

סטודיו

כתב עת לאמנות

על היסטוריה של צילום מקומי

שוק אורח: גיא רז

נתן אלתרמן | אייל און | בטינה אופנהיימר | אייל בן־דוב | יעקב
בן־דוב | גליה בר אור | מיכה ברעם | מיכל היימן | מאיר ויגודר |
עלי זערור | עוזר ידעיה | שרון יערי | הלמר לרסקי | האחיות
מאייר | פטר מירום | גאורג נאלבאנדיאן | הראנט נאקאשיאן |
עדי נס | וויאן סילברברודי | תנא ספייא | אברהם סוסקין | רונה
סלע | דוד פרלוב | שמואל יוסף שווייג | טרודי שוורץ | עמי
שטייניץ | מרלי שמיר



כתב עת לאמנות
מס' 113
מאי 2000
מחיר: 30 ש"ח
STUDIO
Art Magazine
No. 113
May 2000
Price: 30 IS.

2201 8537506-201139



המעבדה הותיקה לצילום מקצועי פתחה את המרכז לצילום דיגיטלי

"המעבדה", המרכז לצילום רחב הידיים ליד כיכר דיזנגוף, מציע מכלול שחתי צילום תחת קורת גג אחת. בין לקוחותינו: מוזיאונים, משרדי פרסום, קהל מקצועי וחובב.

המעבדה
מעבדת צילום מקצועית
DIGITAL

רח' דיזנגוף 98 תל-אביב, טל. 03-5221278

להלן עיקרי השירות הניתנים במעבדת הצילום:

שחתי מעבדה מקצועיים

C-41 מכל המורמטים
OLAB E-6 35 מ"מ עד 10"8
שחור לבן - 35 מ"מ 5'4 120
הדפסות ידנית
הגדלות ענק צבען/שחור לבן
חצי דיני עד 30/46 - 35 מ"מ ו120
מנילאב מ"מ 35 מ"מ 120
שקפים - חרטונט
שכפול שיקופיות לכל גודל
סרטי צילום מקצועיים
שחתי ארכיון

שחתי צילום דיגיטלי

הדפסות איכות ע"ג נייר צילום
הדפסות צבען/שחור לבן דיגיטליות
הדפסות ממצלמות דיגיטליות
הדפסה ישירה משיקופית - כקובץ
סריקה מכל פרמט לכל פרמט
סריקה סרט - צילום לקובץ
צריבה לכל המדיות
הכנת קבצים לכל מסרה
טיפול באמצעות מחשב
הפקת PHOTO DC
הפקת קונטקט דיגיטלי
הפקת מצגת דיגיטלית
שחרור קבצים לאינטרנט

שחתי גרפיקה והדפסה

עיצוב וביצוע גרפי
תיכנון והפקת קטלוגים
הפקת דפוס מלאות
הבאה לדפוס
הקמת אתרים לאינטרנט
עיצוב והפקת נירת משרדית
עוץ לתיכנון מערך גרפי

שחתי כלליים:

סחור סרטים צבעוני, שחור/לבן, APS, שיקופיות
הדפסת תמונות צבע, שחור/לבן ע"ג נייר צבע,
תמונות משקופיות
חיפש תמונות ישנות במחשב
קונטקטים ב"ב גדלים
צילום מסמכים בצבע
מכירת סרטים, קלטות למוניטין, מדות דיגיטליות
מכירת מצלמות, מצלמות דיגיטליות

פקס 03-5230990 e-mail: hama@internet-zahav.net

הספרייה המרכזית
מסתייגון הסגרת הארצית והסופר הצעיר
בנובמבר חביבה
סס הספר



על היסטוריה של צילום מקומי

שוון אוח: גיא רז

6	קיר זיכרון
8	גיא רז - מתח דבר: זכרון דברים
10	גיא רז רוני סלע - מרכז לשימור ומחקר של צילום מקומי
14	אייל און - מיומנו של היסטוריון צילום
16	טסט מיכל היימן
17	וויאן סילברברודי - ש.י. שווייג: צילום ציוני, אסתטי וארכיאולוגי
21	עודד ידעיה - הרטוריקה של המיתולוגיה על הצילום של מיכה בריעם
33	תיק צילום - שרון יערי
34	רוני סלע - בעקבות צלמות עלומות על צלמות מתקופת הצילום הציוני - משנות ה־30 עד שנות ה־60
45	עמי שטייניץ - מרחב של מרחקים צלמים פלסטינים במאה ה־20
60	תיק צילום - עדי נס
62	מאיר ויגודר - צילום רחוב והיזמים: פרלוב כעובר אורח
72	תיק צילום - הלמר לרסקי
74	קינתו של ארון מתבת גיא רז משוחח עם פטר מירום
80	גליה בר אור - שאלה של דחיפות על צילום ובייטאלה
84	אייל בן־דוב - יעקב בן־דוב: בין צילום אמנותי לצילום פוליטי
86	גיא רז - מה לאלתרמן ולהיסטוריה של הצילום המקומי
87	קטעים מתוך המחזה <i>כנדת כנדת</i> מאת נתן אלתרמן
90	מדריך תערוכות
94	קטלוג תברת החשמל
96	מדור פרסומי
116	English Contents and Abstracts



על השכמה
אברהם סוסקי, בקטק: בית הקברות הארצי, טכמה לשימור ההגני תל־חי ב־1920, שחונעמו אחרי כך לקבר־אחים מתחת למצבת האריה השואב במפר־גלעד; ברקעו מקום לא ידוע, קשה לא ידועה

on the cover:
Avraham Soskin, Small photograph: The provisional graveyard for six people killed in Tel-Hai in 1920, later transferred to the common grave in Kfar-Glad; in background: place unknown, year unknown

תודות

לארכיון העבודה - חכנו לבן, הל-אביב, על תצלומי אברהם סוסקי.
לחולנת צילום - וויאן ישראל, ירושלים, על תצלומי יענב בן-רוב.
להוצאת האגס - ירושלים, על אישור הירגום לעבדית של המאמר על יעמי שווייג.
לאנרי - הל-אביב, על האישור לפרסם קטע מהמחזה *כנדת*, כורית של נתן אלתרמן.
למרי חפיר תרסם גלרון - על שהביאו לידיעתי את מהדור של אלטרמן והוסיפו רגרי פישנות.
ליאוב מרום - על השיוע בהנאה רדפוס של תצלומי של הלמד לרסקי.
לנל הנחכים/ות והצלמים/ות, שיתפו עמי פעולה בהפקת הגיליון, ולשערכת שפוריג.
שאפשרה לי לערוך גיליון זה. [גיא רז]



אברהם סוסקין, קברו של אחד מנציח תל-חזי, שנחנך ב-1919, וקבורו לאחר מכן בקברי-האשמים מתחת למצבת האריה החדש בכתר-גלעד
Avraham Soskin, The grave of one of two people killed in Tel-Hai in 1919, later transferred to the common grave in Kfar-Glad

נפתלי אבנון | יעקב אגור | ברנרד אדלשטיין | בטינה אופנהיימר | צבי אורשקוס
 אורון | אפרים אילני | דליה אמוץ | דויד אנדרמן | אפרים ארדה | בהלול |
 יעקב בן־דוב | שלמה בן דוד | א. בהרב | צדוק בסן | ורנר בראון | אלפרד ברנהיים
 | פוטו ברנר | מיכה ברעם | יסאיי גאראבדיאן | מנדל גברא | פוטו גוסין |
 ליזולטה גז'בינה | טים גידל | סוניה גידל | יוסף גל־עזר | נחמן גמזו | דינה גץ |
 משה גרוס | גריגוריאן | אפרים דגני | חנה דגני | ציפורה דוד | דוידסון | לזר
 דונר | יהודה דורפזון | מנדל ג'ון דינס | אברהם האוזר | עליזה הולץ | ד.א.
 הורנשטיין | אלפונס הימלרייך | רחל הירש | זאב הרץ | ב. הנטשל | שמעון
 (רודי) ויסנשטיין | אברהם ורד | ב. ורשאבסקי | עלי זערור | זאקס | חאלאגיאן
 | י. חוטימסקי | טומיאן | טריפונוביץ | אדמונד יוגנד | רודולף יונס | אליהו כהן
 | פריץ כהן | בוריס כרמי | א.מ. ליליין | מיכה לנגר | חנן לסקין | הלמר לרסקי |
 גרדה מאיר | שרלוט מאיר | קורט מאירוביץ | מגארדיציאן | לוסיאנו מורפורגו
 | חיים מולכו | יעקב מטמן | פטר מירום | פ. מירסקי | אברהם מלכסקי |
 יגאל מן | הוגו מנדלסון | גארו נאלבאנדיאן | הראנט נאקאשיאן | שלמה
 גרינסקי | דאוד סבונג'י | מ. סאווידיס ואחיו | אברהם סוסקין | חווה סלומון |
 חנא ספייא | צבי פייגין | הנס חיים פין | יוליאן פירסט | סם פרנק | וולטר צדק
 | מ. צבילין | פרד צ'זניק | לאו קאאן | קבורק | אליהו קוזולוב | אריך קומרינו
 | שמעון קורבמן | אפרים קירזון | יעקב קלטר - בנאור | רולף - מיכאל קנלר |
 אריה קנפר | וולטר קריסטלר | גאראבד קריקוריאן | חליל ראאד | משה רביב |
 דוד רובינגר | ארתור רוביטשק | י. רודי | יעקב רוזנר | בנו רוזנברג | יוסף רוסיז
 | יהושע רחמן | פנחס רחמן | אברהם אהרון ריטבסקי | ישעיהו רפאלוביץ' |
 הובאנס שאקלאניאן | חנן שדה | יוסף שווייג | ריקרדה שוורין | טרודי שוורץ |
 שחרור | שיפרין | פריץ שלזינגר | דרורה שפיץ | מולי שמיר. וכן פוסטוגרפיות

מוקדמות רבות.

ייתכן שנשמטו מרשימה זו שמות לא ידועים.

זיכרון דברים

כ־120 צלמים מופיעים ברשימה בדף החולף, דובם בין המתים. לרובם אין היסטוריה כתובה. היסטוריה בלתי כתובה זו היא ההיסטוריה של שנות החשיכה של הצילום המקומי בכלל ושל כל צלם מהרשימה בפרט.

ימי הצילום המקומי כימי הצילום העולמי, כ־160 שנה. האשיחו אמנם בצלמים זרים, שבאו לתור את הארץ ולהביא עדויות מצולמות מן המקומות הקדושים, אבל כבר ב־1865 החל להתמסד הצילום המקומי, תחילה על ידי צלמי הקהילה הארמנית בארץ ואחר כך, עם העלייה הראשונה, גם על ידי צלמים יהודים וערבים. יש עדויות על קשרים בין הצלמים המקומיים שפעלו בתחילת המאה ה־20, ואפילו על עבודה משותפת בסטודיות, החלפת ידע מקצועי ואסיסטנטים. כאמור, הצילום המקומי התפתח במקביל להתפתחותו בעולם, אבל מחוסר מוסדות מקצועיים ואקדמיים לא נלמד המקצוע בארץ בצורה מסודרת ודידקטית. גלי העלייה השונים הביאו ארצה צלמים, שלמדו את תורת הצילום בארץ מוצאם והביאו לידי ביטוי בארץ את יכולתם המקצועית. עם קום המדינה נשתמר המצב, ואסיסטנטים למדו את המקצוע כתורה שבעל פה ממעלי המקצוע המבוגרים מהם. עם זאת, ולמרות הקושי הרב והמחסור בחומרי גלם, היו צלמים שהצליחו להשאיר אחריהם גופי עבודה גדולים ומרשימים, הן מבחינת היקפם והן מבחינת איכותם, גופי עבודה שאינם נופלים מאלה שנוצרו בעולם המערבי. גופי עבודה אלה מקפלים בחובם לא רק את ההיסטוריה האבודה של הצילום המקומי אלא גם את ההיסטוריה של התפתחות היישוב המקומי. חשיפתם המלאה יכולה להאיר באור מלא יותר את שהתרחש כאן בשלהי המאה ה־19 עד סוף שנות ה־60 של המאה ה־20.



אבות סוסקין,
קורס צילום,
כנראה שנות העשרה
ארכיון סוסקין
Avraham Soskin,
A bee keeping course,
possibly 1910s
Lazni Institute Archives

"האמנותי-אישי", שיוצג על ידי מורי הצילום שחזרו מלימודים באירופה ובארה"ב ותלמידיהם. צילום זה ראה בצילום ההיסטורי צילום מגויס (פוליטית) וקייטטי, דבר הנכון רק בחלקו, והותיר צל כבד על כל הצילום המוקדם, צל שלא נמחה עד היום. במקביל לביינאלה השלישית לצילום יצא גיליון סטודיו (מס' 25), ש"הוקדש" לצילום. מתוך 60 עמודים בגיליון רק 16 עמודים עסקו בצילום, וכמוכן שלא נכתבה בהם אף מילה על הצילום שקדם לשנות הבינאלות. צלמי ואוצרי שנות ה'80 וה'90 פעלו על מצע דק מאוד ביחס להיררכיה של תולדות הצילום המקומי והתעלמו משנות החשיבה שלו. לדוגמה, התעוררה החשיבה "קדימה - המזרח באמנות ישראל", שהתקיימה במוזיאון ישראל ב"1998, לא יצרה כל זיקה לתערוכה "המוקד - המזרח", שהתקיימה במוזיאון ישראל עשר שנים קודם לכן באצירת המחלקה לצילום ועסקה בצילום הצלייני של המאה ה'19. בתערוכה "קדימה" לא הוצג צילום מוקדם וגם בקטלוג התערוכה לא ניתן ביטוי לצילום זה. כל העבודות הללו מעלות את השאלה: האם מעמדו האמנותי של הצילום בארץ הוא אכן שווה בין שניים? הצילום המקומי צריך להילחם על מודעותו אם ברצונו לזכות בעצמאות.

גיליון מיוחד זה של סטודיו, שבו הונג סלע ואנוכי מציעים מסגרת להקמת "מרכז לשימור ומחקר של צילום מקומי", אינו בא לכנס בין דפיו את כל ההיסטוריה העלומה הזאת, אלא רק לפתוח צוהר אל החשיבה בתקווה שזו תואר עוד בעתיד. עוד בגיליון: מיומנו של היסטוריון צילום ותיק - אייל און; תיקי צילום היסטוריים; אייל בן-דוב על יעקב בן-דוב, ויויאן סילבר-ברודי על יוסף שווייג וגיא רו על הלמר לרסקי; תיקי צילום עכשוויים הסתדיינים בעבודותיהם עם צילום היסטורי: מיכל הימן, עדי נס ושרון יערי; מאמרים אישיים: עודד ידעיה על מיכה בר-עם, מאיר ויגודר על דוד פרלוב; מאמרים הקפיים: עמי שטייניץ על צילום פלסטיני במאה ה'20, רונה סלע על נשים צלמות משנות ה'30 עד שנות ה'60, גליה בר-אור על הביאנלות לצילום, ראוין אישי עם פטר מירום וטקסט הסיום של המערכת והאחרונה מתוך המחזה כגרת, כגרת לנתן אלטרמן. אסיים זיכרון דברים זה בקטע מדברי הצלם במחזה לקבוצת חלוצים שהעמיד לצילום קבוצתי: "עכשיו מנחה. עוד מעט תזרח השמש. נעמד הכן לתפוס אותה בוינקה. הנה כבר מהבהב נחה מאחורי ההר וכבר אתם עומדים בתוך האור...".

ניא רז

חומר צילומי חשוב זה שורד ללא בית. נכון לשנת אלפיים, אין בישראל גוף רשמי ומרכזי אחד המטפל בשימור ובחקר הצילום המקומי. יתר על כן, על אף פתיחתם של בתי הספר והמגמות לצילום בארץ בסוף שנות ה'70, אין ברוב המוזיאונים אוצרים המתמחים בצילום ובהיסטוריה שלו, העולמית והמקומית. וכמעט יוצא מכך - אין תערוכות של צילום היסטורי מקומי, אין קטלוגים ואין הוראה מקצועית של ההיסטוריה של הצילום המקומי בבתי הספר לאמנות ולצילום ובמחלקות לאמנות באוניברסיטאות, וזאת על אף שמדיום הצילום הוא מדיום גויש ומוכן לצופים רבים ואמנות בעל מעמד שווה לשאר האמנויות הפלסטיות. החשק, אם כן, הוא דו-כיווני, גם כלפי העבר וגם כלפי ההווה והעתיד.

לדעתי, אם נחשוף את ההיסטוריה של הצילום המקומי, יהיה לצלמי ולאוצרי ההווה והעתיד מצע היסטורי ותרבותי רחב יותר. לזידים של רוב הצלמים ואנשי האמנות המצינים צילום, הצילום המקומי החל בסוף שנות ה'70 של המאה ה'20, אבל למעשה ראשיתו של הצילום המקומי בשנות ה'30 של המאה ה'19. אחת הבעיות של הצילום המקומי העכשווי היא התנכרותם של העוסקים בו לעברו, בעיקר בגלל חוסר ידע ובורות. אנשים פרטיים ניסו ב'30 השנים האחרונות להתחקות אחר ההיסטוריה האבודה הזאת, אבל הממסד, שהתבסס על מחקרים זרים, הוציא לאור בעיקר את תצלומי המאה ה'19 ולא יזם מחקר של צילום מקומי. מאות אלפי תשלילים, רובם מזכויות, שרויים עדיין באפילה ומחכים לגאולה במרתפים עלומים. אוספים רבים נמצאים במוצב שימור נדוע, וחלקם אף נכחדו במהלך השנים. שלא כמו הציור והפיסול, לצילום בישראל יש היסטוריה שגילה כגיל ההיסטוריה של הצילום בעולם המערבי והוא אינו סובל מריחוק מן המסורת המערבית. אם נשכיל לבנות תשתית רצופה יותר ונאיר את המרתפים החשוכים באופן מבוקר, נוכל לבסס את לימודי תולדות הצילום והאמנות על חומר מקורי מרתק, הממתין למחקר וגילוי.

בסוף שנות ה'80, כסיכום של עשר השנים "הראשונות" של הצילום המקומי, נערכו הבינאלות לצילום במשכן לאמנות בעין חרוד (1986, 1988, 1991). הבינאלות עסקו למעשה בהיסטוריה של הצילום הישראלי הידוע עד אז, ועל אף חשיבותן הרבה לטיפוחו של דור צלמים חדש, הן ביטאו את שיא הניתוק של הצילום המקומי מעברו. התערוכות העלו על נס את הצילום

המרכז לשימור ומחקר של צילום מקומי – הצעה

נקודת המפגש

לפני כשנה, בסוף מרץ 1999, עסקנו שנינו, כל אחד לחוד, במחקר עצמאי על אודות מקורותיו של הצילום בארץ ישראל. רונה סלע עסקה במחקר, שהחלה בו בעבודתה כאוצרת הצילום במוזיאון תל אביב, והתמקדה בניסיון להתחקות אחר הצילום והצלמים משנות ה־30 עד שנות ה־60 של המאה ה־20. אני עסקתי בהכנות לפתיחת התערוכה "עיויים שראו את סוסקין" בבית האמנים בתל־אביב, שהוצגו בה תצלומי הסטודיו של אברהם סוסקין (1882–1963), שפעל עד תחילת שנות ה־30. התקשרתי לדונה לשאול אותה על אגודות הצלמים, שפעלו בארץ בשנות ה־30, והזמנתי אותה לפתיחת התערוכה. במהלך התערוכה, ב־16 ביוני 1999, נפגשנו בקפה "אקדמון" שבכיכר אנטין בכניסה לאוניברסיטת תל־אביב. בפגישה זו שוחחנו על תולדות הצילום המקומי ועל הצורך להשלים פעדים גדולים בתחום באמצעות מחקר, ספרים ותערוכות. כמו כן דיברנו על הצורך להקים מרכז שימור ומחקר של צילום מקומי, וניסחנו את ראשי הפרקים לפרוגרמה, שתוצג בהמשך.

רונה סלע: איך הגעת למחשבה על הקמת מרכז מחקר שכזה?
גיא רז: העיסוק שלי כאמן נגע לא פעם בשאלות היסטוריות של המקום שבו אנחנו חיים. בחלק מהעבודות שהצגתי השתמשתי בתצלומים של צלמים שקדמו לי. במסגרת לימודי כביית ספר לאמנות שמתי לב שלימודי ההיסטוריה של הצילום מתבססים על צלמים אירופים או אמריקנים, שמקצתם אף ביקרו וצילמו בארץ ובמזרח התיכון, ואין כמעט נגיעה בצלמים שפעלו מתוך המרחב המקומי: צלמים ארמנים, ערבים ויהודים. בתום לימודי התחלתי להציג תערוכות משלי ובמקביל המשכתי



חלנו נפגש על בסיס חלום של האגודות הצלמים המקומיים בארץ ישראל משנות ה־30, ה־P.P.P.A. (Palestine Professional Photographers' Association).

למקרים הקשורים למגעי המקום והזמן, הבנתי את הצורך שבהקמת מקום שידאג לשמורם, להקדם ולהשיפחם.

במסגרת פעילותי כאוצרת במוזיאון תל אביב, ויחד עם המנכ"ל הקודם רוני דיסנצ'יק, זיהיתי את הנתיבות המיידית בטיפול באוסף הקיים ובשימורו. הקמנו במוזיאון חדר עיון לצילום העומד בסטנדרטים גבוהים של שימור, כמקובל בעולם. התחלתי גם במהלכים רעיוניים ואחרים לקראת מחקר ושימור של צילום מקומי, ואז משתי כך.

בעקבות פנישותינו המשותפות החלטנו על שיתוף פעולה בהקמת המרכז לשימור ומחקר של צילום מקומי, שיעסוק בהוצאתן לאור של שנים חשובות בתקופה 1970-1870.

בהקשר זה חשוב לציין גם את ניסיונם של מיכה ברעם ודודי זילבר בתחילת שנות ה-90 להקים את "המרכז הישראלי לדימוי חזותי - תל אביב", שמטרותיו היו דומות במידה רבה לשלנו. הניסיון לא יצא אל הפועל מסיבות שונות.

להלן הפרוגרמה, שקבענו ב־13.7.99, והופצה לגורמים שונים:

ההצעה להקמת המרכז - פרוגרמה

את ראשיתו של הצילום המקומי אפשר לסמן במחצית השנייה של המאה ה-19. בראשית, עבודתם של הצלמים היתה קשורה בעיקר בתיעוד המציאות המקומית. מאוחר יותר תועלה עבודתם של צלמים יהודים לעזרה בתעמולה הלאומית ובתקשורת ההמונים. במקביל נוצרו כאן גם פרויקטים עצמאיים - ניסיוניים ומסחריים, בתוכם תצלומי סטודיו ודיוקנאות. הפעילות הצילומית היתה מראשיתה רבת פנים ורבת היקף והשפעתה על עיצוב החיים התרבותיים והפוליטיים היתה רבה. עם זאת, ההיסטוריה של הצילום המקומי בכלל והארץ-ישראלי בפרט, קרי הזיכרון החזותי, המשמשים פריזמה חשובה לבחינת התפתחותה של התרבות המקומית ולרשום היסטוריה של החיים והקונפליקטים בארץ, זכו עד כה למחקר ולחשיפה מועטים ביותר. מאסדות וגופים ציבוריים נטו לא להעריך את הפעילות בשדה הצילום עד שנות ה-70 המאוחרות והביאו, מתוסר ידע ומחקר, לפיחות בחשיבותו. הצילום לא זכה

יותר ויותר לחפש אחר הנעלם ששמו "צילום מקומי". ב־1995 אצרת את התערוכה "אני מצלם היסטוריה", שעסקה בפועלו של אליהו בתן, צלם, ממקימי קיבוץ אשדות יעקב. התערוכה הוצגה ברחבי הארץ בשישה מוזיאונים וגלריות, דבר שהבהיר לי עד כמה גדול הצמא לצילום המקומי ההיסטורי ועד כמה נחוצה לו לצילום המקומי היסטוריה כתובה. במקביל לתערוכת סוסקין התחלתי לגלגל את הרעיון להקים מוזיאון בביתו של אברהם סוסקין, שנקרא בזמנו "פוטוגרפיה א. סוסקין" - בית הניצב עדיין ברחוב הרצל 24 בתל-אביב, עשר דקות הליכה ממוזיאון גוטמן ומקולנוע עדן (ר' תצלומים עמ' 13). הרעיון היה ליצור רצף היסטורי של מתעדיה הראשונים של העיר: גוטמן - בציור וכתובה, וסוסקין - בצילום. שניהם, אגב, עלו ארצה באותה שנה - 1905. בשלב זה הצטלכו דרכיו.

גיא רוז: איך הגעת למחשבה על הקמת מרכז מחקר שכזה?

דונה סלע: כאוצרת הצילום במוזיאון תל אביב בשנים 1993-1999, זיהיתי את אותם חוקרים במחקר ובפרסומים של תולדות הצילום המקומי, בטיפול בשורשיה של סצנת הצילום העכשווית ובמחקר ושימור של אוסף הצילום ההיסטורי והעכשווי של המוזיאון. אמנם נכתבו מאמרים, נאצרו תערוכות ופרסמו ספרים, אבל במקרים רבים צריך היה להתחיל כעבודה הראשונית של התחקות אחרי החומר, איסופו, עיבודו וניכושו לגוף קוהרנטי. בתערוכה "90-70-90", ב־1994, ביקשתי לדון במקורות ההתחדשות של מדיום הצילום בארץ. ראיתי נתיבות להתחיל דווקא בשנות ה-70, מכיוון שבשנים אלה נסללה הדרך לצילום ניסיוני, חתרני ולא ממסדי. הצגת ההתרחדשות העכשוויות (שנות ה-90) על רקע ההיחלצות מהצילום הציוני (סוף שנות ה-60 - ראשית שנות ה-70) יצרה אופציה להתבוננת חדשה על הצילום הישראלי.

המהלך השני החל ב־1996 במחקר על שנות ה-30 וה-40 בצילום המקומי לקראת תערוכה, שהיתה אמורה להיפתח במוזיאון תל אביב במאי 1999. בעקבות מחקר זה מצאתי אוספים וארכיונים רבים של צלמים יהודים, ערבים וארמנים, שפעלו משנות ה-30 ואילך. אין צורך לציין כי גם תקופה זו לא זכתה עד היום למיפוי ומחקר וכי צלמים וצלמות רבים נשכחו. מכיוון שמרבית התצלומים והתשלילים מתקופה זו מאוחסנים בתנאים קשים והם חשובים

לרסקו, קלוגר, דינר, רוזנר, ווינגרטין ואחרים; 2. הצילום העיתונאי בתצלומיהם של נידל, צדק, כרמי, רובינר, ברעם ואחרים, שהחלו מסע ארוך של צילום עיתונות - מתקופת היישוב, דרך קום המדינה, מלחמת ישראל, צילום אישים מרכזיים במוליטיקה הישראלית ואירועים מרכזיים בכונית האתוס הלאומי. 3. הצילום בקיבוצים מתפתח בשנות ה-50 וה-60 ובא לידי ביטוי בעיקר בתצלומי טבע ואנשים כדוגמת ספרי משפחת האדם, הצלם המוביל בורם זה הוא מנד מירום, שפירסם כ-20 ספרי צילום וערך את שנתוני הצילום במשך כשמונה שנים. 4. צילום אוונגרדי - שהתפתח בשולי שלושת הצירים שהוזכרו לעיל.

■ 1970-1991 - שנות ה-70 וה-80, טראומת המלחמות, הישיבה בשטחים הכבושים והאינתיפאדה, המבט האזרחי והאמנותי פונה מערבה, במקביל נשבר האתוס הציוני. חיבור ראשוני של הממסד האמנותי אל מדיום הצילום: מינוי אוצרים לצילום במוזיאונים הנדולים ופתיחת בתי ספר לצילום ומגמות צילום בבתי הספר לאמנות.

בתקופה זו חזרו צלמים רבים מלימודים בחו"ל, השפעתם של הצלמים האלה על שדה הצילום המקומי היתה גדולה והם ביססו כאן סוג חדש של צילום אישי-מודרניסטי, הם הנחילו לתלמידיהם את תודעת הניתוק מהעבר הצילומי המקומי, המוזהה בעצת רק עם צילום מוליטי מגויס וצילום קיטשי. תקופה זו לא מביאה עמה את תחילתו של המחקר ההיסטורי הנרחב המתבקש. באופן מפתיע, היא נדרסת דווקא לנתק בין ההווה הצילומי לבין עברו הקרוב והרחוק.

במקביל החלו האמנים המושגיים לעשות שימוש במדיום הצילומי תוך טיפול בגושימים כמו טראומת המלחמות והכבוש ושאלות תרבותיות ומוליטיות אחרות. חל טישוש תחומים בין הצילום העיתונאי-מגויס לבין הצילום המוזהה כ"אמנותי", שהפערים ביניהם עד אז נראו תחומיים. על אף הפעילות של המשכן לאמנות בעין חרוד (הכיינאלות לצילום של 1986, 1988, 1991) והתערבות "המוקד-מזרח", 1988, מוזיאון ישראל, שעסקה בעיקר בצילום במאה ה-19, ו"לצייד באור" על תצלומי ותחריטי א.מ. ליליין במוזיאון תל אביב, קשה לדבר על הצילום בכלל, ועל הצילום האמנותי בפרט, כבעל מעמד של שווה בין שווים בעולם האמנות בישראל. השמעות מיסט-מודרניות מוצאות ביטוי בצילום המקומי, אך לא בחללים ממסדיים. עם פרוץ האינתיפאדה מתחיל להתפתח צילום פלסטיני ביקורתי שראשיתו ביחזמת סוכנויות צילום ורות והמשכו ביחזמת נורמים ממסדיים פלסטיניים.

■ 1991-2000 - שנות ה-90, המבט האזרחי והאמנותי ממשיך לפנות מערבה, אבל במקביל, הצילום המקומי-העכשווי זוכה למריחה ומוביל תהליך של מבט פנימה אל המקום, אל העוף המסתווה

להתייחסות ולבית, בחשואה לסוגי מדיה אחרים באמנות הפלסטית, או למקבילה החזותית הנעה - הקולנוע, המתברכת בסינמטקים מוכובדים. ההיסטוריה של הצילום המקומי לא זכתה, אם כן, למחקר ראוי, היא אינה נלמדת בבתי ספר לאמנות ולצילום, והאקדמיות אינן מכירות בתחום כדיסציפלינה ראויה למחקר וללימוד. מחוסר עניין בתולדות הצילום המקומי, ארכיונים רבים של צלמים שפעלו בעבר נזרקו, ניוקו או אבדו. ארכיונים אחרים מאוחסנים בתנאים קשים המסכנים את תכולתם.

ההיסטוריה

את ההיסטוריה של הצילום המקומי אפשר לחלק, בהכללה גסה, לשש תקופות:

■ 1865-1890 - מהמצאת הצילום ועד תחילת הצילום הארמני, המבט מונח מזרחה, לתיעוד רומנטי של ארץ הקודש במהלך מסעות צליינים, בעיקר בויטים וצדפתים, ובתי הצילום בנפיים, פיזרילו ונאקי.

■ 1890-1865 - מתחילת הצילום הארמני, גארבאדיאן, קבורק וקריקוריאן, דרך היהודי המומר דינס, צלמי המושבה האמריקאית, ועד העלייה הראשונה, ראשיתו של צילום מקומי-מסחרי. במקביל ועד לאשית שנות ה-20 נמשך זרם הצלמים הזרים, שבאו לתעד את ארץ הקודש.

■ 1933-1890 - מהעלייה הראשונה ועד לעלייה החמישית, הצילום היהודי היה בחלקו ממונח ומגויס לקידום החלום הציוני ותיעד את הקמת היישוב ואת היהודי החדש וה"מזרחי". צילום זה הפך למאוזן עם הקמת מחלקות הצילום בקדננות. בתקופה הזאת פעלו בארץ צלמים סרמאלוביץ, הורנשטיין, אדלשטיין, ליליין, בסן, סוסקין, כך דוב, רינסקי, בטאר-קלטר, קורבמן, קאאן, שווייג ואחרים. בתקופה זו, ככל היהודי עד היום, החלו לפעול גם צלמים ערבים, ביניהם חליל ראאד.

■ 1970-1933 - מהעלייה החמישית, דרך הקמת המדינה ועד תחילת שנות ה-70. בתקופה ארוכה זו התבסס הצילום היהודי המונומח ומגויס. במהלך התקופה תועדו גם המנדט הכרטי, הקמת המדינה, המלחמות הראשונות והכבושים. בשנים אלה מתפתח צילום עיתונאי ערבי וארמני של צלמים כמו ועזר, ספייא, אקאטיאן ואלבאנדיאן.

בתקופה הזאת אפשר להצביע על ארבעה צירים מתפתחים בצילום היהודי: 1. הצילום המוסדי-מגויס על ידי קרן קיימת, קרן היסוד, הסוכנות ויצ"ל, שעשה בעיקר על ידי עולים מגרמניה, בחמו



למעלה: אכדום סוסקיני ברח' סוסקיני, רח' הרצל 24, תל אביב, תחילת המאה העשרים. למטה: בית סוסקיני, מרץ 2000. גיא דו ודונה סלע.
 Above: Avram Sokol's Sokol House, 24 Herzl St., Tel Aviv, photographed from north-east, 1920s.
 courtesy Tel Aviv Jaffa Heritage Museum Archives, Sikkor Sokol's House, March 2000, photograph G.D.

ואל שרידיו של העבר המקומי. מה שנראה כהמשך טבעי למגמה הזאת הוא טיפוח המחקר של צילום מקומי היסטורי, שהחל בהדרגה באמצע שנות ה־70 וקיבל תנופה בעיקר באמצע שנות ה־90 על ידי חוקרי צילום הפועלים על פי רוב באופן עצמאי. כיום, אין אוצרי צילום במרבית המוזיאונים. הצילום הישראלי עדיין סוחב על גבו את ניבנת "החורים השחורים", אותם תחומים בצילום המקומי, בעיקר בשנים 1970-1980, שלא נחקרו, נשמרו או תועדו.

שלא כמו הצירוף והפיסול בישראל, לצילום יש היסטוריה שגילה כגיל ההיסטוריה של הצילום בעולם המערבי והוא אינו סובל מריחוק מן המסורות המערביות. אם נשכיל לבנות תשתית רצופה ו"נאיב" את ה"חורים השחורים" הללו, נוכל לבסס את לימודי תולדות הצילום והאמנות המקומית על חומר מקורי מרתק, הממתין עדיין למחקר ולגילוי.

מטרות המרכז

- לאגד את הארכיונים הפרטיים הרבים שעדיין נותרו להצילם, וכן לחקור את הארכיונים הציבוריים הקיימים. המרכז יקדם בברכה כל שיתוף פעולה.
 - להקים מרכז ממוחשב, שיאפשר גלישה נוחה בין השנים והצלמים.
 - לשמש מרכז למחקר ולעיון לאנשי אקדמיה, אוצרים, סטודנטים, היסטוריונים וכו'.
 - לחשוף את מידות המחקר באמצעות תערוכות, פרסומים, ימי עיון וכדומה.
 - לעמוד בסטנדרטים בינלאומיים של שימור ולשמש גורם מיועץ למסודות ולארכיונים ציבוריים המחזיקים אוספי צילום.
 - לקיים קשר עם מרכזים דומים בעולם.
- בעולם המערבי יש גופים ומוסדות תרבות ממסדיים הדואגים לשימור הניכרון החזותי. מרכז לשימור ומחקר שכזה יבטיח גם שימור, טיפול נאות ומחקר של אוספים של צלמי ההווה והעתיד (1970-2000 ואילך).

במהלך השנה

בשנה שחלפה הפצנו את הפרוגרמה הנ"ל למוסדות ציבוריים וגורמים פרטיים רבים, ופעלנו כדי שהצילום המקומי לא יישאר שוב בשולי הזמן, המקום וההיסטוריה.

מיומנו של היסטוריון צילום

בנובמבר 1976 ביקרתי בגלדיה Colnaghi שברחוב בונד, אחד הרחובות היוקדתיים בלונדון. באותה עת הוצגה בגלדיה התערוכה "צילום - 80 השנים הראשונות". בתערוכה הוצגו מוצגים ופלאים רבים (יותר מ-400 פריטים). את עיני משכו במיוחד תצלומי המרהיבים של האנגלי פרנסיס פריט [Frith] מ-1857, תצלומים של ירושלים, סיני ומראות אחרים מארץ הקודש. התצלומים עמדו למכירה. מתוך תחושה שמדובר בגבס תרבותי "השייך לנו" ולכן צריך להימצא בישראל, יצרתי קשר עם שגרירות ישראל בלונדון והופנתי לד"ר מרטין וייל, מנהל מוזיאון ישראל. כתבתי לו על תגליתי. בתשובתו הודה לי מאוד וכתב: "האלבום של פריט בהחלט מוכר לנו ואף יש לנו אותו כבר באוספי המוזיאון. באוסף יש לנו גם את בונפיש וולצמן. אנו מתכננים לעשות



אלברט אייזקס, מתפללים ליד הכותל, 1856, חרסם מלא
Albert Isaac, Praying by the Walling Wall, 1856, oil print

שהתקיימה בעין־חרוד ב־1988. העמדת הצילום הישראלי לצד הצילום האירופי והאמריקני היתה צעד מתבקש לאחר "ספירת המלאי" של הצילום הישראלי, שהייתה הבסיס לקונספציה של הביינאלה הראשונה לצילום בעין־חרוד. הרעיון היה לשלושה אוצרים: אמריקני, אירופי וישראלי, יציגו כל אחד כמה צלמים, שלעבודתם יש חשיבות ומשמעות בשנתיים האחרונות. כמו כן נוסף הרעיון של הצגת עבודות בוגרים של כתי ספר לצילום. ראיתי בפריחה של כתי הספר לצילום בשנות ה־80 את אחת התופעות המשמעותיות ביותר באותה עת.

ב־1986 אצרתי תערוכה היסטורית בשני חללים: הגלריה של משכנת שאננים והסינמטק בירושלים. התערוכה השפה צלמים חדשים, ולראשונה הוצג בה תצלום (הדפס מלח נדיר) של הצלם האנגלי אלברט אוגוסטוס איזקס [Isaacs], המראה מתפללים על יד הכותל בירושלים מ־1856. הדמויות המרוחות והמטושטשות כמו רוחות רפאים, תוצאה של חשיפה ממושכת, טוענות את התמונה במשמעויות רוחניות ומיסטיות. תצלומים רבים נוספים נחשפו לראשונה בתערוכה זו מתוך אוסף פרטי של אבנר גרוזוב, ישראלי, המתגורר כיום בפריז. התערוכה לוותה בספר שערכתי, ירושלים - דיוקנה של עיר בתמורה, בהוצאת מכון ירושלים לחקר ישראל. הספר היה פרי מחקר חדש על אודות פעילותם של הצלמים היהודים הראשונים - רפאלוביץ, זאקס, טריפונוביץ, חוטימסקי, ריטבסקי, גינסקי, באסן, כן־דוב ואחרים, בין השאר באמצעות מאמרים ומודעות בכתבי עת מן התקופה: הצבני, ההשקפה, החבצלת, הלבגון.

עשר שנים אחרי התערוכה "מורשת הצילום", בנובמבר 1990, התקיימה במוזיאון תל אביב תערוכתו של א. מ. ליליין, שאצר מיכה בר־עם. את התצלומים שהוצגו בתערוכה הדפסנו, אני ובת זוגי, מתשלילי זכוכית בלתי אפשריים כמעט. מכיוון שלא נמצאו הדפסי צילום מקוריים של ליליין, קיבלו התשלילים שלו פרשנות אישית משלנו, ולעולם לא נדע, האם באמת ראה כך ליליין את התרנום "הצבני" לתצלומיו.

עברו 20 שנה מאז הונחו יסודות לחקר תולדות הצילום המקומי. קרקע נרחבת מחכה עדיין למחקר מקיף ומסודר. אני פונה בקריאה לכל הגופים הציבוריים והפרטיים ולכל אוהבי הצילום לתמוך בהמשך המחקר של מורשת הצילום שלנו.

כמו כן פעלו בחקר הצילום המקומי: הוצאת אריאל, יד בר־צבני, רות אורן, אייל ברידוב, דב נביש, מסי גורש, מיכל הימן, עודד ידעיה, דן כירם, בתיה כרמיאל, הג לוי, ורד מיסון, יוסי נחמיאס, ישעיהו גור, וויאן סילברברודי, ז.ז. קדר, אלי שילר ואחרים. [ג.ר.]

תערוכה של תצלומים מסוג זה תוך שנתיים שלוש". כמה צנום היה אז האוסף הישראלי המוקדם של מוזיאון ישראל. התערוכה שעליה דיבר מרטיין וייל התקיימה בסופו של דבר רק ב־1988 בכותרת "המוקד - מזרח", תערוכה שאצר ניסן פרץ.

לאחר שסיימתי את עבודת המאסטר שלי, שעסקה בחקר המורשת הצילומית של ארץ ישראל, הצטרפתי כעמית־מחקר למכון ללימודים מתקדמים באוניברסיטת המטרופולין של מנצ'סטר, אנגליה. בקיץ 1980 יצא לאור ספרי: המורשת הצילומית של ארץ הקודש 1839-1914. בפסטיבל הצילום הבינלאומי "סלפורד 80", שהתקיים באותו קיץ לראשונה באנגליה, הצגתי תערוכה המבוססת על מחקרי זה. התערוכה "מורשת הצילום בארץ ישראל" הוצגה לאחר מכן - באוקטובר 1980 - במוזיאון תל אביב לאמנות, אז בראשותו של מארק שפס, ועוררה עניין רב (ביקרו בה יותר מ־100,000 מבקרים). לאחר שנעלה יצאתי בשליחותו של מארק שפס לאנגליה כדי לגייס כספים לרכישת חלק מהעבודות שהוצגו בתערוכה לאוסף המוזיאון. חזרתי עם יותר מ־80 עבודות צילום, שנרכשו מאספנים פרטיים ויצרו את הבסיס לאוסף צילומי ארץ ישראל מהמאה ה־19 במוזיאון תל אביב לאמנות.

בראשית שנות ה־80 בישראל, המודעות למורשת ההיסטורית הצילומית שלנו וההתעניינות בה היו אפסיות. חוקרי ההיסטוריה המקומית ראו בצילום מסמך מתעד בלבד ולא מושא למחקר עצמאי בתולדות הצילום. אנשי מקצוע מתחום הצילום העדיפו ברובם את הכאן והעכשיו וניסו לחקות את הצילום האמריקני. ב־1981, בהיותי מזרה בבצלאל, הוזמנתי לכנס בינלאומי באוניברסיטת הרווארד בארה"ב בנושא "צילום במזרח־התיכון". בכנס השתתף גם ניסן פרץ, אוצר הצילום של מוזיאון ישראל. היינו שני הישראלים היחידים עם מיטב החוקרים בעולם בתחום זה. המפגש עם היסטוריונים של צילום מהמזרח־התיכון - מתורכיה, ירדן, לבנון, סעודיה, (החוקרים המצרים לא הגיעו עקב רצה סאדאת), לצד חוקרים מאנגליה, צרפת וארה"ב, היה מרגש ומרתק. העובדה שהשתתפתנו בכנס בינלאומי חשוב לא זכתה לשום התייחסות או איכור בבצלאל מעידה על הבורות וחוסר העניין במחקר ההיסטורי של הצילום המקומי.

העיסוק בהיסטוריה של הצילום חיוק אצלי את ההתעניינות בצילום העכשווי והוביל אותי בשנות ה־80 לפעילות מחקרית ואוצרותית של תערוכות היסטוריות לצד תערוכות עכשוויות. כמנהל האמנותי של הגלריה לאמנות הצילום (1983-1984) ברחוב פרישמן בתל־אביב הצגתי צלמים ישראלים לצד צלמים מחו"ל. חשיבות הקונטקסט הבינלאומי היא שעמדה ביסוד הקונספציה של הביינאלה הישראלית השנייה לצילום,



שלוש הערות על צלם לא ידוע למיכל היימן, או השותף דבידן - הרואה ואינו נראה

- 3. "לא ידוע" - מי צילם?
"לא ידוע" - כשוליים,
"לא ידוע" - מאיזה מוסד?
"לא ידוע" - התת-מועד.
"לא ידוע" - חייל אלמוני.
"לא ידוע" - photographer unknown,
"לא ידוע" - "לא ידוע".

ד. מסיבות אישיות הגיעה מיכל היימן לאלבום המשפחה שלה, חיפשה שם משהו עלום מילדותה. את מה שלא היה באלבומים, מצאה בקופסאות עם תצלומים, שנחשלו מן האלבום ובצדם האחורי גילתה את שאריות דפי האלבום השחורים שעליהם הודבקו, שחור שההחבר לעכעכוניות דומה בצורה ולרמיון של עבודותיה למבחן הרורשאך.

אחד התצלומים שמצאה היה תצלום של מסיכת המוות של ת.נ. ביאליק. היא שאלה, מה הוא עושה שם, בתוך תצלומי משפחתה? התברר לה שביאליק המליץ בחייו על קרוביה, שעלו ארצה כשנת ה'30. מצאה גם את מכתב ההמלצה, מהתגלית הזאת, מסיכת המוות של משורר לאומי בתוך אלבום המשפחה הפרטי, החלה לחקור. היא הגיעה למחשבה, שסודו של אלבום המשפחה הישראלי, המאפיין את בני המשפחה האחרים לסיודו, נובע מן הקלות שבה דימויים מן הלאומי חודרים ומושתלים בתוככי הפרטי ביותר, עירוב שלא מצאה כמותו באלבומי משפחה במקומות אחרים.

למעלה (1) - 6W - כיסוי יוני פירוד
רום בתעלת סואץ לאחר מלחמת ששת הימים
כיסוי; צלם לא ידוע; למטה (2) - 6W
חוף תל-אביב, ספינות אלוטות.
צלם לא ידוע; תמונה מיכל היימן
1997 (M.H.T.) סמט



2. במהלך התכוננותה בתצלומים כעיתונים וכמנהיגים, באלבומים, בארכיונים פרטיים וציבוריים, מצאה ואספה תצלומים רבים של צלמים מחוסרי שם, כאלה שלא חתמו על תצלומיהם או כאלה ששטם לא צוין מסיבות שונות. כמסך הזמן החליטה על שותפת בינם לבינה והחלה מלווה, מתווכת, שופכת אור, טתבת יד, ממקמת, מוציאה לאור, מאשימה, מוחה וחותרת שוב ושוב "צלם לא ידוע", בחתומות כעברית ובאנגלית. וכך הסכה למוזהה כצלמת לא ידועה. לשותפה למעשה הזה העניקה את השם "דבידן", הרואה ואינו נראה, ניבור אהוב מספרי ילדותה.

Above: 6W (2) - Rony Finon-Rozar's visit to the Suez Canal after the Yom Kippur war, unknown photographer;
Below: 6W (2) - Tel Aviv shore, The Alotens, unknown photographer.
From: Michal Heiman Test (M.H.T.) 1997

שמואל יוסף שווייג - צילום ציוני, אסתטי וארכיאולוגי



יוסף שווייג, תמונת המגעה לנמל חיפה, שנות ה־20. יוסף שווייג, חיפה
Yosef Schwieg, Scene of arrival at Haifa port, 1920s. Josef Schwieg collection, © Haifa

שמואל יוסף שווייג (1905-1984) נולד ב־1902 בטרנופול, גליציה. הוא הגיע לארץ־ישראל ב־1922 לעבוד כפועל בניין בחיפה, לאחר שלמד צילום בווינה אצל פרופ' ג'וסף מריה אדר. הכשרתו על־פי מיטב מסורת הצילום האירופית¹ ניכרת בעבודתו, בהדמסה ובדיטוש שהיו ללא רבב. הצילום עבורו היה תחום מקודש. אם תצלום לא עמד בדרישותיו העקרוניות - אחת היה דינו להשמדה. הודות להכשרתו בתחומי הכימיה והאופטיקה היה אשף בתרגום התכונות הפיזיות של הטבע, האור והצללים לכלל גוונים בצילום. תצלומיו המקוריים נשמרו במצב מצויץ והם מעידים על שליטתו בחומרי הצילום ועל יכולתו להתאימם לתנאים המקומיים.

בין השנים 1925-1927 עבד שווייג באינטנסיביות עבור מחלקת הפרסומים המתהווה של הקרן הקיימת לישראל, ולצורך כך עבר להתגורר בירושלים.² אברהם מלכסקי, צלם שהגיע לפלשתינה ב־1924, עבד לצדו שנים אחדות.³ שווייג תר את הארץ לאורכה ולרוחבה ותיעד לא רק את הכפרים ואת היישובים החדשים, אלא גם את אנשי הארץ העוסקים בייבוש ביצות, חקלאות, תעשייה ובניין. הוא צילם אלפי תמונות, ונחשב לצלם הטוב ביותר במחלקת העיתונות וההסברה של הקק"ל.

ב־1927, לאחר שנתיים של עבודה כמעט בלעדית עבור הקק"ל, החליט שווייג להפוך לצלם עצמאי, אף שהוסיף לקבל הזמנות מן הקרן הקיימת. כדי למשוך לקוחות חדשים החליט להציג תערוכה מעבודותיו. שווייג היה גם הצלם הראשי של

לאישיותו ולתנאי המקום. שווייג תר אחר האלמנטים התלכיים, האפיים והפיוטיים בנוף, שבו האדם מופיע בזיקות שונות אל הטבע: פעמים הוא עובד בהרמוניה, פעמים מפגין ידאת קודש כלפי הארץ (במקרים אלו הדמות מגומדת נוכח מימדי הטבע). תצלומי הנוף שלו מציגים בעת ובעונה אחת רגשות ציוניים והילת רומנטיקה ומסתורין המקושדות עם ראייה מערבית של המזרח האקזוטי.⁸

בין השנים 1927-1933 זכה שווייג להכרה מקומית וביןלאומית בעקבות סדרה של אידועים, תערוכות, אלבומים וספר מתוכנן. התערוכה, שפורסמה בחודשים פברואר-אפריל 1927 ב־*Palestine Bulletin* כ"פלשתינה בתמונות - התערוכה הראשונה מסוגה בפלשתינה", התקיימה בחנות הספרים סטימצקי בירושלים, שנעשתה אתר תצוגה לתערוכות אמנות וצילום. שנה לאחר מכן העניק הפילדמרשל לורד הרברט אונסלו פלאמר, הנציב העליון הבריטי השני שסיים אז את כהונתו, אלבום מתצלומיו של שווייג למלך ג'ורג' החמישי.⁹ ב־1930 נערכה תערוכת יחיד מיצירותיו בגלריה *Royal Photographic Society* בלונדון וב־*Exposition Coloniale Internationale* בפריז. אוסף זה הוצג גם ב־*Société Photographique Française* בפריז ב־1931. בעת שהותו בלונדון התקבל שווייג לראיון אצל המלך. הכרה נוספת הגיעה ב־1934 בדמות פרס ה־*F.R.S.A. Fellow, the Royal Society for* (the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce),¹⁰

שווייג ביקש לפרסם את היצירות שהופיעו באותם חללי תצוגה ויקרתיים בספר "במהדורה מהודדת" ממוספרת בת 105 עותקים, שכותרתו *The Beauty of the Holy Land*. הספר אמוד היה לכלול 300 תצלומים האסופים בשישה כרכים, בחתימת המחבר, במחיר 50 לירות שטרלינג סך הכול.¹¹ בתנאי המכירה והרכישה צוין כי הכרך הראשון יופיע במרץ 1931. שני הדפסי כסף מקוריים נכללו בעלון השיווקי המודפס המרהיב בעיצובו.¹² אולם חרף רשימת התומכים המרשימה, לא נרשמו די מנויים וגם הפרויקט הזה, כמו האנציקלופדיה המצולמת, לא יצא אל הפועל.

התערוכה הבאה בירושלים בשלהי 1933 נערכה בחסותו המכובדת של סר ארתור ג. ווקופ (הנציב העליון דאז), שזב בחנות הספרים סטימצקי. קטלוג צנוע הודפס לרגל האירוע.¹³ בעיתון *Palestine Illustrated News* התפרסמה רשימת ביקורת מזהירה על התערוכה, ובה נכתב: "[...] שלוש הדתות העיקריות בפלשתינה מצאו בתצלומיו של מר שווייג פנתאון רחב דיו שיכיל את אמונות כולן. אף שהתמונות אינן דתיות מטבען, הרי הן אוצרות בחובן יראה כמורדתית למהות ולאמת בקוויהן ובפרטי הפרטים. נבולות התמונה הם היסטוריים ולא דווקא פוליטיים [...] הצלם מעלה באוב את העולם האמיתי באמצעות עולם צללים. מר שווייג

שירות הצילום Photo Service, מעין סוכנות תמונות, שביקשה, בהצלחה מפורקמת, לפרסם תמונות ברחבי העולם.¹⁴

פרויקט מוקדם שמשולם לא הגיע לכלל מימוש עשוי לשפוך אור על התפתחות יצירתו של שווייג. ב־1926 מנן שווייג ועמיתו, יוסף ברסלבסקי, סופר וגיאוגרף של ארץ-ישראל, למשרד ההסברה הכללי של הקק"ל בהצעה לערוך אנציקלופדיה של הארץ המלווה בתצלומים. זאת כיוון שמרבית הפירסומים שהיו קיימים אז הופקו על ידי נוצרים ובעבור קהל נוצרי, והתעלמו מאתרים היסטוריים יהודיים. הפרויקט מעולם לא יצא אל הפועל, אף כי עיון בתצלומים המצויים בתיקו של שווייג מעיד כי בעת שצילם חשב על הספר.

השקפתו התרבותית של שווייג, מעמדו החברתי והאזרחי-טעיה הציונית שלו, הניכרים בהצעה שהגיש לאנציקלופדיה המצולמת, הם גורמים מהותיים להבנת התפתחות סגנונו. שווייג ואשתו היו חלק מן החברה הקולוניאלית הקוסמופוליטית של ירושלים. בחוג ידידיהם היו נשאי משרות בכירות ופקידי ממשל בריטים, כמו גם יהודים, ערבים וארמנים. לדברי בתו של שווייג, עבודתו היתה שילוב של "אהבתו לתנ"ך והחיבה הבריטית לארץ המקרא".¹⁵ בנו מוסיף כי אביו, ששלט בשפה הערבית, התייחס לערבי מתוך גישה קולוניאליסטית, כאל "הפרא האציל". אף שבטינו הבריטים היו היהודים בבחינת ילדים ולפיכך נחותרים, שווייג ראה עצמו כחלק מהחברה הבריטית וחש עליונות ביחס לתרבות הערבית. עם זאת, אף ששמר על דיחוק מן הערבים, הכיר בכך שהם חלק בלתי נפרד מן הארץ והאזור, הן מבחינה פיזית והן מבחינה תרבותית.¹⁶

ביצירותיו הראשונות של שווייג נמזגים בהרמוניה מרכיבי החלום הציוני והמציאות. עבודותיו המוקדמות מצטיינות בראייה בהירה ורעננה. גישת התיעד החברתי שלו הוכתבה על ידי צורכי לקוחותיו ומותנה על ידי נטיותיו הציוניות. חלק מן התצלומים הללו הם דימויים פורמליים המכוננים איקונים אסתטיים, אבל בד בבד ממלאים את תפקידם כמסרים חזותיים המעידים על הקידמה הציונית. מתוך יחס אוהד, הומוריסטי ועוקצני משהו, זיקקה עינו החדה של שווייג ארכיטיפים ממאפייני הקבוצות האתניות השונות. הדיוקנאות שצילם הם לעיתים קרובות מסמכים חברתיים בתוך הקשר מסוים, והסובייקטים שלו מוצגים רק לעיתים רחוקות באופן מנומנטי ובלתי גיש והם מקיימים תמיד דיאלוג עם הצלם ועם סביבתם. ביצירתו של שווייג קיבל צילום הנוף המקומי מיסודים חדשים; האדם הפך לחלק אורגני מהסביבה. נופים רבים של ארץ הקודש מדאשית המאה ה־19 היו בלתי מאוכלסים. הקומפוזיציות של שווייג נעוצות במסורת הנוף הרומנטית והאוסטרית, אבל מותאמות

מעביר כל צבע באמצעות ערך האור שלו. [...] כשרנו חובק אנקדוטה, תיאור נרטיבי, ליריקה ואפוס".¹⁴

ככל שהתפתחה הקריירה שלו, הפך שווייג למומחה או יועץ בתחומים שונים, אבל עיסוקו בצילום ארכיאולוגי היה הראשון במעלה. ב־1934 מונה לצלם הראשי של מחלקת העתיקות במוזיאון רוקפלר בירושלים, ומשנות ה־30 ועד שנת ה־70 יצא לו מוניטין בינלאומי כמרגה לצילום ארכיאולוגי. הוא צילם את כל החפירות החשובות באותה תקופה ונחשב למתעד "פר אקסלנס" של ריזה הנחשפים של הארץ. תרומתו האדירה של שווייג לתחום הארכיאולוגיה זיכתה אותו ב־1976 בתואר כבוד של ה־Royal Photographic Society בכריטייה "כהכרה בתרומתך האדירה להחלת הצילום הארכיאולוגי במזרח התיכון".¹⁵ ב־1956 היה שווייג בין קבוצת חוקרים בראשות הארכיאולוג בנימין מזר, שחקרה את מנר סנטה קתרונה שבסיני. התצלומים בסדרה זו הם רומנטיים, ועם זאת ברורים ותיאוריים.

