

פני הארץ

סיפורו של אוסף תצלומי

פלשתינה-ארץ ישראל

וויאן סילבר-ברודי

פני הארץ

סיפורו של אוסף תצלומי
פלשתינה - ארץ ישראל

וויאן סילברברודי

תרגמה מאנגלית: דפנה לוי

הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס
האוניברסיטה העברית, ירושלים

"לכל המסעות יש יעדים סודיים,
שהנוסע אינו מודע להם."
מרטין בובר

תוכן העניינים

תודות	88	
על אודות הספר	88	
רקע אישי	פרק ראשון	88
תהליך למידה ארוך	פרק שני	88
איך נבנה האוסף שלי	פרק שלישי	88
חלוקות מבניות בתוך האוסף	פרק רביעי	88
הצילום בארץ משלהי המאה התשע־עשרה	פרק חמישי	88
ועד אמצע המאה העשרים	פרק שישי	88
הצילום בישראל מאמצע המאה העשרים	פרק שביעי	88
ועד סוף שנות השישים	פרק שמיני	88
המשכיות וחדשנות, משלהי שנות השישים	פרק תשיעי	88
ועד סוף שנות השבעים	הערות סיכום	88
המגוון בסוף המאה	מבטים נוספים	88
פרשנות	רשימת מקורות	88

Vivienne Silver-Brody
Personal Choices: The Story of a Collection.
Photographs of Palestine, Eretz Israel

עיצוב והפקה: מגן חלוץ, אדם חלוץ
עריכה לשונית: בני מר

הספר רואה אור הודות לתרומה אנונימית

ההפצה: הוצאת מאגנט
ת"ד 39099, ירושלים 9139002
טל' 02-6586659, בקסט' 02-5660341
www.magnespess.co.il

כל המידות בספר הן בסנטימטרים (רוחב x גובה) אלא אם כן צוין אחרת.

© כל הזכויות שמורות
להוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנט
האוניברסיטה העברית
ירושלים תשפ"ב/ב'2022

אין לשכפל, להעתיק, לצלם, להקליט, לתרגם,
לאחסן במאגר מידע, לשרר או לקלוט
בכל דרך או בכל אמצעי אלקטרוני, אופטי, מכני
או אחר כל חלק שהוא מהחומר שבספר זה.
שימוש מסחרי מכל סוג שהוא בחומר הכלול בספר זה
אסור בהחלט אלא ברשות מפורשת מראש ובכתב מהמוציא לאור.

מסת"ב 7-68-7790-965-978-978-978
נדפס בישראל

רבים תרמו ממרצם ומזמנם להכנת ספר זה, ולכולם נתונה תודתי והערכתתי. הכותבים האורחים העשירו והרחיבו מאוד את היקף הפרויקט הזה.

פרופ' משה נאור מאוניברסיטת חיפה קרא את כתב היד והעיר עלי. דורון נרקיס, שערך את רוב הפרסומים האחרים שלי, היה גם עכשיו יועץ מעשי, קשוב וחכם. דליה אודם, שהייתה סטודנטית בתחילת דרכי, עזרה בקיטלוג. חברתי היקרה ומורתי לגרמנית, רחל אמון, עזרה בתרגום מגרמנית. נובויה ימגוצ'י מעין הוד תרגם מיפנית. כמה צלמים, חברים ומלומדים, עזרו לספק ולמצוא הקשרים ומקורות חסרים: תומר ביין, אתל ודן ביברו, שמעון גיבסון, שוקה גלוטמן, יהודית קפלן, לביא שי, ניק לוינסון, האספן והארכיונאי אחמד מרואת, רות אורן, גיא רוז, רונית שני, רונה סלע, ז'אן מישל דה טרגון מ"אקול ביבליק" בירושלים, שולה וידריך, נעמי צור, נורית אוחנה, ויואן סילבר, שלומית ספיר, אמנון וולק, משפחת שלח, מימי זרייק, משפחת בולוס וסעיד בכפר יאסיף – כולם תרמו בדרך כלשהי. אנשי המערכת בהוצאת מאגנס פעלו ללא לאות לאורך כל תקופת הפקת הספר. יעל קליין תמכה בי ועזרה להוציא את הספר בצורתו הטובה ביותר. המעצבים מגן חלוץ ואדם חלוץ יצרו ספר קריא ויפהפה בעת ובעונה אחת. תודתי לעורך בני מר שעזר להקל על הקריאה בספר. תודה לכריסטי ימה על הסבלנות.

רוי ברודי, חברי ובעלי האהוב, הקשיב, העיר ותמך לאורך כל המסע הזה ועמד בשנים רבות של ארוחות שלא התחילו בזמן.

ספר זה מוקדש לאוסף שלי, אוסף של הצילום הישראלי. לאורך תהליך הקיטלוג שלו, שהיה תכופות מכאני ומתיש, הבנתי כי הדימויים שבאוספי אינם מתאימים בקלות למסגרת הכללית של ההיסטוריה הציונית. במקומה הם הציעו מבט אינטגרלי של היסטוריות מצולמות של כל הקבוצות החיות בארץ. הידיעה שהדבר נבע מתוך הדימויים שמצאתי בשנות האיסוף מעוררת עניין תרבותי. המבט המקובל רואה מבוי סתום, שבו כל קבוצה לאומית שבה וחוזרת על הנרטיב שלה. לעתים האחר נכלל בנרטיב הזה כאויב, או שהנרטיב מתעלם, מטשטש או מעוות את האחר. אולם כאשר ממיינים את הצילומים על פי סדר כרונולוגי, מעבר למושגים הקבועים מראש, לוכד את העין מגוון העמים והקבוצות החיים כאן. כל קבוצה ותת-קבוצה היא בעלת אורח חיים, מנהגים, לבוש ומסורות מסוימים. מגוון רחב של צלמים מאפשר לנו לראות את נקודת המבט הרחבה הזאת.

התפתחותו של אוסף הצילום שלי מקבילה לתהליך המודעות שלי, שהוביל אותי להציע, בקווים כלליים, סינתזה כרונולוגית וסגנונית של הצילום המקומי. מסע האיסוף שלי הוא סיפורם של אנשים רבים בעלי רקע היסטורי משותף הקשור לארץ זו. הוא הדגיש את ההתוודעות לא רק להיסטוריה, אלא גם לאפשרות של הצילום להקיף את עצם מרקם החיים. הייתי רוצה להאמין כי הדיכטומיה של שני העמים בארץ הזאת אינה יכולה להיפתר עד שנביט זה בזה במבט מכיל של היסטוריה משותפת, ובכללה ההיסטוריה של הצילום.

הספר הוא תוצאה של מאמץ משותף של שני סוגים של בחירות אישיות: שלי ושל כשישים כותבים שהזמנתי לכתוב כאן, אשר כל אחד מהם מוסיף קול אישי לפסיפס המורכב של הארץ הזאת. בנדיבותם, כותבים אלה טענו בידע רחב, בפרשנות ובתשוקה את הדימויים שבחרו לתאר. הייתה לי הזכות לפגוש כמעט את כל הכותבים באורח אישי, וכולם קידמו את פני בברכה. זה מסע שאזכור לעד. רבים נמשכו לתצלומים מן השנים שלפני הקמת המדינה, הגיבו לזמן ולמקום מנקודת מבט אישית מאוד, ולעתים תיארו את אבותיהם או את זיכרונות ילדותם. אני בטוחה שהמתאימים מכול לכתובה על דימויים אלה הם האנשים שחיים כאן, יהודים וערבים. הם מודעים יותר מזרים לעבר ולהווה הסבוכים שלנו. הטקסטים שלהם יוצרים מיזוג ושילוב החורג אל מעבר לדימויים, ואני עדיין מאמינה באפשרות של עתיד טוב יותר. הרעיון לספר הזה מבוסס על קטלוג של מוזיאון ויקטוריה ואלברט הלונדוני מן התערוכה *Personal Choice* (מ-1983): חגיגה של צילומי המאה העשרים, שנבחרו על ידי צלמים, ציירים וסופרים – את הספר הקטלוג הזה קיבלתי מטים גידל.

רקע אישי

משפחתי קשורה קשר הדוק לצילום. דודו של אבי היה צלם נודע בסוסנוביץ שבפולין בראשית המאה העשרים. שני סבי והורי היו צלמים, וכמוהם כל אחיה של אמי, מלבד אח אחד שהיה כנר אמן. הוא נמלט ממוראות מלחמת העולם השנייה כמרצה למוזיקה באוניברסיטת טוקיו. ב־1897, אהרן זילברשלג, סבי מצד אבי, שהיה עדיין בבחרותו, נסע מפולין כדי לעבוד כשרטט במשרד שמאות בקייפטאון. ברשותי מכתב ההמלצה שקיבל כשעזב את עבודתו. הוא שב לפולין לכמה שנים, התחתן, וב־1924, כשהיה כבר בעל משפחה, נסע לפלשתינה וחי בה כשלוש או ארבע שנים. הוא פתח סטודיו, "פוטו רשם", ברחוב אלנבי בתל אביב¹ וכן בית חרושת לדליי אבץ בעבור קבוצה של משקיעים. בית החרושת פשט את הרגל בשפל הכלכלי של שנות העשרים, והמשפחה חזרה לפולין. בעת שהותו בפלשתינה למד אבי בגימנסיה הרצליה בתל אביב יחד עם תמרה סוסקין, בתו של

1. וידיריך 2019: 184.



