

צילום בפלסטין/ארץ-ישראל
בשנות השלושים והארבעים



מחברת ועורכת רונה סלע

צילום בפלסטין/ארץ-ישראל בשנות השלושים והארבעים
Photography in Palestine in the 1930s - 1940s

מחברת ועורכת הספר: רונה סלע

עורך סדרת קו אדום: גיורא רוזן
מערכת סדרת קו אדום: עוזי שביט, זאב אוטיץ, שלומית אביאסף, תמנע הורביץ

עיצוב גרפי: אמיר כהן idya.com

הספר רואה אור בעקבות התערוכה
צילום בפלסטין/ארץ-ישראל בשנות השלושים והארבעים
מוזיאון הרצליה לאמנות, מאי-אוגוסט 2000

אוצרת התערוכה: רונה סלע
מנהלת מוזיאון הרצליה לאמנות: דליה לוי

הוצאתו לאור של ספר זה התאפשרה הודות לסיוע:
קרן קימת לישראל
שגרירות ארצות-הברית בישראל
העמותה למען מוזיאון הרצליה
שני תורמים (בעילום שם)

כל הזכויות שמורות
מוזיאון הרצליה לאמנות, רונה סלע, הוצאת הקיבוץ המאוחד, קו אדום, 2000

© Herzliya Museum of Art, Rona Sela, Hakibbutz Hameuchad Publishing House Ltd., 2000

נדפס בישראל
ISBN 965-02-0145-9
סריקת תצלומים: טוטל גרפיקס בע"מ
לוחות והדפסה: ע.ר. הדפסות בע"מ

בכריכה: פרד צ'סניק, העוגן, ישוב חדש בעמק-חפר, השכנים הערבים באו לברך את המתיישבים החדשים, 1947
באדיבות ארכיון הצילומים של קרן קימת לישראל (פרט)

תוכן העניינים

11	לא מוזמן פתח דבר
13	בין צילום עצמאי לצילום מגויס - שנות השלושים והארבעים בצילום המקומי מבוא
17	ארכיונים יהודיים-ציבוריים לצילום בארץ-ישראל של שנות השלושים והארבעים - הסוגיה הממסדית
71	צילום ציוני תצלומים
149	הממסד ושאלת מעמדו של הצילום במרחב הציבורי
163	בעיניו של המתבונן - היבטים אחדים לציון בצילום פלסטיני מוקדם - בעקבות תצלום של ספייה ותצלום של קלוגר
179	צילום פלסטיני מוקדם תצלומים
223	מגמות אוונגרדיות בצילום היהודי
233	צילום אוונגרדי תצלומים
287	24,000 מילים בשנייה: צלמים בתנועה
300	תודות
302	אינדקס

בין צילום עצמאי לצילום מגויס שנות השלושים והארבעים בצילום המקומי

מבוא

בלתי ממסדי, ונעשה בעיקר בנסיבות של הזמנות פרטיות ומסחריות, כולל צילום עיתונות מקומית וזרה. ככל הידוע, רק לקראת סוף שנות הארבעים חלחלה לצילום הערבי מודעות פוליטית, והוא החל לעסוק בקונפליקט היהודי-ערבי וברישום תוצאותיו, אך עדיין נעשה בידי יחידים, בצורה אישית ולא מאורגנת. חשוב לציין כי צלמים ערבים רבים הלכו בעקבות הצלמים הארמנים שמיסדו כאן מסורת צילום מקומית החל מהמחצית השנייה של המאה ה-19.

כדאי להזכיר, שלמעט מספר מצומצם של תערוכות יחיד שנערכו בארץ לצלמים יהודים מהתקופה ההיא, לא נעשה עדיין מחקר מעמיק על עבודתם. השפעת ה"ייקים" על שדה הצילום ועל הקשריו התרבותיים לא נחקרה לעומק, לא נשאלו או הועלו סוגיות מרכזיות בנושא, לא נחקר הצילום הערבי בתקופה ולא הוצגו כמעט תערוכות יהודיות-ערביות מקבילות, הממפות את התקופה באופן רוחבי. לצערי נושאי שימור ומחקר הצילום המקומי כמרכיבי תרבות, גם לא זכו עד כה לתמיכה ועידוד מספיקים. כך קרה, שחומרים רבים בעלי עניין היסטורי ותרבותי נשכחו, וקיימים "חורים" רבים בנוגע להיסטוריה של חלקים חשובים מהתרבות המקומית.