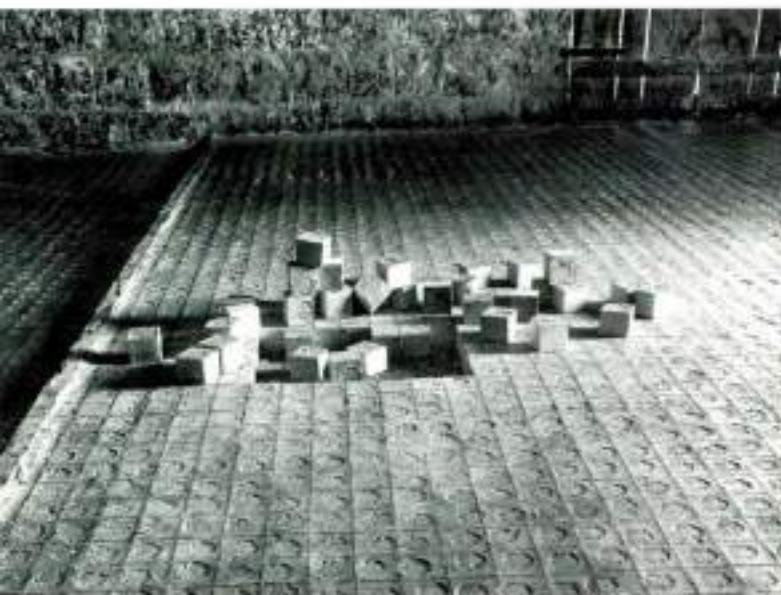
ב־1946 התמנה שווייג למשנה לראש לשכת המודיעין בממשלת המנדט, ובמסגרת תפקידו היה אחראי למידע האודיו־ויזואלי: תצלומים, סרטים והקלטות. לאחר הכרזת העצמאות ב־1948 מונה שווייג לראש מחלקת המידע של הסוכנות היהודית, והיה אחראי לארגון תערוכות (חלקן פרויקטים בקנה מידה נרחב) בנושא העלייה וההשקעות בישראל (ביניהן התערוכה "חזון ומציאות", 1954). ב־1951 שחה בפריז לשם ארגון ותיאום שלבי העריכה והסינכרוניזציה של הסרט בא היום, סרט תיעודי על המדינה הצעירה.¹⁶

לקראת סוף ימיו הוצגו עבודותיו של שווייג בתערוכות שונות. התצלומים שבחר להציג היו ברובם תמונות שצילם עד אמצע שנות ה־30, בטרם החל בעבודתו המעמיקה בתחום הארכיאולוגיה. ב־1981 נכללו יצירותיו בתערוכה החשובה "Like Those Who Dreamed - The Zionist Ideal in Art" במוזיאון סקירבול של ה־Hebrew Union College בלוס־אנג'לס. התערוכה ביקשה לשקף היבט מסוים של הציונות באמצעות עבודותיהם של אמנים שמוצאם מאירופה: א. מ. ליליין, אבל פן, בוריס שיץ, ש. י. שווייג והרמן שטרוק. ב־1985, לאחר מותו, נערכה לכבודו תערוכה במוזיאון ישראל - "שווייג הצלם, תערוכת זיכרון".

באמצעות הכלים שנתנו בידיו שני תחומי עיסוק נבדלים אך קשורים זה בזה, הצליח שווייג ליצור ביצירתו סינתזה מופלאה. הבנתו את היכולת הארכיאולוגית לחדור לעומק ולקשר בין זיכרונות תרבותיים היסטוריים לבין האפשרות ליצור מסמכים וזיכרונות חדשים באמצעות הצילום הולידה גוף עבודות המצטיין ביהודיותו ומאפשר היכרות אינטימית ומעמיקה עם הארץ. שווייג עבד יותר מ־50 שנה ויצירתו היא בבחינת אבן פינה של אמנות הצילום



יוסף שווייג, החלל המניפי של מגדל מים בבניית, עטורת (סמוך לירושלים), 1928. JNF Archives
Yosef Schweg, Interior of the water tower under construction, Atarot (near Jerusalem), 1928. JNF Archives



יוסף שווייג, החלל המניפי של מפעל ליצור סבון, סבס, 1928. JNF Archives
Yosef Schweg, Interior of a soap factory at Nabua, 1928. JNF Archives

6. ראיון עם ברוך של שוייץ, גדולה עמק, ירושלים, 1988.
7. שדרת האומות עם בני של שוייץ, חמץ עדן, 1988 ו-1994, קיבוץ יחיאל.
8. פרט לעבודות מחפשות צילם שוייץ עם באופן עצמאי. מסיון החומר יעלה כי הסיבות התמונות תחת הכותרת "תערוכות" כוללת את אותם תצלומים שהחטיב בסובחאים. תצלום "זמנים ומקומות קדושים" היה בבחינת תחביב. תצלומי "צינונות, היסטוריה וארכיאולוגיה" מעדו לשימוש מקצועי. ברשימת מצאי של תצלומים שערך בני של שוייץ נמסר 338 תחת הכותרת "תערוכות" ברשימה שערך שוייץ עצמו (מאות לחות מריסו בשל אחסון בתנאי לחות). לאחר הקטגוריה "זמנים ומקומות" עם 5,468 תצלומים, היו הקטגוריות האחרות בתנאי בנדולן: "היסטוריה ציטית" (3,612), "ארכיאולוגיה" (3,831) ו"דיסקאונט" (1,290).
9. תיק שוייץ, מייאן ישראל.
10. תיק שוייץ, ללא מספר, מייאן ישראל.
11. מעד להיות מוצג בתסות לידי חרבות סמואל, המיקונטיה ארליך, הגב' ג. דאנדיל, הגב' ה. איתול, חוד המסעות לרד אלפרד מודיץ מלצ'ט, חוד המסעות סר הרברט סמואל, סר בדרדוק ג. קנין וחויקנט ארליך.
12. אוסף הדפסי סמך.
13. "תערוכות תצלומים אמנותיים מארץ-ישראל מאת ש. י. שוייץ", 23 בדצמבר 1933 - 10 בינואר 1934, גלריות סטימצקי, ירושלים. קטלוג.
14. א.ק.ג., "תערוכה ראיה לגיון של תצלומים", *Palestine Illustrated News*, 15.1.1934, עמ' 4.
15. סכתב סן הרוט *Royal Photographic Society*, 3.10.1976. תיק שוייץ, מייאן ישראל. *The Photographic Journal* (נובמבר-דצמבר 1976) עמ' 319. בי"ב 1992, חודם טים נידל מירושלים היה חישראלי חשני עוכה באות הכבוד של תרומתו לצילום העיתונות.
16. דיוויד האריס, צלם ירושלמי שעבד עם שוייץ, תאר אותו באותן שנים ב"חם מז ומדג", שוייץ סמך זמן לעבודת התנדבות בארצות שונים, במיחם שירות עצמאי מועד לדרישות גילו והתנדבות כמון חוד אדם.

הישראליות. בצילום הארץ-ישראלי המוקדם גוף יצירותיו הוא הראשון המבוסס, בראש ובראשונה, על הבנה עמוקה של הערכים הצילומיים המהולים בתשוקתו לתעד מעמד של תחייה היסטורית.

הסאמי מרסם באנגלית בספר *Documentary of the Dream, The Magnes*, The Hebrew University, Jerusalem, 1998, and Israel Studies in Historical Press, The Hebrew University, Jerusalem, 1998, and *Israel Studies in Historical Geography*, edited by Yehoshua Ben-Arieh and Ruth Kark הוא מוטרם כן (בקטגוריה אחרים) באדיבות הוצאת מאגנס, ירושלים

הערות

1. שוייץ נולד ב-1902, אבל הוא נהג להשתמש בתאריך הולדתו 1905, שמופיע על שטח עיובל לחיסום לפלמנטיה בקטין וחויקנט בסרטי-סמך של אמו.
2. לשוייץ היה אוסף ספרים חובב על סמכות צילומיות וכל תולדות הצילום, עובדה המפידה כי לכל אורך חשנים דאג להתעדכן בתחום.
3. *CSA/90L3/837*, 16.11.1923. חודה ענטלה סן המשרד הראשי של הקק"ל בירושלים לשוייץ הצלם בריס.
4. תסריחה של מלמסקו מועלם לא וכתה לחיסום וכן לא לתקעה. הוא עבד עד 1960 בעיקר עבוד מחפשות עיבוד. מראיון ששימתי עמו ב"י 1993 בביתו של בנו מבעת מסיון, הוא הודיר את עצמו כ"צלם מתחזק", חסבי כי שימש צלם של איוועים חסאים בתולדות הציונות.
5. *CSA/90L3/848*, 26.9.1926. מכתב חודה. "תצלומי פלמנטיה למינות חסברת, תצלומים זולים של ארץ-ישראל", סמך הדפסים יבול חוירכט באותה ענה במחוד של חמש לירות ארץ-ישראליות. הפרסום *Palestine Photo Correspondence* דאח אוד איתו לטבעיים.

יוסף שוייץ, חריט כמסך ירושלא, 1928
 יוסף שוייץ, חריט כמסך ירושלא, 1928
 Yoel Schweg, Ploughing at Jewish Valley,
 1928. Silver Print collector, En Hat



הרטוריקה של המיתולוגיה

על הצילום של מיכה ברעם



מיכה ברעם, מייד, גזית ביה"ש, 1968
 Micha Bar-Am, Scout, Beit She'an Sector, 1968



לושה צירים היסטוריים מוליכים אל הצילום של מיכה ברעם (נ. 1930): הראשון הוא צילום המלחמות. במאה ה-19 היה צילום המלחמות מוגבל מאוד בשל הציוד המסורבל של הצילום והפיתוח (שהיה חייב להיות צמוד לצילום), ובשל קשיי גישות לשרדה הקרב. ברידי [Brady] ועוזרו, או'סאליבן [O'Sullivan], גרדנר [Gardner] ואחרים (צלמי מלחמת האזרחים בארה"ב), צילמו את מחנות הצבא המסודרים וההכנות בטרם קרב, ואת התחמושת, ההרס והקורבנות, שהותיר אחריו. עם השתכללות הציוד והמודעות לתקשורת, הפכו צלמי המלחמות ליותר ויותר ניידים, זריזים, מתוחכמים, אינדיווידואליסטים; התפתחות שהגיעה לשיאה בדגם הלוחם של ה"צלם שאכפת לו" - רוברט קאפה [Cape], יוג'ין סמית [Smith] ואחרים, צלמי מלחמת העולם השנייה, שצילמו את כל מוראות המלחמה בזמן אמת: פצצות מתפוצצות, כדורים שורקים, מטוסים חצויים, חיילים נפלים. גיל פרו [Peress] וסוזן מייזלס [Meiselas] היותר מאוחרים ומודעים, שצילמו באירלנד ובאל"סלודור, שייכים בעצם לאותה צורת חשיבה והתנהגות. ציר שני שיש למתוח כבסיס לדיון בעבודותיו של ברעם מתחיל בלאת'גו [Lartigue] הילד, המצלם בהתפעלות אינסטינקטיבית את מה שסביבו, נמשך בבראסיי [Brassai] וד'אוזנו הצרפתים וקרטיז [Kertész] הצ'כי, שפיתחו והגדירו את

מיכה ברעם, חתן פרס ישראל לאמנות החזות, 2000.

בחירת מושאי צילומיו ודרך התנהלותו בתוך הסצנה בשטח ובתוך הסצנה האמנותית/עיתונאית - נישת חדשה ושונה למהות הצילום. זה לא בדיוק "הצלם שאכפת לו", לא בדיוק הצלם של "הרגע המכריע", ולא הצלם "עולה-חדש-גבוך המעריך ומשרת את המדינה שבדרך, אלא צלם שעוקב אחר הנושאים הלאומיים ומצלם אותם כהמשך ישיר או כתחליף להשתתפות שלו בלחימה ובאירועים; צלם הרואה בכישורי הצילום שלו - יותר מאשר כלים לדיווח עיתונאי, אמירה פוליטית-חברתית או עשייה אמנותית - מענה לציווי הפנימי של חובת ההשתתפות בלחימה על המעשה הציוני, פלטפורמה לשיתוף האני בפוליטיקה ובחברה, ועיקר העיקרים - אמצעי להגדרה עצמית כחלק מהקולקטיב, "מימוש עצמי" כחלק מהמעשה הלאומי, בניית הזהות והמעמד.

פידועו של המהלך הזה הוא שינוי מהותי בהיררכיה של מה שנמצא מול המצלמה ומי שמפעיל אותה, נושא שהמודעות אליו וההיבט האמנותי שלו התפתחו רק בשנות ה־80 (החל בצלם האיבי של לי פרידלנדר הנכנס לכל פריים ועד לסינדי שרמן העוסקת כדיומי ובזיהוי העצמי שלה לפני ואחרי העדשה). אצל ברעם אפשר לזהות אופציה ישראלית ייחודית לשיבוש ההיררכיה הזו, אופציה שעדיין אינה מתורגמת לשפה צילומית ייחודית, אבל היא נוכחת וברורה. ברעם הוא עדיין צלם נסתר בדרך-כלל, צלם הנמצא מאחורי העדשה, אבל זהו כבר צלם שנוכחותו מורגשת בכל פריים; נוכחות סגנונית כמובן מאליו אמנותי, נוכחות תפיסתית כמובן מאליו אידיאלי, ונוכחות פיזית כמובן מאליו מקצועי. שלושה עקרונות אלה נמצאים כבר למעשה בבסיס הצילום, אבל שילובם יחד יוצר צלם שהוא יותר מקרטייה-ברסון ההרפתקן, יותר מקלוגר התועמלן ויותר מקאפה המסתכן במלחמות רחוקות. זהו צלם הנבונה כ"גיבור לאומי חדש", מצד אחד, ו"צלם הנתנה מכל רגע" (כפי שהחבטא ברעם עצמו) מצד שני; שילוב של גיבור המלחמה עם גיבור התרבות, דמות שמאחדת בתוכה שתי ישויות: אלוף בצבא עם דן בן-אמוץ.

הצלם / הגיבור

"הגיבור יכול להיות משורר, חלוץ, מלך, כומר או כל מה שתמצאו, לפי העולם אליו נולד"

(מובא מדברי תומס קרלייל למאסר של נל אנביין, "זיכרונות", Aperture, 110, איב 88, עמ' 18)

אובדין מחבר את הגיבור של פעם: הלוחם, השוטר והזומא, שידע להתגבר על פחד וכאב, לגיבורי התרבות של היום: בייב רות

צילום האינסטנט, הסנפ־שוטי, המתעניין ביומיזמי, ברחוב, והמתייחס למצלמה באותה ארעיות ואקראיות שבה מתזייד העף האנושי העיוני. לשיא השכלול הגיע קרטייה-ברסון (Cartier Bresson) הצרפתי, שהצליח כמעט בכל צילום ליצור בתוך האקראיות הזו מעין רגע מכריע הנראה כבלתי ניתן לצפייה מראש או לשחזור. בעוד שפרנק (Frank) ווינוגרנד (Winogrand) האמריקנים טוענים את הסגנון האקראי הזה בחומר אישי כבד, ברעם לוקח את האקראיות הזו אל שדה הקרב, אל המשימה העיתונאית.

הציר השלישי הוא הצילום התיעודי-חברתי, או בשמו האחר - הצילום הפוליטי-מגויס; בין אם מגויס מטעם עצמו או מטעם השלטון. הצלם מוכן לוותר למען המטרה הנעלה על הבעת דעה אישית ועל התעסקות בעצמי אבל אינו נדרש לוותר על "סגנון אמנותי אישי". ציר זה מתחיל בריס (Riss) והיין (Hine) האמריקנים, שצילמו בתי עניים וילדים עובדים בתחילת המאה ה־20. הוא ממשיך בצלמי ה־F.S.A.: אוונס (Evans), רוטנשטיין, לאנג (Lange) ואחרים, שיצאו מטעם אגף החוות החקלאיות במשרד החקלאות האמריקני לצלם את פגעי הבצורת הגדולה של שנות ה־30, ובמקביל להם צילום התעמולה הקומוניסטי של לויסקי (Lissitzky) ורודצ'נקו (Rodchenko). הוא עובר דרך מסורת הצילום המגויני המזרח-אירופי-גרמני (סלומון (Salomon), מונקאצ'י (Munkacsi), סנדר (Sander)), כפי שספגו אותו הצלמים היהודים קלוגר, ויסנשטיין ומלביסקי, ומגיע לכאן עם עליותם לארץ של צלמים אלו בשנות ה־30 והתפתחות הצילום הציוני. (ר' מאמרי על קלוגר בקו 10, יולי 90, וכן התערוכה/ספר תעמולה וחלום, לאה בן-דוד, מוזיאון קורקורן, וושינגטון, 1999).

במאמר מוסגר צריך להזכיר תהליך הפוך המתחולל בשנים האחרונות: צלמי מלחמות, שהגיעו בווייטנאם לשיא כחופש התנועה והבעת הדעה, הופכים היום למשדתיים מאונס של מניפולציות על דעת הקהל שעושים ממשלים דמוקרטיים. התהליך התחיל באיי פוקלנד, אז היו הצלמים והכתבים תלויים בהסעות של הצבא הבריטי, המשיך בגרנדזה, פנמה, מלחמת המפרץ, והגיע לשיא בקוסובו. ראשי הממשלים והצבאות הגיעו למסקנה, שארה"ב הפסידה את מלחמת וייטנאם בגלל התקשורת מבית, והיום הם חוסמים את אזור הקרבות מצד אחד, ומספקים עודפי אינפורמציה ואפשרויות לצילומים המתאימים להם, מצד שני. (ספר חדש של פיליפ נייטלי, החלל הראשון: הכתב הצבאי כגיבור ויוצר מיתוסים, רחצה אור בימים אלו באנגליה).

אין ספק שברעם, האוטוידיקט, נשען באופן כזה או אחר על שלושת הצירים הללו. אבל הוא מנסח מתוך עצמו, מתוך היותו ישראלי לוחם תש"ח, מתוך יצר ההרפתקנות שלו ומתוך מגיע ציוני - פחות דרך התבטות סגנונית ומודעות אמנותית, ויותר דרך

בתערוכה הרטרודוספקטיבית במוזיאון תל-אביב ב-1993: רצף של השתתפות בכל המלחמות ופעולות התגמול בתצלומים המלווים בטקסטים בנוסח "המסביר הלאומי" הרצוג. גם בתצלומים של זוברט קאפה נוצר רצף של מלחמות, אבל הוא נראה כרצף מקרי של מלחמות שאליהן נשלח כעיתונאי, ואילו אצל ברעם זהו רצף מחייב בתוקף היותו ישראלי משתתף. יוג'ין סמית הלך בין המלחמות לאפריקה ללוות דופא, ברעם נשאר בארץ (על-פי ספרו המסכם המלחמה האחרונה, 1993. למעשה, הסתובב וצילם בכל העולם) להגדיר סמלים לאומיים, להגדיר את עצמו כגיבור מקומי. כשסמית נפצע, הוא חזר הביתה לצלם את שני ילדיו הקטנים ויצאים מחשיכה לאור כסמל לסיכויי החלמתו. ברעם, לעומתו, מסיים את ספרו בתצלום מ"ליל הנרות" במלאת שנה לרצח רבין. בין השורות הוא נכח גם בלידת הבן, עוד בשנות ה-60, אבל התקווה הגדולה שלו היא תקווה לאומית, וממש כמו רבין, מלחמתו האחרונה היא המלחמה לשלום.

"גיבור תרבות משקף ערכי תרבות. כשערכי התרבות מתמוטטים, הגיבור נמצא בקונפליקט"

(לי אדוארדס, "שבדי תפס", *Aperture*, 110, אביב 88, עמ' 51-48).

מעמדו של הצלם כעד גיבור נמצא היום בקונפליקט לא רק משום שערכי התרבות משתנים ומתחלפים, אלא משום שמערכת הערכים החדשה היא עצמה קונפליקטואלית. שלא כמו בשנות ה-30 וה-40, היום קשה לא רק להגדיר ערכים, אלא אפילו לסמן את הטובים והרעים על פי הערכים הישנים, לסמן את החזקים והחלשים, קשה לקבוע איזו מלחמה צודקת ואיזו לא, איזו נחוצה ואיזו מיותרת; קשה אפילו לקבוע, ביצע רצוי שתפתיים, זו הצודקת או המיותרת? ואיפה יציב את עצמו הצלם האובייקטיבי? סובייקטיבי? משתתף? איזה מרחק יתפוס? של פרשנות וביקורת? של יחיד מול קולקטיב? ואולי אכן תם עידן המגויסות ואפשר לוותר כליל על אופציית העד הגיבור ולחמוק באלגנטיות אל הריחוק האקדמי של צופה מבחוץ המציג את עבודותיו כמבצר הצודק תמיד שבין קירות הגלריה והמוזיאון?

קאפה טען שאם הצילום לא טוב, סימן שאתה רחוק מדי. ברעם, כפרפרזה, אומר שאם אתה קרוב מדי, אין לך יכולת פרשנות וביקורת. אבל הוא עצמו מעולם לא התרחק יותר מאשר המרחק הנחוץ לצורך גיבוש סגנון אמנותי, צעד ענק לעומת וולטר צדק, צעד מעניין וחשוב, אבל לא צעד מספיק לפיתוח יכולת של פרשנות וביקורת. האם היה צריך להתרחק יותר, האם אפשר להיות גם משתתף וגם פרשן? האם עמדת המגויס והמודה

(שחקן ביוסבול), מיק נ'אנר, ארנסט המינגווי ואנדי וורהול, היודעים לכבוש כל סימן של מבוכה או השפלה. אובייקט יוצא, באירוניה, ג'ד שני סוגי הגיבורים. הגיבור, לטענתו, הוא, בעיקרון, מניאק מצליח. אפשר לראות השקפה זו כמאפיינת הלך רוח מסוים בארה"ב של אחרי מלחמת וייטנאם, אבל ישראל של שנות ה-50 וה-60 איננה ארה"ב של שנות ה-70, והצלם האמריקני, גיבור התרבות משנות ה-40, הוא גיבור חיובי בעיניה - אמיץ, ישר, כובש את יצרו, מרץ דרך, מפורסם, נערץ. הוא השילוב האולטימטיבי בין הגיבור הלוחם לגיבור תרבות. בעוד המינגווי כותב על ציד ודיג בדיווח שאחרי, ממשיכו הצלמים מדווחים מתוך ההתרחשות עצמה; תצלומים מקרבות בין הכנופיות במלחמת האזרחים בספרד, מהנחיתה תחת הפגזות בנורמנדי ומהיערות זרועי המוקשים במזרח הרחוק. ולבסוף, רוברט קאפה אכן נהרג בהודו סין, ויוג'ין סמית נפצע בקוריאה. מיכה ברעם, לוחם תש"ח, ודן בן-ישי מג"ד במילואים (וכן שלמה ערד, אברהם ורד ואחרים), דואים עצמם לא רק צלמים/מתעדים, גיבורי עיתונות, אלא לוחמים בשורת קבע של המדינה, שהחליפו את הרובה במצלמה והם ממשיכים לרוץ עם החב"ה בין הכדורים. מתר מחרתיים הם גם גויסו למילואים ושוב יחליפו מצלמה ברובה.

הכתב והצלם הצבאי הישראלי, כפי שהוא מניסח על ידי מיכה ברעם ודן בן-ישי, חייב להיות גבר בעל עבר לוחם עם קשרים במערכות השלטון, שמקורם בזמן שירותו הצבאי (קשרים העוזרים לו להגיע לכל מקום), והעשייה הצילומית שלו היא בעצם המשך לעשייה הקודמת. הצלם הוא שליח ולוחם, הוא מגש הכסף; אפשר לחוש את נשימותיו בעת הריצה בין הכדורים, לשמוע את הלמות לבו בגמול הפגזים, להרגיש את מגע עורו בעורם של החיילים, את שייכותו, את מגויסותו הטוטלית.

אם בוריס כרמי, דור קודם למיכה ברעם, עבר ממלחמת תש"ח למחנות העולים, למעבדות, ומשם לחיי היומיום, ברעם עבר גם הוא מהמלחמה למעבדות, אבל משם חזר למלחמה הבאה, וממנה לנושאים לאומיים אחרים (דתיים, שואה), ושוב למלחמה, ותוור חלילה. לכאורה, מגויס מטעם העיתון (ייתכן שההברל הוא בזמין - עיתון ישראלי יומי מתעניין גם בחיי היומיום, ואילו מעסיקיו של ברעם: כמחנה, ניו-יורק טיימס, מגנום - מתעניינים רק במלחמות ובסמלים), אבל השאלה היא כמובן, מי קדם למי: המזמין או המוזמן, והאם החיבור ביניהם הוא מקרה? שאלה של פרנסה? או שברעם המגויס מטעם עצמו לטובת המלחמה, לטובת השתתפותו במלחמה, הוא שמוצא את הבמה המתאימה.

גוף העבודות של ברעם המלווה בטקסט הולך ומשתכלל עם השנים, מוצג יותר במוזיאונים בחו"ל ופחות בארץ, ומגיע לשיא

העצמי ומייצרת סיתוזה חדשה של ערכים. לניבורה מותר לאהוב, לטפח, לחסם, היא משנה מבנים חברתיים ומצאת כל הזמן על הגבול שבין הציבורי לפרטי, בין עולם המלחמה לעולם האהבה, שינוי זה ביחס להרואים יכול להציע סדר חברתי חדש.

הדוגמה הקלטית לאופציה הזו, לפי אדוארדס, גלומה בסיפור "גיות הזהב" במיתולוגיה היוונית. פסיוכה (שעל שמה נקראת תורת הנפש - הפסיכולוגיה), אשה בת־תמותה, מתפשט דרך לבנית מערכות יחסים שונות בין דמויות לאירועים, מחמודדת עם עיצוב רגישויות, דמיון, מעיזה לחלום על מה שמעבר לגבולות הידע העכשווי ועושה מעשים המבודדים אותה חברתית ומרחיקים את אהוב נפשה, האל אמור, ממנה. אבל לבסוף, לאחר מאבק ארוך, היא מצליחה לשכנע את אהובה בצדקת דרכה, לשחרר אותו מוונס היפה, סמל העולם הישן, ואף ללדת לו בת יורשת נקבה.

בעקבות האופציה הפמיניסטית הזאת, אולי אפשר להציע כאן הפרדה בין ניבור מלחמה או ניבור חברה (היכולים להיות גם "ניבורי תרבות") לכך ניבור אמנות (שיכול להיות ניבור תרבות רק

תישאר תקפה בשהצלם יתחיל לבקרו ואולי אכן יש לנו עניין בצלם ובדרך התנהלותו לא פחות מאשר באירוע ופרשנותו

"כשניבור מתפקד בתוך ריטואל הוא כבר לא אפקטיבי, הוא סמל, מצבה, נעלם לתת־טוויץ. הנוסטלגיה מחליפה את הסכנה. ניבור אמיתי פועל בתוך בדידות, בלבול וספקנות קיומית. הניבור גם אינו איש שוליים משום שהשוליים מוגדרים - אולי הם קבוצות מינוט, אבל מוגדרות. הניבור האמיתי הוא איש סף, נמצא כמנצב של סף ריטואל, מצב צרדי, אנטי חברתי."

(לי אדוארדס, 20)

לי אדוארדס מציע, בין השאר, נוסחה של הרואים פמיניסטי. אם ההרואים הקלסי הוא תוצר של דמיון קולקטיבי המונע בכוח הרצון הציבורי, ולפיכך הוא הרואים של גבר, זכר, מנהיג צבאי, מפקד, כובש, ההרואים האחר, הנתפס כנשי, הוא זה המגלה בקיעים בחזות המציאות, ניגודים כמבנה, פערים באידיאולוגיות החברתיות. הניבורה מגדירה מחדש את התרבות, את החברה ואת



מינה ברינג, הקטור, העלה מואץ, מלחמת עם הבריטורים, ספטמבר 1973 - Misha Bar-Am, Bombardment, Suez Canal, Yom Kippur War, October 1973

הכל, נשאר בשדה הקרב עם החיילים והמפקדים ומחכה למלחמה הבאה. בינתיים הספיק להחליף את הנשק במצלמה, לגבש סגנון אחיד ומקצועני, ובמלחמה הבאה הוא כבר מסוגל לטעון כל פריים בטכחותו הגומנית והתודעתית. אין כאן עדיין מעשה אמנות גדול ומחושב, אולי גם בגלל הצורך ללחוץ על הדק המצלמה באופן כה מהיר, כמעט תת־מודע. אין כאן ניסיון מהפכני למבט חדש או השקפה חדשה על מלחמות גבורה ועל צילום, אלא יותר נוכחות פיזית ותודעתית מסוג חדש: מעשה הצילום כמעשה גבורה פיזי, הודחותי, תת־תודעתית.

תפיסה מורכבת ומודעת של דגם הצלם הפוליטי־מגזרי מדגים הצלם האמריקני ביל בורק [Burke]. הוא יוצא לצפון־ווייטנאם, תאילנד וקמבודיה לחפש התנסויות חדשות, לגלות תרבויות אחרות של להימה, מצבים של אי נחת ועצבנות. העבודה היא אישית, לדעתו, כמו שכל צילום דוקומנטרי הוא אישי (ואף אוטוביוגרפי במידה), בגלל הבחירה של הנושא והנוכחות של הצלם (מתוך ראיון עם וויליס הרטשורן, *Aperture*, 110, אביב '88, עמ' 31-17). בורק מצלם את החמאר רוו' (מנוולים על פי כל

בדיעבד). גיבור מלחמה או גיבור חברתי, הפועלים מתוך קונצנזוס צודק ומקדישים את חייהם למען רעיון צודק, יכולים להיות גיבורים חיוביים גם אם אינם פורצים דרכים חדשות. לעומתם, גיבור אמנות מפסיק להיות אפקטיבי ברגע שהוא פועל מתוך דיטואל ונוסטלגיה, ברגע שאמנותו מודהה עם קולקטיב אמנותי דחב, כשהוא פועל מתוך קונצנזוס. האמנות מהייבת, מעצם טבעה, הליכה על סף, חיפוש שכיחים צדדיים וחדשים, קיום אנטי־חברתי. אחת השאלות המעניינות, לדעתי, היא: האם אפשר להיות גיבור מלחמה, גיבור חברתי וגיבור אמנות גם יחד? האם אפשר לחבו את שתי הישויות השונות כל־כך למעשה אחד?

מיכה ברעם מטפל בהזואיום הגברי־לאומי הקלסי ואינו מנסה לגלות בקיעים בחזות המציאות או פערים באידיאולוגיות השולטות. לעומת זאת, באופן לא מודע אמנם, מכוח אישיותו וחינוכו ומתוך הסיטואציה הציונית־תרבותית החד־פעמית, הוא פתח פתח לנוסחה מעניינת, לפיה זיהוי מעשה הצילום כמעשה לחימה יוצר מצב מיוחד ומקמקם, מין שביל צדדי שיכול להיות מצע למעשה אמנותי אמיתי. הצלם שהיה לוחם עם רובה, שחווה



מיכה ברעם, מיכאל סיבוץ וצוותו ב־1978 | *Micro Bar-Am, A Party, Dagonya Bar Kibbutz, 1978*

ברעם: זאב בודד, אוטודידקט.

ידעיה: היסטוריה אישית.

ברעם: ארכיאולוגיה, מדבר יהודה, שומר שדות, ידיעת הארץ, עבודה במל, קיבוץ.

ידעיה: מניעים אישיים.

ברעם: הרפתקנות, התנרות, ספורטיביות, אתגרים משתנים.

לבדוק את עצמי במצבים קיצוניים, כי רק שם זו בדיקה אמיתית.

לבדוק את הזהות העצמית, המינוגווי הלך לקורידה כדי לקבל

ריגושים, אני לא - פשוט להשתתף.

ידעיה: הזדהות עם הארץ.

ברעם: אני הישראלי הראשון עם קריירה בינלאומית, אבל תמיד

ישראלי: ראשון בהרי ההימליה, בציוד לוויתנים באיסלנד,

במלחמת וייטנאם. אבל תמיד הצילום הוא רק כלי, חלק

מהסקרנות וההתנרות האנושית העמוקה.

ידעיה: מהו צלם ישראלי.

ברעם: יש בו משהו מחרדת הקיום, שמי שלא לתם לא יבין, רמה

של נועזות. אברהם ורד היה הצלם הגברי הצבאי הראשון, שלא

ידע מה זה פחד. אני פחדתי אבל מצאתי דרך להתגבר. חשובה גם

שפת הגוף; אם אתה מסתובב באמצע הרמאדאן בשוק בעזה

ומשדר אייפחד, לא יקרה לך כלום. "שטירה" זה גבר, הבדאי. אנתוני

חברה מצ'ואיסטיית, למרות שהייתי תמיד פמיניסט.

מחוך קסמי ראיונות עם מיכה ברעם, 1984 ו-1983

צילום זהות ישראלית

בחוויה הישראלית אין זהות מלאה, מובנת מאליה, בין הישראלי לארצו. [...] המרחק הוא פנימי - מעין רתיעה מפני התערות מוחלטת בארץ. הארץ מוהקת או כלפי מעלה - כארץ שעולים אליה, או כלפי מטה, כארץ אוכלת וושביה [...], טמון בארץ גרעין של זרות" ("על המקום, אנתרופולוגיה ישראלית", זלי גורביץ' ונדעון ערן, אלפיים 4, 1991, עמ' 9). המאבק, טוענים גורביץ' וערן, הוא על ממשותו ומשמעותו של המקום, ועל זהותו כבני המקום. משום שאיננו ילידים, משום שמראש היהדות איננה מקדשת את המקום, משום שאנו רואים את עצמנו כחלק מן המערב הגטוע במזרח, ובכלל משום שהאדם המודרני איבד את יסוד המקום,

"אבל לאחר שמונים דורות שבהם נדחק התנ"ך למעמד שולי בחיים היהודיים, גילו אותו מחדש דווקא הציונים הלא דתיים או האנטי־דתיים. הם חזרו אל התנ"ך והשיבו לו את מרכזיותו לא רק כמקור השדאה, אלא כפרוגרמה ממש לדדיקליזם ישראלי, החלוצים החלו בחילוף התנ"ך מחיבוך הדוב של האורתודוקסיה, והצברים המשיכו ודיללו מעל מורשת הגלות כדי להתחבר ישירות

קריטריון ציבורי אמריקני) כלוחמי גרילה לכל דבר, ומוסיף טקסטים אובייקטיביים או אישיים לצד התצלומים. הוא ממשיך בעצם במסורת הצילום היוצא נגד המלחמה באשד היא, אבל מדגיש את ההרפתקה האישית ואת העובדה האובייקטיבית, שבמקום שבו אתה מציב את המצלמה - שם אתה נהפך לפרקליט. אין ספק שדעיונות אלו מציעים הבחנה חדשה כאשר לרווח ההולך ונפער בין "הביטוי העצמי" של הצלם לבין מה שרואה הצופה. לדעתו של בורק, הערפול קיים גם במציאות הפוליטית וגם בשטח.

גם דור הצלמים הישראלי שאחרי ברעם כבר איננו הומונוגי ומודהה עם המדינה כבעבר: אלכס ליבק חושף שקרים של השב"כ, מיכה קירשנר מביים קורבנות אינתיפאדה בסטודיו מקצועי, נקי ולכאורה נייטרלי בשטח כבוש, מיקי קרצמן מחפש את זווית הראייה של האחר, וענת סרגוסטי, אשה שרצה עם חיילים, חוצה את הקווים עם אורי אבנרי לצילום־ראיון של ערפאת בביודות בזמן מלחמת לבנון. אבל בעוד ביל בורק נחשב באמריקה לבוגד, והצלמים הישראליים הצעירים לעיתונות שמאלנית חדשה, הצלם הישראלי נוסח ברעם עדיין יוצא לשטח כדי להיות שם ובצד הנכון. הוא עדיין מאמין בשירותו ובתרומתו, גם אם המחויבות שלו לערכים אסתטיים "אמנותיים" טוברת, גם אם התוצאה הסופית משרתת, קודם כל, עיתונות מערבית שיכולה להיות לדג עוינת.

ברעם טוען שכונות הדוכתו את הכתב (הזר בדרך כלל), הדיווחים של הניו־יורק טיימס תמיד נטו לצד ישראל. אבל החיילים בשטח לא רואים כל־כך רחוק, ובזמן האינתיפאדה, למשל, כשהמצב אכן היה מבלבל, היו החיילים מתעמתים פיזית עם הצלמים, מנסים למוע בעדם מלצלם, מרחיקים אותם מאזורי הפעילות, בעוד הצלמים טוענים כנגדם: "גם אנחנו מסתכנים כאן למען המדינה", "גם אנחנו עושים מילואים", "יש לנו בן בצבא, או ודאי שלא נרצה להזיק". אבל הטיעונים האלה לא שכנעו את החיילים, שראו בצלמים קרייריסטים זולים המנצלים את מצב האומה לעשות כסף. לפעמים, ביום שקט, צמחו בנקודות המפגש ויכוחים פוליטיים, שבעיקר העידו על פער הגילים.

תמיד ישראלי

עורך ידעיה: נתחיל במיכה הצלם.

מיכה ברעם: הצילום כשבילי זה תרוץ לעשות כל מה שאני רוצה לעשות. זה להיות מעורב בדרך בלתי אמצעית, פיזית ממש. זה להגיב ולעשות דברים שאחרת לא הייתי עושה.

ידעיה: תאר את עצמך.

אותם מצד לצד ונתנו להם נוכחות, אולי צורה חדשה, אבל לא בחנו תכנים, לא ניסו לנסח זהות חדשה, כמו שעשה, למשל, רוברט פרנק, שניסח מחדש את הזהות האמריקנית. הצורך החזק להזדהות, וההתלהבות הבלתי נמוגה מהזכות להשתתף בהקמת המדינה, גברו על הצורך הפרטני/חזותי של מציאת מאפיינים ומאבחינים ישראלים חדשים.

הניסיון נשאר בתחום האישי; האני הישראלי הוא אני צלם לוחם, גם משתתף וגם מביט, גם מזדהה וגם מגדיר, נוסחה שהגיעה לשיא מיצויה ב'67: גם יורים וגם כוכים. יתכן שהמהות הישראלית אכן מאפשרת לעשות דברים במקביל. ברעם הוא לבטח הצלם הראשון והבולט בדורו המפעיל, מנסח ומשכלל בלי הרף את הנוסחה הזאת. אבל קשה לראות אצלו כיצד המבט, הדיווח וההסתכלות מבפנים מפרקים את המיתוסים לשאלות רלוונטיות של שפה זהות, זהות לאומית, אישית, זהות האמנות. הנוסחה שלו היא ראשונית וחלקית בלבד, נוסחה של מדינה בדרך, מדינה המקדשת, קודם כל, מיתוסים ישנים. ייתכן שמשום כך גם הצילום הוא צילום שבדרך - צילום מיתולוגי עצמי, עדיין לא צילום חוקר מיתוסים (עצמיים ולאומיים), עדיין לא צילום שהופך רוח אחרת לוויזואליה אחרת, לאמנות אחרת.

בתיה דונר (לחיות עם החלום, ספר ותערוכה, מוזיאון תל אביב, 1989) עסקה יותר בהופעה החיצונית של החלום הציוני ופחות בזהות הפנימית או בזהות האמנותית. אבל היא עושה בכל זאת, דרך העריכה, הבחנה מסוימת (בפרק על שנות ה'60) בין חקן לסקין ויעל רוזן המצלמים את חיי היומיום: את הנוער המעשן, הנוהג באופנועים וחלובש מעילי עור, לבין בוריס כרמי ומיכה ברעם העוסקים עדיין במיתוסים הציוניים של ביטחון וקליטה, ובדימוי הערבי, החרדי, החיילת וכו'. שפת הצילום של לסקין ורוזן פחות הרהוית ויש בה שימוש בפלאש ובוזווית משטחה, לעומת הצילום של כרמי וברעם העובד על ניגודים והקבלות ועל בנייה מיומנת אסתטית, המעצימה את הנושא מתוך הרקע.

דוטר לא הלכה מעבר לזה, ויתכן שגם הצילום הישראלי של שנות ה'60 וה'70 עדיין לא היה בשל לעיסוק מודע בבעיות העומק של זהות. לסקין עבר לצלם טף, והצטרף בכך לפטר מיוזם (היותר אקספריסיבי), ולדליה אמוץ ורוד מאסטרו (היותר מינימליסטים). רוזן הצטרפה לעיתונות, ואילו חברות הצעירים ששבה מלימודים בחו"ל (בסוף שנות ה'70) עסקה באותן שנים במעגל האישי. כך יצא שהצילום הלאומי-פוליטי טופל דק בהקשר של הצילום העיתונאי-אירועי, והאופציה של ברעם נשארה תקפה ודומיננטית עוד כמה שנים טובות.

למקור המקומי, מקור המקומיות" (שם, עמ' 29).

"באידיאולוגיית הצבר הציונית, מקומיות מתקשרת ליוזמה, לפעלתנות ולתנועה (תנועת נוער), שיעדה הוא המקום. היציאה אל המקום מחייבת יציאה מהמקומות בהם גרים הצברים, וחריגה מן המקום הקטן בהסתערות על המקום הגדול. הארץ שכמדומה כבר נכבשה על ידי החלוצים - בסלילה, ייבוש, זריעה ונטיעה - מוגדרת מחדש כמושא לכיבוש. [...] שם המשחק: 'כיבוש הארץ', 'דיעת הארץ', 'אהבת הארץ'. [...] למטה בשטח, בין סלעים וקוצים, הם חיפשו את הרעיון" (שם, עמ' 30).

□

זהות, לפי חיים גורי, בן דורו של ברעם ("זהות המוכתבת של הישראלי", סטודיו 3⁴, 1989, עמ' 58-57), נקבעת על ידי טריטוריה, שפה ומאבק של ארבעה-חמישה דורות. בשנות ה'50 הסכימו על שלושה מיתוסים מרכזיים, שהוגדרו עוד בימי העלייה השנייה: הגנה עברית, עבודה עברית ושפה עברית. אבל אלו מיתוסים ישנים ואנחנו צריכים לחפש אתוסים, תרבות וזחנית, ובאלו איננו עוסקים. גורי מנסה לעשות הבחנה בין "הזרם המרכזי", העברי, הסוציאליסטי (שהיום אינו בהכרח ההסתדרות וחברת העובדים), שאליו הוא משתייך, לבין המעניית הרוצה למהוק את כל ההיסטוריה היהודית כולל התנ"ך מצד אחד, ובין הדתיות המסתגרת של "עם לבדד ישכון" מצד שני. גורי טוען שבסוף הדיון גיע לאיזה ישראלי "מלא סתירות, ששדה המתחים בינו לבין עברו הוא מדהים בחוזקו", וקובע לכן כי לישראלי זהות כמעט מוכתבת. דבריו של גורי נאמרו בסימפוזיון במוזיאון תל אביב בהקשר לתערוכה "לחיות עם החלום". השאלה המתבקשת היא, היכן היו הצלמים בדיון המתמשך הזה, מה קרה למאגר הסמלים והסימנים החזותיים באותן שנים, האם נוצרו חדשים, האם נעשה ניסיון ליצור שפה צילומית מקומית, עברית, כנענית, יהודית, סוציאליסטית. המודעות לצורך הזה לא היתה מספקת ועיקר המאמץ הצילומי בשנות ה'50, ה'60 וה'70 התמקד במעבר מדמות החלוק, עובד האדמה, כובש האדמה ומקים היישובים, לדמות הלוחם האמיץ המגן בגופו ונשקו על המדינה וכובש מקומות קדושים. את כובע הטמבל החליף כובע הפלדה, את הטורייה החליף הרובה. אומץ הלב ועצם ההשתתפות בעשייה התחברו לערכי המסורת המקדשת את המקום, ולא נעשה ניסיון רציני לבנות ערכים חזותיים חדשים. גם הסוציאליזם הישראלי, או בנוסחו הקיצוני בקומנות הקטנות של הקיבוצים, לא ייצר דימויים חזותיים חדשים מעבר לדמות החקלאי או לצילום הפעוטון. מיכה ברעם, ולצדו גם צלמים אחרים, החזיקו במשך שנים את המיתוסים הישראליים כתפוחי-אדמה לזהטים, גילגלו

רצף החיים בפריים בודד

עודד ידעיה: בחור שלי, חיילים קרביים, שהפכו לצלמים, ברחו (לפחות בתחילת הדרך) מצילומי מלחמות, בעוד שאצלכם חרדת הקודש הלאומית, או החרדה הלאומית, הפכו להזדהות דרך הצילום, לסימולציה.

מיכה ברעם: רציתי לקרוא לתערוכה שלי (84), קמרה אובסקורה) "פוטו־פיקציה", הצילום הכודד הוא פיקציה מנותקת ממה שהיה לפני ואחרי. בשבילי זה עדיין אחגור לבטא את רצף החיים בפריים בודד.

ידעיה: מה רואה הצופה.

ברעם: המודעות האסתטית מתפתחת כל הזמן, הרגישויות, התמורה לפרפקציוניזם, להיות יצירתי ולצופי ולא לרוץ תכף לעשות תערוכה. אנשים יותר מדי עושים את מה שנחשב ולא משהו כן. באסטיקה אני מתכוון למשהו שלם ורגוע לעומת התוכן הקשה. מה שחשוב זו הראייה התרבותית הרחבה.

ידעיה: כיצד היית מקטלג.

ברעם: קשה לקטלג הצילום שלי הוא מדווח כדרך התבטאות, אני אף־פעם לא יוצא לעשות אמנות (עם או בלי מרכאות).

ידעיה: ניסית לעשות בדיקה דאגנית, לחדש,

ברעם: הצילום שלי הוא פוטו־סינמזה. אף פעם לא בדקתי גוף עבודות לעומת אחרים. אני מנהל דרישה עם עצמי ומעורה

בצילום. מה שאני שואל זה, האם התמונה מעניינת, ולטר בנימין

אמר פעם ש"הצילום שיחרר את היד מן המטלות האמנותיות

העיקריות, שהיו מעחה נחלתה הבלעדית של העין המסתכלת

בעדשה". המיד עשיתי צילום בדרכי - לא אישי ולא אמנותי - ואם

הצלחתי לעשות דברים שהם מעבר למטרה המיידית, אז הצלחתי

לנעת באחד הדברים הבסיסיים ביותר של העשייה האנושית.

ידעיה: כלומר, קודם הצילום ואחרי־כך השייך.

ברעם: אני עושה ניסיון תיאורטי להבין את הצילום תוך כדי

עשייה. אני מצלם כדיווח יבש, אני לא צלם חדשות, אבל מאמין

שמקומו הטבעי של הצילום הוא, במישור הראשון, בעיתונות



Micha Bar-Am, Reserves, Western-Galilee, 1985

מיכה ברעם, עתידות במילואים, גליל מערבי, 1984

צילום מגויס ואמנות

ולטר בנימין, במסותו על השיעתוק, מזהיר בסוף המאמר מפני האסתטיזציה של הפוליטי. ניכורה של האנושות מגיע לדעתו לדרגה כזאת, שהיא מסוגלת לחוות את השמדתה שלה כהנאה אסתטית.

סוזן באק"מורס, ("אסתטיקה ואנאסתטיקה [הרדמה]: עיון מחדש במסת 'השיעתוק' של בנימין", סטודיו 39) מרחיבה את משפט הסיום של בנימין וטוענת שהאסתטיקה, ההילה של האמנות, כשהיא מגויסת, היא אמצעי הרדמה, אמצעי להחדרת פשיזם, "האסתטיקה מאפשרת אנאסתטיזציה של הקליטה, צפייה ב'מתרחש' במעין הנאה אדישה, אפילו כאשר מדובר בטקס פולחני, שמטרתו להשפיע על חברה שלמה להקריב קורבן, מבלי לשאול שאלות...". תפקידה של האמנות, לפיכך, הוא לטפל בפוליטי ללא אסתטיקה, ללא שום הילה, כדי לעורר ולחשוף את הכוונות הפוליטיות האמיתיות והגלויות העומדות

ובספרים. זרק אחריכך בגלריות ובמוזיאונים. מעניין אותי מה קורה לצילום לאחר שהתפרסם, מה הסוד שלו. זה דבר פנטסטי שיש לצילום גם חיים אחריו,

ידעיה: ניסית לצלם ללא המחויבות לעיתון.

ברעם: כן. הדברים היו אחרים מבחינת הנושא, אבל לא נראו אחרת מבחינת זווית ההסתכלות. תמיד ראיתי את האדם במרכז ואת הצילום כחלק מהחיים. קטונתי מלצלם נוף, זה אינוס להכניס אותו לחוץ מסגרת. ככלל, ההתעניינות שלי לא הלכה עם צילום אישי, מעבר להתעסקות עם דרך הראייה שלי.

"מגנום" הציעו לי להיות חבר כי הייתי מסוגל לבצע

אינטרפרטציה אישית במסגרת המשימה. לעומת זאת, האנשים שקבעו באמנות בעולם לא נתנו הזדמנות לכל דבר שיש בו נושא.

חתוך ראינות עם מיכה ברעם, 1983, 1984



מיכה ברעם, סאב 'וינל', תל-אביב, 1989 | Michal Bar-Am, Ziguel' Ad, Tel Aviv, 1988

מאחורי מעשיהם של המנהיגים.

דוד אוחנה ("המכונות היא מלחמה", דבר, 10.7.92) מסכם את שלל הסכנות בעירוב שבין פוליטיקה לאסתטיקה. הוא מוצא אותן בתוכן הניהוליסטי של תפישת העולם ההרואית של בארס, לדוגמה, הכוללת: אסתטיזם הרואי, מיסטיקה של דם, פולחן האדמה והמת ולאומויות רומנטיות; או בארגון מיליוני אינדוידואלים על פי מארינטו: כאשר החוויה הפוליטית של ההשתתפות, הריטואליזציה, החברות והניסוס הפוליטי - ולא ההכרה בשינוי פוליטי - הם שעומדים ביסוד הנעת ההמונים; וכן אצל ארנסט יוגנר, הטוען שהניסוס הטוטלי הוא מקוד לענף הואיל והוא תהליך ללא מטרה, מופרד לחלוטין משיקולי כדאיות, או באמירה אחרת של יוגנר: הטכנולוגיה היא המדים שלנו.

תיאוריות אלו נראות הגיוניות ביחס למציאות הפוליטית/אמנותית באירופה של המחצית הראשונה של המאה ה־20. אבל כשם שבארה"ב הצדיקו ומצדיקים גם היום התגייסות של האמנות למען מטרות צודקות (המלחמה כבצורת בשנות ה־30 ובגרמנים/יפנים בשנות ה־40), כך גם הציונות היתה בבסיסה תנועה צודקת, שבשעותיה המכריעות נקקה לגיוס טוטלי של ההמונים והאמנים. הניסוס הזה, על כל הרע שבו, יצר עשייה אמנותית מעניינת.

הציונות של שנות ה־50 וה־60 היתה שונה. הצורך בניסוס טוטלי קטן, ולעומת זאת גדל הצורך בחשבון נפש ובביקורת. ברעם, כמו רבים אחרים, קיבל כשמחה את החלקים הרלוונטיים אצל בנימין זנבי הלגיטימציה של השיעתוק כסוג של אמנות, אבל לא איבחן שגם הצילום כבר פיתח לעצמו סוג של פטינה, הילה, אסתטיקה מרדימה, שעל כל אמן להילחם בה. לדידו, האסתטיקה של הצילום מוצדקת לעצמה, מצדיקה בקלות את הציונות הצודקת, וההתמודדות העיקרית שלה היא בניסיונה ליצור, לעצב ולהחדיר את רעיון הצלם־לוחם, שהוא גם גיבור אמנות מנויס. זוהי התמודדות מעניינת, אבל היא אינה מאפשרת דיון עם טענות העומק של בנימין, באק־מורס ואוחנה. זו אינה התמודדות שתצליח מצד אחד לקרוא ומצד שני לבקר, התמודדות שתצליח לנסח את המרחק בין העצמי לקולקטיבי, בין העצמי התייל לעצמי הצלם, בין העצמי המנויס לעצמי הביקורתי, או לפחות שתהיה מודעת לאי־קיומו של מרחק כלשהו.

נכחות ישירה מול האובייקט

בריון על מעמד הצילום באחד מגיליונות אוקטובר, מסכימים בן ליפסון ואביגיל סלומון־גדו כי צילום שנאמן את הקונבנציות והאסתטיקה של צילום אופנה, את השיק והטרנדיות, והפועל

ללא שום בדיקה ביקורתית של המדיום או של סובייקט הצילום, כמו למשל הצילום של מייפלדורף, הוא צילום אילוסטרטיבי וחסר משמעות, שהצלחתו תלויה במילייה מסוים, שהוא עצמו חלק ממנו ונשוא העבודות (אני לא לגמרי מסכים אתם). אבל לפני ההסכמה הזאת הם חלוקים מאוד. ליפסון טוען בעד צילום מנותק מאמנות, צילום שמתפתח בתוך עצמו, בעיקר מבחינת התוכן (המציאות, הדמות, הדעה, אספקטים חברתיים ופוליטיים), ואילו סלומון־גדו טוענת שתחביר צילומי חדש הוא הדבר העיקרי ופורמליות אינה מילה גסה (ליפסון טוען גדה שהיא עוסקת בפורמליסטיקה אקדמית), אלא היא עמדה המבוססת על הצורך בבדיקה עצמית רציפה של המדיום, שדרבו העולם מתואר.

בקריאה ראשונה קל מאוד למקם את ברעם בעד של ליפסון (בריון שהתקיים בבינאלה ה־3 בעין־חרוד אכן הצטרף ברעם לליפסון בוויכוח עם וילם פלוסד). מצד שני, קל להסכים עם התגיון האינטלקטואלי של סלומון־גדו. כשמתעלמים מהקונטקסט של העבודה ודנים רק בשפה, הדיון יכול להפוך את הכוונה המניפסטיבית, הפוליטית, לבלתי נראית. אבל במקום הוויכוח הקלסי "מה קודם למה - צורה או תוכן", או ההסכמה לבסוף על נחיצות השילוב ביניהם, אפשר להציע רובד נוסף או דרך קריאה אחרת של ההיסטוריה של הצילום, שבגלל יסוד ה"אמת דיברתי" שבו היא קריאה כמעט מתבקשת ושונה מהקריאה של מדיומים אחרים - קריאה לפי מיקום הצלם ביחס לאובייקט, לצילום ולצופה. בקריאה שמדגישה את נכחות הצלם ביחס לאובייקט, חשיבותו הצילום של מיכה ברעם תופסת נפח. בקטגוריה הזאת של צלמים בעלי נכחות ישירה מול האובייקט יימצאו, למשל: אלפרד סטיגליץ (Stieglitz), שתצלומיו אינם מופשט של עירום, כפי שמקובל לדאוגם, אלא תצלומים של סטיגליץ המפורסם המצלם את אשתו הצעירה ג'ורג'יה א'וקיף; קאפה - שלא הזויות, הרגע, או המחאה חשובים אצלו בצילום החייל העפל, אלא השבדה שאותו כדור יכול היה לפגוע בו עצמו (ולכן גם איננו יודעים מה לעשות עם סיפור הביום של הצילום הזה, ואנחנו מגלים ומדחיקים אותו תדירות); רוברט פרנק - שסיפור בדידותה של אמריקה הוא גם סיפור בדידותו שלו, המהגר החדש, וסיפור הטרנדיה האישית שלו (גירושין, אובדן הבת בתאונה, ומחלתו של הבן), ולכן ספריו מכילים גם את מפות מסעותיו וגם תצלומים מתקופות התבודדות בנובה־סקוטיה המושלגת; סינדי שרמן הנמצאת בתחילה מאחורי המצלמה כילדה הצופה בסרטים המלמדים אותה איזה דמות אשה עליה להיות, ואחר כך כאשה לפני המצלמה, משחקת את בובת המאוזיים של הצופה; ודוגמה מכאן, יוסף כהן המצלם את

שהשתתף בציד לוויתנים, ראשון להגיע לאוטובוס קו 300, שלוח צילום ליהודי התפוצות - כל אלו לא נכנסו לספר/תערוכה המסכמים. מה שנשאר בסוף זוהי מצלמה שרואה: קרבות ופחד מפגיים, הפגנות ומצעדים רבי-עם, עולים עם תקווה, ערבים ושבויים באמפתיה, ראשי ממשלה בהערצה, דתיים אותנטיים, חיילים שמחים, בתי-קפה עליזים, פרידות ומפגשים מרגשים, ליל הנרות לזכרו של לוחם השלום. זו חייבת להיות מצלמה של ישראלי בן דור תש"ה, מצלמה שאולי אינה ביקורתית, אינה מודעת עד הסוף למכלול יכולותיה, אבל מצלמה שמראה דרך מיוחדת במינה לזיהוי ושיתוף העצמי בקולקטיב הלאומי, מצלמה שמפגימה אינטואיטיבית את היותה כלי נשק תעמולתי ולא רק מכשיר אסתטי, מצלמה שלוחמת על צדקתה ובעמדה עד תום/תם, מצלמה שבונה את מעמדו של הצלם. שורשיה של גישה זו מצויים אצל יעקב בן-דוב, הצופה הנאיבי בלידתה של הציונות המעשית, המשכה אצל זולטן קלוגר הצופה המזדהה, מפאר ומרומם את הבנייה הציונית, ושיאה אצל ברעם המשתתף

נפיו "איפה שהוא גר", שהם גם ארץ אבות וגם ארץ כבושה, והסוכה היא בעצם הכיפה שעל ראשו, ומכאן, ורק מכאן, שהתצלומים הם פוליטיים.

