לכבוש את ההר
הצלמים וקרן קימת לישראל / רונה סלע

מסוף שנות ה-20 ועד קום המדינה

בסוף 1933 נסע ליאו הרמן, המזכיר הכללי של קרן היסוד, לגרמניה לחפש צלם בעל שיעור קומה שיעבוד עבור המוסדות הלאומיים בשירות מטרותיה של התעמולה הציונית. במשימה זו ייצג הרמן את מרבית המוסדות הלאומיים, וביניהם קרן קימת לישראל, שעשו שימוש בדימוי הצילומי לצורך שיווק הרעיון הציוני.[1] "הוא ניסה למצוא צלם מהסוג אותו חיפש במשך שנים", שכן "פלסטינה שיוועה לצלם מדווח [בניגוד ל"צלם אמנותי", ר.ס.] ממדרגה ראשונה" (kh4b/5383 ,25.4.1934). בעקבות פנייתו של נחמן שיפרין, בעליה של סוכנות PPH Presse Photo-Ltd. לקרנות, הגיע הרמן לזולטן קלוגר, אחד הצלמים היהודים המובילים שפעלו בתחום הצילום המדווח בגרמניה. גם נתן ביסטריצקי ממחלקת התעמולה של קק"ל, שנסע באוגוסט 1933 לקונגרס הציוני הי"ח בפראג, ניצל הזדמנות זו לעבור בברלין ולהיפגש עם זולטן קלוגר, מתוך דאגה "לפרסום המפעל הארצי-ישראלי" (שם, 6.8.1933). כדי לפתות את קלוגר ושיפרין להגר לארץ ישראל סיפר להם הרמן: "[...] איזה סיכויים מזהירים נשקפים להם בפלסטינה תוך הבטחת תמיכת המוסדות" (שם, 25.4.1934).

אנשי מחלקות התעמולה של המוסדות הלאומיים (קק"ל, קרן היסוד, הסוכנות) הבינו כבר בשלב מוקדם של פעילותם את תפקידו של הצילום ככלי בתקשורת ההמונים ואת כוחו ויכולותיו של המדיום החדש כסוכן של העברת דימויים חזותיים. הם הפנימו את הלכי הרוח של התקופה, וכמו ברוסיה, בארצות-הברית ובגרמניה, עשו שימוש בצילום ובאומנויות חזותיות אחרות במערכת השיווק התעמולתית שלהם. "כשיש ברצוננו לעשות תעמולה רחבה - עלינו להתחשב עם רוח הזמן. התקופה המנחתית דורשת חומר יותר להסתכלות מאשר למחשבה [...]. ניקח לדוגמה את רוסיה הסובייטית בהתחלת עבודתה. שם היו מבטאים כל מחשבה וכל פעולה שתהיה בציורים או בתצלומים שהם היו מדברים ללב העם מבלי להטריח את המחשבה וכך גם עלינו - עלינו להיות מוכנים בחומר שהוא יהיה מתאים לכל שדרות העם שאנחנו צריכים לו" (מכתב לא חתום אל נתן ביסטריצקי, 12.11.1929, kk15/3499).

מחלקות הצילום של המוסדות הלאומיים ישבו בתוך מחלקות התעמולה. ראש אגף התעמולה של קק"ל בשנים 1926-1928 היה יוליוס ברגר ולצדו פעלו נתן ביסטריצקי, מאיר האזרחי ופ. לאין. עם התפטרותו של ברגר ניהלו את המחלקה שלושה אנשים: ביסטריצקי, א. מ. אפשטיין והאזרחי. ביסטריצקי ואפשטיין היו הדוקומנטיים במושאי תעמולה וקשר עם הצלמים. אפשטיין, כמזכיר הכללי של הלשכה הראשית של קק"ל, היה אחראי לתעמולה ולארגון. בשנת ה-30 הצטרף למחלקה יעקב טשרנוביץ' ומאוחר יותר אף ניהל אותה (לימים היה יו"ר קק"ל). מרבית המכתבים של קק"ל חתומים בכתב יד שקשה לפענחו, ולכן קשה לדעת לאיזה תחום בדיוק היה אחראי כל אחד מבין הנפשות הפועלות, אבל מהתכתובות עולה רוח של שיתוף פעולה ביניהם. בקרן היסוד טיפל המזכיר הכללי ליאו הרמן במושא התעמולה, ובכלל זה במושא הצילום, ואישיותו הדוקומנטית הביאה אותו למעורבות רבה בתחום. לצדו פעלו יוסף גל-עזר, מנהל מחלקת הצילומים (שהיה גם צלם), ואמי הרמן, שסייעה להם ככל הנראה מראשית שנות ה-40. בסוכנות היה ישעיהו קלינוב אחראי לתחום ההסברה באותה תקופה.

אפשר לומר בצורה גורפת כי כל המוסדות הלאומיים, מתוך תודעה תקשורתית מפותחת שהקדימה את זמנה, הקפידו הקפדה יתרה על איכות הצלמים שאתם עבדו ועל רמת התצלומים שסופקו להם. הם בחרו להשתמש בשירותיהם של מיטב הצלמים של התקופה, ומשום כך מכילים ארכיוני הצילום (אלה ששרדו) של המוסדות השונים תצלומים של אבות הצילום הישראלי. כאשר אחד הצלמים חדל "לספק את הסחורה", מיהרו אנשי המוסדות לחפש צלם אחר שימלא אחר דרישותיהם המדויקות. הם עקבו מקרוב אחר מלאכת הצילום ושלטו

לא רק ב"מה" שצולם אלא גם ב"איך" הוא צולם. לא אחת הוזמנו הצלמים לבקר בארכיון התצלומים של המוסד המזמין כדי שילמדו לצלם ברוח ובסגנון שהתאימו למוסדות.[2] בכך יצרו מחלקות התעמולה טרמינולוגיה חזותית ציונית אחידה ונשלטת, לעיתים נטולת כתב ידו האישי של הצלם. בנייתה של שפה חזותית מגויסת לצורכי המוסדות הלאומיים רמסה לא אחת את חופש הפעולה של הצלמים ואת היצירתיות השופעת שלהם וצמצמה את השימוש במגוון יכולותיו של המדיום בתרגום השקפת עולם אישית לממד חזותי. היו צלמים שפיתחו את סגנונם האישי בתוך גבולות העשייה הציונית, אבל חופש הפעולה שלהם היה בעיקר פורמלי וקשור לשפת הצילום (קומפוזיציה, גוונים, אור וצל, העמדת האובייקט בתוך מסגרת הפריים וכדומה). סגנון, ובעיקר נרטיב, שלא תאמו את הקו של הממסד, נפסלו.[3]

פועלם של אנשי מחלקות התעמולה במוסדות הלאומיים בבניית טרמינולוגיה ציונית אחידה ומוכפפת השפיע רבות על התפתחות חברה ותרבות חילונית ישראלית מגויסת והוא ראוי לבחינה ביקורתית נוקבת (סלע 2000). עם זאת, חשוב להדגיש כי היו אלה אנשי חזון בעלי תפיסת עולם רחבה, עושר תרבותי ואישיות כריזמטית. הם קיימו דיאלוג עם מגמות צילום מקבילות בעולם ותרמו תרומה משמעותית לפריחת הצילום היהודי בארץ ישראל, שהיה אז בראשית דרכו. כמזמיני העבודה העיקריים בתחום הם איפשרו למעשה את המשך עבודתם ואת קיומם של הצלמים היהודים המקומיים.

אחת המטרות המוגדרות של אנשי מחלקות התעמולה היתה ליצור ארכיון ציוני שלם ככל האפשר. בפגישה שהתקיימה בתאריך 14.4.37 בין נציגי קק"ל (ביסטריצקי, האזרחי וטשרנוביץ) לבין נציגי קרן היסוד (הרמן וגל-עזר), שבה נדון "העקרונות הפרינציפיונים של שיתוף הפעולה בין הקרנות", אמר גל-עזר: "ארכיון הנגטיבים שיש לנו כיום הוא כבר רכוש. אפשר שנגיע פעם לאיזה 'ציוניסטישע בילדארכיוו' [ארכיון תמונות ציוני, ר.ס.] שיהיו שם כל הנגטיבים" (5kkl/7485). במבט לאחור נראה כי מטרתו של גל-עזר אכן התממשה. ארכיוני התצלומים של קק"ל, קרן היסוד והסוכנות מרכיבים ארכיון-על צילומי ציוני נדיר באיכויותיו. באמצעותם אפשר לקרוא קריאה מדוקדקת אל תוך נבכי נשמתה של החברה הישראלית המתהווה לתקופותיה השונות.

מחלקת התעמולה של קק"ל הוקמה בראשית שנות ה-20 למאה ה-20 לצורך תיעוד ופרסום ראשית ההתיישבות וכיבוש הקרקע בארץ ישראל. היא פעלה כאמצעי תעמולה מרכזי לגיוס דעת הקהל העולמית לטובת הרעיון הציוני (בעיקר נוכח ההתקוממות של האוכלוסייה הפלסטינית: 1920, 1929, 1936-1939), ובמידה רבה לשם קירוב יהדות הגולה למעשה הציוני ולצורך גיוס כספים. במהלך השנים בנתה המחלקה ארכיון תצלומים גדול וחשוב. ארכיון קק"ל מכיל כ-10,000 נגטיבים מהשנים 1925-1949, מרביתם מצולמים ברוח ציונית ועל-פי האסטרטגיות שהתוו מחלקות התעמולה, שהעיקריות שבהן היו: ראשית - בנייתו של דימוי היהודי החדש במולדת התדשה: בהיר, חזק, מאושר ונמצא תמיד בתנופה של עבודה. קשיי העשייה ותנאי החיים הקשים בארץ אינם ניכרים בו. שלא כמו היהודי הגלותי, היהודי התדש עובד בעבודה יצרנית ושלם עם הרעיון הציוני; שנית - מחלקות התעמולה ביקשו לכונן את הצידוק המוסרי להתיישבות היהודית בארץ ישראל ולכן הרבו להציג את הארץ של טרום המפעל הציוני כמקום שומם, עזוב ונטוש ותוך התעלמות מהאוכלוסייה המקומית הלא יהודית, ואת השינוי החיובי - בעיניים מערביות - שחל בה עם ההתיישבות הציונית; שלישית - המוסדות ביקשו להדגיש את התועלת שמפיקה האוכלוסייה המקומית הלא יהודית, שהוצגה כנחשלת וכמפגרת, מההתיישבות הציונית שהוצגה כנושאת בשורת המודרנה.

חזותם של התצלומים תאמה את המסרים הללו. התצלומים בנויים ברובם "נכון" (למשל, מבחינת הקומפוזיציה), והם אסתטיים, יפים ומדויקים. הנושאים שנבחרו לצילום חזרו על עצמם שוב ושוב: חיילים גאים (דיוקנים או בצעידה), חגיגות (מוטיב המעגל), פועלים מאושרים בעבודה או בדרכם לעבודה, עיבוד האדמה באמצעים מתקדמים ומודרניים, מגדלי שמירה כסמל ליישובים התדשים המגנים על עצמם, ועוד. תצלומים אלה הפכו לחלק אינטגרלי ממערכת התדמית, השיווק וההסברה של התעמולה הציונית ויצרו דימויים ואתוסים שהיו חלק מהתפיסה הציונית. דימויים אלה הופיעו בתערוכות, בגלויות, בתצלומים שנשלחו לעיתונות, בהרצאות, בחוברות, בפרסומות, בכרזות, בבולים, בתמונות קיר שהופצו ברחבי העולם לתלייה בבית או במשרד "במחיר השווה לכל נפש" (kkl5/6206) ובסרטי קולנוע.

מרבית הצלמים שעבדו עבור המוסדות הלאומיים הגיעו לארץ ישראל מגרמניה, ממרכז אירופה וממזרחה. הם היו צעירים, חדורי התלהבות ליישם את הרעיון הציוני ו/או בעלי רוח הרפתקנית. האתגרים והאנרגיות הטמונים בארץ ישראל כמקום בהתהוות איפשרו לרבים מהם לבעוט במסגרת האירופית שממנה באו. מבין הצלמים היו כאלה שהגיעו לארץ בעלי השכלה וניסיון עשיר בתחום הצילום (זולטן קלוגר, טים גידל, אריך קומרינר). אחרים הגיעו לצילום מתוקף נסיבות השעה: אי ידיעת השפה, קשיי פרנסה או שיקולים כלכליים, הדרישה הגוברת של הממסד לתומרי תעמולה בכלל ולצילום בפרט ונגישותו של המדיום (יציאתן לשוק של המצלמות הקטנות).

כך או כך, המטען התרבותי שספגו בגרמניה של סוף תקופת ויימאר או ברוסיה הסוציאליסטית כלל היכרות עם שפתו של הצילום האוונגרדי שביקש לפרוץ גבולות מצד אחד, ועם הצילום המדווח ברוח הפוטוז'ורנליזם שהתפתח בעיתונות ובמגזינים של התקופה מהצד האחר. צלמים, אינטלקטואלים ואנשי רוח רבים, ובכללם צלמים, שהגיעו לארץ ישראל מגרמניה, הביאו עמם מודעות גבוהה למדיום הצילום ולשימוש בדימוי הצילומי באמנות ובתקשורת. שנות ה-20 וראשית שנות ה-30 למאה ה-20 בגרמניה היו שנים של פריחה תרבותית ואקדמית, ובכללה התפתחות של מגמות שונות של הצילום - "האובייקטיביות החדשה", הפוטוז'ורנליזם, ההיבטים התיאורטיים של הצילום והאקספרימנטים בנוסח לאסלו מוהולי-נאג' [Moholy-Nagy]. בבתי-הספר החדשניים לאמנות, כמו הבאוהאוס, התפתחו מגמות צילום מובילות, תערוכות צילום רבות התקיימו ברחבי גרמניה וספרי צילום ומגזינים רבים יצאו לאור ודנו במגמות החדשות בתחום הצילום שזכה גם לכינוי "הראייה החדשה". הצלמים שהגיעו לארץ, או אלה שבחרו לעסוק בצילום בארץ ישראל, הושפעו מכל אלה ומכוחו המהפכני של האוונגרד כתנועה, וכל שיכלו הטעינו את הצילום המקומי בערכים אוונגרדיים והעשירו אותו בתובנות מושגיות ופילוסופיות ובערכים התיאורטיים שספגו באירופה (גידל והלמר לרסקי).

רוב רובם של הצלמים הגיעו לארץ אחרי 1933, בעקבות התחזקות כוחה של המפלגה הנאצית בגרמניה. כאמור, לא כולם היו בעלי להט ציוני. חלקם (לזר דזנר או פרד צ'סניק, למשל) בחרו להגיע לארץ ישראל ולא למקומות אחרים בעולם מתוך יצר הרפתקנות. הרפתקנותם האישית של צלמים אלה כמו נמזגה בתוך ההתרחשות רבת העוצמה שגעשה סביבם ומצאה את ביטויה בצילום - מדיום הרפתקני, מציצני, שאיפשר להם למשש ריגושים: פגישה עם המופתי בירושלים בזמן המהומות, הקמת יישובים באישון לילה, הברחת מעפילים לארץ, הצטרפות ללוחמים בקרבות מלחמת העצמאות. הבחירה במדיום הצילומי נבעה אצל חלק מהם (ורנר בראון, למשל) מאופיים חסר המעצורים ונמזגה כחלק מהרפתקה אישית. הם היו אנשי תרבות רב-תחומיים ועסקו לצד הצילום במגוון של תחומים: קולנוע, גרפיקה ואמנויות אחרות. חלקם היו ספורטאים והביאו לתחום הצילום מיומנויות הקשורות בהתבוננות ייחודית בגוף האדם (בראון, דזנר).

כל הצלמים האלה וצלמים אחרים שעבדו במקביל להם, בנסיבות הזמנה או בצורה עצמאית - נפתלי אבנון (רובינשטיין), צבי אורון (ארושקעס), סשה אלכסנדר, אראל (ריכרד לוז), יעקב בן-דוב, שלמה בן-דוד, אלפרד ברנהיים, צדוק בסן, פאול גולדמן, דינה גץ, יהודה דורפצאון, עליזה הולץ, אלפונס הימלרייך, רודי ויסנשטין, קורט זילמן, קורט טרייסט, רודולף יונס, ג. לבנהיים, הלמר לרסקי, האחיות מאייר, יוליאן פירסט, ולטר צאדק, אריך קומרינר, יצחק קלטר, משה קפלנסקי (פוטו פלסטיקה), ולטר קריסטלר, משה רביב (זורוביצ'יק), ליאו ארתור רוביטשק, טרודי שווארץ, ד"ר ניקולאס (משה) שווארץ, ריקרדה שוורן, אם להזכיר רק כמה מהם - תרמו כל אחד בדרכו הייחודית, בהתאם לאופיו, השכלתו, תובנותיו וכשרונו, להתפתחותו של תחום צילום הסטילס בארץ ישראל. הם מהווים את דור הנפילים של הצילום הישראלי.

היחסים בין הצלמים למחלקות התעמולה של המוסדות הלאומיים היו יחסים טעונים, רוויי יצרים, מתחים ומאבקי כוח. במקרים רבים היו אלה יחסים אמביוולנטיים: היד המעניקה, שאיפשרה את כלכלתם וקיומם של הצלמים, היתה גם היד המצירה את צעדיהם, שהכתיבה להם מה ואיך לצלם (סלע 2000). מצד אחד איפשרו להם מחלקות התעמולה להיקלט בארץ ישראל, לקבל סרטיפיקט, להעלות את

המשפחה, להתפרנס, לקבל הלוואה לרכישת מכונית או מצלמה. אבל מהצד האחר דרשו מחלקות אלה מהצלמים להעביר לבעלותן את הנגטיבים ואסרו עליהם לפרסם תמונות בחו"ל ללא אישורן ובכך הפקיעו מהם את זכויות היוצרים על עבודותיהם. למעשה, היה בכוחן של מחלקות התעמולה להחליט מי ישרוד בתחום ומי לא.

ההתקשרות בין הצלמים לבין מחלקות התעמולה של המוסדות הלאומיים, ובעיקר של הקרנות, לבשה צורות שונות. היו צלמים (בודדים) שעבדו עם הקרנות לפי חוזים שנחתמו מראש והיו צלמים שקיבלו מהן הזמנות לצלם אירועים מסוימים. אבל בדרך כלל היו מחלקות התעמולה מודיעות לצלמים על אירוע כזה או אחר, ללא כל מחויבות לרכוש מהם את התצלומים שיצלמו, ולאחר מכן היו רוכשות רק את התצלומים שהיה להן עניין בהם.

למחלקות התעמולה של הקרנות היו כמה עקרונות מנחים בעבודתן עם הצלמים. ראשית, בשנות ה-30 נהגו הקרנות לקנות מהצלמים רפורטז'יות - כתבות מצולמות - ז'אנר שהתפתח בגרמניה וברוסיה בשנות ה-20 וה-30. שנית, הן התנו את עבודתן עם הצלמים בהעברת הנגטיב לידיהן (וזאת, כאמור לעיל, כדי ליצור ארכיון ציוני שלם ככל האפשר). שלישית, מחלקות התעמולה על פי רוב לא שילמו לצלמים בעבור ימי עבודה וגם לא בעבור הוצאותיהם, כולל הוצאות נסיעה (למעט במקרים חריגים),[4] אלא רכשו מהם תצלומים שעניינו אותן בלבד. במזכר פנימי של קק"ל נכתב: "הננו להודיעכם כי [...] אין אנו שולחים צלמים על חשבוננו לסייר את הארץ, כדי לחסוך בהוצאות. כל צלם וצלם המעוניין בעבודה אצלנו נוסע על חשבונו ועל דעת עצמו ורק אחרי כן הוא מביא את פרי עבודתו לפנינו, בלא להתחייב מראש על כמות התצלומים שנקנה ממנו" (6.12.40, kkl5/10695). במכתב מביסטריצקי אל הצלם פנחס קריסטל מחדרה מיום 8.6.33 נכתב: "בעונת הקיץ האחרונה חלה הפסקה ידועה בעבודתנו התעמולתית, ואין אנו מרבים להשתמש בתצלומים. אולם אם יזדמן לך להיות בוודי-חוורית ותצלם שם דברים חדשים, תוכל להמציא לנו העתקי תמונות לעיון, ואם נמצא בהן עניין, נזמין תצלומים אחדים" (kkl5/4820/1). עם השנים ביססו הקרנות את שיתוף הפעולה ביניהן כדי לזכות ביתר שליטה בתחום.[5] הם עשו זאת באמצעות שליטה ב"אמצעי הייצור" של הצילום ובאמצעות יכולת ההשפעה שלהן על חייהם האישיים של הצלמים (מתן הלוואות, השגת סרטיפיקט, עזרה בהבאת המשפחה לארץ וכדומה).[6]

בראשית שנות ה-40 החליטה מחלקת התעמולה של קק"ל לשנות חלק מדפוסי הפעולה הללו. ראשית, הוחלט לצמצם את נוהג רכישת התצלומים הלא מוזמנים מהצלמים ולבסס תוכנית עבודה להזמנת תצלומים. שנית, הקק"ל ביקשה להמעיט ברכישת "סריות גדולות של תמונות" (הכוונה לרפורטז'ה) ולהתמקד "יותר בתמונות בודדות יפות ורבות תוכן מאשר בעשרות תמונות על נושא אחד" (זיכרון דברים של מחלקת התעמולה של קק"ל מיום 21.5.1941, kkl5/10695). שלישית, קק"ל החליטה לשלם לצלם את הוצאותיו הקשורות לצילום ולנסיעה וכן שכר עבודה מינימלי. בתמורה לכך התחייב הצלם להעמיד לרשות הקרן את התצלומים במחיר נמוך יחסית שקבעה הקרן אבל לפחות הובטח לו סכום קבוע תמורת עבודתו. עובדה זו השפיעה מאוד על האפשרות של הצלמים להתפרנס מעבודתם. רביעית, נקבע כי במקרים חריגים שבהם יציעו הצלמים בעצמם "הצעות צילום מעניינות מאוד, שיש להן ערך לגבי תעמולתנו, תשתדל ההנהלה למצוא את התקציב הדרוש לכך" (שם).