צלם לא ידוע, "פוטו רשם", עם סבא אהרן זילברשלג וכלב המשפחה, בסביבות 1926, רחוב אלנבי 37 תל אביב, הדפס כסף, 8.7x12.7.

הצלם הראשון של תל אביב, אברהם סוסקין (1881–1963). בפגישתה אתי לימים זכרה את עיניו הכחולות הבהירות וסיפרה לי על טיול בית ספר לפטרה, בשנות העשרים. בזמן השואה, רוב בני משפחתי נרצחו, וסבא אהרן הוגלה לסיביר. אות החיים האחרון שקיבלו ממנו הורי, שעברו להתגורר ברודזיה, היה מכתב מ־1942, שחלקים ממנו נחתכו על ידי הצנזורה הסובייטית. הוא היה מלא געגועים לאשתו ולבתו האהובות. מעולם לא נודעו לנו תאריך ונסיבות מותו.

רק בבגרותי הבנתי כי אני אחת מילדים רבים שלא היו להם סבים, דודות, דודים, בני דודים. איש לא דיבר עם הילדים על השואה, והיא נותרה כדימוי מעורפל ומאיים. אני זוכרת את הורי בוכים מאחורי דלתות סגורות. החפץ היקר לי ביותר הוא טבעת עם אבן אודם, שהייתה שייכת לסבתי מצד אבי, שאותה מעולם לא הכרתי.

אחותי ואני גדלנו ברודזיה הקולוניאלית. ביתנו היה מושחת על עקרונות סוציאליסטיים מוצקים וייחס חשיבות רבה להשכלה ולידע (Bildung בגרמנית). אבי למד צילום בווינה אצל פרופ' רודולף קופיץ. הוא אסף בולים בלהט ועל פי נושאים, ובעיקר אמנות, עיצוב והיסטוריה חברתית. כל עמוד באלבום הבולים שלו היה יצירת אמנות וסיפר את סיפורו של הבול. כילדה, הוא נהג לספר לי לפני השינה סיפורים על אודות הבולים והמדינות שמהן הגיעו. אני זוכרת בעיקר את העמוד היפה המוקדש לבולים חדשים מקובה. באחד מהם הייתה תמונה של קנה סוכר. אבי סיפר לי שבקובה מייצרים סגרים מעודנים במיוחד ורום משובח. התענוגות הילדותיים הללו, התבוננות בתמונות זעירות, הקשורות בתרבויות ובמקומות אחרים, הביאו תועלת בחיי. בבית הספר, כשלמדנו על הקאריביים (בשיעורי היסטוריה הושם דגש על מה שהייתה או האימפריה הבריטית), הייתי הילדה היחידה שהכירה את קני הסוכר, הרום והסגרים – ידע משונה לילדה. אבל חשוב מכך: המבט הכולל שלו על העולם נותר חלק מתפיסת העולם שלי, ואני בטוחה שהאופן שבו התבונן בבולים השפיע על האופן שבו אני מתבוננת בתצלומים – כאובייקטים אסתטיים, אבל גם כ"תמונות מדברות", תמונות שמכילות מידע ומזהות את הרגע. וכמובן, אנו חולקים תשוקה דומה לאובייקטים תמונתיים, וגאוה והנאה מן האיסוף.

בין יתר הצילומים שצילם אבי כשהיה בן ארבע־עשרה או חמש־עשרה בעת שמשפחתו היגרה לפלשתינה, יש צילום של הנחת אבן הפינה לבית סבי וסבתי מצד אבי בשדרות רוטשילד 38 בתל אביב, ב־1924 או 1925. איני זוכרת מתי ראיתי את התמונה הזאת בפעם הראשונה; היא מלאת תקוות שהשפל הכלכלי ניפץ אחר כך. היום, עשרות שנים לאחר מכן, אני מציצה בתמונה הזאת, מחפשת מסר, מנסה להרכיב מחדש את הגורל, את הבלתי ידוע של אותם אנשים בתצלום הקטן הזה. היום אני יודעת פרטים נוספים, היסטוריה רבה יותר, אבל המזכרת הקטנה, שהיא גם חלון אל העבר, עדיין מקסימה אותי. התמונה הזאת דומה לתמונות רבות מאותה



הסמל המסחרי של מפעל הדליים "אבץ", כנראה בעיצוב האקדמיה לאמנות "בצלאל" בירושלים, בסביבות 1924



צלם לא ידוע, טקס הנחת אבן פינה לבית שבנה סבי בשדרות רוטשילד 38א, תל אביב, 1924-1925;
סבי שלישי משמאל, מתכופף. סבתי בלבן, מלפנים בצד ימין, ראשה פונה לעבר בעלה, הדפס כסף, 8.8x13.3



"פוטו רמברנדט", קיילצה, פולין; סבי מצד אמי שני משמאל, עם בניו ואנשי הצוות
מחוץ לסטודיו שלו, בסביבות 1935, 13x18



מודעת פרסומת של סטודיו סוסקין ו"פוטו רשם", Trade and Industry, 14-15, 1925

תקופה; טקס הנחת אבן פינה לבית חדש, כולם לבושים במיטב המחלצות - אלה שנלכשו תמיד בחגיגות, בחגים או בערב שבת. מופיעים בה סבי, אהרן ורוזליה זילברשלג; אני זוכרת שניסיתי להשוות אותם לדיוקנאות הנאים שלהם שצולמו בסטודיו והיו תלויים בביתנו בזימבבואה. מי הם האנשים בתמונה? זוג אחד משמאל נראה בריטי מאוד. האם הם קשורים לבית החרושת לדליים שסבי אהרן ניהל בעבור קבוצה של משקיעים? הדיוקן שלו ושל אבי תלויים בסטודיו שלי. לשניהם יש חלק בזהות שלי, שעדיין מתגבשת. אך בקושי אני מצליחה לתפוס שחלפו כמעט מאה שנים מאז שסבי התגורר בפלשתינה. המידע הזה נדמה קרוב ומוחשי.

הדבר מעורר מחשבות נוספות. אני מתארת לעצמי שיהודים וערבים בכל רחבי תבל חולקים סיפורי משפחה דומים, בוחנים את אלבומיהם ממש כמוני, או נזכרים בסיפורים. כל ההערות הללו מוסיפות צבע להיסטוריה. כהיסטוריונית אני מודעת לכך שתהליכי שינוי הם לעתים בלתי נתפסים, אבל בישראל הם כמעט מוחשיים. אני מתפללת שצעירים בישראל ילמדו לקבל את כל הנרטיבים. כשתמונת משפחה, או דיוקן של אדם יחיד, תעורר מחשבות על מה שמשותף לכולנו, כשהנרטיבים שנלכדו בסרט הצילום ייתפסו כאוניברסליים, רק אז, אולי, יוכלו להתפתח שוויון זכויות וצדק.

התרבות של הורי הייתה מרכז אירופית, ואילו אני נולדתי וגדלתי בקולוניה בריטית מאוד. ניסיתי להיות כמו הילדות הטובות שסביבי, להצטיין בספורט, לדבר יפה ולהתקבל כשווה. לא רציתי להיות אחת הילדות היהודיות שישבו בהפקקות בנפרד, משום שלא יכלו לחלוק עם אחרות את הכריכים (רק זמן רב לאחר מכן הבנתי שזה היה בגלל הכשרות). ניהלתי קרב אגרופים עם ילדה גדולה ממני בהרבה משום שהיא קראה לי "יהודייה מלוכלכת" (בקושי ידעתי את משמעות המילה "יהודייה"). כל הכיתה התאספה סביבי, ושתינו עטינו כפפות אגרוף, והמנהל, מיסטר גודאול, היה השופט. אחרי שכל אחת מאתנו גרמה לאפה של האחרת לדמם, הוא הפסיק את הקרב (מיסטר גודאול גר בעבר בהודו, ומדי פעם הכריח אותי לכתוב מאות פעמים את המשפט "הבראהמאפוטרה גואה בהימלאיה").

גרנו בבולאוואיו (Bulawayo). שם הסביר לי לראשונה מיסטר איסון, סיני שניהל חנות רחבת ידיים מלאה בפריטים אקזוטיים מסין, מה פירוש לחסוך כסף. הוא נתן לי שני מטבעות של חצי כתר ואמר שאני צריכה תמיד לשים בצד חלק מדמי הכיס שלי. בנותיו למדו בבית ספר של הנזירות (Convent High School), שנחשב לבית הספר הטוב ביותר, וכשלא התנהגתי יפה איימו עלי שאישלח לשם. חלק מחברותי המדריכות היו הודיות ואפריקניות. בבית, שבו הייתה לנו משרתת, אחותי ואני לא הורשינו לבקש שיעשו בעבורנו דבר ללא רשות מההורים. מגיל חמש הייתה לי מצלמה משלי. בבית הספר התיכון התחלתי לצלם לעיתון נוער מקומי. סיקרתי ביקורים של אורחים חשובים כמו דאגלס באדר (Bader), טייס ממלחמת העולם השנייה. בתנועת הנוער סיקרתי מחנות לילדים בני גזעים שונים. מאחר שגדלתי כך, נמשכתי לתרבויות ולדרכי חיים שונות והושפעתי מהן, והדבר גרם לי להתבונן במקום שבו אני חיה ולרצות להיות חלק מחברה המקבלת



ליאו טילבר, ערבי מוכר ציפורי שיר בתל אביב, בסביבות 1925, הדפס כסף, 13x8.1 (מאוסף אבי)



ויויאן טילבר, צופות ב"ג'מבורי" ליד בולאוואי, 1958, הדפס כסף, 14.9x15.8

את כולם. הדבר גם השפיע על האופן שבו אני אוספת. האוסף שלי מנסה, במכוון, להתחבר לקהילות שונות בעבר ובהווה.