אצל ברעם, הנקודה של האני הנוכח לא תמיד ברורה. המאמץ הווירטואוזי, השימוש החזק באלמנטים פורמליסטיים שונים ומגוונים, בחירת הנושאים שנבעה (בעת העשייה) משיקולים לא רציפים של "מה מתאים לכותרת העיתון היומי של מחר", כל אלה אינם בונים רצף אחיד שקל לדון בו. הדגשי הנוכח אצל ברעם אינם מצויים בכל תצלום בודד, בכל נושא ואירוע ספציפי, או בזווית ובחיתוך, כלומר בסגנון, אלא בעיקר במכלול, במה שנכנס בסופו של דבר לספר/תערוכה המלחמת האחרונה, ומה שנשאר בחוץ. (עריכה של ספר/תערוכה היא כמו בחירה מקונטקט, ולזה מתייחס המתבונן).

למרות שברעם היה הראשון (שאיפה טבעית של כל צלם עיתונות וגם משנתו של הפלם"חניק: "ראשונים תמיד אנחנו") שצילם את מלחמת הכרדים באיראנים, ישראלי ראשון



Melita Bar-Am, Shelling incident, Northern border, 1957 מינה ברעם, חקירות אש, גבול הצפון, 1957

טוענת לובין: "כל זה לא בא לרוע מכווח המניפולטיבי של הטקסט. אפשר אפילו לטעון שלא רק הטקסט ההגמוני-כביכול מכיל כבר בתוכו את הכללים, הכוונות והמניפולציות שמאפשרים את הכוונה כחתרני, אלא שגם הטקסט ההגמוני במובהק מכיל בתוכו אפשרות לקריאה חתרנית, או מגוון שחוסם מראש אפשרות כזאת".

אפשר בהחלט לטעון שאוסף התצלומים של מיכה בריעם הוא נוף הגמני במובהק, שכמעט אינו מאפשר קריאה חתרנית באשר למרשעת הפוליטית-חברתית-היסטורית שלו, אבל יש בו יכולת וכוונות מניפולטיביות באשר לדרך הצגתו. בדצותו, יהיה חומר לעיתון, אחר כך יוצג כבעל ערכים אמנותיים, לרגע יהיה אובייקטיבי מדווח, ובמשונו יסדר סובייקטיביות.

שוויקארט מציעה להמיד את דיאלקטיקת השליטה, שמעצבת את הקריאה הפמיניסטית של טקסטים גבריים, ביחסי תקשורת בין הקוראת לכותבת; ובהעדר נוכחות פיזית של כותבת/קוראת - דיאלוג בין הקשר הכתיבה לבין הקשר הקליטה והקריאה. את השליטה המאפיינת את הפרויקט הגברי מחליפה כאן התשוקה לאינטימיות (ביטול המרחק, אבל לא לחלוטין, כדי לא ליצור זהות) מצד שני הצדדים. לובין טוענת שיש גם טקסטים נשיים העוסקים בשליטה ונכוחות, אבל היא מסכימה עם שוויקארט בנושא הארגון מחדש של הקשר הכתיבה באופן כזה, שהחתממות תהליך הקריאה משתנה לא בכפוף לסוג השליטה שהטקסט מנסה להפעיל על הקוראת.

שלא כמו ההעדר הפיזי של הכותב מאחורי הטקסטים הכתובים, בצילום - בהיות המצלמה הוכחה לא רק לעובדה ש"זה" היה שם, כפי שניסח חולאן בארת (מחשבות על הצילום, 1988), אלא גם לעובדה שחצלם היה שם - מצורת מערכת חדשה לגמרי של אפשרויות שליטה והגדרה מעמדית בין הצלם לצופה. הצלם הוא לא רק המדווח, המספר, אלא הוא מי שהיה שם בגופו, שותף לעשייה, ואילו הצופה אינו רק אובייקט למעשה הסיפור, אלא הוא גם מי שלא היה שם בגופו, מי שאינו שותף, ועל כן אינו אמור לערער על צדקת המעשה, אינו אמור לערער על הכשרון ועל המעמד של הצלם.

הצופה אצל בריעם אמור להבחין ולאחר את מערכת היחסים בין הצלם הספציפי לבינו ולקבל אותה ברצון, כמעשה ציוני-אידיאלי, ששניהם שותפים לו. תפקידו של הצופה הור, במקרה הזה, הוא להשתכנע בצדקת הדרך, ואילו הצופה הישראלי, המשוכנע מראש, אמור לחלל את חשיבותו של השליל. שניהם אמורים להתפעל מהיכולת להפעיל שפה נבונה תוך כדי קרב בפרט, ומהגיביות הישראלית החדשה בכלל.

הטוטלי בעשייה, המגויס לא רק כמצלמתו אלא גם בגופו. שמחה שירמן (פואטיקה אישית במלחמה), דועי קופר וגלעד אופיר (תיעוד תהליכי בליה), טירנית ברזילי (ביום סימבולי), עדי נס (יחסי ג'נדר), אני עצמי ועוד אחרים, ממשיכים באותה דרך, תוך כדי פתיחת מרחק בין המצלמה למיתוס, בין המצלמה למגויסות. לדעתי, זו אחת האופציות לצילום הישראלי.

בדרך למימוש האופציה הזאת צריך לבדוק מה קורה לדימוי הגברי ולצילום הגברי בכללותו, שנראה כאילו קפא אי-שם מאחור, עם כל תרבות הבדיקה העצמית הגברית, שנשארה מצ'ואיסיטית במהותה, בוטחת בעצמה, מכילילה, לא עוסקת בזהות עצמית (למעט בנושא הסקסואלי), בניואנסים, בהשלכות. ג'וזף בוים של שנות ה-60 וה-70 הוא דוגמה לטיפול אחר במיתוס. האמנות הפמיניסטית היא רדיקלית במהותה, עובדת על שבירה ובנייה מחדש, על בדיקה מתמדת ומערערת של מושא, מעמד, דרך, ברברה קרוגר, למשל, אינה עוסקת בדימוי אלא בטרוריקה שלו ובכוח המפעיל אותו. היא עובדת בעיקר על שבירת קלישאות, על הימנעות מנוסטלגיה, על דרישה ישיר עם הצופה - עשויות המדגישות את חלקלקותן, שכירותן ומנייתן של אמיתות מוסכמות. בדרך היא מסתכלת גם במין הגברי בעיניים ביקורתיות. היא מגדירה את מצבנו: *Busy Judging*; *Busy Humiliating*; *Busy Making*; *Busy Killing*; *Busy Blaming*; *Busy Fearing* (גברים בביסוס ראש לכן מוזר שוחים בים), קובעת מה עלינו לא לעשות: *We Don't Need Another Hero* (ילדה מצביעה על שריד היד של ילד), קובעת את יחסה אלינו: *I Will Not Become What I Mean* (ומאכחשת הנדרה לתסכולו המובנה: *to You If You Are So Successful Why Do You Feel Like a Fake*).

הצלם והצופה - משחקי כוח

החוקרת האמריקנית פטרוצ'ינו פ. שוויקארט (המצוטטת במאמרה של אורלי לובין "אשה קוראת אשה", תיאוריה וביקורת 3, 1993, עמ' 77-65) טוענת כי הדיון הסבוך בשאלות כמו - מי מסעיל את המניפולציה הדומיננטית יותר, הטקסט או הקוראת, ומה דומיננטי יותר בקריאה, הצד הקהילתי המשותף או הצד הפסיכולוגי, האינדיבידואלי - הוא תוצאה של היערכות במסגרות המניחות קיום של יחסי כוח קבועים. כלומר, עצם ההתבוננות במערכי הכוחות האלה היא תולדה של חשיבה גברית כוחנית ואינה נובעת בהכרח מתהליך הקריאה עצמו. הקוראת יכולה להיכנע לכוחו הגברי של הטקסט או להיות מדענת לכוחה היא - כוחה המכוון. לובין טוענת שזהו מעשה רדוקלי פוליטי, אבל עדיין מעשה כוחני, שגם הקורא הגבר יכול לעשותו. ובהמשך



שרון יערי, תל-אביב 1996, 1907-1996
Sharon Yaari, Tel Aviv 1907-1996, 1996



שרון יערי, חורבות טיבטה 1996, 1917-1996
Sharon Yaari, Tibet Ruins 1977-1996, 1996

התמונות צולמו בפולין בין השנים 1907-1932. שרון יערי מצא אותם בפה אשפה בתל-אביב בחורף 1996. מאגר התמונות הגדול הציג קהילה, שחלק מחבריה נספה בשואה, אחרים, שדרכם הגיעו התמונות לארץ, עלו לארץ לפני האסון ההוא. שרידי החזותיים של הזיכרון שהוצל מן התופת רוכזו בקופסאות אחדות ונזרקו לפח אשפה אחד. התמונות מציירות אירועים פרטיים או התכנסויות של ארגונים חברתיים בקהילה היהודית, חלקן צולמו לקראת עלייתו לארץ של אחד המצולמים. נקודת ההתייחסות העיקרית של יערי הייתה האפשרות לשלב את החערבות המחשב בלב הצילום הישיר, הריאליסטי והמסורתי, בלי לפגוע באופן קריאת התמונה. חשוב היה לו לבחון אפשרות שכזאת דוקא בתמונות, שאופן הקריאה בהן כמעט מתנה מראש. הדגש בעבודה הוא על תצלומי הדיוקן ועל היחיד בהקשרים של אלבומי משפחה וזיכרון פרטי. הערך ההיסטורי הכלתי נמנע הוא ערך נלווה. אין מדובר בהתייחסות היסטורית, מכיוון שיערי מנסה להחליף את המבט הסכליל במבט פרטי ומצומצם. את הדיוקנאות, שרובם צולמו במקור כסטודיו, הוא שותל בסכיבות צילומיות שצולמו כאן, שולי אתרים האמורים לשמש הו לפתוס הצילומי הנוסטלגי הקיים בתמונות הישנות.

בעקבות צלמות עלומות

על צלמות מתקופת הצילום הציוני - משנות ה־30 עד סוף שנות ה־60

פתח דבר

מהלך המחקר שערכתי לתערוכה "צילום בפלסטין/ארץ־ישראל בשנות ה־30 וה־40" התברר לי כי הצילום הציוני־הממסדי בשנים האלה, וגם עד שלהי שנות ה־60 של המאה ה־20, התנהל על פי חלוקה מיגדרית. בשנות ה־30 וה־40 של המאה ה־20, השנים שבחן התעמולה הציונית הממסדית נוהלה בעיקר בידי קקן קימת לישראל, קרן היסוד, ויצ"ו והסוכנות היהודית, עבדו עבור המוסדות הללו בעיקר צלמים ומעט מאוד צלמות. וזאת על אף שצלמות בעלות הכשרה מקצועית הגיעו לישראל מגרמניה וממרכז אירופה בגל העלייה הגדול של ראשית־אמצע שנות ה־30 ויצרו כאן נופי עבודה חשובים. גם הצילום הציוני של שנות ה־50 וה־60, שעבר לוירת התרחשות חדשה - העיתונות - היה גברי במובהק. יתרה מכך, עם התקדמות המחקר, גיליתי כי צלמות לא חדרו לתודעה הציבורית ולא זכו להירשם בתולדות הצילום המקומי על אף פועלן המרשים והאינטנסיבי. אפשר שהסיבות לכך נעוצות במסד הגברי ברובו ששלט בשדה הצילום. מחקרים מלמדים כי ללאומיות העברית החדשה, שהתפתחה בארץ בתקופת היישוב, היו מאפיינים גבריים בולטים הן מבחינה סימבולית ומיתולוגית והן בפועל.³ ייתכן שהיו לכך גם סיבות אחרות, שבחלקן אדון במאמר זה, אבל ברור כי בויכרון הקולקטיבי לא נשמר מקום לפועלן של צלמות בתקופה ההיא.⁴ עשייתן, חשובה ככל שתהיה, נדחקה על פי רוב לקרן זווית ומשכחה גם בטווח הארוך יותר,



טרייף שוורץ (חילר), סטל על נופי תברוכה בתל־יזרעל, אוקטובר 1947. ארכיון טרייף שוורץ (חילר). Statue by the pool in Tel-Yazef, October 1947. JNF Archive

כל התצלומים במאמר זה, פרט לתצלומי של גטיסה וולנהיימר, מתוך התערוכה "צילום בפלסטין/ארץ־ישראל בשנות ה־30 וה־40", ינואר 2006, מוזיאון תל־אביב. תצלומי טרייף שוורץ (חילר) מתוך התערוכה "צילום בפלסטין/ארץ־ישראל בשנות ה־30 וה־40", מאי 2003, מוזיאון תל־אביב.

All photographs in this article, except those of Gittisa Wolneimer, are from the exhibition "Photography in Palestine in the 1930s and 40s", May 2003, Herzlita Museum. Trudy Schwarz's photographs courtesy of the JNF Photography Archive.



נדה וטרולט מאיר, ללא כותרת, חיפה, שנות ה־40
Geda and Charlotte Meyer, Unlabeled, Haifa, the 1940s



נדה וטרולט מאיר, ללא כותרת, חיפה, שנות ה־40
Geda and Charlotte Meyer, Unlabeled, Haifa, the 1940s

פעיל. יש הרואים את הגישה האחרונה כפסולה, שכן היא עשויה לחזק את מקומן השולי של הנשים ולהראות כיצד הפרדות מיגדריות בונות את החברה וכיצד הבדלים מיניים "נכתבים" לתוך התרבות. עם זאת, מאחר שפעילותן של צלמות וכתה עד כה להתעלמות מוחלטת, מצאתי לנכון לחשוף את פועלן של נשים צלמות ("herstory") כדי להרחיב את הידע על ההיסטוריה של הצילום המקומי וכדי להבין את התהליכים שעבר. יתרה מכך, בשלב מסוים התחלתי לחשוב שדווקא ההבחנה המיגדרית הממסדית, שמיקמה את הנשים בשולי העשייה והשיח, מאפשרת להבין את השדה הנידון בצורה בחירה יותר. במאמר זה אני מבקשת לפתח את הסברה, כי בעוד הצילום הציוני ההגמוני והגברי נכנע במידה רבה למערך יחסי הכוחות הכלכליים, שהכתיב הממסד, ושיצר את תנאי העבודה בשוק,⁹ הצלמות, שלא עבדו עם הממסד (לא נבחרו או לא בחרו לעבוד עם הממסד), היו משוחררות מתכתיבים ומאילוצים ויכלו ליצור גופי עבודה בלתי תלויים ו/או ביקורתיים.¹⁰ היו גם נבריים שיצרו כאן צילום אוונגרדי וניסיוני מתוך בחירה לא לעבוד עם הממסד, צלמים שעבודתם נעשתה בשוליים ולא נחשפה כמעט עד היום,¹¹ כמו גם צלמות אחדות שעבדו עם הממסד בצורות שונות. אולם ככלל אפשר לומר, שקולן של הצלמות לא נשמע, כנראה משום שלא עבדו עם הממסד ופעילותן נעשתה בשוליים, מרצון או מכורח. כמייצגות של העשייה האלטרנטיבית ושל

כשהחלה התעוררות מסוימת בחקר הצילום המקומי, מסוף שנות ה־80 ובעיקר בשנות ה־90.

כמי שהתחנכה בארץ על תולדות הצילום האירופי והאמריקני ולא על הצילום הישראלי, הדבר אינו מפתיע אותי. גם מתוך צלמים נבריים רבים, שפעלו בארץ במסגרת הצילום הציוני וקיבלו הכרה ממסדית בזמן פועלם, רק מעטים זכו למקום בתולדות הצילום המקומי שנים רבות מאוחר יותר.⁶ אולם, בין כל התערובות שהוצגו בנושא זה, אף אחת לא הוקדשה לצלמות נשים. כמו כן, בשיחות שניהלתי עם צלמים וצלמות העוסקים בתחום מאז סוף שנות ה־70 (צלמים וצלמות שלמדו בחו"ל ועם חזרתם לארץ החלו לעשות כאן צילום אישי ולא ממסדי⁷), לא הצלחתי לחלץ מהם שמות של צלמות, שפעלו כאן בין שנות ה־30 לשנות ה־60. במהלך מחקרי, כאשר התוודעתי לכמה גופי עבודה ייחודיים, שיצרו כאן צלמות באותה תקופה, התחלתי לתהות מה היו הסיבות להוצאתן של הצלמות הללו מהזיכרון הקולקטיבי ולהשתקת קולן.

הדין המיגדרי בשנים האחרונות נע בין הערכת הטבע המיגדרי של החברה בכללותה מתוך פרספקטיבה הבוחנת את הארגון חברתי-היסטורי של יחסי המינים ואת ההבדלים ביניהם, לבין התמקדות בהשמעת "קולן של נשים" (women's voice), המציעה הטיבה של מי שנמצאות בשוליים ומבקשות ליצור נרטיב היסטורי חלופי באמצעות הפיכתן של נשים לנושא היסטורי



ג'ורג' וצ'ארלוט מייזר, *Unlabeled Hats*, תל 1940s | ג'ורג' וצ'ארלוט מייזר, *Unlabeled Hats*, תל 1940s

צילום "נשי" ו"גברי"

את חלקו הראשון של המאמר אני מבקשת להקדיש לצלמות, שעבודתן עוסקת בהיבטים של כוח בחברה הישראלית תוך יציאה לנוף ולשטחים בנויים. צלמות שונות עשו שימוש בעבודתן כמה שנתפס כסטריאוטיפים "גבריים" (כוחניים, בוטים, קרים) כדי להעלות שאלות מהותיות ביחס למציאות שבתוכה פעלו. הן בחרו לצאת ולצלם בחוץ אבל בלי להתמקד באיוועים או בבני אדם אלא תוך התבוננות בנופים פתוחים או במקומות הולכים ונבנים. הן לא עסקו בדיבור נשי או בנושאים בעלי הקשר נשי אלא בחרו לאמץ עמדה גברית "כוחנית". הן הגיבו בכלים "גבריים" למציאות הגברית ששלטה בשדה.¹⁸ בעוד הצילום הציוני ההנמני הרכין ראשו אל מול מזמינו, הצילום הלא ממסדי בחר, במקרים רבים, למלא את החלל בעבודות מתריסות לעיתים, החושפות בכלים "שלהם" (דהיוו, כלים גבריים) את ההיבטים הכוחניים והקשים של החברה היהודית בארץ עד קום המדינה ושל החברה הישראלית.

אתחיל בשתי צלמות, שיצרו כאן משנות ה־30 עד אמצע שנות ה־50 נוף עבודה מרשים וחשוב, שייחשף לראשונה במלוא היקפו בתערוכות "צילום בפלסטין/ארץ-ישראל בשנות ה־30 וה־40" - שדולט וגרדה מאייר. האחיות שדולט (1911-1978) וגרדה (1913-1993) מאייר, ילידות קרון, עברו ב־1921 לברלין. בגרמניה רכשו רק ידע בסיסי בצילום, ועם הגיען לארץ באמצע שנות ה־30 (שדולט ב־1934 וגרדה ב־1936), פתחו סטודיו לצילום בחיפה. הן עבדו בעיקר בצורה עצמאית-מסחרית ולא ממסדית. המוסדות הלאומיים הציעו להן עבודה כמה פעמים, אבל נראה שהאחיות לא ששו לכך בשל תנאי העבודה הבלתי סבירים, לדעתן, שהוצעו להן.¹⁹

האחיות מאייר פיתחו שפה מיוחדת וחדשה של צילום מבני תעשייה. הן היו הראשונות שצילמו בארץ מבני תעשייה בהיקף נרחב ובשיטתיות תוך הדגשת הסטרוקטורליזם של המבנים והתפעמות מגודלם ומעוצמתם. הן עבדו עם מצלמה כבדה, מסורבלת וניחת (גודל הנטיב 19x13 ס"מ בדרך-כלל), שהכריחה אותן לעבוד באיטיות ולהקפיד על הפרטים בצלמן את המבנים הגדולים והמורכבים. הן צילמו בדרך-כלל בסדרות את מבני התעשייה בחיפה ובנמל. ראשית, צילמו את המבנה מרחוק, או צילומי פנים בעדשה רחבה, ולאחר מכן החלו לצלם תקריבים וחיתוכים של אותם המבנים והמכוונות שבתוכם - סקטעים של צינורות, עמודים, פרגמנטים של מכוונות ושל המבנה. הן צילמו גם את המבנים בשלבים שונים של הקמתם, ומתצלומים אלה עולה פורמליזם קר אבל שובה לב של חזרה אינסופית על אלמנטים

צלמים אחרים שעבדו בשוליים, הן לא נכנסו לקאנון ונשתכחו מהזיכרון הקולקטיבי.

הקול הנשי בצילום בארץ החל להישמע ולהראות קצת אחרי שתחלו להיווצר בקעים בהלך הרוחות הציוני הכללי בסוף שנות ה־60 ובראשית שנות ה־70. "חלוצות" הקול הנשי בצילום הלא ממסדי בשנות ה־70 היו יוכבד ויינפלד, דגנית ברסט ומיכל נאמן, מצד אחד, ודליה אמוץ ורונית שני, מצד שני. כיוון שההיסטוריה של הצילום הישראלי זכתה עד כה רק למחקר ראשוני בלבד,¹² רק בעקבות מחקר בנושא, שארך כארבע שנים, התחוויר לי כי לדור הצלמות של שנות ה־70 קדם דור של צלמות, שהצילום שלהן היה כאמור בדרך-כלל לא ציוני ולא ממסדי.¹³

התערוכה שאצרת במוזיאון תל אביב לאמנות, "90-70-90" (1994), ביקשה לסמן את הצילום החתרני שהחל בשנות ה־70 כתגובה לצילום הציוני ההנמני.¹⁴ הקול הנשי של ראשית שנות ה־70 היווה תפנית מרעננת גם בקרב העשייה החתרנית הכללית של התקופה, ולפיכך הקדשתי בתערוכה ההיא מקום רב לפעלן של נשים, וזאת מבלי לעשות הבחנה מיגדרית בשדה הצילום הישראלי. במאמר זה אני מבקשת לחשוף את הקול הנשי בתקופה שבה הצילום היה ציוני במובהק, ולהראות כי קולן החתרני של נשים, דווקא בשל מקומן בשולי השדה, החל שנים מוקדם יותר.¹⁵ המאמר מוקדש לפיכך לכל הצלמות הנשכחות הידועות לי, שפעלו בארץ משנות ה־30 עד שנות ה־60, אבל יתמקד, מפאת קוצר היריעה, בעיקר באלה שלעבודתן יש חשיבות מכחינת הבנת מערכי הכוחות באותה תקופה. חלק מהצלמות החלו לפעול בארץ מיד עם הגיען וחלקן - מאוחר יותר. בין הצלמות שפעלו בארץ בתקופת הצילום הציוני, ראוי להזכיר את בטינה אופנהיימר, ליזלוטה ג'ובינה, חווה גוסלר, סוניה גידל, דינה נץ, חנה דגני, עליזה הולץ, אני לנדס,¹⁶ האחיות מאייר, חוה סלומון, הלה רייכמן, טרודי שוורץ (לימים הילר), ריקרדה שוורץ ומרלי שמיר. יש לציין גם שלוש צלמות מגרמניה, שעזבו אותה בעקבות עליית הנאצים לשלטון ועברו בארץ תקופה קצרה - אלן רוזנברג, לימים אאורבך (שפעלה בארץ בין השנים 1935-1933), לוטה הוראל (שביקרה וצילמה כאן ב־1942) ואנה מוסבכר (שביקרה בארץ ב־1936 ויצרה נוף עבודה גדול); וכן צלמות אחרות שביקרו בארץ, כמו הלה פרנבאך הדרום-אפריקנית (1946) ואנה ריבקין בריק השוודית.

במאמר אתייחס לשלושה היבטים המאפיינים את עבודתן של הצלמות, שפעלו בתקופה ההיא: הראשון - צילום "נשי" ו"גברי", היבטים ביקורתיים על המציאות המתהווה בארץ באמצעות צילום נוף ומבנים; השני - בין צילום אוונגרדי ל"צילום אמנותי";¹⁷ והשלישי - צילום בעל היבטים ממסדיים.

דגני ואמוץ התמקדו בצילום נופים ומראות אורבניים בצילום תוך ישיר, "לא מחמיא", אנטי ממסדי, המבקש לערער באמצעות הנוף או המבנים שנשתלו בו על מציאות מתהווה כוחנית, הן "שותלות" יסודות מערערים לתוך נוף שלו ופסטורלי כביכול כדי לעורר שאלות מהותיות הקשורות לחיים בארץ.

בסדרת העבודות שצולמה בירושלים בסוף שנות ה־60 (אחרי כיבוש החלק המזרחי של העיר) מצלמת דגני את הנוף (הר ציון, חורשה ועוד) תוך העברת מסרים דו־משמעיים על המציאות החדשה. צילומים רבים נוצרו מבעד למסך של עצים כאשר התהוו שני מוקדים: הראשון, הקרוב, עצים חשופים, והרחוק - הנוף עצמו. בתצלום ירושלים, 1968, הופך המוקד הרחוק, המצולם מול השמש, לגוש שחור ומאיים. גם בתצלום Sky Line מ־1968, צולמו תומות העיר העתיקה מול השמש ויצרו גוש מעיק ואלים נוכח השמים הבהירים והצחים ובכך הם מעוררים תהייה על המצב החדש אליו נקלעה החברה הישראלית לאחר הכיבוש. לפני כן, ובעיקר מסוף שנות ה־30, התמקדה דגני בצילום נופים אורבניים ותמיד נוכח בהם יסוד מערער. בעיקר ראוי להזכיר את בניין דטנף, האוניברסיטה העברית, ירושלים, 1942 ואת הסדרה מאה שערים, 1937.

דליה אמוץ צילמה בעיקר נופים מקומיים, אבל שלא כמו צלמים אחרים, שצילמו את הנוף המקומי בשנות ה־70 וה־80 בצורה מחמיאה ורומנטית (כמו חן לסקין, יוסף כהן וזה פולברג), היא הכניסה לנוף יסודות מערערים וקשים לעיכול המתייחסים למציאות המקומית, כמו דגני. אמנם בתחילה הושפעה אמוץ מהצילום האמריקני המסורתי של נופים רחבים ומלאי הוד, כגון אלה של אנסל אדמס [Ansel Adams] (שממנו הושפעו הצלמים שהזכירו לעיל), אבל עם השנים פיתחה שפה של צילום נוקשה, חריג, תקיף ובלתי מתפשר. היא החלה לעסוק יותר ויותר בנושאים בעלי עניין מקומי מובהק (קוצים, אדמה יבשה, אבנים, קסדות ומגינים, חיילים בשדה קוצים כנוכחות של איום מתמיד, אור מקומי קשה ושורף, צילום מול השמש - המתאר שמש אלימה, "פוצעת" ויוצר פני שטח קונטרסטיים עד אימה, אור ממוקד ומכאיב לעין) המתארים את המציאות הישראלית המאיימת.²³ במידה מסוימת, אמוץ ממשיכה את כיוון עבודתו של פטר מירום, ובמיוחד את הסדרה שצילם על החולה שידת האגם הנווע,²⁴ המאפשרת, על רקע המודעות העכשווית, קריאה ביקורתית של החיים בארץ. לא עוד תצלומים יפים ומלאי הוד המתארים מציאות אידיאלית אלא תצלומים המתארים דעיכה, מוות, סוף וכדומה.²⁵

שונים - מוטות חשופים, ברזלים, פיגומים ועוד. הגטיבים, נהדרים באיכותם על אף האסון שעבר הארכיון,²⁶ מלמדים על ההתפעמות של הצלמות מהעוצמה ומהכוח של הטכנולוגיה של המכונות ושל המבנים והם שיר הלל למודרנה. למרות שעבודתן הוזמנה על ידי גורמים מסתריים, היא ייחודית וחדשנית בנוף המקומי. הדבר בולט במיוחד לנוכח הצילום התעמולתי הציוני בעל המאפיינים המובהקים, הכמעט אחידים, ששלט בשדה בשנות ה־30 וה־40. הן לא פחדו להתמקד בהיבטים לא מחמיאים, לא יפים, לא "יוצגיים", לא אסתטיים כמובן התעמולתי, היבטים ישירים, בלתי מבוזמים וגטולי מימד אנושי של מציאות הולכת ונבנית.

אפשר לומר כי עבודתן של האחיות מאייר ממשיכה את מסורת הצילום של "האובייקטיביות החדשה" [Neue Sachlichkeit] הגרמנית, שחקרה את האיכויות המבניות והצורתיות של אובייקטים שונים - החל בצמחים, כמו קארל בלוספלד [Karl Blossfeldt] ועד מבני תעשייה, כמסורת תצלומי של אלברט רגנר־פאטש [Renger-Patzsch].²⁷ עם זאת, עבודתן נשאה אופי טיפולוגי יותר וניסיוני פחות מזה שאפיין את "האובייקטיביות החדשה", שהתבטא בפרספקטיבות לא שגרתיות ובחיטוכים דרמטיים. הן צילמו את מבני התעשייה תמיד בצורה ישירה ובזוויות ישוות, בתאורה אחידה, במצלמה גדולה המאפשרת תיקון של עיוותי פרספקטיבה ותוך הפקת דימוי צילומי קרוב ככל האפשר למציאות. הסגנון שיצרו היה מעין "אין־סגנון" נטול העדפות אסתטיות, ובכך הוא מזכיר את הצילום הטיפולוגי־אובייקטיבי, שעתידי היה להתפתח בשנות ה־60 בגרמניה בידי ברנד והילה בכר [Becher], אולם בעוד בני הזוג בכר יצרו "ארכיאולוגיה תעשייתית", כלומר, תיעדו את המבנים התעשייתיים שעמדו להיכחד בשל התפתחות הטכנולוגיה שהפכה אותם לחסרי ערך והציגו אותם כשרידים של תקופה מוקדמת, צילמו האחיות מאייר את המבנים התעשייתיים עם הקמתם בארץ או מיד לאחר מכן כמסמני המודרניות והקידמה תוך הכנסת מימד ביקורתי. הצילום "האובייקטיבי" שלהן תועל בתחילה למטרות מסחריות בעיקר, ובכך הן מייצגות את הזאנר החדש של הצילום המשוחרר מלחצים פוליטיים ומכוננות ממסדיות, שהתפתח בשנים הללו בחסות הצילום המסחרי. האחיות מאייר התפרסמו גם בזכות צילומי הסטודיו שלהן (דיוקנאות, אופנה וצילום מסחרי) וצילום אירועים; אולם עיקר כוחן בצילום הטיפולוגי. האחיות מאייר הפסיקו לעבוד בצילום בשנות ה־50 ועזבו את הארץ (גרדה למונטריאל ב־1953 ושרלוט ללונדון ב־1957).

חנה דגני (ילידת גרמניה, 1917) ודליה אמוץ²² (1938-1994) ממשיכות, במידה מסוימת, את חקו שמסמנות האחיות מאייר.

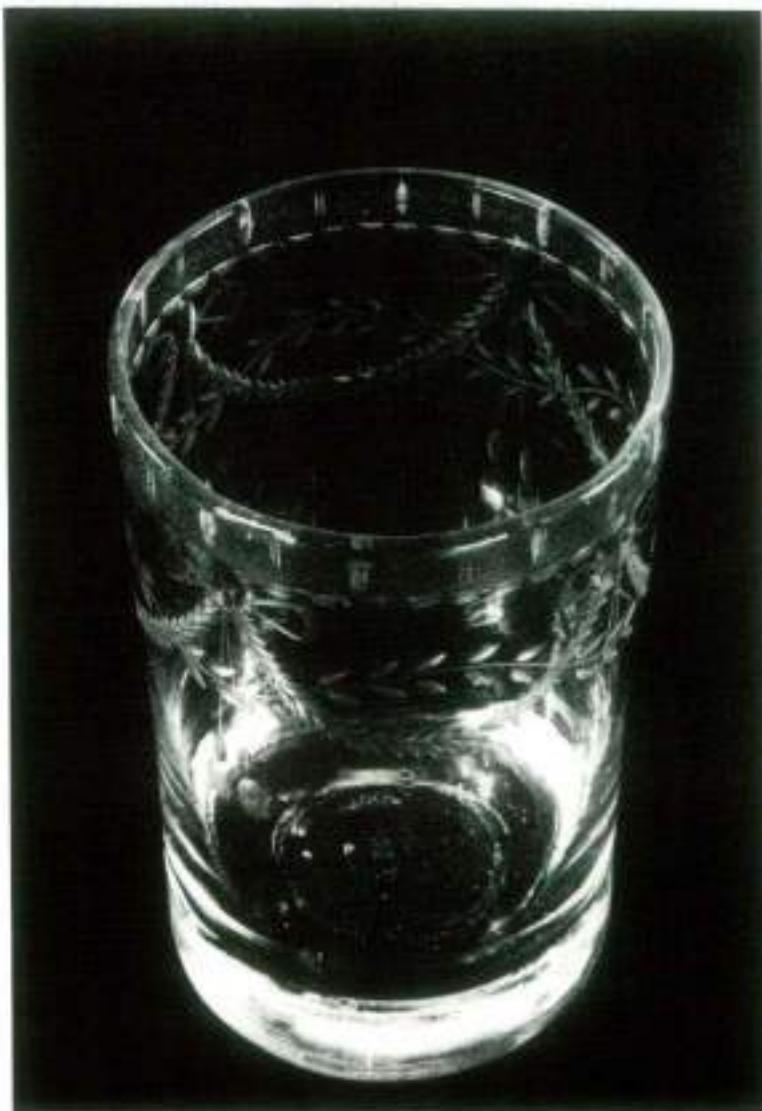


ג'רדא ומיילס סאייז, לילא בונדורט, איסטן סנטו הייס 40 Gerd and Charlotte Meyer, Distilled: Halls, the 1940s

חזותיים ובוהים ובהנבנת כוחו של הפרסום בתקשורת החמונים. הם יצרו צילום ברוח חדשה, שהתאפיינה בעיקר בנישה בלתי אמצעית, ובכך השפיעו והצטרפו למגמות האוונגרדיות של התקופה בתחומים אחרים. צלמים כמו הימלרייך וברנהיים אימצו גישה זו בעבודתם המסחרית בארץ.²⁶ עבודתה של מרלי שמיר (בהיבטים מסוימים) ובעיקר עבודתה של בטינה אופנהיימר מצטרפות למגמה זו, ואופנהיימר מוסיפה לה מימד חדש של הקצנה, חוסר פשרנות ודיוק ביחס לכלים שבהם בחרה לתאר את האובייקט. סוג זה של צילום חדשני היה בו משום אלטרנטיבה לצילום הצינני: לא עוד צילום מוזמן תעמולתי או צילום "בשם" אלא צילום ששפתו, ערכיו ומשקלו מדברים בקול אחד. מעניין לציין שדווקא המוסד המוזיאלי בארץ אימץ אותו בשלב כלשהו בטעות כצילום "אמנותי", "אסתטי" ו"יפה", בניגוד לכוננותו הראשונית.

מרלי שמיר (ילידת ברלין, 1919) למדה ב־Contemporair Lehrartellers (סטודיו לאמנות בת־זמנו, בית־ספר פרטי לאמנות, שהיה, כנראה, בהשגחת בית הספר של הבאוהאוס). עלתה לארץ ב־1936 והתגוררה בחיפה. ב־1939 התיישבה בהכשרה לקיבוץ רמנה בנס־ציונה וצילמה מעט עבור ההגנה. תקופה קצרה עבדה במכון וייצמן ברחובות (1941-1942), בעיקר בצילומי מיקרו. בין השנים 1943-1944 פתחה סטודיו לצילום ברחובות, ועברה לירושלים ב־1945 שם פתחה את סטודיו "פוטופריזמה" בכיכר ציון. בסביבות 1947 הצטרפו לסטודיו בני הזוג אפרים וחנה דגני. הם עבדו בעיקר עבור אנשים וגופים פרטיים (צילום דיוקנאות, צילום מסחרי ומעט עבור מוסדות). בזמנה הפגיו עבדה גם באופן עצמאי. ב־1950 עזבה שמיר את "פוטופריזמה". מאוחר יותר (1953) נישאה לדיפלומט מאיר שמיר, אתו נסעה ברחבי העולם בשליחות משרד החוץ, והמשיכה לצלם ולהציג תערוכות רבות, ביניהן תערוכה על מאלי בסוזואן ישראל ב־1976.

במסגרת הסטודיו עסקה שמיר רבות בצילום מסחרי ובצילומי דיוקן. בתצלומים המסחריים שלה, האובייקט מנותק מסביבתו ומצולם על רקע נייטרלי. האובייקטים ממלאים את רוב שטחו של הפריים, חדים, נקיים ומדויקים. בניגוד לתצלומי הדיוקנאות, שבהם יש "אווירה", התצלומים המסחריים הם "אובייקטיביים" וכמו נעדרים אמירה אישית, ובכך כוחם. תצלומי הדיוקן שלה "סירבו" להיכנס לז'אנר שהתפתח בארץ בהשפעת עבודתו של לרסקי - שמאופיין ביצירת קונטרסטים חדים וקשים בפניהם של המצולמים באמצעות האור. הדיוקנאות שצילמה שמיר הם בעיקר רכים ובעלי נופך רומנטי, מבקשים ללכוד את אישיותו של המצולם ועומדים בסתירה מסוימת לצילום המסחרי שלה. בטינה אופנהיימר (1919, שטוטגרט - 1972, ירושלים) עלתה



בטינה אופנהיימר, טבע רומס, 1962. 557 Life, 1952. Bettina Oppenheimer.

בין צילום אוונגרדי ל"צילום אמנותי"

הצלמות שאצו בפרק זה - מרלי שמיר ובטינה אופנהיימר - ממצות את השפה הצילומית עד תום ובכך מעוררות שאלות ביחס אליה. הצילום שלהן מתחזה ל"צילום אמנותי" - יפה, איכותי, אסתטי - אבל נראה שדווקא בדרך זו הן מצליחות להפקיע אותו ממקומו ולהפיה בתוכו רוח אוונגרדית. עבודתן מושפעת מאוד מהצילום המסחרי בגרמניה בסוף תקופת ויימאר ומייחסו לאובייקט, גישה שהתמסדה בארץ בטעות במינוח "צילום אמנותי". עבודותיו המסחריות של הנס פינסלר, היחס לאובייקטים שטבע דגנר־מאטש והניסיונות בצילום מסחרי של צלמות כמו רינגל ופיט (אלן אורבך וגרטה שטרן) סימנו פריצת דרך בראשית שנות ה־30. עבודותיהם של הצלמים הגרמנים התאפיינו בצילומי תקריב, בשמירה על הצורות המהותיות של האובייקט המצולם המבודד מסביבתו, בקביעת סטנדרטים

זכוסה לפנתיאון גדולי הצילום בארץ, כפי שנכנס, למשל, ברנהיים. ב-1971, שנה לפני מותה, נערכו לה שתי תערוכות - האחת בבית האמנים בירושלים והשנייה בקיבוץ הזורע. בתערוכות אלה לא הוצג המיטב של עבודתה המוקדמת והיא נשתכחה במשך השנים.

נגיעות ממסדיות

המקרים שבהם עבדו צלמות עם הממסד הם על-פי-רוב מקרים בודדים, לא קבועים ולא מאורגנים, ואפשר לראות בהם יוצא דופן המעיד על הכלל. במקרים רבים הכניסו הצלמות יסודות חדשים, שלא היו מעוגנים בצילום התעמולתי-הקאנוני, כמו, למשל, במקרה של טרודי שוורץ.

טרודי שוורץ (ילידת צ'כוסלובקיה, 1917)²⁷ עבדה בצילום רק תקופה קצרה אבל פורייה (מאמצע שנות ה-40 עד אמצע שנות ה-50). היא הגיעה לצילום בעקבות בעלה הצלם, ד"ר משה (ניקולאס) שוורץ. ד"ר שוורץ (1903, צכיה - 1945, ירושלים), ד"ר לכלכלה, למד צילום כתובב עוד בנרמניה. הם נישאו בסלובקיה ועלו לארץ ב-1939. בארץ החל בעלה לעבוד בצילום עבור קרן קימת לישראל, ויצ"ו וקרן היסוד, וגם עבור הממשל הבריטי, כנראה בשל קשרי השפה ומשום שהממסד יצר היצע גדול של עבודה בשדה הצילום. בהתחלה נטו בני הזוג בתל-אביב ובעקבות מתלתו של ד"ר שוורץ עברו לירושלים ופתחו שם סטודיו לצילום ברחוב ההסתדרות. את רוי המקצועי למדה טרודי שוורץ מבעלה.

לארץ ב-1939 לאחר תקופה קצרה באנגליה. היא החלה לצלם בארץ בראשית שנות ה-50 ללא כל הכשרה מקצועית. אופנהיימר הייתה אוטודידקטית וחקר הארכיון שלה חושף אישיות מיוחדת בעלת התבוננות לא שגרתית ודרך עבודה ייחודית, שבדקה את גבולות הצילום. במיוחד ניכר הדבר בצילומי הטבע הדומם, שבהם חיפשה אחד גישה לא קונבנציונלית ולא פחדה להציע דרכים חדשות ליוצג האובייקט ברוח "הצילום החדש" של סוף תקופת ויימאר בגרמניה. אופנהיימר עבדה רבות בתחום המסחרי - צילומי דיוקנאות, אופנה, אמנות, אדריכלות, תפצים, איורים לספרים ועוד. בקבוקי בושם, כלי עבודה, פרחים, מגורה, כוסות, צלחות, גרמפון - כולם זכו לטיפול מיוחד של האור, בודדו מסביבתם הקרובה, תוארו בקווים נקיים ומדויקים, ללא מניפולציות, אבל בהעמדה מדויקת של האובייקט בתוך חלל הפריים, שהפכה אותו לאובייקט פיסולי. אובייקטים יומיומיים הועלו לרמת אסתטיקה גבוהה. גם תצלומי חבניונים שצילמה, ובעיקר בית מעוז (1959) והפקולטה למשפטים בירושלים (1959) - כנראה בחשפעת ברנהיים, שהיה שייך לאותה קליקה חברתית שאליה השתייכה - מלמדים על גישה אחרת ביחס למבנים. ניקיון, דיוק, צילום האובייקט מזוויות שונות, חיתוך מקטעים - כל אלה עולים מתוך התצלומים שצילמה.

את עיקר עבודתה יצרה אופנהיימר בשנות ה-50 ועבודותיה מוכרות לאליטה החברתית של ירושלים בתקופה ההיא. היא לא השתתפה בצילום הציוני והקפידה להתרחק ממנו. אמנם רבים משועי הישוב של התקופה הצטלמו אצלה בסטודיו, אבל היא לא



בסניף אופנהיימר,
טבע דומם, 1953
Betina Oppenheimer:
Still Life, 1953

הערות

1 מוזיאון הרצליה לאמנות, מ־20 במאי 2000. המחקר לתערוכה עסק, אמנם, בניקר בשנת ה־30 וה־40 אבל "לש" גם לצילום הציוני בכלל, שאותו הגדרתי מחקמת המחלקות המספריות לצילום בקהות (קרן קיימת לישראל וקרן היסוד) בשנת ה־20 ועד אמצע־סוף שנות ה־60. את הצילום הציוני אפשר לחלק לשתי תקופות מבחינת אופי הצילום: הראת, משנות ה־20 ועד קום המדינה, והשנייה - מקום המדינה ועד אמצע־סוף שנות ה־60.

2 או נשים שהגיעו לארץ ללא חשדה ובזרזו בצילום כחומר ניסיון.

3 מחקרים רבים עסקו במשא. ר' לרונטה רבוח ברזשטיין, "Women and Men in the Workers' Communities of the Second Aliya, 1904-1918", ערך באוניברסיטת תל אביב, מרץ 1998; דבורה ברזשטיין, אשה בארץ־ישראל, הסאפיה לשיוויזון בתקופת היישוב, הנצח הקיבוץ המאוחד, 1987 ר' Radai Eber-Dor, "Gender in Diaspora: the Zionist Case", *History Workshop Journal*, 1994 ברזשטיין טוענת כי נשים בתקופת היישוב שאפו לשוויוניות ולעשייה קרבי החברה כוח אטימולית הברחית של חומך, גם בתחום מעמד האשה, אבל הפגניות נטחה על פניו ותפסלה אותו וכן מסארו בשלילי תולכי השינוי המרכזיים של התקופה. יורה מן, ההסתדרות מילאה תפקיד פעיל בתהליך התפתחות האי־שוויון בין המינים ודאגה לשמר את חלוקת העבודה המסורתית בין נשים לגברים. ברזשטיין מונחת במסר את המיתוס כאילו הנשים החלוצות היו שנות לגברים ולחצו לגדם כאילו נטחו המחיצות בין המינים.

4 על נשים משודדות ועל הקשיים שלהן עד הניקן לחברה, ר' דן מירון, "אמנות מייסדות, אחיה חרות", אלמנים 1, יוני 1989. אף ניתוח טוענת כי מצבן של אמנות מקומיות היה טוב יותר ממצבן במקומות אחרים בשולם. אמנם בתקופת "אוסקים חרשים" נשים לא מילאו תפקיד מרכזי תדחקו מבחינת לשוליים, אבל בשנות ה־50 וה־60 השתפר מצבן והציוניות שהופיעו או - לאה ניקול ואביבה אורי - הוכרו על־ידי המוסד האמנותי כשנות ערך ותפסו מקום בראש אמו דהן, ר' אף ניתוח, "המכחות הנשית", אמנות ישראלית בשנות ה־70 וה־80, קטלוג התערוכה בשם זה, אצרת: אף ניתוח, מוזיאון תל אביב לאמנות, 1990, עמ' 7-6.

5 הצלמים שפעלו בשנות ה־30 עד שנות ה־60 לאה ה־20 חכו לתערוכות יחיד במוזיאונים ובגלריות החשובים בארץ בשנות ה־80 וה־90 חכו: הגם חיים מן, מוזיאון תל אביב לאמנות, 1982; אלמוס היסלריין, מוזיאון רמת גן לאמנות ישראלית, 1987; ולטר צדק, עמי טייטיץ, אמנות עכשווית, 1992; אלמרד ברזיהיים, מוזיאון ישראל, ירושלים, 1992; רחוב טים נידל, המוזיאון הפתוח, מי התעשיית, תמך, 1992 ומוזיאון ישראל, 1995; גם כחלל התקיימו כמה תערוכות ויצאו כמה פרסומים לצלמים מתקופת: טים נידל, *The Photographers' Gallery*, 1981; הלמר לסקר, מוזיאון Folkwang, אסן, 1982 ומאוחר יותר גם במוזיאון תל אביב לאמנות, תואל, מוזיאון Folkwang, אסן, 1984.

מחקר זה חשוב לגיין גם את התערוכה הקבועות:

Und wir haben Deutschland verlassen...Müssen, Fotografen und ihre Bilder, 1997, התערוכה הציגה את עבודותיהם של כל הצלמים מוגרמות ומסרבו אירופה שאלצו לעזוב את ארצותיהם בעקבות עליית המפלגה הנאצית לשלטון ומצאו להם מקלט ברחבי העולם, ובכלל זה בפלסטין/ארץ־ישראל, את עבודתם הצילומית עד 1997. הקטלוג נבחר לשי צלמים ולא מעשה בו כל ניסיון לסיפוי תיסוטי. עם זאת, ניתן למד שזוהי התערוכה הראשונה שבה אפשר לראות היקף רחב של צלמים שפעלו כאן בתקופה הנדונה, גם אם העבודות שהוצגו בתערוכה היו מאוחרות יותר. תודה מיוחדת לטסי נירט, שעזבה את עבודת התחקיר בישראל לתערוכה, על הסיוע שהגישה לי ועל תרומתה החשובה למחקר.

6 התערוכה ברצליה התקמת מרכז לשימור ומחקר של צילום ישראלי (גי התייחסות בגיליון זה) אמורים לתקן את הניחות ולסמן מנחה של "התייחסות" עם נרמדת מקבילות בשולם, קרי השקפת טשאבים בחקר התרבות המקומית.

7 ר' הגם סלע, 70-80 (קט' תערוכה), מוזיאון תל אביב לאמנות, 1994.

8 גם במסגרת של טרה בייטובת, ערך באמנות נשים בישראל משנות ה־20 ועד שנות ה־70 לאה ה־20, לא מוכרות צלמות. ר' Sarah Blumenthal, "Women's Art in Israel", *Artforum*, April 49, 1979.

9 ר' אמריד "המספר ושאלת מעמדו של הצילום במרחב הציבורי", צילום בפלסטין/ארץ־ישראל של שנות ה־20 וה־40, הנצח הקיבוץ המאוחד, 2000.

בשנים הראשונות לעבודתה, בעיקר בין 1945 ל־1947, צילמה טורדי כתבות באופן עצמאי, והן נרכשו לעיתים על־ידי המוסד.

כפי שסיפרה לי, הקרנות לא שלחו אותה ביומתן לצלם אירועים או נושאים מסוימים, אבל דאגו להיות אתה בקשר ולרכוש ממנה תצלומים מעת לעת. בארכיונים של הקרנות מצאתי קבוצת תצלומים שצולמו בידי שוורץ ונרכשו על ידי הקרנות. אפשר לומר בבירור, שעבודתה של שוורץ היא בעלת אופי אישי יותר

ביחס לתצלומי התקופה, אמנם גם מתצלומים אלה אפשר לחלץ מסרים ציוניים, כרוח התצלומים שהזמין המוסד, אבל כיוון שלא נוצרו בנסיבות הזמנה, יכלה שוורץ להוסיף להם איכויות ומסרים נוספים. לרונמה, התינוק על רקע הכריכה בתל־יוסף מסמל אמנם דור חדש מאושר ונאה הנדל בארץ; אבל על התצלום שורה רבות מסוימת והמסרים פחות בוטים וחד־משמעיים.

מתצלומיה עולה כי בחרה לעסוק בעיקר בנשים, בחייהן, ביועד שלהן, ביחסים הבין־אישיים שלהן ובילדיהן. שוורץ צילמה בשנים הללו גם עבור ה־Public Information Office הבריטי,²⁸

ובעיקר זכורים לה צילומי מחנת העקורים בקפריסין, שגם הם מתמקדים בפן האנושי והמוסרי. שוורץ צילמה גם סצינות המתארות יחסי יהודים־ערבים (שנרכשו על ידי הקרנות). אף שגם בהם ניכר הפן האנושי שאפיק את תצלומיה, הם מתיישבים בצורה ברורה עם הקו שנקט המוסד היהודי ביחס לאחד הערבי (הצגת יחסי השכנות הטובים, הנאורים והמתחשבים עם האוכלוסייה המקומית).²⁹

שוורץ נסעה לארה"ב (1947) להתמחות בשיטה מיוחדת הנקראת דר־פיי קולור (*dufay color*), נסיעה שמשמנת נקודת מפנה ביחסה לצילום. בזמן הפיצוץ בכך־יהודה בירושלים (1948) נהרס הסטודיו שלה והיא החלה לעבוד בצורה עצמאית לחלוטין כשנתיים־שלוש, כשעבודתה מתחדדת ומגיעה לשיא, שהיה גם רגע פרישתה מהצילום. בשנים ההן היא עברה לתינוק (בצילום) של עדות ומנהיגיה ועבדה רבות בשיתוף רות דיין (ממקימו משכית). שוורץ התלוותה לדיון במסעותיה בקרב העדות.

תצלומיה, הנדירים באיכותם, מתארים את האנשים ואת חייהם מתוך אמפתיה גדולה ומתוך הכרה בלגיטימיות של דרך חייהם השונה; וזאת בניגוד למסרים ולנקודת המבט הפטרונית של המוסד ביחס לאחרים חברתיים או לתצלומיה המוקדמים של שוורץ את האחר הערבי. שוורץ צילמה את העדות מנקודת מבט אוהדת ומתוך רצון להוציא את היופי והייחוד שבהן. נקודת המבט המיוחדת והחרונה לתקופתה והשיטה המיוחדת והנדירה שבה בחרה לעבוד (האיכויות הציוניות שלה מוכיחות את תצלומי האמריקן קולוני, שנצבעו ביד), יצרו סדרות יוצאות דופן.³⁰



מרל שמי, סבב דומם
(יהלומים), 1946-1947
Mary Shem, Still Life
(Diamonds), 1946-47



מרל שמי, Study (בדים),
סך שנת ה'40
Mary Shem, Study (Fabrics),
late 1940s

התשארו כאן את הסטודיו על הארבעון והצויר שבתוכו. הסטודיו פורץ ונבזז, תכולת הארבעון התפזרה לכל עבר, נוספה והתכנסה אבק ולכלוך. נטיבים מזכוכית נטבו והתפוררו, צטייפים נפללו לאדו ושרטו, התקנבו ונחרסו. הצלמים השוטטו ולחצרו רב נורם נזק בלתי הפוך. שנים מאוחר יותר נאספו שברי הצטייפים מאוחסנו במקומות שונים. בעקבות המחקר התעוררה התחלתי במלאכת הפינוח והשיקום של חלקים חשובים של הארבעון.

21 עבודתן מזכירה במידה מסוימת גם את עבודתה של לופיה מורוולי בנמסיה באמצע שנות ה־30 של צילום מנפים, אף שלא ברור אם רק עזמו לה.

22 אף שאבנץ נעלה בעיקר בשנות ה־70 וה־80, חשוב לאכזר אותה בחקשו זה כדי לזרזנו קו של צילום נשי ביקורתי בעל מאפיינים דומים (צילום ישרי, ארבעי - נפים ועוד).

23 על עבודתה של דליה אבנץ ר' רונה סלע, "נפים קשים", בתוך: מוזיאון תל אביב לאמנות, שנתון מס' 4, דרוזן לרואי (עורך), 1997.

24 ר' סגד סידום, שירת האבם העזוב, הוצאת דביר, 1965.

25 ר' שם. בשיחה עם ניר רז, ובעקבות הראיון שערך רז עם מירום (המסופע בזילון זה), נזקק רז כי נקודת המפגש של מירום היא אמנותית ולא ביקורתית.

26 ר' מאמרי, "מגמות אוונגרדיות בצילום הישראלי", שם.

27 כל האיפורמציה מתוך שיחתה איתה במהלך 1999 והאזינית 2002.

28 עבוד הציטוטם שיצאו באנגלית, ערוכה לעברית: Radio News, אל־גומנדע תל־א.

29 על היחס הממסדי לאורו הערבי בשנות ה־30 וה־40 מאמרי: "ארכיונים ישראליים ציבוריים לצילום במלטה/ארץ־ישראל של שנות ה־30 וה־40 - הפניה המסודרת", שם.

30 בחקשו זה יש לציין גם את עבודתה של סוניה גידל (לשעבר אסטטיין), ילידה בלרין, 1922, ולימים אקטור הראשונה של הצלם טים גידל, שעברה בצורה עצמאית ומריססה עם בעלה מספר רב של מפרי צילום, אך גם צילמה בין השנים 1942-1945 עבור המסדה. בעיקר התפרסמו תצלומי התייכוח סולל־טלה ותצלומי ילדי־סירה.

במקומו חשוב להזכיר את אןן ורנברג אנה מסבסטר, שעמלה בארץ תקופה קצרה והיו להן קשרים גם עם המסדה. רחובות למדה ברוג'יה במסגרתו של סגד האנס והתפרסמה בעקבות עבודתה המסוגלת עם הצלמת ג'ורג' שטרן והשטיינר שחקימו "ריגל ופיט". בארץ הקימה עם חברתה לילימנה מ'בינה ועם בעלה לעזרי וילר אאוברן סטודיו לצילום ילדים בשם "אייסון". במקביל עבדה גם עבור ויצ"ו ויצרה את הסרט תל־אביב (1935). הסרט מתאר צילום באישורים בדרום לארץ, את אורה החיים המורלני בארץ את ופיט של העיר המטרופוליטית תל־אביב. בגרסיה השתייכה מסבסטר לזרם הצילום החדש. היא השתתפה בשתי תערוכות שסיימו את חומרתו - "Film und Foto", סטוטגרט, 1929 ו-"Das Bild", מינכן, 1930. מסבסטר צילמה בארץ נלוות של מפרי הארץ וחיי האנשים (1936), מראה עבוד אחת הקרנות ובמיוחד לעניין זה ר' Fotografieren der Weimarer Republik, Richter (Verlag, Düsseldorf), p. 257, 318.



מרכז טרופי (חייל), ביום הצילום לעינין בורן. מוכנים ערבים באים לכך את חברי הצולמו ומסבדים אותם בספל קפה. 11.3.47 אררט קריל Trudy Schwarz (Hiler). On the day Ma'yan Baruch was established, Arab neighbors came to welcome the settler members and offered them coffee. 11.3.47, JNF, archive

30 במסד לזך טיפץ חץ חבר, כי בחקשו של משורחת, קן נדרשו למסר את הסובייקט הלאומי ולמלאת חידושה עם הקאנון הלאומי בעייתן (גם אלה שהסתווה מסגו). קן גם התבקשו להקריב את מאבקן להכרה לשמן המגוונה הלאומית, כפי שיידישו שנים מאוחר יותר מלסטטיאית בתקופת האינדיפנדנט. ר' חץ חבר, "שיחת חף הלאומי, נשים משוררות במלחמת העצמון", תיאוריה וביקורת 7, מסך 7 לוי, חיפה, 1995.

31 ר' מאמרי "מגמות אוונגרדיות בצילום הישראלי", צילום במלטה/ארץ־ישראל בשנות ה־30 וה־40, הוצאת הקבוץ המאוחד, 2002.

32 למעט מריקטיס בודדים כמה Nasser N. Fares, Focus East, Early Photography in The Nearest East, 1839-1895, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1988; Eyal Orso, Photographic Heritage of the Holy Land 1839-1914, Institute of Advanced Studies, Manchester Polytechnic, England, 1980; Issam Nassar, Photographing Jerusalem, The Image of the City in Nineteenth Century Photography, Columbia University Press, New York, 1997; Vikarve Silver Brody, Documentors of the Dream, Pioneer Jewish Photographers in the Land of Israel 1890-1925, The Magnes Press, The Hebrew University, Jerusalem, 1998; שירד ריגית, "ברוך למסקר חברות", על תצלומי של וילק קלטר בתקופת חסיה ומנדל, קו 10, תל־אביב, יולי, 1990; חוה ארץ, "הביית נקום: העסקיה ומרחב אוטומי בצילום חף הציני 1898-1899", דברים אחרים 2, התערוכה בבק, שנישה חוה מטרות בתקופה בארץ, באמרי לעיל.