בשני העשורים שבהם עוסקים התערוכה והספר, ובעיקר בשנים 1933-1948, התבססה והתפתחה העשייה בשדה הצילום היהודי בארץ-ישראל, וזו תרמה להבניית הדימוי של היהודי החדש ולבניית סמלים שליוו את האתוס הציוני עוד שנים רבות מאוחר יותר. אינטלקטואלים, אנשי רוח, אמנים וצלמים רבים שהגיעו לארץ, הביאו איתם את המודעות הגבוהה לשימוש בדימוי הצילומי באמנות ובתקשורת ההמונים. בגרמניה של שנות העשרים וראשית שנות השלושים היתה פריחה תרבותית ואקדמית. אלה שבחרו לעסוק כאן בצילום הושפעו ברובם מהתנועה האוונגרדית ומרוח "הצילום החדש" - האובייקטיביות החדשה, הפוטו־ורנליזם החדש, התפתחות ההיבטים התיאורטיים בצילום וההתנסויות נוסח מוהולי נאג' (Moholy-Nagy), תערוכות הצילום הרבות ברחבי גרמניה, וספרי הצילום והמגזינים הרבים שיצאו אז לאור ודנו במגמות החדשות בצילום - שזכה גם לכינוי "הראייה החדשה". התנאים

התערוכה צילום בפלסטין/ארץ-ישראל בשנות השלושים והארבעים וספר זה הם הראשונים שחוקרים לעומק, מאפיינים וממפים קווים בולטים בצילום היהודי והערבי בפלסטין/ארץ-ישראל בשנות השלושים והארבעים של המאה העשרים. הצילום היהודי התפתח והתבסס בעיקר בעקבות גלי העלייה הגדולה מגרמניה וממרכז אירופה (עם עליית הנאצים), ובשל התגברות הצרכים הלאומיים לחומר תדמיתי. הממסד היהודי החל להבין את הפוטנציאל הגלום במדיום הצילום ועשה בו שימוש נרחב לשיווק המטרות הלאומיות בצורה יזומה ומאורגנת. באותו זמן התפתח צילום ניסיוני הודות לפעילותם ולהשפעתם של ה"ייקים" על שדה זה. הצילום הערבי היה צילום של יחידים, בלתי מאורגן, ואופי זה בולט נוכח הצילום היהודי היוזם והמאורגן. הצילום הערבי, אף שהיה תיעודי וישיר מיסודו, לא חסר סימנים לאומיים - כנראה בהשפעת ההתעוררות הלאומית הערבית המקומית ואולי גם בהשפעת הצילום היהודי שזכה לפריחה ולתפוצה רבה - אך כמעט שלא נעשה בו שימוש. ההנהגה הערבית המקומית, אף שהיתה מאורגנת בהתנגדותה להתיישבות היהודית, עשתה שימוש דל בצילום במערכת ההסברה שלה ובמערכה על תדמית הסכסוך בין העמים. רק עשורים רבים מאוחר יותר, ובעיקר בתקופת האינתיפאדה (עם התחזקות זרמים חילוניים בחברה הפלסטינית), החל הממסד הפלסטיני להבין את כוחו של הצילום הנייח והנייד בשירות מטרות לאומיות, והשימוש הפוליטי והיוזם בצילום הגיע לגיבוש ממסדי. הצלם הערבי של שנות השלושים והארבעים שימש יותר כצלם מתעד או כצלם אנתרופולוג ולא כצלם יוזם מבחינה פוליטית. הצילום הערבי היה אפוא

הם מפריכים את הטענה כי הצילום באותה תקופה היה ממסדי-ציוני רובו ככולו. הספר מאבחן את השוני שהתחולל בעבודתם של הצלמים מהסגנון שפיתחו בגרמניה לסגנון, לאופי ולתכני הצילום בארץ.