תיקי הארכיון של מחלקות התעמולה של המוסדות הלאומיים, שנמסרו לארכיון הציוני בירושלים, מספקים מידע חשוב על התנהלותן, על יחסיהן עם הצלמים, וגם על חייהם של הצלמים ועל עבודתם, אישיותם והשקפת עולמם. במאמר זה, שלא כמו בספרי **צילום בפלסטין/ארץ-ישראל בשנות השלושים והארבעים**, אני מבקשת לייחד מקום לפועלו של כל צלם וצלם: לביוגרפיה שלו, לקריירה המקצועית שלו, לקשריו עם קק"ל, לאני מאמין המקצועי והפוליטי שלו, וכדומה. כל הגורמים הללו היו קשורים זה בזה והניסיון לשרטטם חושף עוד פן של התקופה, פרק שלא נכתב עד כה. במאמר זה אני מבקשת אפוא לקרוא את ארכיון התצלומים של קק"ל מן השנים הנדונות באמצעות הצלמים שנבחרו לתצוגה בתערוכה (הצלמים מופיעים לפי מועד הגירתם לארץ).

שמואל יוסף שוויג [7]

שמואל יוסף שוויג היה הצלם העיקרי של קק"ל מאמצע שנות ה-20 ועד אמצע שנות ה-30. שוויג, שנולד ב-1902 בגליציה,[8] התייתם מאביו בגיל שש. אחרי מלחמת העולם הראשונה ולאחר שסיים את לימודי התיכון עבד זמן מה אצל צלם בעיר הולדתו טרנופול. בגיל 19 השתלם בצילום אצל פרופסור מריה אדר [Eder], "ממייסדי הכימיה של הצילום", כהגדרתו של שוויג. הוא הגיע לארץ ישראל ב-1922 עם אמו ושתי אחיותיו, בעקבות האח הבכור, וככל הנראה ממניעים ציוניים, והתיישב עם משפחתו בחיפה.

ב-10 במאי 1925 הודיעו אנשי קק"ל לשוויג שהם מבקשים לעבוד עם צלם קבוע בצורה מאורגנת ושיטתית וביקשו ממנו "להודיע לנו, עם הפוסטה החוזרת, אם יש מקום למו"מ אתו בעניין זה" (kkl5/837). שוויג נענה בחיוב להצעתם ובנובמבר 1925, והוא בן 23 בלבד ובעל ניסיון מועט בתחום, החל לצלם בצורה קבועה ומסודרת עבור קק"ל ולשם כך הוא "עוקר את דירתו לירושלים" (16.11.1925, kkl5[2]/837). מאז 1925 ועד אמצע שנות ה-30 היה שוויג הצלם העיקרי של מוסדות המדינה שבדרך ועיקר עבודתו החשובה ותצלומיו הבולטים נעשו בשנים אלה. אף שעבודתו שימשה לצורכי תעמולה ניכרות בה איכויות צילומיות ייחודיות ושפה מקורית ובלתי מתפשרת,בנו מעיד כי על תצלומים מסוימים עבד לעיתים כמה ימים עד שהשביעו את רצונו. שוויג, שקיבל כאמור הכשרה ראשונית-בסיסית בצילום עוד באירופה, היה למעשה אוטודידקט ופיתח כתב-יד אישי ייחודי, שביטא את אישיותו המורכבת. ככל הידוע, רק ב-1930, כשמאחוריו כבר גוף עבודה משמעותי, פנה ללמוד צילום בלונדון וב-1931 השתלם גם ב- Société de Photographie de France.

שוויג היה דמות דומיננטית ורבת פעלים בשטח הצילום, ועבודתו - בעיקר בשנות פעילותו הראשונות עבור הקק"ל - היא מהחשובות שנעשו באותה תקופה. שוויג הכיר מאוד בערך עצמו ובחשיבות עבודתו והגדיר עצמו "צלם-אמן" - בניגוד לצלם מקצועי, צלם מתעד או צלם עיתונות - אף שעבודתו הצילומית הרבגונית נעשתה תמיד בנסיבות הזמנה. הוא שקד על יצירת קשרים עם האנשים והמקומות הנכונים והציג במקומות מרכזיים בעולם. תצלומיו זכו לתהודה רבה ולהכרה עולמית, שהלכה והעמיקה עם השנים. בקיץ 1928 - והוא רק בן 26 - הציג לורד פלומר בפני המלך ג'ורג' החמישי אלבום תצלומים שהכין עבורו שוויג (וזאת לאחר ששוויג מכר ללורד תצלומים לתלייה בביתו שעל הר הזיתים). במכתב הערכה שקיבל ב-13.12.1930 מסר פרידריק קניון [Kenyon] מהמוזיאון הבריטי נכתב: "Any library that owns his volumes will have both a thing of beauty and faithful pictorial record of the land with which the hopes of our civilization are so indissolubly associated".

שוויג ואשתו ציבה (מורה לריתמיקה והתעמלות) התערו בחיי החברה הבורגנית הירושלמית של אותה תקופה, שחבריה היו יהודים, ערבים, פקידים בריטים וזרים, וייתכן כי גם עובדה זו סללה את דרכו של שוויג להצלחה בתנאי החיים הקשים של ארץ ישראל. במשך תקופות ארוכות עבד שוויג עבור הממסד הבריטי והממסד הציוני ואחר-כך הישראלי, הן כצלם והן בתפקידי מפתח במחלקות התעמולה וההסברה השונות.

בתחילת דרכו בירושלים (סוף 1925-ראשית 1926) עבד שוויג רק עבור המוסדות הציוניים. כבר בחוזה הראשון שחתם עם הלשכה הראשית של קק"ל הותנתה עבודתו במסירת הנגטיבים לידי הקרן. "כל צילום שנבחר ע"י הלשכה עובר לרשותה הגמורה של זו והיא יכולה להשתמש בו כרצונה. שוויג מתחייב לא למסור במשך שישה חודשים לידי אחרים את הצילומים שנמסרו על ידו ללשכה [...] והלשכה משלמת רק בעד הצילומים שנרכשו על-ידה" (16.11.1925, kkl5/837). שכרו של שוויג כצלם שולם לו אפוא לא עבור ימי הצילום אלא על פי מספר התצלומים שנרכשו ממנו. לאורך השנים עמדו הקרנות בתוקף על כך שהנגטיבים יעברו לרשותן וזכויות היוצרים יהיו שלהן.

ב-1932 לדוגמה, הוציאו קרן קימת לישראל וקרן היסוד, ששיתפו פעולה ברכישת תצלומים מהצלמים, מכתב לשוויג ובו הן מדגישות שוב את הפקעת זכויות היוצרים ממנו בעת רכישת תצלומים: "הדגשתי תמיד, שתצלומים שאנו רוכשים (בעצמנו או עם קה"ס) הן רכושן הפרטי של הקרנות ואין לאחרים כל רשות להשתמש בהן, מבלי רישיון מיוחד לכך" (kkl5/4820/2). יתרה מכך, "הדגשתי, כמו כן, שגם התמונות שצולמו בקשר עם הזמנתנו **ושלא** [ההדגשה במקור, ר.ס.] נקנו על ידנו, אך הנן דומות לתמונות שרכשנו - אף אותן אין לכם רשות למסור לאנשים או למוסדות אחרים" (אפשטיין, שם). שוויג, כמו צלמים אחרים, נאלץ להיכנע לתכתיבי הקרנות ובתשובה למכתב הנ"ל ענה: "הנני מאשר בתור תשובה למכתבו האחרון שכל התמונות שהנני מכין בשבילכם המה הרכוש שלכם" (שם). קשריה ההדוקים של קק"ל עם הצלמים הביאו לכך שהצלמים פנו אליה לעזרה בתחומים שונים, דבר שאף הגדיל את מחויבותם כלפיה. באוגוסט 1926, בנסיעה עם יוליוס ברגר, אבדה לשוויג בעפולה "מכונת הצילום שלו" (כך במקור). קק"ל נחלצה לעזרתו ונתנה לו הלוואה, שאותה התחייב להחזירה בצורת תצלומי תעמולה (kkl5/837).

בסוף 1926-ראשית 1927 התערערו יחסיו של שוויג עם קק"ל. במכתב מהלשכה הראשית של הקרן קובל הכותב (שאינו מזוהה): "פניתי לצלמים אחרים, רק אחרי שכב' נתנני לתכות חודשים רבים. בזמן האחרון הוא מתייחס לכל הזמנותינו בביטול גמור, שהעמיד בסכנה את כל עבודתנו"(kkl5/837). כותב המכתב מתייחס לכל ה"קפריזים" שיש לשוויג וגם מתלונן "ובנוסף לכל זה, תמונותיו בזמן האחרון אינן כ"כ טובות ומלאות חיים, כמקודם" (שם). ייתכן כי הסדקים ביחסי שוויג והקק"ל נבעו גם מרצונו של שוויג להתחיל לעבוד בצורה עצמאית ולהשתחרר בהדרגה מתלותו בקרנות. בראשית 1927 ביקש שוויג, "עוד בטרם תחל עונת התיירים בארץ, לפתוח בירושלים חנות ותערוכה לצילומים, אלבומים ותמונות מתמונות שונות ממראות הארץ ויופייה וממפעלי המוסדות הציוניים בה" (kkl5/837, 20.12.26). "מפאת הקימוצים שמחלקת התעמולה מכניסה במנגנון עבודתה [... שוויג רוצה, ר.ס.] להסתדר ברשות עצמו. יש בדעתו לסדר סטודית צילום קבועה ולפתוח אותה ע"י סידור תערוכה של עבודותיו" (kkl5/837, 21.12.26). לצורך מימון התערוכה (ואולי גם פתיחת החנות) פנה שוויג לעזרתו של פרופ' ח. פיק מההנהלה הציונית (kh4b/5378) ולשתי הקרנות. עלות התערוכה הגיעה ל-60 לירות וקק"ל נתנה לשוויג ערובה על רבע מהסכום. בתמורה לכך "הלשכה הראשית של הקרן קימת לישראל מקבלת את הזכות על ההכנסות של התערוכה [...] וכמו כן גם על התמונות" (kkl5/837). המוסדות צידדו בפתיחת החנות ובקיום התערוכה משום ש"[...] חנות זו תמלא חסרון מורגש בירושלים. כי כידוע נזקקים כל התיירים עד כה לחנויות המוצרים בקניותיהם אלו. [ו] הנמו חושבים שיש ערך תעמולתי חשוב למפעל זה (kkl5/837 ,20.12.26).

שוויג פתח את הסטודיו ככל הנראה בביתו ברחוב הנביאים[9] (לימים "רחוב הצלמים",[10] כהגדרתה של סימה זליג, שניהלה את ארכיון תצלומי קק"ל מ-1951 ועד 1998) בראשית 1927 והוא שימש אותו תקופה קצרה. קטלוג התערוכה שהתקיימה כנראה בסטודיו הכיל דברי הסבר על פעילות קרן היסוד (לא ברור מה היה חלקה של הקרן במימון התערוכה), וממנו עולה כי נושאי התצלומים שהציג שוויג היו "ירושלים וסביבותיה", "סביבת ים המלח", "עבודה עברית-פעולות קרן היסוד", "תמונות" [הכוונה לדיוקנאות, ר.ס.], "מהצגות האוהל" ו"רפרודוקציות מתמונות". הקטלוג הודפס במידה רבה למטרות שיווק ושימש "חלון הראווה" של עבודתו של שוויג. את התצלומים שהופיעו בו אפשר היה להזמין גם ממקומות רחוקים בעולם. קטלוג דומה לצורכי שיווק התצלומים הוציא הצלם חליל ראאד ב-1930 וב-1933 (סלע 2000, 166-171).

ב-24 בינואר 1927 חתם שוויג על "כתב התקשרות" נוסף עם הלשכה הראשית של קרן היסוד, הלשכה הראשית של קק"ל ולשכת העיתונות של ההנהלה הציונית בארץ-ישראל, המסדיר את תנאי ההתקשרות החדשים עמם: כמות ההזמנות, מחיר לצילום, דרכי העבודה וכדומה, ואת "הרשות ללשכות להשתמש מזמן לזמן גם בעבודתם של צלמים אחרים..." (kkl5/837). הקרנות המשיכו לעבוד עם שוויג עוד כמה שנים ואף העריכו מאוד את עבודתו. במכתב מ-1929 ששלח אחד מראשי התעמולה של קק"ל לד"ר ארנסט מכנר בברלין, ממשרד קק"ל

בגרמניה (בתשובה למכתב ששלח מכנר), הוא מתייחס לתצלומי התעמולה שנעשו בשנים אלה, ככל הנראה לאחר שד"ר מכנר התלונן על איכות התצלומים שנשלחו ללשכות השונות של הקרן בחו"ל, במיוחד תצלומי החלוצים מהעלייה החמישית שצולמו ב-5 בפברואר (אין לנו את מכתבו של ד"ר מכנר). במכתב נאמר: האפשרות היחידה להשביח את התצלומים מפלסטינה הנשלחים למטרות תעמולה היא בהשבחת הצלמים. אין לנו בית ספר כזה ואני בספק אם הצלמים היו מבקרים בו אלא אם כן היינו משלמים להם. צריך לזכור שהם צלמים לא אנשי עיתונות או תעמולה. אנחנו לא יכולים לשלוח אנשים שיתלוו לצלמים, אלא במקרים נדירים, ואני חושב שיש לנו הצלמים הטובים ביותר", וכאן הוא נוקב בשמם של יעקב בן-דוב ושוויג (kkl5/2391/2).

ביולי 1930 התבקש שוויג "להכין אוסף היסטורי של צילומים ע"ד התפתחות הנקודות היישוביות הנמצאות על אדמת הקרן קימת לישראל" (kkl 5/3499). כמה חודשים לפני כן ביקשה קרן היסוד משוויג לצלם עבור שתי הקרנות בעמק (כנראה עמק יזרעאל) את אורח חייהם של התושבים הלא יהודים. "חוץ מתמונות מהחיים בכלל במושבים שלנו", נכתב שם, "רצוי היה לי לקבל 5-6 צילומים מכפר ערבי פרימיטיבי, מתיו ומטיפוסיו, גם 2-3 צילומים מבדוואים טיפוסיים, אם אפשר מבדוואים החיים בשלום בקרבת המושבים העבריים, כמו למשל על-יד כפר-ילדים" (kh4b/5381).

שוויג שפע רעיונות כרימון ולא הפסיק ליזום פרויקטים, שחלקם התממשו וזכו להכרה, הערכה וחשיפה. אחרים לא יצאו אל הפועל, אבל גם מהם אנו למדים על אופיו, דרך עבודתו והאנרגיות הרבות שהקרין על סביבתו. ב-1926 הציע שוויג לקק"ל, ביחד עם יוסף ברסלבסקי, "מורה לידיעת המולדת ע"י ועדת התרבות של הסתדרות-העובדים", להוציא "אלבום אנציקלופדי לארץ-ישראל. ספר זה צריך להקיף את כל הארץ על חזיונותיה השונים, הן חזיונות הטבע והן חזיונות היישוב העברי והערבי [...], הן המקומות ההיסטוריים והן השרידים הארכיאולוגיים החשובים שבה. בספר זה צריך להינתן חומר הסתכלות מובחר, מקיף ומשובח מן הצד האמנותי שבו וחומר קריאה מצומצם, אך מקיף ומסביר בצורתו הספרותית" (kkl5/837 ,1926). פרויקט האנציקלופדיה, שלא יצא לפועל, היה אמור להתחיל בכרך העוסק בגליל. פרויקט נוסף שלא יצא אל הפועל היה האלבום **The Beauty of the Holy Land** שיזם שוויג ב-1930. האלבום היה אמור להכיל כ-300 תצלומים ולשם מכירה מוקדמת שלו ופרסומו הדפיס שוויג חוברת זבה שני תצלומים לדוגמה. הפרויקט לא יצא לפועל ככל הנראה בשל עלותו הגבוהה ומאחר ששוויג לא הצליח למכור מראש די עותקים. בראשית 1942 ביקש שוויג לקיים תערוכה נודדת שתסכם 20 שנות יצירה שלו בארץ ישראל. הוא פנה לקק"ל בבקשה לתמיכה כספית (kkl5/11947) אבל נענה בסכום קטן ולא הצליח לעניין בכך מוסדות אחרים. התערוכה לא יצאה אל הפועל.

ב-1929 החל שוויג לצלם בחפירות בית אלפא עם פרופ' סוקניק. מאמצע שנות ה-30 הפך תחום הצילום הארכיאולוגי לעיסוקו העיקרי.[14] ב-1933 הצטרף למחלקה לעתיקות של מוזיאון רוקפלר בירושלים כ"מאסטר" של צילום. בסוף 1933-ראשית 1934 החל קלוגר לעבוד באינטנסיביות רבה עם המוסדות הלאומיים, ושוויג, שעסק יותר ויותר בצילום ארכיאולוגיה, קיבל מהם פחות ופחות עבודה (ראו קלוגר להלן).

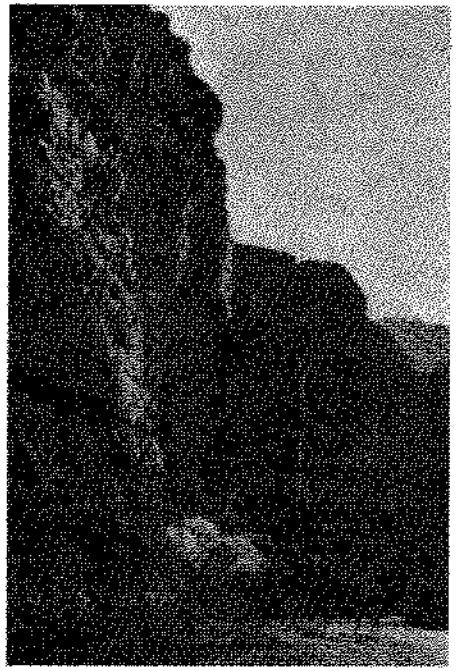
בתאריכים 23/12/1933-10/1/1934 הציג שוויג "תערוכת תצלומים אמנותיים ממראות הארץ" בגלריה סטימצקי בירושלים, שנתנה במה להצגת עבודותיהם של צלמים. היתה זו יוזמה ייחודית לתקופה ובגלריה הוצגה גם תערוכתו של טים גידל (ראו להלן). בתערוכתו של שוויג, שנערכה "תחת חסותו האדיבה של ה.מ. הנציב העליון לא"י סיר ארתור ג. וקאפ", הוצגו 100 תצלומים והם מופיעים ברשימה הקטלוגית. 16 תצלומים הודפסו בקטלוג המצולם שנלווה לתערוכה (גם הוא יוזמה ייחודית בתקופה זו). ההקדמה לקטלוג מלמדת כי שוויג עבד עבור מחלקת העתיקות לממשלת א"י, קרן היסוד, קק"ל, מחלקת העבודות הציבוריות, המשלחות הארכיאולוגיות השונות מטעם האוניברסיטה העברית, בית הספר הבריטי לארכיאולוגיה, האוניברסיטה של פנסילבניה והמכון לחקירת האדם הקדמון בפריז. הקטלוג מלמד גם על התערוכות שהציג בחברה המלכותית לצילום בלונדון (The Royal Photographic Society) ב-1930, באגודה לצילום

של צרפת בפריז (Société de Photographie de France) ב-1931 ובתערוכה הקולוניאלית הבינלאומית בפריז (Exposition Coloniale Internationale de Paris) באותה שנה, שם קיבל דיפלומה של כבוד.

לאחר כ-20 שנות יצירה צילומית החל שוויג למלא תפקידים ממסדיים. בין 1946 ל-1948 שימש כעוזר במחלקת ההסברה של ממשלת פלסטינה והיה אחראי לכל ההיבטים החזותיים: צילום סטילס, קולנוע וסאונד. במשך כמה שנים היה ראש מחלקת הצילום במחלקת ההסברה (לשעבר התעמולה) בסוכנות ואף ריכז את פעילות מחלקת ההסברה. בשנים שריכז את פעילות המחלקה התמנה דוד חריס לאחראי לנושא הצילום (ראו להלן). כראש אגף ההסברה היה לו תפקיד מרכזי בארגון מפעלי יום העצמאות ב-1952 ובתכנון "תערוכת העשור" (1958).

שוויג קיבל חברות של כבוד זוקרתית בחברה המלכותית לצילום בבריטניה על צילום ארכיאולוגיה ב-1976. ב-1977 נערכה לשוויג תערוכה בקונסוליה הבריטית בתל אביב וב-1978 זכה בפרס קבלין לצילום מטעם מוזיאון ישראל. שתי תערוכות יחיד נערכו לו במוזיאון ישראל בירושלים: האחת ב-1971 והשנייה לאחר מותו ב-1985. שמואל יוסף שוויג נפטר ב-1984 בירושלים והוא בן 82.