בראשית חיי הבוגרים נסעתי לחו"ל, לא לצורך לימודים כפי שעשו חלק מבני תקופתי, אלא כדי לעבוד וללמוד צילום. בשנת 1967 הגעתי לצייריך כדי לעבוד בסטודיו לדיוקנאות בבאנהופשטראסה. בוקר אחד, בעיצומה של מלחמת ששת הימים, אמר אחד מעמיתי הצעירים: "אולי כעת הערבים יסיימו את מה שאנחנו לא סיימנו". לא אמרתי מילה, כי לא היו לי כלים להתמודד אתו. אבל באותו ערב שאלתי את עצמי למה אחותי ואני הזדהינו עם השחורים ברודזיה וישבנו בחלק המוקצה להם באוטובוסים, ולמה לא יכולתי לספר על משפחתי האבודה.

הגעתי לישראל ב-1971 מכמה סיבות; אחותי כבר היגרה לכאן ואני עבדתי אז בדרום אפריקה. בטיסה ליוהנסבורג, אחרי שביקרתי את הורי, ראיתי אזרח הודי נכנס בטעות אל אולם הנוסעים הנכנסים שהיה מיועד ל"לבנים בלבד". עובד של שדה התעופה טפח לו בשתיקה על הכתף והצביע על השלט. מיד לאחר מכן החלטתי לעזוב.

בישראל למדתי באולפן, שבו לימדו גם לימודי יהדות. במשך חמישה חודשים של לימודים מואצים הוצגה לי מה שחשתי שהיא המורשת האבודה שלי, ותוך כדי כך ספגתי את ההשקפה הציונית על ההיסטוריה. לא היו לי כלים להבנה רחבה יותר. חמש-עשרה שנים נוספות נדרשו לי כדי לפתח נקודת מבט היסטורית וחברתית רחבה יותר. אחרי ששימשתי כצלמת יחסי הציבור של אוניברסיטת תל אביב, יצאתי ב-1977 ללמוד היסטוריה של הצילום בארצות הברית.

הגלריה שלי

הגלריה שלי ופעילותי כאספנית הן שתי פעילויות נפרדות אם כי קשורות זו לזו באמצעות מחקר, הוראה ואוצרות. לא תכננתי לפתוח גלריה או להפוך לאספנית, וגם לא דמיינתי שכך ייראו האינסוף והאוסף. התחלתי לאסוף ב-1982, אחרי שחזרתי מארצות הברית עם תואר שני בהיסטוריה של הצילום מאוניברסיטת טוסון שבאריזונה, שבה כתבתי תזה על הצלם המקסיקני מנואל אלוורס בראבו (Bravo).² שנים ספורות קודם לכן פדיתי את קרן הפנסיה שלי כדי לנסוע ללימודים. בשובי, ההחלטה הייתה ברורה: עלי להישאר בתחום המקצועי החדש הזה ולנסות להשתמש בהשכלה שרכשתי. כשהתחלתי לאסוף לא היה לי מושג איזו הרפתקה גדולה של גילוי תולדות התרבות וההיסטוריה המקומית מחכה לי.

גלריית Silver Print נפתחה בדירה הקטנה שלי בירושלים ב-1984, ולאחר מכן עברה לחדר יפהפה, לא רחוק משם, ברחוב תל חי. אז פגשתי את בעלי, רוי ברודי, צלם ומורה דרך. הוא חלק את ההרפתקה הזאת אתי מראשיתה. עברנו לגור

² Silver, 1980; Silver, 1981



ויויאן טילבר, ביקורו של "סצ'מו" (לואי ארמסטרונג) בבולאוואי, זימבבואה, 1960, הדפס כסף, 18.7x14



רוי ברודי, יוסף כהן, מיצג נחל קטלב: הוצג ביער ובערוץ הנחל עצמו, ליד ירושלים
במשך שלושה ימים ושני לילות, 25-27 באפריל 2004, הדפס דיגיטלי, 10x15



ויויאן סילבר-ברודי, גלריית Silver Print, רחוב תל חי, ירושלים - במרחק חמש דקות הליכה מדרתי - זה
היה חדר יפה ויכולתי לתלות תמונות עם מרווחים נאים ביניהן, 1988, הדפס דיגיטלי, 10x15



וויאן טילבר-ברודי, גלריית Silver Print בשלביה הראשונים, בסלון שלי הזכור לטוב בירושלים, 1984, הדפס דיגיטלי, 10x15



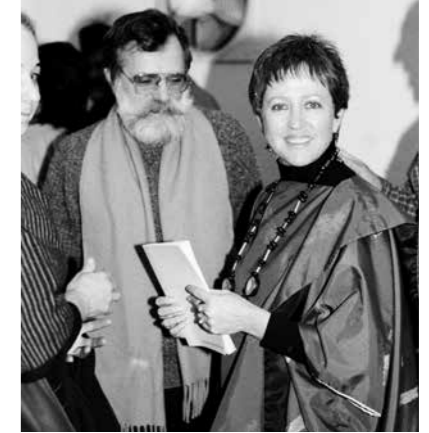
רוי ברודי, פתיחה חגיגית של התערוכה לרגל צאת ספרו של ניל פולברג *In a Desert Land*, בגלריית Silver Print, פברואר 1989. הוצגו שם גם הדפסים של אברהם סוסקין, "קסמה של פטרה: גימנסיה הרצליה הולכת לפטרה, 1929", הדפס דיגיטלי, 10x15

בעין הוד ב-1990; שם נפתחה הגלריה מחדש והיא פועלת עד היום. כבר אז למדתי לדעת שקשה לטפח את ההערכה לצילום המקומי, כפי שעולה ממיעוט הגלריות המוקדשות לצילום בלבד, ומשך פעילותן הקצר בשנים הראשונות. ב-1984 נסגרה "הגלריה הלבנה", הגלריה הראשונה שהקים ספי קרייתי והוקדשה לצילום בלבד, ושכנה ליד תיאטרון הבימה בתל אביב. הגלריה פעלה כשש שנים ואצרו בו שתי אוצרות: אילנה סלונים וחנה שביב.

בגלריה שלי בחרתי לייצג את הצלמים שמצאתי ראויים לתשומת לב בתולדות הצילום הישראלי במאה העשרים. המוקדם שבהם היה יוסף שוויג (1920-1984), שינק מזרם הצילום האירופי של ראשית המאה העשרים ומסורת הנופים שלו, ואחריו טים נחום גידל (1909-1996), מהאבות של מהפכת צילום העיתונות. הארכיונים של שניהם נמצאים עתה במוזיאון ישראל. הגלריה ייצגה גם, על פי סדר כרונולוגי, את אלפונס הימלרייך (1904-1993), מרלי שמיר (1919-2017), בוריס כרמי (1914-2002) - שהצילום שלו **תדרוך פלמ"ח ביערות בן שמן** נמכר פעמים רבות, דוד הריס (1929-2008), דליה אמוץ (1938-1994), יוסף כהן, ז'ראר אלון, נח (ניל) פולברג - שכעבור שנים אחדות פתח גלריה משלו בירושלים - וכן את דוד רובינגר (1924-2017), מיכה בר-עם, נעמי צור, ראובן מילון ועמירם ערב (1926-2012).

עבודותיהם של הצלמים הללו נפרסו על כמעט מאה שלמה, והקיפו חלק גדול מהתפתחות הצילום בכלל והצילום בישראל בפרט. רוב השמות הללו, מלבד צלמי העיתונות, אינם מוכרים בחו"ל, ומעטים מוכרים אפילו בישראל עצמה, אולם בכל השנים הללו רק לקוחות מחו"ל רכשו עבודות של צלמים אלה. רוב התצלומים שנרכשו עוררו כנראה תגובה רגשית הקשורה לאירועים היסטוריים ולאומיים בישראל. עם השנים שמתי לב כי התבוננות בתצלום היסטורי של אתר מוכר עשויה לשבש את המבט האסתטי. אנשים רבים המתבוננים בתצלומים אלה נוטים להפנים אותם באמצעות קישור וזיהוי של האירוע, המקום או הקבוצה, ואינם מגיבים לדימוי האמנותי. כלומר, הם מנסים לאתר את המקום או האירוע בזיכרונם במקום להעריך את האסתטיקה או הסגנון, וכך הם מחמיצים את החותם הוויזואלי של צלמים מסוימים.

הרקע המשפחתי שלי, הלימודים והחוויות הובילו אותי לחקור את הצילום המוקדם באזור הידוע כפלשתית ובעת כישראל. התגליות וההשכלה שלי נכרכו אלה באלה. אמנם בחרתי במודע את מי לייצג בגלריה, אבל קשה לכמת את ההחלטות הלא מודעות שקיבלתי במהלך הזמן בהתבוננות בדימויים רבים, שכולם קשורים באופן זה או אחר לתולדות הצילום בארץ. בשלב מוקדם היה מדובר בהתבוננות אקראית בחומר זמין, בלי ליהנות מידע מוקדם. קרה שרכשתי פריטים ללא מידע מספיק, מפני שהם עוררו בי סקרנות או עניין אסתטי. ההתפעלות הסובייקטיבית מהם ומיוצריהם עזרה לי ליצור חיבורים היסטוריים, תמטיים וסגנוניים. ויש גורם נוסף. הגעתי אל השפה והתרבות העברית בבגרותי. הקריאה בעברית היא בעבורי חוויה אטית ומתישה עד היום. תצלומים הקלו עלי להיכנס לעולם העצום של התרבות החדשה שאימצתי.