עבודתו של הלמר לרסקי (Helmar Lerski), ובעיקר הסדרה *חיילים יהודיים* שהוצגה בתערוכה של קרן היסוד לנשק ולמשק, *פני עם וארץ* (מוזיאון תל אביב לאמנות, 1943) ושחזרה בתערוכה במוזיאון הרצליה לאמנות, מייצגת את סוג הצילום שהתפתח על קו התפר בין הצילום האוונגרדי לצילום הממסדי-תעמולתי. בתערוכה ובספר מוקדש מקום לדיון בצלמים שגייסו את סגנונם האוונגרדי-ניסיוני לטובת הצילום הציוני בסטילס ובקולנוע.

התערוכה והספר בוחנים את התפקוד ואת התפקיד של הצילום היהודי והערבי במרחב הציבורי, ואת השפעתם החברתית והפוליטית הרחבה יותר. חלק זה משקף בעיקר את ההיבטים הסוציולוגיים והפוליטיים של התקופה בנושא הלאומיות, שהצילום שימש כלי מרכזי בייצוגם. בצילום היהודי בחרתי להתמקד בעיקר במערכת התדמיתית הממסדית - בדימויים, סמלים ומיתוסים הקשורים לייצוג הציוני, ופחות באירועים והתרחשויות כמו עליות, כנסים וכדומה. באלה בחרתי רק כאשר הם נמצאו רלוונטיים לנושא. תצלומים של ההתיישבות בישובים החדשים מוצגים בתערוכה בהיקף נרחב, שכן מהם חילץ הממסד היהודי את הדימויים שהתאימו למטרותיו. כן מוצגים תצלומים המשקפים את גישת הממסד בייצוג את ה"אחר" הערבי.¹ התערוכה והספר עוקבים בעיקר אחר האופן שבו עזר הצילום היהודי, על סוגיו השונים, לבנייתה של טרמינולוגיה לאומית; או כיצד לאומיות "המציאה" את עצמה מבחינה ויזואלית ביחס לתופעות מקבילות שבלטו בעולם באותה התקופה (רוסיה, גרמניה וארצות-הברית). בתערוכה מוצגים גם סרטים תעמולתיים שהופקו על ידי הקרנות הלאומיות לקידום המטרות הציוניות. בחרתי בעיקר בסרטים

המיוחדים ששררו בארץ ובעולם, והתגברות המאבק הישראלי-ערבי, תרמו אף הם לכך שהממסד השתמש יותר ויותר במדיום הצילום. מחלקות ההסברה בממסד היהודי (קרן קימת לישראל, קרן היסוד, הסוכנות היהודית, ועוד) החלו להבין את כוחו של המדיום החדש - הצילום - כסוכן של העברת דימויים ויזואליים בתקשורת ההמונים. על-כן, מסוף שנות העשרים החלו הקרנות הללו לעשות שימוש נרחב בצילום כחלק ממערכת התדמית, השיווק וההסברה של התעמולה הציונית.

בהכללה, אפשר לחלק את הצילום היהודי בתקופה לשני סוגים: 1. הצילום הציוני, הממסדי, ההגמוני, שגויס לקידום המטרות הציוניות ולשיווק תדמיתי בארץ ובעולם. סוג זה של צילום יצר דימויים ואתוסים כחלק מהתפיסה הציונית, ונעשה בו שימוש בפרסומות, כרזות, סרטי קולנוע וכיוצא בזה, כמעט עד אמצע שנות השישים. הנושאים שנבחרו לצילום חזרו על עצמם: חיילים גאים (דיוקנים או בצעידה); חגיגות (מוטיב המעגל); פועלים מאושרים בעבודה או בדרכם לעבודה; עיבוד האדמה באמצעים מתקדמים ומודרניים; מגדלי שמירה, כסמל לישובים החדשים שקמו והמגינים על עצמם, ועוד.