33 למעט מקרים בודדים כום ארץ במשך.

34 90-70, 90' עם (חציה 7).

35 המאמר עוסק בצלמות מקומיות. גם זאת, ידוע כי היינו לכאן גם עלמות חוה ששהו כאן תקופת זמנה אחת מתן נעלה כאן כבר בשאה ה־19. קדחילין ג'יי חיל האנגלית (1843-1924) היא כנראה הצלמת הראשונה שעילמה בארץ מביקוח הראשון ב־1888 ועד מלחמת העולם הראשונה. היא הייתה לכאן עם בעלה נעמים רבות לסחרים טיטניים, שבמחלכס אספו רשמים על ארצים ואנשים. חיל הייתה את הסיוות הללו בעזר ובצילום ואף הוציאה ספר שסיים חלק מרישומיה, ר' Gay Hill, With the Bedouins, T Fisher Unwin, London, 1897. יורה ליעקב זרמן שהלמה את חשונת לבי לעמלה. ר' גם יעקב זרמן, "מאהות ג'יי חיל למרשו האינדיבידואל בוד הצופים", תולדות האנגובדיקטיה העברית ביוזשלים שודשים ותחלולת, שאיל ל'ץ ומיכאל הד (סדכים), הוצאת מאגנס, האינדיבידואל העברית, חיפה, תשנ"ג. הצלמת הישראית הראשונה שפעלה בארץ בראשית המאה ה־20, ככל הידוע עד כה, סוניה ג'וסקי, אשתו של הצלם צ'יר שלמה ג'וסקי, שבדאה עברה אתו וככל הידוע צילמה בעיקר במצרים (צילמה עם בעיקר חיים שלא הורשו להצטלם על־ידי ג'וסקי), ר' George Gilbert, Jew in Photography, The Illustrated Worldwide Who's Who of Jew in Photography, Printed by George Gilbert, New York, 1996, pp. 113-114 לעזרי, לא הצלחתי להתחקות אחר עבודתה.

36 עד כה לא הצלחתי למצוא מרטים על עבודתה של לורס, אם כי מצאתי תצלומים שלה. בשיחת עם צלמים בני חוה נראה שלורס עסקה בעיקר בצילום אומה משנות ה־50, אולם לא מצאתי לך סימלך.

37 השימוש במנח "צילום אמנותי" היה נסחה בארץ עד שנות ה־80 וביקש להבחין בין צילום בעל מיסד אישי, "אמנותי", "יפה", "איכותי" לבין הצילום הציני (של עד סוף שנות ה־60) מעד אחד הצילום הצינומאי או הרפורמטי (משנות ה־50) מעד ישרי, שנחשבו עד אז לחתומים יותר. הבחנה זו מתחברת לעבודה הסודלטיקית, שדגלה באינטואיטיו של האמנת מסאר תרומי החיים, וקן משנות ה־80 המאוחרות, עם התעמנות הפוסט־מודרניות שחדרו לטה הצילום בארץ, איברה והבנתה חוה את תקופה המונח "צילום אמנותי" קיבל בשמנות ארכאית.

38 ויהו מפורסמות שופרשו זאת כביטוי לרדסי של נשים על־ידי הדוב הגברי הטולט, שכתבו את השטח לאמץ את חוקי השטח הגבריים.

39 לדוגמה ר' בארבעון העזרי הסרטי בתוכו 1988/89 גברים, למטה זאת, נמנו ברובם להנאים שהכתוב המספר ביום לעבודתם. ר' מאמרי: "המספר והפאלת מעמדו של הצילום במחיה הציבורית".

40 סיפור קורות הארבעון של האחיות באייר הוא אחד הסיפורים העשירים אך המאיינים ששקללתי ברם במסגרת החקך והכתב העיתונות. האחיות באייר היו עלמות משולות וחיודיות. במהלך מחקרי התבודר לי כי האחיות נטבו את הארץ

מרחב של מרחקים

צלמים פלסטינים במאה ה־20

גבולות הייצוג



צלמי הקולוניאליזם האמריקני: ריכוז בתי הצילום בדרך יפו. לפני שעזר יפו, ירושלים, תחילת שנות ה־20. בקדמת התמונה משמאל נראת נילט של הצלם קריקודיאן. במרכז התמונה מימין אסנור לוביחין בשלטים של הצלמים מאתיים וראד.

The American Colony photographers: concentration of photography shops on Jaffa Road, in front of Jaffa Gate, Jerusalem, early 1920s. Front left: Krikorian's shop street sign; center right: Savvides's and Raad's street signs.

היכרות עם עבודות הצילום של עלי זערור (Ali Zaarur), חנא ספייא (Hanna Safieh), הראנט נאקאשיאן (Hrant Nakashian) וארוו נאלבאנדיאן (Garo Nalbendian), ארבעת הצלמים הפלסטינים שעומדים במרכז מאמר זה, נערכה במסגרת עבודת ההכנה לתערוכה "מרחב של מרחקים". התערוכה, שהתקיימה במאי 1999, הציגה עבודות של צלמי עיתונות ישראלים ופלסטינים עכשוויים ומוקדמים.¹ המציאות הפוליטית במרחב המקומי מחלקת ומפרידה בין הקהילות השונות ובין התרבויות הפועלות בו. אבל המצב היומיומי יוצר מכלול חלופי ומסועף של הצטלבויות, הצטלבויות אלה, בצורתן האלימה או בהופעתן השגרתית, משבשות את דפוסי ההפרדה ויוצרות מימד קיום אחר המנסח גם משמעות תרבותית. צילום בכלל וצילום עיתונות בפרט מייצגים תחום חזותי שבו המרחב על מורכבותו מחלחלים אל סביבת התמונה ויוצרים עדות בעלת הקשרי עיון מורכבים.² ולטר בנימין הגדיר ב־1931 את הצילום כיסוד - שבאמצעות יכולות מיקוד והקפאת תנועה הלוכדים את מה שהעין אינה תופסת - חושף סוג של תת־מודע אופטי, הדומה במהותו לאינסטינקטים של התת־מודע, כפי שהם מתגלים באמצעות הפסיכואנליזה.³ צלמי העיתונות ממלאים את עבודתם המקצועית על בסיס טכחות אישית תוך שהם תוצים שדות לאומיים וחברתיים. התערוכה "מרחב של מרחקים" ביקשה להסתייע ב"תת־מודע האופטי" הנרשם בצילום העיתונות, כביטוי לאפשרות אחרת של סימון ושל הגדרה תרבותית מרחבית. התערוכה, שבה הוצג צילום עיתונות עכשווי לצד צילום

המחקר המוגבל אינו הגורם היחיד המשבש את יצירת גוף הידע על תחום הצילום הזה. בעומק הסכסוך הישראלי פלסטיני נטועים יסודות איתנים של שלילה הדדית. מלחמה לאומית ותרבותית זו כוללת גם תופעות של פגיעה בצילום או של צילום מאורגן. במלחמת יוני 1967 הותרמו או נבזזו ארכיונים אישיים, שהכילו את עבודת חייהם של הצלמים הפלסטינים עלי זערוז וחגא ספירא. המעט ששרד מעיד על המרובה אבל רחוק מלהשלים את התמונה החסרה. הצילום בכלל וצילום העיתונות כפרט מציגים עובדות שלעיתים אינן מתאימות להשקפה רעיונית שלטת או מקובלת. כך, למשל, הספר על תצלומיו של צדק, שנקרא בגרמנית *Kein Utopia* [ישום אוטופיה], מייצג את תחושותיו של צדק אל מול הפתוס וכלפי הדרישה החברתית לצילום מגויס בתקופה שקדמה למלחמת 1948.

ארתור קסטלר, בחזן נגבים בלילה, מנסח בצורה מושחתת את האופן שבו הצלם, הפילוסוף, נהג במסגרת משחק התפקידים וההקשר התרבותי שבהם הוא נתון. קסטלר מתאר את דמותו של הרוקטור לפילוסופיה אמיל לוסטיג, שהפך לצלם הרשמי של ההנהלה הציונית ומלווה התיישבות דמויות של "חומה ומגדל" העולה על הקרקע סמוך לקיבוץ חניתה שבגליל; "לוסטיג היה נרגש. השמש לחטה ללא רחם. הזיעה דלפה ממצחו, נולה אל מתחת למשקפיו ודנדגה את עיניו. הוא שפשף אותן במטפחתו שהוציא מכיס חיקו, צחצה את משקפיו וצילם את יוסף ואת דינה כשהוא כורע מאחורי ראשיהם מתוך פיוה, שסימנה את פניהם האופקיים כל-כך קשים ומחוטבים כמו פרטיונים בסרט חסי. כוח הדמיון שלו, שהיה מכוון לראות את הכל כמתוכנת 'לפני כן - אחרי כן', כמו במודעות לאבקה או לתרופת עצבים, בכך הקיף אותם בחבריה שלמה של תינוקות, האוכלים לתיאבון תמותי זהב תוצרת עצמית, כעוד דינה פורטת על פי כלי מיתר".⁶

היבט אישי בשחור לבן

עיקר הידע המפורסם על צילום מוקדם במרחב הישראלי-פלסטיני מגיע בתקופה של ראשית הצילום במאה ה-19. המחצית הראשונה של המאה ה-20, השנים שבהן הגיע העימות הישראלי פלסטיני לשלב האלים ביותר, עדיין ממתיה לגילוי ולחשיפה במה שנוגע לענף צילום העיתונות בכלל והצילום הפלסטיני כפרט. הצלמים המופיעים במאמר זה ועבודותיהם לא היו מוכרים בקרב רבים מן העוסקים בצילום לפני התערוכה. עובדה זו מצביעה על נתק בין התקופות ועל אורח מקצוע שלפיו נבנה הסיפור של תולדות הצילום המקומי. צילום העיתונות הפלסטיני התפתח על-פי נסיבות החיים המיוחדות של כל צלם וצלמת ולא

עיתונות מוקדם, באה בהמשך לתערוכה מיטאר 1992, בשם "מעבר לקו - צלמי עיתונות בישראל מתעדים את ההתקוממות הפלסטינית". בתערוכה זו הוצגו תצלומים של צלמי עיתונות זרים וישראלים, שתיעדו את המרד הפלסטיני בגדה המערבית ובעונה בתקופת האינתיפאדה. לצד עבודותיהם של צלמי העיתונות העכשוויים הוצגו בה תצלומיו של וולטר צדק (1993-1939).⁷ צדק נמלט מגרמניה הנאצית והגיע לפלסטינה כפליט מבדלן ב-1933. בגרמניה עבד כעיתונאי ומעורך בעיתון בדלינד נאנבלאט. מאחר שלשפה הגרמנית שבה כתב לא היה כאן שימוש החל לעבוד כצלם עיתונות. האפשרות להרכיב תערוכה של תצלומים מתקופת האינתיפאדה, שבה משולבים תצלומי המרד הערבי משנות ה-30, לא הייתה זמינה בזמן הכנת



ולטר צדק, שבויים ערבים בזמן המרד הערבי, 1938. לעיתים קרובות כבדו מבריטים בני משפחה של מוריס יונקים לפני רכבות על מנת למרחיק מרחיק מוקשים. אופי אים חג. הרצלית Water Zadek. Arab prisoners during the Arab Revolt, 1938. The British often had relatives of known nobles in front of trains in order to discourage mine placement. whether Ian Rabb, Hedyja

התערוכה ב-1992, אף-על-פי שצדק חי אז בחולון. הספר היחיד שהוקדש לתצלומיו יצא לאור ב-1986 בגרמניה.⁸ בגרמניה אף נערכה תערוכה של תצלומיו, וסרטים על עבודתו הופקו ושודרו על-ידי תחנות טלוויזיה מקומיות שס⁹ אבל הם לא זכו לתהודה ציבורית בישראל. הצילום הישראלי והצילום הפלסטיני סובלים מחוסר במחקר ובפרסומים,⁷ שמפריע ליצירת גוף ידע מצוי ומוכר, שעליו ניתן להתבסס וממנו אפשר לפתח כיווני מחקר וביקורת חדשים. מיעוט הפרסומים משבש את הרישום ואת קריאת המפה התרבותית של המרחב והפרעות אלה יוצרות נתק ומונעות דיון בכיווני עניין שונים שמעורר הצילום.

צלמים: חנא ספיין, עלי זעור ונארו נאבאלדיאן. הראנט נאקאשיאן פעל בשנות ה־50 בעזה והיה מוכר לנארו נאבאלדיאן. נארו הוא היחיד מבין הצלמים שפעיל ועובד כצלם עוד היום. סיפור חייהם של ספיין, זעור ונאקאשיאן, שאינם בין החיים, נמסר באדיבות בני משפחה השומרים על נכסי הצילום שלהם.

שפת הצילום במזרח־התיכון

בשנות ה־60 של המאה ה־19 התפתח הצילום באירופה ובארצות הברית לכדי עסק מסחרי מצליח. בשנות ה־70 הצטרף המזרח התיכון לרשת ההפצה והשיווק הפעילים של שוק הצילום.¹¹ עד מחצית המאה ה־18 לא היתה התנועה בימים בטוחה ולוותה בהתקפות פיראטים. הופעת אוניות הקיטור, השתלטות הצרפתים על אלג'יר ותוניס בשנות ה־30 של המאה ה־19, הכחדת שורדי הים ושיאיפת המעצמות להפנין נכחות במרחב, הביאו לעלייה בתנועת עולי הרגל והתיירים לארץ הקודש.¹² הטוילים המאורגנים הראשונים בפלשתינה התחילו בשנות ה־50 וקבוצת התיירים הראשונה של חברת התיירות הבריטית קוק הגיעה לביקור במצרים ב־1866. פתיחת תעלת סואץ כעבור שנה הביאה לאזור גם נוסעים שהיו בדרכם להודו ולמזרח־הרחוק.¹³

על־פי מסורת ומורשת של צילום, הצילום בפלשתינה אמנם קיים החל מן המחצית השנייה של המאה ה־19 אבל פרקים ניכרים בו חסרים רישום היסטורי מסודר. את הנתונים הראשונים על אודות סטודיות פלסטיניות לצילום איתרתי בעזרת אוסף הצילומים של החברה הפלסטינית להיסטוריה, מכון מחקר הממוקם בבניין האודיונט האוס במזרח ירושלים. ההיסטוריונית, דוקטור פדאוה שער, אוספת זה כמה שנים תצלומים לצורך תיעוד, זיכרון ומחקר היסטורי. המאגר כולל תצלומים משפחתיים ואחרים הנתרמים בעיקר על־ידי אנשים פרטיים.

הסטודיו לצילום, המקום שבו מבצע הצלם את צילומי הסטודיו, את עבודות הפיתוח, ההדפסה והריטוש של התצלומים בשחור לבן, הגיע עם התפתחות המצלמות הקלות במחצית הראשונה של המאה ה־20 לשיא של פעילות מסחרית. ב־1898 פיתח ג'ורג' איסטמן [Eastman] את מצלמת הסרטים הראשונה של קודאק, מה שאיפשר את התפתחות הצילום החובבני.⁹ ב־1924 פותחה הלייקה, המצלמה הידנית הראשונה שהשתמשה בסרט של 35 מ"מ. וכך, פעולת הצילום הפכה לפרטית ורחבת היקף אך עבודות הפיתוח וההדפסה התרחשו עדיין בסטודיות, שאותם הקימו ובהם פעלו הצלמים.¹⁰ בתקופה זו נרכש המוניטין של הצלם על בסיס הצילומים שערך ואיכות פיתוח התמונות שלו. כל סטודיו הטביע חותמת מיוחדת הנושאת את שמו על גב התמונות שנמסרו ללקוח. המגע האישי עם תהליך הפיתוח התרחש לאורך כל תקופת הצילום בשחור לבן. שימוש מסחרי שהחל בשנות ה־60 של המאה ה־20 בסרטי צבע של קודק ואגפא, והופעת המכונות לפיתוח תמונות מהיר, שמו קץ לאיכויות האישיות שהושקעו בעבודת הסטודיו בסרטי שחור לבן.

בארכיון התמונות באודיונט האוס הופיעו, באנגלית, על גב תצלומי השחור לבן, 13 גרסאות של חותמות סטודיו. אחת מהן, החותמת של עלי זעור, הכילה את המונח - צלם עיתונות [Press Photographer]. חותמות נוספות הכילו שמות, כמו נארו צילום [Gero Photography], קויקוריה ומיטרי צלמים [Kvikoria and Mityr Photographer], פוטו ריסאס, ירושלים [Rissas Photo], סטודיו אלהמברה [Studio Alhambra], סטודיו באדראן [Jerusalem Hana Safieh], חנא ספיין שידותי צילום [Studio Badran], ס. מאלוק [S. Mallouk], חליל ראד, צלם [Photo Service Diana Photo], חליל ראד פוטוגרפר [Chalil Raad Photographer], פוטו דיאנה, ירושלים, סטודיו קולומביה [Studio Columbia], צילומי בודיר [JLM Macdlian Photographe] וצילום מארדיקיאן [Boudir Photos]. גם החותמת של צבי אורשקס (אורון), צלם יהודי מרחוב יפו בירושלים, הופיעה על גב כמה מן התצלומים.

מתוך הרשימה אותו לתערוכה עבודותיהם של שלושה



חליל ראד, פתח הסטודיו של ראד, רחוב יפו, שנות ה־20 מתוך המסר בלוחם: היסטוריה מצולמת של הפלסטינים 1875-1948, שירי זמלירי, הוצאת המכון ללימודי פלסטין, וושינגטון, 1991

Chalil Raad, Raad's shop on Jaffa Road, 1920s, from the book *Before their Diaspora: A Photographic History of the Palestinians 1875-1948*, Ed. Walid Khalidi, Institute for Palestine Studies, Washington D.C., 1991

מהמושבה והאח אליה מייזס (Meyers) מומד יהודי ממוצא הודי שהיה לו ידע מסוים בצילום, ליוו את הקיסר ופמלייתו לאורך כל מסלול הביקור בפלשתינה.²¹

משלחות מחקר, כמו משלחת חיל ההנדסה המלכותי הבריטי והצלם ג'יימס מקדונלד (McDonald), שערכה בשנים 1864-1868 סקר טופוגרפי בירושלים ובסיני, שירתו למעשה אינטרסים ארזובי טווח. בעיני הבריטים, היתה ארץ הקודש יעד אסטרטגי חשוב ששלט על הדרך היבשתית המובילה להודו. מאז תבוסת נפוליאון במצרים ב־1798, הרחיבו הבריטים בהתמדה את השפעתם באזור. הם תמכו במרד המצרי באיסמריה העותמנית המתפוררת וב־1831 הכיבוש תשתית הנדסית ותיעודית המשתמשת בתושבים ובמקום כבמאגר נתונים של מערכת יעדים אסטרטגיים.²² מחקר גיאוגרפי, ידע, תיעוד ובוז פעלו בשירות השליטה הבריטית.²³ במקביל לסקר שערך חיל ההנדסה המלכותי, נוסדה בבריטניה הקרן לחקר פלשתינה ובמסגרתה פעלו כמה משלחות התצלומים, המפות והנתונים, שנאספו על־ידי משלחות הקרן, שימשו בזמן מלחמת העולם הראשונה את הנגיל אלגבי בקרבות נגד התורכים וסייעו לכבוש את הארץ ב־1918.

ההקשר הקולוניאלי, הרומנטי, הדתי, האוטופי והתרבותי, שבמסגרתו צמחה שפת הצילום, התווה את התגבשות סגנון הצילום במרחב ואת אופן ייצוגן של התמונות. כ־300 צלמים פעלו בירושלים במאה ה־19 כדי לספק את דרישות השוק.²⁴ הצילום הגיע למזרח־התיכון שנים מעטות לאחר המצאתו ב־1839. צלמים ראשונים הצטרפו לאמנים במסגרת הגרנד טור (המסע הגדול) שערכו למזרח. בשני העשורים הראשונים של קיומו הופיע המזרח־התיכון בתמונות בעיקר כמרחב פתוח, ריק מאדם, עם שרידים של אתרים היסטוריים, שפעלו כיסוד המספר על זמן עבר. הם ייצגו מאפיינים של ראשונות, של חיים שהיו ושל משך הזמן שבו התקיימו כעתיקות.²⁵ הוד הקדומים הפיקטוריאלי של מחזות סיפורי התנ"ך הפכו מקור לשטף של ספרים, שקופיות וגלויות. וכך נוצרה מערכת של דימויים הנסמכים על אמונות ועל מקורות צורניים, שלא ביטאו מצבי יומיום וקידמה, אלא שיקפו והעצימו את האוריינטליות של האזור, כפי שנתפסה בעיניים מערביות. צילומי ארץ התנ"ך הפכו לתעשייה. אנדריאן בונפייס (Bonfais), בנו של פליקס בונפייס, צרפתי שיסד סטודיו בבירות, נהג לצלם חקלאים, רועים ובדווים, כדי לשחזר ולכיים באמצעותם מאורעות תנ"כיים.²⁶

התהוות הסיפור המצולם הפלסטיני

תבנית התוכן והסגנון הבסיסית, שבחסותה התגבשה שפת

הצילום והתפתחותו כרובים בסיפור ההתפשטות הקולוניאלי האירופי.

הדרישה הגוברת לתצלומים מסמנת מהלך שבו הבעלות על הדימוי התפתחה לבעלות קולוניאלית. בפועל,²⁷ שוק הצילום במזרח־התיכון שירת בראשית התפתחותו בעיקר את הזרם הגובר של תיירים, את הצרכים המחקריים ואת העניין האסטרטגי שנילו מעצמות המערב באזור. התעצמות הידע, המחקר ושיטות הפצה השתלבו במערכת מושגית, שהתוותה את אופן הבחירה וההתבוננות במושאי הצילום וקבעה את ה"סגנון" של התמונות.²⁸ תנועת המבקרים הצלילוניות התבססה על עקרון רומנטי של הבניה משחזרת (restorative reconstruction).²⁹ הצלילונות למזרח־התיכון היתה מכוונת קודם כל ל"ארץ התנ"ך", לחוד הקדומים, ודימתה באורח נשגב ופיקטוריאלי אמונות ועובדות היסטוריות. הליך בניית הידע על המזרח המעיט מהיותו מקום והעדיף לראות בו תחום, מארג של סימבול, מצבור של אפיונים, המחשה של מובאה או ציטוט על אודותיו.³⁰

התפתחות שיטות הדפוס וההפצה של תחריטים ושל תצלומים במאה ה־19 איפשרו את ההוצאה לאור של ספרים מאוירים. השילוב של טקסט עם ויזיטות, יחידות מאוירות, נתפס כחיבור המישלם בין תמונה לבין כיתוב. התפתחות האזור בתקופה הרומנטית קשורה לטכניקות דפוס חדשות בתחום הדפוס בלוחות עץ והליתוגרפיה, שהגיעו לשיאם בשנות ה־30 וה־40 של המאה ה־19. התמונות של הדימוי המאיר עם הדף ועם הטקסט המייסה את שגרת הפרספקטיבה ואת נבדלותו של הדימוי. שולי התמונה השתלבו במרחב הדף והדף הפך לחלק מן הדימוי. התפתחות טכנולוגיית הדפוס של ספרים מאוירים הביאה להופעתם של עיתונים מאוירים כמו האילוסטרייטד לונדון ניוז, שבועון שיצא בראשונה לאור ב־1842, פתחה את העידן של תקשורת המונים והניעה את השיח הגרפי בין טקסט לבין תמונה.³¹

הצלילונות, התיירות והמחקר במזרח־התיכון התפתחו בהתמדה לכיוון של נוכחות קבועה והתיישבות. כואם של הטמפלרים מגרמניה בשנות ה־60 של המאה ה־19 כדי לייסד קהילה נוצרית איראלית בארץ הקודש,³² הקמת המושבה האמריקנית והמושבות הציוניות הראשונות - מבטאים הנשמה מעשית של רעיונות אוטופיים. המושבה האמריקנית בירושלים נוסדה בספטמבר 1881.³³ באוקטובר 1898 בא קיסר גרמניה וילהלם השני לארץ הקודש לטקס תוכת כנסיית הצלבנים. לקראת הביקור ההיסטורי, ששילב צלילונות ופוליטיקה של התפשטות, קמו אנשי המושבה האמריקנית מצלמה ישנה שנועדה לתעד את כל שלביו וכך גם נוסדה מחלקת צילום. פרדריק וסטר (Vester)

את ארצה - איבדה את הכל [...]” ב־9.5.1919 כותב אל־סכאכני: “אני אוהב את האומה האנגלית [...] אני מעריך את שקספיר, דארווין, הרברט ספנסר ואנגלים דגולים אחרים - אבל אינני אנגלי. אני אוהב את צרפת אומה כבודה [...] - אבל אינני צרפתי. אני אוהב את איטליה, האומה של האמנויות היפות [...] אבל אינני איטלקי [...] אני אוהב את אירופה ואמריקה, אבל אינני רוצה להשליך מעלי את מזרחיותי [...] אפשר שאקיא מקרבי הרבה ממידותי, תרבותי [...] אפשר שאמאס בחיי כבן המזרח, אפשר שאצר על מצבני, אתבייש במנעוטי ואתיאש מלהגשים את שאיפותי ותקוותי; אפשר אפילו שארצה להיפטד ממזרחיותי - אבל איני יכול שלא להיות בן המזרח. אינני רוצה להסתפח לאיש [...] אני רוצה שיהיה לי קיום עצמי [...]”²⁸.

גיבוש התפיסה הלאומית, התפתחות החיים התרבותיים וצמיחת הערים יצרו את הרקע ואת הסיפור של שוק הצילום המקומי. משפחות, ארגונים ומוסדות ביקשו לעצמם ייצוג והרחיבו בכך את מעגל התוכן של הצילום.²⁹ בסוף המאה ה־19 פעלו במזרח הקרוב כמה צלמים אירופים, שהתיישבו באזור והפעילו סטודיו לצילום בערים הגדולות. הצרפתי אנרי בשאר [Bechar] והאיטלקי אנטוניו ביאטו [Beato] פתחו כל אחד סטודיו בקהיר, משפחת בונפיס פתחה סטודיו בכיכר³⁰ והצלמים הול לארס לרסון [Larsson] ואריק מטסון [Matson] משוודיה, שהגיעו ב־1896 כילדים עם משפחותיהם למושבה האמריקנית בירושלים, הצטרפו לעבודה במחלקת הצילום של המושבה.³¹ צלמים אחרים היו תושבי המקום. רבים מבניהם השתייכו לקבוצות מיעוט לאומיות, דתיות ואתניות. הבולטים מביניהם היו הצלמים הארמנים. הסיבות שהביאו מספר כה רב מבני

הצילום במזרח־התיכון, התחילה להיפרם ולהתרחב בסוף המאה ה־19 ובראשית המאה ה־20. צמיחת הערים יפו, חיפה, שכם וירושלים, מרכזיותן בפעילות המסחרית והצליינית והקשר שלהן עם אירופה החישו את התהוותה של חברה ערבית עירונית פלשתינית מודרנית. מספר תושבים ביפו צמח במהלך המאה ה־19 מ־5,000 ל־50,000. ב־1869 סללו העותמנים דרך חדשה לירושלים וב־1892 הפעילה חברה צרפתית את קו הרכבת. ביפו ובחיפה התפתחו שכונות של תושבים יהודים ובירושלים הם אף היוו רוב. עוד לפני הכיבוש הבריטי במלחמת העולם הראשונה, אפשר היה לפגוש אירופים ובני עמים אחרים ברחובות הערים. בהשראת התחייה התרבותית הערבית בסוף המאה ה־19, התפתחו חיי התרבות הפלסטיניים וצמחה שכבה חדשה של אינטלקטואלים. איגודים מקצועיים, בנקים, ארגוני נשים, מועדונים, מפלגות פוליטיות, דופאים, עורכי דין, עיתונים וספרים, סטודיו לצילום, חנויות, כרכרות ומכוניות פרטיות, קבוצות ספורט ומוסדות חינוך פעלו בערים הצומחות. השינויים החברתיים, המסחריים והתרבותיים חיזקו את התפתחות התודעה הלאומית, את ההתנגדות לשלטון הבריטי מחד ולהתיישבות היהודית מאידך. ההתפרצות האלימה נגד הציונות ב־1929 חידדה את העיונות ההדדית וגיבשה את המחנות בצד הערבי ובצד היהודי.³²

ביומנו, “כזה אני, רבותי” מבטא המחנך, הסופר ואיש הרוח הפלסטיני ח'ליל אל־סכאכני את העמדה הלאומית והתרבותית הפלסטינית. ב־24.4.1919 הוא רשם ביומנו: “הסכנה הגדולה ביותר לאומה הערבית היא, ראשית לכל, הציונות. אם לא נתאחד בהתנגדות לציונות תישמט פלסטיין מידינו [...] אומה המאבדת



חנה סאפן, הרס באזור מוסררה, בחוץ לחומת העיר העתיקה, בזמן מלחמת 1948
Hana Safan, Destruction in Mustara neighborhood, outside the Old City walls, during the 1948 war



צלם לא ידוע, שכונת מוסררה, מבט מזרוב מוסררה, 1910
Unknown photographer, Mustara neighborhood, view from the south-east, 1910 photo collection

בשם ראבאך (Rabach), מאוחר יותר רכשו וישן ושני אחיו את העסק מראבאך, וביססו לעצמם במהירות רבה מוניטין מקצועי. בשנות ה־60, כדי לעבוד בעבוד חצו השלטון העותמני, הם התאסלמו³⁵ וב־1874 התמנו לצלמו הדיוקן הרשמיים של משפחה הסולטן העותמנית. גארבאדיאן המשיך מאיסטנבול לאירופה, חיפש אחר מידע נוסף על טכניקות הצילום שהתפתחו במהירות ואף פילסם כמה חוברות הדרכה לצילום. ב־1865, למרות רצונו, התמנה לפטריארך הארמני בירושלים והפסיק לצלם, עם זאת הוא ייסד במתחם המנזר את הסדנה הראשונה בפלשתינה להוצאת צילום, שבה הוכשר הדור הראשון של צלמים מקומיים בירושלים.³⁶ הידוע מביניהם היה גארבאד קריקוריאן (Krikorian). ב־1885 ויתר קריקוריאן על חיי הניירות כדי להינשא. לפרנסתו פתח סטודיו לצילום באחד הרחובות החדשים שנבנו סמוך לחומות, סמוך לשער יפו.

ב־1890 הגיע לירושלים חליל ראד (Chalil Rad), לבנוני נוצרי מבחמדון. בראשית דרכו עבד כשוליה אצל קריקוריאן וב־1897 פתח סטודיו עצמאי בצדו השני של הרחוב, מול הסטודיו של קריקוריאן. התחרות הפרועה בין השניים הסתיימה רק לאחר שבנו של קריקוריאן, הובאנס, חזר ב־1913 מלימודי צילום בגרמניה, התאהב בגדו, אחייניתו של ראד, ונשא אותה לאישה. בזכותה השלימו המתחרים ביניהם ואיחדו את עסקיהם. במשך שנים אחדות היה למשפחת קריקוריאן שותף ביפו בשם ראד סאבוג'י, כנראה בן של משפחת צלמים מביירות. צלם אחר בעל אותו שם משפחה, גרג'י סאבוג'י, היה תחילה עוזרו של פליקס

הקהילה הארמנית לעסוק בצילום אינן ברורות עדיין. אחת ההשערות היא שעיסוק זה הצטרף לעיסוקים אחרים בתחומי האומנות שבהם הצטיינ הארמנים שהתגוררו בערי המזרח־התיכון, כמו הגילוף, הקרמיקה, האריגה, הציור המיניאטורי והתחרוט.³⁷ הסבר נוסף לעיסוקם בצילום עשוי להיות המנהג הארמני לצייד ולהציג את דיוקנאות מנהיגי העדה. כך, למשל, דיוקנו של הפטריארך הובאנס, שמת ב־1860, צויר כנראה על־פי תצלום. מכיוון שלא הספיקו לצייר את האיש בימי חייו, עצר יסאי גארבאדיאן (Yessaj Garabedian) נזיר צעיר, את מסע ההלוויה. הובאנס הושב על כיסא וגארבאדיאן צילם אותו.³⁸ הארמנים התיישבו בירושלים בראשונה במאה הרביעית ומאז חייתה בעיר ברציפות קהילה ארמנית. במאה ה־11 או ה־12 נבנה מנזר סנט ג'יימס המשמש מאז כמרכזם של הארמנים בארץ. עד למאה ה־20 הורגשה נוכחותם בעיקר בתחום הדתי. במרוצת הזמן הפך המנזר גם למרכז רוחני, מקום מפגש למלומדים ארמנים ומקום שבו נאספו אוצרות התרבות הארמנית. בתום מלחמת העולם הראשונה, הגיעו לירושלים אלפי פליטים שנמלטו מאימת הטבח שביצעו חיילים תורכים בתושבי ארמניה.³⁹

גארבאדיאן, שנוצח בטלאס שבאנטוליה, הגיע לירושלים ב־1844 כדי להשתלם כנזיר של הפטריארכיה הארמנית. הוא החל להתנסות בצילום ב־1855 ונסע לאיסטנבול ב־1859 ללמוד צילום בסטודיו עבדולה פריס (Abdullah Fries) וישן עבדוליאן (Micheh Abdallahian) שהקים את הסטודיו ב־1856, התחיל לעבוד שנתיים קודם לכן באמן מרטש בסטודיו לצילום של כימאי גרמני



עלי זאור, מימין למסלול הנזירות עטבו עותמנית לפני 1948. (א.י. 1948). לוחמים ירמנים נאספו על ידי פלוגת חיילים, השני המצולם, ירושלים, 1948. מימין סעמנה נזיר מלכסיים ברח בן ימזון, ירושלים, 1948. חילים עטבו מבית חולים סלמטיני בחלק מירבות 1948 בירושלים

Al Zaur, left to right. Patients evacuated from a Palestinian hospital during the 1948 battles in Jerusalem. Explosion made by Palestinians on Ben Yehuda St., Jerusalem, 1948. Jewish Spines captured by the Jordanian Legion. The Old City, Jerusalem, 1948. Journalist's Press in Gaza, 8.11.1948.

שפת הצילום במרחב. האלימות והמלחמה בין הצדדים נמנו בתמונת החלום האוריינטלית ויצרו מציאות קונקרטיה של כאן ועכשיו. צילומי החדשות מייצגים סוג חדש של שפה, אפשרות והשפעה. המצלמות הקלות וטכניקות השיגור הטלפוטוגרפיות, שפותחו בשנות ה־20 וה־30, יצרו בראשונה זירה גלובלית של צילום. השפה שיצר צילום העיתונות חיקה את עצמאות הביטוי של התחום לעומת היסודות ההיסטוריים של הציור. הצילום המידי, מהירות הפיתוח, השידור הטלגרפי, ההדפסה וההפצה ההמוניים יצרו סדרה של מרכיבים עצמאיים. חדות עין, שליטה, עקשנות, תחרות, התנסות, מהירות, טכנולוגיות חדשות, סקרנות ואינסטינקטים מפותחים - העניקו לביטוי התזותי מרחבי צורה ותוכן לא מוכרים, הנוכעים מנקודת התייחסות תרבותית החורגת ממעגל השליטה ההיסטורי של שפת הייצוג ופועלים בהקשר בינלאומי תקשורתי חדש.

חנא ספיא, עלי זעזור, הראנט נאקאשיאן ונארו נאלבאדיאן פיתחו את עבודת הצילום שלהם בתוך הרשת הקולוניאלית, צלינית, מתנחלת, לאומנית ומלחמתית של המחצית הראשונה של המאה ה־20. משמחות נאקאשיאן ונאלבאדיאן הגיעו לפלשתינה בעקבות טבח הארמנים בתורכיה. בספר הם היו חייבים לענוב את גרמניה, שהוקדש לצלמים יהודים ואחרים שברחו מגרמניה הנאצית, מוזכרים 44 שבאו לארץ ישראל.³⁸ צלמי העיתונות של המחצית הראשונה של המאה ה־20 בארץ, אם כן, נשאו על גופם את צלקות המאבקים הלאומיים, הנועיים והפוליטיים. מאבקים אלה הונעו על־ידי מערכת מערבית

בנופיש ובסוף המאה עבד כצלם עצמאי.³⁷

חליל ראד פעל בירושלים עד מלחמת 1948 וחזר ללבנון לפני פרוץ המלחמה. רבים מתצלומי מופיעים בספר כטרם גלות - היסטוריה מצולמת של הפלסטינים 1948-1976.³⁸ תצלומיו מתעדים אירועים, דמויות, חיי חברה ועבודה, את תיי העיר ותוי הישובים החקלאיים של תושבי הארץ הפלסטינים. התצלומים משקפים חיים קהילתיים ותרבותיים פעילים. שפת הצילום של ראד הרחיבה את הבסיס הקולוניאלי שנקבע בראשית הצילום. את ציוד הצילום הכבד, שדרש פיתוח במקום ולייזי של פמליה שכללה עוזרים, שומרים, אוהלים וציוד צילום - החליפו מצלמת יד קלות וניידות.³⁹ הציוד הקל שיחרר את הצלמים מן העמדה המתוכננת האיטית והקרובה יותר לעמדתו של הצייר, שכפה הציוד הכבד. המצלמות האישיות איפשרו יותר חופש תנועה ובחירה מגוונת של זוויות צילום. מהירות התגובה החדשה איפשרה ללכוד ולהנציח התרחשויות מהירות. תצלומיו של ראד ותחומי השפה שהוגדרו בסטודיו שלו מסמנים את המרחב התרבותי ואת התחומים שבהם עסקו סטודיות פלסטיניות לצילום במחצית הראשונה של המאה ה־20. תחת שלטון קולוניאלי ובתוך מערכת מסחרית של צרכים מערביים התהווה הסיפור המצולם של תיי החברה הפלסטינית.

צילום העיתונות כסמן תרבות

צילומי העיתונות והחדשות מסמנים שלב נוסף של התרחבות



עלי זערוור, 1902-1972: מנחות ברגעים קריטיים

עלי זערוור נולד ב־1902 ביישוב עזריה, מזרחית לירושלים. תושבו עזריה התפתחו בראשית המאה ה־20 בעיקר מעבודה חקלאית ומעבודות סידות ובנייה. האופי הכפרי של עזריה נשמר עד 1967. עם הכיבוש הישראלי, המיוז את עבודת האדמה בעבודות בנייה ותעשייה בישראל. היום מתגוררים בעזריה כ־16,000 תושבים: 4,000 הם תושבים עזריה ותיקים ואילו 12,000 תושבים עברו לעזריה מירושלים, עיקרם מסביבת הרובע היהודי, לאחר מלחמת 1967.

עד 1944 שלחו כמה משפחות מעזריה את ילדיהם ללימודים בירושלים, שאליה הגיעו ברנל. עלי זערוור והרוב המוחלט של הילדים רכשו את השכלתם אצל אימאם המסגד, שהתרכזו בלימודי הקוראן ולא הנחיל להם ידיעת קורא וכתוב. הלימודים, לבנים ולבנות, התקיימו תחת כיפת השמים בעלו של עץ זית.

עלי זערוור היה צעיר הבנים, במשפחה של 16 אחים ואחיות. 12 מאחיו ומאחיותיו מתו ממחלות שונות ואת חלקם לא זכה כלל להכיר. רוב השירותים הרפואיים בעזריה ניתנו במסגרת המשפחתית. ארבעה מבני המשפחה, עלי זערוור, שני אחים ואחות אחת חיו עד גיל שיבה.

מודרנות, שיצרה מבנה גלובלי לאומני וקפיטליסטי שאבף הנדרות של פריפריה מול מרכז, לכל חלק במערכת זו הווייה חברתית משלו, בהתאם לזמן ולסיבה לכניסתו למערכת, ובהתאם למקום שאותו הוא תופס בה. בשל אופייה הבלתי שוויוני של מערכת זו אין ההשתתפות בה מובילה לדמיון אלא דווקא לאי־דמיון בין מרכיביה.⁴¹

הרקע האישי, השייכות הקהילתית והתפתחות עבודת הצילום כרוכים באורח הדוק בגיבוש התברות ומשפיעים על עיצוב השפה החזותית. מנקודת מבט זו ניתן לבחון את המיקום של הצלמים הארמנים; של ספיא כצלם עירוני ממוצא נוצרי ושל זערוור כצלם מוסלמי בן כפר סמוך לירושלים. הסיפור האישי של ארבעת הצלמים מונע כאן תוך פירוט הרקע המשפחתי, הקהילתי וההיסטורי שבו צמחו והתפתחות עבודתם כצלמים. צילום העיתונות הפלסטיני מכיל את מרחב המרחקים והקצוות השונים של מוצא ושל הגירה אזוריים, אך ניצב בצד אחר של המתרס לעומת הצילום הישראלי. מציאות זו מקורה בעימות הלאומי והפוליטי בין הצדדים, אך נכללים בה גם היבטים תרבותיים נוספים הנובעים מעבודה במרחב גיאוגרפי אחד, משפת הצילום ומן הרשת המסועפת של תולדותיה במזרח התיכון.



ולהתחיל לצלם באופן עצמאי. זעזור הוביל מדי יום עשרה חמורים מעזריה לירושלים וצילם חיילים בריטים רכובים על גבם, מסיירים ומקיפים את העיר. בנוסף, עבד בכנסיית הקבר וצילם קבוצות של צליונים שביקרו במקום. את התמונות הדפיס בסטודיו של חגית. האמון בין חגית לזעזור התחזק והוא עבד לעבוד בסטודיו שבשכונת ממילא. חגית לימד את זעזור את עבודת הפיתוח ואת עבודת החנות.

ב־1936 נפטר חגית. לאחר מותו, ביקשה אשתו מזעזור לנהל את הסטודיו. זעזור קרא לחנות "הסטודיו האוסטרלי" וחילק את זמנו בין עבודת הצילום לעבודת החנות. הוא נהג לצלם קבוצות של חיילים בריטים בבית לחם, גת שמונים ובמסגד כיפת הסלע. העבודה עם החיילים העמיקה את היכרותו עם רשויות השלטון ועם בעלי תפקידים בריטים. ב־1940 הוא הוזמן לעבוד כצלם בעבוד הצבא הבריטי. הוא סגר את הסטודיו ועבר לעבוד במחנה הצבא סרפנד (צריפין) שליד המלה. לדשותו הועמדה מעבדת פיתוח ועבודתו התמקדה בתייעוד פגישות וביקורים. בשנים אלה התחיל לעבוד גם לסוכנות הידיעות Associated Press. ב־1943 נשלח על־ידי הבריטים לעזה ושהה שם עד תום מלחמת העולם השנייה. אחרי המלחמה, הוא חזר לירושלים, מבר את החנות והתמקד בעיקר בעבודתו כצלם עיתונות עצמאי. הוא השתמש במצלמת ספידינגרף חדשה שקיבל מסוכנות הידיעות A.P. את

בגיל 15, ב־1917, התחיל זעזור לעבוד בבנייה בסביבות ירושלים. בעת שעבד בבניין, התוודע לחיים העירוניים, לתחום הצילום ולסטודיו לצילום של חגית באזור ממילא. המפגש בין חגית לעלי זעזור התרחש בשנים 1928-1930. זעזור הועסק בעבודות שיופץ במלון פאסט בירושלים. המלון שימש למגורים לחיילים ואנשי מפקדה בריטים. בזמן עבודתו, הבחין זעזור בצעיר פלסטיני בשם ג'וזף שמכר לחיילים בהצלחה לא מבוטלת מעטפות עם תצלומים של נופי הארץ והאתרים הקדושים. זעזור הצטרף לג'וזף והתחיל למכור בשבילו. הוא התגלה כאיש מכירות מצליח והפצת התצלומים התרחבה משמעותית. לאור ההצלחה במכירות, החליט זעזור לעזוב את עבודת הבניין הקשה לטובת עסקי הצילום. כאשר ביקש חגית - בעל הסטודיו היהודי שדיבר ערבית - לדעת מה מביא לעלייה הניכרת במכירת התמונות, הכיר לו ג'וזף את שותפו החדש.

בשלב מסוים נאלץ ג'וזף, מסיבות משפחתיות, לשוב לביתו שבסביבות לוד. זעזור עבר לעבוד ישירות עם חגית והקפיד לשלם לו את חלקו במכירות. בעקבות האמון העסקי והאישי שהתפתח ביניהם, הומיך חגית את זעזור להצטרף אליו כעוזר אישי כשיצא לצלם את תצלומי הנף. ב־1930 או 1931 התחיל זעזור ללוות את חגית וללמוד את עבודת הצילום. לאחר שנה נוספת, הוא ביקש מחגית למכור לו את אחת ממצלמותיו



חגית ספינוץ, מימין למאלה דיג בים כנרת, שנות ה־40. קצינים בריטים עורכים חיפוש על פלסטינים, לוד ועין יסר, ירושלים, סוף שנות ה־30. אכילת 'מאנסיף' (תבשיל פלסטיני בדואי מסורתי, המכיל בשר ואורז), חקונו לא ידוע, שנות ה־30.

Hana Safen, left to right: Eating 'Mansaf' (traditional Bedouin-Palestinian dish, with rice and meat), unknown location, 1930s. British officers conducting body searches on Palestinians, late 30s. Fisherman in the Sea of Galilee, 1940s.

כנו. שרידי הארוחה ופריטי הבית השונים נמצאו במקומם, ואולם, ארכיון התמונות נעלם כולו. רק 480 תשלילים שלא היו בבית ונתרו בסטודיו וזקסי שדרו. מן הבית נלקח, בנוסף על התמונות, גם יומן המפרט בדיוק רב את פרטיהן. העובדה שארכיון התמונות הוא הדבר היחיד שהוצא מן הבית, דיווחי השכנים והסימון האדום על הדלת - הביאו את המשפחה למסקנה שההחרמה אינה מקרית ונעשתה בהוראת הצבא הישראלי.

באחד מביקוריו של משה דיין בכנסיית הקבר נפגש עמו זעור, שהיה מיודד איתו ועם משה שרת כבר בשנות ה־40, וביקש ממנו לאתר את הארכיון האבוד. מאמציו של דיין לא נשאו פרי. עד היום לא נמצא הארכיון ולא ידוע מה עלה בגורלו. זעור עבד כצלם עד יום מותו בגיל 70, באוקטובר 1972. הוא מת מהתקף לב, שהתרחש לאחר ניתוח שנראה חסר חשיבות.

חנא ספיא, 1979-1910: שילוב של נקודות מבט



חנא ספיא Hana Saleh

חנא ספיא נולד ב־1910 במוסדרה, ירושלים. הוא החל לצלם בגיל 12 ובהיותו בן 15 כבר מכר את תצלומיו. בשנות ה־30 עבד כמתלמד אצל אריק מטסון (1888-1977) באמריקן קולוני בירושלים. מטסון התמקד בתייעוד חיי היומיום של התושבים. מאז ילדותו שהה

בירושלים ולא היה מוגבל לנקודת המבט הצליינית. תצלומיו מספרים את חיי התושבים בסוף תקופת השלטון התורכי, את תהליך העיור והמודרניזציה ומתעדים את קרבות מלחמת העולם הראשונה.⁴² מטסון פעל רבות כצלם שטח והשפיע בכך על עבודתו של ספיא. בשנותיו האחרונות של השלטון הבריטי עבד ספיא כצלם לשכת הדובר של רשויות המנדט. בתפקידו כצלם ממשלתי, הוא השתתף בהרבה מן ההתרחשויות החדשותיות בירושלים. ואולם, מתקופה זו ונתרו רק מספר מצומצם של תצלומים; רובם הגדול נעלם בפעולות ביזה שהתרחשו בעת קרבות יוני 1967, או נשדדו מן הסטודיו שלו ברחוב אל־זהרה בירושלים המורחית אלפי תשלילים. חלק מתמונותיו שדרו בזכות כך שפורסמו בעיתונים ובכתבי עת בינלאומיים. הנשינל נ'אונרפיק, רידרס דיינ'סט, הלונדון ניוז, סוכנות הידיעות אסושייטד פרס וארגונים נוספים רכשו ממנו תמונות. בעקבות אחד מתצלומיו של ספיא משנות ה־30 - שבו נראו נשים פלסטיניות מפנינות ליד השער החדש לעיר העתיקה, מתמונות בנעליהן נגד הצבא הבריטי שנשלח לפזרן - הוקמה בבדיטניה ועדת חקירה מיוחדת, שמונתה לבדוק את האירוע.⁴³

תמונותיו הדפוס אצל חנא נאזאריאן [Hana Nazarian] שהפעיל חדר חושך בביתו שבזובע הארמני.

בין השנים 1950-1945 צילם זעור את האירועים והקרבות הקשים של תקופת מלחמת 1948 ואלה שבאו אחריה. את התמונות שלח למרכז A.P. בביירות. ב־1950 מונה לצלם של המלך עבדאללה. הוא נמצא בסמוך אליו בזמן ההתנקשות בחייו ותיעד את האירוע במצלמתו. קציני הצבא הירדני במקום הטפו וריסקו את המצלמה והיכו אותו נמרצות על שצילם את הרצח במסגד. זעור שכב בביתו 15 יום כדי להתאושש מן המכות. אירוע זה לא מנע את מינוי מאוחר יותר לצלם של המלך חוסיין. עם תום קרבות 1948, התחיל זעור לפתח את תצלומיו בסטודיו וזקסי שבעיר העתיקה. בשלב זה הוא עבד ל־A.P., לארמון המלוכה וגם חידש את עבודתו עם תיירים. הוא ליווה קבוצות מיסדה התעופה עטרות בסיווריהן במקומות הקדושים. עד היום, משפחת זעור היא המואמנת הבלעדית על צילום קבוצות מבקרים בכנסיית הקבר הקדוש.

בעבודתו כצלם עיתונות טיפח קשרים טובים עם הבריטים ואחריהם עם הירדנים ועם אנשי האו"ם. אלה דיווחו לו על אירועים בעת התרחשותם ולעיתים ידע מראש על התרחשויות צפויות. מידע מוקדם זה והיחסים הטובים שיצר איפשרו לו להיות במקום ההתרחשות ולהגיע למוקד האירועים ללא הפרעה. הוא קיבל דיווחים על אירועים צבאיים ואחרים בין הישראלים לירדנים והגיע למקומות רגישים שבהם התרחשו תקריות אלימות. כשנשאל כיצד בחר את זווית הצילום, אמר שאינו יכול להסביר זאת, וכי מדובר בנקודת בחירה פרטית, יכולת שכל אחד מפתח באופן אישי. כאשר הנחה את בנו, ואבי זעור, מעולם לא לימד אותו כיצד לצלם. הוא לא לימד כיוונים ומהירויות אלא שלח אותו לצלם בעצמו וללמוד בשיטת הניסוי והתעיה. "לעולם", הסביר זעור לבנו, "אל תפתח עסק שאינו אהוב עליך, כי לא תצליח לקיימו". ישירות תצלומיו של זעור, הגדרת עצמו כצלם עיתונות וטכחותו ברנעים קריטיים של אירועים אלימים, מציינת אותו כצלם חדשות. הרקע המוסלמי והכפרי שממנו בא אל הצילום הרחיק אותו ממרכיבים יורד־קולוניאליים של עבודת הצילום וחיבר אותו אל זירת הפעולה המתהווה של צלם החדשות.

ביוני 1967, בבוקר פרוץ קרבות מלחמת ששת הימים, עברה משפחת זעור לעמאן. ערב קודם אירחו לסעודה בכיתם כמה מנהיגי כנסיית מירושלים. הבית נעזב כפי שהוא, כולל שיירי הארוחה שלא הספיקו לאסוף. לאחר חודשיים בעמאן, שבו בנו המשפחה לביתם. הם מצאו את דלת הבית פתוחה. על שער הבניסה לחצר הבית הופיע סימן בצבע אדום. בבית נותר הכל על

ערבי ונוצרי מחברת אותו אל סכימות שונות של סגנון צילום, שהתפתח בפלשתינה בראשית המאה. צילומי צלינות, תירות ומחקר ששירתו את דרישת השוק המערבי, שייכות לתרבות ולחיי היומיום של העם הפלסטיני והמאבק המתפתח עם הבריטים והציונות על השליטה בארץ - מתמזגים בעין חיונית וסקרנית למכלול תצלומים שבו משתלב האדם, לטוב או לרע, בסביבה ההיסטורית של ארץ הקודש.

**הראנט נאקאשיאן, 1921-1991:
ילדים פליטים ועתיקות מצרים**



הראנט נאקאשיאן, Hani Nakashian

הראנט נאקאשיאן נולד ב־1921 למשפחה מעצבים ואווני שטיחים בכפר גמוק שבמחוז סבסטיה בארמניה המערבית. המשפחה, שנטישה את ביתה בעקבות הטבח הגדול שערכו התורכים בארמנים ב־1915, שבה אליו לאחר מלחמת העולם הראשונה. למשך תקופה קצרה, עד 1923, הורחק השלטון התורכי

מארמניה המערבית ומשפחות ארמניות ביססו את חייהן מחדש בכפריהם. בתקופה זו הרבה אביו של הראנט לנסוע כדי לסייע למגורים שהפכו לבתי יתומים לילדים ניצולי הטבח. באחד ממסעות אלה, שארכו שלושה עד ארבעה ימים, לקה האב בן ה־33 במחלה ומת. הראנט היה כבן שנתיים במות אביו. בעקבות הסכם לוזאן, שנחתם ביולי 1923 והנדיר סופית את תנאי הנבולות בין המדינות. לאחר מלחמת העולם הראשונה,

ספיא היה אחד מן הצלמים הערבים הפלסטינים הראשונים, שכל התפתחותם המקצועית התרחשה בירושלים. במקום להתמקד בצילום אירועים חברתיים, חתונות וצילומי דיוקן ומשפחה שנערכו בעיקר בסטודיו, הוא בחר להתרכז בצילום נוף ובצילומים המתעדים את המציאות היומיומית ואת אורח החיים של התושבים. בשנות ה־40 הירבה לצלם את הסכסוך ואת המלחמה המתפתחת בין הפלסטינים, הירדנים והישראלים. הוא צילם את תוצאות הטבח שערכו כוחות ישראלים בדיר יאסיף ב־9 באפריל 1948 ותיעד את הלווייתו של עבדל קאדר חוסייני, מנהיג ולוחם פלסטיני שנהרג באותו חודש בקרב הקסטל ליד ירושלים. במאי אותה שנה תיעד את כניעת הרובע היהודי בעוד העתיקה בירושלים לצבא הירדני ואת כיבוש נוש עציין ליוה מתוך הטנק של עבדאללה אל טל, מפקד כוחות הלגיון.

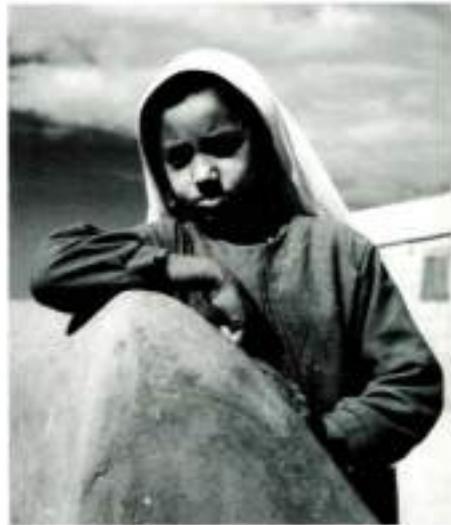
משנות ה־50 פעל ספיא מסטודיו ומחנות צילום שפתח בירושלים המזרחית. הוא התמקד בצילום נוף ועסק גם בצילום סרטי קולטע ויומני חדשות. בראשית שנות ה־40 הוא הוזמן לעבוד כצלם בסרט בני, שהופק על־ידי אולפן הקולטע הראשון שנוסד בתלפיות בירושלים. האולפן נוסד בהשקעה משולבת של יהודי ושני פלסטינים. ספיא ליווה משלחות ארכיאולוגיות לים המלח, תיעד ב־1950 את ועידת וריחו, שבה הרחיב המלך עבדאללה את סמכויותיו אל שטחי הגדה המערבית וצילם את ביקור האפיפיור בירושלים ב־1964. הוא עקב אחר הריסת בתי פלסטינים ברובע היהודי לאחר קרבות 1967 והנציח את ניסיון העתת מסגד אל אקצה ב־1968. ספיא מת ב־1979. עבודתו משקפת שילוב של כמה נקודות מבט. היוזם פלסטיני,



הראנט נאקאשיאן, עתיקות במצרים, שנות ה־50-60
Hani Nakashian, Antiques in Egypt, 1950s-60s



הראנט נאקאשיאן, ילד בכיתה, שנות ה־50-60
Hani Nakashian, Boy in Gaza, 1950s-60s



הראנט נאקאשיאן, ילדה בכיתה, שנות ה־50-60
Hani Nakashian, Girl in Gaza, 1950s-60s

קראם שבבעלות ניסו וב־1952 פתח את סטודיו הראנט ברחוב עומר אל מוכתאר, רחובה הראשי של עזה. בעיר פעלו בשנות ה־50 ארבעה סטודיות לצילום, שבעליהם היו ארמנים. בסטודיו שפתח הראנט סייעו בעבודה אחותו ובעלה, שעובד עם שאר בני המשפחה את יפו ב־1948.