ברברה גינגולד, מיכה בר-עם, וויאן טילבר-ברודי, בפתיחת התערוכה של אלפונס הימלרייך "Moods and Movement" במוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן, 1987. הודפס מתשליל אנלוגי סרוק. מיכה בר-עם עודד אותי תמיד. הוא חי את הצילום במלוא מובן המילה: לא רק כיוצר של דימויים; רבים מהדימויים שלו נהפכו לסמלים איקוניים של אירוע או תקופה. הוא טיפח צלמים צעירים רבים וסייע להם למצוא את מקומם. הוא ואשתו ארנה יודעים תמיד את התשובות לשאלות על אירועים בהתפתחות הצילום המקומי, 10x15. נסרק מתשליל שחור לבן.



רוי ברודי ועמירם ערב, 1926-2012: עמירם אז ועכשיו, 2005, הדפס דיגיטלי, 17.2x24.5. מוזיאון תל חי לצילום היה במשך שנים רבות מקום חשוב שהציג תערוכות של צילום ישראלי (סגירתו הייתה מכה כואבת). בפתחות התערוכות, המוזיאון ארגן אוטובוסים שהסיעו מבקרים מתל אביב ומחיפה. באחת הנסיעות ישבתי ליד עמירם ערב ובעלי רוי צילם אותנו. כשנתתי את התצלום לעמירם הוא שיחק עם הדימוי - כפי שאהב לעשות; הוא הסיר אותי וכלל בתצלום את האלטר אגו שלו, תצלום של עצמו כאיש צעיר במערך של "אז ועכשיו". הוא אמר לי גם שהוא מתכוון לבקר בקרוב את תצלומי שבמרתף, משום שהם בוודאי בודדים ואיש אינו מבקר אותם. ככל שהזדקן הוא חש שנתר מאחור ולא זכה להכרה מספקת.



רוי ברודי, דוד רובינגר, 2005, הדפס דיגיטלי, 10x15. פעם שאלתי את דוד רובינגר איזה מבין התצלומים הרבים שלו עדיין מרגש אותו במיוחד. תצלום הפגישה בין מנחם בגין לאנואר סאדאת באסוואן, 1980, היה אחד מאלה. כאן הוא חותם על הדיוקן שלהם משוחחים. דוד רובינגר היה אחד האנשים הכי לבביים שהכרתי, נוסף להיותו אחד הצלמים המוכרים ביותר בישראל.



יויאן סילבר-ברודי, מימין לשמאל: פיה וטים גידל, אלפונס הימלרייך, ברברה גינגולד, רוי ברודי, במרפסת שלי בירושלים, 1991. בגבה למצלמה: מאיה ביילי, שהייתה אז אוצרת התערוכות בתיאטרון ירושלים, הדפס דיגיטלי, 10x15. טים (גידל) ואלפי (הימלרייך) הכירו זה את זה בעיר הולדתם, מינכן, עוד לפני שנות השלושים.



יויאן סילבר-ברודי, מרלי שמיר עם הארכיון שלה בבית האבות שבו התגוררה עם בעלה בירושלים. היא שגאה לבשל והעדיפה לעזוב בית מעוצב להפליא כדי להשתחרר מהמטבח. מרלי שמיר המשיכה להיות פעילה, ארגנה תערוכות וצילמה בשכונה שלה. היא השתמשה בפילים צבעוני וארגנה תערוכות למבואת הבניין עד שנים ספורות לפני מותה. היה לה טעם משובח והיא הקפידה על חזות פורמלית. 2000, הדפס דיגיטלי, 10x15

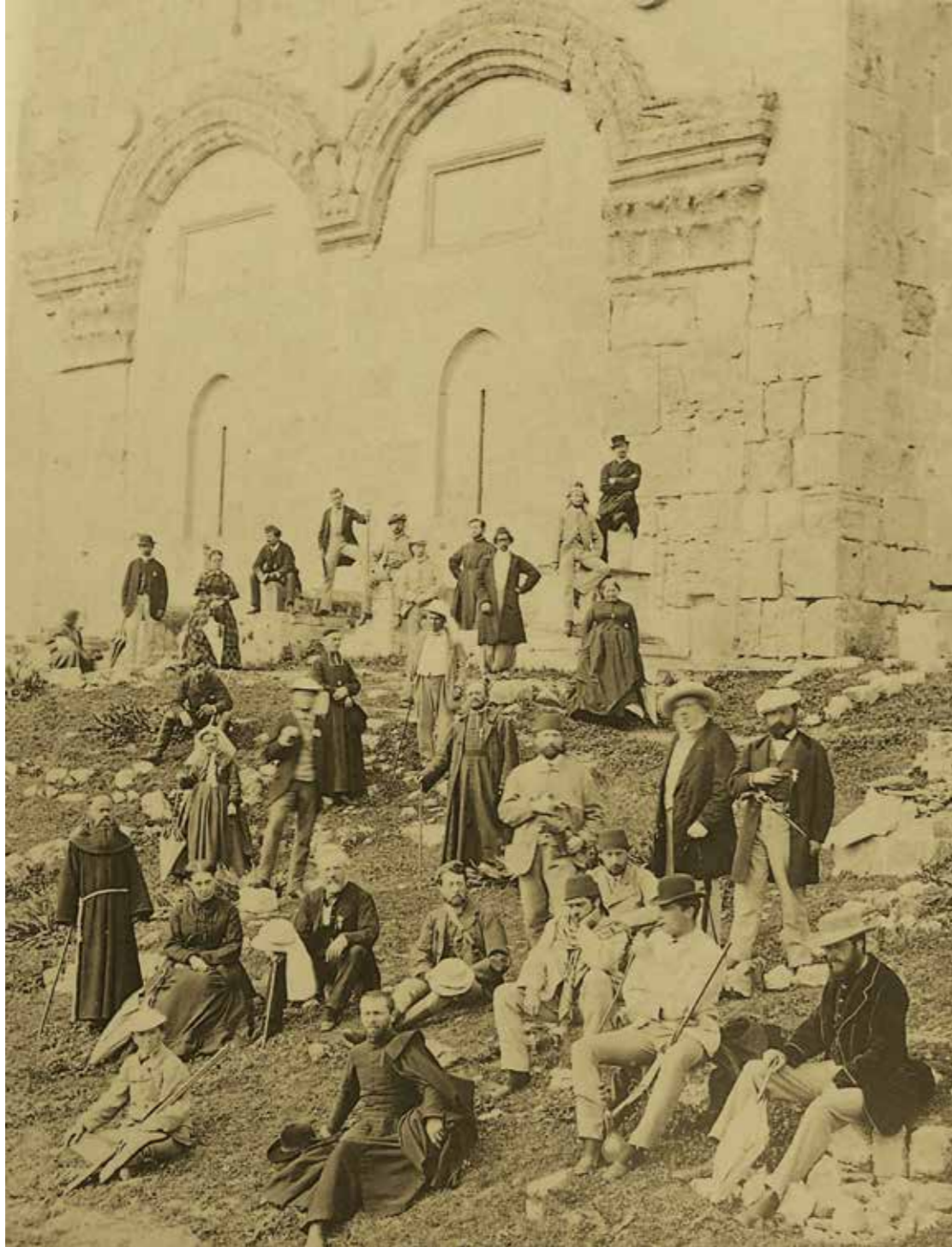
תהליך למידה ארוך

במהלך לימודי האקדמיים בארצות הברית, בשלהי שנות השבעים, נחשפתי לאוספי מוזיאונים גדולים בארצות הברית ובבריטניה, אבל לא ידעתי דבר על תולדות הצילום הישראלי. בשנות השמונים התעורר עניין בינלאומי רב בצילום מהמאה התשע-עשרה, שכלל גם את המזרח התיכון ואת פלשתינה. "סותביס" התמחו במכירות פומביות של יצירות מהמאה התשע-עשרה, אבל רק כעבור זמן מה הבנתי שרוב הדימויים נוצרו למען אנשי המערב, על ידי צלמים שצילמו בעבור מי שהגיעו לאזור כתיירים, צליינים, חוקרים או מגלי ארצות.

הדפסי אלבומן (albumen prints) של הארץ, שנעשו על ידי האירופאים וכמה צלמים מקומיים, סקרנו אותי במיוחד. הדימויים היו כל כך רחוקים מן ההווה, ולעתים קרובות האתרים שצולמו נראו שונים בתכלית ממראיתם היום. בדיעבד הבנתי שאני בעצם אוספת דימויים של ארץ הקודש כפי שנתפסה בהקשר של התיאולוגיה הנוצרית. אלה היו תצלומים שנמכרו לתיירים נוצרים שחיפשו תיעוד של המקומות שבהם חי ישוע, שוטט ולימד, וגם קיוו לחשוף סודות ארכיאולוגיים. הדימויים הם סמנים רב-שכבתיים, ופרשנים בני ימינו עשויים למצוא בתצלומים



צלם לא ידוע, קבוצת צליינים, ירושלים, בסביבות 1900, הדפס אלבומין, 19x23.5
"הקבוצה צולמה על ידי כומר ארמני. עמק יהושפט".