שמואל יוסף שוויג, **פורטרט של ילדה, בתו של ה' ר. נביל,**
סוף שנות ה-20 – ראשית שנות ה-30



שמואל יוסף שוויג, **בנחל-ארגמן**
סוף שנות ה-20 - ראשית שנות ה-30

התצלומים מתוך הקטלוג **תערוכת צילומים אמנותיים ממראות הארץ שנעשו ע"י מר ש.י.שוויג,**
גלריה סטימצקי, ירושלים, דצמבר 1933 - ינואר 1934, אוסף פרטי

אברהם מלבסקי [12]

אברהם מלבסקי נולד ב-1907 בפולין. כשהיה נער הרבה לבקר בחנות הצילום של קרוב משפחתו וכך נחשף לתחום שבו עתיד היה לעסוק בבגרותו. מלבסקי גדל בבית ציוני והיגר לארץ ישראל ב-1925, ככל הנראה מסיבות ציוניות, ובעקבותיו עלו שני אחיו ואחותו. הוריו ואחד מאחיו נספו בשואה. כמו מרבית האידיאליסטים שהגיעו לארץ ישראל עבד תחילה בחקלאות ובסלילת כבישים אבל עד מהרה פנה לעסוק בצילום. "עבור מלאכת הצילום שילמו יותר טוב מאשר עבור העבודה בשדה. אבל, מעל הכל, זה איפשר לי לקחת חלק בהנצחת תחיית החלום הלאומי שעליו התחנכתי".

מלבסקי, "איש צנוע, מסור וענו" כהגדרתה של סימה זליג, היה אוטודידקט בצילום. בסוף שנות ה-20 החל לעבוד בצורה אקראית עם קק"ל, ובשנים 1935-1962 עבד בצורה אינטנסיבית עם הקרנות (בשנות ה-50 היה "צלם הבית" של קק"ל).[13] לפי סימה זליג, הוא עבד תקופה מסוימת עם שוויג, אבל משום אופיים השונה נפרדו דרכיהם.[14] ב-1962 מינתה קק"ל את משה שוויקי לצלם הבית, עובדה שהסבה למלבסקי צער רב. מלבסקי עבר בעקבות בנו ויקטור לאילת וזמכר לקק"ל את ארכיון הצילום שלו. הוא פתח עם אשתו אסתר בית הארחה ועזב לחלוטין את תחום הצילום. בנו מעיד שהיה זה אובדן גדול עבורו.

הסטודיו והמעבדה של מלבסקי היו ממוקמים בביתו המרווח, ששכן גם הוא ברחוב הנביאים בירושלים, "מול בית החולים הדסה". מלבסקי, שעבד בעיקר עבור הקרנות, היה תלוי בהן לפרנסתו ועובדה זו הכתיבה את תנאי ההתקשרות שלו עמן ואת התערבותן של הקרנות בתכני עבודתו. בתקופת מלחמת העולם השנייה, בעקבות הירידה המשמעותית בהזמנת תצלומים, סבלו הצלמים מקשיים כלכליים. ב-11.9.1940 הציע מלבסקי לקק"ל ולקרן היסוד לרכוש ממנו 1,000 "תמונות רזרוויות" במחיר מיוחד כדי "להקל על מצבי הקשה" וכדי שיוכל "בכל זאת לעבור עוד כמה חודשים קשים" (kkl5/1069). באותה תקופה היה קשה להשיג חומרי צילום והצלמים נאלצו לרוכשם בחו"ל ולקנות חומר רב מראש (kkl5/11947). מלבסקי פנה שוב לקק"ל בבקשת תמיכה כספית והקרן השתדלה לעזור לו במתן הלוואה או במציאת עבודה במקומות אחרים, כפי שעזרה לצלמים קבועים אחרים שעבדו עמה, ביניהם שוויג וקלוגר (16.12.1942, kkl5/11947). כפי שכבר צוין, לעזרה זו של הקרן היו השפעות על המחויבות של הצלמים כלפיה כמזמינת העבודה.

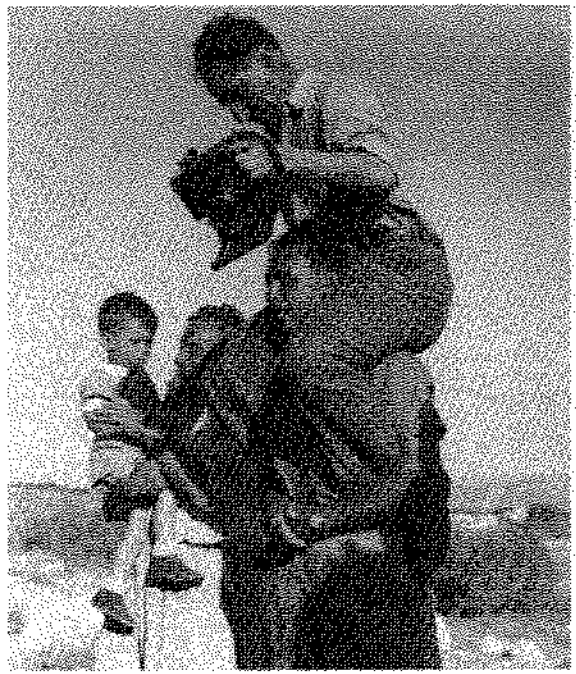
ב-1937 הוצגו תמונות רבות של מלבסקי (ושל קלוגר, ראו להלן) בביתן הישראלי של התערוכה העולמית בפריז.[15] לא ידוע איזה תצלומים בדיוק נשלחו לתערוכה, אבל מדברי הביקורת שנכתבו עליה אפשר ללמוד כי רוב המוצגים בתערוכה היו תצלומים גדולים: "החומר העיקרי -תצלומים. לפריז נשלחו מכאן תצלומים התופסים שטח של 400 מ"ר, ולרוב כאלה המשמשים מראי נוף גדולים (כן יש תצלומים בגודל של 8 מטרים כפול 6 מטרים ודמויות האנשים בכמה מהתצלומים מגיעות לגובה של 2 מטרים. יצוין, שברוב מראי הנוף באות דמויות בולטות בגודל שונה [הכוונה לקולאז', ר.ס.]" (ע.ה. 1937), וכי "הנושא העיקרי של הביתן ארץ ישראל החדשה בדינאמיות שלה. האדם החדש, היוצר ארץ חדשה, והארץ המחדשת עלומים לאדם הבא לעבדה" (שם). שלושה נושאים הוצגו באולם הראשון של התערוכה: האחד - "שינוי דמותו של היהודי בן הגלות בהשתרשו בארץ, הבניין הכלכלי החדש והבריא"; השני - "שינוי דמותה של הארץ בעקב העלייה היהודית, הפיכת ביצות, חולות וסלעים לאדמה פורייה, גידול עושרה וכוח קליטתה של הארץ"; השלישי - "התעשרות היישוב הערבי בעקבות העלייה היהודית, גידול שטח הפרדסים..." (שם). תצלומיו של מלבסקי הוצגו גם ב"תערוכת העשור", שהתקיימה ב-1958 בבנייני האומה בירושלים.

אברהם מלבסקי לימד את אשתו אסתר את רזי הצילום והיא עסקה בתחום כמה שנים, אם כי לא לפרנסתה. ב-1947 נסעה אסתר מלבסקי לניו יורק להשתלמות בת שנה בצילום, וכשחזרה לארץ, זמן קצר לפני פרוץ מלחמת העצמאות, העבירה לאברהם את הידע

שרכשה, בעיקר בצילום צבע. במלחמת השחרור נהרג בנם של אסתר ואברהם מלבסקי, שלום, ולאחר מכן זנחה אסתר את הפעילות בתחום הצילום.

עד שמת ה-50 צילם מלבסקי עבור קק"ל מגוון של משאים, בינהם: חלוצים בעבודה, פיתוח תשתיות הארץ והתפתחות התעשייה, נטיעות, יערות הנגב, הוי, מפים, ילדים. התצלום **לעבודה!**, שצילם מלבסקי במעלה החמישה ב-1937, הפך לאייקון של ההתיישבות הציונית בארץ ישראל באותה תקופה. תצלום זה מכיל הכל: נשים נושאות כלי עבודה על הכתף (שוויון בין המינים), אדמה פראית (גאולת הקרקע), טיפוס במעלה ההר (עלייה כסמל). הנשים בתצלום בוימו בקפידה וכל תנועה מתנועות גופן מחושבת. הן מטפסות במעלה ההר, גופן חוצה את הפריים בזווית כלפי מעלה (סמליות העלייה מתעצמת במשולש הדמיוני שיוצר גופן עם חלקו העליון של הפריים), גופן הנגלה מן הצד חושף את עוצמת תנועתן, עיניהן לא פוגשות את המצלמה ודוק של אושר קורן מזווית פניהן של כמה מהמצולמות. הטקסט הקצר והממוקד שבחרו ראשי מחלקת התעמולה לצרף לתצלום - **לעבודה!** - וסימן הקריאה שבסופו משלימים את המסר בצורה האפקטיבית ביותר.

משגות ה-50 נשלח מלבסקי על ידי סימה זליג לצלם בעיקר טקסים וסיפק לקק"ל גם שירותי מעבדה. לדברי זליג, היא הועידה לכל צלם משימות מסוימות, בהתאם לחלוקה שעשתה. לדוגמה, למשימות של רפורטז'ה שלחה את ורנר בראון ודוד חריס ולצילום אירועים וטקסים את מלבסקי. אברהם מלבסקי נפטר בגבעתיים ב-1955 והוא בן 88.



פריץ שלזינגר, **אברהם מלבסקי מצלם**, 22.3.1950
התצלום באדיבות משפחת הצלם

אברהם מלבסקי, **הורים וילדיהם**, 1936

לזר דונר [16]

לזר דונר נולד ב-1912 בנירנברג שבגרמניה ובנעוריו עברה משפחתו לברלין. אביו היה פעיל ציוני ודונר הצטרף למועדון הספורט "בר-כוכבא", שלוחה של מכבי. דונר היה חובב ספורט מושבע שהתמחה בעיקר בריצה והשתתף בתחרויות ובאירועי ספורט רבים. בהיותו בן 17 עזר לחבר לצלם טרט דזקומנטרי על חמישה נערי מכבי, וזו היתה חשיפתו הראשונה לתחום הצילום. ב-1932 החל ללמוד רפואת עיניים באוניברסיטת ברלין. ב-1933, ערב עלייתה של המפלגה הנאצית לשלטון והוא בן 21, החליט עם חברו דיגי גרוס להגר לארץ ישראל מתוך "מרד נעורים", כהגדרתו של גרוס. לפני שעזבו את גרמניה קנו השניים מצלמת לייקה, בתקווה שתעזור להם להתפרנס בארץ. הוריו של דונר הצטרפו אליו שלוש שנים מאוחר יותר. הוא הפליג לארץ באונייה עם הצלם ובמאי הקולנוע רוברט צילר.[17] לא ידוע אם היתה לכך השפעה על עבודתו בהמשך.

עם הגעתו לארץ התיישב דונר בתל אביב (מסוף שנות ה-30 ועד ראשית שנות ה-40 התגורר בדיזנגוף 116). דונר וגרוס הקימו "חברה להובלה", שהעבירה את מסענם של העולים עם מריצה מנמל יפו. לאחר כ-9 חודשים התפרקה החברה, גרוס הקים חברת נסיעות ודונר נעשה צלם, אולי משום שלא הצליח ללמוד את השפה העברית ואולי משום אופיו ההרפתקני. הוא קנה את חלקו של גרוס במצלמה המשותפת והחל לצלם עבור העיתונות ועבור גופים שונים, ביניהם קק"ל.

דונר, שהיה איש ללא מעצורים וחובב סכנות, לא היסס לקבל על עצמו משימות צילום הכרוכות בסיכונים. כך נסע לביתו של המופתי בירושלים בעת שהתכנסו שם מנהיגים מרכזיים של המרד הערבי, נכנס לבית עם תעודת העיתונאי שבידו, צילם את הכינוס ואף הצטלם עם המופתי. יצר ההרפתקנות ואהבתו לספורט החזירו אותו לגרמניה ב-1936 לצפות במשחקים האולימפיים ולצלמם. חזותו הארית - שיער בלונדיני, עיניים תכולות וגוף אתלטי - עזרה לו להסתדר בגרמניה של התקופה.

בארץ ישראל הפך דונר לצלם של העיתונים היומיים **הארץ**, **דבר** ו-**Palestine Post** ותצלומיו נקנו על-ידי AP וסוכנויות אחרות בעולם. ב-1938 והוא בן 26 נסע דונר לארה"ב לשנה בשליחות גופים שונים לעשות נפשות לרעיון הציוני. התלווה אליו אחיו, ד"ר יוסף דונר, מחבר הספר **If I Forget Thee** (שפורסם בשם השאול מאיר לוין), כתב חוץ וסופר. דונר ליווה את הרצאותיו בשקופיות מתצלומיו, ובפרסום שליווה את אחת ההרצאות הוא מוצג כ"יהודי הראשון שנכנס אי פעם לביתו של המופתי". דונר התפרסם כמרצה מוכשר ומבוקש; בין נושאי הרצאותיו: "פלסטין היהודית והערבית מ-1932 עד 1938", "נשיות יהודית ובנייתה של פלסטינה", "נוער יהודי מגן על המולדת היהודית", "ארץ הקודש הלא-שקטה".

ב-1937 הציג דונר תערוכת יחיד בגלריה לאמנות בח ברחוב הס 1 בתל אביב - "שנה אחת - ארץ-ישראל-בתמונות" - בחסות התאגדות העיתונאים בתל אביב. בפברואר 1938 הגיש דונר לנציב העליון בממשל הבריטי אוסף של תצלומים כנראה מתוך רצון לעבוד עם הממשל הבריטי. דונר הרבה לצלם ברחבי העולם: פרט לצילומי האולימפיאדה בברלין תיעד את הקונגרסים הציוניים בלוצרן (1935), ציריך (1937) ובזל (1946) ואת התערוכה העולמית בפריז ב-1937. הוא נרשם כחבר בהתאחדות הצלמים המקצועיים בארץ-ישראל אבל מיעט להגיע לפגישות ההתאחדות.

דונר עבד רבות עבור המוסדות הלאומיים ובעיקר קק"ל, אבל בתיקי התעמולה של המוסדות נמצאו התכתבויות מעטות בלבד עמו; כנראה היה איש מעש ולא איש עט. בסוף שנת ה-30 ראשית שנות ה-40 עבר דונר לעשיית סרטים אבל לא זנח לתלוטין את צילום הסטילס, שכן מרבית תצלומיו בארכיון קק"ל הם משנות ה-40. במיוחד ראויים לציון תצלומיו במשא "הדרכה בספורט שימושי לילדי בתי-הספר"

מימאר 1948 (ר' עמ' 86-87). הבנייה הקונסטרוקטיביסטית של הפריים וחיתוכו באלכסונים ומשולשים והתיאור הנקי והמדויק של גוף האדם עושים סדרה זו לסדרות מופת.

יום בדגניה, [A Day in Degania] ככל הנראה הסרט הראשון שצילם דונר בארץ ושזכה להצלחה גדולה, צולם ב-1937 עבור המגבית במן יורק. הוא צילם סרטים תיעודיים על ארץ ישראל גם בשליחות קק"ל, קרן היסוד והדסה. כיוון שבארץ היו אז מעבדות בודדות לפיתוח סרטים, ביניהן זו של פרד דונקל, והוא הסכים לפתח בה רק את סרטיו או סרטים של חובבים, פיתח דונר את סרטיו אצל דונקל תחת שמו של צלם ירושלמי חובב בשם ד"ר מוזס. כאשר דונקל גילה את הדבר הוא החזיר לדונר את הסרט לא מפותח.[18] דונר נאלץ לפתח את סרטיו בארה"ב ואף שכנע את המוסדות שהפקה בחו"ל זולה יותר מאשר בארץ. גל-עזר מאגף התצלומים של מחלקת התעמולה של קרן היסוד לא התלהב בתחילה מהקשר עם דונר אבל בהמשך עבדה אתו הקרן בצורה מסודרת. ב-1945 צילם דונר עבור קרן היסוד וקק"ל סרט צבע 16 מ"מ על עמק החולה - **Land of Hope**. הסרט הוקרן בהקרנת בכורה חגיגית בשיקגו באוקטובר 1945 והופץ בעותקים רבים בארה"ב ובאירופה.

מ-1946 שימש פרד צ'סניק, שדמה במובנים רבים לדונר, כאסיסטנט של דונר, כנראה עד סוף שנות ה-40. ב-1947 סייע לו צ'סניק בצילום הסרט **Assignment in Tel Aviv**. בעקבות מדיניות קק"ל לאחר קום המדינה לעסוק במשאי הקרן בלבד היה דונר מעורב ב-1956 בשלושה סרטים שעסקו במשאי הקרן: על הקופסה הכחולה (תסריט ד"ר פרידן, ביצוע לזר דונר), על אזור לכיש (תסריט סיני לייכטר, ביצוע לזר דונר), על מפעלי "הפנדיישון" (תסריט סיני לייכטר, ביצוע א. הירשביין ולזר דונר) (kk15/22451 ,21.1.1957).

דויד רובינגר, לזר דונר מצלם ילדים שמחכים לביקור הנשיא חיים וייצמן בירושלים, 1949
התצלום באדיבות דויד רובינגר וידיעות אחרונות

אריק קומרינר, צילום להתקנת סרט בהדסים, 1953
(הצלם משמאל: לזר דונר)

עם הזמן נדרש דזנר לשהות יותר ויותר בארה"ב, הרחק ממשפחתו, ולכן ב-1958 החליט להגר לארה"ב והתיישב בניו יורק. בשנות ה-50 וה-60 עסק באינטנסיביות בעשיית סרטים על ישראל עבור גופים ממלכתיים, ביניהם: **Those We Remember** (1952, צילום והפקה), **Road to Beersheba** (1955, ללא קרדיטים), **The Gathered Flock** (1956, הפקה), **Three Girls on a Holiday** (1958, צילום והפקה), **Israel My Country** (1959, צילום והפקה), **Years of Destiny** (1961, בימוי והפקה, חיבור של תצלומי סטילס על חייו של הרצל), **As Long as I Live** (1961, הפקה), **The Vision of Chaim Weizmann** (1963, בימוי והפקה), **The Story of the Jewish National Fund** (1966, הפקה ובימוי), **This is Our Land** (שנה לא ידועה, הפקה ובימוי). ידוע גם שעשה סרט בצבע על תל אביב שבו קריין קוונטין ריינלונדס [Reynolds] וסרט על חיפה בשם **חיפה עיר העבודה**. הסרט האחרון שהיה מעורב בהפקתו/בימויו היה ככל הנראה **As Always Haddassah** (1974).

לזר דזנר נפטר ב-1994 בארצות-הברית והוא בן 82.

זולטן קלוגר [19]

זולטן קלוגר נולד ב-1895 בהונגריה. בשנות ה-20 למאה ה-20 עבר לברלין ועבד כצלם עיתונות עבור **Berliner Illustrierte Zeitung**. קלוגר נשא לאשה את אחותו של הצלם ההונגרי המפורסם מרטין מונקאצ'י [Munkacsi], שהגדיר עצמו כצלם-מדווח והיה מאבות הפוטוז'ורנליזם. מונקאצ'י עבד עבור עיתונים חשובים בבודפשט בשנים 1914-1921 ולאחר מכן עבור עיתונים חשובים בברלין כמו **Berliner Illustrierte Zeitung** ו-**Uhu**. קשריו הרבים בעיתונות והשם שרכש עזרו לו מאוחר יותר לבסס גם את מעמדו של קלוגר, זאת לפי עדותו של פאול גרוס. לטענת גרוס, קלוגר הושפע רבות ממונקאצ'י ומעבודתו.

בברלין הכיר קלוגר את נחמן שיפרין, לימים נחמן בן חיים, בעליה של סוכנות הצילום PPH Presse Photo-Ltd ועבד עבורו. התצלומים נמכרו בעיקר לעיתונות והתפרסמו באירופה ובארצות-הברית. בראשית אוגוסט 1933 פנה נחמן שיפרין לקרנות, באמצעות אחיו אריה שיפרין שהתגורר בתל אביב, והציע להן להקים בארץ ישראל "מפעל פרסום א"י ע"י צילומים בעיתונות הכללית" (kh4b/5385 ,6.8.33). באותה תקופה חיפשו הקרנות צלם מדווח "ממדרגה ראשונה", מאחר ששוויג, שעבד עבורן שנים רבות, צילם תצלומים "אמנותיים" מדי לטעמן. כיוון שמצאו כי עבודתו של קלוגר עומדת בסטנדרטים גבוהים מאוד, הציעו הרמן מקרן היסוד וביסטריצקי מקק"ל לשיפרין ולקלוגר לבוא לארץ ולעבוד עבור המוסדות הלאומיים. הם אמנם נמנעו מלתת לקלוגר ולשיפרין התחייבות מפורשת בכתב לתעסוקה לפני הגעתם לארץ, אבל העבירו להם מסר בעל פה ברוח זו.