2. הצילום הבלתי ממסדי נוצר בנסיבות הזמנה, ובכללו צילום הדיוקן, צילום תעשייה, פרסומת ומסחר, צילומי מחול ותיאטרון, צילום ארכיטקטורה וצילום עיתונאי. צילום "אמנותי", עצמאי ומשוחרר מתכתיבי הזמנה ממסדיים או מסחריים, נעשה רק בשוליים.

קשה לעשות הפרדה גמורה בין הצלמים לפי סוגי הצילום, שכן רוב הצלמים עבדו בדרך-כלל עבור הממסד, אך גם בצורה יותר עצמאית. תנאי החיים היו קשים והם נאלצו לקבל כמעט כל עבודה. הסגנון שפיתחו גויס פעם לטובת הממסד ופעם לטובת מטרות השוק החופשי. יחד עם זאת, הצילום האוונגרדי התפתח, במקרים רבים, בחסות הצילום המסחרי היות שהוא היה משוחרר מתכתיבים ממסדיים. ככזה הוא היווה כר פורה לניסיונות וליצירת עבודות חוצות גבולות. לפיכך התערוכה והספר מתמקדים גם בצילום האוונגרדי והעצמאי - זה שתועל למטרות מסחריות ועיתונאיות, או זה שנעשה בצורה אמנותית משוחררת מתכתיבי נסיבות הזמנה.

1. בתערוכה לא יוצגו צילומים של חובבים, אף שגלום בתוכם חומר בעל עניין סוציולוגי רב.

חוסר נכונות לשתף פעולה. עם זאת, קבוצה גדולה של צלמים ערבים שפעלה באותה תקופה בפלסטין מיוצגת במידה רבה בתערוכה ובספר. כדי לשרטט תמונה יותר מלאה של הצילום הערבי בשנים ההן בחרתי לכלול גם תצלומים של חליל ראאד (Raad) מאמצע שנות העשרים והלאה, ושל הרנאט נאקשיאן (Hrnat Nakashian) מעזה, מסוף שנות הארבעים. אולם, לחוקר פלסטיני יש עדיין קרקע פורייה ועשירה למחקר ולתגליות עתידיות, שכן התקופה כמעט ולא נחקרה עד כה מההיבט הצילומי ומהזווית הערבית, ותולדות הצילום המקומי הערבי-פלסטיני עדיין לא נכתבו ולא זכו לדיון.²

התערוכה והספר מסכמים מחקר בן ארבע שנים וחושפים את הקווים המרכזיים בפעילות הצילומית בפלסטין/ארץ-ישראל בשנות השלושים והארבעים של המאה העשרים. העבודות לתערוכה הושאלו מצלמים, ממשפחות הצלמים, מאספנים פרטיים ומגופים ציבוריים בארץ ובחו"ל. צלמים אחדים נעדרים מהתערוכה ומהספר בשל חוסר האפשרות להכיל את כל היקף העבודה שנעשתה בתקופה או בשל מכשולים אחרים. זאת על אף שהם מייצגים את מיטב העשייה הצילומית בארץ בשנות השלושים והארבעים של המאה העשרים.

המחקר שקדם לתערוכה ולספר היה ארוך ולווה בקשיים רבים. כוונתי בעיקר לאיתור ארכיונים ועבודות שונות של צלמים שהתגלגלו למקומות שונים. במהלך הכנת התערוכה הגעתי לארכיונים רבים העומדים בפני אבדון. ארכיונים רבים אוחסנו בתנאים בלתי הולמים ונפגעו מנזקי הזמן והמקום. ארכיונים אחרים אבדו ברובם ורק חלקים מועטים מאוד נשמרו. ארכיונים נוספים כבר נחשפו לנזקים קשים והחומר שניתן להציל מהם הוא מועט. לפיכך פעלתי לשמר,

שבהם לקחו חלק, בבימוי ובצילום, צלמי סטילס שהיו מוכרים ופעילים בתקופה ושעבודתם הקולנועית ממשיכה את זו של צילום הסטילס. מר הלל טרייסטר (Tryster), סגן מנהל ארכיון הסרטים היהודיים ע"ש סטיבן שפילברג, חוקר את ההיסטוריה של הקולנוע היהודי המקומי. הוא פרסם ספרים ומאמרים רבים בנושא, וחושף כאן פרטים חדשים שלא היו ידועים לנו עד כה.