ג'קומו ברוג'י, "קבוצת צליינים ב'שער הזהב'", 8 באפריל 1869, הדפס אלבומין, 25.8x19. שער הזהב ידוע גם בשם שער הרחמים, ונודעת לו משמעות סמלית ביהדות, בנצרות ובאסלאם. כדי להגיע לארץ הקודש בשנת 1869 צריך היה לישון באוהלים, לצוד כדי לאכול ולהתנייד על גב סוס או באפיריון. הלבוש הרשמי של רוב הצליינים באותה תקופה מרתק אותי. לא היה פשוט לטייל בארץ הקודש ולהיראות כאילו מדובר באירוע יומיומי.



אמריקן קולוני, כמרים קופטים, ירושלים, בסביבות 1900, הדפס אלבומין, 21x27.3

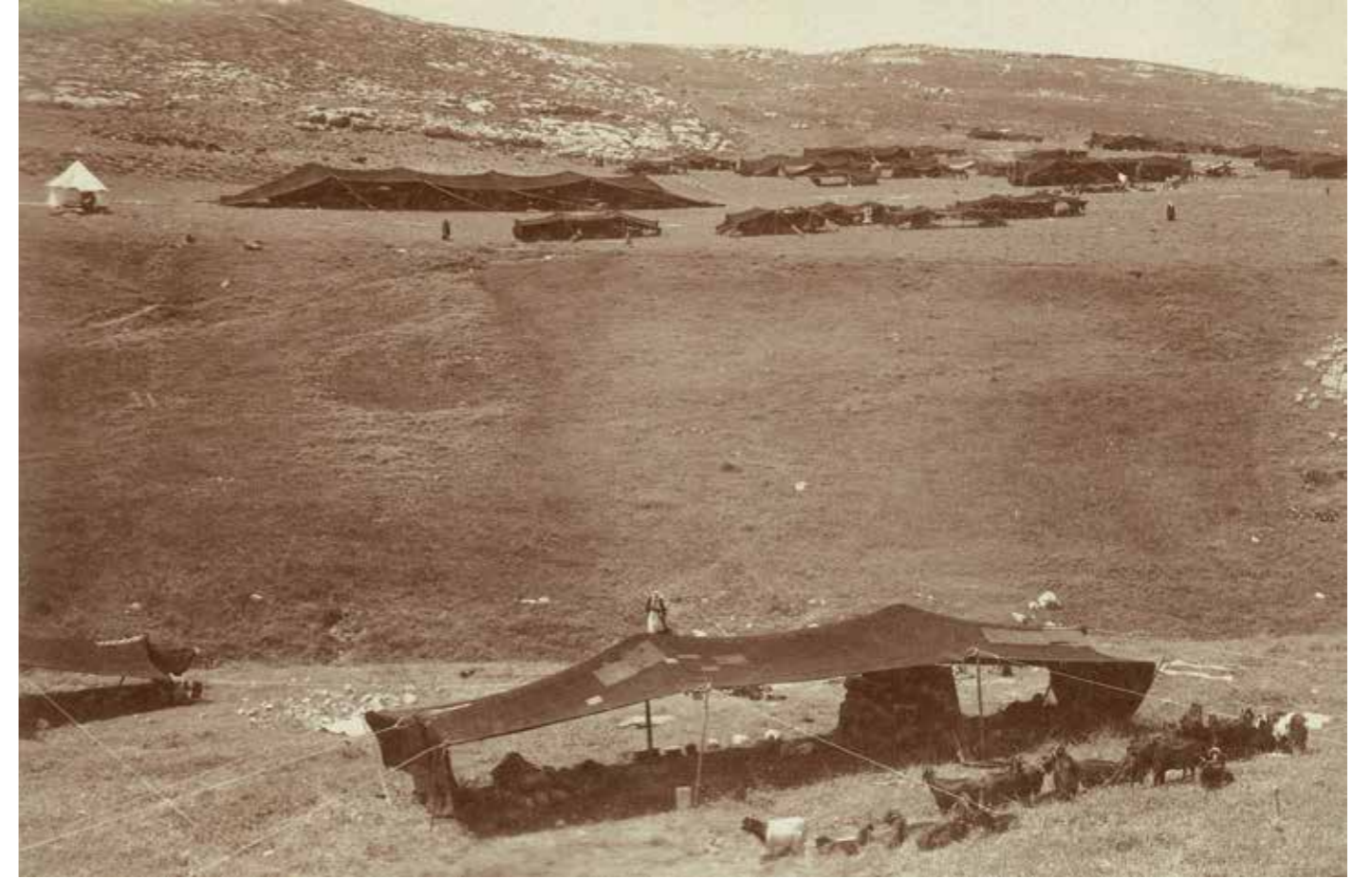
המוקדמים רומנטיקה ונוסטלגיה, ואולי גם ניצול קולוניאליסטי. התצלומים משקפים את תקופתם ומשמרים לדורות הבאים את האמיתות שלהם, שאנו בהווה חייבים לנסות ולהניח בהקשר המתאים. הדימויים קשורים לאתרים שבהם ביקרו עולי רגל; יומנים או ספרים תיארו את המזון, החפצים, כלי האוכל והמצעים – כולם באוהלים, כמובן. זו הייתה תקופה שהועשרה בדימויים, אבל לעתים קרובות טשטשו התיאורים את ההקשר המתאים. זמן רב עבר עד שלמדתי, למשל, על הרקע הגיאוגרפי – האימפריה העות'מאנית, הפוליטיקה, האוכלוסיות השונות, השפעת המהפכה התעשייתית והאופן שבו ספינות הקיטור עודדו את צמיחת התיירות המקומית.

תוך כדי האיסוף שאלתי את עצמי אם היה בכלל צילום מקומי, והאם היה שוק פנימי לדימויים מצולמים; אם כן, מי היו הצלמים, והאם הם השאירו אחריהם ארכיונים? השאלות הללו הניעו אותי לחקור את היסטוריית הצילום המשותפת שלנו. תהליך הגילוי לווה בביקור בתערוכות, בכתביה ובפגישות עם צלמים. בראשית דרכי, המחקר שלי כלל שעות ארוכות בספריות ובארכיונים. האינטרנט שיפר לימים את הנגישות של החומר.

שלא כמו כמה חוקרים אחרים, חשבתי שהצלמים שלא היו תושבי הארץ והיציירות שלהם שקדמו ליישוב היהודי החדש הם חלק חיוני מן ההתפתחות המורכבת והמגוונת של המדיום בארץ. תולדות הצילום המקומי משתרעות על פני תקופה ארוכה, תחת שלושה שלטונות – העות'מאני, הבריטי וכעת הישראלי. ההתבוננות בתצלומים של הארץ מאמצע המאה התשע-עשרה והלאה חושפת קליידוסקופ של דימויים המבטאים חברה רבת-תרבותית ומגוונת מבחינה אתנית. לא יכולתי לתאר לעצמי שהצילום יוכל להיות מורכב ורב קישורים כל כך.

שלושה מן המאמרים המוקדמים על הצילום המקומי כתב הצלם וההיסטוריון טים גידל בראשית שנות השבעים לספרי השנה של האנציקלופדיה **יודאיקה**.³ מאז, המחקר הלך והתרחב ללא הרף, והסריקה הממוסדת של אוספים שהחלה לאחרונה עשויה לעודד את המחקר בתחום. העבודות האקדמיות הראשונות שנגעו לראשית הצילום בארץ החלו להתפרסם בשנות השמונים של המאה שעברה, עם מחקרו של איל און על צלמים שאינם תושבי הארץ.⁴ ב-1985 פרסם ישעיהו ניר ספר מקיף, *The Bible and the Image*, שבו הגיע בפרק האחרון אל ראשית הצילום היהודי בארץ.⁵ ספר נוסף, **ירושלים, דיוקנה של עיר בתמורה**, בעריכת איל און ודרור ורמן, ראה אור באותה שנה.⁶ ב-1988 פרסם ניסן פרץ, שהיה אז אוצר הצילום במוזיאון ישראל, את **המוקד מזרח: צילום מוקדם במזרח התיכון**, אסופה של צלמים מ-1835 ועד 1885.⁷

.3 Gidal 1973; 1974; 1975
 .4 Onne, 1980
 .5 Nir, 1985
 .6 Onne & Warman, 1985
 .7 פרץ, 1988.



"אמריקן קולוני", מחנה אוהלים בדואי, בסביבות 1900, הדפס אלבומין, 10.5x13. בריאיון עם פרופ' מרדכי עומר תיאר יצחק דנציגר את ההרמוניה בין נוף המדבר והכבשים שחיו במקום לצד אנשי המדבר. הוא הסביר: "בשבילי, כבש הוא דפוס. עדר כבשים דומה למרובד, למשהו גולש, המכסה שטח, גבעה, גיא... הכבש הוא סמל, דגם, דפוס... דרך הכבש הגעתי למה שמעניין אותי, לאדמה, לאור ולצל" (עומר, ריאיון עם יצחק דנציגר, עמ' 365).



אמריקן קולוני, נשים דרוזיות, בסביבות 1900-1914, הדפס אלבומין, 20x24



פרנק מייסון גוד, הכנסייה האנגלית (כנסיית המשיח), ירושלים, 1868-1869, הדפס אלבומין, 17.1x24. הכנסייה שוכנת בעיר העתיקה של ירושלים, סמוך לשער יפו. היא קודשה על ידי הבישוף סמואל גובאט ב-21 בינואר 1849. זהו מבנה הכנסייה הפרוטסטנטית הראשון במזרח התיכון.