ב־1953, לאחר הקמת סוכנויות הסיוע לפליטים פלסטינים אונ"א ויו"ף מטעם האו"ם, נשכר הראנט לספק להן שירותי צילום. כמו כן עבד לרשויות השלטון של מצרים. עד הכיבוש הישראלי ב־1967 הוא התגורר בעזה. בשנים אלה ביסס את ביטויו האישי כאמן צילום. בקפריסין, בתקופת לימודיו, היה הראנט תלמידם של אושאנאן האגופ [Hagop], מבכירי הסופרים הארמנים במאה ה־20 ואהאן טקייאן [Tekujan] משורר שכונה נסיך השירה הארמנית. לאורך כל שנות מגוריו בעזה שמר הראנט על קשר עם הקהילות הארמניות בביירות ובקהיר, שאליו הגיע עם מטוסי האו"ם. הוא קיבל בקביעות עיתונים ארמנים וספרים חדשים שיצא לאור בשפה הארמנית.

בנוסף לעבודתו לסוכנויות האו"ם, הוא יצר בתקופת המגורים בעזה, בשנות ה־50 וה־60, שתי קבוצות עבודה אישיות: צילום ילדי מחנות הפליטים וצילום הפירמידות ואתרים עתיקים אחרים במצרים. גרלם של הילדים הפלסטינים סימל בעיניו את גורל הילדים מארמניה, שברחו בתקופת הטבח הגדול של מלחמת העולם הראשונה וחתעו במדבר הסורי באזור דרוזי, ואת הסיפור הפרטי של חייו. מכאן ניתן להבין את הרגישות הרבה ואת תשומת הלב לפרט, לאדם ולמצב האנושי המובעים בתצלומים. הילדים הפליטים מחד ואוצרות התרבות של מצרים העתיקה

חזרה מערב־ארמניה לשליטת תורכיה. האם האלמנה, שהיתה בשנות ה־20 של חייה, עובדה עם ששת ילדיה את הכפר, גלתה לביירות והצטרפה לבני משפחה שהתגוררו במקום. הילדים נשלחו ללימודים בקפריסין, בפנימייה ארמנית שפעלה גם בבית יתומים. הראנט נשלח לפנימייה ב־1927, והעביר במסגרתה את שנות בית הספר היסודי והתיכון. לימודיו בפנימייה הסתיימו ב־1938. את לימודי המשך עשה בסמינר ארמני למורים, שבו התמחה בהיסטוריה ובספרות ארמנית. ב־1940 הוא שב לביירות, עבד חמש שנים כמורה בבית־ספר ארמני בעיר ויסד כתב עת ספרותי.

ב־1944, לאחר שהשלים את חובתו לשרת כמורה בסמינר, עבר הראנט עם משפחתו ליפו. המשפחה הצטרפה אל הדוד, סוקיאס נאקאשיין, שהגיע ליפו עוד ב־1940 ופתח בה סטודיו לצילום. בתחילת דרכו ביפו עבד הראנט בהוראה במנזר הארמני המקומי, אבל בהמלצת דודו הצטרף לעסקי הצילום ופרש מעבודת ההוראה. בראשית דרכו כצלם התמקד הראנט ברכישת ידע בפיתוח, בהדפסה ובעבודת הסטודיו.

ב־1948, זמן קצר לפני ההכרזה על הקמת מדינת ישראל, החליטה המשפחה לעבור לעמאן. לאחר המלחמה, כאשר התברר לו שהשיבה ליפו בלתי אפשרית, עבר הראנט לעזה והצטרף אל ניסו שניהל שם סטודיו לצילום כבר משנות ה־30. עד 1948 היתה עזה עיר לא גדולה שתושביה עסקו בדיג ובגידול פרי הדר. חיו בה קהילות מצריות ומשפחות פלסטיניות מבוססות ומשכילות. במהלך קרבות 1948 הגיעו לעיר פליטי מלחמה רבים והיא הפכה לעיר צמחה ביותר. הראנט עבד מראשית שנות ה־50 בסטודיו



1964 ואלבאניון. בימיו האחרונים חתם הפיוס ב"מכתב הוויאנה" "אמנת נראס", במסגרת ועם הסטודיו התימאנאורחוקוס על אינסטיטוט בתיאולוגיה, 1964.
Garo Nalbantian, Pope Pius XII's visit to Athens Greece, meeting with the Greek Orthodox Patriarch of Istanbul at Mt. Scopus, 1964.



עלי ועזרי (הגבד), בימיו האחרונים יזמן מאלום חסדי, הגוי העתיקה, ירושלים, מרץ 2000
Ali Zazou (the grandchild), Pope John Paul II's visit, The Old City, Jerusalem, March 2000



מאיךך מדגישים את הקוטביה שבין חורבן ליצירה בתולדות האנושות. השימוש המיוחד שעשה באפשרויות האור והצל מזכיר במקרים רבים את הטיפול באור שעשה הלמר לרסקי בסדרה מטמוזפוזזה באמצעות האור,

בראשית שנות ה־60 התחיל הראנט להציג את תצלומיו בתערוכות. תערוכות תצלומי ילדי הפליטים הוצגה במסגרת אירועי פתיחת מלון הילטון בקהיר, נדדה לכוויית ואחר כך לבנייני האדם בניו־יורק. תערוכות נוספות הוצגו במקומות שונים בעזה. בתקופה זו ביקש האמיר של כוויית מהראנט להיות צלמו האישי אך נסיבות משפחתיות לא איפשרו את הדבר.

לאחר כיבוש עזה ב־1967, הוצע להראנט תפקיד הוראה בסמינר הארמני בעיר העתיקה בירושלים. משפחת ארמניות אחרות עזבו לאחר הכיבוש את עזה והגרו בעיקר לארצות הברית ולאוסטרליה. הראנט צילם בירושלים כשנה והפסיק. לצד עבודתו כמורה בירושלים אסף עתיקות, עיסוק שבו החל עוד בשנותיו בעזה, ובנה סטודיו לצילום שמעולם לא הופעל. הוא כיהן גם כמנהל פנימייה מיוחדת בירושלים,



גארו נאלבאנדניאן, כופית סנט ג'יימס, חרובן הארמני, ירושלים, שנות ה־50
Garo Nalbandian, St. James Church, American Quarter, Jerusalem, 1950s

חוספאל: גארו נאלבאנדניאן, במדבר, בין כיתלתם למוזר מרסבא, שנות ה־50

Left: Garo Nalbandian, In the Desert between Bethlehem and the Mar Saba Monastery, 1950s

התמונות ואת הדפסתן. שאקלאניאן קיבל משכורת שנחשבה לגבוהה באותם ימים, 16 דינר בחודש - סכום המקביל ל-3,000 דולר היום. גארו, לעומת זאת, לא קיבל כל תשלום על עבודתו. כאשר התלונן אצל אביו על כך שמלונים את שכרו יעץ לו האב להמשיך לעבוד: "הכסף לא חשוב", אמר האב, "אם אתה לומד דבר שאתה אוהב, את מקצוע הצילום, אהנו וסתדר". גארו אכן התבונן, הקשיב ולמד את פרטי הפרטים של עבודת הסטודיו ותפועל המצלמות. את שאקלאניאן החליף כעבור כמה חודשים הצלם מגארדיציאן [Megarditsian], שקיבל שכר של 18 דינר בחודש. אבל גם הוא פרש מעבודתו בסטודיו לאחר זמן קצר. השוק החם של תחום הצילום גרם לעלייה במשכורות ולנדידה של אנשי מקצוע. יוגאטיאם נותר ללא צלם מקצועי בסטודיו. גארו, שעבד כבר שנה בסטודיו והיה עתה בן 14, הציע את עצמו לתפקיד והראה ליוגאטיאם דוגמאות של תצלומים שביצע ופיתח והפגין את יכולתו לטפל במצלמות. הוא קיבל את התפקיד אך עדיין לא קיבל שכר תמורת עבודתו.

צילום העיתונות הראשון הזדמן לידיו זמן קצר לאחר שקיבל את תפקיד הצלם בסטודיו. כתב של העיתון פלסטיין ובנס לסטודיו וביקש לשלוח צלם לקבלת הפנים למוכיר הא"ם, דאג המרשלד, בשדה התעופה עטרות. גארו לקח על עצמו את התפקיד. המרשלד לא החמיץ את הנער הצעיר העומד בין צלמי העיתונות. הוא חרג מנהלי הטקס, פנה אליו והתעניין במעשיו. המרשלד ביקש לדעת עד כמה טוב יהיה התצלום וגארו הפנה אותו אל העיתון של יום המחרת. מתוך 12 תצלומים שעשה גארו בשדה התעופה נחשבו שמונה ראויים להדפסה. תצלום העיתונות הראשון שלו ביסס גם את מעמדו כצלם סטודיו יוגאטיאם. הוא המשיך לעבוד במקום עוד חצי שנה ועדיין לא זכה לקבל שכר כלשהו.

לבסוף הוא עזב את יוגאטיאם ועבר לעבוד בסטודיו רוקסי בעבור סכום של 12 דינר בחודש. בסטודיו רוקסי, שבו עבד כשנה, פגש את עלי זעורו. ב-1960 עבד בחודש גם עם תנא ספויא. על ההבדל בין שני הצלמים אמר: עלי זעורו היה לוחמני בגישתו לצילום עיתונות; תנא ספויא היה מתון וסלחן. במסגרת עבודתו ברוקסי צילם גארו תיירים בויא דולורוזה ופיתח סרטים של הצלם טומיאן [Tumian], סרטים של סטודיו שחרור שבשכם ושל צלמים נוספים. ב-1960, בהיותו בן 17, הוא פתח בעזרת משפחתו סטודיו עצמאי לצילום, ברחוב צאלאח א־דין. הסטודיו נשא בהמלצת אביו את השם גארו.

גארו עסק בכל תחומי הצילום במהלך הקריירה שלו, וכן גם היום. ב-1961 צילם את ביקור הפטריארך הרוסי, שהגיע מברית המועצות לבקר בארץ הקודש. הוא התמנה לצלם של הפטריארך

שנעדה להעניק חינוך לילדים ארמנים בני 15-11 שנדלו בתוריה המודרנית והתרחקו מן התרבות הארמנית. הפרויקט פעל עד 1976. משנה זו עבד הראנט רק בתחום העיתונות. ב-1973 ניסה לכתוב ספר והפסיק. הספר הושלם לבסוף ב-1984. משנה זו ועד למותו, ב-1991, כתב הראנט שמונה ספרים שהוקדשו להיסטוריה הארמנית. חמישה מן הספרים יצאו לאור. שלושה ספרים נכתבו כמחזות. אחד המחזות הועלה על הבמה על-ידי קבוצת תיאטרון ארמנית בעמן.

גארו מאלבאדיאן, נ. 1943: צילום רבת-תחומי

אביו של גארו מאלבאדיאן, אובספ, הגיע כפליט ליודשלים בראשית שנות ה-20 והתיישב ברובע הארמני. היה זה סופו של מסע נודדים ובריחה בעקבות הטבח שביצעו התורכים בבני המשפחה בעיר הארמנית דיקראנרט, היום דיארבקר, תורכיה. האב, שהיה בן שמונה בעת



גארו מאלבאדיאן (Gero Melakchian)

הטבח, חמק במצוות אמו וסבתו דרך החלון. במקום לברוח, הוא צפה מבחוץ בטבח המתרחש בבית והיה עד ראייה לאונס ולשיסוף גופת של אמו בחרב. הוא ברח אל בית השכנים, איתר את אחותו הצעירה וביחד עם משפחה ארמנית שהעניקה להם את חסותה הם נסו דרומה לסוריה ואחר-כך ליודשלים. כעבור יותר מ-20 שנה, בשנות ה-30 לחייו, פרסם אביו מודעת חיפוש קרובים בעיתונים ארמניים. המודעה ביקשה עזרה באיתורו של אח נוסף שעימו נחק הקשר מאז הטבח. האח אותר בעיר אלמן, חלב של היום, בסוריה ובעזרת תצלומים שנאספו משכנים ומקרובים לשעבר, הצליחו שני האחים שנפרדו כילדים לבסס את עובדת הקשר המשפחתי ביניהם.

אביו של גארו הצטרף לעבודה בעסקי הפרזול של משפחת הוהנסיאן, שהעניקה לו ולאחותו חסות בעת המנוסה מארמנית. בראשית דרכם המקצועית הם עסקו במתן שירותי פרזול לכרכרות סוסים ולקפיצי מכוניות. גארו נולד ב-1943 ברובע הארמני של העיר העתיקה בירושלים. משפחתו לא היתה מבוססת כלכלית והוא נדרש מגיל צעיר לצאת לעבודות שונות כדי לסייע למחיה. הוא עבד בעסקי תכשיטים, נרות וגם כשען. ב-1956, בהיותו בן 13, התקבל לעבודה בסטודיו לצילום יוגאטיאם [Yeghayan], ברחוב צאלאח א־דין בירושלים. במשך כמה חודשים הוא עסק בעיקר בעבודות ניקיון, שליחויות ועזרה כללית. בסטודיו עבד צלם מקצועי, הובאנס שאקלאניאן [Hovanes Shakhniani], שביצע את צילומי החוץ, את פיתוח

14 סוז סטואן, הצילום כמציאת התקופה, עם ספר, מרחוק שלישיית, 1998, עמ' 413-414.

15 Roland Barthes, *The Responsibility of Forms, Critical Essays on Music, Art and Representation*, University of California Press, Berkeley, 1991, pp. 5^a, 6, 7^b.

16 Edward Said, *Orientalism*, Penguin Books, London, 1985, עמ' 168-160.

17 Said, p.177.

18 Charles Rosen, Henri Zerner, *Romanticism and Realism, The Mythology of Nineteenth-Century Art*, W. W. Norton & Company, NY, London, pp.73-96.

19 Salm Tamari, Editor, *Jerusalem 1948, The Arab Neighbourhoods and their Fate in the War*, The Institute of Jerusalem Studies & Belli Resource Center, 1999, p.58.

20 דב נביש, לתולדות המושבה האמריקנית הצלמית, ספר זאב וילנאי, עורך אלי שילה, הוצאת ספרים אריאל, ירושלים, עמ' 127.

21 Kathleen Stewart Howe, *Revealing the Holy Land: The Photographic Exploration of Palestine*, Sorata Barbas Museum of Art, 1997.

22 Beta Spafford Vester, *Our Jerusalem*, Ariel publishing House, Jerusalem, p.195.

23 Said, p. 213.

24 אייל אק, דרוו וסן, דיוקנה של קוד בתמורה, משמעת שאננים, 1985.

25 Sean Sweeney, *The Object of Memory*, University of Pennsylvania Press, 1996, p.51.

26 Sari Graham-Brown, p. 46.

27 ברוך קיסרליץ ויאל סמואל מגדל, פלסטינים - עם בהיווצרותו, הוצאת ספר, 1999, עמ' 42-65.

28 חליל אל-סכאבית, כזה אני, רבותי, הוצאת ספר, ירושלים, 1990, עמ' 129-130, 127.

29 Vivienne Silver Body, pp. 23-28.

30 Nissan N. Peretz, *Focus East*, Harry N. Inc Publishers, NY, 1988, עמ' 66-68.

31 דב נביש, עמ' 131.

32 Sari Graham-Brown, p. 55.

33 ישעיהו ניר, בירושלים ובארץ ישראל - בנקבות צלמים ראשונים, מסדר המנחם הוצאת לאור, 1986, עמ' 69.

34 ויקטור ערד, הארמנים בירושלים: שמונה בתוך שמונה, ספר זאב וילנאי, חלק ב', עורך אלי שילה, הוצאת ספרים אריאל, ירושלים, 1987, עמ' 49-45.

35 Nissan N. Peretz, p. 124.

36 Sari Graham-Brown, p. 55.

37 ישעיהו ניר, עמ' 39.

38 Walid Khalidi, *Before their Diaspora*, Institute for Palestine Studies, Washington D.C., 1991.

39 אייל אק, דרוו וסן, עמ' 5.

40 Klaus Hohnel, Frank Weyers, *Und Sie Haben Deutschland Verlassen...* Müssen Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 1997.

41 מבידסקי שלמה, לא נחשלים אלא פנושלים, ספרות למחקר ולביקורת, חיפה, 1981, עמ' 6-8.

42 Ruth Hanmer, *Palestine 1898-1948, Eric Matson and the American Colony Photographers*, Jerusalem, The Swedish Institute, Stockholm, 1990 (Text by Isam Nassar).

43 Hanna Saleh, pp. 8-12.

היווני והרוסי בירושלים. גיוזייק ולייף/טיים רכשו ממנו לעיתים תמונות ובעת ביקור האפיפיור ב-1964 התמנה לצלם האירוע. במקביל צילם חתונות וטקסים ועסק בצילום ארכיאולוגיה לכתבי עת. הוא מצלם גם קולטע ווידיאו. היום הוא עוסק בעיקר בתצלומי נוף תיירותיים.

המאמר מוקדש לזכרה של גרטי ליקוורניק.

הערות

- 1 בתערוכה "מרחב של מרחקים" השתתפו גם צלמי העיתונות המוקדמים: ולטר צדק, ברויס כרמי, והנס פין (Hans Finn) וצלמי העיתונות העכשוויים: אוסאמה סילואדי (Osama Sibawi), שמעון לב, אסנת קרשנסקי, רולה תלואני (Rula Jalawani), מיקי קרעמן, היידי לוי, אחמד באראלה (Ahmed Gadalla) האלדר רמאלי, שאיה את סמירה והבי (Samira Weibel). שלוש תערוכות הצילום המסורתיות בארצות המאמר נערכו בעמי סטייניץ אמנת עכשווית.
- 2 חולץ באות, מחשבות על הצילום, ספר, ירושלים, 1980, עמ' 14-12.
- 3 Walter Benjamin, "A Small History of Photography" (1931), in *One Way Street*, trans. Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, London, New Left Books, 1978, pp. 240-257.
- 4 בתערוכה "סעבר לקו" - צלמי עיתונות מתעדים את ההתקוממות הפלסטינית" השתתפו יחד עם צדק צלמי העיתונות ג'ים הולנדר (Jim Holander), מנחם סמא, אלכס ליבק, סוזן נקסטנד (Susan Neckstrand) ושלמה ערד.
- 5 Hanno Loewy, *Walter Zadek, Kein Utopia ... Araber, Juden, Engländer in Palestina: Fotografien aus den Jahren 1935-1941*, Dirk Nehren Verlag, Krefeld, 1986.
- 6 בתוספת לתערוכה "סעבר לקו" הוצגה כולריה באדיבות סוזן בתה ביוני 1992, התערוכה "חולץ צדק, אץ ון אנטוניה..." אוגד-הו לוי, פרנקפורט.
- 7 הסרום על מחקר ופרסומים מגוונים ומפוזרים בתחום הצילום עולה בחיבורים הנחשבים בישראל ובפלסטין. דוגמה לכך ניתן לראות בשני ספרים באנגלית שהיא אור באחרונה.
- 8 ארטור קסטילר, נגבים בלילה, ערי ז'בוטינסקי (הוצאת ספרים), ירושלים, 1947, עמ' 45-48.
- 9 בכל מקום שבו לא מוזכר שם ספר כמובא לקוחים תוצגים היסטוריוגרפיים מאתר האינטרנט של האנציקלופדיה בריטניקה.
- 10 גיא רז, "עניינים שהוא את סוסקי, הצלמי סטודיו של אברהם סוסקי 1933-1909", בית האמנים, תל-אביב, 1999, עמ' 9-7.
- 11 Sarah Graham-Brown, *Images of Women, The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950*, Columbia University Press, NY, 1988, p. 38.
- 12 שמואל אבינר, ראשית הדרך עולי הרגל בארץ, ספר זאב וילנאי, עורך אלי שילה, הוצאת אריאל, ירושלים, 1984, עמ' 14.
- 13 Sari Graham-Brown, p.38.





ג'ורג' דהריה, 1888
Guy Raz, Dahieh, 1888



מיכה פני, דגל הים, אום רשיש-ערא, 10.3.1949
Micha Pany, The Ink Flag, Um Rashish-Elat, 10.3.1949, collection Layan

לפני שנים, במהלך צילומי התמונה הראשונה בסדרת החיילים, סיפר לי אחד הניצבים, כי את השירות הסדיר שלו עשה בצוות הווי ובידור. תפקידו היה לעבור בין המוצבים ולשעשע את הלוחמים בתרגילי קרקס ואקרובטיקה. סיפורו העלה בי את הרעיון לעצב קרקס הווי, שכל הדמויות בו הן חיילים, ולתעד באמצעותו עולם, שיש בו יסודות של הרפתקה וסכנה, סבל והנאה, רצינות והשתטות. הקרקס הנבוי הוא עולם של משחקי כוח, סביבה המקיימת את טקסי הגבריות שלה מכוח ההרגל, יזקת מסיחותים המקובעים בחוויה הקולקטיבית וחרדת עליהם שוב ושוב על מנת לאשר בעיני עצמה את זכותה להתקיים.

בבחינה חזרת של חסונות הנפת הדגל באום רשוש (אילת), אימ, ברלין ואפילו בשטח B - בדהריה זיהיתי יסודות, שחזרו ונשנו בסיטואציות הללו. ככולן הופיעו היסודות הזכריים - לתקוף, לכבוש, לתקוע דגל (ולרוץ לספר לחברה), בתחקיר קצר העליתי עובדה נשכחת נוספת, שלסיה הנסת הדגל באילת היתה הפעולה העבאית האחרונה במלחמת השחרור.

עובדה זו חיידה את המבט הביקורתי: בחרתי למקם את המצולמים בשום ימקום, בלב הערבה, לא הרחק מהמקום המסוים שבו צולמה התמונה המקורית. צילמתי אותה באור בין הערביים, בניגוד לאור הבוהק, שאפיין את הצלומי המלחמות. בעיצוב הקוסמופוליטיה הקצנתי את תחושת האבסורד.

התבוננתי בפליאה בחבורת הנערים בני ה'48, שאספתי מירושלים ומחל'אניב לנסיעה של ארבע שעות כדי לצלם סשן של דקות ספורות. כשקדם המבנה הפאלי שיצרנו, הבהנתי באינטימיות שנוצרה בלב הדממה: לא יכולתי שלא לחוש את תחושת הפורקן של הרגע שאחרי - התחושה המתוקה והמוכרת.

צילום רחוב והיומיום – פרלוב כעובר אורח

"היומיום חומק. מדוע הוא חומק? משום שהוא נמל נושא".

סודים בלאטו

ב רצוני להציע דרך שונה לדון בצילום רחוב, שהפך למונח כוללני המתאר את האופן שבו מצלמה ניידת לוכדת את החיבטים המקריים ובני-החלוף של העיר בפרט ושל החיים המודרניים ככלל. אנו נוטים לקשר את צילום הרחוב לתקופה מסוימת, ובמיוחד לצלמים נודעים, כגון קרטייה ברוסון (Bresson), רוברט פרנק (Frank) וארי וינגרנד (Winogrand). עד כה נידון סוג צילום זה מנקודת מבט מודרניסטית צרופה תוך שימוש בניתוח פורמליסטי, ולחילופין נבחן תוכנו החברתי במונחים של צילום דוקומנטרי. אולם הפן המובהק ביותר של הרחוב הוא דווקא עובר האורח האנונימי, המשוטט ברחובות ממש כמו הצלם, ולעיתים קרובות משקף את פעילותו של הצלם.

עובר אורח זה, שאותו נוהגים לקשר עם הערים הגדולות, עם צמיחתו של קהל צופי הקולנוע ועם אלפי הניצבים שיצרו אשליית רחוב על מסך הקולנוע, זותה לראשונה בידי המשורר שארל בודלר, ומאוחר יותר קנה לו מקום של כבוד בזירה הביקורתית הודות לוולטר בנימין, שהצביע על כך שצמיחת ההמון העירוני בפרג ב-19 עולה בקנה אחד עם המצאת הצילום ועם הפופולריות שלו. זיגפריד קראקאור (Kracauer) ציין כי "זיקתו של הקולנוע להתרחשויות אקראיות בולטת במיוחד

דוד פרלוב, התק פרס ישראל לקולנוע, 1999

כל התצלומים: דוד פרלוב, שנות ה-70 ואילך
All photographs: David Perlov, from 1970s onward



דומים זה לזה ולא מתרחש בהם שום דבר מיוחד; מכאן הרצון להבין מהו בדיוק אותו "שום דבר מיוחד" ההופך את היומיום למרתק ומושך כל כך.

במקום להסתמך על דוגמאות של צלמי רחוב מפורסמים מן העבר, אבחן את היומיום מבעד לעדשת יצירתו של דוד פרלוב, המצלם תמונות סטילס יותר מ־20 שנה, אבל עד לאחריה שמר אותן לעצמו. בחרתי בפרלוב, שכן בעיסוקו זה בחר להיוותר באלמוניותו, אלמוניות המשקפת בעיני לא רק את הלך רוחו, אלא גם את התעניינותו בתיעוד עוברי האורח.

משורר היומיום

לפני כמה שנים ביקש דוד פרלוב שאבוא לראות את תצלומיו. בטון צנוע שאל אותי, האם התצלומים ראויים להצגה, והסביר כי צילם את רובם בשעות הפנאי ובתקופות שלא עסק בקולנוע. התבוננתי בגיליונות הקונטקט ונדהמתי מכמות התצלומים, שחזרו על אותו נושא. נדמה היה שהם לוכדים תנועה, כמו רצף 24 הפריימים המהווים שנייה קולנועית. אבל לא הייתי בטוח, האם הסתמכות על תיאוריות של צילום וקולנוע די בה להסביר את תוכנם של התצלומים האלה ואת המבנה הפורמלי שלהם.

באחת משיחות הטלפון הראשונות שלנו סיפק לי פרלוב רמז באשר לנישה המתודולוגית שעלי לקוות להבנת תצלומיו. הוא סיפר לי שאינו מוצא שום דבר מעניין בתצלומים. "מעניין באיזה מובן?", ביקשתי לאייך הכחנה סובייקטיבית זו, והוא השיב, "משעמם ולא דרמטי... אין על מה להסתכל... שום דבר לא קורה... אבל בעצם אני רוצה שהתצלומים יהיו על שום דבר". שאלתי מדוע הוא מצפה שמשוהו יקרה אם התמונות הן על "שום דבר", ותהיתי כיצד אפשר בכלל לצלם תמונה של "שום דבר". במקום לתת לי דוגמה, הוא עבר לתאר מה לא מעניין אותו: שריפה גדולה פרצה בבניין לונדון מיניסטור בתל־אביב, שבו הוא מתגורר. המון אמבולנסים, ניידות מיטרה וכבאיות הקיפו את הבניין. הוא צפה בסצינה הרוחשת ולא יכול היה לצלם אפילו תמונה אחת משום שהיתה דרמטית מדי. "הסצינה עצמה גנבה את ההצגה... ולא נותר לי מאומה להוסיף... זה מסוג החומרים שרק צלם עיתונות יכול להתמודד אתם". חשבתי על אחד התצלומים "המשעממים" ביותר באוסף שלו, המציג איש יושב בבית קפה, כשגבו אלינו, וקורא עיתון. שאלתי את פרלוב על מה התצלום. הוא חשב רגע והשיב: "על אדם שקורא, קורא וקורא עיתון". קולו הלקוני פתח לי פתח להבנת תצלומיו בהקשר של תיאוריות העוסקות ביומיום. לרוב, תצלומים אינם מתוארים כמונחים דקדוקיים, אלא על־ידי וולאן ברת, שתואר תצלומים

ברגישותו העזה לרחוב¹. קראקוור הגדיר את רגישותו של הצופה המשוטט ככזו המבכרת הורה־עצמית וראייה מלנכולית. הצופה המשוטט נוטה "לאבד את עצמו בתצורות המקריות של סביבתו, ומטמיע אותן באינטנסיביות שוות־נפש, שאינה מוכתבת עוד על־ידי העדפותיו הקודמות"². קראקוור, מחלוצי חקר התרבות הפופולרית, ציין בכתיבתו על הקולנוע את חשיבות היומיום. בניסיונו ללכוד את הרגעים הנאלים את המציאות על־גבי מסך הקולנוע, הדגיש קראקוור את "הרחוב", את "הבלתי מבוים", "המקרי" ו"הארעי"³.

ברצוני לבחון את אופי היומיום בתצלומיו של דוד פרלוב (נ. 1930) באמצעות כתיבה של מוריס בלאנשו [Blanchot], אנרי לפרב [Lefebvre], מישל דה סרטו [Certeau] וז'אן פול סארטר [Sartre]. אפתח בהגדרת עובר האורח האנונימי, שפרלוב לעולם אינו נראה מלהצינו, המעודד קונטציות של דמות ההמון המודרני והשלכותיו מאז המאה ה־19. ההקבלה בין השימוש שעושה פרלוב ביותר מפרויים אחד כדי להציג התרחשות לבין מספרם הגדול והולך של עוברי האורח בפריים תוביל אותי לעסוק ביחסים שבין חזרה, הישנות לבין היומיום, וכן להגדרת מושג ה"סדרתיות" [seriality] של סארטר. אסיים בעימות בין שני אופנים של כיוון הגורם־הפועל [agency] שמאחורי יצירת התצלום או חתירה תחתיו, וזאת על מנת להראות כי הצלחתו של פרלוב בהצגת היומיום נשענת בהכרח על אופן התבוננות הקורא תיגר על תפקיד הגורם־הפועל ועל הפעולה הרפלקסיבית, שאנו נוטים לקשר ליצירת תצלום.

בין הולדת המחבר לבין מותו, בין העידן המודרני לפוסט־מודרני, תיאוריות היומיום מספקות לנו גישה שונה למושג הגורם־הפועל בפעילות יצירתית. בתיאוריות של היומיום נפגד תחום אפור, אשר מחד ניסא אינו מתיר לנו להתמקד בנושא היצירה מנקודת מבט סובייקטיבית בלבד, ומאודך ניסא אינו מאפשר לנו להתעלם ממנה ולהדגיש רק את ההיבטים המוסדיים האחראיים לנקודת המבט האידיאולוגית. תחת זאת, היומיום מקדם גישה של דו־קיום, המאפשרת לפרט ולקבוצה, לסובייקטיבי ולסחתי, לספונטני ולשגנתי, להתקיים באופן דיאלקטי בכפיפה אחת. תיאוריות אלו יכולות לסייע לנו ללמוד על התנהלות היומיומית של הצלם, כדי לקבוע, למשל, האם הוא נשען במידה רבה על טיפוח גישה תיירותית, התרה תמיד אחר ההרפתקה הגלומה במקומות חדשים, או שמא הוא מעדיף את המוטוטוניות וההישנות הגלומות בסביבות מקומיות מוכרות, מתוך כמיהה לבסס קשרי גומלין משמעותיים יותר עם האנשים שאותם הוא מצלם. תיאוריות היומיום מסוייכות לנו להבין מדוע תצלומי רחוב רבים מושכים את תשומת לבנו, חרף העובדה שהם נראים כה

תנועת הגלו הימנית ותנועת זרועו הימנית. בשני המקרים, מרפקו של האיש וברכו של הנער יוצרים צורת "V" הפועלת כחיץ המצביע על כיוון הליכתם. אולם במקרה אחד, המרווח הריק בפריים מצביע על האזור שלעברו צועד הולך הרגל, ואילו במקרה האחר, הוא חושף את המרחב שממנו בא זה עתה. הדרמה היחידה בתצלומים אלה היא תחושת התנועה, המודגשת באמצעות ההקבלה בין פסי הסימון בשולי המדרכה לבין אי התנועה המחלק בין התייבים. בתצלום אחר, עובר האורח מודמם לעצם מומשט, כאשר רגליו ניצבות בקצה המדרכה וכך הוא הופך לנוע עץ נוסף המתיישר עם השדרה [תצלום 2]. עינינו משייטות על־מני גרוד המדרכה, המסמך את המרחב הציבורי, ומוביל אותנו אל הדמות הכהה, הממוקדת בפריים, וזאת על אף ממדיה הקטנים.

מיהם עוברי האורח, שפרלוב חוזר ומציג בפניו, כשהוא עצמו עוזב את סביבת ביתו, על אף הסתייגותו מקהלים גדולים, ויוצא לתעד אנשים משוטטים, שצורים ברמזור נחים על ספסלים. באיזה מוכן הם מייצגים את היומיום, שפרלוב מבקש לתעד בדגעים שבהם הוא עצמו חש כ"סובייקט ריק" המשוטט ברחובות. מודים בלאנשו מספק כמה הכחות שנוגת בנושא זה: "היומיום הוא התנועה שבאמצעותה מתקיים הפרט, בבלי דעת לכאורה, באנונימיות אנושית. ביומיום אנו חסרי שם, בעלי קורטוב של מציאות אישית, כמעט חסרי־מים, ממש כשם שאנו נעדרים הגדרה חברתית, שתקיים או תחבוק אותנו [...] היומיום אינו מצוי במקומות המגורים שלנו ואף לא במשרדים או בנסויות או בספריות או במוזיאונים. אם הוא מצוי במקום כלשהו, חרי זה ברחוב".⁴

כיצד קולט צלם את מה שאחרים מניחים כמובן מאלות בלאנשו מסביר כי בדיוק מכיוון שהיומיום אינו נתפס, "ראשית, במובן שאנו תמיד חולפים על פניו מבלי משים", וכן משום ש"היומיום הוא מה שלעולם אינו רואים לראשונה", הרי הוא ניתן באיכות החומקת מתשומת לבנו. בלאנשו מוסיף כי במקום החמקמק הזה, שלעולם אינו ניתן למימוש באמת, מאומה לא קורה, והוא שואל, "באיזו רמה מקום המאומה לא קורה?" נראה כי מקור ההשראה לשאלותיו של בלאנשו הוא אנרי לפרב, שחקר "מהו היומיום?" ואמר כי "לכאורה, זהו חסר חשיבות והבלוי. מה שהגל כינה 'פרוזת העולם', שום דבר צנוע יותר [...] הבלתי מוזהה, כלומר, היומיום...". לדברי לפרב, כיוון שהיומיום חמקמק, ביכולתו להפתיע אותנו, ועובדה זו משווה לו איכות קסומה המאפשרת לדברים להיות בד בבד נראים ונסתרים: "היומיום הוא כמו מסך", כותב לפרב, "[...] הוא מראה ומסתיר בעת ובעונה אחת; הוא חושף רק את מה שהשתנה והן את מה שנתר על כו".⁶



1

במונחים של פרדוקס המשלב את ההווה של התרחשות בזמן עבר. פרלוב לא אמר, "צילמתי איש קורא עיתון", אלא לקח רגע צילומי, המתאפיין על־ידי צילום־חטוף המחלק את הזמן למה שהתרחש ומה שלא יתרחש עוד, והעביר אותו אל זמן ההווה המתמשך, כמו פעולת התצלומים הרפטיטיביים שלו, שאין בהם כל תחושה של סיום. קולו המונוטוני שלל מן התצלום כל השלכה נרטיבית פוטנציאלית וצמצם את פעולת הקריאה לכדי אקט בלוי. התצלום לא עסק ב"איש ההוא שראיתי קורא בעיתון", אלא פשוט ב"איש" (ממשפחת האנשים) הקורא "עיתון". במילים אחרות, זה יכול היה להיות כל אדם שיושב בכל בית קפה וקורא כל עיתון. תשובתו של פרלוב לא תובלה באנקדוטות אישיות, מן הסוג שנהגים להוסיף צלמים כשהם מדברים על תצלומיהם (הדבר נמנן במיוחד לגבי צלמי עיתונות השופעים סיפורים מרתקים על "מאחורי הקלעים" של תצלומיהם). אפילו הגורם הפועל של תצלום זה נעדר מתיאורו של פרלוב, כאילו יש סימטריה בין האנונימיות של הסובייקט לבין פעולת המחיקה העצמית של פרלוב.

עוברי האורח של פרלוב

שני אנשים נראים הוצים אותו מעבר הצייה, עד שאנו מבינים כי התצלום נחצה על־ידי קו שחור המפריד שני תצלומים החולקים את אותו הפריים [תצלום 1]. פרלוב משתמש במצלמת 35 מ"מ ההוצה את הפריים לשניים ומאפשרת לו לצלם 72 תמונות בסרט של 36. צעד הפתיחה של האיש המבוגר מקביל לכיוון מרפק היד האוחזת בבובעו. הליכתו של הנער מודגשת על־ידי היחס שבין



3

עובר האורח אינו הופך לסובייקט טרנסצנדנטלי בעל תכונות אוניברסליות המשתררות אותו מכל חשיבות חברתית, פוליטית ותרבותית. דרכי הליכתו של עובר האורח ברחובות יכולים לשרת אופני חקירה שונים: בניתוחי הסרטים של קרקאוור, הרחוב מייצג את מקום הרשמים החולפים, המקיים זיקה הן עם חיבתו של הקולנוע למקריות ולאקראיות, תוך יצירת הדושם כי אלו בדיוק אותם הגעים בלתי-מתוככים בקולנוע המאפשרים למציאות לנאל את עצמה, והן עם מכלול שיטות העריכה חזויות המצלמה הפורמליות, המאפשרות להפיק צורת בידור והסחת דעת המשפיעה במידה רבה על האופן שבו הקהל מגיב לקולנוע ולצורות אחרות של בידור פופולרי.⁷ התעניינותו של פרלוב בניתוח מקצב העיד (rhythm analysis) הובילה אותו לקבוע כי ניתוח מקצב קפדני של המון ותחבורה עירוניים יכול להבחין בין מפגשים מקריים ברחוב לבין מפגשים מתוכננים מראש; בין שיטוטים מואצים לבין שיטוטים נושלוטיים של אנשים בהמון; בין הולכי רגל היוצאים את ביתם לבין אלו השבים אליו; ובמיוחד, הוא מאפשר לנו לתפוש את קופוגניית הקולות, הצלילים והרעשים המבדילה בין פעילויות יום לפעילויות לילה ברחוב. חוקר של מקצב העיד אינו יכול להסתמך אך ורק על דימויים. חשיבות שווה שמורה לסאונד. גם הזיכרון משמש כדי להשוות בין תפקודים שונים של אתר מסוים בשעות שונות של היממה ובזמנים שונים, והוא מסמן גם את השינויים שעבר האתר מפרספקטיבה היסטורית. מקצבי העיד הם בעלי אופי דיאלקטי, שכן הם מציגים את האפשרות לתקריות ספונטניות, אבל בד בבד הם חושפים תחושת סדר באמצעות מחזורי הישנות המרמזים כי הם נושלוטים מגבוה.⁸ מנחה מקצב העיד הבוחן את סרטו של פרלוב יזמן ואת תצלומיו יצטרך לחקור את מסלולו היומי של פרלוב ולבחון את האופן שבו רחוב אבן גבירול מתפקד הן כעורק תנועה ראשי והן כמקום המתווה שכונות ומשפיע על החיים החברתיים של העוברים ושבים בו.

תחנת האוטובוס: הישנות והקבוצה הסדרתית

כיצד יש להבין את גיליונות הקונטקט של פרלוב? האם עלינו להעלות בזיכרוננו את תצלומיו של אדוארד מייבריידג' (Muybridge) המציגים תנועה אנושית וחייתית, תצלומים שפרלוב העריך ואף צילם רפרודוקציות שלהם? אינו מטרה משרתת הלחיצה הבלתי פוסקת על כפתור המצלמה, אם הצלם אינו טורח לשנות את זווית ההתבוננות שלו בין שוט לשוט (תצלום 3)? האם יש תכלית כלשהי לאסטרטגיית החזרה, המנוגדת כל-כך לאסתטיקה של צילום הרחוב, שלפיה הצלם מבקש ללמוד את הרגע המשמעותי

של אדם המנסה להשהות את סופיותם. כל תורה שכזאת אינה מציגה את אותו הדבר, אלא סדרה של תנועות המתרחשות בדרך כלל באותו מקום. לעיתים קרובות מתעד פרלוב תנועה מבעד לרקע קדמי העתר קבוע, כמו תא טלפון או אופניים חונים, וכך משווה למקום תחושה של קביעות בעוד תנועת העוברים ושבים משתנה. בפועל, מעט מאוד מתרחש בתצלומיו של פרלוב, המציגים את בתו מנהצת, משורר כותב, אדם מספר סיפור או מדבר בטלפון ציבורי, או הולכי רגל הממתינים לחצות את הכביש. הפעולות היומיומיות שבהן טרודות דמויותיו מזכירות את אנדי וורהול, שאף הוא מצא את יצירתו משעממת ביותר, וטען כי חזרה גורמת לדברים להישאר כמות שהם "משום שכל שאתה מתבונן יותר באותו הדבר בדיוק, כך נעלמת המשמעות, ואתה חש טוב יותר וריק יותר".¹⁰

בתצלום נוסף של אנשים הממתינים בתחנת האוטובוס באבן גבירול, פרלוב מדייש את הפערים שבין עובדי האורח העומדים בצוותא, וגם לבד (תצלום 4). התור לאוטובוס מזכיר את ההכחנה שעשה סארטר בין הקבוצה הממוזגת (group in fusion) לבין הקבוצה הסדרתית (serialized group), כאשר דן בסדרתיות. בספרו ביקורת התבונה, ספר בעל השוואה קומוניסטית המחבר את הפילוסופיה האקזיסטנציאלית האישית שלו עם סקירת אופן היווצרותם של קולקטיבים, מביא סארטר לדוגמה את היווצרותו של תור לאוטובוס. בתחילה הוא מגדיר את הקבוצה הממוזגת, המסמלת את האופן שבו מתגבש קהל פעיל סביב מאורע פוליטי, תוך הצגת התקוממויות ותנועות רחוב כדוגמאות. הקבוצה הסדרתית, לעומת זאת, נוצרת באופן פסיבי, כאשר אנשים שבים למשימות היומיום השגרתיות שלהם. קבוצה זו נוצרת באמצעות עיקרון של בידוד והזרה, והמון המטרופולין הוא המאפיין אותה.

התור הוא דוגמה טובה לסדרתיות קבוצתית: האינדיווידואלים בתור שותפים לידעה כי הם ממתינים לאותו אוטובוס, שמסלולו ידוע מראש. הם רוכשים כרטיסים במכונה הקובעת להם את מקומם בתור טרם הגעת האוטובוס. אחדות סדרתית נכפית מתוך העניין המשותף להם ועל-ידי חוק ההתקבצות שלמהלכו "יש מראש מבנה סדרתי".¹¹ אולם מספר האנשים בתחנת האוטובוס לעולם אינו ידוע מראש והוא מקרי לחלוטין. היחסים בין הקבוצה הסדרתית לבין היחיד מהותיים כאן: מצד אחד "היחיד נוטל חלק מעשי ותיאורטי בהוויה משותפת באמצעות המילייה הסדרתי וההתנהגות הסדרתית", כותב סארטר. מצד אחר, האנשים בקבוצה נבדלים זה מזה בגיל ובמעמד; הם אינם רוצים

הבודד בדרמה או בתנועה? אחת הדרכים להשיב על שאלות אלו היא באמצעות משמעות המונח "יומיום". המונח האנגלי, everyday, אינו מצליח להעביר את מלוא משמעותו של המונח הצרפתי, le quotidien, המתייחס הן לחזרה המתרחשת בחיי היומיום, והן לאותו דבר החוזר ונשנה ללא הרף. בעברית, מוטיב החזרה מגולם בעצם הכפילות שבמילה יומיום (יום-יום). הישנות היא המאפיין הראשון במעלה של היומיום. היא מגדירה את מה שאנו עושים בזמן העבודה ובשעות הפנאי, ולפיכך היא פרוקסילית מעצם טבעה. בלאנשו מצוין כי בעוד מונח זה מגדיר את ההיבטים הרגילים של שגרות החיים שלנו (נסיעה באוטובוסים, אכילת ארוחת צהריים, קריאת עיתונים), ביכולתו להגדיר גם את הפעילויות הספונטניות, הקוראות תיגר על ספקולציה ועל סדירות. לפרט מסביר כי זמן מעגלי זמנן לינארי מהווים כל אחד חלק אינטגרלי מן האחר, אף שהם נבדלים כל-כך



4

זה מזה. הזמן המעגלי-מחזורי שולט בטבע, בעוד הזמן הלינארי מאפיין מחוות עבודה מכניות ותנועות הפטיטיביות אחרות. בעולם המודרני, הזמן הלינארי גובר על הזמן המעגלי, ככל שאנשים נעשים מודעים יותר לאופן שבו היומיום כופה מונוטוניות, שממנה נובעת תחושת יציבות וקביעות, שאותה מייצג המטרונום כהלמות לבח של עיד.

אפקט החזרה משרת מטרה שונות בספרות, באמנות ובצילום. הוא יכול להדגיש דבר מה, אבל גם להשטיתו לבדי דומות. הוא יכול להמחיש את נקודות הדימוין שבין דברים, אך גם את נקודות השוני שביניהם. הוא עשוי להשליט סדר במרחב ובזמן, אבל גם לקבע את אותה פעילות בלולאה אינסופית, שתיצור אפקט סטטי נטול התפתחות נרטיבית. דחיסותם של גיליונות הקונטקט של פרלוב מדגישה את פעולתה המכנית של המצלמה, הפולטת מחרחות אלה של תצלומים מנומגמים כאילו היו פעולות הדיבור



5

לדבר זה עם זה, הם פשוט מתקיימים זה לצד זה ב"דיבורי בדידויות"¹². הבידוד יכול, אם כן, להיות גם אקט מודע, שקן, האדם הקורא עיתון בתור, כשגבו מופנה לאחור, בחר לבטא את היבדלותו ביחס לקבוצה.

הלוחם: טבעו הרפלקסיבי של התצלום

פרלוב נכנס ל"קאפרי", בית קפה תל-אביבי, אל תוך קהל של פנסיונים האלצים להתמודד עם סוג חדש של פנאי כפוי. איש מבוגר מבחין במצלמתו וניגש אליו. הוא מוציא מארנקו תצלום ישן שלו כחייל ומתחיל לגולל את סיפורו. פרלוב מבקש ממנו לחזור שוב על הפעולה של הוצאת התצלום כדי שיוכל לתעד אותה במצלמתו (תצלום 5). האיש חוזר על הפעולה, מיהו אדם זה, אשר צעד קדימה כדי לזהות את עצמו בעזרת תצלום מהוה, כאילו מתנה בשקט באמזיותו של גיל הזהב, שכבר הפכה אותו לדמות מן העבר; חייל אחד מתוך צבא של פנסיונים עוברים ושבים, המוצאים עצמם מעבירים את זמנם על ספסלי העיר ובבתי קפה? "הלוחם", כפי שהוא מכונה, יוצא מן ההמון האנונימי ומבקש להיראות. הצורך שלו להכריז על עצמיותו בפני המצלמה, בודעו כי לעולם לא יראה את התצלום המצולם, מוביל אותו להקדמה, שכתב מישל דה סרטו לספרו *Practice of Everyday Life*¹³. דה סרטו מקדיש את הספר ל"גיבור העממי" ול"איש הפשוט", ומסביר כי חקר היומיום מתחיל כאשר הכותב מסיט את תשומת לבו מן האלים ומן הגיבורים המיתולוגיים לעבר אותם אנשים בלתי מובחנים, שאינם מייצגים עוד את המשפחה ואת הקבוצה השלטת בעידן ה"שם". עם הופעת ה"מספר", המלווה את עליית הדמוקרטיה והעיר הגדולה, הורקורים מופנים הלאה מן השחקנים כדי לחשוף את הקהל ואת ההמונים. מתוך המון זה עולה לרגע קט ה"לוחם" שלו כדי לתבוע לעצמו את מרכז הכמה, בניסיון אחרון לשכנע אותנו שאיננו סתם "כל-אדם". במחווה אחת ויחידה, דומה שהוא אומר: "הייתי פעם מישהו".

הלוחם/פנסיור עולה מתוך המרקם הבלתי ממוקד של הרקע, שאינו משתייך עוד למרחב הריאליסטי של בית הקפה, ויוצר תחתיו ריק מופשט ואפל המעיד על הבוליות של משטח נייר הצילום (זהו, בסך הכול, אובייקט שטוח שייראה בלוי כמו התצלום שאוחז האיש בידו, התצלום שאותו שמר בארנקו). מערכת יחסים חדשה נרקמת בין הפנסיור (שבתצלום נראה בלתי ממוקד) לבין התצלום שהוא מחזיק בידו, שהוא ממוקד ונראה "ממשל" יותר, אף שהוא מציג את אותו אדם בשלב מוקדם יותר בחייו. אנו זוכים, אם כן, בתנוחה כפולה: הלוחם ניצב

להיות מודעים גם לצלם המתעדר אותו. אולם, ברוב תצלומיו של פרלוב קיים מיתאם בין עוברי האורח האנונימיים לבין סגנון התיעד של פרלוב, המתאפיין במחיקה עצמית. מאז המאה ה-19, האובייקטיביות של המצלמה ויכולתה לשמש כעדה מהימנה נתפשו במונחי יכולתו של הצלם להיעלם. המונח הצרפתי *objectif*, המצוין הן את עצמית המצלמה והן את המילה "אובייקטיבי", מזכיר את הדרך שבה אפיין אנדרה באן [Bazin] את היכולת הוויזואלית להמציא את הצילום, שאיפשרה לראשונה לדימוי של העולם להיווצר אוטומטית. "כל האמנויות מבוססות על נוכחות האדם", כתב באן, "דק הצילום מפיק תועלת מהיעדרו".¹⁸ כאשר במסגרת האופן עיתונאי דן פרלוב באיכות האובייקטיבית בסרטו יומן, הוא טען כי ההיבטים שאהב בדימויים אינם נובעים ממה שהשקיע בהם (עדות לשליטת המחבר [author] ולבחירת העדשה), ואף לא מאיכות הסובייקט שתיעד, אלא מאיכות שלישית הנובעת מעצם טבעה האופטי של העדשה, המתקיימת באופן עצמאי ומעניקה איכות אובייקטיבית לדימוי.¹⁹ מבלי לומר זאת במילים מפורשות, פרלוב התייחס למעשה לאיכות של "מציאות בלתי מתוכנת" בדימויים שעליהם התענג קרקאוור בסרטים וליכולתם של תצלומים לאצור בקרבם מידע חבו, המשוחרר רק בשלב מאוחר יותר, מידע שאותו אפיין בנימין כ"בלתי-מודע האופטי".²⁰

במקום להסתמך על יכולת המחיקה העצמית של הצלם - בכך שיהפך לזכוכית שעל הקיר, שהנו בבחינת דואה ואינו נראה, או על ידי צילום אנשים שאינם מביטים ישירות לעדשה, כדי ליצור מראית עין של אובייקטיביות - ברצוני לשאול מונח דקדוקי כדי לתאר תהליך זה של מחיקה. הבה נתבונן בתצלום נוסף, בטרם נגדיר את המין הסתמי/ג'יטרלי ["the neuter"], שאותו מאפיין בלאגו ביחס להיעלמות קולו האישי של המחבר במרוצת אקט הכתיבה. דימוי כפול של גבו של אדם הניסע ברחוב (תצלום 6) מעורר רושם, במונחים קולטוניים, שהתמונה קפצה מסיכות היישור של המקור, וגרמה לקו הפריים להפך לנראה. כאשר מצב כזה מתרחש על מסך הקולנוע, אנחנו חושבים על צילום סטילס, משום שאנחנו מודעים לכך שהתנועה מורכבת מ-24 פריימים בשנייה. אבל כאשר אנו רואים דימוי כפול כזה בתצלום, אנו חושבים על תנועת הסרט הקולנועי. למעשה, הדמות בתצלום צולמה במרווח זמן בשני מקומות שונים. גבו של הולך הרגל חושף את התחום הסתמי והנייטרלי ביותר של אדם וגורם לו "להתיישר" עם ההמון. כיוון שהצלם אינו לוכד אותו מהצד (זווית של 45 מעלות היתה מדגישה את זווית הראייה הסובייקטיבית של פרלוב), אלא ממש מיישר אותו עם דמותו הוא, נוצר אפקט של הכפלה: אפקט זה מספר לנו כי אותו עובר אורח משקף הן את

בתנוחה חזיתית כמעט, אוחז ברצועת הרובה שלו ונושא עיניו למרחקים (אל עבר העתיד המצפה לו), לצד התנוחה בהווה, שלחזיתיות שלה ביחס לעדשת המצלמה אין עוד אופק עתיד, אלא היא גורמת לנו להכין את מנבלות קרבנו של האדם לצלם, וכתוצאה מכך, את קרבנו לקץ החיים. בשני התצלומים גם יחד נוצר פער בין ה"ממשי" (יחסי הזמן והמרחב בין הצלם לבין הפנסיונר) לבין דימוי הממשי (התצלום שמחזיק בידו הפנסיונר), אף כי שניהם תצלומים. הניגוד בין הלוחם הצעיר והפנסיונר, בין תצלום ברור ותצלום בלתי ממוקד, בין יכולתו של התצלום להעיד כי שני האנשים נראו על ידי מישורו לבין אי יכולתו לספק את הנדטיב הגורם לאיש לספר לפרלוב על חוויותיו בצבא - ניגוד זה מזכיר לנו חסרון בולט של הצילום, שאותו ניסח בארת: "וכך התצלום: אין הוא יודע לומר מה שהוא מניח לנו לראות".¹⁴

מחוות הצגת התצלום על ידי הלוחם משקפת את פעולת צילום התצלום. בארת כותב: "לגבי דידי, האיבר של הצלם אינו העין (שמפחידה אותי) אלא האצבע, מה שקשור לשקשוק העדשה, להחלקה המתמטית של הלוחות...".¹⁵ הפעולה של הראיית התצלום מהדהדת את פעולת צילום בדרך נוספת: בארת מציין, ובצדק, כי במונחים דקדוקיים, מעמד התצלום דומה לשימוש בדאיקסיס [diexis] בשפה. מילים כגון "כאן", "שם", "זה" וכדומה מצביעות על אופיו הפרטיקולרי של מקום, אדם או אובייקט המצוי ביחס זמני ומרחבי ספציפי לאדם הרואה אותם. תפקיד הדאיקט [deictic, shifter] - מילים הפועלות כחצים המכוונים את תשומת לבו של הקורא למקום מסוים - ניתן באיכות רפלקסיבית (כמו אפקט הבומרנג), המציין את עמדת הדובר ביחס למה שנתפס. בארת מאמין כי יש דמיון בין הצלם המכוון את המצלמה לבין הצופה המכוון את אצבעו, והופך את התצלום תמיד "למזמור של 'ראה', 'הסתכל', 'הנה זה כאן'".¹⁶ ה"זה" של התצלום טמון, אם כן, כמידה רבה ברפלקסיביות עצמית (ולפיכך בכיוונו הנוף הראשון "אני") המייחס את התצלום ישירות ל"פרט מוחלט, האקראי הריבון, עמום וסכל משהו, ה'זה' (תצלום זה ולא הצילום בה"א הידיעה), בקיצור, מה שלאקאן מכנה Tuche, הזימון, המפגש, הממשי, בביטוי שאינו יודע לאות".¹⁷

עובר האורח והסתמי הצילומי

בחלק הקודם הדגמתי את אופיו הרפלקסיבי של הצילום. הפנסיונר פרץ מתוך היומיום וביקש להכריז כי הוא "מישהו" ולא סתם "כל-אדם". בהתייצבו ישירות בפני המצלמה הוא גרם לנו

השינויים שעברו על הקול המספר מסיפורי האפוס ועד לעידן המודרניות, הוא מאפיין את ה"הוא" האימפרסונלי (המספר החבוני בגוף שלישי), באומרו ש"שפת הסיפור נורמת לנו תמיד לחוש כי מה שנאמר אינו נאמר על ידי איש: הוא מדבר בצורת הסתמי (neuter)". בלאנשו כתב כי אפשר לומר על הקול הנרטיבי הסתמי שהוא קול "רפאים", משום שלא ניתן לגלמו.²² האפקט שיש לקול זה, "המדבר משום מקום", על הנרטיב עצמו הוא מכריע. ברומן הריאליסטי, לדוגמה, בלאנשו מאמין כי השימוש בסתמי מציג חיי יומיום נטולי הרפתקאות: "את מה שקורה כששום דבר לא קורה, את מהלך העולם הבלתי מובחן, חלוף הזמן, השגרה והחיים המוטוטוניים".²³

מרבית תצלומי עובדי האגדה של פרלוב מתאפיינים ברושם זה: כי על מנת ללכוד את מה שאינו קורה, ולהעביר את האיונות הסובבת אותנו בשגרת היומיום שלנו, יש להיעלם ולרוקן את עצמך מכל כוונה דרמטית, כך שתוכל להגיב, באמצעות חוסר תגובה, לדגים היומיומיים שהתקיימו מאז ומתמיד, אבל לעולם אינם נראים. לראות את היומיום כמוהו בלחדול מלראות. לצלם כעין נייטרלית/סתמית אין מירושו להפוך לטאבולה ראסה (לוח חלק), אלא להימצא באותו מקום פרדוקסלי, שמתאר בלאנשו כאשר הוא מסביר כי היומיום חומק מתשומת לבנו משום שאין לו סובייקט: "כאשר אני חי את היומיום, הרי זהו כל-אדם העושה כן, וכל-אדם זה הוא, למעשה, לא אני ואף לא האחר. הוא אינו האחד ואינו האחר, ובד בבד הוא האחד והאחר בנוכחותם בת-החילוף, באי-הרדיותם המאווינת".²⁴

סיכום: היומיום כאזור ביניים

השתמשתי בהיבטים מסוימים של תיאוריות היומיום כמפתח להבנת מעשה הצילום של פרלוב. בכוונה נמנעתי מלדון בתצלומים המציגים את הצדדים האישיים בחיי משפחת פרלוב, אבל למעשה, גם לתצלומים האלה - של בנותיו, אשתו, אורחים, מכשיר הטלוויזיה המביא את החדשות אל פרטיות הבית, ומגוון תצלומי טבע דומם, שצולמו במהלך לילות נטולי שינה - שמור מקום חשוב בדיון הסב סביב היומיום. בדיון הזה, מטרתו הייתה לשפוך אור על היחסים שבין עובד האגדה האנונימי לבין אופן התבוננותו של פרלוב בסביבתו. איכותה בת-החילוף של מציאות זו והבגלות המאפיינת אותה איפשרו לפרלוב להפיק סדרה של תצלומים, שרק צלמים מעטים יכולים להתפאר בשכמותה. אפשר שהקורא כבר ראה עובר אורח זה בתצלומי רחוב קודמים רבים, ותצלומים ידועים רבים כבר טיפלו בגושים האלה, אולם יצירתו של פרלוב שונה בדיוק בשל נקודת המוצא שלו: פרלוב

אקט הליכתו של הצלם והן את היעדרו מאחורי האדם המתועד. אפקט הכפלה זה מעלה על הדעת את ציורו של רנה מגריט, המציג מאחור אדם הנוצב מול מראה, אשר אינה משקפת את פריצו אלא שוב את גבו, ובכך מכפילה אותו בכבואה. התוצאה היא היעלמות כפולה.