קלוגר ושיפרין הגיעו לארץ ישראל בסוף 1933 (קלוגר השאיר לזמן מה את אשתו ובנו בתו"ל). ב-6 בנובמבר אותה שנה שלחו השניים מכתב לכל הגופים הרלוונטיים ובו הודעה על הקמת Orient Press Photo, שהיא סניף של PPH Presse Photo-Ltd שבניהולו של נחמן שיפרין.[20] החברה התכוונה לעסוק במגוון של נושאים הקשורים בצילום, שכן נאמר במכתב כי אחת המחלקות שלה היא "מחלקה לאמנות בניהולו של אחד מהצלמים האמנותיים המדווחים המובילים באירופה מר זולטן קלוגר" (kk15/6205 ,6.11.1933). לימים תהפוך מחלקה זו למחלקה היחידה של החברה. מעניין לראות כי כבר באותם ימים מגדירים קלוגר ושיפרין את העיסוק בפוטוז'ורנליזם כ"צילום אמנותי", תפיסה חדשנית לתקופה. שבוע לאחר מכן דיווחו שיפרין וקלוגר לא.מ. אפשטיין מקק"ל על פתיחת הסניף המקומי של סוכנות הצילום, שיעסוק בדיווח באמצעות תמונות ובכל הנושאים האקטואליים במזרח-הקרוב וכן בתיעוד חיי היומיום. הם יידעו אותו שכבר הספיקו לצלם את המאורעות ביפו, תצלומים שהופיעו בעיתונות העברית והערבית,
ואת טקס פתיחת הנמל בחיפה. הם חזרו על בקשתם לעבוד עם הקרן ולדווח להם על כל מאורע חשוב העומד להתרחש (שם, 13.11.1933). מטרתה של "חברה מזרחית לצילומים", ששכנה תחילה ברחוב הכרמל פינת רחוב בצלאל בתל אביב,[21] היתה לשלוח תצלומים מהאזור

לאירופה ולאמריקה. החברה מכרה אמנם תצלומים לעיתונות בחו"ל ולסוכנויות צילום ברחבי העולם, ביניהן לסוכנות AP בלונדון, אבל עד מהרה הפכה לסוכנות הצילום העיקרית שעבדה עבור המוסדות ובכך דחקה את שוויג וצלמים אחרים. כבר באפריל 1934 נכתב כי "הצליחו תחת השם 'חברה מזרחית לצילומים' לספק את מרבית העבודה שלנו ושל המוסדות האחרים" (מתוך מכתב לא חתום של קרן היסוד לשרתוק מהסוכנות 25.4.1934, kh4b/5383).במכתב לאפשטיין, שבו הוא מציע לצלם סדרה בעמק יזרעאל, מתייחס שיפרין לכך שכניסת החברה לתחום דחקה את רגליו של שוויג: "אחרי שהגעתי לירושלים היתה לי התחושה שאולי אני מפריע לקולגה המוערך שלי מר שוויג שעובד אתכם זמן רב כל כך. אולם, יש הבדל: שנינו מעוניינים בנושא זה אבל ככל שאני מכיר את שוויג, עד עתה הוא לא עסק ב'רפורטז'ה' ובסוג ובסגנון צילום זה. מהראשון באפריל מר שוויג יועסק בחפירות ולכן לא יוכל לעבוד באופן פרטי. לכן אנחנו בהכנעה מציעים לכם את שירותנו לא רק בתחום ה'רפורטז'ה' אבל גם בתחום הד'אנר ותצלומים אמנותיים" (8.4.1934, kkl5/6025).

בכך הפך קלוגר לצלם בהא הידיעה של התעמולה הציונית. סגנונו המבוים השפיע על צלמים רבים והיה מודל לחיקוי ונעשה עד מהרה ל"מיינסטרים" של הצילום הציוני. ל"חברה מזרחית לצילומים בשביל העיתונות" היה מונופול מעשי ולא-חוזי (בלשון הקרנות) על העשייה בתחום תקופה ארוכה. קלוגר ושיפרין דרשו אמנם מונופול רשמי, אבל הקרנות סירבו לכך (14.6.1937, kkl5/7486). עם זאת, משום שהקרנות העריכו את איכות עבודתו ואת רמתו המקצועית הגבוהה של קלוגר, הם העניקו לו תנאים מועדפים ביחס לצלמים אחרים, כמו מחירים גבוהים וחופש לפרסם תמונות שצילם עבור הקרנות גם במקומות אחרים (הרבה לפני שאישור כזה ניתן גם לצלמים אחרים [22]). קק"ל באה לעזרתו גם בנושאים אישיים (שבעקיפין הפיקה מהם תועלת בעצמה), כמו רכישת מכונית עבורו (20.7.1934, kkl5/6205) והשגת אישור שהייה קבוע בארץ עבורו ועבור משפחתו, שחיכתה יותר משנה לקבלת הסרטיפיקט (21.10.1934, 6.8.1934, kkl5/6204).

קלוגר עבד תמיד עם צלמים עוזרים. בשנים 1936-1956/7 עבד עמו יצחק מירלין[23] ובשנים 1950-1957/8 - פאול גרוס.[24] לפי עדותו של גרוס, פעמים רבות שלח קלוגר את מירלין ואח"כ את גרוס לצלם בשטח בשל שבר שהקשה עליו לבצע עבודות פיזיות, אבל הקרדיט על התצלומים ניתן תמיד לקלוגר. כפי שמונקאצי' סלל את דרכו של קלוגר בגרמניה, כך אימץ לו קלוגר תחת חסותו את פרדריק דונקל שעסק בקולנוע וביקש לעבוד עבור המוסדות הלאומיים אבל לא הצליח בכך זמן רב. בדצמבר 1938 נסעו השניים יחד לצפון הארץ במכונית הביואיק האפורה של דונקל והפיקו סדרות תצלומים מרשימות, כל אחד בתחומו.

כפי שציינתי בדברי ההקדמה, המוסדות הלאומיים דרשו מן הצלמים להפקיד בידם את הנגטיבים ולוותר על זכויותיהם כיוצרים כדי שיוכלו לעשות שימוש בנגטיבים גם בעתיד. הקרנות ביקשו ליצור ארכיון ציוני שלם ככל האפשר, שיתאר את ההוויה הציונית המתפתחת על סמליה החשובים (14.4.37, kkl5/7485)." שאלת הנגטיב זוהי שאלה חשובה. הרי כל המחלקה לתמונות לא חשובה לנו רק בשביל היום, אלא גם בשביל העתיד" (מ' האזרחי, שם). בעניין זכויות היוצרים ניסו הקרנות לתמרן בין הצלמים השונים על פי מעמדם, שליטתם בנושא וכוח המיקוח שלהם. בתחום זה לא זכה קלוגר ליחס המועדף שקיבל לרסקי, אף שזכה ליחס טוב יותר מזה של צלמים אחרים. במכתב ששלח ליאו הרמן לסוכנות האמריקאית של הקרנות ב-8 בינואר 1945 דן הרמן בנושא זכויות היוצרים בהקשר של התערוכה "לנשק ולמשק" (ראו להלן). קרן היסוד רכשה את הזכויות להציג את עבודותיו של לרסקי, שהיה מהצלמים המקומיים הראשונים שהגיעו לכאן עם מוניטין בינלאומיים, וכן את הזכות להשתמש בהן בפרסומים שליוו את התערוכה, אבל בכל שימוש אחר התחייבה הקרן לשלם ללרסקי דמי פרסום וגם להדפיס את העבודות בממדים גדולים כדי שיהיה להן אפקט משביע רצון (לפי דרישתו של לרסקי). לעומת זאת רכשה הקרן 800 תצלומים מקלוגר, שתצלומי האוויר שלו הוצגו גם הם בתערוכה, אבל במחיר נמוך יחסית מזה שקיבל לרסקי ותוך התניית הרכישה בהעברת זכויות היוצרים לקרן (kh4b/5545).

קלוגר ושיפרין חתמו עם הקרנות על כמה הסכמים שלפיהם עברו הנגטיבים של תצלומי קלוגר לבעלותן. אבל בחלוף הזמן, כשנעשו

"צלמי הבית" של הקרנות ואלה נעשו תלויות בהם, התלו לעמוד על זכויותיהם כיוצרים והפסיקו להעביר לקרנות את הנגטיבים. מכתבים רבים שנשלחו מהקרנות לקלוגר ושיפרין מוחים על כך שאין הם מכבדים סעיף זה בהסכם ומתנים בכך את המשך העבודה אתם (למשל: 28.3.1938, kkl5/8960, 31.8.1937, kkl5/7486). לפי עדותו של משה מילנר, צלם עצמאי בלשכת העיתונות הממשלתית, קלוגר שיכפל נגטיבים ומכר אותם למוסדות שונים. גם צלמים אחרים נהגו כמוהו ובארכיונים של הקרנות מצאתי לא אחת נגטיב-רפרודוקציה במקום הנגטיב המקורי.

קלוגר, כמו צלמים אחרים שהגיעו לארץ ישראל מגרמניה וממזרח-אירופה וצילמו כאן בשנות ה- 30 וה-40 (גידל, אילני, זיסנשטין וקומרינר), היה בעל ניסיון בצילום עיתונאי וזוהה בעיקר עם הכתבה המצולמת (הפוטורפורטז'ה הידועה גם בשם הפוטו-רפורטאז'). צלמים אלה, וקלוגר ביניהם, שהגיעו לארץ עם ניסיון ומסען תרבותי דומה, התאימו בסופו של דבר את עבודתם הצילומית לאידיאולוגיה השלטת של הממסד הציוני. עבודתם המגויסת נעשתה תמיד מתוך מודעות אישית ולעיתים אף מתוך ויתור-מרצון על שיקולי המרחב הפרטי שלהם כצלמים וכיוצרים. קלוגר, שהצטיין באיכויות צילומיות גבוהות עוד בגרמניה, צילם עבור הקרנות צילום תיעודי-מבוים. הוא ביים בקפידה את תצלומיו, ובמיוחד כשהמציאות לא תאמה לציפיות (ידעיה 1990). האנשים בתצלומיו הם תמיד יפים, חזקים, מאושרים ובתנופת עבודה. הם שמחים ושלמים עם פעולתם למען הרעיון הציוני ולא ניכרים בהם קשיי העשייה והקיום. דווקא קלוגר - "הוא שמודעותו הציונית לא היתה גבוהה במיוחד, היה זה שייצר צילום ציוני מגויס בצורה השלמה והמעניינת ביותר, צילום שטבע יותר מכל את חותמו על הדימוי הקולקטיבי של דמות החלוץ של שנות ה-30" (שם). מודעותו של קלוגר לאופי התעמולתי של עבודתו עולה מתוך הדברים הבאים: "למותר להטעים, שהתצלום, המדבר במישרין אל הקורא, הוא אחד ממכשירי התעמולה וההסברה היעילים ביותר. אנו סבורים, אפוא, שבשולחינו את אלפי תצלומינו במשך שנים אלו לכל קצווי עולם, קיימנו שירות חשוב לתנועה ואף עזרנו להחדרת דבר הארץ גם לאותן מסגרות השפעה על דעת הציבור שהיו סגורות בפני התעמולה הציונית הרגילה" (מכתב מ"חברה מזרחית לצילומים בשביל העיתונות" למר מ. שרתוק מהסוכנות היהודית kh4b/5393, 08.06.1941) וגם: "מר א. אפשטיין, מהסוכנות [אפשטיין עבד בקרן קימת לישראל, ר.ס.], נוכח כבר בקשרינו עם העיתונות החשובה בעולם ובידו נמצאים מספר עיתונים מאלה, בהם הודפסו מאמרים עם תמונותינו" (שם). במקרים רבים אף הציעה "החברה המזרחית לצילומים בשביל העיתונות" ביוזמתה נושאים לתצלומי תעמולה, לאחר שהפנימה את הלך הרוחות של המוסדות הלאומיים ואת אסטרטגיות התעמולה המרכזיות שבהן השתמשו. החברה הציעה למשל לצלם מקומות בארץ בפרקי זמן שונים כדי שאפשר יהיה להציג את התפתחותם (kh4b/5387 ,2.5.1937), בהתאם למדיניות המוסדות הלאומיים, כפי שצוין לעיל.

כצלם הראשי של הקרנות הוצגו תצלומיו של קלוגר בתערוכות רבות ונעשה בהם שימוש בכל פורמט אפשרי (מונטאז'ים, שילוב של תצלומים וטקסטים, תצלומים בודדים, סדרות וכדומה). קלוגר היה אחד משני הצלמים (לצד הלמר לרסקי) שהשתתפו בתערוכה "לנשק ולמשק, פני עם וארץ - תערוכה אמנותית של קרן היסוד, עובדות ומספרים על פעולות קרן היסוד בימי המלחמה". התערוכה הוצגה ב-1943 במוזיאון תל אביב, בשונה מתערוכות תעמולתיות שהיו מוצגות בדרך כלל בחללים ציבוריים לא מוזיאליים. מטרתה היתה להראות את "השינויים שחלו בפני הארץ והעם מאז ראשית תקופת ההתיישבות על-ידי הסוכנות וקרן היסוד" (ef). בתערוכה הוצגו 50 תצלומים של לרסקי המציגים בחורים ובחורות שהתנדבו ליחידות העבריות ולגדודים העבריים, תצלומי אוויר של קלוגר שמראים את התפתחות היישובים היהודיים בארץ; שני פסלים: חיים וייצמן וחלוץ, וכן תוכניות עירוניות של האדריכל קאופמן (ככל הנראה ריכרד קאופמן, שהיה אדריכל אורבניסט, ולא אוסקר קאופמן). לצד אלה הוצגו גם עשרות תצלומים מעובדים למונטאז'ים של הצלמים הרבים שעבדו עבור הקרנות, ללא אזכור שמותיהם, וכן דיאגרמות וסטטיסטיקות במסורת התערוכות התעמולתיות-לאומיות. "הדיאגרמות הרבות מכל המקצועות מלמדות על דרגת התפתחותה של הארץ כתוצאה מן העלייה היהודית, ההון והיוזמה היהודית הפרטית והקיבוצית (...) נצטרפו לשיר שבח למפעל הציוני בארץ ישראל ב-25 השנים האחרונות, להתיישבות על הקרקע, למאמץ המלחמה של היישוב העברי בעיר

ובכפר, בחקלאות ובתעשייה" (הארץ, 21.2.1943). מן התצלומים שתיעדו את התערוכה עולה כי הוקצתה בה פינה מיוחדת לקק"ל - במה מפוארת עם דגל המדינה, עשרות קופות קרן קימת לישראל לרגליה וברקע מגן-דוד ענק. בהקשר לתערוכה ערך קלוגר חוברת - **Fight and Work** - שבה פורסמו תצלומיו המתארים את ההגנה ואת ההתיישבות.

במקביל לתערוכה העולמית בפריז (1937), שם הוצגו תצלומים רבים שלו במסגרת לאומית, השתתף קלוגר בתערוכה "Photos de Palestine" שנפתחה ב-8 במאי 1937 ב-Galerie Billiet-Vorms בפריז לצדם של פיליפה הלסמן [Halsman] מפריז [25] ויוסף גל-עזר מהארץ. ככל הנראה, תצלומיהם של קלוגר וגל-עזר עברו לאחר מכן ללונדון והוצגו מה-19 עד ה-26 במאי ב-Anglo-Palestinian Club. ב-1948 השתתף קלוגר בתערוכה קבוצתית של צלמים במוזיאון תל אביב, שבין משתתפיה הנוספים: הימלרייך, ברנהיים, פרנבך, לרסקי, פוזננסקי, רוזנר וויסנשטין.

אחד התחומים שקלוגר התמחה בהם היה צילומי אוויר. לפי דבורה שוקן, הרומן של קלוגר עם תחום זה ראשיתו ב-1938 ביוזמתו של שלמה זלמן שוקן. ב-1939 צילם קלוגר תצלומי אוויר עבור קרן היסוד עם חברת אוויר‌ון, שהסכימה לכך בלחצה של קרן היסוד (16.3.1939, 13.3.1939; kh4b/5391, 7.7.1939, kh4b/5398). בסדרה זו השתמשו המוסדות הלאומיים באסטרטגיה התעמולתית של הצגת יישובים או אזורים במצבם הטרום ציוני - כביכול ראשוני ושומם - ואת התמורה שחלה בהם בעקבות המפעל הציוני. הצגת התצלומים בתערוכה "לנשק ולמשק" ביקשה להראות "את הארץ בשיממונה ובהזנחתה, כמו שהיתה לפני שהחלה ההתיישבות על-ידי הסוכנות. על יד זה מראות לנו תמונות המוף (ממעוף האוויר‌ון של קלוגר) את השינויים הגדולים, הנטיעות והעבודה הסיסטמתית, אשר הפכו את הישימון לגן פורה" (ef). התצלומים הוגדלו לממדים ענקיים והראו למשל "שלוש תמונות: בית יוסף ב-1937, 38 ו-39. בשנה הראשונה:

זולטן קלוגר, **הרועים והעדר**, 1935

מדבר וגמלים רובצים, בשנייה: מגדל וחומה [כך במקור - ר.ס.], ובשלישית: יישוב יהודי העומד על תלו. יש לציין כי תמונה זו, מראה לנו את ההתיישבות בשנות המאורעות. שורת תמונות מראות לנו את שיר התיכון [כך במקור, ר.ס.] ההתיישבותי והוצאתו לפועל. מצד אחד: התכנית המעובדת על-ידי הסוכנות, ומצד שני: תמונות ממעוף האווירון המראות לנו את הגשמת התכניות הללו" (ef).

פאול גרוס מספר כי קלוגר היה אדם בעל מזג נוח, אופטימיסט בעל אישיות קורנת. למרות שחי בארץ ישראל כ-25 שנה היה לו קשה להתיידד עם העברית. על אף מפעלו הצילומי הנרחב, מעט מאוד ידוע על חייו האישיים ולא ניתן למצוא תמונת דיוקן שלו. לאחר שהקרנות הפסיקו להזמין ממנו תצלומים (התצלומים האחרונים נרכשו ממנו ב-1951), נקלע לקשיים כלכליים ונאלץ לעבוד עם גופים מסחריים. קלוגר, כדברי גרוס, הרגיש "שהעבודה נפלה מחשיבותה" והדבר הסב לו צער רב. עובדה זו עזרה לאשתו לשכנע אותו לנסוע לארה"ב בעקבות בנם היחיד. קלוגר עזב את ישראל לניו יורק ב-1957-1958. בניו יורק פתח חנות צילום ואף העביר קורסים בצילום. לפי עדותו של גרוס, קלוגר "הרגיש שאין לו הכוחות לפתוח בקריירה שנייה".
קלוגר נפטר ככל הנראה בשנות ה-70 (תאריך הפטירה אינו ידוע), לאחר שאיבד כל קשר עם הארץ.

יעקב רוזנר [26]

יעקב רוזנר נולד במינכן ב-1903 למשפחה יהודית מתבוללת. בעקבות האווירה האנטישמית בבית הספר שבו למד נעשה פעיל ציוני ומדריך בתנועת הנוער "כחול-לבן" (Blau-Weiss). הוא סיים לימודי כלכלה פוליטית ומשפטים באוניברסיטת מינכן ועבד תקופה קצרה ככתב של **Frankfurter Zeitung**. ב-1926 נשא לאשה את מרגוט קלאוזנר[27] והחל לעבוד בעסק המשפחתי בתעשיית הנעליים. ביתם של בני הזוג במינכן היה מקום מפגש לאנשי תרבות ואמנות ולפעילים ציוניים. בסוף 1926-ראשית 1927 נסע לחודש לארה"ב ללימודי תעשייה ופרסום. שם, לפי סברה שלא ניתן לה אישור, התוודע לצלם אלפרד שטיגליץ [Stieglitz].

רוזנר ביקר בארץ ישראל כמה פעמים לפני שהיגר אליה. ב-1926 שהו רוזנר ואשתו בירח דבש בתל אביב ובבית אלפא, שנוסדה רק ארבע שנים קודם לכן, והוקסמו מן הראשוניות ומעוצמת העשייה "האחרת" שנגלתה להם במקום. לאחר שתי שנות נישואים החליטו בני הזוג להיפרד אבל המשיכו לשתף פעולה בנושאים ציוניים, ביניהם "העלאת" תיאטרון הבימה לתל אביב. ב-15 באפריל 1928 הגיע רוזנר לביקור שני בארץ ישראל עם תיאטרון הבימה. בתו מרים, שנולדה ב-1927 , היגרה לארץ ישראל ב-1932 עם אמה ובעלה השני יהושע ברנדשטטר, והיא זוכרת את המסע לארץ באוניה עם המשורר חיים נחמן ביאליק. באותה שנה התחתן רוזנר בשנית עם אדית והשניים היגרו לארץ ב-1936. הם קבעו את ביתם ברחוב ביאליק 25 בתל אביב (ליד בניין העירייה) ורוזנר פתח משרד פרסום.

עושרו התרבותי ורב-גוניותו של רוזנר הביאו אותו לעיסוק במגוון תחומים הקשורים בפרסום - צילום, קולנוע, טיפוגרפיה ועיצוב. הוא שילב בין התחומים השונים בהשפעת "האובייקטיביות החדשה", שהתפתחה בגרמניה בסוף תקופת ויימאר וביקשה לבדוק את גבולות האובייקט באמצעות פירוקו ודרך שבירת המוסכמות הקונבנציונליות של ייצוגו. כמו לרסקי, קומרינר, אראל וצלמים אחרים, הוא תיווך בין הצילום הגרמני האוונגרדי החדש לבין העשייה המקומית: אם בדרך הצילום ואם בדרך עיבודו של הדימוי (פוטומונטאז' ושילוב בין צילום וטקסט). אישיותו הקורנת, כשרונו השופע וחדשנותו הביאו לו עבודות רבות ומשרד הפרסום שלו היה עמוס עבודה.

חדשנותו של רוזנר בתחום הצילום והגרפיקה תועלה לעבודתו הפרסומית, גם עבור המוסדות הלאומיים (קק"ל וקרן היסוד) וגם עבור גופים ציבוריים ופרטיים, ביניהם ויצ"ו, האוניברסיטה העברית והתיאטרון. מצלמות הרוליפלקס והלייקה שימשו אותו רבות בעבודתו המסחרית והממסדית. הוא עיצב עבודות גרפיות רבות ופרסומים שונים עבור המוסדות הלאומיים ושילב בהם אלמנטים צילומיים רבים.