אמריקן קולוני, רוכב צ'רקסי, בסביבות 1910, הדפס אלבומין, 10.5x14



צלם לא ידוע, קבוצה של צליינים נודדים עם אפיריון, שנות התשעים של המאה התשע-עשרה, הדפס אלבומין דהוי, 9.7x12.1



יעקב בן דב, קציר חיטה, מקום לא ידוע, ראשית שנות העשרים, תהליך צבע לא ידוע, 16.5x21.5

במבט לאחור אני יכולה לומר שהידע שלי נבנה מטלאים של למידה, מחלקים שנבנו בהדרגה בהתבסס על המחקר שלי ושל עמיתי, והובילו לתערוכות שאצרת, לספרים שכתבתי או לתחקירי תמונות שערכתי לפרויקטים המבוססים על נושאים מסוימים. במשך רוב שנות התשעים עסקתי בתחקיר וכתביבה לקראת ספרי *Documentors of the Dream: Pioneer Jewish Photographers in the Land of Israel, 1890-1933*⁸ (מתעדי החלום: צלמים יהודים חלוצים בארץ ישראל, 1890-1933) שיצא לאור ב-1998. המחקר שלי הרחיב את התקופה שאליה התייחסו ספריהם של החוקרים הקודמים.

התחלתי להפנים את העובדה שכל דימוי – של בני אדם, נופים או אירועים – מוטמע במציאות היסטורית ופוליטית מסוימת, ושתוכן הדימוי לא תמיד נקבע על ידי יוצרו. במקרה של הקהילה היהודית בפלשתינה, הארגונים הצינניים היו המעסיקים הגדולים ביותר של הצלמים, והדרישות שלהם גברו על כל תגובה שעשויה הייתה להתעורר בצלם מסוים.

עוד קודם לכן, התערוכה "שבוייה בחלומה: ירושלים 1967", שאצרתי ב-1987 במוזיאון ישראל לציון עשרים שנה לאיחודה מחדש של העיר, הייתה לי חוויה לימודית חשובה. בהכנות לתערוכה ביקרתי צלמים רבים ככל שיכולתי: יהודים, ארמנים, ערבים נוצרים ומוסלמים. זו הייתה הפעם הראשונה שבה נחשפתי לגילויי העוינות של הסכסוך הישראלי-פלסטיני בתחום הצילום. חומרים רבים אבדו בקרבות ובבריחה בשנת 1948 – לא רק בירושלים – וארכיוניהם של כמה צלמים ערבים הוחרמו לאחר 1967. ב-1986, כשביקרתי את רפי, בנו של הצלם חנא ספייא, הוא עדיין ביפה את גניבת אוספו של אביו וראה בכך אובדן מר, שעליו שב ודיבר ב-2019.

המחקר הוביל לכמה תגליות רבות ערך, אבל הותקף בשל עמדותיהם הפוליטיות והאידיאולוגיות של חלק מן הצלמים שאינם יהודים. התחלתי להבין את הצלקות שנתרו ממלחמות 1948 ו-1967, עשרים שנה לאחר שגדר הגבול הפיזית של העיר נהרסה. התערוכה הייתה מחווה לטדי קולק, ראש העיר האגדי של ירושלים, שעשה מאמצים כבירים לאחד את העיר אחרי מלחמת 1967. לצערי לא הודפס קטלוג.

לימים, ב-2016, הוצגה במוזיאון מגדל דוד התערוכה "הצלמים: ירושלים בעיני צלמיה, 1900-1950", שהוקדשה לצלמים של ירושלים וכללה אחדות מן היצירות האבודות, שחלקן הוחזרו למשפחות על ידי ארכיון צה"ל.⁹

כמעט לכל הצלמים היהודים, לעומתם, היה גוף עבודות רחב. בארכיוניהם אפשר היה למצוא דימויים שצילמו לעצמם ושצילמו להזמנת לקוחות. ב-1986, בהמלצתו של שלמה שבא – סופר, חוקר ומומחה לתולדות תל אביב – פגשתי כמה צלמים ותיקים. הוא הציע שאבקר תחילה את הצלם אלפונס הימלרייך, שהגיע לפלשתינה ב-1933; איש שקט וצנוע שהתגורר בדירת גג, ארבע קומות מעל רחוב

8. Silver-Brody, 1998.

9. שמעון לב, 2016.



חנא ספייא, אשה בדואית, שנות הארבעים של המאה העשרים, הדפס כסף, 12.6x17.8



יעקב בן דב, אריזת פירות בשכונת הפועלים בורוכוב - היום בגבעתיים, שהוקמה בשנת 1922 ובמשך שנים התנהלה כקואופרטיב, מעין קיבוץ עירוני, הדפס כסף, 11.4x16.3



יעקב בן דב, קטיף תפוזים בפתח תקווה, בסביבות 1910-1912, הדפס כסף, 9.8x14.5. זהו אחד התצלומים היחידים שנבחר להיצבע ביד לסדרת הרצאות מלוות בשקופיות של הקרן הקיימת לישראל אשר נשלחו לגרמניה, לאוסטריה, לרוסיה, לצפון אמריקה ולדרום אפריקה. "קשה לתאר את התחושה הפתאומית, לאחר חציית אדמה שוממת, כשפתאום נגלה מולך פרדס תפוזים, על עליו הירוקים וכדורי הזהב התלויים ביניהם" (Trager, *Pioneers in Palestine*: 154-155).



יוסף שוויג, ילדים בגן ילדים מתבוננים ברכבת חולפת, חיפה, 1925, הדפס כסף, 10.8x16.9

<<

עמ' 36-37: אברהם סוסקין, נוף קיבוץ בית אלפא, ראשית שנות העשרים, הדפס כסף, 10.1x16.5

<<

עמ' 38-39: אלפונס הימלרייך, מסעדה, שדה התעופה לוד, שנות הארבעים, הדפס כסף, 30x40
(באדיבות אוסף פרסלר)



יוסף שוויג, מגדל מים בכפר יהושע, ראשית שנות העשרים, הדפס כסף, 11.2x16.3



12010.K
P12K-01
IK





אלפונס הימלרייך, מלכת הלילה, שנות הארבעים, הדפס כסף, 16.9x10.9
(אוסף גלריה סילבר פרינט, עין הוד)



אלפונס הימלרייך, המראה: התאומות יהודית ושושנה אורנשטיין, 1938, הדפס כסף, 40x30
(באדיבות אוסף פרסלר)



טים גידל, אשה צעירה וילד, כפר סאלד, 1935, הדפס כסף, 24.2x16.5 (מתנת גארי ב' טוקול מסן פרנציסקו, לארי ציקלין, ניו ג'רזי וד"ר ג'ון סאמרס, ניו יורק. כל הזכויות שמורות למוזיאון ישראל)

אלנבי. משם הוא יכול היה לראות את בית הכנסת הגדול של תל אביב, ובשנים עברו - את פרדסי התפוזים שהקיפו את יפו. המרפסת שלו הייתה מלאה בעציצים ובהם קקטוסים, פרוזיות ורקפות בר. אף שהוא היה צלם ותיק, הוא כמעט לא היה מוכר, אלא בקרב מעט מומחים לתולדות תל אביב. מאוחר יותר גיליתי שמכירים אותו גם רקדנים רבים - וכמובן, בני הדור הוותיק של הצלמים, שכולם הכירו זה את זה. עבודתו עסקה במגוון רחב של נושאים, ממחול ועד תעשייה, מילדים ועד צילומי נוף. הפרויקט הראשון שלי שעסק בעבודותיו היה תערוכה קטנה של צילומי המחול שלו, רובם משנות השלושים והארבעים, שהתקיימה במוזיאון רמת גן לאמנות. לצערי, לא ראינתי אותו די הצורך על בני הדור שלו, הצלמים שהגיעו לפלשתינה עם עלייתו של היטלר לשלטון.

"צלם על הגג", רטרופסקטיבה מקיפה של עבודות הימלרייך, שכבר לא היה בחיים כדי לראות אותה, הייתה משימת האוצרות האחרונה שלי ב-2005. טיפלתי בארכיון שלו במשך שנים רבות, והגיע זמנו לתפוס את מקומו בהיסטוריה ובזיכרון הקולקטיבי. עבודותיו מדגישות את התמורות באסתטיקה של הצילום, ובשילוב הארכיון העשיר שלו, הדבר מאפשר לנו לראות את הכשרון הרבוגני שלו, שלעתים נתפס כיצירתיות אינדיווידואלית הפוגעת במטרה של בניית האומה. המחקר של אותה תקופה הוביל אותי להבין טוב יותר את הקשרים שבין הצילום באירופה עד שנות השלושים והמעבר שלו לפלשתינה. הדבר יצר יציר כלאיים, שהוון על ידי ציוויים מקומיים.