המחבר הנעלם היה לנושא מרכזי מאז כתב בארת על מות המחבר. יוצרים כגון פלוצר, ובעיקר מלארמה, סימלו את הסגנונות האימפרסונליות בכתיבה. המחבר כמעין אל שהוא בבחינת יוצר ונקודת מוצא ליצירה גם יחד, פינה את מקומו לריבוי קולות סובייקטיביים של דמויות ושל מספרים. הכתיבה האימפרסונלית ביקשה לצמצם את התערבות המחבר ולהדגיש את ריבושם של אקט הכתיבה ושל השפה.²⁵ בלאנשו מאפיין את אקט הכתיבה כמוות המתרחש כאשר המחבר זונח את עצמו ועובר ממספר בגוף ראשון - "אני", למספר בגוף שלישי - "הוא". במאמר הסוקר את



עמומות המנותקות מן המציאות, אלא על-ידי הדגשת שטיות פני השטח המרכיבים את הממשי וצמצום תנועות הגוף לפעולה מכנית וטולת כוונה ממשמעת. בתנועתם החוזרת ונשנית של הולכי הרגל אנו עדים לעולם המרוקן את עצמו מאשליה ומדרמה, בחיפוש אחר תבוליות של התנועה עצמה, אשר, בתורה, מציתה תחושה של מקריות הנתפשת על-ידי קסמו הנחבא ונגלה של היומיום.

הדימוי של אנשים עומדים ומחכים הוא דוגמה טובה, המגלמת בחובה את תמצית הקשר שבין צילום רחוב לבין האויית היומיום. בין שאנו רואים הולכי רגל הממתנים לאור ירוק או עומדים בתור לאוטובוס, ממהרים לעבודה או מחישים צעדיהם בנהיל ההמונים בחזרה הביתה - סובייקט הרחוב נותר תמיד מתעתע. איכותו של מרחב מעבר זה, המתקיים בין המוסד לבין הבית, בין הציבורי לפרטי, בין בעל השם לבין האלמוני, בין בעל הבית לבין חסר הבית, דומה למרחב הדיאלקטי שמכוננת תיאוריית היומיום, המאפשרת דו-קיום של פרקטיקות ושל מושגים כה רבים ושונים. יכולתו של פרלוב להנציח את הסובייקטים שלו מתוך הגישות רפלקסיביות, אימפרסונליות וסדרתיות היא רק דוגמה אחת מני רבות. בנושא, צילום הרחוב יוותר לעד מונח המקמק, המשקף את עמימותו של היומיום, שאותו תאר ניאורג לוקאין' כמקום שבו "שום דבר אינו בא לעולם לכדי מימוש מושלם ושום דבר אינו בא לכדי מיצוי מוחלט [...] מקום שאפשר

אינו מקיים דרישה מודע עם צלמי רחוב למיניהם, ואף אינו מכיר את יצירתם; הוא אינו ניחן ברגישות השמורה לצלמי סטילס מחד, ואילו מאידך, היומן הקולטעי שלו מציג גישה שונה מאוד לקולנוענות. ובכל זאת, הוא ביקש ממני לחזור על הסיפור על צלם הרחוב הנודע וינטרנד, שמעולם לא חדל לצלם, עד יום מותו, אך בד בבד הלך ואיבד עניין בראיית התוצאות. כאשר הלך לעולמו הותרו אחריו בשקיות מאות סרטים שמעולם לא פתחו. פרלוב החל את היומן בן שש השעות שלו על-ידי צילום סלילי סרטים קצרים ואחסונם בתיבה, זמן רב לפני שידע כי יהפכו ליומן ארוך, שהכנתו תתבע ממנו עשר שנים תמימות. הוא הוציא את תצלומיו מהארון לאחר שנים רבות, כאילו גם הם צריכים היו ליטול חלק באקט ההמתנה היצירתי, לציין אקט קסום נוסף של היעלמות והופעה מחודשת.

כרצוני להזכיר שיחת טלפון נוספת ביני לבין פרלוב, שבה הסביר לי שהתבוננות באנשים הולכים או ממתנים לאוטובוס אינה מובילה אותו לשום אסוציאציות נרטיביות. אחד מיסודות הכתיבה למסך קובע כי בסרטים, דמות לעולם אינה נראית צועדת לשום מקום, אלא אם כן אנו יודעים מאין באה ולאן היא הולכת. פרלוב, המתעניין אך ורק בעובדה חיבשה כי האיש הולך, בו לעיקרון זה. רגישותו הצילומית מבוססת כל כולה על הצורך ליצור הפשטה של המציאות, לא בחיפוש אחר צורות פורמליות



4 Meator Blanchot, "Everyday Speech", *Yale French Studies* 73 (1987), p. 17
 מיוחד ב"מאיר בלנצ'ו", "החיים היומיומיים".

5 Blanchot, "Everyday Speech", p. 15.

6 Henri Lefebvre, "Toward a Leftist Cultural Politics: Remarks Occasioned by the Centenary of Marx's Death", in *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988), p. 76.

7 ר' הערה 2

8 העימות אלה נדונו על-ידי לפרט במאמרו: "Rhetorical Analysis of Mediterranean Cities" ("Seen from the Window" *Writings on Cities* (Odont: Bachelard, 1996), pp. 219-227, 228-240

9 Blanchot, "Everyday Speech", p. 13.

10 Hal Foster, "Death in America", *October* 75 (Winter 1966), p. 41

11 Jean Paul Sartre, *Critique of Dialectical Reason*, trans. Alan Sheridan-Smith (London: NLB, 1976), p. 266.

12 שם, עמ' 256

13 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 1988)
 נדפסה "על התרגום של הקדמה זו נדפסה במאמר אחר: "On the Oppositional Practice of Everyday Life", *Social Text* 2 (Fall 1980), pp. 3-43

14 חולאן בארת, מחשבות על העילום, תרגום לעברית: דוד וינצ'ר, ירושלים: כתר, 1980, עמ' 102

15 שם, עמ' 20

16 שם, עמ' 10

17 שם, עמ' 10

18 Andrei Bazar, "The Ontology of the Photographic Image", in *Classic Essays on Photography*, ed. Alan Trachtenberg (New Haven, Conn: Leaff's Island Press, 1980), pp. 237-244

19 אורי קליין, "שיחות עם דוד פרלוב", קולנוע, קיץ 1981, עמ' 19.

20 Walter Benjamin, "A Short History of Photography", *Classic Essays on Photography*, p. 203

21 Paul de Man, "Impersonality in the Criticism of Maurice Blanchot", in *Blindness and Insight* (Manchester: Manchester University Press, 1983), pp. 60-79.

22 Maurice Blanchot, "The Narrative Voice (the 'he', the 'narrator'), *The Gaze of Orpheus* (NY: State U.P., 1981), p. 142
 (narrator) על-ידי אנשי דקדוק צרפתים ובלאשו במיוחד, ר' Ann Barfkopf, "The Name of the Subject The 'I' in *The Place of Maurice Blanchot*", ed. Thomas Pepper (New Haven: Yale UP, 1998), pp. 133-174
 לנדודת המין הסתמי (neutral) באנגלית, ר' Luis Marin, *Utopics: Spatial Play* (New Jersey: Humanities, 1984), pp. 12-13 [chapter 1: "Of Pure Neutrality and Utopia"]

23 Blanchot, "The Narrative Voice", p. 125

24 Blanchot, "Everyday Speech", p. 18-19

25 שם, עמ' 16.

26 שם,

27 שם, עמ' 17-16.

לתארו אך ורק על דרך השלילה".²⁵ בלאשו הוסיף ופיתח רעיון זה, וטען כי היומיומיים "מסמנים עבורנו מחוץ, או מישלב דיבור, שבו לא חלות ההגדרות של אמת או שקר, ואף לא ניגודים כגון כן ולא, שכן הוא מטרים תמיד את הדבר המאושש אותו, ובד בבד מכוון את עצמו שוב ושוב, ללא הרף, מעבר לכל דבר השולל אותו".²⁶ אני מסכים במיוחד לאיון שמציע בלאשו באשר לקושי שבכלידיה היומיומיים ובתגדורתו, שכן באי-נראותו, חרף היותו חלק גלוי מהוויית חיינו, הוא דומם, "אבל שתיקתו מתפוגגת ברגע שאנו עומדים מלכת כדי להקשיב לה; זוהי דממה שאנו מיטיבים לשמוע כפטרופטי סרק, באותו דיבור בלתי-מובע, שהוא המלמול האנושי החרושי המפכה בתוכנו ומסביבנו".²⁷

בדממה כמו זו חשתי כאשר הסתכלתי בתצלום שצולם סמוך לכיכר מלכי ישראל (תצלום 7). הדמות המגלמת יותר מכול את המפגש בין הרחוב לבין עובר האורח היא דמותו של מנקה הרחובות, הנתפס כאן בקצה המדרכה, על קצה גבול הראייה, בין חזית התצלום הממוקדת לבין העיר הנמוגה בחשיפת יתר מאחור. "עץ", "כרזה", "אדם", "מטאטא" - כמו ישויות נבדלות ברשימת מצאי, שסמיכותן מניבה רגע אקראי המסמל את אוירת הרחוב. בעיני רוחנו אנו יכולים לדמיון את אותה דמות שלרוב אנו חולפים על פניה מבלי משים: דמותו של מנקה הרחובות המטאטא ומוחה עקבות מחד, ואוסף אותן אל כף האשפה מאידך, כמו הצלם המלקט את רכיבי הרחוב בערי הכרך ותצלומו מהווה עדות לנוכחות ולהיעדר בעת ובעונה אחת. מקצבי המטאטא מסמלים את העבודה הסיוזיפית של ניקיון הרחוב (מאיפה מתחילים, לאן הולכים ומתי זה נגמר). אבל בתצלום, פרלוב אינו מתאר את הפעולה (זה כבר עניין לקולנוע), אלא לוכד את התנוחה (כמו נבעול הצמח המזדקק בתצלום השמאלי) המעלה על הדעת פסיק במשפט או אתנחתא בתיאוד ריאליסטי אינסופי, שנקטע באיבו.

הערות

1 Sigmund Freud, *Theory of Film* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997), 62

2 שם, עמ' 17

3 בספרו *Theory of Film*, תחת כותרת המשנה "Subversive Aesthetics", מנסח קיאקווי בין חושאים המאיימים "הכלתי מכווים", "הסקרין", "אינסופיות", "דריסת החיים" ("שוב תחשוב" עמ' 71-73 ו-60-61).



1871 נולד בשטרסבורג, צרפת.

1893 מהגר לשיקגו, ארצות-הברית, ומצטרף לקבוצת תיאטרון.

1910 מורש ממשחק וסופת סטודיו לצילום. מפתח את טכניקת הצילום בעזרת מראות. מצלם בעיקר תצלומי דיוקן.

1915 שב לגרמניה, מציג תערוכות ראשונות באירוסה ועוסק גם בקולנוע.

1931 מביע לפלמטינה - א"י, לצורך צילומיו של "הפרוטסטנטים היהודי".

1930-39 מצלם סרטים עבור הקרן הקיימת וקרן היסוד. ממשיך לצלם סדרות של דיוקנאות ופרטי גוף בטכניקת המראות.

1939 משמש יו"ר כבוד של התאחדות הצלמים המקצועיים בארץ ישראל (P.P.P.A).

1948 מהגר לשווייץ, שבועיים לפני מרוץ מלחמת העצמאות.

1958 נסגר בשווייץ.

נתונים כלליים:

נודע כצלם ברחבי העולם, בעל מעמד של צלם מחדש.

צילם כפורמטיים בגדלים שונים. מלסות וזכוכית מ" 13x18 ועד 24x30 ס"מ.

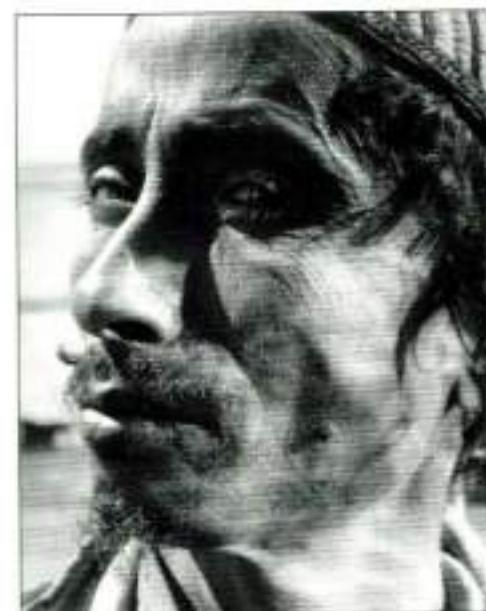
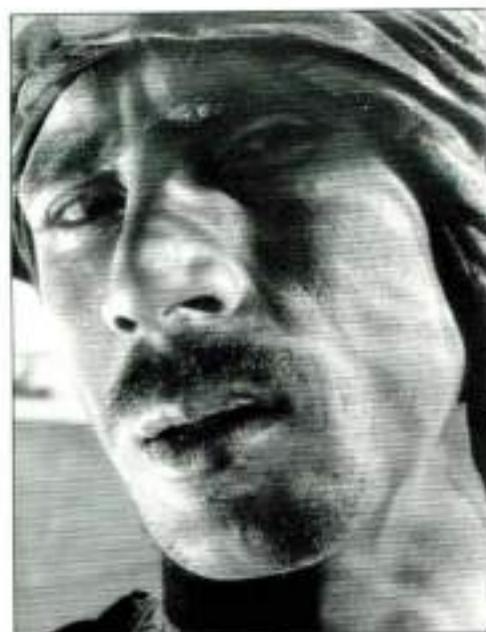
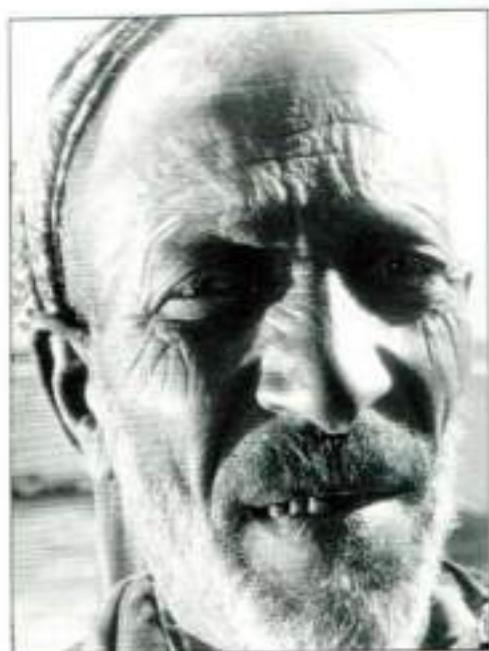
צילם צילומי חוץ במצלמת 6x6, Rolleiflex, דו"ענית.

© כל הזכויות על תצלומי לרסקי שייכות לזאב סרום, תל-אביב.



ולטר זדק, לרסקי מרנך תלמידים
בצילום באור יום בעזרת מראות, על
גג ביתו דיינגוף 18, תל-אביב, 1940
אוסף אילן זמן, תל-אביב

Walter Zadek, Lerski instructing
students in daylight photography
with a mirror, on the roof of 18
Deengoff St., Tel Aviv, 1940
collection Ilan Zeman



ליל חמשתים
עלמל לוסק
עומת חוס
All photographs:
Heinar Lenski, 1930s

קינתו של ארון מתכת

גיא רז משוחח עם פטר מירום

כ שחייגתי את מספר הטלפון של פטר מירום בראשונה לא ידעתי אם הוא חי עדיין. לא פגשתי בו מעולם. מעבר להדהוד כללי של שמו במסדרונות הצילום הישראלי, הוא היה קיים בתודעתי, כאצל רבים אחרים, כצלם ההוא מן "האגם הנוזע", שנתפס כקייטשי ברובו וכמגויס בחלקו. לכן שמחתי כשענה לצלצולי ונענה להיפגש עמי לראיון. מירום בן ה־81 הוא מאתרוזני צלמי דור הביניים בצילום המקומי, שעדיין כחיים, ולכן אפשר ללקט ממנו פיסות מידע ממוקוד ראשון, על אף שחלקים גדולים מאותו מוקוד ראשון, קרי - התשלילים - לא קיימים. הם אבדו, נמסרו, נדבקו או סתם נרטבו בגשם בעומדם בארון מתכת פרוץ, מחוץ למה שהיה הסטודיו של מירום בקיבוץ חולתה, במשך כ־20 שנות פעילותו כצלם וכמפיק תעשיית צילום, מתחילת שנות ה־50 ועד תחילת שנות ה־70.

אין במונחי לעסוק. כאן בביקורת או לנתח את תצלומיו של מירום אלא רק להניח עוד יסוד עיוני על אודות אחד הצלמים הפוריים ביותר, שפעל בתקופה שבה לא היה לצילום מעמד אמנותי, והוא עצמו פעל מן הפריפריה, מקיבוץ בגליל העליון. הראיון עם מירום מורכב משאלות ששאלתי אותו בביקורי בביתו, בתחילת פברואר השנה, ומראיונות עיתונאיים עמו במהלך השנים, שמירום שמר בביתו. בשיטותי בארכיוני ספרים ישנים בתל־אביב מצאתי רבים מספריו, שעזרו לי להבין את מעלו של האיש ואת היקף עבודתו. הראיון מלווה בתמונות שנסרקו מתשלילים שנמסרו לי, ותלקן מאירות חלקים לא מוכרים מיצירתו הצילומית ופתיחות אשגב נוסף אל מה שידוע או לא ידוע בתודעת הצילום העכשווי, כמושהו מאוד רחוק ולא רלוונטי. מתוך מה שייכתב כאן אפשר לדלות קווים לפעילותו של צלם בישראל בשנותיה הראשונות של המדינה, צלם שעבד כיוצר עצמאי בהיקפים שלא נדאו בארץ לפניו ואחריו, בעיקר בתחום הוצאת ספרי צילום. ראוי לציין שבמקביל למירום הוציאו צלמים נוספים, ביניהם בודיס כרמי ובנו רותנברג, ספרים בעלי אוריינטציה דומה. הוצאתם של אלבומי הניצחון אחרי מלחמת ששת הימים יצרה טשטוש גם במדיום זה של הוצאת ספרי הצילום, מה שקיבע אותם בגישת המנויטות הלאומית, שהתלה 70 שנה קודם לכן.



פטר מירום, אגם החולה, 1954-1958
Peter Miron, Lake Hula, 1954-58

אלף תצלומים, קליק, קליק, קליק, ולדעת לבחור את האחד, קליק. היתה לי מצלמת כים קטנה וצילמתי תוך כדי עבודה בדיג, ביד אחת הייתי נוהג בסירות המנוע ושט במהירות אל תוך להקות ציפורים וביד השנייה מצלם. מצלם וחוזר, מי יכול לחכות שעות לציפור אחת, זה מנוחך.

איך זה היה להיות צלם בקיבוץ?

הקיבוץ תמך בי אחר־כך בקניית מצלמה בתנאי שאצלם את ילדי הקיבוץ. שנים צילמתי ילדים לפחות פעם אחת בשנה. לא לקחתי מן הקיבוץ יום עבודה אחד שלא שולם מראש, הייתי ענף רווחי במשק. "חברים במשק העריצו את כשרונו הקופוטליסטי ליוצר כסף מתחביביו", נכתב באחת הכתבות.

איפה רכשת ידע טכני ואמנותי?

לא היה יבוא מסודר של חומרי צילום וספרות באותן שנים, נסעתי לתל־אביב ורכשתי ספר באנגלית שנקרא *How to take Photographs*, שבעמודיו האחרונים היו גם רצפטים של כימיקלים לפיתוח ולהדפסת סרטים ותמונות. כמו כן רכשתי מגזינים מחו"ל שעסקו בצילום, ביניהם את שנתוני הצילום סבריטניה ומארצות הברית. בקשר לאמנות, אולי החינך שלי בילדותי עשה את שלו. כשהתחתנתי, לקחנו אשתי חנה ואני את הכסף ונסענו לתל־אביב. בשיא תקופת הצנע, קנינו ספרי אמנות, יותר מכל דבר אהבנו את זה.

הצילום הוא אמנות אם הוא אמנות. כל אחד יכול לקחת מצלמה ולצלם היום. זו סלקציה אין סופית של נושאים ופה מתחילה החוכמה. האם יש לך מחשבה וראש, טעם, כיוון, להכניס למסגרת הצילום את מה שיתן את התוצאה הנכונה, שישקף את מה שאתה רוצה. והאם בסופו של דבר זה מעניין עוד מישהו, להסתכל על התמונה שלך.

איפה פיתחת סרטיים?

את הסרטיים הראשונים פיתחתי במקלחת, לא ישנתי כלילה מרוב התרגשות, לא ידעתי אם אחרי ייבושם ייצא או לא ייצא משהו בבוקר, אם ישארו כתמי מים או לא.

איך הכל נגמר?

יום אחד החלטתי שזה הסוף של הצילום שלי, שאני חוזר על עצמי. תצלומים שאהבתי ביום הראשון אהבתי גם ביום האחרון. לא נראה לי שיש לי מה לחדש לעצמי והצילום פשוט הפסיק לעניין אותי.

איך הכל התחיל?

יום אחד חבר מן הקיבוץ קיבל מכונת הנדלה ובגלל החוש הטכני שלי עזרתי לו להרכיבה ואחר־כך גם להפעילה, רכשתי לי מצלמת כים קטנה והתחלתי לצלם.

באיזו שנה?

ב־1954, הייתי כבן 35.

באיזה נושאים עסקת בהתחלה?

אסתטיקה וגרפיקה תמיד עניינו אותי, מצאתי בצילום דרך פשוטה וחדשנית להביע יופי וניקיון, במקביל החל ייבושו של אגם החולה ומכיוון שהייתי דיג במהלך 16 השנים שקדמו, אך טבעי הוא שאת הצורות הגרפיות הראשונות מצאתי בענף שבו עבדתי.

האם הנליל הוא אתר הצילומים האהוב עליך?

מה שיש פה יש גם במקומות אחרים. יש מקומות יותר דרמטיים מן הנליל, כמו המדבר, למשל. לי היתה חשובה הדרמה החזותית בצילום. דרמה מתרחשת בדרך־כלל על פני מים, חולות, הרים, ציפורים על רקע שמים. אני לא אוהב דברים מתוקים, לא אוהב לצלם פרחים, כלבלבים וחתולים, אף־על־פי שזה נעים. לעולם לא אצלם נינה, תמיד חיפשתי את הדרמה החזותית בטבע, בשילובה עם הקומפוזיציה הנכונה.

איך היית מצלם?

כמו צייד, כמו דיג, כך הרגשתי לסעמים. המצלמה היתה קשורה ברצועה שהיתה תלויה על צווארי והתנדנדה בגובה הסותניים. הייתי רואה משהו, מרים אותה במהירות, קליק. לא היתה לי סבלנות, הייתי דיג, לא מאלה שעומדים עם חכה, עבודה פיזית קשה כל הלילה. אין משמעות למצלמה ואין משמעות לפיתוח אלא דק באותה שנייה, קליק, שהיא כל הטוב והמעניין שאתה יודע. קליק, ובפריים יש מין קומפוזיציה, קליק, שלעולם לא תחזור, קליק, בטעם שלך, לצלם



ספר מירום, שישי במר תצופים, ירושלים, 1968
Peter Meiron, Sun at Mt. Scopus, Jerusalem, 1968

איפה למדת להדפיס תמונות

ב־1957, נסעתי למריו ועבדתי בעסק Fictorial-Service, שהיה מפתח ומדפיס תמונות לצלמי העיתונות הגדולים בזמנו, כמו אנרי קרטייה־ברסון. הכרתי אותו אישית, הוא היה עושה שם את כל הפיתוחים וההדפסות. אני כגעמאי הדפסתי צילומים שלו, את ההדפסים הראשונים של עידית האגם הגזוע הראיתי לו והוא ניסה לארגן לי מו"ל שוויצרי. אפילו תרגמנו את הטקסט לצרפתית אך בסוף לא יצא דבר. השיטה להדפסה בכמויות היתה להדפיס תבילות נייר צילום שלמות ואחר־כך לפתח אותן ביחד. רצייתי שבמעבדה שלו בחולצה אוכל להדפיס בדיוק באותו טיב כמו במריו.

באותו זמן הוצגה התערוכה שידת האגם הגזוע במוזיאון תל אביב הישן, מי תלה את התערוכה?

זה יצא במקרה, אויגן קולב [מנהל המוזיאון בזמנו, גר.] ארגן את זה. נדמה שזו היתה מתערוכות הצילום הראשונות של צלם חי במוזיאון.

תנה, אישתו של מירום, מצטרפת לשיחה:
 "אני נסעתי מחולצה עם חבר לתלות את התערוכה כי פטר היה בצרפת, את כל הטקסט כתב פטר ומישהו עיבד אותו.

כשרצייתי לשנות משהו שלא נראה לי, בא אלי אויגן קולב ואמר 'טקסט זה כמו שירה ואסור לשנות דבר'."

הצגת עוד תערוכות

לא, העדפתי להציג את תצלומי בפודסט של ספרים כי זה מעין תערוכה מתמדת. בכלל, ספר גם מבחינה נרפית, זה דבר שלם וזה נשאר בדוקומנט שמכיל נושא שלם, מה גם שהקורא/צופה נמצא בשליטה של האמן בניגוד לצופה בתערוכה. בכלל אין לי יחס לתערוכות, אני מרחם על אמנים שיושבים בגלריה בתערוכה שלהם ומסתכלים איך אנשים אחרים מסתכלים על התמונות שלהם, כל אחד מכזו את זה.

איך בנית את ענף הצילום והספרים?

אני המצאתי את הרעיון וביצעתי אותו לבד, כולל בחירת הכותבים. אני לא כותב, הסבט שלי הוא נרפי. לפעמים הטקסט היה חשוב רק כמשקל נגד נרפי/אסתטי לתמונה שבעמוד ממול. אמרתי לכותב, "פה אני צריך כך וכך שורות, כאן אין צורך". את אחד הספרים עיטרה לי בטקסט רינה שני.

זאת מהכנה

זאת שנועה לאט לאט כמורת הרוק. בחזרתי בה רק משום שהאותיות שלה היו עגולות ויפות כל־כך.



ספר שירה, חצי היים בעכו, שנות ה'60
 Peter Weiss, The Score at Acre, 1980s

נתונים טכניים

שנות צילום: 20

השכלה צילומית: אוטודוקס, סרנת הדפס צילומי בת שלושה חודשים בספרי, 1967.
מצלמות: בהתחלה מצלמת ניס ששאל מתבר, 35 Pentax מ"מ, 35 Leica מ"מ, 6x6 Agfa
 זו עינית, 6x6 Mamiya זו עינית + עדשות מתחלפות.

סרטים: בהתחלה 35 מ"מ, שנהתכו מנלילי סרט ארוכים, אחר־כך סרטי צילם 36 תמונות, בדרך־כלל Agfa 100. במקרה זעשחה לכל סרט הדפסת סגש - קוודקט, ופא קוטל.

ניירת: בהתחלה ניירת בודים, אחר־כך תבילות, בעיקר Agfa 100 - רב ושכבת, כימיקלים: קנה סרטיני יסוד והרכיב לבד מסטחאות שלמד בסרית וספרים.

הדפסת תמונות: מכנת העולה ופילקרים פבעניים החואמים לזייר הרבי־שכבת, תמונת צילום: רחוב אלנבי, תל־אביב.

סכניקה צילומית: "סגש קופל" באור סגשני ללא פלאשים.

מעבדות: בהתחלה צויף עם שתי מכונות הגדלה, אחר־כך מכנה בנותן הקיים עד היום.

ארוכים: 1. סרטי שירה האגם הגזוע נערכו למזיאון לצילום בתל חי. 2. סרטי אותים אחרים לגליל נחרכו לבית אטישקין בטיכוך דן. 3. סרטי הגנב נחרכו לסופעה אחרית בגנב. 4. סרטים "לא חשופים" נמצאים בבית המעבדה הישן במגרות. 5. סרטים ותמונות "לא חשופים בכלל", נמצאים בארון מכות מתחן לכיין, חשופים לסגשני חזק האוויר.



שהיה סגן עורך של עיתון מאוד מפורסם או, במעלה, "דן, תראה", אמרתי לו "אולי תכתוב טקסט לכוכה ויוה שלי" ודן באמת כתב, תוך יומיים, יופי של חרוזים. ואז דורמן סוף־סוף ראה אותי, והסתכל בתצלומים וקרא את החרוזים המתוקים של דן ואמר: "בסדר, בסדר, נוציא לאור, אבל לא עם החרון של משחות השיניים הזה. ניתן לך מישהו רציני", דורמן בחר ברפאל אליעזר. וזו היתה שניאה מספר שתיים שלי, שלא התקשתי על דן, אבל מי הייתי בכלל. אבל גם כך הספר זמכר היטב.

גם כשצילמתי את התמונות לספר לילך מקובצת אילנות [ספר שנועשה בהשפעת סדרת ספרי הילדים המצולמת של הצלמת השוודית אנה דיבקין־בריק, ג.ר.] הפורמט הריבועי והמצלמה הדו־עינית היו מסורבלים מדי והקשו על צילום ילדים.

כל הספרים שלך עסקו בנוספים, קיבוצים או

טבע הארץ?

לא, יש לי גם ספר על תיאטרון ואפילו ספר של תצלומי עיונים.

מוסד כלשהו הזמין את הספר על התיאטרון?

לא, זאת היתה יומה שלי ואני כקיבוצניק שלא מעורב בברנז'ה יכולתי להתקרב אל השחקנים כי לא הייתי מקורב לאף אחד והם גם לא ידעו מה אני עושה. חיפשתי נקודה שבה כולם שווים ומצאתי אותה בחדר האיסוף. זה גם הזמן ששחקני תיאטרון אותבים את עצמם יותר מכל, זה היה מסע מעניין. בספר הזה הטקסט שממוקם ממול לתמונה הוא של השחקן המצולם עצמו.

מהו הספר שמיצג אותך יותר מכל?

שירת האגם הנוגע, ואניד לך גם למה: מה שחקנים אותי מן התחלה ועד הסוף היה הטבע הטהור שנראה כמו אלמנטים נרפיים, אבסטרקט לא מבוים ולא מלאכותי בשילוב עם הקומפוזיציה של הטבע, לא פיבודק ולא בימוי. זאת גם הסיבה לכך שהפסקתי לצלם, הגעתי אל הטהור והמושלם, לאן אפשר עוד לשאוף.

גם שמונת שנתוני הצילום היו רוחניים?

כמוכן, דוכם יצאו בהוצאת עיתון למרחב ואז היה נהוג שכל מי שחותם על העיתון

מה היא כתבה?

מה כתבה? מי מדבר על מה כתבה, הייתי צריך כמה שורות בכתב יד רחב לב כשלה, להשלמת הקומפוזיציה. מאוד חשוב בבניית ספר הדפדוף הכללי, מה עומד מול מה ומה משרת את מה. כמוכן שצילמתי, פיתחתי והדפסתי את התמונות. כל הוצאת הספרים היתה על בסיס מסחרי טהור. להוציא ספרים היה ועדיין עסק מאוד יקר, אני בחדתי את המו"ל הטוב ביותר ואת זה שמשלם הכי הרבה. [בין ההוצאות שאתן עבד מירום: הקיבוץ המאוחד, ספרית הפועלים, דבר ולמרחב, ג.ר.], בהתחלה הייתי כעשר שנים לבד בשוק ספרי הצילום.

כמה זמן לקח לך להפיק ספר כזה?

זה תלוי ברעיונות שהיו לי, לפעמים עבדתי על שלושה ספרים במקביל ובמבט לאחור אני לא יכול להניד שאני שלם עם כולם, אני אפילו מתבייש בשניים־שלושה ספרים כי לפעמים אנשים דחפו אותי לעשות ספרים לאו דווקא בגלל היופי אלא בגלל הכסף, זה פשוט היה מבוסס על פרנסה, זה היה עסק כלכלי טהור.

אתה יכול לתת לי דוגמה של הפקת ספר

אחד?

ב־1957, לא היה ילד שלא שמע על הכוכה ויוה של תיאטרון הכוכות של הונוז מגבעת חיים. נסעתי אליו לקיבוץ, הסתכלתי בכוכה, כתבתי בראש מיץ סיפור, שמתי אותה פה ושם וצילמתי ברולופלקס שש־על־שש, תמונות מרוככות שמאוחר יותר הכתיבו את הפורמט הלא נוח של הספר. זו היתה שניאה מספר אחת. הדבקתי את התמונות על דפים חלקים, תמונה אחר תמונה על־פי הסיפור שבראשי, הלכתי ל"הוצאה שלי", הקיבוץ המאוחד. נתנו לי לשבת במסדרון. העורך היה מנחם דורמן, אמרו לי: "לא עכשיו, תבוא מחר, תשאיר את החומר ותלך, מנחם הלך ויחזור ביום ראשון, למה אין לך סבלנות". היה עלבון קשה. ראו אותי כטרחן עם ריח רע, מאיזה חור בצפון, ואני באמת מן הצפון, ולא היה לי זמן להסתובב כל הימים. אבל הייתי עקשן טרא, הלכתי ובאתי, הלכתי ובאתי, ויום אחד אני מנש כרוזב בחור עגול וצחקן, את דן אלמגור,

ספר מירום, ילדים על נדנדה, כנראה קיבוץ חילתה, סמוך תיסן
Peter Meron, Children on a Swing, Hulata Kibbutz, 1956



מסר מירום, תצלומי מירום, שנות ה-80
Peter Meron, Nudes, 1980s

מקבל פרס - והפרס היה שנתון הצילום. בדרך זאת הופצו כ-6,000 עותקים ועוד 4,000 נמכרו בחנויות הספרים. שילמנו לכל צלם כסף על זכויות יוצרים.

האם מישוה מנה אליך מן הממסד?

איש לא מנה אלי, זאת היתה יוזמה שלי.

מנו אליך מהקדן הקיימת?

הם פנו רק לצורך קנייה של תמונות. מכרתי להם תמונות ונגטיבים. אותי אי-אפשר לשלוח לשום מקום בפרינציפ.

הושפעת מרעיונות מחו"ל?

ישנם ספרי צילום וישנותני צילום אמריקניים ואנגליים, שיצאו עוד לפני, ודאיתי ספרים, אבל בארץ זאת היתה המצאה שלי.

היו צלמים שהושפעת מהם, שמעת על

אהרון סיקינד האמריקני?

שמעתי את השם, אבל יותר הערצתי את קרטייה ברסון הצרפתי ואת האאס הגרמני, בעיקר בתצלומי הצבע שלו.

היו לך חברים צלמים בארץ?

הכרתי את כל הצלמים בארץ דרך הפקת שנתוני הצילום אבל לא היו לי ממש חברים

מהם, למעט ורד בדאן.

דנת עם הצלמים האלה בטשאי צילום?

אותי אל תשאל ביחס לדיון על צילום, דאיתי במשך השנים כל-כך הרבה דברים ומחלופי מצלמות ואני העדפתי לעשות ולא לדבר. תפקידו של הדיבור כבודו במקומו מוח, אך אני מעולם לא קראתי הסברים על אמנות בכלל ועל צילום בפרט, זה לא רלוונטי לי.

יש לך סיפור מעניין מרומ גילך ומטווח 20

שנות צילום?

תמיד חשבו שאני יושב ומחכה לציפור, אבל אני ההיפך הנמור, אין לי סבלנות לשום דבר. תמיד שטתי עם סירת מטע ביד אחת וגם מצלמה ביד השנייה וצילמתי במהירות מצלמה גבוהה. אני ההיפך מסבלנות, תמיד עושה הכל מהר, היה לי את הראש הגרפי והמסחרי, אף פעם לא למדתי, אני לא יודע איך רכשתי את המיומנות.

מה עשית אחרי שהפסקת לצלם?

מ-1974 ובמשך כארבע שנים פתחתי ענף חדש, שניקרו הדבקת תצלומים על דיקטים ומכירתם ברחבי הארץ. מתוך הארכיון שלי

תיאטרון, עירום ועוד. בין ספריו הנכונים: הבובה וית, שנמכר בכ-52,000 עותקים, לילך מקבוצת אילנות, שנמכר בכ-50,000 עותקים, היש המור, השורש, הצירי של קיבוץ, ירושלים, קיסו ודיש, והמפורסם שבהם, שירה האגם הנוגע, שנמכר בכ-38,000 עותקים. סך הכל, נמכרו ספריו בכ-300,000 עותקים. מסר מירום מחספו בענף רווחי מאוד בקיבוץ.

1974-1978 - פורש מצילום ומפתח ענף חדש על בסיס התשלילים הקיימים של הדפסת מאת אלפי תמונות מחוץ הארכיון הקיים, הדבכתם על דיקטים ומכירתם ככל הארץ. בשיא פעילות הענף העסיק מירום עוד שני אסיסטנטים.

1978 - פורש מעסקי הצילום ומספחו ועובד לעבוד בספעל הנעליים בקיבוץ. להנאתו עוסק בחחר'ט, הדפס משי, פיסול ועוד.

1992 - יוצא לפנסיה, מקשיב לאופרה, קורא ספרות, רוכב על אופנוי ומתקן רשתות דייגים.

1994 - מתגורר לעיתונים ולרדיו בעקבות הפסחו החלקית של אגם החולה.

2000 - מקבל פרס על מפעל חיים מטעם מוזיאון ישראל, וערכת לו תערוכת מחווה בגלריה 'ליסבוס' בתל-אביב.

קורות חיים

11.1919 - נולד ב'אשדוד', גרמניה (היום בסולון).

1934 - עלה ארצה, לחיפה.

1935 - הכשרת טער, בקיבוץ תל יוסף.

1938 - מעבר לקיבוץ חולחה, עובד ומסחחה בענף הדג כאגם החולה.

1954 - עם החילה ייבוש אגם החולה רוכש מצלמה ומבנות הגדלה ומתחיל לצלם את מדיקט - שירה האגם הנוגע.

1956 - מוציא לאור את ספרו הראשון הרפחקה כאגם בהוצאה של 5,000 עותקים.

1957 - הערוכת יחיד ראשונה ואחרונה עד היום במוזיאון תל אביב מיטן בשדרות הטשילו. התערוכה נדדה אחר-כך בנחבי העולם בהפסקת משרד החוץ והוצגה בחלקה בארץ כווריאציות שונות.

יוצא לסריי לסנות צילום והדפס צילומי למשך כשלושה חודשים. פוגש שם בצלם אנרי קרטייה-ברסון, מתוורע לתסיסת 'הרצע המכויי' ומפתח לעצמו הכשרה בהדפסת כסריות גולות של תמונות.

1954-1974 - הוצג, מצלם, מעצב, מפיץ ומוציא לאור כ-20 ספרים, מחזקים 8 שנתוני צילום בשנים 1971-1984. הספרים עוסקים בטשאים שונים, כגון: טבע, ילדים, שמש,



מסר מירום, 2000
Peter Meron, 2000



100 מירום, אילת, החילת שנות ה-60
Peter Meiron, Eilat, early 1960s

טלי כהן-גרבוז, מבקרת הצילום של עיתון תל אביב, כתבה התייחסות תחת הכותרת "שיר אהבה פשוט" למאמר שהתפרסם ב־1990: "פטר מירום מזוהה בתודעת 'היישוב הישן' עם שירת האגם הגנוע. אגם החולה גווע וקם לתחייה, אבל האיש נשאר צלם הצער ושכח מלב. הביטוי לנסיסה ולמוות אצל מירום היה אחד לאחד. את האלבום ההוא קישטו עשרות שבוי ענפים גרומים, עופות נוססים, קרעי תיל ואדמה סדוקה משוועת למים. הצילומים של מירום לא היו מתאה, אלא אבלות, נוסטלגיות שחדרה היטב והתמקמה בהרבה סלונים עירוניים. אז כמו היום, התתרפקות על מה שהיה ואיננו היתה חלק מההווה. הצילום השחור לבן הקלאסי הוא אמצעי שמשתמש בדימויים מתוככמים, דוגמת 'הפלפלים' של אדוארד ווסטון, שאפשר אולי להשתמש בו כצלם מייצג של טבע דומם. הטבע הדומם של פטר מירום היה שיר אהבה פשוט, עם סמליות כמעט פרימיטיבית ועם לקח ברור. אבל ככה דיברו אז, גם בצירוף, גם בספרות העממית, גם בפומנים שהושמעו ברדיו. המבחן הוא ההישרדות, ומירום לא שרד כנכס תרבותי, אלא בהקשרו הנוסטלגי. בכל זאת מי שמצלם כאן ועכשיו, אולי זקוק גם לזיכרון ח'אג'ר הזה בתודעתו, כדי להתחיל מהשורש שלו ולא מענפים אמריקניים".

בכל זאת מי שמצלם כאן ועכשיו זקוק לזיכרון הזה בתודעתו כדי להתחיל מן השורש שלו. 

קטעי עיתונות:

- 1 "כמה ציפורים על חוט חשמל אני יכול לצלם", יצחק לך, תל אביב, ידיעות הקשורות, 1990.
- 2 "האגם ערדו יבט", שרית סוקס, "סוסטבוע", סעריב, 1994.
- 3 "שירת האגם המחערד", צביקה אליהו, מידע, 29.4.1994.
- 4 "שירת האגם הגנוע", עמי רוזנסקי, כל העמק והגליל, 6.5.1994.
- 5 "החולה חזרה ואיתה פטר", ער. הדף הירוק, 3.5.1994.

בחרתי כ־40 נגטיבים שמהם הדפסתי והדבקתי בכל הגדלים, עד 25x60 ס"מ, היו לי שני עוזרים והתמונות נמכרו במאות אלפי עותקים. כמעט בכל בית שלישי במדינת ישראל של אותה תקופה אפשר היה למצוא תצלום שלי. זה היה גם כן מוצר תעשייתי, ביום אחד הייתי מדפיס כמויות עצומות.

קיבלת פרס כלשהו במהלך חיידך?

הפרס היחיד שקיבלתי היה השנה מטעם מוזיאון ישראל, על מפעל חיים ומאוד הופתעתי שנזכרו בי. שאלתי ממתן קיים הפרס, או נאמר לי שמשוף שנות ה־70, הייתי צריך כמעט להיעלם עד שפתאום נזכרו בי. מצד שני מה שבא בא, אך לולא אשתי לא הייתי ניסע לקבל את הפרס, הייתי שולח את אחת הנכדות.

אתה מקבל מניות מצלמים?

לא.

מסטודנטים לצילום?

לא.

בהוצאות ספרים תוהים לאן נעלמת?

לא.

נשאר לך ציוד צילום?

לא. מכרתי את הכל באזור רחוב אלנבי בתל אביב או נתתי במתנה.

נשאר לך זימנים?

לא. שום דבר.

איפה כל הנגטיבים והתמונות?

את הנגטיבים של שירת האגם הגנוע תרמתי למוזיאון תל חי, את שאר תצלומי הגליל נתתי לבית אוסישקין שבקיבוץ דן ואת תצלומי הנגב נתתי לאחת מן המועצות האזוריות בנגב. חלק נשמר במגירות בשולחן בתוך מה שהיה פעם הסטודיו שלי וכל השאר, נגטיבים ותמונות, הכנסתי לארון ברזל מחוץ לסטודיו. הכל התקלקל אבל לא היה אכפת לי מזה, חילקתי הכל, יום אחד פשוט חילקתי הכל, כמו שזה הגיע ככה זה הלך. ככה בכל עיסוקי במהלך חיי. יום אחד נגמר לי חסום, אין לי סנטימנטים לעבר.



שאלה של דחיפות

על צילום וביינאלה

7 יון בביינאלה הישראלית לצילום בעין חרוד מעלה זיכרון נעמום של אירוע, חגיגה במוזיאון בקיבוץ, הצילום על ראש שמחתנו. 43,000 מבקרים, תקשורת לרוב ומפגשים מסוגים שונים.

מה גרם לך, לביינאלה, להתרחש ב־1986? מדוע דווקא בעין חרוד? למה היא לא נמשכת?

אם להתחיל מן ההתחלה, צריך לומר קודם כל, שהביינאלה לצילום בעין חרוד צמחה משום שלא היה פורום משמעותי בישראל לתצוגה ולדין בצילום.

לצערך, לא ניתן במאמר זה לטפל ברגעים מעצבים העשויים לתת תשובה לתעלומת דחיקתו של הצילום במשך שנים בה רבות, אך העובדה ידועה: אף־על־פי שפעלו בארץ צלמים בעלי שם בינלאומי, האמנות הישראלית לא הפגימה את עשייתם, הם לא נכללו בקורפוס של התרבות הישראלית, ועבודתם לא הפכה רלוונטית לאמנים בני זמננו. כאמנים, הם פעלו מתוך זיקה עמוקה ומחויבת לזמן ולמקום, בדומה לציודים "שלו", אבל באין הקשר לצילום, מודעות ומידע, ושאר גופי עבודה שלמים עלומים.

בישראל, שבה פעמה תודעת הנצחה הנשזרת מאירועים "היסטוריים", פעלו צלמים רבים "של היסטוריה מקובעת בתמונת הארץ המתחדשת". רבים מהם היו חובבים שתרמו מעבודותיהם ל"שנתון הישראלי לאמנות הצילום" הנפוץ בארץ, בלט ביניהם פטר מירום מקיבוץ חולתה, שהיה במשך שמונה שנים יוזם ומפיק השנתון, כ־30 אלבומי תצלומי יצאו לאור באלפי עותקים. מירום, שייצג צילום חברתי־היסטורי וצילום טבע, היה למוסד בקרב חובבי צילום ונותר עלום במעגל המנימי של האמנות. זכייתו של מיכה בר־עם, צלם עיתונות נודע, בפרס ישראל השנה, מעידה על שינוי משמעותי שחל בהתייחסות לצילום.²



כריכות הקטלוגים לביינאלה: (מימין לשמאל): 1991, 1988, 1986
Covers of Israeli catalogues (left to right): 1986, 1988, 1991

טריאנלה (חד סעמית) לצילום, 1973

לביינאלות לצילום במשכן לאמנות בעין חרוד קדם ניסיונו של מיכה בר־עם, בעזרתו של קורנל קאסה, ליסד ולמסד טריאנלה בינלאומית לצילום בירושלים ב־1973. קטלוג הכינאלה יצא באוקטובר 1973, וכאוחז תודע סרצה מלמדת יום הכיפורים. לטריאנלה חד־סעמית זו תחמת מיטב הצלמים שהיו פעילים באותה תקופה בארץ ובעולם, מישראל השתתפו: דוד רובינצ'ו, ריקרדה סוויז, ורבר בראון, יורם להמן, עליזה אורבך, ראובן מילן ואחרים. [ג.ר.]



כריכת קטלוג הביינאלה, 1973
Cover of Triennial catalogue, 1973

תחושת החיפוש בהתארגנות, במיסוד ובהפצה של הצילום. בסוף שנות ה-70 ובראשית שנות ה-80 שבו לארץ אמנים ישראלים שהשתלמו בצילום בחו"ל (בעיקר בארצות-הברית), ותגברה העשייה בתחום הצילום, שהחלה בראשית העשור על-ידי יוסף כהן וחנון לסקין. שינוי הדרגתי במעמדו של הצילום הביא לפתיחתן של מחלקות נפרדות לצילום בבתי הספר לאמנות, וזה התבטא בפעילותן של גלריות לצילום. במוזיאונים הגדולים התבסס בהדרגה מעמדו של אוצר צילום והוצגו תערוכות צילום. אדם ברוך, עורך הירחון מגניטיין ואחר-כך עורך 7 ימים, שבועון ידיעות אחרונות, עיצב מעמד מיוחד לצילום בתקשורת וקבע דמוסי עבודה חדשים של שיתוף פעולה פרשני בין עורך-עיתונאי וצלם. לדור האמנים הצעיר ששב מחו"ל היתה נוכחות חזקה בשטח בתחילת שנות ה-80. רבים מהם השתלבו כמורים במחלקות לצילום שנפתחו בהדרגה ושיתפו פעולה עם התקשורת, כרוח אדם ברוך.

למרות ההתפתחות הדינמית בארץ בראשית שנות ה-80 לא נוצר הקשר כולל לצילום ישראלי משום שהיתה חסרה מודעות היסטורית והתוויה של גניאלוגיה, ולו בנוסח של "ספירת מלאי". כאן מתחיל סיפור של הביינאלה הישראלית לצילום בעין חרוד. ב-1985, בעקבות שינויים פרסנליים במוזיאון בעין חרוד, נקבעה מגמה חדשה למוזיאון: עיסוק בתחומים "בלתי סגורים", בהיבטי אמנות שאינם מכוסים על-ידי המוזיאונים הגדולים. אחת בשנה לפחות, תוכננו תערוכות וחברות בכל המוזיאון ובסביבתו, תערוכות שאמורות היו, מעצם היקפן, להפוך לאירוע. הרצון היה ליצור אווירה של מפגש, והגמישות היחסית של המקום, תנאי האירוח בקיבוץ וחגף העניקו יתרון יחסי לאירועים הייחודיים האלה. רעיון הביינאלה לצילום, שהלם את מטרות המוזיאון, הביא למפגש עם האמן אברהם אילת, וחבריו להקמה: אבי גור, שמחה שירמן ומיכה קירשנר.

מטרת הביינאלה הראשונה היתה קודם כל לאפשר פרישה של התבוננות במתרחש בארץ בתחום הצילום - תצוגה מקיפה, הוצאה לאור של ספר וגיליון מיוחד של פדוזה. ועדת שיפוט, שכללה בנוסף לצוות המייסד את יונה פישר, בחרה 37 משתתפים. בין המציגים שפעלו גם בטכניקות חוץ-צילומיות (אברהם אילת, יוסי אשר) בלטה דגנית ברסט, בוגרת המדרשה ברמת השרון ומורה בה. ענת סרגוסטי הציגה צילומי עיתונות, ערב האינתיפאדה, וג'ואל קנטור הציג צילום נועני, פוליטי. תערוכה היסטורית נקשרה בקונטקסט מקומי - תערוכתה של ציפורה דוד (1882-1936), של צילומי עין חרוד.

מעבר לתערוכה (שאצר מיכה קירשנר) ולספר (בעריכת אבי גור), תוכנה הביינאלה כאירוע פתוח ומוגון לקהל רחב: סדנאות

דחיות הדיון בעבר העמוק של יחסי צילום ואמנות בישראל, מפנה מקום לבירור שאלת הצורך הדחוף ביצירת מרום לצילום. סצינת האמנות הישראלית בשנות ה-70 היתה עירונית וקשובה למתרחש בחו"ל, בעיקר בארצות הברית, והפגימה מגמות חדשות של התייחסות לצילום בהקשרי אמנות. כתב העת מושג בעריכתו של אדם ברוך, שיצא לאור במחצית השנייה של שנות ה-70, מיקד את הדיון בשתי מגמות שונות שעוצבו בישראל: המגמה האחת צמחה ממסורת מקומית, הלמה במובנים רבים את צרכיה המוצהרים של האמנות הישראלית והיה לה נמל-בית לדיון, לתצוגה ולהפצה. מגמה זו, שהוגדרה במושג "צילום כאמצעי ולא כאמנות בפני עצמה" (מושג 6, נובמבר 1975), לוותה בתחושה, שהתפתחה כאן שפה שתבעה היערכות חדשה. המגמה השנייה היתה זרה ל"טעם" הישראלי, נגדה את מה שהובן כאן כהקשר מקומי והיה חסר לה "פורום" ליצירת דיאלוג שמותר עקבות. מדובר במגמה של צילום כ"אמנות לכל דבר" (מושג 6).³ עבודות הקולאז' "מאסכולת המדרשה", "צילום כאמצעי", היו קלות יותר לעיכול במושגי המותר והאסור שהתעצבו כאן. הן היו בלתי מהוקצעות, ואף-על-פי שכללו צילום כ"רדי מייד" שמרו על אופי "יצירתי" מעצם אופיין הקולאז'יסטי, מתוך הדגש שבקולאז' על מעשה-צירופים, בלתי אמצעי, של האמן. לא מקרה הוא שראושנברג, שבהשפעתו חדר השימוש הקולאז'יסטי בצילום ("ענש פלוס"), היה יותר קליט כאן מוורהול.

למגמה זאת היה "פורום" מובהק: קודם כל, בית גידולם, המדרשה לאמנות ברמת השרון. בנוסף, ביתו של רפי לביא, ברחוב יונה הנביא, היווה שנים רבות מרכז משפחתי-חברתי לתנועה של מידע ומשוב ברמת עומק של קהילה. שרה בריטנברג, באותם ימים אוצרת לאמנות במוזיאון תל אביב, ליוותה מקרוב את צמיחתה של האמנות הזאת וגיבתה אותה בתצוגה ובמאמרי ביקורת. בכתב העת קו, שהידיש את פעולתו בשנות ה-80, פורסמו בעיקר "אמני המדרשה" וכתבות על ציירי "אופקים חדשים", חיבור מובהק של "ישראליות" כרוח החוגים המובילים של האמנות בישראל. "ישראליות" הפכה, אולי מבלי דעת, לקטגוריה של מיון: מי בפנים (רלוונטי), ומי בחוץ. המדובר באופן טיפול בחומר, בשימוש סימולטני בטקסט ובדימוי, בעמדה דיאלקטית של "שם" ו"כאן", אוניברסלי ולוקלי, ללא חשיפה של הביוגרפי-האישי המסוים והקונקרטי. הצילום "כאמנות לכל דבר", ובעיקר הדימוי היחיד, נתפס כשרידותי, ספרותי, מחובר מדי לריאליה ולא מתאים לדיון מורכב ואינטליגנטי ב"ישראליות". צילום "לשמו" נעדר אכן מקו באופן מוחלט עד 1989: מבחינת "הישראליות", הוא היה בחוץ.

ובכל זאת, חלו בשטח שינויים מעמיקים שהבשילו לכדי

לאן לוק מונטרוסו [Montrosso], מעל ה"אודוויואל פריז", הציג תפיסה פלורליסטית, ברוח הצילום המוצג באירועי צילום רבים ברחבי העולם, הצילום בהא הידיעה מבחינת תודעת הקהל הרחב. הוא בחר ב"אן קריסטוף בלו [Ballot], יאן סאודק [Seudek] וסבסטיאו סלגאדו [Salgado].

אדם ברוך הציג "ארט כרוניקה", צילום "פוסט-מודרניסטי" שמיקם את מרחב המחיה הטבעי של הצילום בתקשורת. הוא בחר בגדי דגון, מיכל היימן ואלכס ליבק.

הביינאלה השנייה עוררה סערת רוחות בקרב קהיליית הצלמים בארץ. רבים מהם התנגדו גמרצות לבחירה באדם ברוך כמייצג אופציה של צילום ישראלי. התסיסה והכעס לא באו כמעט לידי ביטוי במפגשים עם ברוך וגם לא בכתב, אולי משום שהוא היה באותם ימים עורך דומיננטי בתקשורת. משהו מרוח הדברים עולה בכתבתה של דליה אמוץ: "למכור ערכים של מיסחור באיצטלה של אמנות זה לעבוד עלינו חזק, והנה מגיע יום שבו הוא מוכר לנו 'ארט-כרוניקה'. למה לא, זה מתאים ככפפה לעולם שבו הוא מתרועע".⁴

לטעמי, ההצעה של מונטרוסו מ"אודוויואל פריז" היתה והינה, אופיינית למבוי הסתום שאליו נקלעו אירועי צילום בעולם. חשבתו לתומי, שהעמדתה תעורר דיון באשר לאופי הפלורליסטי הנתפס כמייצג את "הצילום" ותמריץ דיון בשאלת האקוטיות של הצילום היום. ברוך ייצג תפיסה שגיבש מתוך ניסיונו כעורך, שקודם יותר מכל קודמיו והבאים אחריו לא רק צילום אלא אמנות ותרבות ברמה הגבוהה ביותר. הצעתו הוגשה במוצהר כהתנסחות מזויזת ראייה מסוימת, שאינה שוללת אופציות אחרות. חלק ניכר מן הצלמים לא ראו בעין יפה מתן ביטוי למגמות, שאינן מקובלות עליהם, והאמינו בכל לבם שיש רק אופציה אחת לגיטימית. הם לא היו פנויים מבחינה רגשית לעסוק במקבץ התערובות ולחזות את העבודות, שחלקן הוצגו בזמן אמיתי (ג'ון קופלאנס למשל). הדיון החם התמקד בביתן הישראלי ומביך מעט להזכיר זאת, אם כי השנים מעניקות נופך סוציולוגי למסופר: כתיבספר לצילום מהדומיננטיים בארץ לא קיימו סיורים בביינאלה עם תלמידיהם ולא חשפו אותם לתערובות ולדיון אך ורק משום התנגדותם האישית של המורים להצעתו של אדם ברוך, ולמרות זאת, תרמה הביינאלה השנייה להפנמה הדדגתית של אופציות שונות בצילום. בנוסף לאוצרים ולאמנים, השתתפו באירועים שונים: סימון אדוארדס, מרסופולס, קיים א.א. סטיימן, מסהיסה פוקסי, תומס ג. קופר, מסימו קרבוני, והוצגה תערוכה של 21 צלמים ישראלים צעירים. בוועדת השיפוט לתערוכה "צילום צעיר" ישבו: מייקל גיבס, אלן סלון, סרג'ו אדלשטיין, ראובן עטיה ואנוכי.

