג, על פני הנגטיב המונח בחלק האחורי של ה"בניין", כלומר בתוך קופסת הניירות. [...] אי-הסדר בין הלשכות האפלות של מצלמת השכונה, מחכנס כאן לסולמות מוזיקליים הרמוניים, שמרחקים קבועים מפרידים בין נקביהם השונים ומאפשרים לדימוי להיכתב כפרטיטורה.¹⁴⁰

סוף דבר וקול קורא בחובו

מה נשאר רלוונטי מכל זה? האם משהו יטמע? שואלת מיכל היימן¹⁴¹ בהתייחסה לדור הצלמים העכשווי. אספנו כאן חומרים לתיעוד בכתובים, שאולי ישיב משהו מן הההילה של צלמי דור שנות ה-80 ויאיר את התפקיד החשוב שמילאו בהתפתחות האמנות ושיח האמנות בישראל. פעילותם הענפה אז נותנת את אותותיה במעמדו של הצילום כיום, שאינו עוד מדיום דחוי אלא פרקטיקה מכובדת הזוכה לריבוי תערוכות במוזיאונים, פעילות קדחתנית בתרגום טקסטים מכוננים על צילום לעברית, וכתובה תיאורטית המהווה את חוד החנית של העיסוק הביקורתי באמנות בכלל. לכן צורם כל כך היעדרו של מחקר היסטוריוגרפי היקפי על הצילום המקומי עד שנות ה-2000. הצורך בכך בוער במיוחד לאור שחיקתם והתבלותם של אוספי צילום היסטוריים ועכשוויים בארכיונים ציבוריים ופרטיים, המקשים על העושים במלאכה לסגור את הפערים הגדולים שנותרו. הפוטנציאל התרבותי של המקום הזה כרוך לבלי הפרד בבחינה נכוחה של עברו, שהיחס הדו-ערכי אליו עולה מדברי הסיכום של מיכה קירשנר:

הדבר הכי פחות אחראי שאני עושה זה להמשיך ולגדל את הבת שלי בישראל, [...] אבל אני לא רואה את עצמי עוזב. אני מפחד להיות מהגר. אני קשור ומחובר לכאן. יש לי געגועים לישראל של פעם במובן של "ישראל עם תקווה", ישראל עם סוג של ציונות קונסטרוקטיבית – עבודה, תעשייה, קיבוץ, יצירה. כן, אני מתגעגע לזה.¹⁴²

¹⁴⁰ אריאלה אזולאי על מצלמת מדרגות (1978), עלון לתערוכה "חיים דעואל לוסקי: צילום אופקי", מוזיאון בת-ים לאמנות, 2014.

¹⁴¹ בשיחה מכינה לתערוכה עם יובל ביטון.

¹⁴² ראו אצל חיים מאור, לעיל הערה 100, שם.