טים גידל היה בן 73 כשפגשתי אותו ואת אשתו פיה לראשונה בירושלים ב-1982. היה לו מבט חודר, הוא היה נמוך קומה ובעל נוכחות מרשימה. אני חושבת שהוא היה האדם הפתוח ביותר שפגשתי מימי, ובעל אישיות כריזמטית במיוחד. הוא לא סבל טיפשים, ויכול היה לשוחח בקלות על כל נושא, תוך שימוש בידע הנרחב מאוד שלו. הוא קיבל תואר דוקטור בצילום עיתונות בבאול שבשווייץ ב-1935 ועבד כצלם עיתונות בתקופה שהתחוללו בה שינויים אדירים בעיתונות המודפסת, ובתקופה שהמצלמה "לייקה" הוכנסה לשימוש בגרמניה ולאחר מכן באנגליה. הספרייה שלו הייתה גדולה ואוסף התצלומים הפרטי היה מגוון מאוד. בערך באותו זמן ביקרתי את חנה (אנני) לנדס, שהתמחתה בתצלומי אופנה, והייתה הראשונה שצילמה ל"גוטקס" את בגדי הים של המעצבת האגרית לאה גוטליב (ראו עמ' 322). פגשתי את לנדס ממש אחרי שהתחייבתי לעבוד על תצלומי המחול של הימלרייך. לא יכולתי לקבל עלי פרויקט נוסף, וכך אמרתי לה, אך רכשתי שלושה תצלומים שלה. חצי שנה לאחר מכן התקשרתי אליה, בכוונה לאצור תערוכה. היא אמרה לי בנימה עניינית לגמרי שעברה דירה והשליכה את תצלומיה, וכי אין לכך כל חשיבות כי לאיש לא אכפת. הייתי המומה. הבזבוז הנורא מדגיש את חשיבות הטיפול בארכיוני התצלומים. במקרה של לנדס, אף אוצר לא נפגש עמה, אף אספן לא רכש תצלומים ולא נעשתה כל עבודת מחקר או תיעוד, ולכן כשהשליכה את האוסף שלה, היא גזרה עליו שכחה לעד.



ויזיאן טילבר, טים גידל בספרייה, שלהי שנות השמונים, הדפס כסף, 24x18



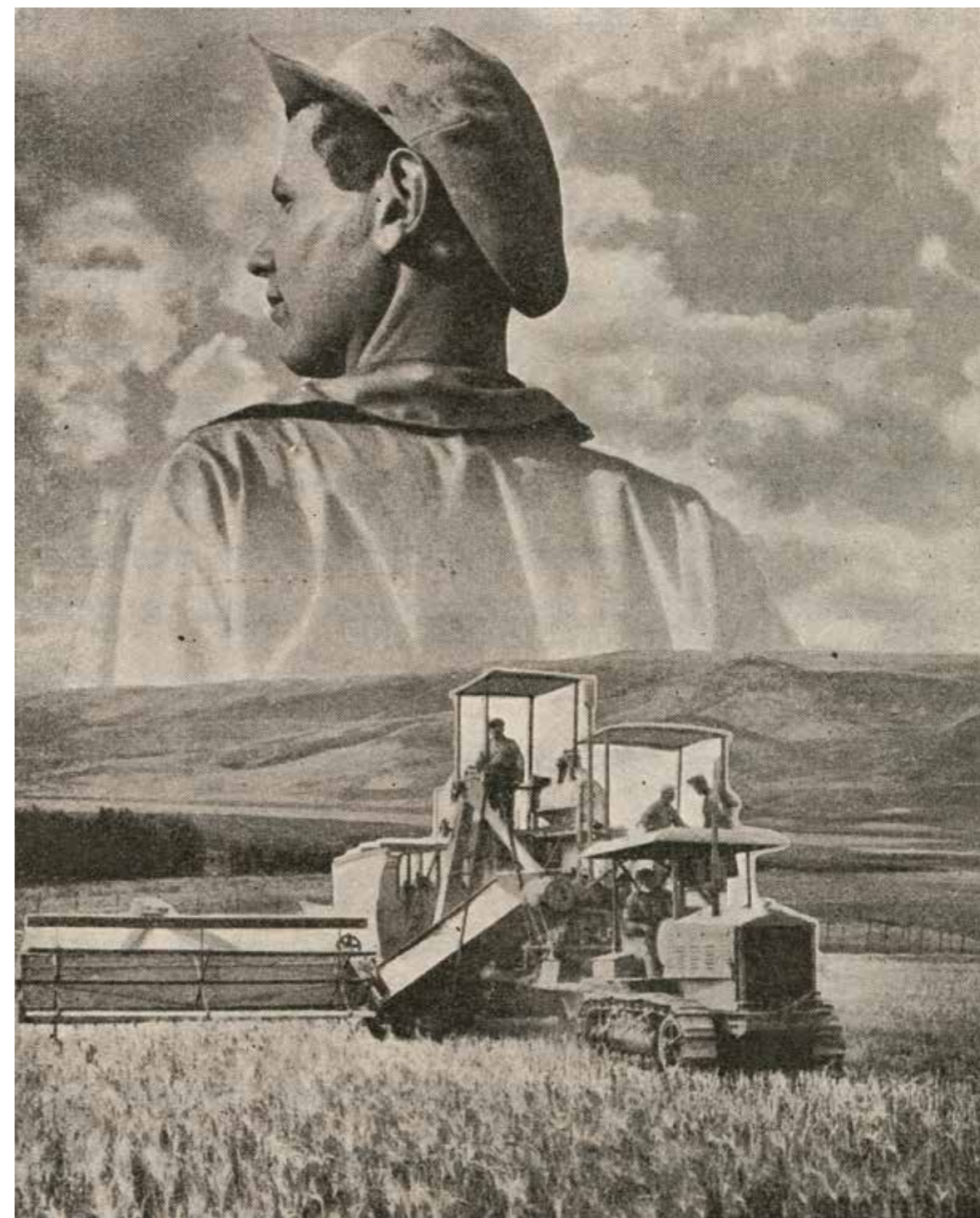
אנני לנדס, בגדי ים גוטקס, אמצע שנות החמישים, הדפס כסף, 25.3x20.3

את הצלם משה רביב־וורוביצ'יק (1904–1995), שנודע בשם *Moi Ver*, ביקרתי עוד קודם לכן, ביולי 1985 בצפת. הוא למד אצל פול קלָה ווסילי קנדינסקי בבאוהאוס בשנות העשרים. הוא הראה לי את ספרו *Paris*, שמאגד תצלומים בסגנון קונסטרוקטיביסטי של פריז, ושראה אור ב־1931. ספר העבודות שלו **אידישע גאָס אין ווילנע** (רחוב היהודים בוילנה) נוצר באותו סגנון ופורסם באותה שנה. הוא עלה לארץ ב־1934, ופעל בתחום הגרפיקה והצילום עד 1950, בעיקר בעבור ארגונים ציוניים. בריאיון אתו הוא שמח להציג עבודות מלפני מלחמת העולם השנייה, שבזכותן התפרסם גם כצייר ומאייר. וורוביצ'יק הוציא לאור כמה ספרי תצלומים על צפת, אבל לא התעניין בענייני השעה. רק מעט מעבודותיו הוצעו למכירות פומביות, מלבד הכרזות שלו, שעוצבו בסגנון חדשני, וכן האלבום היפהפה **מצדה** – הפקה משותפת שלו ושל אברהם גולדמן מחצרים, שראה אור ב־1949. ההדפסים נעשו באמצעות תחריטי לינוליאום (*lino blocks*) על פי תצלומים כמו תצלום מצדה. התמונות המונוכרומטיות הודפסו על ידי ס' אלחדיף וההדפסים הצבעוניים – על ידי "פורסט" תל אביב. חלק מהם נוצרו באמצעות חותמות הלינוליאום של וורוביצ'יק ואחרים על ידי גולדמן. באלבום נכלל גם טקסט שכתב ל' ברסלבסקי, גיאוגרף שיתף פעולה קודם לכן עם יוסף שוויג.

וורוביצ'יק עבד עם ההסתדרות, שהפיקה אחדים מן המונטאז'ים המעניינים שלו, גם אם באיכות ירודה. התצלומים בספר **חבריא: ספר תמונות של הנער העובד** (תל אביב: במעלה, 1935) מופיעים בשילוב טקסטים, שאת חלקם כתב חיים נחמן ביאליק. הם מציגים תמונות רבות עוצמה ואפילו מטרידות; לא הייתי



וויאן טילבר, משה רביב־וורוביצ'יק בביתו בצפת, 1984, 8x13



משה רביב־וורוביצ'יק, מגילת ההסתדרות, עמודי אלבום, תחריטי לינוליאום מבוססים על תצלומים, הדפסת צבע מלוחות שחם מקוריים, 1948, 31.5x26. (באדיבות משפחת רביב, ארכיון *Moi Ver*)



משה רביב־וורוביצ'יק, מתוך: וורוביצ'יק, מצדה, עמ' 5, עמודי אלבום, 26x31.5
(באדיבות משפחת רביב, אוסף Moi Ver).



משה רביב־וורוביצ'יק, מתוך: וורוביצ'יק, מצדה, עמ' 10, עמודי אלבום, 26x31.5. חלק מהתחריטים נוצרו על ידי אברהם גולדמן מקיבוץ חצרים שבנגב, וחלקם על ידי משה רביב־וורוביצ'יק. הלוחות בצבע אחד מקורם בדפוס אלחדיף; הלוחות הצבעוניים והכריכה נוצרו בדפוס פורסט, תל אביב, 1948. נראה שמדובר בפריט נדיר והוא הראשון שראיתי במכירה פומבית; האיורים מבוססים על תצלומים (באדיבות משפחת רביב, ארכיון Moi Ver)



אריה פרייברגר, תל ליטווינסקי, כנראה 1936, הדפס כסף, 17.5x23.3

מודעת, למשל, לעבודת הילדים בשנות הארבעים, שנעשתה כחלק ממאמץ תעמולתי מתמשך בתהליך הקמת האומה, ההתיישבות והחקלאות בארץ. ייתכן אפוא להניח שמחקר עתידי בארכיונים כמו זה של ההסתדרות עשוי לחשוף עבודות מונטאז' מקוריות שנוצרו לספרים באותה תקופה.¹⁰

רכישה של אוסף תצלומים משנות השלושים והארבעים כללה מסמכים מאירי עיניים: תצלומים ורישומים בצבעי מים של מבנים בסגנון הבאוהאוס בתכנון האדריכל אריה פרייברגר, וכן קורות חייו של בן תקופתו, אדם אפנצ'לר, גם הוא אדריכל, יליד 1901. אדריכלים רבים היו גם רשמים וצלמים מוכשרים. קורות החיים חושפים את השכלתו האירופית הרחבה של אפנצ'לר. ברכישה זו גיליתי הדפסים מפתיעים של חללי פנים מרוהטים שצילם אוגוסט זנדר (Sander) הידוע בעיקר בשל פרויקט הדיוקנאות שלו בספר *Antlitz der Zeit* (פני זמננו), שראה אור ב-1929.