בשנות ה-40 היה אתראי לצילום, עיצוב והפקת החוברות התעמולתיות הרבות (וכן כמה כרזות) של קק"ל בשפות שונות, ביניהן: **Land and Life, Land for Youth, Forests of Israel, A land of Their Own, This Is my Village, The Third Return**, **אין זו אגדה, נגב, די פרוכטן פון פרייהייט** [פירות התופש, ר.ס.]. חוברות אלה מכילות את כל המוטיבים של התעמולה שהתוו מנהלי מחלקת התעמולה והן עשויות בטכניקות של גזירה והדבקה של חלקי צילום, העמדתם המונטאז'ית והוספת טקסט בולט.

עבודתו המסחרית של רוזנר הושפעה רבות מעבודתו התעמולתית. מבחינה טיפוגרפית, צילומית ועיצובית אפשר לגלות, לדוגמה, דמיון רב בין הפרסום לנעמן, אז חברה ללבנים, לפרסום **ספר השנה לנוער Palestine**, שנעשה עבור אחד המוסדות הלאומיים. בחוברת המסחרית **Visit Israel**, שנעשתה עבור חברת פלטורס, משתמש רוזנר באחת האסטרטגיות המרכזיות של מחלקות התעמולה של המוסדות הלאומיים לצורך מתן לגיטימציה מוסרית להתיישבות הציונית - הצגת הארץ כנטושה, שוממה ולא מיושבת, והדגשת השינוי שחל בה בעקבות המפעל הציוני שהביא את המודרנה ללבנט. ברוח זו, החוברת מציגה כפולת עמודים המראה את ישראל במצבה הטרום-ציוני, התנ"כי, כאילו לא השתנה בה דבר והיא מחכה לגאולה ("Ancient Israel") ואת השינוי שחל בה בעקבות המפעל הציוני ("Israel Reborn"). רוזנר, כמו מעצבים, אמנים ואנשי רוח ותרבות אחרים, הפנים מסרים אלה והם באו לידי ביטוי במגוון תחומי פעילותו.

בשנים 1939-1941 היה רוזנר חבר בהתאחדות הצלמים המקצועיים בארץ-ישראל (Palestine Professional Photographers' Association PPPA), שמטרתה "להגנת וקידום האינטרסים המקצועיים של החברים".[28] הוא שימש כיועץ לוועדת הפרסום של ההתאחדות (שנבחרה ב-13.5.1939) אבל מיעט להגיע לפגישות הוועדה.

בנובמבר-דצמבר 1944 התקיימה תערוכה מעבודותיו של רוזנר בבית הנכות הלאומי בצלאל בירושלים, שכללה בעיקר מעבודתו הממסדית. בתערוכה הוצגו 65 תצלומים של ההתיישבות החלוצית ושל נופים עירוניים (בעיקר תל אביב וחיפה). בחוברת שצורפה לתערוכה מנסח רוזנר ב"הקדמת הצלם" את ה"אני מאמין שלו" ביחס לצילום: "אומנותי היא תכון [כך במקור, ר.ס.] פרסומת והתקנה לשם מוסדות ותעשיות. במעשה זה עלי להביא בפני הקהל רעיון, תנועה או דברי ימיו של מוצר בדרך הקצרה והיעילה ביותר. לרוב אפשר לעשות דבר זה בהצלחה על-ידי הצילום. הצילום נותן אינפורמציה בדרך הקצרה ביותר ובביטויים ריאליסטיים ביותר. יש בכוחו של הצילום לבטא יותר מאשר בכל אמצעי אחר, את הערך הפסיכולוגי או האמנותי של מעשה או מצב. פעולתו ישרה. הצילום הנעשה לצרכים אלה חייב להיות מושלם. השלמות אינה תוצאה של הקמרה או של העדשה בלבד, ומקורה אינו בפיתוח או בהגדלה, כשם שהספר אינו תוצאה של אות יפה ונייר נאה בלבד. ובכן, מה אפוא הוא הגורם לצילום טוב, הנותן לו כוח לשעשע, להקרין אור החודר לעמקי הלב? הגורם הוא ידיעת הטכניקה עם התחושה האמנותית של הצלם. הצילום דורש עין למודה לעמוד פנים אל פנים בפני הטבע, תחושת צורה, תפיסת יפי-החיים והדרמתיות שבהם, ניקיונם ופארם, תפיסת הגוונים והצללים שהחיים יוצרים. הצילומים המראים בתערוכה זו הם קרן חוזרת לאשר הרגשתי בפני כל מה שראיתי בארץ-ישראל של ימינו".

כמו צלמים ייקים רבים שהגיעו לארץ ישראל היתה לרוזנר חיבה ל"צילומי טיפוסים" (כך נהגו הקרנות לכנות צילומי אנשים ממוצא מזרחי), ובעיקר תימנים. "האחר" הילך עליו קסם כמו על אירופים רבים והוא הקדיש זמן רב לתיעוד אורחות חייהם של התימנים (תמונות 51-62 בתערוכה בבית הנכות הלאומי בצלאל). ב-1949 הוציא רוזנר חוברת המוקדשת למלאכות האומנות של התימנים, אבל את הספר שתכנן בנושא זה לא הספיק להוציא לאור. רוזנר חקר כל נושא שעסק בו בצורה מעמיקה. כך, למשל, בפרסום שהוציא לחברת נעמן נתן ביטוי למחקר החזותי של תעשיית הלבנים, שהוביל אותו למצרים הקדומה ולבבל (kk15/12865). ב-1947 הוציא רוזנר ספר בשם **A Palestine Picture Book** בהוצאת שוקן.[29] הספר נחלק לשישה פרקים: האדמה, הירדן, שתי ערים (חיפה ותל אביב), התיישבות כפרית, נעימת בינים: יהודים תימנים בפלסטינה, וירושלים. כל תצלום בספר לווה בטקסט (לא חתום) ברוח הטקסטים התעמולתיים של המוסדות.

בהקדמה לספר מוצג רוזנר כמי שעבד שנים רבות עם המוסדות הלאומיים וכמי שנמנע במכוון מעיסוק בנושאים קונטרוברסליים הקשורים להתיישבות הציונית בארץ ישראל והתמקד רק בצדדים החיוביים והיפים שלה.

ב-1948 השתתף רוזנר בתערוכה קבוצתית של צלמים במוזיאון תל אביב, שבין משתתפיה הנוספים היו: הימלרייך, ברנהיים, פרנבך, לרסקי, פוזננסקי, קלוגר וויסנשטין. בזכות קשריו ההדוקים עם קק"ל אירגנה לו הקרן בסוף 1949 או ראשית 1950 תערוכה מתצלומיו - "ארץ-ישראל יום יום, אוסף צילומים של ד"ר יעקב רוזנר", שבתכנונה השתתף מר ד. ז. טשרטוק, מנהל הוועד הארצי של קק"ל. בדף ההסבר לתערוכה נכתב: "מראות נוף, אנשים בעבודתם - בערים, בקיבוצים, במושבות - ששת ימי המעשה. אך פרטים אלה באים ללמד על הכלל, עושים הם את העולם בהיר ושקוף - עד שמאחורי החזות הראשונה מזדקר ועולה רקע-החיים, זה שמיטשטש ונעלם לפעמים בתוך ימי החולין שלנו" (kkl5/15989). מרשימת המוצגים נראה כי גם בתערוכה זו ייחד רוזנר מקום רב לתצלומים של בני העדה התימנית.

רוזנר עסק כאמור גם בקולנוע. ב-1941 יצר סרט עבור ויצ"ו (kkl5/12865, 1941), שלא ידוע מה שמו והאם הושלמה עשייתו. בזמן מלחמת העצמאות הכין סרט על תל אביב בשם **Tel Aviv Marches On**.

עם הקמת המדינה המשיך רוזנר לעבוד עם המוסדות הממשלתיים והפיק את השנתון הישראלי הממשלתי הראשון. ב-1950 נפטר יעקב רוזנר באורח פתאומי והוא בן 47. ב-1991 התקיימה תערוכת לזיכרו במוזיאון ישראל בירושלים.

יעקב רוזנר, **עולה מתימן וילדה**, 1945

יעקב רוזנר, **אדית**, סוף שנות ה-30
התצלום כאדיבות משפחת הצלם

טים (נחום) גידל

טים (נחום) גידל היה בין הצלמים הראשונים שהביאו לארץ ישראל את בשורת הפוטו'רנליזם של תקופת ויימאר בגרמניה. לפי גידל, הפוטו'רנליזם החדש הציע "דיווח מתועד של המציאות [...] אמירה מנוסחת באמצעות עובדות" ולא "השתקפות של הבעה פנימית אישית" (Gidal 1973,5). גידל מסח את האמירה המפורסמת: "הצלם המדווח [photoreporter] יכול להפוך עד לזמן רק באמצעות ניסיונו הסובייקטיבי בתיאור עובדות אובייקטיביות" (שם).

הפוטו'רנליזם המודרני נולד בגרמניה בשנות ה-20 למאה ה-20 בעקבות שילוב של כמה נסיבות: חדירתן לשוק של המצלמות הקטנות (35 מ"מ), הלייקה והארמנוקס, שאיפשרו ניידות וחופש רב בעבודה; הופעתם של מגזינים מצולמים חדשים שגילו פתיחות לסגנון הצילום החדש ולהפצתו בקרב ההמון; והשינויים הגדולים שחלו בתפיסת הצילום. השינויים הסוציו-אקונומיים בגרמניה של סוף תקופת ויימאר הביאו להרחבת מושג תקשורת ההמונים וחוללו שינויים תרבותיים, אמנותיים ופוליטיים. עלייתו של דור חדש של צלמים בעלי חזון וראייה חדשה הביאה להתפתחות התפיסה שנקראה "הצילום החדש" או "הצילום האובייקטיבי".[30]

השינוי ביחס לצילום חל בתחומים שונים - אצל אמנים, עורכי עיתונים ומגזינים, מעצבים, חברות מסחריות, גרפיקאים ובעלי הוצאה לאור. תזון "הצילום החדש" זכה להפצה בכרזות, במודעות פרסומת, בחוברות, בספרים, בתערוכות ובעיתונות המאוירת באמצעות הרפורטז'ה המצולמת. בין הצלמים המרכזיים שפיתחו סגנון זה היו אומבו [Umbo], וולטר בושהרד [Bosshard], טים גידל [Gidal], גיאורג גידל, וולפגנג וובר [Weber], פליקס מאן [Man], מרטין מונקאצ'י, ד"ר אריך סלומון [Salomon] וויילי ראג Ruge (Gidal, 1972). רובם היו אוטודידקטים והגיעו לצילום מתחומים אחרים, בעיקר אקדמיים, ותרמו לפיתוחו המושגי והערכי של התחום. הם חיפשו דרכי הבעה חזותיות חדשות לתיאור החיים המודרניים, תוך אימוץ סגנון ישיר, גלוי ועובדתי ודחיית האמצעים המלאכותיים "האמנותיים". המצאתן של המצלמות הקלות וזמינותם של חומרי צילום רגישים התאימו לצילום המדווח בעל הצרכים הספונטניים.

טים (נחום) גידל נולד במינכן ב-1909 תחת השם איגנץ נחום גידלביץ להורים אורתודוקסים ליברלים ממוצא רוסי-פולני. עם אחיו גיאורג, שהיה גדול ממנו בשנה, השתתף בפעילות תנועת הנוער הציונית "כחול לבן" (Blau-Weiss) ו"קדימה" (Kadimah). הוא החל לצלם ב-1929. בסוף תקופת ויימאר, בעקבות אחיו גיאורג גידל, סטודנט לביולוגיה שצילם לפרנסתו. גיאורג גידל נעשה צלם מתעד מוערך, אחד מחלוצי הפוטו'רנליזם המודרני, עד למותו הטרגי בתאונת דרכים ב-1931.

כתבתו הראשונה של טים גידל התפרסמה בעיתון **Münchner Illustrierte Presse** ב-1929, אחד העיתונים הראשונים שהכירו בסגנון הצילום החדש, הפוטו'רנליזם, וזיהו את כשרונו של גידל. בסוף שנות ה-20 נעשה הצילום בגרמניה חלק מהותי בעיתונות המאוירת לצד ההכרה בו כתחום אמנות, שבאה לידי ביטוי בתערוכה "Film und Foto" שהתקיימה בשטוטגרט ב-1929. גידל עבד עבור עיתונים חשובים, ביניהם **Berliner Illustrierte Zeitung**, **Münchner Illustrierte Presse**, **Die Woche** (Berlin), **Neue Illustrierte Zeitung** (Berlin), **Der Welt-Spiegel** (Berlin), **Arbeiter Illustrierte Zeitung**. במרביתם היה לצילום תפקיד מרכזי כצורת הבעה חדשה. כמו כן פירסם תצלומים גם בעיתונים שונים ברחבי אירופה.

גידל ביקר בארץ ישראל כמה פעמים לפני שהיגר אליה. ביקורו הראשון היה ב-1930 בשליחות **Münchner Illustrierte Presse** ו-**Die Woche** מברלין, אבל התצלומים שצילם בארץ, שעסקו בקונפליקט היהודי-ערבי, פורסמו בעיתונים רבים. גידל: "ידידי לא בדיוק שיבחו אותי על הכתבה הזו, שסתרה את הקו הציוני הרשמי בתקופה ההיא" (Gidal 1984(a),113). ביקורו השני היה במרץ-יוני 1935,

הפעם מתוך כוונות ציוניות ברורות לצלם "מדן לבאר-שבע" (שם). גידל צילם את ההתיישבות החקלאית ואת הקשר של היהודי החדש לאדמתו, את שמחת המתיישבים ואת השגשוג העירוני והתרבותי. בעקבות הביקור התפרסם היומן שהוציאה ההסתדרות הציונית בגרמניה ב-1935-1936 ובו 52 מתצלומיו. כל עמוד שימש למטרות פרסום של מוסד לאומי אחר. בעמוד 11 מחודש דצמבר 1935 (כסלו 5696), למשל, נראים בחור ובחורה פוסעים בשביל והכותרת מבשרת **"Neue Menschen"** [בני אדם חדשים].[31] בביקורו זה בתקופת המכבייה השנייה ביים שלושה סרטים אילמים על ההווה הציוני - **עיר בחולות, המכבייה ונבי מוסא**. הסרטים הוקרנו בין השאר בברלין ובמינכן והוצגו על-ידי ההתאחדות הציונית הגרמנית בשם הקולקטיבי **Eretz Israel im Aufbau** [ארץ ישראל בבניינה]. מסרטים אלו לא נותר כיום אף עותק (Tryster 1995, 174).

ב-1936 היגר גידל לארץ ישראל וקבע את מושבו בירושלים, אבל לא באופן קבוע.[32] באותה שנה כבר הציג תערוכת יחיד בגלריה סטימצקי בירושלים. עד 1947 המשיך לצלם עבור העיתונות העולמית ונסע לצלם כתבות במקומות שונים בעולם. במיוחד ראויות לציון כתבותיו המצולמות מציילון והודו (1939-1940). ב-1936 עבד עבור רויטרס בלונדון ועד 1940 הספיק לעבוד עבור העיתונים **Lilliput** (עיתון אנגלי מחלוצי הצילום האוונגרדי), **Picture Post** והמגזין האמריקאי **Coronet**. בין 1942 ו-1945 צילם עבור **Parade**, מגזין הארמייה השמינית הבריטית, והגיע לכוויית, תוניס, צפון-אפריקה, בורמה, סין והאיים האגאים כקצין ומדווח בצבא הבריטי. ב-1947 עבר עם אשתו הצלמת סוניה אפשטיין ובנו לשוויצריה, אחר כך ללונדון ולבסוף לניו יורק והמשיך בלימודיו האקדמיים, במחקר ובהוראת הדיווח בתמונות. מ-1952 ועד אמצע שנות ה-50 שימש כיועץ לעורך במגזין **Life**.

בין 1936 ל-1947 יצר גידל קשרים עם כל המוסדות והגופים הלאומיים המרכזיים וצילם עבור קק"ל, קרן היסוד, הסוכנות, עליית הנוער והאוניברסיטה העברית. ב-1938 התמנה סטפן לוראנט [Lorant] לעורך **Picture Post** והזמין את גידל להצטרף אליו ללונדון (Eskildsen 1984, 8). כיוון שהקרנות נהגו לשלם לצלמים עבור כל תצלום וכתבה - גידל נהג תמיד לכתוב את הטקסטים והכותרות לתצלומים שפירסם, (Gidal 1984(b), 11) - שהצליחו להכניס לעיתונות הזרה, ביקש גידל לעבוד עבור שני הגופים במקביל. הוא הציע לקרנות לפרסם תצלומים בחו"ל תמורת תשלום. שתי הקרנות ביקשו לשתף פעולה ביניהן בהסדר עם גידל על "פרסום תמונות מארץ-ישראל בעיתונות האנגלית והאמריקנית" (kh4b/5392, 24.10.1938) והציעו לסוכנות להצטרף אליהן: "הרינו מציעים כי הסוכנות תבטיח למר גידל סכום ידוע בעד כל סדרת צילומים שתתפרסם באחד העיתונים המצוירים, לאחר ההדפסה. כל כמה שמר גידל ירבה בפרסום הצילומים כן יגדל שכרו, לפי מכסה שתיקבע מראש [...] נראה לנו כי הסכם כזה יביא תועלת ויעלה בפחות הוצאות משהיו נגרמות אילו ניסינו לפרסם בעצמנו את הצילומים בעיתונות האנגלית" (שם). נראה שדעתן התקבלה וההסכם אכן נחתם, kk15/8958 (03.11.1938). לשם כך השתתפה קק"ל בהוצאות נסיעתו של גידל ללונדון בסכום של 30 לירות.

יומיים לאחר ההסכם כבר התפרסמה כתבתו הראשונה של גידל ב-**Picture Post**. ב-19.11.1938 שהה גידל בפריז בניסיון לעניין מערכות עיתונים מקומיות בכתבה על ארץ ישראל. מפריז וידא כי הכתבה שפירסם בלונדון אכן הגיעה לידיהם של אנשי קק"ל ועדכן אותם כי זכתה לתגובות טובות בקרב קוראים לא יהודים באנגליה. הוא מרמז להם כי העיתונות המקומית בצרפת לא מאירה באור הרצוי את הנעשה בארץ ישראל (kh4b/5392 ,19.11.1938). בדצמבר 1938 חזר גידל ללונדון וקיבל מכתב מקרן קימת לישראל המאשר תשלום בסך שתי לירות עבור פרסום שתיים-שלוש תמונות באחד העיתונים וחמש לירות עבור פרסום הכתבה ב-**Picture Post** כפי שהובטח לו בעבור "הדפסה באחד מן העיתונים הגדולים" (kk15/8958 ,03.11.1938).

נראה כי גידל שיתף פעולה עם המוסדות באופן אקטיבי, התייעץ עמם בבחירת נושאי הצילום עבור העיתונות הזרה ואף הציע להם נושאים לצילום (kh4b/5392 ,24.10.1938). עם זאת, המוסדות לא תמיד היו שבעי רצון מכתבותיו. הכתבה המצולמת הראשונה שפירסם ב-**Picture Post** בכותרת "War in the Holy Land" (המוזכרת לעיל) מבקשת לתאר את המאבק בין העמים מנקודת ראות ציונית ובנויה בצורת שאלות ותשובות בין הערבים ליהודים. אבל למרות שגידל נראה מרוצה מהכתבה ומהשפעתה על דעת הקהל, אנשי מחלקת התעמולה של קק"ל לא חשבו כמוהו וביקשו ממנו להיות יותר מעורב גם בטקסטים הנלווים לתצלומים. גידל התבקש לתת משקל רב יותר לכותרות התצלומים, שכן "הטקסטים ב-**Picture Post** הם חלשים מאוד ומחלישים את המשמעות הפוליטית של המאמר". בהמשך נאמר: "אתה מכניס לערבים לפה טיעונים ובכך אתה עוזר להם נגד היהודים, בעוד שקולנו לא נשמע. אנחנו מאוד מבקשים אותך שתיקח לתשומת לבך ברצינות את נושא הטקסטים לצילומים" (kkl5/8958 ,14.12.1938).

גידל האמין כי הצלמים יוצאי גרמניה שהיגרו לארץ ישראל הביאו אתם סגנון מדוזת ישיר, עובדתי ופתות אידילי, שהשפיע על המוסדות הלאומיים ועל העיתונים היהודיים ברחבי העולם (Gidal 1984 (a), 108). לדבריו, הגישה הישירה ניצחה (שם, 108). לרפורטז'ה, לפי גידל, יש משמעות מעבר להקשר העיתונאי והיא מספקת תובנות על המצב האנושי. השאלה עד כמה השפיע הקשר שלו עם הקרנות על תצלומיו "הסיפוריים" עדיין ממתינה למחקר, אבל אפשר לומר בבירור שהאוריינטציה הציונית שלו עיצבה במידה רבה את סגנון הצילום שלו. אלמנתו של טים גידל, פיאה גידל [Pia Gidal], אשתו השנייה, טוענת כי גידל לא ראה עצמו כצלם מגויס לצרכים הלאומיים במלוא מובן המלה וכי העבודה עם המוסדות, בדרך ישירה ועקיפה, היתה באופן מודע כורח השעה. עם זאת, קשה להאמין שצלמים חשובים ומשפיעים כמו לרסקי וגידל, שהיו כבר בעלי הכרה בינלאומית בזמן פועלם בארץ ובעלי סגנון אישי ייחודי ומובהק, ויתרו על אמירה אישית ופעלו ברוח הממסד שלא מתוך מודעות ובחירה על פי השקפת עולמם. האווירה החברתית והתרבותית הכללית בארץ היתה מגויסת ונראה כי הצלמים שנקלעו לתוכה נעשו במודע חלק בלתי נפרד ממנה.