בנוסף לספר הביינאלה, יצאו לאור קטלוג צעירים וכרוח, כולם

מקצועיות בבית-ספר סמוך (בניהול אברהם אילת), הפעלות לקהל, כמו צילום "בקמרה אובסקורה" (בניהול שמחה שירמן), סימפוזיונים, הרצאות, פעילות יום ולילה. קרן ויינר (אדריכלית) ומרק ברוזביץ (מומחה לתאורה), תכננו ביתנים נידים מברזל שהיו מקורים בכיסוי קל - פרשנות אדריכלית חדשנית למבנה המוזיאון ולאופי חדירת האור. הביתנים לפעילות קהל ו"הקיר הפתוח" לתצוגת עבודות של מבקרים יצרו מעגל נוסף לגרעין התצוגה המוזיאלית והעניקו אווירה פסטיבלית לביינאלה. עשדות רבות של מבקרים נשארו ללון בעין חרוד והשתתפו במגוון האירועים, שאליהם הוזמנו גם דמויות בינלאומיות מחו"ל מתחום הצילום: אווטון, יאן ג'פרי, אלן דוונטה, מריה מוריס המבורג, דייוויד הרן, מרקטח לוסקאסובה, נתן ליונס, פדרו מאיר, מארי מאר, פלוריס וייסיס, מרטין פאר, חואן פונטקוברטה, מאריאן פולטון, אלן קלוץ, פרד ריצ'ין וג'ון סטאטוס, שבהמשך לקשר שנקדם עמו אצר את הביינאלה השלישית. מרגלית נוטמן קשרה לביינאלה מוסדות ושגרירויות שסייעו בהבאת המרצים והאמנים החדים מחו"ל.

החל מ-1986 ובהמשך, היו טולי ואילנה באומן שותפים באירוע, בניהול ובביצוע. בכל שלוש הביינאלות נעשתה העבודה על-ידי כל המשתתפים (כולל אוצרים) ללא תמורה והאירוע הופק למעשה ללא תקציב.

ייחודי לאירוע הביינאלה שמייסדיו לא ביקשו לבנות לעצמם מרכז כוח אלא סוכם מלכתחילה, שהביינאלות הבאות יותוו בידי צוותים אחרים. ברוך היה שהצלחתה של הביינאלה תעמוד על יכולת ההתחדשות שלה ועל הרלוונטיות, בכל הדגמות - לצילום, לתרבות ולזמן במובן הרחב.

אם הביינאלה הראשונה היתה פרי-דוחם של קבוצת צלמים שהתגבשה סביב למשכן, הרי שהחל מהביינאלה השנייה עבר הכדור לידי, וקוראים בעלי אוזן קשובה יבחינו בשינוי סגנוני, מעטה, בקול המדבר.

הביינאלה הראשונה התמתחה בגמישות המרבית שהיתה אפשרית לתפיסתם של אוצריה וכללה, בנוסף לצילום "לכל דבר", צלמי עיתונות ואמנים "צייורים". אחריה, היוני היה לדעתי, להעמיד מודלים בולטים שונים של צילום, כתנאי לביסוס של תפיסה. פניתי, לכן, לשלושה אוצרים שייצגו תפיסות עולם שונות בתחום הצילום והזמנתי אותם להמחיש, בטקסט ובתערוכה, את עמדתם באשר לצילום. בן ליפסון [Lipson], אוצר, מבקר ומרצה לצילום בניו-יורק, הציג תפיסה קוהרנטית באשר לייחודו של הצילום, באופן שבו ההתנסות הקונקרטיית והמסורת הפיקטוריאלית טוענות זו את זו. בתערוכתו הציגה פרנק גולקה [Gohlke], ז'אן גרובר [Grover], מייקל ספאנו [Spano] וג'ון קופלאנס [Copland].

פעילה של צופים כדי לגשר על פער הציפיות של הקהל הרחב. עם הזמן, התפתחה הביינאלה, מעמדו של הצילום התחזק והמשכן לאמנות בעין חרוד עבר שינוי. הוא נתפס עתה כמוסד לכל דבר ואמור היה לעבוד אחרת: אלא שלביינאלה לא נמצאת תשתית פיננסית. מיקום המוזיאון באזור פריפריאלי-כפרי (שליש מאוכלוסייתו מונה כפרים ערביים, שלישי מושבים ושליש קיבוצים) לא איפשר סיוע של המועצה האזורית. הביינאלה היתה אירוע המוני שהסתפח למוקד מקצועי (תערוכה, ספר, דיון) ובהיעדר תקציב נעשתה כל עבודת ההכנה והטיפול באלפי מבקרים, בהתנדבות. הוצאות ניכרות נחסכו בתושייה ובמאמץ אישי עצום של המשתתפים אבל הסיכון היה גבוה. שלוש הביינאלות הראשונות נעשו מתוך תחושת דחיפות עצומה, והמאמץ והסיכון היו חלק בלתי נפרד מן הפרויקט. בשנות ה־90 התחולל שינוי עצום בתחום הצילום בארץ, שהפך לבסיס עבודתם של אמנים צעירים רבים. מעבר לשאלת אופיו הביקורתי של הצילום (שפותחה על־ידי אריאלה אזולאי ורונה סלע) נשאלה השאלה, מהי ההצדקה לביינאלה לצילום? האם היא לא

אנכרוניסטית בעליל בדומה לביינאלה לציור בשמן על בד? אף־על־פי ששאלת הדחיפות אינה קיימת עתה, אם היה צץ מאי־שם גורם מממן הייתי מאושרת לחדש את הביינאלה כאירוע איכותי של תצוגה, מפגש ודיון. ביינאלה רביעית תוכננה לסתיו 1993, בחסות חברת הדפסה דיגיטלית ונושאה היה המהפך הדיגיטלי. לרוע המזל, בשלבים הראשונים של בניית התכנים והקשרים המקצועיים נתקלה החברה בקשיים ונאלצה לרדת, ועמה אחנו, מסולם הביינאלה. זהו סיפור הביינאלות לצילום בעין חרוד, אולי הוא לא תם, אולי המשכו בידים, הקוראים.



בעיצוב חדשני ומרהיב של קני וינדזור וחוברת אירועים בעיצובה של תמי עטירה. הביינאלה התנהלה גם הפעם במעגלים שונים, סדנאות מקצועיות (בניהול ראובן עטירה ובשיתוף עם ויצ"ו חיפה), הפעלות לקהל, הרצאות וסימפוזיונים. הביינאלה השלישית (שהתקיימה באיחוד של שנה ב־1991) התמקדה בתערוכה אחת נרחבת, ללא מיון לארצות מוצא, בכל אילמות המוזיאון, וכללה הצבות בקנה מידה גדול ביותר במבנים בסביבה: ב"כמה" (בנין תיאטרון נוש), במוזיאון בית שטרומן, באולם ספורט ובמקלט. האוצר, ג'ון סטאטטוס [Stalhatos], אמן ומבקר לונדוני, בחר בקשת רחבה של אמנים, החל בעוסקים בצילום ישיר ועד לאמנים העושים שימוש באמצעים של צילום, אור, צל, הקרנה. אמנים שלהם הצילום אינו אמצעי אלא נקודת מוצא מושרשת בעומק חשיבתם ועבודתם, בתערוכה ובטקסט נעשה ניסיון לגשש אחר הכוח המאני של הדימוי הצילומי, שרגלו האחת במציאות, שאת מקטעה הוא נושא, וראשו בזיכרון טעון וסובייקטיבי, בלתי נדלה בחיננותו, שמעורר הדימוי הצילומי. סגרת הביינאלה היתה: "זיכרון קשה עורף".

כביינאלה הזו הופקו רוב העבודות כפרויקטים מיוחדים למקום וזבנו, בעזרת הצוות הקטן של המוזיאון, חודשים רבים לפני האירוע. הצינו: גלעד אופיר, דויד בואנו [Boeno], אנייה בין [Bian], ברטראנד נאדן [Gadenne], מיכל היימן, סוזן טראנמאר [Trangmar], איב לומקס [Lomas], חיים לזסקי, ג'ין מלפינגר [Mullinger], אנדריאס מולר־פוהל [Miller-Pohle], הית'ר מקדונוף [McDonough], משה ניניו, ג'ון סטאטטוס, רוג'ר פאלמר [Palmer], ניקוס פאאיטופולוס [Panayotopoulos], חואן פונטקוברטה [Fontauberta], ליווי קאליגאס [Calligas], ג'ודית קואן [Cowan], אנצו ופאולו ראגאזיני [Ragazzini]. כמו כן, הוצגה תערוכת צעירים בשם "חשיפה לאור" שהוצא לה קטלוג נפרד. בוועדת השיפוט לצעירים ישבו ניסן פרץ, אנוכי ועודד ידעיה, שגם דיכנו את הסדנאות המקצועיות כביינאלה. התארחו בדיונים ובהרצאות: סוזן בטלר, מקס קוזלוף ווילם פלוסר, שבהמשך לקשר החם שיצר עם טולי באומן ואיתי, איפשר לנו לפרסם ממאמריו ברדינג ובסטנדי. סימפוזיונים ושיחות מאלפת עם קוזלוף, סטאטטוס ופלוסר תועדו בווידיאו והם שמורים בעין חרוד.

תמני שלוש הביינאלות מסמנים מהלך, שהתחיל בפריסה כמו־ראשונית של צילום ישראלי בן־הזמן, המשיך בעימותן של אופציות קוטביות של צילום והסתיים בתערוכת אמנות, שמחשבת הצילום היתה הלב המושגי והקונקרטי של עשייתה. ככל הביינאלות הובחנו בקפידה הקטגוריות השונות, לא נעשו הנחות בהתאם לטעם הקהל בנוגע לתערוכות־ספר־דיון, והוקדשה מחשבה רבה ליצירת אווירה מושכת והשתתפות

הערות

- 1 רבים מהם תועדו לכאן מרשמיות, למשל, אלפרד בזנויים, טים נידל, אלכסנדר חימלצ'יק, הלמר לזסקי, ומוצאם הנרמזי היה משמעותי מבחינת התחממה הנדולה של אי השתלכותם בסיפור־העל של האמנות הישראלית.
- 2 יש לומר, במובן, שבר־עם שילב שדות שונים של עיסוק בצילום: צלם של תמו יודק טייטס 1966-1992, יועץ לצילום במוזיאון ישראל בירושלים 1974-1977, יועץ לצילום במוזיאון תל אביב ומקים המחלקה לצילום 1977-1988, ולאחר מכן אוצר לצילום במוזיאון תל אביב.
- 3 ר' גם ציור ופיתול 13/14, 1976, שבו משתקפות שתי המגמות במאמריות של יוסף כהן והם לסקין מצד אחד, וציפורה לוריא מצד שני.
- 4 גליה אמוץ, "ביינאלה לצילום, מי כאן על המפה", דרושלים, 2.9.1988.

יעקב בן-דוב - בין צילום אמנותי לצילום פוליטי

(המובאים כאן בשפתו הוא): עלייה לארץ לירושלים ב"1907; מקדיש את מקצועו הצילומי למטרות לאומיות ציוניות; מקים הוצאה לאור של תמונות ממראות וחי הארץ ומפגן ברחבי העולה בעזרת טובי הציונים; חלוץ בארץ ביצירת סרטי ואי-נוע תרבותיים ברוח ציוני, משנת 1918 ועד 1930, שנת הופעת הקולנוע; עם שחרור ירושלים ב"1918 ארץ את בעלי המלאכה בירושלים; היה פעיל בהקמת "ועד עיר עברי" וחבר משפט עברי; ב"1919 יסד את המפעל הציבורי של קרן הלוואות וחסכון עבור בעלי המלאכה בירושלים; היה ציר באסיפת הנבחרים הראשונה בארץ ישראל, שהתקיימה בירושלים, 1919, אבן היסוד לכנסת ישראל, כנציג מפלגת הפועל הצעיר; בימי מלחמת העולם השנייה ארגן את יצוא בצלאל במלאכת מתשבת, דרך הפצת עבודתם בעזרת הסוכנות היהודית; בנה שני בתים בירושלים, האחד כסטודיו לצילום במרכז העיר והשני למגורים בשכונת תלפיות, שהוא היה ממקימיה; ארגן והקים חדרי סרואות מלאכה לבעלי מלאכה בירושלים, בשכונת מקוד ברוך, בהם הניח את היסוד לבניין "משכן המלאכה" ברחוב בצלאל בירושלים; הניח שלושה יסודות לישובים בירושלים ובסביבתה: "פרי עמל" בכפר עציון, ישוב נוסף בירושלים "גבעת אליהו", ליד רמת רחל, והשכונה "אפרתה" שמאחורי רמת רחל; עם תקומת מדינת ישראל נבחר ונמנה לחבר במועצה הכלכלית המייעצת למשרד ראש הממשלה, נתן שירותי ייעוץ בענייני תרבות.

מפליא לגלות כי בתיאור שפורש בן-דוב בחוברת הזיכרון אין דבר וחצי דבר על בצלאל ועל אמנות. אין תיעוד ברור לנבי הנורמים לעזיבתו של בן-דוב את בצלאל ב"1914. אנו יודעים בבירור שהגיע לבצלאל ב"1907 כאחד מתלמידי בצלאל הראשונים. (הוא נולד באוקראינה. למד באקדמיה לאמנות של קייב ובחר בצילום למתנסתו. היה חבר ב"בילויים החדשים", קבוצה סוציאליסטית שעלתה לארץ ב"1905). ב"1910, לאחר שסיים את לימודיו, נשאר

ב"1962, במלאות 80 לעלם יעקב בן-דוב (1882-1968), התכנסו חבריו במועדון "היוזם" בשכונת תלפיות בירושלים לחגוג את יום הולדתו ולהעניק לו את התואר "יקיר ירושלים". לדגל האירוע הודפסה חוברת דקה מטעם התאחדות בעלי המלאכה בירושלים ובנק הלוואה וחיסכון המסכמת את פועלו. בחוברת דברי ברכה רבים והקדשות מיוחדות מאנשי מפתח של התקופה, חיים ויצמן משבח את סרטו החשוב ועיבת ציון. בורים שץ מציין את עינו של הצלם, ובדגשנותו הידועה מוסיף דברים על התרומה החשובה של בן-דוב המצוירת "תמונה חיה מתקופת הבניין ומחבלי משיח". פרופסור ורבורג מברך "שהתמונות יגיעו לכל היישובים היהודיים בעולם ויעשו את רישומם ואת התעמולה הנכונה של פעולתנו הציונית". נשיא המדינה ודעייתו, יצחק רחל בן צבי, מציינים במיוחד את היותו "בן לעלייה השנייה וממניחי היסוד לחרש ואמן בירושלים המתחדשת". החוברת כוללת כמה מכתבי תשובה של בן-דוב וחלק קצר, המעניין ביותר, שבו הוא מסכם את מפעלו בראשי פרקים



יעקב בן-דוב, ויזמן עצמי
 All photographs: Israel Museum Archives



יעקב בן־דוב, שאול טרניחובסקי
Ya'acov Ben Dov, Sa'ul Tchernichowski



יעקב בן־דוב, ז'אב ז'אבוטניקי
Ya'acov Ben Dov, Z'evi Jabotinsky



יעקב בן־דוב, אליעזר בן־יהודה
Ya'acov Ben Dov, Eliazar Ben Yehuda

הבעלאלף הטיפוסי של ציורי תנ"ך אקזוטיים בין גמלים ודקלים. המבט בתצלומי של בן־דוב מחייב השוואה מימית, זאנריסטית אולי, שיאפשר קריאה מרובדת יותר של עבודתו. רשימה קצרה זו אינה מאפשרת דיון מחקרי ראוי, אבל היא יכולה אולי לסמן נקודות התחלה בדיון היסטורי.

תצלומי הנוף של בן־דוב נחלקים לשני מבטים. המבט המוקדם יותר, הנאיבי, המציג תמונת נוף מרוחקת הנושגת על קונבנציות פיקטוריאליזם של המאה ה־19. הפיקטוריאליזם האמנותי יצר סוג של השטחה נופית המבוססת על ציור ריאליסטי ורומנטי. צילום הנוף אימץ את המודל הזה. המבט המאוחר הוא מבט קולנועי של בניית נוף בעזרת מניפולציות של ביסוי והעמדה. בן־דוב, שהפנים את הדיסציפלינה הקולנועית, יוצר מבט מורכב הנע בתוך חלל הנוף. הוא מציב דמויות בעומק כדי להוביל את המבט מימית, ליצור נרטיב ולספר סיפור ציוני. האסתטיקה של הדיוקן מבוססת על קונבנציות של צילום סטודיו בן המאה ה־19, צילום המבקש תיעוד היסטורי ולא פיקטוריאליזם אמנותי. אפשר לשלב בין שתי המגמות, וכך עשה בן־דוב בסופו של דבר, אבל המוטיבציה הבסיסית של תצלומי הדיוקן שלו היא אינסטרומנטלית. היא אינה מספרת סיפור, אין לה העמדה מתחכמת, היא אינה מובילה מבט. היא מכוננת סוג של אתיקה, סוג של פוליטיזציה. בן־דוב מצלם את האנונימי הציוני ככוח פוליטי מתוך ביטול האסתטי.

החבדלים שבין סוגי המבט של בן־דוב מתעתעים. הוא נע בין אסתטיקה לאתיקה, תנועה מובהקת לצילום המאפשרת הכלה ברוזיניזם של סוגי מבט שונים. בוריס שץ הרגיש נכון - בן־דוב הוא אמן בעלאלף - אבל לא מובהק, הוא אמן אמביוולנטי, מתעתע, אמן־צילום.

בבעלאלף כצלם. ב־1912 הקים את המחלקה לצילום ועמד בראשה עד לעזיבתו ב־1914 והפיכתו לצלם עצמאי, שעבד בעיקר עבור קרן קיימת. במלחמת העולם הראשונה נתן שירותי צילום ליחידה רפואית של הצבא התורכי, ובתמורה זכה בציוד קולנוע איכותי - מצלמה ומטרים רבים של סרטים. הוא תיעד רבות את מפי הארץ ואת בניית היישוב היהודי. הדפים גלויות רבות וצילם אישים חשובים. הוא שיתף פעולה עם חבריו הצעירים הראשונים של בעלאלף - אבן פן, זאב רבן ושמאל בן־דוד - ויחד הוציאו אלבומים למטרות יחצ'ניות של בעלאלף. מ־1918 עשה סרטים העוסקים בתיעוד בניית הארץ. סרטו החשוב ביותר - "שיבת ציון" - הוקרן בקונגרס הציוני ב־1921. הקים חברה לקולנוע בשם "מגורה" ויצר סרטים דוקומנטריים על המפעל הציוני, אפשר לראות את בן־דוב כחלוץ הקולנוע הישראלי.

פרק נכבד בתצלומי של בן־דוב הם תצלומי הדיוקנאות. מרבית האישים שצילם היו פעילים מרכזיים בהקמת הבית הלאומי. בן־דוב דאג עצמו מגויס במלוא מובן המילה לטובת המטרה הציונית. רשימת האישים שצילם מכילה דמויות מכל הקשת הפוליטית של התקופה: אליעזר בן־יהודה - ידידו הקרוב, דוד ילין, בוריס שץ, הרב החכם באשי - "הראשון לציון", חיים ויצמן, הרברט סמואל, ז'בוטינסקי, ש"י עגנון, שאול טשרניחובסקי. תצלומי הדיוקנאות אינסטרומנטליים ומשרתים את המטרה הציונית הנעלה, אבל מהו מעמדם האסתטי?

מבטו של בן־דוב חד וברור. בוריס שץ טוען עליו שהוא בעלאלף, במונח האמנותי כמונח. שץ הוביל קו תקיף של אוטופיזם ארץ ישראלי המושתת על אוריינטליזם רומנטי. הדיוקנאות של בן־דוב לא ממש מתאימים לקו הזה. השוואה עם תצלומי של ליליין, בן תקופתו, מעידה בבירור על הפער בין שני המבטים. ליליין אכן אימץ את הקו

מתוך כנרת כנרת*

[בסמך הקודם נשמעו זריות]

נכנס צלם. הוא הצייר של מרכבה ב'. נושא מצלמה נוטה יסון, על הלתירגול, עם שריוול.
הוא בא תוחה ומבוהל קצת.

הצלם אֵיךָ סְלוּס? שְׁעִמּוֹנִים חֲקוּקִים!
הַשָּׁד יִדְעֵה מַה זֶה.

סִימֵל הָא, מִי זֶה? פּוֹטוֹגְרָף?
כֵּן. פּוֹטוֹגְרָף! מֵאַיִן בּוֹגְלֵךְ כָּל הַמְהוּמָה?
כִּיצַד הַנְּעִמָה?

הַצֶּלֶם מַה פְּרוּשׁ כִּיצַד?
נִצָּאתִי לְצֶלֶם מְשֻׁעַם סִינֵי־א
אֵת טוֹף הַהִתְקַשְׁבוֹת הַתְּדַשָּׁה.
בְּאֵקֻטֶת אֵת הַבְּכוּרָה אֲחֻזְיָה,
אֵךְ בְּצִלוֹם נִיד הַעֲדָשָׁה.
בְּהַנְדָּקֻת רַכְשֵׁתִי אֶפְרָט לִי,
כִּי מִצְבֵי הַכְּלֵי דְרִישׁ תְּמִירוֹת.
וְלוֹ לְחִיזֹת עַל הַצִּיּוֹר הַחֲלֻסִּי
הִרִיתִי נְהַפֵּךְ לְנִטוּרִימֹרֶט.
יִדְבֹן. לְרִגֵל הַסְּלֵאכָה. בְּעָרֵב,
נְדָרְתִי מֵרֵאשִׁי-טֶנֶה בְּמִסְלֹחַ.
וְהֶאֱמַן: כְּדֹאִי...

סִימֵל וְאֵיךְ הַנְּרָד?
שִׁמְהָה?

הַצֶּלֶם שָׁקֵטָה, אָחִי, זוֹ לֹא מְלָה.
לְמִשָּׁה, אֲתָא, הַכְּנֵרֶת נִחָה,
וְלִמְעַלְמָה מֵהוּ רְקִיעַ שֶׁל דְּמָמָה.
זֶה קְשִׁימָם עֲלוֹקוֹת גַּם יַחַד
מִקֶּשׁ מוֹצֵץ מִדָּף אֵת הַנְּשָׁמָה.
וּמִנְחֻזֵק הָרִים שְׁקֵטִים הַכְּחִילוֹ
וְיָמֵן רְחוֹק בּוֹכָה מֵאַיִן נֵא.
כֵּן. כָּל אוֹתָהּ חֲסֵאכֶרֶת שְׁאֵפִילוֹ
הַקִּיץ' עֲצֵמוֹ בְּהַ מְהַבִּישׁ נְדֹאִי.
כֵּן. אֵךְ כְּשֵׁאֲתָה - מַה תַּעֲשֶׂה לְהוּ -
שְׁמֵעַ כְּחוֹף זֶה הַמְּעָה קִמְעָה,
זֶה כְּבָר לֹא אֶקְנֵרְלָה אוֹ פִּסְטֵלָה,
זֶה כְּבָר... אֲתָה יוֹדֵעַ מַה זֶה? שְׁמֵעַ:
כָּל הַסְּבִיבָה הוֹאֵת אֶשֶׁר מְעַד
הִיא כְּדִמְעָה טוֹצֵצֶת וְגִדּוּלָה.

* = הַכּוֹזִיּוֹת שִׁמְרוֹת לַמַּחְבֵּר וְלֵאקוּרִים.

דְּמָעָה בּוֹכָה, שִׁתְּקָה וְשִׁתְּקָה,
קְסוּאָה עֲלֵי לְחִיזֵי שֶׁל הַעוֹלָם.
זֶה מְלֵא מִכְּבֹד-רֵאשׁ נִכְחַ
נָקַל כְּמוֹ חִיזֵךְ רוֹעֵד וְרָךְ
זֶה... ט. לְדַבֵּר עַל זֶה לֹא טוֹחַ.
אָבֵל זֶה כֶּךָ...

סִימֵל כְּסֻדְרֵי יִתְקֶה כֶּךָ.

נִכְנָסִים גְּרִישָׁה וּשְׁמִישָׁה עֲדוֹנִי

גְּרִישָׁה הִנֵּה הַקִּישׁ תָּהוּ הַנְּהוּ! נְעִלָם בְּחֻשָּׁךְ
וְהִנֵּה מַה הוֹאֵ! (מִכִּיר אִיחָה) זֶה אֲתָה בְּצִלְאֵלְנִיקוֹ

שְׁמֵעַ, בְּרִשׁ קִפְיוֹסֵט, עוֹד יֵשׁ לָךְ מְנֵל.
אֲנִי אוֹמֵר לָכֶם, רְבִיבָה, כְּשֶׁהוּא עֵשׂ לְשַׁעַר
הִיָּה נְדָמָה לִי שֶׁהוּא סוֹחֵב תִּתְחַ... אֲמַר תוֹדָה, צִוְדִיק,
שְׁעֵצֵאתִי חִי...

עֲדוֹנִי שׁוֹמֵר פְּתָאִים הַשָּׁם...

גְּרִישָׁה בּוֹא, בְּרִסְיֵךְ, בּוֹא מֵהַר. הֵם בּוֹגְלֵךְ
עוֹד יִשְׁבִּים אוֹלֵי בְּעִקְרוֹת... חֲשָׁבוּ
שֶׁהַתְּנַפְלוֹת...

הַצֶּלֶם אֵיזוֹ הַתְּנַפְלוֹת?

הַלְכֵתִי לִי בְּשָׁקֵט כְּכוּחַ הַשַּׁעַר
וְלִפְנֵי הַנְּקוּף תָּהוּ (מֵרֵאשִׁי עַל שְׁמִישָׁה עֲדוֹנִי)
הַתְּחִיל מִכָּה בְּעֵגֶ... נֶאֱתָה הַתְּחִילֶת
יָרָה מֵרֵב שְׁמֵטָה... פְּרִיבִיקְעָה?
לֹא רָאוּ צֶלֶם.

גְּרִישָׁה אֲתָה כְּבָר פּוֹטוֹגְרַפְשֵׁצִיקוֹ?

הַצֶּלֶם כֵּן. גְּרִישָׁה, כֵּן.

מֵהַר. לְכוּ הַכִּיאוּ

אֵת כָּל הַתְּשֻׁבִים. יֵשׁ לִי מִכְתָּב מִסִּינֵי־א.
נִשְׁלַחְתִּי לְצֶלֶם. אִם כְּבָר הַנְּעִמִי לִסְנוֹת בְּקָר
אֶכְנִים אֵל הַצִּלוֹם גַּם אֵת וְרִישַׁת הַשְּׁקֵט.
מֵהַר, מֵהַר, אֲנִי אֶכְנֵן מַה בִּינְיָמִין
אֵת הַאֶפְרָט... אֲמַר לְהֵם
שְׁיִתְקַשְׁטוּ יִסָּה וְהַעֲקֵר, נְבִיאוּ
מְעַדְדִים וּמְעַרְסוֹת וּמְקִלְשׁוֹת
וְחֻרְמִישִׁים וְאֵלְמוֹת וּמְתַרְשׁוֹת,
הַכֵּל. הַכֵּל... שְׁכֵךְ אוֹ לֹא שְׁכֵךְ -

זה לא חשבוש – הכלל כחד – העקר
שְׁרָאָה טבָּעִי... סְהַר, שְׁלֵא נְחִמְיָן
אֶת הַרְיִיקָה.

נרישה, שמישה פדני וטיסל יוצאים, הצלם מוכונן למלאכתו, בחור סקוט בזה, כחשב את
כיוון חומר, מיצב את המצלמה, בעוד הוא מורה נכנסת ולטינה, היא צופנית ומקוסמת
כפרימאטה שובימה כל זעלית, כולת פרוכה לצילום, אחריה משהרץ חיים ברוך במקטורן

מנוחץ וכמבטחה

הצלם (לעצמו) האור יפל מקאן... אם יעמדו הם שם
יהיה לעצמים רלוני –

(רואה את ולטינה, היא צופנת לטומי, הוא נסוג ממנה במרח)

לאו העלמיו המוצי' עוקי חוקי'
צאי ובקשי לך...

[...]

אליעזר לשם מה הנקתם הנחו

ולטינה לשם מהו אני אקביר לך מדי.

(פונה אל הצלם, בקול נור ומאיים)

אתה אשר פורת מחמאות סביב לי,

אתה שפתייני – את כבודי השיב,

אתה ששקצתני בחור שקיצה טובקטיבית,

אתה צלם אותי עכשו באובקטיב!

הצלם (מבטח רוחח) את... לצלמו! מה, יפה, לכו ועמדו שם, שרק לא
נתחילו להוצי הנח עוד נספות שאינן שוכות לקאן.

ולטינה אולי עוד יגיעו אהד או שנים.

הצלם איני יודע איך אסדר את כלם בתוך התמונה, זה יהיה לא פשוט.

ולטינה חיים ברוך, סהר, זה יהיה לא פשוט, נתפס מקום, נהיה
בשורה הראשונה.

שנייה מוצבים בשולי הבמה, שוכים לצילום

אליעזר שִׁיחֵז פה גם הם, אִמְנֵם אֵין בְּזֵה שׁוֹם הַגִּיּוֹן, אִבְּל כֵּל אִתְּן תַּמְתוֹת
יְדוּעוֹת צְלִמו בְּרִדְךָ הַמְקַרְה, כְּלִי כֵּל כִּסּוֹת תַּחְבּוּת, בְּכֵךְ אִתְּךָ מְנַדְּמֵן
מִישׁוֹ עִם מְצַלְמָה לֵאמֹר מְקוֹם נְדָח הַאֲנָשִׁים מְסַתְּדָרִים לִיד כְּהִלּוֹ שֶׁל
צָרִיף... נְהַצְלֵם אוֹמֵר – רַגַּע, לְמַחַ, לֹא לְטַע – וְנַשְׁקֵה קְלִיֶּק... (איש)
אֵיט מִיחֵם לְזֶה כֵּל חֲשִׁיבוֹת –

ואחר כך רואים את התמונה השקנה, התרישית.

ואוקרים – המנה היסטורית... מי פלל ומי תלם?

נרק האל אשר חנה אתרית מקראשית

רק הוא ידע או לקה הוא הזמן את הצלם.

נכנסים יסטורסקי א' וב'

יב' א' ב' עוד לא אחרט, עוד לא מצלמים.

הצלם (רואה אותם, מושה הנועת יאוש בידו)

טוב, עמדו קבר גם אתם, אני אלך להביא את הנכונכיות, (אליעזר)
בוא אתי, תכנס את האקלוסקה.

הצלם האליעזר יוצאים, יב' א' וב' ניצבים במקום שהורו להם, ליד ולטינה חיים ברוך

יסנונורסקי א' יסטטרסקי, למה הבאת אותי לכאן? אתה מקרח להנציח
את עצמך בתמונה, לא עמלת כאן ולא תרשף ולא נרעת ואתה בא
להצטלם.

יב' א' אל תתלבט לי בנשקה, יסטטרסקי, אם אתה חושב ששהצטלמות
הזאת היא פרס למי שתרש נרע ועמל פה, אינה מבין בכלל איפה
אתה נמצא, להצטלם פה – זה דווקא מהאים רק לך, אתה אהב לראות
את עצמך, בעצם אתה רואה רק את עצמך, הנה אתה קבר עומד
בפניה.

יב' א' יסטטרסקי, אני מהסנון לשניך, תרפה ממני עכשו, ראה בקה
שקט כאן מסביב, אתה מקרח תמיד לקלקל לי את מצב הרוח.

יב' א' אני מקלקל לך? אתה התחלת, יסטטרסקי.

יב' א' לא, יסטטרסקי, אתה הוא שהתחלת.

ולטינה שמה, העמדו בשקט, ובכלל העברו לצד השני, איני רוצה
שתצטלמו על ידי.

[...]

הצלם קצת הקשיבו לי בקלכם, אני

אתפס אתכם ברגע שאזרח השקש

ואור ראשון של יום יעלה השחר

אל מול פניכם, זה טוב מצד הספל

וגם מצד הסכינה, שכן ידוע

כי אור לא-מאגך ולא-הורחזנקלי

מוסיף לעצמים הרבה חיות

והתמונה כאלו שטופת טל היא

עד שני זיבלות שנים באתריית.

אליעזר (אל ריבה) ריבה, בסעם אתרונה

אני פונה אליך, יש עוד רגע פנאי.

הביאי את הקלר...

הצלם (מאשר) מהו יש קלר?

מהר להביא קלר! יש פה קלר

והם שותקים! סהר, לרוץ, לקחת.

לשים אותו באמצע! זה, ברכריים!

יהודה ובקל זאת מאחר
שנאספנו כאן בלש אחד
ואין לכם ברירה כי אם לשמע.
שכן אסור לכם אפילו להניד עסקיך
לא כל שכן לערף אובסטרקציות, אני
נטל לי הזדמנות לומר לכם
תודה...
[...]

אך אם נצטיי קבר
גם בעונת הזה אנכיר לכם שבסדור העבודה
יש שניים. נא לשים לב:
דוחים וריצה של חלקה אלה, אך עם זאת
יוצאים להרוש את כל השאר, גם בסודר.
ונשים להקמת הספר לקראת חרף -
את הסקול נמשיך בארבעה
במקום שלשה, ובנקוד יעברו
במקום שני חברים - אחד נמצי.
שכן חצי חבר יפע העיריה
להביא חרף... ובטעם
לקשיף שטח...

הצלם (שואג פתאים) לשלוקו וזרחתו
וזרחת הנקמה!

אוד החמה בוקע ומציף את הניצבים באור גדול, הכול שוחקים, הצלם מניף ידו למות
שואג מצלם

מ ס ר



מכרזים פוסיק, מקום לא ידוע, סביב לא ידועה - Avraham Sodi, place unknown, year unknown

אניכם תוססים מהי תוססת של תינוק
בתוך חמונה כזאתו הלא זה נכס.
הלא זה חרש קט, או הר קטן ירק,
המרגען מאד את כל הרקס.
טסף על כך זו נקדה שמשמלת ---
את ה...

יקותיאל ואליעזר (שואגים יחד) ריבה, ילד!

ריבה (מסקינת החמת) הילד, חברים, לא ישתתף
בהסננה האבסטיביציניסטי
הוא. אני עצמי מקרחת, כך הצביעו.
אבל אותו עוד אין זה מחיב.
הוא לא חבר קלא, ובקל זאת... אם קבר...
הייתי מסכימה שאחר כך... שנצטלם
אני והוא לחד, - קלומר, בעצם,
אני, והוא נאבא...

יהודה (נפעם, כשחח) ריבה... את?...
אלו ספרו לי לא הייתי מאמץ...
איני מכיר איתך...

אליעזר נכון, גם אהה עוד אינך מכיר איתה, תגישו הקרה.

הצלם עכשיו מנחה, עוד קעס תנח
השקט, נעמד הכן לתפס איתה
בזוהקת, הנה קבר מהבהב נקה
מאחורי הקר ובקר אתם עומדים
בתוך האור... (לאשה האורח) נכרתי,
אני מעיר לך כי משהו מכריח ומתעצז שם
על לחנך... זה בהחלט יסריע -
זה יחזיר אור חזק...
עכשיו מנחה, מנחה, הזמן מניע.
עוד רק דקה או שתיים, ואני
מתחיל לספור, - עוד רגע - -

יהודה (מתחיל שואג בקול של נאם)
חברים,

בית שאן הזמן מרשה לי להאריך
איני מתבטן לתאם...

אליעזר ובקל זאת
אתה נאם...

תל-אביב ומשך

מוזיאון תל-אביב לאמנות

רח' שאול המלך 28, תל-אביב 6957361
ב, ד, 10:00-16:00, ג, ה, 10:00-22:00, ו, 10:00-14:00, שבת, 10:00-16:00

מסע "מפלאי המזרח: ציור הודו-סאונלי מאוסף חילי", 12.5.18 | **גטליה וינצ'רובה**, 15.5.18 | **מאיה כהנא**, "ברכות 1998-2000", 18.5.18 | **ראדה עאמר**, 21.5.18 | **מאמנת אמנות וידאו אמנים** | **יסל ברנר**, "המחשבות", עד 20.6 | **אסף בוג** | **כלב** עד 15.7 | **יהודית סמפורוס**, "זכור ונחמתי", עד 29.7 | **שווק גלסטק**, עד 27.8

מוזיאון תל-אביב, ביתן הלנה רובינשטיין
רח' חיים 6, תל-אביב 5287196
א, ב, ד, ה, 10:00-18:00, ו, 10:00-22:00, ו, שבת 10:00-18:00

אמנת וידאו, עד 6.9 | **דלית אמוץ**, 16.9.18

מוזיאון לאמנות ישראלית, רמת השרון
אמא הלל 144, תל-אביב 7521876
א, ב, ד, 8:00-17:00, ו, ה, 8:00-20:00, ו, שבת 8:00-14:00

"ארוטיק ב", זכי מלאת קין תרבות אמריקה
שפאל, עד 24.8

מוזיאון ארץ ישראל
רח' חיים לבנון 3, רמת-אביב
תל-אביב 6415244, א, ב, ג, ה, 8:00-14:00, ד, 8:00-18:00, שבת, 9:00-14:00

מרי בליאן, "אומרי ג' הערך קרימקו ארמונית", עד 21.8 | **זוכית ספיט אלף צבעים**, עד אוקטובר | **הורגה ז'ר מלך**, עד 20.8 | **עם לבדד ישכנל"**, זואיקה תרבות שלם, 4.9.18

מוזיאון בת ים לאמנות
רח' סטרויה 4, רמת יוסף, בת ים
תל-אביב 6991140, א, ה, 9:00-13:00, ו, 10:00-18:00, שבת, 10:00-14:00

"ענים מדינה עשירים", קבוצת, עד 3.8

מוזיאון חנוך נושתי
רח' רוקח 21, נוה צדק, תל-אביב 5161970
א, ד, 10:00-18:00, ה, 10:00-19:00, ו, 10:00-14:00, שבת, 10:00-17:00

"נחום גוסמן מבקר במחוזות הרשע"
נחום גוסמן בדרום אפריקה", ומסמך

אגדת הצירים המסלים בישראל, תיא
רח' אלחריזי 8, תל-אביב 3246685
א, ה, 10:00-13:00, ו, 9:30-18:00

AGL, "קורץ והאץ", מולטימדיה, 4.8.18 | **אסתר פרץ ארז**, "המחשבות", 15.8.18 | **מיכל שמרלינג מכנס**, "הפסח בבתי מים", 21.8.18 | **שלמה צדקיהו**, 23.8.18 | **לעז גול**, "מראת נעלמים", 25.8.18 | **דורנה ויינמן**, "הפך רים", 27.8.18 | **אסתר אייזן**, "דמעת מסומת", 4.9.18

בית החפצות
קמפוס אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב 6462020
א, ב, ג, ה, 10:00-16:00, ד, 10:00-18:00, ו, 09:00-13:00

עוז אלמוג, "מה עם האלף והאנדרקס החדש" של עוז אלמוג, מיצב 18.5.18 | **"עלילות לרגלי"**, צילום, קבוצת | **"עלילות רופא ונאי בסוף"** | **אליאס הארוס**, "בלב הרי האסלס", צילום, ממשות

בית ראובן
רח' ביאליק 14, תל-אביב 5255961
א, ב, ד, ה, 10:00-14:00, ו, 10:00-13:00, ו, 10:00-16:00

מבחר יצירות ראובן

הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש ניה שייב
אוניברסיטת תל-אביב, א"ה 11:00-19:00

"בתים ומבטים ממעוף הציפור, תל אביב
בציוריו של זריצקי, 1940-1930", עד 26.8

הגלריה האחרת
מכללת תלמידי, רח' חורם 10,
תל-אביב 5128512, א, ה, 9:00-18:00, ו, 9:00-12:00

תערוכת מורים, החל מ-18.5

גלריה ארטא
נהלת בימין 83, תל-אביב 5601921
א, ה, 10:30-19:30, ו, 14:30-16:30

רפי זמיר, עד 19.8 | **אריה קריץ**, ציור
18.8.18 | **מגרי החוג לציוני של אריה קריץ**, 1.9.18

גלריה ביט
רח' פרישמן 15, תל-אביב 5238910
ב, ד, ה, 10:00-13:00, ו, 10:00-16:00

מיכאל קובנר, "הפסח עם של חל הערים צרים
במחשבות", עד 24.8 | **אבי חן**, "מרת
המחל", עד 24.8

בית העם (עושים צילום)
רח' חרבי מבשר 4, תל-אביב 6826369
א, ה, 9:00-17:00, ו, 9:00-12:00

רן סלון, ציורים חדשים, ממשות

גלריה נבעון גלריה לאמנות בע"מ
רח' גורדון 35, תל-אביב 5225427
א, ה, 10:00-13:00, ו, 10:00-14:00, ו, 10:00-14:00

אייל גרבת, "עוזק נרמה עזקה ארץ קסטור
והעולם האלשי", 18.5.18

גלריה גולי ג.
רח' גליקסון 2, תל-אביב 6295473
ב, ד, ה, 10:00-13:00, ו, 17:00-19:30

ערן שקין, 12.5.18

גלריה נוס
דיזנגוף סנטר, תל-אביב 5495023, מתח 24
שעות ביממה

היינריך, מריה טייטלבוים, "צעים אה
שבתם", עד 8.8

גלריה דביר
רח' חורם 11, תל-אביב 6043003
ב, ד, ה, 10:00-13:00, א, ה, 17:00-19:30

מיכאל גורם, עבודת רישות, 17.8.18 | **בוריס מיכאילוב**, חצולמים, עד 13.8

הגלריה החדשה, **מכון אבני**
רח' אילת 7, ים, תל-אביב 6817080, א, ה,
17:00-20:00

בוקי שורץ - שלושה מיצבים למקום",
עד 2.8

זמר אמנת עכשווית
רוטשילד 64, תל-אביב 5600630
ב, ד, ה, 12:00-20:00, ו, 10:00-14:00

"תרבות ציבורית - טבע פרטי", קבוצת,
עד 2.8 | **שרון יערי**, 8.8 עד סוף אוגוסט

גלריה טובה אוסמן
רח' בן יהודה 100, תל-אביב 5227687
ב, ד, ה, 11:00-13:00, ו, 13:00-10:00

גלריה גביש, "עץ מתועש", צילום, עד 25.8 | **אריה סעדיאן**, "המחשבות האחרות", 24.8.18

זפת 28 גלריה לאמנות
רח' יפת 28, תל-אביב 6820247
א, ה, 10:00-13:00, ו, 17:30-20:30

אביזל קרסילובסקי, "דמיונות רחמי ג",
עד 2.8

גלריה לימבוס
בן יהודה 161, המקלט בנייה,
תל-אביב 5220678, א, ה, 17:00-19:00, ו, 10:00-13:00

פטר מיוס, "צלמים 74-54" | **מיכה ברעם**,
"עד מקלט", 23.8.18

גלריה המוחתה
שבזי 40, נוה צדק, תל-אביב 5107854
ג, ה, ו, שבת, 10:00-13:00, ו, 17:00-20:00

גנילה חולד, דודר פיילר, "אפילו הרם ערך
לשון", מיצב, עד 25.8

מכון נחה
רח' ויינמן 4, בית אסיה, תל-אביב 6917266
ב, ד, ה, 9:00-12:00, ו, 9:00-12:00

שלום פלש "פסח שונים", מא

מסוד בתל אביב
רח' שלמה המלך 1, תל-אביב 5254191
ב, ד, ה, 10:00-13:00, ו, 10:00-14:00 (א
בזימם)

**"בית קולנוע ביתי הקרנת תמרי הגלם
של הסרט 'צבובי'"**, עד 27.8 | **אנוס
סקסינגר**, חול מ"מ

גלריה נלי אמן
גורדון 26, תל-אביב 5232003
ב, ד, ה, 11:00-14:00, ו, 17:30-20:00, ו, 11:00-14:00

ברי להצה, עבודת על ני, 12.5.18 | **אריק
בוקובנה**, 7.7.18

גלריה טא
רח' דיזנגוף 34, תל-אביב 5250740
ב, ד, ה, 10:00-13:00, ו, 17:00-19:00, ו, 10:00-13:00

גלעד אפרת, 2.8.18

גלריה מפר אמנות
(כתובת חדשה): רח' גורדון 29

5229238, ב, ד, 10:00-13:00,
ב, ד, 16:30-19:30

ג. בן עזרא, גומה, "כסוכנודי הסס ציור",
עד 17.8

פדנאת האמנים בתל-אביב
רח' אלימלך 18, תל-אביב 6830505
ב, ד, ה, 17:00-19:00, ו, שבת 11:00-13:00

**"שלג במיאמי אמנים אמריקאים בתל
אביב"**, אצוות תמי כריסמן, עד 27.8 | **אתי אברביל**, "תמר מסג", טובה פורטנו,
7.8.22.7

עמי שטיינץ, מקום לאמנות עכשווית
שבזי 38, נוה צדק, תל-אביב 5102594
א, ה, 11:00-13:00, ו, 17:00-20:00

אייל דנון, רפי סגל, "כמו איש עד הית רמה
שאלאביב חתיה", עד 26.8 | **טליה סוקסלי**,
פי

גלריה סארי - המדרשה
גורדון 28, תל-אביב 7478701
ב, ד, ה, 17:00-20:00, ו, 10:00-13:00

פאריד אברשקרא, דיוויד סס, "שני עיני",
עד 5.8

גלריה פריסקופ
בן יהודה 176 (מתח אלתרוב), תל-אביב 5226813
ב, ד, ה, 17:00-20:00, ו, 11:00-13:00

"TSU עבודות בייאזר", 18.5.18

ק 16

מרכז קהילתי מה אליעזר, רח' ששת הימים
6, תל-אביב 3700360, א, ה, 17:00-20:00,
ו, 10:00-13:00

גל קינן, "אנו של האלמנטל", מיכאילוב,
עד 22.8

הגלריה לפרסול ע"ש י. קונסטנט
רח' מסדר 42, רמת גן, תל-אביב 5754384
א, ה, 10:00-13:00, ו, 16:00-19:00

מרים גמבור, "זוב המלאך", 10.8.18 | **איה אדמון**, 17.8 עד סוף חל

גלריה הקיבוץ
רח' רב חזן 25, תל-אביב 5232533
ב, ד, ה, 19:30-17:00, ו, 13:00-10:00, ו, 13:00-10:00

**"אריה ארץ הויקספה באמנות
ישראלית"**, קבוצת רב תחומית, עד 9.8

קמרה אובסקורה, הגלריה
רח' ריב"ל 5, קומה 2, תל-אביב 5371871
א, ה, 10:00-13:00, ו, 10:00-13:00

סלי אמית'סביב, 4.8.18

גלריה חושלר
דיזנגוף 147, תל-אביב 5229044
א, ה, 17:00-20:00, ו, 10:00-14:00

ארגו יצר, עד 13.8 | **מיכאל רופרט**,
חל מ-31.8

גלריה שלוש
רח' חיים 5, תל-אביב 528913
ב, ד, ה, 17:00-19:30, ו, 10:00-13:00

מוזיאון ולטרנד ישראל

קמפ'ס תל אביב, 04-9899566
א"ח 14:00-19:00
ו' 12:00-16:00, שבת 09:00-16:00

אדוארד מורוסי, עד 27.5 | אורה סגלס,
"סמאל", פיסול, עד 27.5 | "פסיקת
מקריב", קרמיקה, קבוצתית, עד 3.6

מוזיאון העלייה הראשונה

רח' העניב 2, זכרון יעקב, 06-6212333
א,ב,ד,ר,ו,ז, 16:00-19:00, ג, 09:00-18:00
ו', שבת, 10:00-14:00

"תפאורה ואביזרי פרטיים", תמונת

המוזיאון החדש

בן העשיריה תל, טל. 04-9872977
א"ח, 17:00-19:00, שבת 10:00-17:00

נפתלי בוס, עד 21.5 | דוד פיין, פיסול, דני
פיין, סצנה רוא, "מעגלים", רחל מ"ש, 17.6

בית זבראל כנרת

צפת, עמק הירדן, טל. 06-6751175
ב"שבת, 10:00-24:00

זמירה פוק, "סמל", 6.5 | 10.5 אילנה שפיר,
סמאיקה, עד סוף יוני | יעקב קרלנדר, "אין זלמן
שמואל", ציור, עד 13.5

גלריה יפעת

קיבוץ יפעת, טל. 06-6348834
א"ח 12:00-19:00, ו', 19:00-21:00
שבת, 12:00-14:00, או בתחומים.

תמר אפריקן, ירח שנה, ציור, מאי

גלריה לאמנות, נבעת חיים איתור
קיבוץ נבעת חיים איתור, טל. 06-6369351
ו', 12:00-19:00, שבת, 10:00-18:00

גיל נאדר, דרורה ויצמן, ירד נחמני,
"שחררה", תמונת

הגלריה לאמנות אום אל פאחם

ת.ד. 174, דרך מנחם הכהנא, חיפה, אום אל
פאחם, טל. 06-6315257, א"ח, 13:00-
09:00, 19:00-16:00, שבת, 19:00-12:00

חשמל ביד היצור, קבוצתית, עד 20.8

גבר, גלריה לאמנות ישראלית

קמפ'ס גבר, טל. 04-9932252, ו' וערב 17
12:30-14:00, שבת 19:30-12:30

יהודית מצוקל, "עמק", 27.5 | 24.6

הגלריה ע"ש ליידי רחליל לינוס

מכללת אריז בראדה, כרמיאל, טל.
04-9901995, שבת, 14:00-11:00, או בתחומים

אלי רן, פיסול, סדנת בית הלחם, ציור,
"עצמות 2000", 6.5 | 30.9

המכון לאמנות ארונים

טבעון, טל. 04-9838750
א"ח, 10:00-11:00

יאיר גרבוז, יוחאל קריזה, עד 11.6

גלריה סימנלי

מושב מדיים, ד.ג. חוף הכרמל,
טל. 04-9873214, שבת, 17:00-11:00,
או בתחומים נלווים

"בין שמיים וארץ", קבוצתית, עד 21.5 |
בתיה אינגוילץ, ד.ג. 21.5 | חיים שטר,

זמנאותנו ע"ד, 3.6 | 4.7

גלריה קיבוץ ראש הנקרה

קיבוץ ראש הנקרה, ד.ג. ליל מטריז, טל.
04-9857304, 04-9857205, ו' 21:00-19:30,
שבת, 13:30-12:30, או בתחומים.