מאמר נוסף בספר מוקדש לשאלת מעמדו של הצילום במרחב הציבורי באותה תקופה. החלטתי לייחד פרק לנושא זה, שכן צילום הסטילס נאבק בארץ שנים רבות על הכרה ממסדית ועל הכרתו כמדיום "אמנותי". אני מאמינה, כי בתקופה שבה עוסקים התערוכה והספר, מצוי המפתח להבנה מדוע נחשב הצילום במשך עשורים רבים כמדיום פחות ערך. מאחר שלא דנו בנושא עד היום, בחרתי להאיר אותו ולהעלות סברות אפשריות שונות בקשר לכך.

בספר ובתערוכה מוקדש מקום רב לתצלומים של הישוב הערבי בארץ כפי שביקשו לייצגו צלמים ערבים שפעלו בתקופה. נראה כי גם אם צלמים ערבים שונים פעלו בצורה עצמאית ולא בשליחות קיבוצית או מאורגנת, או ביקשו שלא לנקוט עמדה, או פעלו בצורה פוליטית לא מודעת, עבודתם מעלה לדיון היבטים מהותיים בעלי משמעות פוליטית עכשווית. במציאות הפוליטית של הארץ לכל צעד היו היבטים והשלכות פוליטיות ואלה נחשפים בספר ובתערוכה.

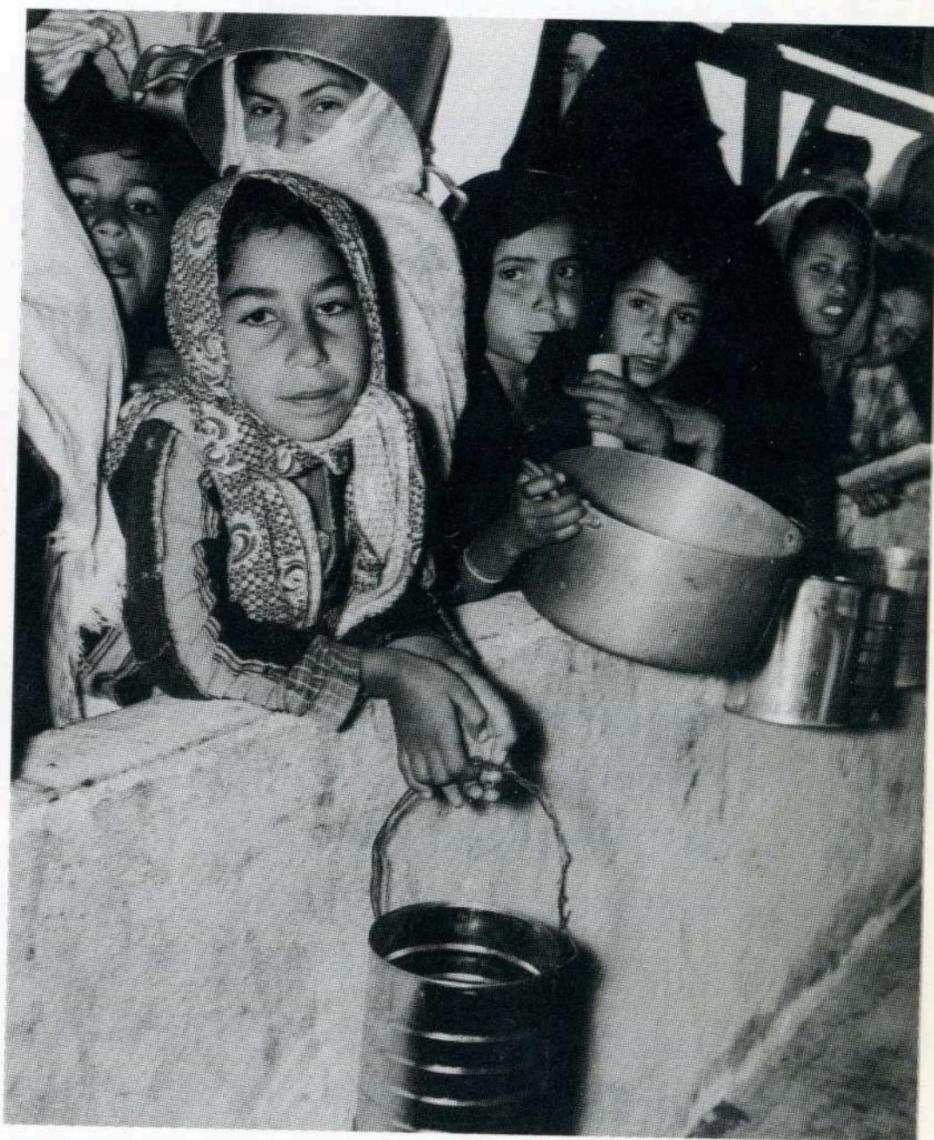
מחקר הצילום הערבי לווה בקשיים רבים. הסכסוך הישראלי-פלסטיני הקשה וארוך השנים הותיר בצד הפלסטיני והערבי משקעים רבים, יצר חשדנות גדולה ובמקרים רבים