גם טים גידל (הירושלמי), כמו צלמים רבים אחרים (תל אביביים), ניסה להיאבק בקרנות בנושא הבעלות על הנגטיבים וזכויות היוצרים על היצירה. במכתב ששלחו לקרנות ד"ר שוואר,[33] דונר, ויסנשטין, הימלרייך, קלוגר, גידל ורביב-ורוביצ'יק בנובמבר 1942 הם מודיעים כי הם מבקשים לשנות את נוהלי העבודה בינם. בסעיף הראשון למזכר מצוין כי "הנגטיבים מהתצלומים שאנו מוכרים לכם יישארו אצלנו כרכושנו, לא נשלחים עם התצלומים, וגם לא בצורת השאלה" (kkl5/11947). קרן היסוד וקק"ל ענו, כל אחת בדרכה, במכתבי תשובה תקיפים לדרישה זו. קק"ל ענתה לצלמים באמצעות הצלם ויסנשטין, שייצג כנראה את הצלמים בפני הקרנות והיה בין מנהיגי המאבק בנושא הבעלות על הנגטיבים בשלב מסוים, כי "אין אנו מוכנים לנהל מו"מ עם הצלמים בדבר שינוי התנאים הקיימים, כל זמן שלא יסירו את הסעיף הראשון, בדבר הבעלות על הנגטיבים, מעל הפרק" (שם). הצלמים נאלצו להיכנע לתכתיבי הקרנות, שכן הקרנות היו מזמין העבודה העיקרי וניתוק קשרי העבודה עמן פירושו היה חיסול אפשרויות הקיום שלהם. עם זאת, גם לאחר שאולצו להיכנע לתכתיבי הקרנות, המשיכו הצלמים, כל אחד בדרכו, להיאבק על נושא הנגטיבים ובעלות היוצר, כפי שמעידות התכתובות הרבות בנושא בין הצלמים לבין הקרנות.

ערב נסיעתו לאירופה ולארה"ב (1947) איחסן גידל את מרבית הארכיון שלו אצל חברה ששמרה את הארגזים בשיח ג'ראח וזה נעלם בקרבות מלחמת העצמאות. לדברי אלמנתו, חלק מהחומר נבזז בידי חיילים יהודים (ולא ערבים, כפי שחשב גידל) ונמצא שוב בשנות ה-90. לפיכך, התצלומים והנגטיבים שצילם עבור המוסדות הלאומיים ואשר נשארו במחלקות התעמולה הם בין העדויות המקוריות הבודדות לעבודתו בארץ בשנים אלה.

בין השנים 1956-1970 פירסם גידל עם אשתו הראשונה, הצלמת סוניה אפשטיין, סדרה של 23 ספרים, שכותרתם **My Village** והם משרטטים חיי קהילה בכפרים שבמדינות שונות דרך עיניו של ילד. בכל ספר הודפסו כ-80 תצלומים. גידל חזר לארץ ב-1970, לאחר

שנפרד מסוניה, ועד 1987 הרצה בפקולטה למדעי החברה באוניברסיטה העברית בירושלים. הוא פירסם ספרים רבים והציג תערוכות ברחבי העולם, ביניהן במוזיאון ישראל (1975, 1995), בפוטוגרפר"ס גלרי בלונדון (1976, 1981), בגלריה לי ויתקין בניו יורק (1978), במוזיאון פולקוואנג באסן (1984), במוזיאון הצילום במינכן (1991) ועוד.

עבודתו העיתונאית של טים גידל שולבה תמיד בתובנות רחבות ומעמיקות והתקיימה לצד עיסוקו המתמיד בכתיבה תיאורטית על צילום ובמחקר היסטורי המשלב בין צילום לדיסציפלינות אחרות. הוא למד היסטוריה, תולדות האמנות, כלכלה, משפטים ומשפט בינלאומי באוניברסיטת מינכן (1928, 1931-1933), אוניברסיטת ברלין (1929-1931) ואוניברסיטת בזל (1933-1935). עם סיום לימודיו בבזל כתב תזה לדוקטורט בנושא "דיווחים מצולמים והעיתונות, תרומה להיסטוריה ולארגון של המגזינים המצולמים". בשנים 1955-1958 לימד ב-New School for Social Research בניו יורק וב-1971 מונה לחבר-מחקר במכון לקומוניקציה באוניברסיטה העברית בירושלים. ב-1973 חיבר את הספר **Modern Photojournalism: Origin and Evolution 1910-1933**. בשנה האקדמית 1980-1981 לימד בירושלים סמינר בשם "Visual Communication in History, Art, Photography" במחלקה למדעי החיים.

בתצלומיו של גידל ניכרות אישיותו המורכבת ורחבת האופקים, בקיאותו בתרבות והשקפת עולמו המגובשת. כבר ב-1967 פנה למשרד ראש הממשלה והציע להקים בארץ ספרייה חזותית שתכלול תצלומי סטילס ודימויים נעים. ב-1972 עניין את האוניברסיטה העברית בירושלים בפרויקט להקמת "יחידת מחקר לדיווחים היסטוריים ועכשוויים באמצעות תמונות". תוכנית זו מתממשת רק עתה, כ-35 שנה לאחר שהגה את הרעיון, עם הקמתו המתוכננת של המרכז למחקר ושימור של צילום מקומי בתל אביב. ב-1972 קיבל תואר חבר לשם כבוד בחברה המלכותית לצילום בבריטניה. ב-1977 מונה גידל כ"יועץ כבוד לענייני צילום" במוזיאון ישראל בירושלים. ב-1980 נשא לאשה

טים גידל, **חסרות דאגה**, 1929.
התצלומים באדיבות פיאה גידל

טים גידל, **אלכסנדריה**, 1943

את פיאה ליס, שנעשתה שותפתו ביצירה, בפרסום ספריו ובהכנת תערוכותיו. באותה שנה זכה בפרס קבלין לצילום מטעם מוזיאון ישראל. ב-1983 זכה בפרס היוקרתי על שם ד"ר אריך סלומון המוענק בגרמניה על הצטיינות בתחום הצילום העיתונאי. עד היום הוא הצלם הישראלי היחיד שזכה בפרס זה.

טים גידל נפטר בירושלים ב-1996 והוא בן 87.

מהקמת המדינה ועד מלחמת יום הכיפורים

בסוף שנות ה-40 ראשית שנות ה-50 שינתה מחלקת התעמולה של קק"ל את שמה למחלקת ההסברה ודמויות חדשות מונו לכהן בתפקידים שבמסגרתה. במחלקת הצילום, שישבה בתוך מחלקת ההסברה, חלו כמה שינויים מהותיים נוספים. הראשון, הקרן הזמינה פחות ופחות תצלומים מכמה מהצלמים המרכזיים שעבדו עבורה בשנות ה-30 וה-40 ועבדה יותר עם צלמים אחרים. עובדה זו הביאה לכך שזולטן קלוגר, לדוגמה, שעבד עם קק"ל עד 1951, עזב בסופו של דבר את הארץ (ב-1957 או ב-1958). ועם זאת, היקף הפעילות בשטח הצילום ורכישת התצלומים לא ירד ירידה ניכרת בשנות ה-50, ובשנות ה-60 אף שולש (בשנות ה-40 רכשה קק"ל כ-5,900 תצלומים, בשנות ה-50 כ-5,200 ובשנות ה-60 כ-17,500). הצלמים העיקריים שפעלו עבור קק"ל בשנות ה-50 היו ורנר בראון, אדי הירשביין, אברהם מלבסקי, פרד צ'סניק ופריץ שלזינגר. הצלמים המרכזיים שעבדו בשירות קק"ל בשנות ה-60 היו דב דפנאי, דויד הירשפלד (צלם הבית), אלכס סטרז'מייסטר, פרד צ'סניק וזאב רדובן. דוד תריס, המונצ בתערוכה, עבד מעט עם הקרן בשנות ה-60.

השינוי השני קשור למדיניות קק"ל. בראשית שנות ה-50 שינתה מחלקת ההסברה של קק"ל את הקווים המנחים של פעולתה. עד הקמת המדינה טיפלה מחלקת התעמולה (ומחלקת הצילום כחלק ממנה) בכל הנושאים הציוניים הרלוונטיים ופעולות ההסברה שלה היו רחבות והקיפו תחומים רבים ושונים, שאינם בהכרח ממטרותיה של קק"ל - מחינוך עד עלייה, מהתיישבות עירונית עד גיוס ושמירה, מאירועי תרבות עד תעשייה. מחלקת התעמולה של קק"ל, ובדומה לה גם מחלקות התעמולה של קרן היסוד והסוכנות, ראו עצמן כמחלקות הסברה ממלכתיות המשווקות את הרעיונות הציוניים המרכזיים. לאחר הקמת המדינה נדרשה מחלקת ההסברה של קק"ל להצטמצם ולטפל אך ורק בנושאים שהם מעניינה של הקרן. במכתב מד"ר שלמה לוי, מנהל קק"ל, למר ש. רפפורט מההנהלה הציונית, נאמר כך: "ההסברה של הקרן קימת לישראל וכן הוצאת החומר שלה בשטח ההסברתי, התעמולתי והחינוכי בשנתיים האחרונות כונה בהתאם לרוח ההחלטות של הקונגרס הציוני הכ"ג, לאמר: הן רוכזו וצומצמו (גאולת הקרקע בכל הצורות, הכשרת קרקע על כל סוגיה, ייעור וכו' וכו') (...) חדלנו להוציא חומר בעל אופי ציוני כללי והנהגנו קימוצים גם בהוצאות ההסברה הספציפית של הקרן קימת לישראל" (kkl5/20788, 04.03.1954). לגבי תמונות (כך כונו התצלומים) נכתב: "גם כאן עלינו לציין כי אנו מצלמים רק דברים הקשורים ישירות לעבודתנו. תמונות בעלות אופי כללי אנו מקבלים בשעת הצורך מהסוכנות היהודית" (שם).

אבל על אף ההחלטה של הוועד הפועל הציוני כי הסוכנות היא שתמשיך לטפל בנושאים בעלי אופי "כללי" המגעים להוויה הציונית ובעת הצורך ניתן יהיה לשאול ממנה תצלומים, בפועל המשיכו בכך גם קק"ל וקרן היסוד. ארכיון התצלומים המשובח של קרן היסוד מכיל גם בתקופה זו תצלומים של נושאים בעלי אופי לאומי, החל מעלייה ועד תיעוד מלחמות ישראל, ביניהם גוף עבודות גדול וחשוב של תצלומים מתקופת מלחמת ששת הימים, שנרכשו מהצלם ורנר בראון. סימה זליג, שבראשית שנות ה-50 החלה לנהל את ארכיון קק"ל, מעידה כי שלחה צלמים לצלם רק נושאים הקשורים בקק"ל ובפעילותה (מצפים, ייעור, הכשרת הקרקע וכדומה), אבל המשיכה לרכוש תצלומים בודדים בנושאים בעלי אופי ארץ-ישראלי כללי (מלחמות, אירועים מחיי המדינה, עלייה וקליטה, מוסדות, הילד וחינוכו, עתיקות וכדומה), שכן, כהגדרתה, "הארכיון הוא של ארץ-ישראל". אבל רכישות אלה היו בהיקף מצומצם ונעשו רק כאשר התצלומים הוצעו לה והשביעו את רצונה. כך, למשל, רכשה זליג מסטרז'מייסטר תצלומים ממלחמת ששת הימים.

מדיניות זו הונהגה גם לגבי סרטים: "לאחר שהקרן קימת לישראל יזמה מספר סרטים עלילתיים בשנים שלפני קום המדינה ומיד אחריהן, אנו מתרכזים בשנים האחרונות אך ורק בסרט הדוקומנטרי הקצר, בעוד שהנושאים מוגדרים היטב וכוללים את פעולות הקרן קימת לישראל בלבד" (kkl5/22451, 21.5.1957 ישיבת ועדת ההסברה). וגם: "היות ועובר בדרך כלל זמן רב עד אשר נוצר הסרט ועד שהוא מגיע לתעודתו, יש להימנע מקביעת תאריכים בתוך הסרט, וכן מייצור סרטים לרגל מאורע מסוים. לכן מקפידים על אקטואליות הסרט למשך זמן רב" (שם). כמו בצילום סטילס, בשעה שיש צורך בחומר תעמולה כללי יותר, "מדי פעם ופעם אנו רוכשים זכויות מסוימות להפצת סרטים שמוצרו על-ידי מוסדות אחרים (כגון סרט הרצל של הסוכנות.)" (שם).

השינוי השלישי קשור לתפיסת הצילום. בשנות ה-60 חלה מגמה ברורה במחלקת ההסברה של הקק"ל של חזרה לצילומי "סדרות" - הרפורטז'ות המצולמות - שהביקוש להן נפסק בראשית שנות ה-40. אף כי תצלומים בודדים הקשורים להוויה הארץ-ישראלית עדיין נרכשו, יותר ויותר כתבות מצולמות צולמו בידי צלמי קק"ל או בידי צלמים אחרים (kkl5/20790, 5.1.1955). בכתבות אלה הודגשה בנייתו של הנרטיב התיאורי והלוגי יותר מאשר אופן בנייתו של התצלום הבודד. שלא כמו בשנות ה-40, אז הוביל התצלום הבודד, המוקפד והמהודק את קו התעמולה ולכן היה צריך להכיל הכל - שלמות חזותית ורעיונית, בשנות ה-60 נבנתה המשמעות דרך כל מרכיבי הסדרה באמצעות הרצף הנטען בהכרתו של הצופה. הסדרה כמכלול בנתה את המסר הרצוי.

עבודתו הצילומית של צ'סניק, ובעיקר זו של בראון, נמצאות על קו התפר שבין הצילום של שנות ה-30- וה-40 לצילום של סוף שנות ה-50 עד אמצע שנות ה-70. עבודתם ממשיכה אמנם את הקו הממסדי המוקדם ועוסקת בצד היפה, האידילי וההרואי של המפעל הציוני, אבל היא פחות מוחצנת וממוקדת מעבודות הצילום של שנות ה-30- וה-40. פה ושם מתחילים להופיע בתצלומיהם גם יסודות חדשים, אחרים, כמו קשיים, פגמים, נושאים העלולים לעורר מחלוקת, "החצר האחורית" של מקומות (כמו אתרי בנייה על צדדיהם הכעורים), אף שגם את אלו מנסה הצלם להציג בצורה "יפה". תצלומים, שלפני כן לא היו נכנסים בשערי הפנתאון הציוני, החלו להירכש, אם כי בצורה ספורדית. אמנם, מגמה זו היתה אז בחיתוליה והיא התפתחה מאוחר יותר, בעיקר במסגרת פעילותם של העיתונים והמגזינים בישראל, אבל חשוב לסמנה כסימנית המבשרת את הבאות.

בהקשר זה ראויים לציון שני תצלומים של ורנר בראון מארכיון קרן היסוד. האחד - **צעדת 4 הימים שנת 1960. בחור נכה על קביים גם הוא בין הצועדים** - תצלום שבשנות ה-30- וה-40 לא היה סיכוי שיירכש על ידי מחלקת התעמולה, שכן אנשי המחלקה ביקשו להצניע פגיעות ואבדות של הצד הישראלי במלחמות. השני - **הווי של מתנדבי חו"ל שבאו ארצה לעזרה למשקים במלחמת ששת הימים**, 1967 - תצלום רך, אוהד ואינטימי, שבו נראים שני גברים קרובים זה לזה על כר הדשא, ספק מתנשקים ספק מתגוששים.

ועם זאת, באופן כללי נשארה עבודתם של צ'סניק ובראון נאמנה לקו ההגמוני הציוני. בסוף שנות ה-40 וראשית שנות ה-50 המשיכו השניים, ובעיקר בראון, לעסוק במשאים בעלי אופי כללי וציוני (בראון - הקמת יישובים, סלילת כבישים, תשתיות, תרבות, הווי העבודה, עבודה חקלאית וכדומה; צ'סניק - מגדלי מים, יחידות צבא לפני מלחמת השחרור, יישובי משלט, התיישבות, התקנת קווי מים, הקמת יישובים, עבודה חקלאית). משנות ה-60 ואילך עבודתם עוסקת יותר במושאי ייעור ו"גאולת הקרקע". עבודתם של חריס וסטרדמייסטר משנות ה-60 היא דוגמה מובהקת לקו של קק"ל בתקופה זו: חזרה לסיפור המצולם, צילום יותר תיעודי ופחות מבוים ועיסוק מובהק במושאי הקרן.

חשוב לציין כי הקמת המדינה לא הביאה לשינוי בעמדת הצלמים ביחס לממסד. הצילום הקאנוני המשיך להיות ממלכתי במהותו עוד כשני עשורים לאחר מכן. כל עוד היתה בחברה הישראלית הסכמה לאומית רחבה המשיך הצילום הציוני לתת לה ביטוי. רק כאשר החלו להתגלות סדקים בחברה הישראלית נפתח הפתח לשיח ביקורתי גם בשדה הצילום. עם זאת, כניסתם של צלמים רבים לתחום הצילום

העיתונאי הביאה, גם אם באיטיות רבה, לפיתוחם של מנגנונים עצמאיים וביקורתיים בתחום הצילום (למשל, בעבודות של בראון, דויד הובינגר, בוריס כרמי, הנס חיים פין ואחרים, כאמור לעיל).

מרבית תיקי ההתכתבות והמסמכים של קק"ל מתקופה זו אבדו ובארכיון הציוני ובקק"ל מצוי מידע מועט בתחום, עובדה המקשה על מחקר הארכיון בשנים אלה. באופן פרדוקסלי, כמות המידע והתיקים משנות ה-20 עד שנות ה-40, שנשמרו בידי המוסדות ובידי אנשים פרטיים, גדולה בהרבה מזו שנשמרה מאז הקמת המדינה ועד שנות ה-70. בנוסף על כך, בשנות ה-50 הותלט לארגן את תיקי ארכיון קק"ל בצורה שונה מזו שהיתה נהוגה עד אז. עד 1950 היה הארכיון מחולק לקטגוריות "טוף" ו"הווי עבודה" לפי אזורים. בראשית שנות ה-50 איחדה סימה זליג את כל התיקים תחת הקטגוריה "יישובים" (עירוניים או חקלאיים) וביטלה את הקטגוריה "הווי עבודה". כל התמונות המציגות הווי עבודה קוטלגו לפי המקום שבו צולמו. שינוי זה, שהתבצע ככל הנראה לנוחותם של המשתמשים, מקשה על האפשרות לחקור את השינויים שחלו במחלקת הצילום בין השנים של טרם הקמת המדינה לשנים שלאחר הקמתה.

ורנר בראון, **הווי של מתנדבי חו"ל שבאו ארצה לעזרה למשקים במלחמת ששת הימים**, 1967

ורנר בראון, **צעדת 4 הימים 1960, בחור נכה על קביים גם הוא בין הצועדים.**
התצלומים באדיבות הארכיון הציוני המרכזי

פרד צ'סניק [34]

פרד צ'סניק נולד בברלין ב-1913 למשפחה יהודית מתבוללת מצ'כיה. ב-1929 החל לעבוד כשוליה בחברת הצינקוגרפיה Rudolf Mosse בברלין. עם עליית הנאצים לשלטון ב-1933, לאחר שמשפחתו היגרה לברזיל, החליט צ'סניק להגר לארץ-ישראל "מתוך רגש הרפתקנות", לדברי בנו. הוא השיג סרטיפיקט וכשהגיע לארץ מצא מיד עבודה בצינקוגרפיה אצל הצלם אברהם סוסקין בסטודיו שברחוב הרצל 24 בתל אביב (שעבר מאוחר יותר לרחוב ליליבלום 12).

צ'סניק, שהיה ספורטאי והרפתקן ונסה לשמור על אורח חיים אירופי, נסע ב-1934 לחופשת סקי בלבנון וב-1936 לאולימפיאדה בגרמניה, על אף הסכנה שנשקפה לו שם כיהודי. (לאולימפיאדה זו נסע גם דונר, שכאמור לעיל יש נקודות השקה רבות בינו ובין צ'סניק בנסיבות חייהם ובאופיים). באותה שנה ביקר גם במצרים. צ'סניק עבד בצינקוגרפיה א. סוסקין עד סגירתה בפברואר 1939 ואז התגייס למשטרה המקומית. ב-1946, בעקבות הצעה מלזר דונר, שבאותה תקופה כבר היה צלם סטילס וקולנוע מבוסס, לעבוד כאסיסטנט שלו, עזב את המשטרה. כך החל "הרומן" שלו עם שני תחומים אלה, שבהם עסק במקביל לאורך השנים, עם נטייה לעסוק יותר בקולנוע בסוף חייו המקצועיים.

הקריירה של צ'סניק התפתחה במהירות וכבר ב-1947 החל לעבוד בצורה עצמאית עבור קק"ל. באותו התצלומים משנה זו נראים בדואים באזור שומם ליד צינור מים ולתצלום נלווה הטקסט המוסרי שחיברו אנשי מחלקת התעמולה: "שכנינו הערבים מפיקים תועלת רבה מקו המים בנגב". לדברי בנו של צ'סניק, דונר היה ה"פטרון" שלו בתחום, ולפחות בתקופה הראשונה לפעילותו כצלם קיבל דונר את הקרדיט על תצלומים שצילם צ'סניק. עם מצלמת הרוֹליפלקס שלו, רכוב על אופנוע, הגיע צ'סניק למקומות רבים ותיעד אירועים והתרחשויות בעלי הקשר לאומי. צ'סניק עבד עבור המוסדות הלאומיים - קק"ל, קרן היסוד והסוכנות, ובמקביל צילם גם עבור העיתונות המקומית, ובכלל זה **דבר השבוע**, **העולם הזה** (בראשות אורי קיסרי) ו-**Jerusalem Post**. הוא עבד גם עבור סוכנויות זרות רבות, ביניהן Metro Universal, ומ-1948 פעל כצלם חדשות של החברה האמריקאית Fox Movietone.