סימה מאיר, "בדיקת רקמות", 12.5 | 3.6
ליאורה זאבי, 16.8 | 7.7

הגלריה לאמנות, קריית טבעון

סניף התענוגות, ק. טבעון, רח' המגדל,
טל. 04-9835506, א"ח, 13:00-08:00, 19:00-
16:00, ו', 12:00-08:00, שבת 13:00-11:00

נעמי בריקמן ופסח סלבוסקי, 6.5 | 19.8

גלריה קריית האמנים החדשה

רח' העניבות 12, קריית טבעון,
טל. 04-9835308, א"ח 13:00-08:00,
ו', 16:00-18:30, 08:00-12:00

אורית חפשי, דליה ריי, זהר טריפון,

"מסמ הער נחמה התאורה", 8.5 | 12.6

עורכת: רחל סיכאלי



Guggenheim Museum

1071 5th Avenue

שקרא אונג, עד 14.5

Guggenheim Museum Soho

575 Broadway Ave.

אנדי וורנר, הסעודה האחרונה, נמסון

Dia Center for the Arts

548 West 22nd St.

דוגלר ג'אד, עד 18.6 | חדני גריהם
אורה לוטר, עד 18.6 | תומס שוסה, עד
18.6

Metropolitan Museum

1000 5th Ave

שקרא אונג, רטרימוקטבה, עד 14.5 | ציריס
כרטיס 1990-1885" עד 21.12

Museum of Modern Art

11 West 53rd Street

מחוקק 89- ג'וליה ביקס, עד השוק הבא |
1990 Making Choices: MOMA 2000,
עד 26.7

New Museum of Contemporary Art

583 Broadway Ave.

"picturing the modern amazon", "מוזיקים
את האמונה המודרנית", עד 25.6

PS1 Contemporary Art Center

22-25 Jackson Avenue, Long Island

"Greater New York", 100 אמנים או ציירים
נבחרים, עד 20.6

Whitney Museum of American Art

945 Madison Avenue

The Whitney Biennale, עד 4.6

Uptown and Midtown

Gagosian Gallery

980 Madison Avenue

ויליאם דה קונינג, עד 17.6

International Center of Photography

1123 Ave of the Americas

Picturing Business

1930/65 Fortune, עד 14.5

Lelong Gallery

20 West 37th St.

אנדי וולדסוורת', עד סוף יוני

Marian Goodman Gallery

24 W.37th st

דן גראהם, עד 20.5 | ויליאם קנטרידיי,
סטיב מקווי, 14.7 | 20.5

Mary Boone Gallery

745 th Avenue

"אינקה אסנה", 5.5 | 24.6

Leo Castelli Gallery

39 E. 79 St.

הנה קולינס, עד 20.5 | תערוכת עבודת
על נייר קבוצתית, מתחילת יוני

Galerie St. Etienne Gallery

24 W 37th St.

"From facade to Psyche", ג', נואם,
קלימט, קוקושקה, שילה ואחרים,
(פרסומים מאסטרס ושימרה מתחילת
החאה), עד 10.6

Pace Wildenstein Gallery

32 East 37th St.

אונג מרטינ, עד 3.6

Chelsea

Andrea Rosen Gallery

525 West 24th St.

אנדריאה זיסל, עד 27.5 | ג'וליה שר ואבם
קירוסטסי, 7.7 | 21.6

Barbara Gladstone Gallery

515 W. 24 st.

סטפן בלקנהול, 15.4 | 13.6 | ריצ'רד פרינס,
20.5 | 30.6

Chelm & Read

521 W. 23 St.

חברת ספילדורף, פרטיים נעמים, עד 3.6

Feigen Contemporary

535 W. 20 St.

גרגורי גרין, עד 27.5 | תערוכה קבוצתית,
מתחילת יוני

Mathew Marks Gallery

522 W. 22, 24 st.

ג'ילג'ד בלייק, עד 13.5 | קסרינה פרסט,
23.6

Metro Pictures

519 W. 24 st

רנה דאניאלס, עד 27.6

max Protetch Gallery

511 W. 22 st.

סקוט ברטון, 11.5 | 24.6

Paula Cooper

534 W 21 St.

רוזלף סטינגל, עד סוף מאי

303 Gallery

525 W. 22nd st.

תומס רוף, סטיבן שור, 6.5 | לילה על,
8.6 | 1.7

Luhning Augustine

531 W 24

פיפילטי ריסט, עד 27.5 | ז'אן צילומס,
20.6 | 21.6

Soho

David Zwirner Gallery

43 Greene St.

רון מק'קורקן, עד 27.5 | אולריקה
אוסטינגר, 1.6 | 24.6

Exit Art

548 Broadway Ave.

"Nuevo New York", תערוכת סולטי סדק,
19.6

Marianne Boesly Gallery

31 Greene St.

דית'ו אלמס, צ'ריל, עד 13.5

Peter Blum Gallery

99 Wooster St.

רוברט לנדוילט, צ'ריל וסמאייס, עד סוף
מאי | ספרים ותדפיסים בהוצאת הגלריה,
9.8 | 2.9

Lehmann Maupin Gallery

39 Greene St.

בובי קולורה, פסול, עד 26.5

עורכת: סליה הלסקין



"אימפריית הזמן, מינוס ויזירה, עד 10.7
| "בעלות והרס, אסטרונומיה מינית
באמנות המערב" עד 10.7

Maison Europeenne de la Photographie
5/7 rue de Fourcy
סבסטיאן סלגרו, עד 3.9

Musee du Petit Palais
Av Winston Churchill
"שמש מקסיקו", עד 13.8

Galerie Nationales du Grand Palais
3, Avenue du General Eisenhower
1900, עד 26.6 | "רחות, זהב
ושאמנזים", עד 10.7

Galerie Nationale du Jeu de Paume
Place de la Concorde
איחפה האחרת, עד 21.6

Galerie Almine Reeh
24, rue Louis Veuve
מילטוס מנסס, עד 10.6

Galerie Anne de Villepois
11, rue des Tournelles
צילום, תערוכה קבוצתית, עד 3.8

Galerie Emmanuel Perrotin
20, rue Louise Weis
קאוח איזיסה, עד 10.6

Galerie Jennifer Flay
20, rue Louise Weis
אלן מנס, עד 10.6

Galerie Nathalie Obadia
5, rue du General Saint-Laud
פיונה ריי, עד 27.5-20.6

Galerie Taddaeus Ropac
7, rue Dabrowska
מיסר היילי | ג'ודי פוקס, עד 10.6

Galerie Nippas
108, rue du Temple
לוקס סמס | סספן דין, עד 10.6

Galerie Prax-Delavallade
28c rue Louise Weis
ביים איסרסן, עד 10.6

עורכת: אורית רוזן

**המידע באחריות הגלריה
כל הזכויות שמורות לסמונדי**

"אהב סקר, צילמים משנת 1870 והסג,
נאות, ורחול, ביים ופלאבן, תמות אסי
קטט ליל מנסים

Victoria and Albert Museum
South Kensington, SW7
1900-1890, תערוכה מקיפה כוללת צור,
פסול, קרמיקה, סקסטיל, תכשיטים, גרפיקה,
ורחם איכטקטורה, עד 6.4

Whitechapel Art Gallery
Whitechapel High street, E1
פרנסיסקו סולד, תערוכה מקיפה של האמן
המקסיקני החשוב, עד 14.4

The Museum of Modern Art
Oxford, 30 Portenkie Street
וייני, תצלום מן זמן צולמו משנת 1870
עד 2.7

עורכת: דליה מנור

Musee d'Art Moderne de la ville de Paris
11, Av. du President Wilson
דאגלס מרדון, עד 15.5 | "העולם
שבראש", עד 7.6-29.10

Musee d'Art et d'Histoire du Judaisme
71, rue du Temple
לור סגל, עד 12.5 | ג'ארי פולרשטיין,
עד 21.5

Centre Georges Pompidou
Place Beaubourg
הקודקס של דושאן, עד 5.6 | ברסאיי,
עד 26.6 | סוריקו מורי, עד 22.5 |
Elysian Fields, עד 24.7 | סירי הוג,
עד 24.5-24.7

Centre National de la Photographie
11, rue Benar
מאריקו מורי | אלן גינברג, עד 29.5

Fondation Cartier
261 bd. Raspail
Okhai Ojekeke | Cai Guoqianh
עד 28.5, Pierick Sorin

Musee d'Orsay
1, rue de la Legion d'Honneur
"וינה קאליאס, המודל של מאנה" עד
16.7 | קורבה והקומנה של פריס |
הקומנה של פריס, צילמים, עד 11.6

Musee du Louvre
רמברנדט, תחריטים גישומים, עד 18.6 |
קליצריפה עותומנית, עד 29.5

פריז

National Gallery
Trafalgar Square, WC2
לראות את הגאולה, זימו המסית, סמור
צירות מימי הביניים ועד המאה העשרים, עד
7.5 | רומואלד וכני זמנו, תערוכה קטנה
של ציורים מאספי הקונסטמוזאם בבואל,
סול "העלסדי" של רומואלד, עד 21.5

National Portrait Gallery
St Martin's Place, WC2
הצילומים של סטודון: ראהסקטבה,
דוקטם מעולם האמנות והמנה ונודים אחרים
של החיים, עד 4.6

The Photographers' Gallery
Great Newport st, WC2
בוריס מיכאילוב, סמור מסודות הצילום של
אחד מחשבי האמנים שימא סמורדון, עד
21.5

Royal Academy of Arts
Piccadilly
שארדן, כמלאת 300 שנה לחולדת עד 29.5

Rocket Gallery
13 Old Burlington St, W1
קופי גנל, אמן מלסונגיל כעסות צילום
ודאן, עד 3.6

Saatchi Gallery
98A Boundary Road, N8
רעש נמלים, עבודת חדשת של אסי
"סנסורה" מ-20.4

Serpentine Gallery
Kensington Gardens, W2
אפקט החממה, תערוכה כוללת של סט
באמנת סמכ עד שנה ספורת, עד 4.4-21.5

South London Gallery
Kensington Gardens, W2
בנולל אש שהיתה בראש שלי, תערוכה
קבוצתית כוללת (מישראל על הבון עד
קה מידה תפיסה כוללת, עד 5.4-21.5 |
אמנות חיה (מינוס), עד 30.5-2.6

Stephen Friedman Gallery
25-28 Old Burlington St, W1
ויליאם קנסוידני, עבודת חדשת, עד 14.4

Tate Gallery
Millbank w1
רסקין, סמור והמורה פאליתים, תערוכה
לעון מאה שנה למות של ג'ול סמור האמנת
הבריטים, עד 29.5 | רכישות חדשות של
אמנות בריטית 1990-2000, עד 29.5 | מנה
חאטום, עבודת חדשת בולדת הפסול, עד
23.7 | נדח המנס, אסכולת ציי סורץ 1803-
1933, עד 17.9

Tate Modern
25 Summer Street, SE1
לאיי בורדואה, עבודה חדשה חולת סמור
בהמנה מחודת של הפיס, עד 15.5 | הרבוב
וזה סוריון, אודיכלס שאחרים ששחרים
לבינת הפיס החדש, עד 12.5 | תצוגת מסמך
לזיה בלס מאינדיק (סרט), כמקום: סיקאסו

Barbican Art Gallery
Level 3, Barbican Centre, EC2
אמנות מלחמת הכוכבים, האמנים שמשוח
המאה של מלחמת הכוכבים, מ-13.4

Bernard Jacobson Gallery
146 Clifford St, W1
Camden Arts Centre
Arlington Road, NW3
מרל דומא, ציורים גישומים משמנה הפנים
האחרות, מ-4.2-26.6 | ג'ון רידלי, צילום | חונן
קרוז, רמיי סמט | לאויז ריינברג,
התערבות סבסביב, עד 7.4-28.5

Chisenhale Gallery
64 Chisenhale Rd, E3
סמוקו סאקאהאשי, פרויקט אמנס
17.4.10, www.chisenhale.org.uk

Design Museum
Shad Thames, SE1
הבאומאוס בדסאן, כ-3000 מוצגים של
רעש, עבודת מחמת, סקסטיל, גרפיקה צור,
עד 4.6

Esterick Collection
39A Cannonbury Square, N1
פרימו קונטי, סמוריס מונג: האמנים
הסמוריסטית (סמל 14 עד 19) של הוצר
האמילק, מ-15.3-21.5

Hayward Gallery
South Bank Centre, SE1
בום על קולי, אמנת העליל, תערוכה
קבוצתית של מיצגים ועבודת קל, עד 27.4

ICA, The Mall
London SW1 5AH
סרטי העתיד של נק, פיס חדש של זמן
הכזה סמור האמנות עם מנס לעתיד, עד 17.3

White Cube2
48 Hoxton Square, N1
תערוכה הולדת של העליל החדש באור
האמנסו כמורח העל, הצ'יפמנים, מנה
חאטום, זמין הפיס, גרי יום וגם
"הרכישה החדשה" גילברט וינרז

Lisson Gallery
67 Boon st, w1
אניש קאפור, עד 1.7

Lisson (9 Kesne St.)
תערוכה כוללת של עבודת ודיש בולאס
מרדון, סוני אורסלר, נוסה ביקרפס, פול
מקארתי, פריסיס אלס, האחת וילסון
ועוד, עד 26.5

Mayor Gallery
21 Cook St, W1
דראליון וחרשי, עבודת משנת 1870 של
ארמאן, סמור, כריסטן, ספוארי, ניקי דה
סן פסאל ועוד. אבי 2000

מקדשים תעשייתיים

תחנות הכוח של חברת החשמל דרך עדשת מצלמתה של האמנית שולי שדה. לקראת תערוכתה הרטרופסקטיבית בתל חי, משוחזרת שדה על ההבדלים בין הצילום התעשייתי האמנותי לבין זה המתעד. מאת מיכאלה רוז

בתמיכת הממשלה היהודית, הצטלבה דרכם של המקדשים והמפעלים משני תקופות שונות והם הפכו בעיניה למיקשה אחת. השמים שחודרים למפעלים דרך פתחי האור, הופכים בעבודות של שדה לשמים כתומים בוהקים, כאילו החלל מוקף אש בעזרת, כאילו היה מכרה ממאה אחרת. שדה פיתחה טכניקה ייחודית המשלבת זפת בעבודות גדולות בשחור לבן. היא מכסה את משטח התמונה בזפת עד שהתצלום נעלם. הזפת שמטבעה אינה מתייבשת, מאפשרת לה לחשוף את התמונה מחדש בתהליך איטי בעזרת מברשות, נגיעות ידיים ובדיים. לחפש אחרי נקודות האור, ולנלות את הקומפוזיציה מנקודת מבט חדשה. "כיסוי העבודה בזפת מנטרל את האנו של כצלמת", היא אומרת, "ומחזיר לעבודה, תוך כדי חשיפת התמונה, את התלת-מימדיות, שאיבד האובייקט המצולם". שדה, בוגרת בצלאל, נחשבה בסוף שנות ה-70 לאמנית פרפורמנס ומבטיחה. עבודת וידיאו ארט שלה ברכשה על ידי מוזיאון ישראל ב-1980, ובאותה שנה הציגה מיצג בביאנלה בתל חי, שעורר עניין רב. זמן קצר לאחר מכן עזבה את ישראל, ומאז היא יוצרת ומציגה בניו-יורק. לאחרונה היא עוסקת גם בהוראה בביה"ס לאדריכלות בפנסילבניה, ובשנה שעברה העבירה קורס בצלאל. את האתרים התעשייתיים שציירה בשילוב טכניקת הזפת, ועברה לצלם ב-1992. בשלוש השנים האחרונות היא מתחקה אחר תחנות הכוח החשמליות של הרכבת התחתית בניו-יורק, רובן בנות 80- שנה. "אלה מבנים יפיפיים מבחינה אדריכלית, והם נהרסים במהירות. מדובר במבנים בולטים בנודלם שהשערים שלהם נעולים, באמצע מנהטן ובאזורים מרכזיים בעיר, ונראה שאנשים חולפים על פניהם מבלי להיות מודעים לקיומם. מעבר להבעה האמנותית בצילום, הרגשתי צורך להנציח אותם. התחושה היא שאם אני לא יכולה לעצור את הריסת המבנים האלה, אני אצלם אותם".

בארה"ב, היא מקושרת ל"איגוד לארכיאולוגים תעשייתיים" (האמנית והאשה היחידה החברה בארגון), ול"HAER". לדבריה, ארגון הארכיאולוגים התעשייתיים הוא קבוצה קטנה יחסית של כ-2,500 מהנדסים בדימוס, בעלי עניין משותף בשרידים תעשייתיים. הקבוצה מקיימת כנסים שנתיים בערים תעשייתיות ברחבי ארה"ב ומשמשת צומת מידע בתחום. "האיגוד הוא בעצם מאגר המידע שלי לאתרים אסורים לצילום שהכניסה אליהם בדרך כלל אסורה, והם אלה המעניינים אותי במיוחד". הארגון השני, "HAER" (הארכיון להיסטוריה של ההנדסה האמריקנית), הוא גוף ממשלתי שאחראי לתיעוד שרטוטים אדריכליים של מבני תעשייה. "מחננו אני שואבת מידע על מבנה או גשר שעומד להריסה, למשל, ומשיגה אישור יקר מציאות לצלם את רגעי ההרס".

לא צריך לפוצץ גשר כדי למצוא את החוויה עד תומה, היא אומרת. את גשר ברנסייד בפורטלנד, אורגון, למשל, צילמה לעבודה שתופיע בתערוכה. "כשהגעתי לצלם את הגשר מעל הנהר", מספרת שדה, "עצרו שומרי התחנה את תנועת האוכיות לכבוד הצילום, והעלו שתי זרועות עקב במשקל טונות של בטון. אחר כך הורידו את הזרועות כדי שהאוכיות יוכלו לעבוד ופתחו שוב את הגשר לצילום נוסף". גם מתחנת הכוח חיפה א', מעידה שדה, היה לה קשה להיפרד.

תחנת הכוח ההיסטורית חיפה א' הצליחה להפתיע את שולי שדה, אמנית שראתה כמעט כל תחנת כוח היסטורית ברחבי הנלובוט. "בשום תחנת כוח בעולם, לא ראיתי אדריכלות כזאת, ומבנה גג מסוגנן מבטון", היא מספרת. תצלומיה של שדה באתרי חברת החשמל יהיו חלק מתערוכה מקיפה של כ-60 מעבודות הצילום שלה. התערוכה תיפתח בחודש מאי במוזיאון לצילום בפארק התעשייה תל חי. מקצת מהתמונות, מופיעות לצד תערוכת הדגמים "חשמל ביד היוצר" של חברת החשמל הנערכת בימים אלה.

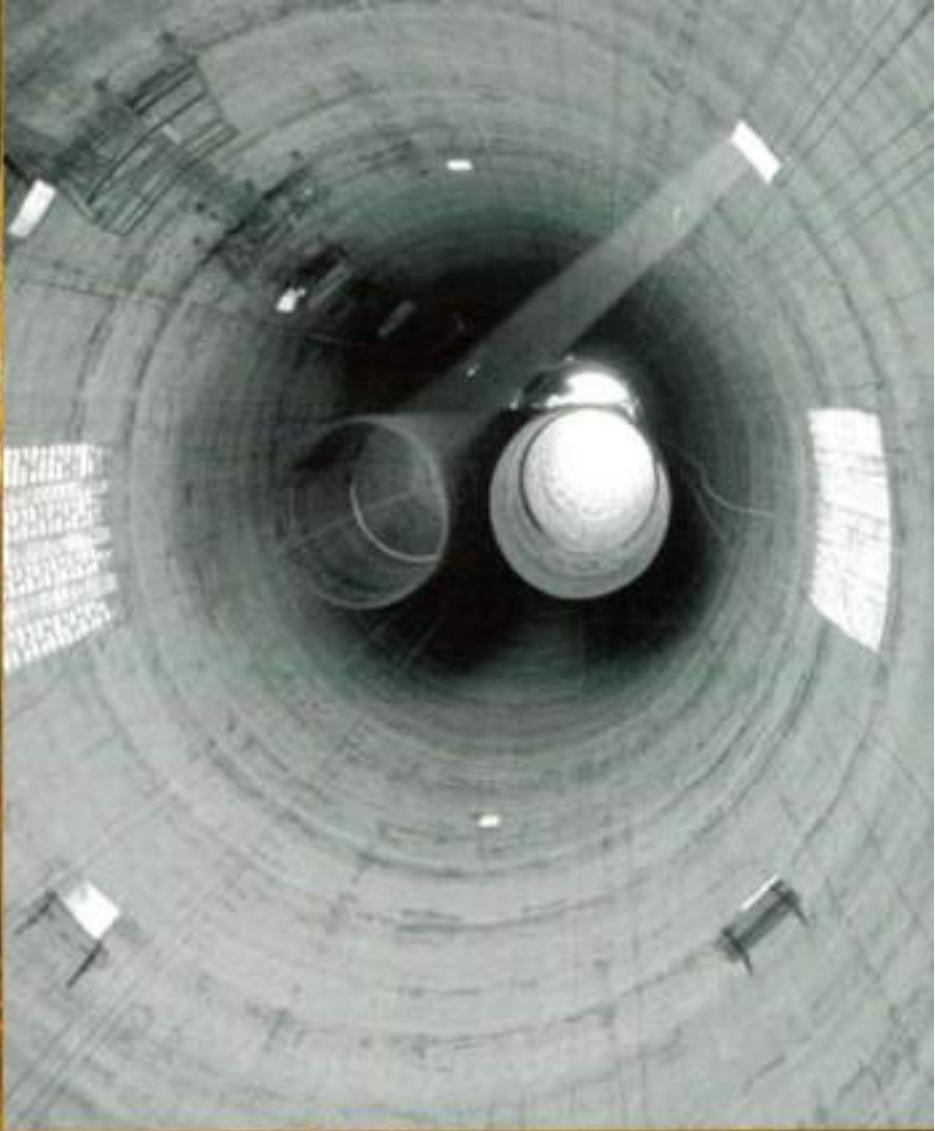
שדה, אמנית ידועה שחיה ויוצרת בניו-יורק, נוסעת בעקבות מפעלי תעשייה בעולם רגע לפני שיהיה מאוחר מדי והם ייהרסו. היא מצלמת מכרות, מפעלים וגשרים תעשייתיים, וזהו שיתוף הפעולה האמנותי הראשון בינה לבין גוף תעשייתי. חברת החשמל ידועה בפעילותה בשימור, תיעוד וחשיפת עברה. חלק גדול מהמבנים ההיסטוריים שינו את יעדם ומשמשים כיום את החברה לצרכיה, תוך הקפדה על שימור המעטפת החיצונית שלהם. שדה, שכואבת את הכחדתם של מבנים מהסוג הזה בעולם, מצאה במוזן הזה פרטנר.

תחנות הכוח של חברת החשמל בישראל מעניינות אותה דווקא משום שהן צעיבות יחסית לאחיותיהן בעולם. תחנות הכוח הידוליות הראשונות שנבנו בשנות ה-20, והתחנות הקיסודיות משנות ה-30, הן ביטוי לרעיונות של טובי האדריכלים של התקופה. זמן לא רב לפני, פקד את תחנות הכוח הראשונות שהוקמו בישראל פרופי גילברט הרברט מהמרכז למורשת האדריכלות בסכנין בחיפה. גם הוא טכח לנלות שמבנים אלה הם מפנינות האדריכלות המודרנית בארץ ישראל. מחקרו על אודות תחנות הכוח שהקים פנחס רוטנברג בשנות ה-20 יצא לאור בעיצוב ייחודי על ידי חברת החשמל, ובקרוב ייצא לאור המחקר על אודות אדריכלות הדור השני של התחנות.

שדה יצרה קשר עם מנכ"ל חברת החשמל רפי פלד, והביעה עניין לפקוד את תחנות הכוח. "פלד ראה את הבקשה שלי באור חיובי מאוד, והזמין אותי לסיור מודרך בתחנות", מספרת שדה. "במהלך הסיור הזמינה החברה עבודות שצילמתי בהן".

היא מדברת על המבנים התעשייתיים שהיא מצלמת כעל חיות נכחדות. "המבנים נכחדים בעולם ממש בדקות אלה" אומרת שדה. עבודותיה אינן מפעל הנצחה נוסטלגי, לעומת הצילום התעשייתי של הונג הנרמני הילה וברנד בכר, למשל, שתצלומיהם מתעדים אדריכלות של תקופה. שלא כמו צילום השחור לבן השטוח של בני הזוג, עבודותיה של שדה מביעות אנושיות גדולה. על גבי התצלום אפשר לחוש את טביעות האצבעות של עובדי התעשייה, להריח את כתמי השמן, וכל זה מבלי שתהיה בתמונות נוכחות אנושית.

היא לא מבקשת למצוא את הייחוד במפעל בקשמיר לעומת זה שבפיטסבורג. למפעלים מתחילת המהפכה התעשייתית במכסיקו ובסינפור, יש לדבריה, אותה דיאלקטיקה, אותם פתחי אור, אותו חלל פתוח גדול מפויח ואפלולי. פתחי האור שהשפיעו על תאורת החלל הלכו והתרחבו בד בבד עם התפתחות אדריכלות הבטון, הזכוכית והברזל בעשורים הראשונים של המאה ה-20. "מה שקסם לי במיוחד בחללים האלה הוא המפגש הייחודי בין חלל, אור חמון, מפגש שמתכתב במידה מסוימת עם המקדשים בעת העתיקה". בחסע בעקבות מקדשים ומפעלים שערכה לאחרונה בהודו,



אגודת
הציירים
והפסלים
בישראל

אגודת הציירים והפסלים בישראל - סניף תל אביב
PAINTERS & SCULPTORS ASSOCIATION, ISRAEL
9 ALHARDI ST. TEL-AVIV 64244 TEL.03 5246665 FAX (03 5294333
אלוצ'יו 9 ו'יא 664244 טל. 664244 פקס. 03'5226433

גלריה גדולה

4.5.2000 - 2.6.2000

ILIGILI - "הפורץ הנוצץ" מולטימדיה

5.6.2000 - 7.7.2000

אסתר פרץ ארד רטרוספקטיבה

גלריה קטנה

7.5.2000 - 2.6.2000

מיכל שמרלינג חכנס

"נופים בצבעי מים"

גלריה חדשה

01-6477887

לינה גולן "מראות נע(א)למים"

גלריית במה

03-6477887

דרורה וייצמן

"הפץ חיים"



PUSH - PULL

ליליאנה קדישבסקי

לשאוף ולהחזיק תערוכת מולטימדיה

אוצרת: שלומית שקד

11.6.2000 - 8.4.2000

מוזיאון אשדוד, רח' השיטים 16, חבני ד' אשדוד טל. 08'8843092



BB&M

ISRAEL

בוימר את מודל

בוימר את מודל לוקחים את האמנות שלך ברצינות

אמנות מובילה במיטבה

החברה המובילה בישראל במשך 50 שנה
לאריזה והובלה בינלאומית של יצירות אמנות
במקצועיות ואחריות מלאה

עמילות מכס / בטוח

שילוח אוויר / ימי מדלת לדלת

אריזה מקצועית עם חומרים מיוחדים

תכנון ובניית ארגזים מותאמים ליצירות

אחסנת יצירות בכספת מאוקלמת בתקן מוזיאלי

קהילת ונציה 12, נאות אפקוק, תל אביב 69513

טל: 03'6477887 פקס:

03'6477676

Rachel Heller

2 May to 13 May 2000

Opening Tuesday May 2 at 6 pm

Abraham Lubelski Gallery
473 Broadway (7th floor) NYC NY 274 8993

Tuesday through Saturday 10am to 6pm

Production: Doron Polak - Projective



סאהר כיוף

מורשת ושלום . ציורים . אוצרו: אנטון בידרמן . 29.4.2000-20.5.2000
בי"ס וגלריה סטודיו אמן, רח' האלון 45, חדרה. טל: 6325169-06 פקס: 6324172-06

המוזיאון הפתוח  גן התעשייה תפן

נפתלי בזם סולם חבלים

1996-1999

ינואר-מאי 2000

אוצרת: רוטי אופק



א"ה' 17:00-9:00 ו' 14:00-10:00 שבת 17:00-10:00 04*9872977 04*9872022

קרייף אריה

"אשה חושנית"

19.5-25.5 תערוכת האמן קרייף אריה "אשה עיומה בציפיה חושנית"
26.5-1.6 עבודת של בוגרי סדנאות הציור קרייף אריה "כל אחד יכול לצייר"



Arieh Kreif

טל. 052*303993 09*8941457

רח' נחלת בנימין 83, תל-אביב א"ה' 19:00-9:00, ביום ו' 14:00-9:00 ארסא: 03*5601921



יורם דיאמנט

ציורים

אוצרת: דליה דגון

19.5.2000-8.6.2000



רח' פחג 42, תל־אביב 63417, טלפקס: 03-5225847
בִּיה' 13:00-10:30, יום א' 19:00-17:00, יום א' 13:00-10:30



חום, יולי אוגוסט 2000 לימודי קיץ בסדנא



החלה הרשמה:

יסודות הרישום הקלאסי - ודים קופטייבסקי רישום ואנטומיה - חדים קופטייבסקי רישום
מודל עירום - גל וינשטיין קורס ברישום - דורון רבינא הציור הקלאסי - ודים קופטייבסקי
ציור בצבעי מים - זרר טריפן ציור בצבע - דורון רבינא ציור בשמן - מימי סמילן הצילום
המבויים - אורי גרשוני ניסוי וטעייה (צילום וביקורת) - אורי גרשוני תחריט - אילה
בוגדנסקי שיטות בהדפס - אילה בוגדנסקי תבניות וציקות - גל וינשטיין

התחלת הלימודים 9.7.2000

רישום מודל עירום ללא הדרכה

יום א' 18:00 עד 20:30 (לאורך כל השנה) אין צורך ברישום מוקדם

סדנאת אמני הקיבוץ

איתמר בן אבי 5, תל־אביב 03-6919680



פאול קור כמעט שחור עד 9.5.2000
מונטייפיים

ליבי במזרח תערוכה מאוסף המוזיאון
גרשון קניספל פתיחה 20.5.2000 בשעה 13:00

מוזיאון בר־דוד קיבוץ ברעם 13860
א"ה שבתות וחגים 16:00-10:00, | עד 14:00
טל. 06-6988295 פקס. 06-6987505



סטודיו

כתב עת לאמנות

לכבוד

סטודיו חבצלת, ת.ד. 23570 ת"א, 61231 (מחלקת מנויים)
טל. 03-5255701, פקס. 03-5255702
דינגוף סנטר, שער 6

ברצוני לחתום לחתום לחדש את מנוי סטודיו למשך שנה (11 גליונות)
 ברצוני לחתום על מנוי מתנה על סטודיו למשך שנה (11 גליונות)
מחיר מנוי: 280 ש"ח, מחיר חברת בודדת: 28 ש"ח

שם ושם משפחה:

כתובת:

עיר:

מיקוד:

טלפון:

ת.ז.:

המחאה

ישראל כרטיס יזיה מס:

בתוקף עדי:

פרטי מקבל המתנה:

שם ושם משפחה:

כתובת:

עיר:

מיקוד:

טלפון:

תמי נחשון

"אבניור"

12.5.2000 - 2.6.2000

בגלריית מני א, רח' אחוה 30, נווה צדק, ת"א

"גיזרע"

3.6.2000 - 8.6.2000

במשכן אמנים רח' יודפת 7, הרצליה



רפי זמיר

ציורי שטן על בד

הפתיחה ביום ו' 21.4.2000, א' חומ"ה פסח 12:00-14:00
התערוכה תהיה פתוחה עד יום ה' 18.5.2000

א"ה 09:00-19:30 | 09:00-14:00

רח' נחלח בנימין 83 תל-אביב, טל. 03-5601921



גלריה פריסקופ לעיצוב עכשווי

tsu.R - PRODUCED PRODUCTS עבודות בייצור

פתיחה 18.5.2000, יום ה' 20:00

גלריה פריסקופ בן יהודה 176 (פינת ארלוזורוב) 03-5226815
PERISCOP GALLERY 176 BEN YEHUDA ST. (ARLOSEROV CORNER) 03-5226815



ראשית בע"מ

ארוזה ושינוע תערוכות וחפצי אמנות בארץ ובחו"ל

תשרד: ת.ד. 25166, ת"א 61250, טלפקס 03-5739579, 050-748286
תחם: אזור התעשייה כפר אד"ר, טל. 03-5348160

גלעד אפרת • עבודות חדשות • 4.5.2000-2.6.2000 • NEW WORKS • GILAD EFRAT

נגא גלריה לאמנות עכשווית דיונגוף 34 ת"א טל: (03) 5250740 פקסימיליה: (03) 5250741 דאר אלקטרוני nogaart@inter.net.il
NOGA Gallery of Contemporary Art, 34 diazengoff st. Tel-Aviv 64282 ISRAEL tel 972 3 5250740 fax: 972 3 5250741 nogaart@inter.net.il
Opening Hours: Mon-Thu 17-19:30, Fri 10-13, 10-13, ו' 17-19:30, 10-13 שעות פתיחה: ב'ה' 10-13, 10-13, ו' 17-19:30, 10-13

www.nogagallery.co.il

אורחים באקדמיה

במחלקה לצורפות, אובייקטים ואביזרי לבוש

הוצאת המעצב FRANCIS CHAMBERS 17.5.2000 12-30 קמפוס הר הצופים

במחלקה לאמנות

כתת אמן עם הצייר האמריקאי FRANCIS CHAMBERS בנושא "דמות האדם" 21.5.2000-25.5.2000 בניין בצלאל בעיר

במחלקה לארכיטקטורה

הוצאת אביב שאחזקזק FROD היום התיכון: הפנים החדשות של איסטנבול 17:00 25.5.2000

בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים



המרכז הישראלי לפסל בע"מ

רח' יהודה ליב פינסקר 1, ראשל"צ 75305, ת.ד. 3164

אל ציבור האמנים



המרכז הישראלי לפסל בע"מ מספק כלי עבודה וחומרי גלם בנושאים הבאים:

אבן - על כל סוגיה, אבן רכה, שיש, גרניט, בזלת וכו'.

עץ - כל סוגי הפיסול על עץ כולל גילוף וחריטה, מגוון

עשיר של כלים בנושאים אלו.

חמר וקרמיקה - כולל כלים מיוחדים, מתכת ועץ לעבודה

על חמר.

פנאומטיקה - כלים רבים ומגוונים בנושא הפנאומטי גם

לאבן וגם לעץ.

איטונג - משורים ומשייפים ואיזמלים מיוחדים לאיטונג.

שעווה - כלים ממתכת ספציפיים לעבודה בשעווה.

לינולאום - כולל לוחות הלינול, וכל הכלים והצבעים

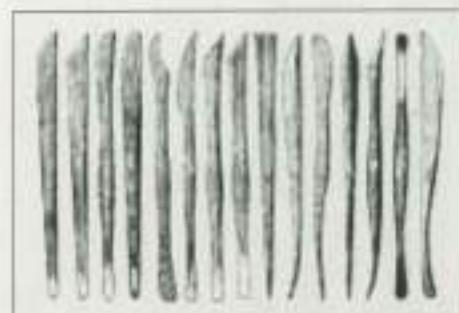
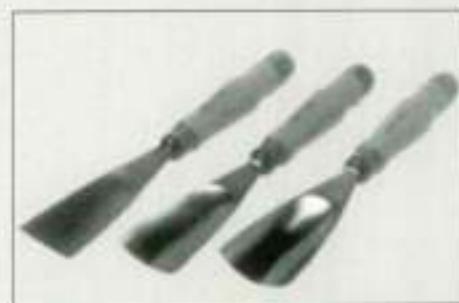
להדפס בלינול.

צריבה - מגוון של כלים חשמלים המתאימים לכך.

ויטראז' - מחלקה מושלמת גם בנושא כלים וגם בנושא

חומרים וזכוכיות.

ריקוע - כלים מיוחדים לריקוע עדין וגס.



שעות פתיחה

א"ה: 11:00-13:00, 17:00-19:00, ב', ו': 11:00-13:00 בתאום טלפוני טל. בית. 03-9690046 עסק. 03-9669762



לימונים
מרכז תל אביב

פטר מירום

צילומים '74-'54

מיכה בר-עם

"עיר מקלט"

19.5.2000-23.6.2000

פתיחה: יום ו' 19.5 בשעה 19:30

גלריה "לימונים-מקום לצילום", בן-יהודה 16 (המקום בגינה), ת.א. מלפנים 5220678
שני-חמישי 19:00-17:00, שלישי ושישי 13:00-10:00

ההצגה בחמיכת "עמודי פנים-סג" - הדפסות דיגיטליות

אדס לוג

ARTLOG

קיטלוג דיגיטלי של מידע חזותי

מערכת ארטלוג מאפשרת
קיטלוג אוספים חזותיים,
חותאם לצרכי קהיליית
האמנות - גלריות ומחייאובים,
אספנים פרטיים, אוצרים,
ציירים ויוצרים.

ארטלוג מציעה כלי תיעוד
וגיהול האוסף מחד - ותצוגה
חזותית באיכות מעולה מאידך.

לפרטים ודנמה:

צוות ארטלוג, טל. 03-6838975
דפוס סבינסקי, רח' שוקן 27
66532, תל-אביב

www.artlog.co.il - aryesabi@actcom.il

המוזיאון לצילום גן התעשייה תל-חי

3 תערוכות צילום

שולי שדה - אור והיפוכו

טכניקה משולבת של הדפסי כסף וזפת

ראובן גרוס

סיפורים מארץ ישראל של ראשית המאה ה-20

תל-חי 1920-2000

פסל האריה

מסמל לאומי לסמל עממי

בתערוכה צילומים המתעדים את הקמת הפסל על כל שלביו בחירת האבן,
גילגולה למקום ובניית הפסל עצמו. מלווה במסמכים אותנטיים מסתערים.

תערוכות מכוניות קלאסיות - קפה גלריה - סיורים מודרכים ופעילויות לכל המשפחה

ימים א'-ה': 10:00-17:00; שבת: 10:00-14:00

בשבתות מתקיימת הדרכה והפעלות לילדים (בתשלום נוסף) בשעות 11:00-14:00

למידע נוסף ותאום הדרכות 04-6950769





המציאות מדומה



המקור משובפל



הבינה מלאכותית



האמנות אמיתית

סאיטקס, מסגרת בלי גבולות...



סאיטקס עולם שלם של צבע

יאיר גרבוז

צחקי גרונייה! צחקי! אריך קסטנר והעולם השלישי

הדפסת מסתובב לטבעת גאה הספר
כנגד כל הסיכויים שנקודת המפגש כאן זכתה
(צילום מספרים ביוגרפיה) בתוצאות עם שבר

10.6.2000 - 10.6.2000

GIVON ART GALLERY

35 Gordon st. Tel-Aviv, Tel. 03-5225427 Fax. 03-5232310



גבעון גלריה לאמנות

רח' גורדון 35, תל אביב טל. 03-5225427 פקס. 03-5232310

יאיר גרבוז

יחיאל קריזה

3.5.2000 - 11.6.2000



**פרויקט
PROJECTIVE**

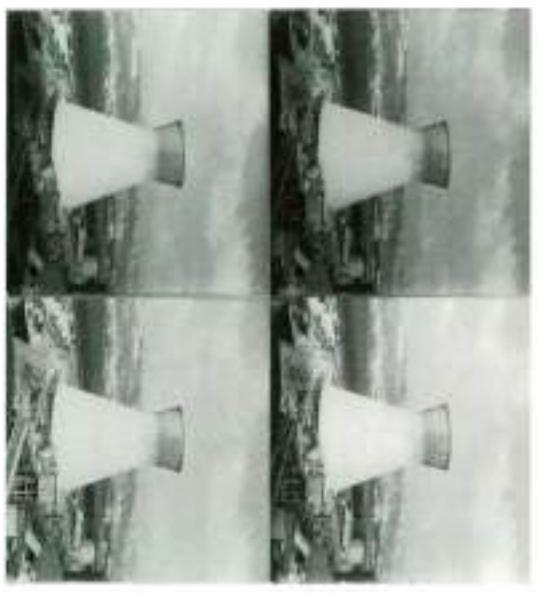
דודו פולק

פרויקט - מוזיאון האגנים - המרכז הישראלי למוזיקת התודעה: רחוב טייכר 31, ת.ד. 461 נעתיים 53103, טלמון 03 7329902, פקס 03 5739023, il, zahav.net, polak_do@zahav.net

המבט
המבט
המבט
המבט



המבט
המבט
המבט



המבט
המבט
המבט

המבט
המבט
המבט



מריקטים נבחרים (רשימה חלקית): אוסטרליה - איסמוביה, נרץ | גלריה ואלטר לאנג, נרץ | המוזיאון לאמנות, אוסף לודוויג וינה | גלריה קוסמוס, וינה | בריטניה - גלריה בן אורי, לונדון | גרמניה - עיזית מינץ | גלריה קולר, בד קייטצ'ן | מוזיאון הקומניקציה, פרנקפורט | צרפת - קונסיסואר סנטרל | גלריה ווטשילד, פריס | ספרד - עידית סרוגסה | הדראפ ארט, ברצלונה | אילווין, ברצלונה | איטליה - קספו אובדציונה, נובי-אסמבריה | הגלריה לאמנות תיאטרון דה-ויטה, בולוניה | פולין - מוזיאון האמינס, לודז' | ונצואלה - מוזיאון סופיה אמבר, קרקס | רוסיה - בית האמן, מוסקבה | אמריה חליקין, מוסקבה | ניו יורק - גלריה לובלסקי, מנהטן | היברו יוניון קולג', מנהטן | מרכז ה-42Y, מנהטן | גלריה סרקין, מנהטן.



המבט
המבט
המבט

המבט
המבט
המבט



המבט
המבט
המבט

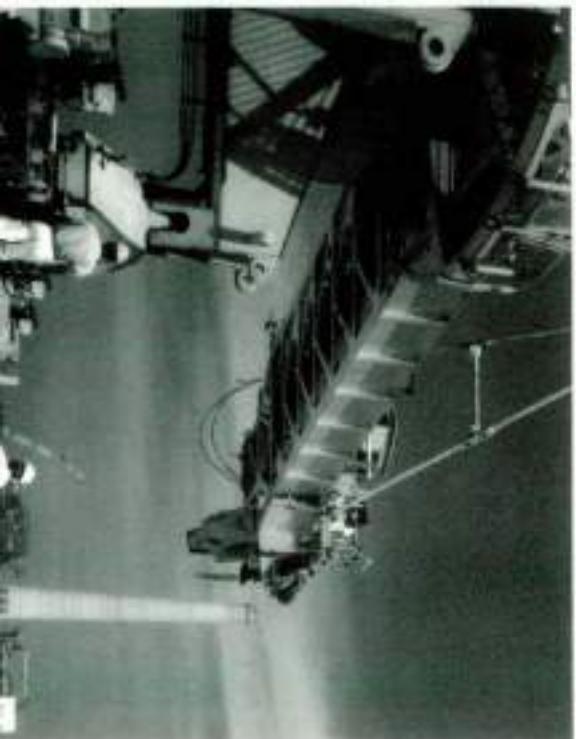




גיאור טעלר, "אני לא נחמדתי את ארבע סדומותי, אלא רק את ארבע
וידוא מולק עם 'אם לא אהיה'." 1968



סטיבן פרידמן, "האדם והחיה: האדם והחיה", 1968



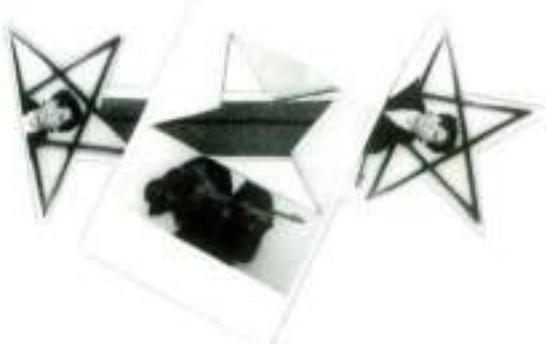
הנרי טורנדורף, "האדם והחיה: האדם והחיה", 1968



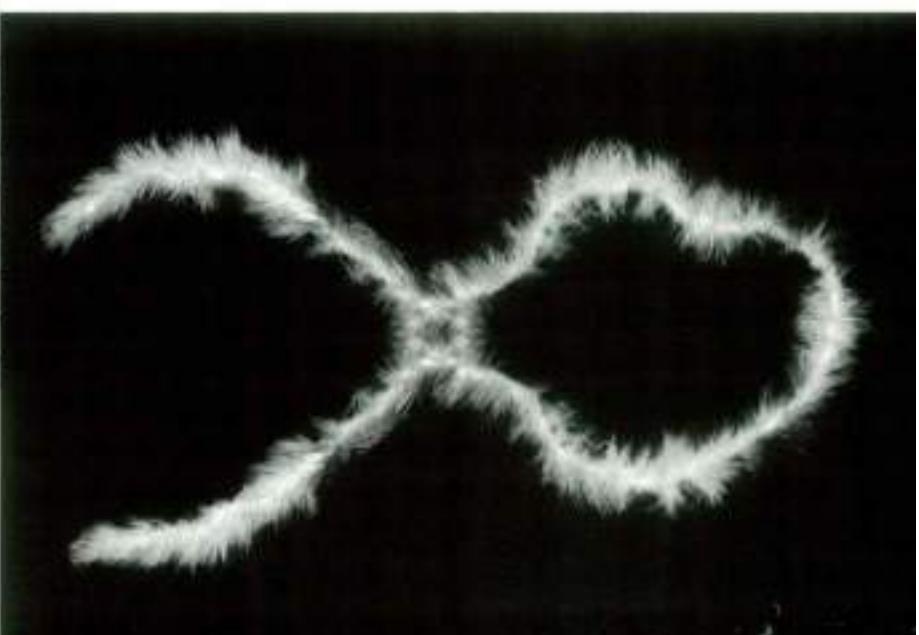
אורי זד-בר, "אמסטרדם", 1968



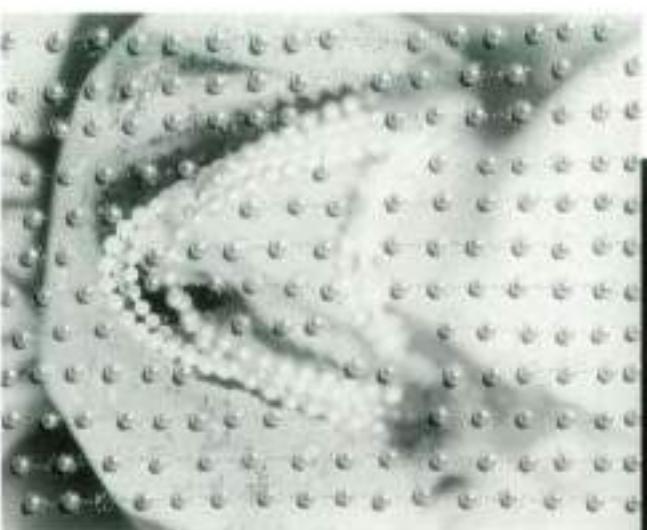
אילנה חשור-כהן,
"אילנה חשור-כהן", 1968



אילנה חשור-כהן,
"אילנה חשור-כהן", 1968



טלי גל-בס,
"בגד", 1968



רעות מרסטי,
"רעות מרסטי", 1968



Ali Zaarur, Jewish fighters captured by the Jordanian Legion, The Old City, Jerusalem, 1948

photography in particular, still await proper discovery and exposure. The photographers and their works discussed in the essay were unfamiliar to many of those engaging in photography prior to the 1999 exhibition "Region of Distances". Palestinian photojournalism has evolved based on the personal circumstances of each photographer, rather than on creating and conveying the photographic heritage. It originated in the second half of the 19th century, yet considerable chapters have not been systematically and historically recorded.

The initial details about Palestinian photography studios were tracked down through the photograph collection of the Arab Studies Society, Jerusalem, a research institute headed by Fadwa Elsha'r, located in the Orient House building in East Jerusalem. From the list of photographers, works by Ali Zaarur, Hanna Safieh, Hrant Nakashian, and Garo Nalbandian were located for the exhibition. Garo is the only one among these who is still an actively working photographer. The stories of the others, who are not among the living, were recounted courtesy of their family members who preserve their photographic assets.

Street Photography and the Everyday— David Perlov as a Pedestrian

Meir Wigoder

Street photography has so far been discussed either in modernist and formalist terms or from a social perspective. However, the most prevailing aspect of the street has always been the anonymous pedestrian who is able to mirror the photographer's activity in the street. The study of David Perlov's photographs of Tel Aviv enables us to examine the role this pedestrian plays as an anti-hero who remains nameless and a number in the crowd. Perlov's photography is discussed in reference to theories of everyday life and especially to the writings of Henri Lefebvre, Michele de Certeau, Maurice Blanchot and Jean Paul Sartre's writings on seriality.

A Question of Urgency

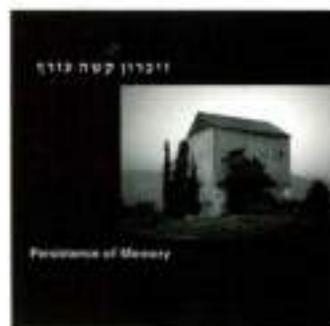
On Photography and Biennials

Galia Bar Or

A discussion of the Israeli Photography Biennials (1986, 1988, 1991) evokes a vague memory of an event, a celebration in the museum, in the kibbutz, a festival of photography, 43,000 visitors, plenty media, and various encounters. What was it that triggered the 1986 biennial? Why in Kibbutz Ein Harod of all places? Why has it been discontinued? To start from the beginning, it should first be noted that the Israeli Photography Biennial at Ein Harod emerged since there was no significant Israeli forum for exhibiting and discussing photography. Despite the dynamic development in early 1980s Israel, an overall context for Israeli photography was not created due to a lack of historical awareness and genealogical outline, if only in inventory form. In 1985, following a change of direction at the Ein Harod Museum, it was decided that the museum would deal with "open", "unresolved" fields; aspects of art unaddressed by the more established museums. The biennial concept was co-conceived by Avraham Eilat, Avi Ganor, Simcha Shirman, and Micha Kirshner. The contents of the three biennials mark a move which started with an initial, so to speak, unfolding of contemporary Israeli photography, continued with a confrontation of polar photographic options, and concluded with an art exhibition whose conceptual and concrete core was prompted by photographic thought. The three biennials were organized with a sense of great urgency. The 1993 biennial was already planned, but financial backing could not be found, and, naturally, questions arose as to the justification of such a biennial. Although the question of urgency is no longer valid, had a sponsor come forward, I would have been more than happy to resume the biennial as a quality display, encounter, and discussion event.



David Perlov



Cover of Biennial catalogue, 1991

The Rhetoric of Mythology

On Micha Bar-Am's Photography

Oded Yedaya

Three historical axes lead to Micha Bar-Am's photography: The first is war photography; the second – snapshot photography, like a decisive moment which Bar-Am takes into the battlefield, on a journalistic mission; and the third is documentary – social, or as it is politically dubbed, 'committed' – photography. It is either self-recruited or harnessed by the authorities for the sake of some higher purpose for which the photographer is willing to yield expression of a personal opinion and preoccupation with the self, without being asked to relinquish his "personal artistic style". This move implies a fundamental change of hierarchy between what's in front of and what's behind the camera – the photographer is still hidden behind the lens, but his presence is discernible in each and every frame: stylistic presence is artistically self-evident, perceptual presence is conceptually self-evident, and physical presence is professionally self-evident. These three principles are inherent in the very foundation of photography, albeit their incorporation renders a photographer who is more than the adventurer Cartier-Bresson, more than Kluger the propagandist, and more than Capa the risk-taker in faraway wars. It is a photographer who is a blend of a "new national hero" on one hand, and a "photographer who enjoys every minute" on the other; a combination of war hero and cultural hero.

In the Footsteps of Forgotten Women Photographers

The era of Zionist photography, from the 1930s to the 1960s

Rona Sela

During the research I was conducting for the exhibition "Photography in Palestine in the Thirties and Forties", I discovered that established-Zionist photography during those years, and in fact, up until the late 1960s, was gender biased. During those years, when established Zionist propaganda was managed mainly by the Jewish National Fund (JNF), Keren Hayesod Foundation Fund, WIZO, and the Jewish Agency, these institutions employed chiefly male photographers and very few female photographers; despite the fact that women photographers who arrived in the country from Germany and Central Europe in the 1930s great immigration wave were trained in photography and created important bodies of work here. Furthermore, as my research progressed I discovered that women photographers had not taken root in public awareness, nor had they been recorded in the history of local photography, despite their impressive and intense activity. Studies have shown that the new 'Eretz-Israeli' nationalism which developed in the country during the establishment of the Yishuv had distinct male characteristics, symbolically and mythologically as well as practically. The essay refers to three bodies of work typifying the practice of women photographers who operated during that period: The first is "male"- "female" photography; the second – between avant-garde photography and "artistic photography"; and the third – establishment-oriented photography. It is dedicated to all the forgotten women photographers of the time, yet focuses mainly on those whose work is significant in understanding the power setup in the discussed period.

Region of Distances

On Palestinian photographers in the 20th century

Ami Steinitz

Preliminary, scholarly and political, circumstances determine the paths whereby the process of knowledge acquisition regarding the field of photography in Palestine and Israel evolves. It is this reality that prevented access to sources of information, thus the field of local photojournalism in general, and Palestinian



Micha Bar-Am, A Party,
Separya Bet Kibutz, 1979



Micha Bar-Am, Bombardment, Suez Canal, Yom
Kippur War, October 1973



Gerta and Charlotte Meyer, Untitled, Haifa, the 1940s



Bilma Oppenheimer, Still Life, 1953



Avraham Soskin, A bee keeping course,
possibly 1910s. Laven Institute Archives

comparable to those found elsewhere in the west. However, the vast majority of this raw material, embedding not only the lost history of local photography, but also the story of the local Yishuv's development – material whose unearthing may shed light on what had happened here in the 20th century and even lead us back into the 19th century – has endured without any safe haven. Moreover, despite the photography schools and courses that opened in Israel in the late 1970s, most museums have no curator specializing in photography or its history, whether international or local, hence there are no exhibitions featuring local historical photography, hence no catalogues, nor any professional instruction of the history of local photography in the art schools or university art departments. All this, despite the fact that most viewers find photography an accessible and comprehensible medium, nowadays an equal among equals together with all the other plastic arts. During the past thirty years, individuals have attempted to trace this lost history; however, the establishment, relying on foreign studies, published mainly 19th century photographs, neither initiating nor supporting such research. Hundred of thousands of negatives, mostly glass, are still kept in hidden basements waiting to be recovered. Furthermore, there are many poorly preserved collections, and some have been destroyed over the years. Unlike painting and sculpture, Israeli photography has a history as long as that of western photography; it suffers no alienation from the foreign tradition. Therefore, if we were to set up a more continuous infrastructure and illuminate the dark basements through a controlled process, the studies of photography and art could be based on fascinating original material just waiting to be discovered and researched. Local photography must fight for its heritage if it strives for independence.



מרכז ללימוד וחינוך בתחום הצילום
R.P.P.P.C.

Research, Preservation
&
Presentation of Photography Center

The Center for Preservation and Research of Local Photography

Rona Sela & Guy Raz

Without going into the whys and wherefores that shaped the reluctance to record the chronicles of local photography, we would now like to rectify the situation. Many archives may still be salvaged and elevated to a proper level of preservation, research, exposure, and display. Therefore, we would like to establish a Center for Preservation and Research of Local Photography, whose goals would be:

- Uniting the numerous private archives that may still be saved, and researching the existing public archives. The center would welcome any cooperation.
- Creating a computerized center to allow convenient surfing between specific years and individual photographers.
- Serving as an arena for research and scrutiny for scholars, curators, students, historians, etc.
- Presenting the products of research through exhibitions, publications, seminars, etc.
- Maintaining international preservation standards and serving as an advisory body for institutions and public archives keeping photograph collections.
- Maintaining contacts with similar institutions all over the world.

In the western world there are established cultural institutions and bodies attending to the preservation of visual memory. Such a center for preservation and research would ensure preservation, proper handling, and research of collections by present and future photographers (1970-2000 and beyond).

It is a matter of urgency that we establish The Center for Preservation and Research of Local Photography, since many photographs and negatives are currently at stake, and since much of the material is presently in the possession of elderly people. If such a step is not taken in the near future, while most of the material can still be accessed, future research options will diminish greatly and the number of black holes in the written history of local photography will increase.



Above: Avraham Soskin, Soskin House, 24, Herzl St., Tel Aviv, photographed from north-east; 1920s courtesy Tel Aviv Jaffa Historical Museum Archives; below: Soskin House, March 2002 photograph: D.R.

Editor: Sarah Breitberg-Semel

Guest Editor: Guy Raz

No. 113 May 2000

Contents

6 A Memorial Wall / 8 Guy Raz - Forward: Memorandum / 10 Guy Raz & Rona Sela - The Center for Research and Preservation of Local Photography / 14 Eyal Or - From the Diary of a Photography Historian / 16 Michal Heiman Test / 17 Vivian Silver-Brody - Shmuel Yosef Schweig: 1905-1984 / 21 Odad Yedaya - The Rhetoric of Mythology: On Micha Bar-Am's Photography / 33 Sharon Yaari / 34 Rona Sela - In the Footsteps of Forgotten Women Photographers: The Era of Zionist Photography, 1930s-1960s / 45 Ami Steinitz - Region of Distances: On Palestinian Photographers in the 20th Century / 60 Adi Nes / 62 Meir Wigoder - Street Photography and the Everyday: David Perlov as a Pedestrian / 72 Helmar Lerski / 74 Elegy of a Metal Cupboard - Guy Raz Interviews Peter Merom / 80 Galia Bar Or - A Question of Urgency: On Photography and Biennials / 84 Eyal Ben-Dov - Ya'acov Ben-Dov: Between Artistic and Political Photography / 86 Guy Raz - Natan Alterman and the History of Local Photography / 87 Excerpts from Natan Alterman's Play *Kineret Kineret* / 90 Exhibitions Guide / 94 Advertisement Section

English Abstracts

Foreword: Memorandum

Guy Raz

On the first page of this issue there is a list of some 120 photographers, most of them no longer with us. Clearly, the majority of them have no written history; neither a personal, individual history, nor one encompassing the dark years of local Armenian, Jewish and Arab photography. The chronicles of local photography, like those of international photography, span some 160 years. It naturally evolved alongside world wide photography. However, due to a lack of professional and academic institutions, methodical, didactical studies were unavailable, and the main influence came to be new immigrant photographers who studied photographic theory in their countries of origin and applied their professional capabilities here. With the establishment of the State of Israel the circumstances remained unchanged, and the more seasoned craftsmen passed down their professional know-how, through oral instruction, to their apprentices; notwithstanding, despite the tremendous difficulties and the shortage of raw materials, photographers have emerged who left behind large and impressive photographic oeuvres in terms of both scope and quality,



Avraham Soskin. The provisional graveyard for six people killed in Tel-Hai in 1920, later transferred to the common grave in Kfar-Gluzi

חודשיים הכרות ב-29 ש"ח לחודש

שלום רב,
עכשיו גם אתם תוכלו לקרוא את הדברים המעניינים ביותר,
כל בוקר ב"הארץ".
עיתון "הארץ" יגיע ישירות לביתכם ותוכלו להנות מעיתון
איכות, הכולל תמונה חדשותית עדכנית ומהימנה.
מבחר מוספים ומדורים יומיים בנושאי כלכלה, תרבות הפנאי,
ספורט, אינטרנט, ספרים ועוד.
כל זאת לחודשיים הכרות ב- 29 ש"ח לחודש.
מלאו את הסמך המצורף ושלחו אלינו (אין צורך בבול).

בברכה,
הארץ

* בצמודי החלוקה של הארץ בלבד.
** תמחיר המלא, נכון להיום, 144 ש"ח ובנספח לשינויי המחיר.
*** התצעה תקפה למי שתם או בני ביתם לא היו מנויים על הארץ בשנתיים האחרונות.

טל: 03-5121111 פקס: 03-6819296

חודשיים הכרות ב-29 ש"ח לחודש

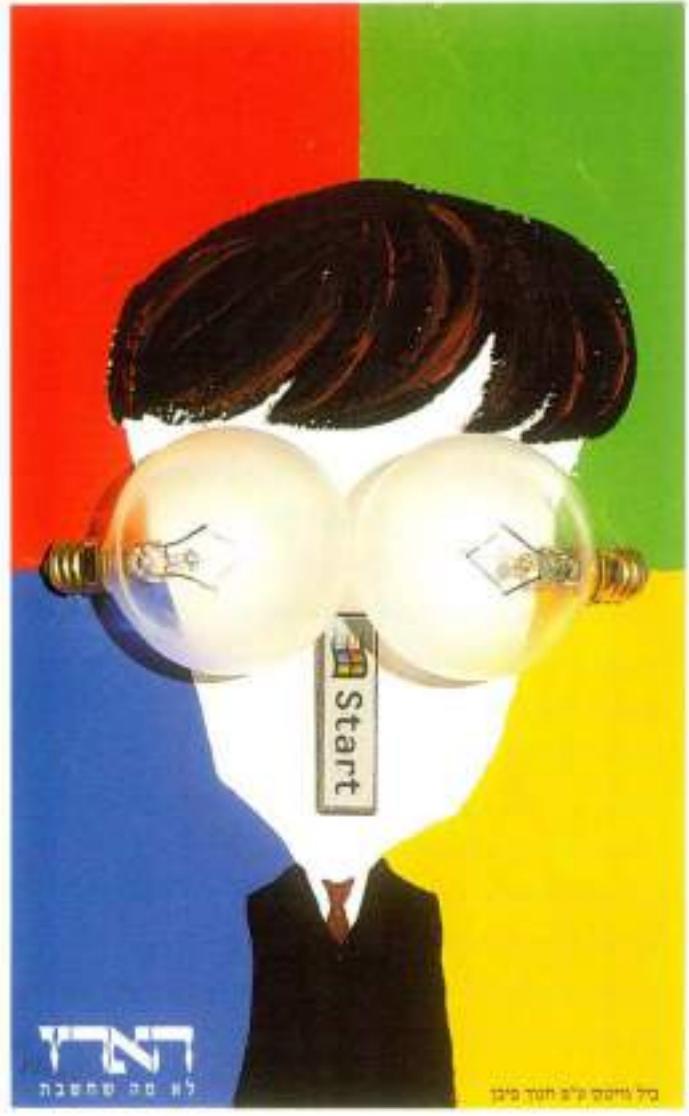
שם: _____

מספר:

גודל:

כתובת:

דואר:



תגוביינא אין צורך כנול
אישור מס' 8499

לכבוד היצאת עיתון "הארץ"

מחלקת הפצה ומכירים

באמצעות סניף הודואר שכונת שפירא

ת.ד. 98466

תל-אביב 61190

מוזיאון הרצליה לאמנות תערוכות חדשות מאי 2000

תערוכות נפתחות

- צילום במלסטינה - מסכת היום 30 והיום
- שרון בלבן - מצב ודיאל
- יוסל ברנברג - הזמנים
- שריל דובגן - Craft, 1994. Gag, 1991
- זיגמר פולקה - מוסיקה ממזרח בלזו ברז
- מקס פרידמן - ציורים
- אליקס פרלמטיין - Partners, 1998

יצירות: יוסל ברנברג - הזמנים, שריל דובגן - Craft, 1994. Gag, 1991, זיגמר פולקה - מוסיקה ממזרח בלזו ברז, מקס פרידמן - ציורים, אליקס פרלמטיין - Partners, 1998



מוזיאון הרצליה לאמנות
רח' הבנים 4, הרצליה
טל 09-8551011

שעות פתיחה: א', ב', ה' 10:00-14:00
ב', ג', שישי - שבת 10:00-14:00

www.edge.co.il/herzliya_museum
E-mail: herz_mus@netvision.net.il





מסגרת זמן

100

שנות צילום בארץ ישראל

כיתובי תמונות מלמעלה למטה:
וולטר כריסטלר, ג'קט עם צווארון פרווה,
1930 • פרץ צ'סניק, ילדה רומניה מגיעה
לישראל, 1959 • מיכה בר-עם, הפגנה
תל-אביב, 1971 • נעמי סליתמן, ללא
כותרת, ללא תאריך

פתיחה 6.6.2000



מוזיאון ישראל, ירושלים

שעות הפתיחה: א', ב', ד', ה', 10:00-17:00 |

ג', 14:00-10:00 | ו', ערבי חג, 10:00-22:00 |

שבת וחג 10:00-18:00 |

למידע כללי: 02-6708811 | <http://www.imj.org.il>