לאחרונה פירסם גם מאמר על עבודתו של הצלם האנה ספייה. ר' Issam Nassar, "Hanna Safieh: A Witness to History", in: *A Man and his Camera, Hanna Safieh, Photographs of Palestine 1927-1967*, Raffi Safieh, Jerusalem, 1999. על צלמים זרים במאה ה-19 ר' Issam Nassar, *Photographing Jerusalem, The Image of the City in Nineteenth Century Photography*, Columbia University Press, New York, 1997.

2. למעט מאמר נרחב של עמי שטייניץ שהתפרסם במקביל לתערוכה. ר' עמי שטייניץ, "מרחב של מרחקים, צלמים פלסטינים במאה ה-20", *סטודיו*, מאי 2000, עמ' 45-59. כמו כן חשוב להזכיר את החוקר הפלסטיני ד"ר עיסאם נאסר (Issam Nassar), מרצה באוניברסיטת אל קודס שבאבו דים וחוקר ב Institute of Jerusalem Studies בירושלים המזרחית. נאסר הוא, אחד החוקרים הפלסטינים הבודדים המטפלים בצילום המקומי. הוא אמנם טיפל בעיקר בעבודתם של צלמים זרים בארץ במאה ה-19 אבל



הנס (חיים) פין, עולים בלתי ליגליים, אם ובנה מגורשים מנמל חיפה לקפריסין, 1946, באדיבות לשכת העתונות הממשלתית



הרנאט נאקשיאן, פליטים, עזה, סוף שנות הארבעים, באדיבות סארו נאקשיאן

לגביהם, ליצור עמי קשר על מנת שגם הם יזכו למחקר ולהגדרת מקומם הראוי בהיסטוריה המקומית.

הכיתובים שמתחת לתצלומים הם אלה שנכתבו במקור ולכן הם מודפסים כלשון המקור. במקרים מסוימים כתובים תעתיקים באורח שגוי עקב נאמנותם למקור.

כמיטב יכולתי, את החלקים הנבחרים ולהציגם בפני הקהל הרחב. למרות שהגעתי למספר רב של ארכיונים, רבים עדיין לא נמצאו ואני מקווה שיימצאו בעקבות התערוכה ופרסום הספר. אני קוראת מעל במה זו לכל מי שמחזיק בידו חומר ארכיוני או אוסף של תצלומים, או שיש לו מידע כלשהו