לדברי דויד רובינגר, צ'סניק היה בעל חוש הומור מפותח, חיוניות רבה ואנרגיות שופעות, ומשימות צילום קשות רוכזו תחת ידיו (ומצלמתו). עיון בתצלומיו חושף התמקדות בסיפורים אישיים ואנושיים, כמו הרומן הנרקם בין החייל לטבחית בתצלום **ליד המטבח בנגב** (1948), החובשת והסמל של **'חיות הנגב' בשיתה** (1948), יחסי הגומלין בין **הקוצר והמגן בנגב** (1948), ותיעוד מהלך ההסברה: **ג'ו מרגוליס מניו-יורק, חבר "נתיבות מורשה", מספר לג'רי מלמד, צלם חברת "אסושיאטד" אודות חייו והכשרתו** (1949). צ'סניק צילם, לצד צלמים נוספים, את טקס הכרזת המדינה ועד מלחמת השחרור יצר גוף עבודה משמעותי המתאר את היחידות הצבאיות השונות. ב-1947 היה אסיסטנט של דונר בצילום הסרט **Assignment in Tel Aviv** וב-1950 צילם באופן עצמאי את הסרט **The Magnetic Tied** עבור הדסה. ב-1950 עבר צ'סניק עם אשתו ושני בניו לירושלים.

עיקר עבודתו של צ'סניק בצילום סטילס נעשתה בשנות ה-50 וה-60. בין המושאים שצילם: עולים ("מרבד הקסמים", עולים מעירק ומרומניה, ועוד), מעברות (גוף עבודות גדול), "טיפוסים", ספורט, תקלאות, בנייה, התיישבות, טקסים וחגיגות, וכדומה. ב-1959 השתתף בתחרות "Capa-Chim" לזכר צלמי העיתונות רוברט קאפא (Capa) ודיוויד סימור [Seymour], שהתקיימה בחסות אגודת העיתונאים בישראל ולשכת העיתונות הממשלתית וזכה בפרס הראשון, לפי עדות בנו. התחרות התקיימה ביוזמתו של אנדי (דוד) אלדן, מנהל מחלקת הצילום של לשכת העיתונות הממשלתית באותה תקופה. התמונות שעברו את המיון הראשון הוצגו בתערוכה בלובי של בית העיתונאים בתל אביב. בתחילת שנות ה-60 היה כתב יחידי בארץ של CBS, בתקופה שעדיין לא היה לחברה משרד בישראל. אחד הפרויקטים הידועים של צ'סניק הוא התיעוד בווידיאו (לראשונה בישראל) של משפט אייכמן, לצדו של רולף קנלר, הצלם הראשי הרשמי של הפרויקט.[35] לכל צלם ניתנה משימה מוגדרת, ולדבריו של קנלר,[36] צ'סניק היה אחראי לצילום פניו של אייכמן, דוכן השופטים מצד ימין, ההגנה והקהל באולם.

ב-1966 נסע צ'סניק בשליחות קרן היסוד לתעד את הקהילות היהודיות בטהרן ויצר שם רפורטז'ה מקיפה ועשירה. ככל הידוע, זו הסדרה האחרונה שיצר עבור המוסדות. באמצע שנות ה-60 הקים צ'סניק עם אדגר הירשביין את חברת סרטי הבירה, שנתנה בעיקר שירותים מקצועיים לחברות טלוויזיה זרות. צ'סניק עזב את סרטי הבירה ב-1970 בעקבות נפילת בנו, מיקי, במהלך שירותו הצבאי. פרד צ'סניק נפטר בירושלים ב-1985 והוא בן 72.

פרד צ'סניק בעבודה, במלתמת השחרור
התצלומים באדיבות משפחת הצלם

פרד צ'סניק בעבודה, במשימה עבור Fox Movietone

ורנר בראון [37]

ורנר בראון נולד ב-1918 בנירנברג. ב-1933 נאלץ להפסיק את לימודיו בתיכון עם עליית הנאצים לשלטון. בראון, כהגדרתו "חובב צילום מילדות", התקרב לתחום בעקבות ידידותו עם חבר קרוב, שהיה חובב צילום. ב-1937 עזב את גרמניה וחי עד 1946 בסקנדינביה - בהכשרה חקלאית בשוודיה ובדנמרק. שם התחתן עם יעל, ולדבריו "הפך לציוני מושבע". בשוודיה הכיר את הצלמת מרלי שמיר ובעזרתה שכלל את מיומנויותיו בצילום, בעיקר בפיתוח ובהגדלה של תצלומים בשחור-לבן.

בשנים 1944-1945 יצר בראון בדנמרק קבוצת עבודות מיוחדת בשם "Stick&Stav", ברוח העבודות הניסיוניות של תיאטרון הבובות של אוסקר שלמר [Schlemmer]. קבוצת העבודות כוללת כ-70 סדרות מצולמות מגפרורים, וכל סדרה מורכבת מכמה סצנות היוצרות נרטיב, על פי רוב הומוריסטי, הקשור לחיי היומיום, לחיות או לספורט (כדורגל, קפיצה במוט, שידורי רדיו ועוד). בכל הנרטיבים המצולמים נותר משהו מהתנועה והניידות שאפיינו את הסטים המקוריים (במובן מסוים, עבודות אלה מזכירות בעקיפין את עבודותיו המיניאטוריות של אלכסנדר קאלדר [Calder] משנות ה-30 העשויות עץ וחוטי מתכת והכוללות מוטיב תנועה מרכזי). התצלומים נמכרו לעיתונים בשוודיה כקונספט של סיפור קצר בתמונות.

מייד עם הגיעו לארץ ב-1946 החל בראון לעבוד במעבדת הצילום שברחוב בן-יהודה 31 בירושלים ואשתו יעל סייעה לו בעבודת המעבדה. לאחר כמה חודשים רכש את המעבדה, ומעת לעת עבד גם אצל הצלם הערבי חליל ראאד, מאבות הצילום הפלסטיני. ב-22 בפברואר 1948 צילם את הפיצוץ ברחוב בן יהודה, שאירע בסמוך למעבדת הצילום שלו בעת שעבד בה. באותו יום מכר את התצלומים לסוכנויות הידיעות וכך החלה דרכו כצלם עיתונות. בראון זנח את הקו הניסיוני שאפיין את עבודתו באירופה והחל לצלם צילום עיתונאי ישיר ומדווח (עבור **Jerusalem Post**, **דבר השבוע**, **דבר לילדים**, **הארץ שלנו**, **ידיעות אחרונות**, **העולם הזה** ועבור סוכנויות ועיתונים בחו"ל כמו **Time** ו-**Camera Press**) במקביל עבד בראון עבור קק"ל, קרן היסוד, הסוכנות היהודית, עליית המוער וכן עבור האוניברסיטה העברית, אל-על ופלפוט. הוא תיעד נושאים מרכזיים רבים בחוויה הישראלית: מלחמת השחרור, מבצע סיני, מלחמת ששת הימים (מתנדבים, ההרס שנגרם ליישובים, ערביי הגדה לאחר המלחמה), מלחמת ההתשה ומלחמת יום כיפור - בחזית ובעורף, מעברות, עולים, הכנסת, בשטחים הכבושים, המכבייה. בראון מעיד כי הצלם שהשפיע עליו יותר מכל היה הצלם הצרפתי הנרי קרטייה ברסון [Cartier-Bresson]. בתחילת דרכו עבד בראון עם מצלמת רוליפלקס ואחר כך עם האסלבלט, רק מאוחר יותר החל לצלם בניקון.

בראון הוא הצלם הישראלי הראשון שהתמחה בצילום תת-מימי (את המצלמה הראשונה שהשתמש בה לצילומים תת-מימיים בנה בכוחות עצמו ב-1952). הוא הרצה רבות על צילום תת-מימי, בין השאר באקדמיה למדעים בניו יורק. ב-1966 הוציא ספר תצלומים תת-מימיים בשם **הים האדום-כחול במעמקיו**. מ-1966 התמחה גם בצילומי אוויר בשחור-לבן ובצבע (ויצר גוף עבודות ייחודי ומקיף) ובצילומי סקי, ובכל התחומים האלה שילב את אהבתו לספורט עם אהבתו למצלמה. לדבריו: "במה שנוגע לצילומים מן האוויר, צילום תת-מימי וצילומי סקי, זה משהו שקיים בי מילדות: הרצון 'לעוף' באוויר. פעמים רבות חלמתי שאני רוצה לעוף" (רז 2001,2). בראון ידוע כצלם-אתלט המטפס על עמודי חשמל ומקומות "בלתי אפשריים" כדי להשיג את התצלום האולטימטיבי. ענת רותם-בראון מספרת כי "קודם הוא מטפס ורק אחר-כך מחליט אם לצלם. לעיתים הוא מטפס, יורד כלעומת שעלה, ומבשר: 'אין מה לצלם'".

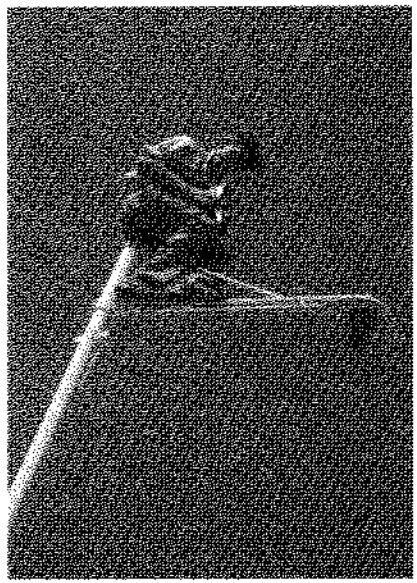
לדבריו של בראון, בין רגעי השיא בקריירה שלו היה תיעוד פתיחת הכנסת בירושלים, עלייתו של דוד בן-גוריון לקיבוץ שדה בוקר ומשפט אייכמן, כשנבחר להיות צלם ראשי-רשמי מטעם לשכת העיתונות הממשלתית. ב-1955 תיעד בראון עם אדי הירשביין ואריה זולק את ייבוש אגם החולה במשך כשנה. היתה זו יוזמה פרטית והם נתקלו בקשיים רבים בהפקת הסרט. כיוון שעבדו עם קק"ל באותה תקופה,

הם פנו לקרן ב-1958 בבקשה לקבל סיוע בהפקתו הסופית של הסרט. ההלוואה שקיבלו מן הקרן לא הספיקה כדי להשלימו ורק ב-1989 עובד הסרט והוקרן לראשונה בטלוויזיה הישראלית. בראון מעיד כי צילם באגם מעט מאוד תצלומי סטילס והוא מצר על כך.

ב-1958 הוציא בראון את ספרו התצלומים הראשונים שלו **עצי זית ותל-אביב-יפו** ולאחר מכן פרסם ספרים רבים נוספים.

בראון היה צלם פעיל בשרות קק"ל וקרן היסוד עד ראשית שנות ה-70. עבודתו עבור קק"ל מגלה צלם מוקפד, אסתטיקן המתמקד בסיפור האנושי ומתאר סצנות בעלות רוחב התרתשות. כאלה הם, לדוגמה, התצלומים שצילם עבור קרן קימת לישראל בגבעת יערים ב-1956 בשם **לכבוש את ההר**1, שצולמו במסגרת "תזכנית החזמש" של קק"ל במטרה להוציא חוברת בשם "כיבוש ההר ב'", (kk15/22451 20.11.1956). תצלומים אלה ממחישים את המאמץ האנושי שהשקיעו האנשים ב"גאולת הקרקע": בהעברת ציוד בדרך לא סלולה לראש ההר באמצעות סוס ועגלה. בעיקר ראוי לציון התצלום שבו נראה סוס עם רוכבו ואדם מוליכו בחבל. עוצמתו של הסוס מודגשת באמצעות הזווית האלכסונית החדה של הטיפוס ותנועתו המאומצת של הסוס. בראון זוכר היטב את צילומי הרפורטז'ה הזו. לדבריו, הוא נתבקש על ידי סימה זליג לצלם תצלומים המתארים את כיבוש ההר וגאולת הקרקע וחיפש מקום שיתאים למטרה (מקום אקראי, שאינו קשור לפעילות קק"ל). הוא איתר חקלאי עם סוס שהיה מוכן לשמש כסטטיסט והעמידם בתנוחה הרצויה וכך יצר תצלום מושלם מבחינת התוכן, המסר והחזות. בשפתו של בראון: "החוכמה היא לביים כשהתצלום נראה טבעי". בתצלומים אלה נבנה סוג של הרואיות שונה מזו ששלטה בתצלומי הקרנות בשנות ה-30 וה-40; הרואיות שאינה מתעלמת מן הקושי הגלום במימוש החזון הציוני. בראון, שהיגר לארץ רק ב-1946, היה חף משימוש בשפה המגויסת הטוטלית שאפיינה את התצלומים הממסדיים המוקדמים והוא מסמן את המעבר לצילום בעל אופי אחר.

ב-1977 נישא בראון לענת רותם שהתמחתה אצלו בצילום ב-1969 ונעשתה צלמת מוכשרת בזכות עצמה. רותם-בראון מכרה כמה תצלומים לקק"ל, לעיתונות המקומית והעולמית ופירסמה ספרים בישראל ובחו"ל. בראון ממשיך לעבוד כצלם ומתגורר עם ענת במבשרת. במהלך שנות עבודתו הרבות זכה בפרסים, ביניהם פרס קבלין לצילום מטעם מוזיאון ישראל על מפעל חיים ועל תרומתו לצילום העיתונאי והתיעודי (1989). הוא השתתף בתערוכות רבות, ביניהן תערוכת יחיד במוזיאון הישראלי לצילום בתל-חי (1998).



דויד רובינגר, **ורנר בראון מצלם בעצמו**, 1956
התצלום באדיבות דויד רובינגר וידיעות אחרונות

ורנר בראון מצלם את ייבוש אגם החולה, 1955
התצלום באדיבות הצלם

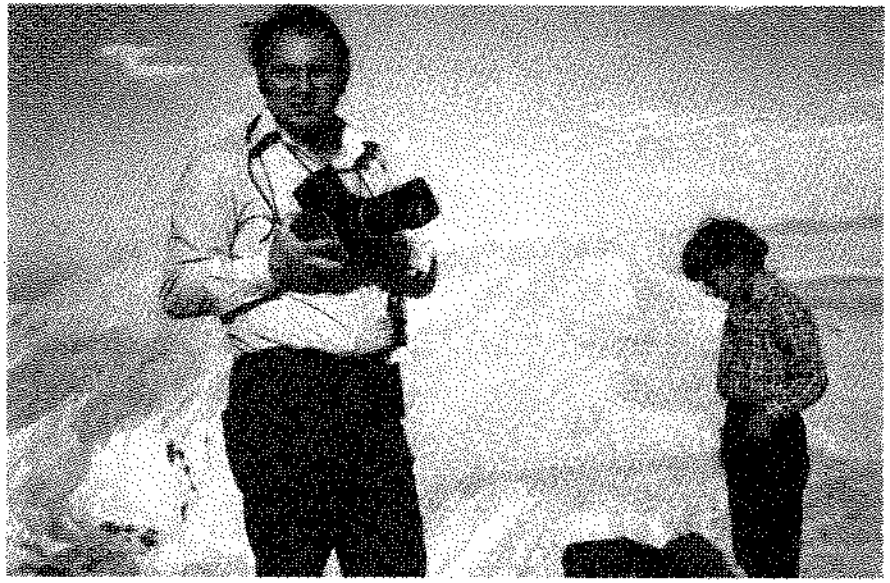
אלכס סטרז'מייסטר

אלכס סטרז'מייסטר נולד בסופיה ב-1937. בזמן מלחמת העולם השנייה פוזרה משפחתו בכפרים שונים במסגרת תוכניתו של מלך בולגריה, בוריס השלישי, להקשות על הנאצים לאתר את היהודים. לאחר המלחמה אוחדה המשפחה וב-1949 היגרה לישראל. חייו של סטרז'מייסטר רצופי נדודים. תחילה שוכנה משפחתו באוהלים בפרדס-חנה ולאחר זמן מה עברה לכפר הבולגרי אנה שליד יהוד. לאחר מות אביו עקרה המשפחה ליפו, ולאחר מות האם עברו אלכס ואחותו הבכורה לירושלים, שם סיים את לימודי התיכון ושם גם שהה במהלך שירותו הצבאי.

לאחר שהשתחרר מהצבא עבד סטרז'מייסטר עבור פוטו שוורץ בירושלים. באמצעות חבר נוצר הקשר בינו לבין סימה זליג וכך החל לעבוד ב-1960 עבור קק"ל ויצא בשליחות הקרן לצלם משימות מוגדרות. בארכיון קק"ל מופקדים כ-2,000 מתצלומיו. סטרז'מייסטר, שהיה אוטודידקט בצילום, עבד בשנות ה-60 ובתחילת שנות ה-70 עבור מוסדות רבים נוספים, ביניהם: קרן היסוד, משרד התיירות ומוזיאון ישראל. בשנים 1963-1973 צילם עבור קרן היסוד רפורטז'ות, ביניהן: **ביקור באולפני קליטה** (1971), **אולפן ללימודי עברית במחנה מרכוס בחיפה** (1972) ו**בקיבוץ מנרה** (1972). כמו כן סיפק לקרן היסוד שירותי צילום ומעבדה.

סדרת הפיקניקים (1969) המוצגת בתערוכה מתארת משפחות ישראליות טיפוסיות נופשות ביערות קק"ל ומתמקדת בדינמיקה המשפחתית המוצרת בין בני המשפחה. אלה הן משפחות ממעמד הביניים של אותה תקופה, עם הגופיות הלבנות, הכיסאות המתקפלים, מכנסי השורטס, חולצות הטי הגבריות של פעם (או חולצות הבד המשובצות), שמלות הנשים הפרחוניות ומשחקי הקלפים. סגנון לבושם, חזותם, שפת הגוף שלהם והאופן שבו הם נטמעים בנוף מלמדים משהו על התקופה של טרום השבר הציוני.

בעקבות מלחמת יום הכיפורים עזב סטרז'מייסטר את ישראל והיגר לבלגיה, שם הוא מתגורר כיום. בעשר השנים האחרונות הוא עוסק בעיקר בתחום המחשבים.



אלכס סטרז'מייסטר מצלם, ללא שנה

דוד חריס

מבין כל הצלמים המשתתפים בתערוכה, דוד חריס הוא הצלם היחידי יליד הארץ (ירושלים, 1929). הוריו היגרו לכאן מרוסיה ב-1907 אחרי פרעות קישינב. בנערותו למד ציור אצל הצייר שמואל חרובי בוגר בצלאל וכשהיה בר-מצווה קיבל מאחותו רחל במתנה מצלמת בוקס של קודאק. ב-1945 ביקש חריס להירשם למגמת צילום בבצלאל, שתכננה לפתוח הצלמת ילידת גרמניה, לו לנדאוור. ב-1944 הוקם אגף הצילום בראשות לנדאוור ככלי עזר למחלקה לגרפיקה שימושית בבצלאל, ולנדאוור, שככל הנראה הקדימה את זמנה, רצתה להקים מחלקה נפרדת שתדגיש את הצדדים "האמנותיים" של המדיום. למרות מאמציה הרבים (היא נסעה לניו יורק כשאחת ממטרותיה להתרים כספים לצורך כך), היוזמה בסופו של דבר לא יצאה לפועל. לו היו תוכניות אלה מתממשות היה חריס בין הסטודנטים הראשונים של המחלקה לצילום בבצלאל.

לפיכך החליט חריס ללכת ללמוד צילום אצל ליאו ארתור רוביטשק, שהסטודיו שלו שכן ברחוב המלך ג'ורג' בירושלים, מול הסוכנות. רוביטשק, יליד זינה, הגיע לארץ ישראל באמצע שנות ה-30.[38] הוא היה צייר דיוקנאות בהכשרתו ובעל השכלה בצילום מארץ מוצאו. רוביטשק תכנן ובנה מצלמה תלת-ממדית ייחודית ובה צילם בעיקר דיוקנאות שבאמצעותם צייר את חשובי ירושלים, את חיילי הצבא הבריטים וכל מי שהתדפק על דלתות הסטודיו שלו. לאחר שהושלמה מלאכת הציור הכין רוביטשק רפרודוקציות, שלא ניתן היה להבחין בינן לבין המקור, ובכך היה ייחודו. אביו של חריס נדרש להפקיד בידיו של רוביטשק ערבות בנקאית בסך $15,000, סכום אגדי באותה תקופה, כדי להבטיח שבנו לא יפיץ את תורת הרפרודוקציות הייחודית של רוביטשק. חריס התמחה אצל רוביטשק במשך כשנתיים (1945-1946), עד לעזיבתו של רוביטשק את הארץ ב-1947. לאחר מכן עבד כצלם עצמאי, תחילה כצלם צבאי בצה"ל ובהמשך עבור המוסדות, בעיקר הסוכנות.

באין מקום מסודר ללימודי צילום בארץ, נסע חריס - שביקש להמשיך ולהתמחות בתחום - ללמוד בבית הספר לצילום מודרני School of Modern Photography שברחוב 57 בניו יורק, בסיוע כספי ממשרד החינוך הישראלי. בית הספר התמחה בצילום על סוגיו השונים: צילום מסחרי, צילום "אמנותי", צילום עיתונאי וכדומה. עם חזרתו לארץ ב-1952 החל לעבוד אצל שוויג במחלקת ההסברה של הסוכנות היהודית. לפי עדותו של חריס, לאחר כשנתיים עבר שוויג לעסוק בעיקר בסרטים ובניהול כללי של המחלקה והוא קיבל לידיו את ניהול מחלקת צילום הסטילס. ב-1958 עזב חריס את הסוכנות והתחיל לעבוד כצלם עצמאי בעיתונות, עבור המוסדות הלאומיים האחרים, בצילום ארכיאולוגיה ובצילום מסחרי. ב-1965 החל לעבוד גם בשירות מוזיאון ישראל.

מ-1959 צילם חריס רבות עבור קרן היסוד, למשל הסדרות **מעבר מנדלבאום** (1959), **מושב איתן של הפועל המזרחי בחבל לכיש (1960)**, **היאחזות עין חצבה** (1966), **קיבוץ נטועה** (1967) **והמצעד בירושלים** (1973). ארכיון קרן היסוד השוכן בארכיון הציוני המרכזי מכיל כ-1,100 תצלומים שלו. בשנות ה-60 עבד מעט עבור קק"ל (בעיקר ב-1960) וחלק מתצלומיו מתקופה זו מוצגים בתערוכה. תצלומים אלה אינם משקפים את מכלול עבודתו אבל הם מייצגים את דרך עבודתו: בניית סיפור באמצעות כתבה מצולמת והתמקדות בממד האנושי. חריס מעיד שהיה מקבל משימות כלליות ללא הנחיות ברורות והיה תוזר עם סיפורים מצולמים. ב-1960, לדוגמה, הוזמן לצאת לצלם בכפר מימון שבנגב, המושב הראשון של תנועת בני עקיבא שאך זה הוקם. הכתבה המצולמת שיצר מעבירה את הראשוניות של המקום, את נחישות המתיישבים החדשים ואת תחושת החלוציות והשמחה שלהם. יש בסדרה אלמנטים של תום ותמימות היכולים לעורר אצל אנשים מסוימים געגועים לארץ-ישראל שכבר לא קיימת.

ב-1961 הוזמן כצלם ראשי למשלחות של חפירות ארכיאולוגיות במדבר יהודה בראשות יגאל ידין ויצר גוף עבודה מרשים. הוא השתתף בספרים רבים במשא הצילום הארכיאולוגי, ביניהם **Treasures of the Holy Land** (1986). כמו כן הוציא לאור כמה ספרים מעבודתו כצלם יחיד העוסקים בהיסטוריה של הדת היהודית והנוצרית, ביניהם: **In the Footsteps of Moses** (1969), **In the Footsteps of the Prophets** (1972), **In the Footsteps of Jesus** (1971). בספרים אלה ניכרת התפיסה הממסדית שהפנים ככל הנראה בשמת עבודתו עם המוסדות הציוניים, היוצרת הקשר תנ"כי לחיים המודרניים בארץ. בשנים 1978-1983 שימש חריס כראש המגמה לצילום במכללת הדסה והחליף בתפקיד זה את הצלם אפרים דגני. חריס השתתף בתערוכות רבות, ביניהן "Faces and Places" באוניברסיטת וילנובה בפילדלפיה (1982), "Israel the Reality" במוזיאון היהודי בניו יורק (1969). חריס מתגורר בירושלים וממשיך לעבוד כצלם פעיל.

דוד חריס, מדבר יהודה-
הדרך למערת האוגרות, 1961

סיכום

ארכיון התצלומים של קק"ל, שהתצלומים שבתערוכה הם חלק ממנו, מתעד ומבטא תהליכים מרכזיים בהגשמת הרעיון הציוני ובעיצובה של החברה הישראלית. עם הקמתה של מחלקת התעמולה של קק"ל בשנות ה-20 למאה ה-20 איישו אותה אנשים בעלי תזון ומעוף, שביקשו לבנות ארכיון ציוני משמעותי, שיתעד את התפתחות היישוב היהודי בארץ ישראל. משום כך השכילו להעסיק את מיטב הצלמים המקומיים, לא התפשרו על איכות התצלומים ושלטו שליטה מלאה בכל התהליכים הכרוכים ביצירתו של התצלום: החל מרגע ההתקשרות עם הצלמים, דרך מתן הנחיות ברורות איך ומה לצלם וכלה ברכישת הנגטיבים מהצלמים והפצת התצלומים ברחבי העולם.

פעילותם של אנשי קק"ל (ומוסדות ציוניים אחרים) הביאה לפריחה בשדה הצילום המקומי ואיפשרה את קיומם של "אבות" הצילום הישראלי. התצלומים שצולמו באותה תקופה עסקו במגוון רחב של נושאים ונגעו בכל תחומי העשייה הציונית ותפקידם בבניית הטרמינולוגיה הציונית היה חשוב. ארכיון התצלומים ההיסטורי של קק"ל הוא לפיכך אחד הארכיונים המשמעותיים לתיעוד ההתפתחות של מימוש הרעיון הציוני בארץ ישראל.

לאחר קום המדינה נתבקשה קק"ל להתאים את עצמה למציאות החדשה. כתוצאה מכך ומסיבות נוספות, חלו שינויים משמעותיים במחלקת התעמולה, שהסבה את שמה למחלקת ההסברה, ובארכיון התצלומים שלה. המחלקה, שאוישה בבעלי תפקידים חדשים, צמצמה את תחומי פעילותה לנושאי קק"ל בלבד. באותה תקופה השתנתה גם התפיסה של הדימוי הצילומי ורק צלמים מרכזיים מעטים המשיכו לעבוד עם הקרן. קק"ל סיימה את תפקידה כסוכנת תעמולה ציונית כללית והחלה למלא תפקיד קונקרטי ומוגדר המשרת בעיקר את מטרות הארגון. גורמים אלה טבעו את חותמם בארכיון התצלומים, והם משקפים, במידה מסוימת, תהליכים שהתרחשו באותן שנים בחברה הישראלית.

הערות

1. מחלקות התעמולה של המוסדות הלאומיים השונים שיתפו פעולה באופן הדוק בנושא "התעמולה בתמונות": קביעת מדיניות, קשר עם הצלמים, מחירים, רכישת נגטיבים, החלפת תצלומים, העתקות וכדומה, כפי שיתואר בהמשך.
2. לעניין זה ראו, לדוגמה, מכתב לצלם החיפאי שרון ויץ (kkl5/8958).
3. לעניין זה ראו, לדוגמה, תכתובת בנוגע לאלפונס הימלרייך (kh4b/5397).
4. במקרים ידועים אנו מוכנים לדון על עזרה בהכנת סדרות תמונות מיוחדות בשביל העיתונות המצוירת בחו"ל ע"י כיסוי הוצאות הנסיעה על ידנו. אולם במקרים אלה לא נהייה מחויבים לקנות מכם שום תמונות ויהיה עליכם לצרף מהן רפורטז'ים לעיתונים המצוירים בחו"ל, שיוגשו קודם לכן לאישורנו. מזמן לזמן נוכל להעמיד לרשותכם מאמר מיוחד על נושא מסוים" (הסכם בין קרן קימת לישראל ל"חברה המזרחית לצילומים בשביל העיתונות 3.1.39, kkl5/8960).
5. מאחר שהצלמים "רוצים לנצל את שתי הקרנות והם מעוניינים לנהל מו"מ לא עם שתי הקרנות יחד, כי עם כל קרן וקרן לחוד, ואם אין אנחנו שומרים על הכלל הזה, שכל הזמנה והזמנה יש לעשותה מתוך ידיעת גומלין או אנחנו מביאים לידי תקלה, לידי כך שהצלמים מנצלים אותנו, ויש מודאי גם בזבוז מרץ וכסף" (מתוך הישיבה בין שתי הקרנות שהתקיימה ב-14.4.37, kkl5/7485).
6. לדוגמה ראו 27.5.34, kh4b/5383.
7. המידע על שוויג מתוך תקציר קורות חיים שהכין לתערוכתו במוזיאון ישראל, מתוך שיחות עם בנו ובתו, מתוך מחקר תיקי מחלקות התעמולה בארכיון הציוני המרכזי ומתוך כתבה על עבודתו (Chaim 1977).
8. במסמכי ההגירה לארץ מצוינת שנת הלידה כ-1905 וזאת כדי שיוכל להיכנס כקטין עם הסרטיפיקט של אמו.
9. שוויג התגורר ברחוב הנביאים כבר מסוף שנות ה-20 (ככל הנראה מ-1927) ב"בית בנין" לפי עדותה של בתו. בראשית שנות ה-30 עבר להתגורר מול בית החולים הדסה, כנראה בסמוך לצלם אברהם מלבסקי איתו היו לו קשרי עבודה. ב-1937 עבר לרחוב בני-ברית. על הקשר עם מלבסקי ראו להלן.
10. כל המידע מסימה זליג מתוך שיחות עמה ב-3.3.03 וב-12.3.03.
הצלמים הארמנים והערבים (חליל ראאד, מילטאד סבידס, גראבד קריקוריאן והאחים חנניה) התמקמו ברובם ברחוב יפו כבר בראשית המאה ה-20. הצלמים היהודים פתחו סטודיות החל מסוף שנות ה-20 למאה ה-20 והיו מרוכזים במרכז העיר, בין היתר ברחוב הנביאים.
11. השתתף בכמה חפירות, ביניהן בחפירות ניצנה (1936), בית שערים נקרופוליס עם פרופ' מזר ועם פרופ' נלסון גלוק (Glueck 1936-1939), המשיך להשתתף במשלחות של חפירות כצלם עד 1964 (חפירות ערד). במהלך השנים שוויג אף ערך ספרי ארכיאולוגיה רבים, ביניהם **מסעות** (1960) **ונרות** חרס מעוטרים (1972).
12. כל הפרטים על מלבסקי מתוך שיחות עם בנו ויקטור מלבסקי (יוני 1999, פברואר 2003) ובתו דליה פרס מלבסקי (מרץ 2003), מתוך מחקר תיקי מחלקות התעמולה בארכיון הציוני המרכזי וכן מתוך ראיון עמו (Bentov 1994).
13. מתוך מחקר ארכיון התצלומים של קק"ל.
14. שוויג השתמש תקופה מסוימת בסטודיו של מלבסקי ובעיקר במעבדה, כך לפי עדות בנו של שוויג. הם התגוררו בשכנות וככל הנראה היו להם קישרי עבודה. לשוויג היה כנראה סטודיו/מעבדה בביתו בתחילת דרכו ואח"כ השתמש במעבדה של מלבסקי.
15. מתוך ביקורת על התערוכה: "על הקירות בצילומים מוגדלים תמונות חיה מכל הנוצר בארץ. בכל ביתני התערוכה רב השימוש בצילומים גדולים. בצילום אפשר להציג דברים שאין להראותם בתבנית וגם לא בדיאגרמה. יש קוראים לתערוכת פריז תערוכת 'ההגדלות'. בצילומים משתדלים להראות את יופי הארץ, יערות, אגמים, הרים...". (kh4b/5571).
16. המידע על זונר מתוך תכתובת עם בתו, מתוך מסמכים שונים ומתוך שיחה עם חברו הקרוב, זיגי גרוס, 27.02.03.
17. תודה להלל טרייסטר על המידע.
18. המידע על דונקל לקוח מתוך מחקר לסרט שערך ד"ר גיורא גודמן. תודה לדודו שליטא שהסב את תשומת לבי לכך.
19. המידע על קלוגר נלקח מתוך מחקר התכתובות הרבות של "חברה מזרחית לצילומים בשביל העיתונות" עם המוסדות הלאומיים שבארכיון הציוני, מתוך מאמרו של עודד ידעיה (ידעיה 1990) ומתוך שיחות עם פאול גרוס. על גרוס ראו להלן.
20. לימים החליפו את נייר המכתבים לנייר שנשא את הלוגו "חברה מזרחית לצילומים בשביל העיתונות".
21. עברה לתקופה קצרה לרחוב המלך גורג' 81 ומ-1937 לרחוב דיזנגוף 97. קלוגר גר בסמוך לסטודיו בדיזנגוף 99. לזר דונר התגורר בדיזנגוף 116. הלמר לרסקי התגורר בדיזנגוף 16.
22. "אשר להדפסת התמונות בעיתונות הלא-יהודית בחו"ל - אמרנו לכם, שאנו מעוניינים בפרסום כזה על-ידכם ולא נעשה כל דבר כדי להפריע לכם מלהשתמש בתמונות הנמכרות לנו כרצונכם, חוץ מבמקרים שעליהם יבוא הסכם מיוחד. אדרבא, אנו מוכנים לעזור לכם בהפצת סדרות ידועות

של תמונות ע"י מתן פרס בעד הדפסתן בעיתונים מצוידים גזולים באירופה. אולם, תנאי מפורש אנו מתנים, שתודיעו לנו בכל פעם מה הן הארצות ומה הם העיתונים אשר להם אתם שולחים את תמונותיכם" (מתוך הסכם בין "החברה המזרחית לצילומים בשביל העיתונות" וקרן קימת לישראל 3.1.39, kkl5/8960).

23. יצחק מידלין (יליד ליטא, 1908) היגר לארץ ב-1936. נפטר בתל אביב ב- 1996.
24. פאול גרוס (יליד רומניה, 1920) היגר לארץ ב-1949 והתיישב בתל אביב לאחר לימודי צילום וניסיון בעבודה בצילום ברומניה ובפראג. עבד כשנה בפריאור עם קורט זילמן ורודי ויסנשטין וב-1950 החל לעבוד עם נחמן בן-חיים (לשעבר שיפרין) וזולטן קלוגר ב"חברה מזרחית לצילומים בשביל העיתונות". גרוס עבד עם קלוגר בשנים 1950-1957/8. ב-1957/8 עזב קלוגר לניו יורק וגרוס נעשה שותף של בן-חיים. בן-חיים עזב את השותפות ב-1960 וכל הארכיון של "חברה מזרחית לצילומים בשביל העיתונות" נשאר בידי גרוס.
25. צלם הדיוקנאות הידוע (1906-1979), שהתפרסם בזכות צילומי אנשים מפורסמים וחשובים, ביניהם אנדרה מאלרו, מארק שאגאל, לה קורבוזייה ואלברט איינשטיין.
26. המידע על רוזנר מתוך שיחות עם בתו, מרים שפילמן (5.2.2000, 12.4.2000, 2.3.03), מתוך מאגר מידע על אמנות ישראלית במוזיאון ישראל ומתוך מחקר תיקי מחלקות התעמולה בארכיון הציוני המרכזי.
27. מייסדת אולפני ההסרטה בישראל, לימים האולפנים המאוחדים, הרצלית.
28. מתוך: "The Rules and Regulations of the Palestine Professional Photographers' Association (pppaf)". תודתי לרוני לוי, להנו לוי ולעמוס דולב, שסייעו בידי להגיע לפרוטוקולים של ההתאחדות.
29. בספר כלל גם ארבעה תצלומים של אלפרד ברנהיים מירושלים.
30. על כך ראו גם גידל 1973. אוטה אסקילדסן טוענת כי רק בסוף שנות ה-20 הפך הצילום המדווח לחלק אינטגרלי מהמגזינים המצולמים (Eskildsen 1984, 6).
31. Palastina Kalender 5697, Herausgeber: Zionstische Vereinigung für Deutschland und Verlag Jüdische Rundschau, G.M.B.H., Berlin, 1935.
32. הוא התיישב כאן באופן קבוע רק ב-1970.
33. הגיע לארץ מצ'כיה ב-1939 והתיישב בת"א. רק לקראת המחצית השנייה של שנות ה-40 עבר לירושלים. נפטר ב-1945.
34. המידע על ציסניק מתוך שיחות עם בנו במרץ 2003, מתוך מחקר ארכיון צה"ל ומתוך מסמכים שונים. תודה לשירלי ראובני מארכיון צה"ל על עזרתה.
35. לצד קנלר עבדו גם יעקב יונילוביץ', יעקב קלך ואמיל קנבל.
36. מתוך שיחה עם קנלר 20.3.03.
37. תודה לענת רותם-בראון על עזרתה באיסוף החומר על עבודתו של ורנר בראון ועל המידע שמסרה, שסייע בכתיבת הטקסט. כל הציטוטים במאמר מתוך שיחות עם ורנר בראון וענת רותם-בראון, שהתקיימו ביולי 1998, באוקטובר 1999 ובפברואר-מרץ 2003
38. בשנת 1935 הקים עם שותפו מר ליגנר את החברה תמונה, ששיווקה ציורים ותצלומים מהארץ. רוביטשק היה צלם הבית וצילם את המכבייה (1935), חלוצים, נופים עירוניים ועוד. בהמשך, כאשר גבר העניין שלו בצילום, הקים בירושלים ב-1938 בסיוע הקרנות את "מכון פוטוגרפיה של חובבים שמסונפים לו בית-ספר לצילום וחברת-עבודה של חובבי הצילום". בית הספר פעל תקופה קצרה בלבד (kkl5/8958).

ביבליוגרפיה

בר-גל, יורם, 1999. **סוכנות תעמולה ארץ ישראלית, הקרן הקימת לישראל 1924-1947.** אוניברסיטת חיפה, זמורה-ביתן.
יעקבי, גרדה, 1990. "בדרך לתפקוד חברתי, על תצלומיו של זולטן קלוגר מתקופת יחומה ומגדל". **קו** 10, עמ' 13-19.
מן איזי, 2002. **מכאן הכול צומח.** ידיעות אחרונות.
סלע, רונה, 2000. **צילום במלסטין/ארץ-ישראל בשנות השלושים והארבעים.** הקיבוץ המאוחד ומוזיאון הרצליה לאמנות.
ע.ר.ת. 1937 (27/06). "הביתן הא"י בתערוכת פאריס". **הארץ**, גיליון מיוחד לרגל התערוכה הבינלאומית בפאריס.
רז, גיא 2001. "מלחמה, שלום והומור. גיא רז משוחח עם ורנר בראון". **סטודיו** 124, עמ' 70-80.
(ללא שנה). **הקונגרס הציוני הכ"ג.** הוצאת ההנהלה של ההסתדרות הציונית. ירושלים.

Bentov, Hanna, 1994. "In the Eye of History." **JNF Illustrated, A Magazine of Land Reclamation and Afforestation in Israel.**
Chaim, Ilan, 1977 (01/04). "Royal Photographer of the Jewish State." **American Jewish World.** Minneapolis.
Gidal, Tim N., 1973. **Modern Photojournalism: Origin and Evolution, 1910-1933.** New York, Collier Books (originally published 1972 in Germany).
----------, 1984 (a). "A Photo Reporter in Israel." **Ariel,** pp. 106-123.
---------- (b). "My Brother." **Tim Gidal. Fotografische Sammlung.** Museum Folkwang, Essen. The text was originally written in 1977.
Eskildsen, Ute, 1984. "The Beginning of a Career at the end of Weimar Republic." **Tim Gidal. Fotografische Sammlung,** Museum Folkwang, Essen.
Tryster, Hill, 1995. **Israel Before Israel: Silent Cinema in the Holy Land.** Steven Spielberg Jewish Film Archive, Jerusalem.

מקרא

kkl - מתוך תיקים של ארכיון הטקסטים של קרן קימת לישראל המצוי בארכיון הציוני המרכזי בירושלים (המספר שבסוגריים מציין את מספר החטיבה ואת מספר התיק בארכיון).

kh - מתוך תיקים של ארכיון הטקסטים של קרן היסוד המצוי בארכיון הציוני המרכזי בירושלים (המספר שבסוגריים מציין את מספר החטיבה ואת מספר התיק בארכיון).

ef - מתוך תיק התערוכה "לנשק ולמשק" במוזיאון תל אביב לאמנות (1943).

pppat - מתוך הפרוטוקולים והתכתובות של התאחדות הצלמים המקצועיים.

המסמכים המצוטטים במאמר נכתבו חלקם בעברית ואחרים תורגמו מגרמנית ומאנגלית.

סיפא

ראשית, תודה לגדי דגון על שיזם את כתיבת המאמר. דגון ביקש אותי לכתוב את "הסאגה של הצלמים". מאחר שמעט מאוד נכתב על ההיסטוריה של הצילום המקומי וכל תרומה מחקרית לתחום היא משמעותית, נעניתי לפנייתו ברצון. העבודה עם דגון נעשתה תוך דיאלוג פורה, הבנה הדדית ותשומת לב אינסופית, ועל כך תודה כפולה.

תודה לפנינה ליבני, מנהלת ארכיון התצלומים של קרן קימת לישראל, שעזרה במקצועיות רבה במידע ובאיתור תצלומים. עזרתה נעשתה מתוך הבנה, ראייה רחבת ודאגה למחקר הארכיון וחשיפתו לקהל הרחב. תודה לסימה זליג העובדת בארכיון כ-50 שנה על המידע ממקור ראשון שסיפקה לי, ועל סבלנותה לכל השאלות והמידע שחיפשתי. תודה למיטל אברהם על עזרתה באיתור מסמכים ובמחקר ועל אורח רוחה בניסיון העיקש למצוא מידע. תודה לכל הצלמים ובני משפחותיהם על המידע הרב שסיפקו ועל תרומתם לקטלוג במתן מסמכים, תצלומים ותכתובות. תודה לרחל רובינשטיין ולראובן קופלר מהארכיון הציוני המרכזי על עזרתם יוצאת הדופן בסריקת מסמכים ותעודות למאמר. תודה לשלמה ערד על תרגום מסמכים מגרמנית ועל עזרתו באיסוף ובאימות מידע. תודה לאורנה יהודיוף על עריכת המאמר הקפדנית והקשובה.