לקראת שנת 2000 פנו אלי ממוזיאון מאנה כ"ץ בחיפה בבקשה שאאצור תערוכה על מאה שנות צילום בארץ. התערוכה, שכותרתה הייתה "מראה מקום - מאה שנות צילום בארץ ישראל", הייתה נקודת מפנה בהבנתי הכוללת את הצילום המקומי. ניסיתי לכלול בה את עבודותיהם של צלמים ואנשים מקשת רחבה ככל האפשר. במבט לאחור זה היה קרש קפיצה להכנת הספר הנוכחי. ההזדמנות לשלב נושאים רחבי היקף עם אמנות הצילום הבשילה כחלק בלתי נפרד מן התערוכה והייתה הדרך ההגיונית לטיפול במאה שנות צילום.

לא קל היה לשלב עבודות של צלמים שהתיעוד הציוני התעלם מהם לפעמים, כמו הצלמים הארמנים, שהיו הצלמים התושבים הראשונים בארץ. הצלם הארמני גאראבד קריקוריאן (Krikorian) החל לפעול בסוף המאה התשע-עשרה, וח'ליל רעד, צלם ערבי נוצרי, היה קרוב משפחתו. בין השאר גיליתי את הארכיון רחב ההיקף של בית הספר הצרפתי למקרא ולארכיאולוגיה בירושלים (École Biblique) שיסד ב-1890 האב מארי-ז'וזף לגראנז' (Lagrange). שני הצלמים העיקריים שיצאו מבית הספר הזה החלו לפעול ב-1905: האב רפאל סוויניאק (Savignac) ואנטונין ז'וסן (Jaussen). צלמים מקומיים אחרים כוללים את קבוצת הצלמים של "אמריקן קולוני" בירושלים, וכן רשימה ארוכה של צלמים ערבים, ארמנים ויהודים.

הגניזה של בית הכנסת בן עזרא בקהיר הייתה למופת בעיני: כ-400,000 כתיבי יד יהודיים, שהקיפו כאלף שנה, והתגלו במאה התשע-עשרה. אולי אוכל ליצור משהו מעין זה אם אצור "גניזה" של תצלומים אישיים של הארץ? הדבר יוכל להיחשב ל"פרשנות" וישמש הרחבה טבעית של התערוכה - ביקשתי ליישם את רעיון ה"גניזה" בעזרת תצלומים של קהילות שונות ולא רק הסקטור היהודי. זה יהיה כמו ליצור פסיפס דינמי של תצלומים אישיים, מקהילות רבות ושונות, ובכלל זה מגוון רחב ככל האפשר של אנשים שאוכל להגיע אליהם בתקופת התכנון.

10. בוגדן, 1935.



אריה פרייברגר, תל ליטווינסקי, 1936, צבעי מים על נייר, 21x29.2



בית הספר הצרפתי למקרא ולארכיאולוגיה, ביתו של הקונסול הצרפתי בירושלים, 1905-1908,
הדפס כסף, 23.5x29

עמ' 52-53 <<

צבי פייגין, תזמורת בית הספר היהודי בטבריה, 1912, הדפס כסף, 17.6x23.2

עמ' 54-55 <<

אמריקן קולוני, שרונה, בסביבות 1912, הדפס אלבומין, 10.5x14.8



גאראבד קריקוריאן, פנים מערת המכפלה בחברון, בסביבות 1900, הדפס אלבומין, 21.5x27.5

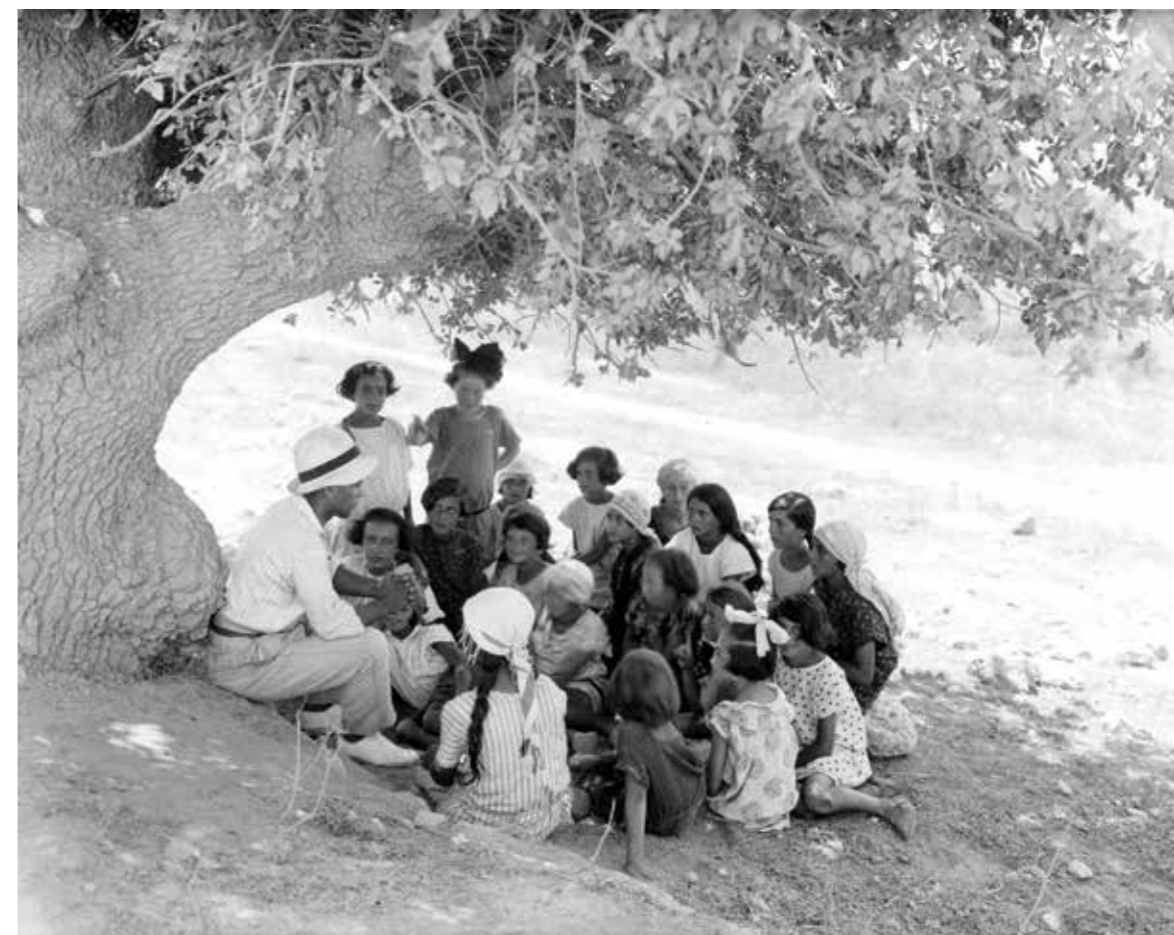






צ'לם לא ידוע, ילדים יחפים וספריהם, שנות העשרים, הדפס כסף, 11x16.5

עמ' 58-59 <<
יעקב בן דב, פועלים בקיבוץ דגניה, בסביבות 1912, 10x15.7
חתום על ידי א' סוסקין



יוסף שוויג, כפר חסידיים, כיתה תחת עץ אלון, 1925, הדפס כסף, 18.2x23.8





פליקס בונפיס, גן המלכים, גיא בן הינום (קדרון), ראשית שנות השבעים של המאה התשע־עשרה, הדפס אלבומין, 21.8x27.8

צלם לא ידוע, ירושלים, הכניסה החדשה לעיר, שער יפו והרהט, סביבות 1900, ליתוגרפיה בצבע. חומת העיר נפרצה ב־1898 לכבוד ביקורו של קיסר גרמניה וילהלם השני. המזרקה נחנכה ב־1900 לציון חגיגות 25 שנה לשלטונו של הסולטן.



פליקס בונפיס, בריכת השילוח (סלואן), ראשית שנות השבעים של המאה התשע־עשרה, הדפס אלבומין, 21.1x27.4



פוטו ברק, מוזיקאי ערבי, באלבום טפוסים בירושלים, שנות הארבעים. גודל עמוד: 29x21.5; גודל דימוי: 11.2x8.2

חלק מן הלוחות.¹¹ באותה עת החל בן דב לצלם סרט, שהיה בבחינת הגשמת חלומו. הוא ענה כי הוא ישלח את הלוחות לסוסקין לשם הדפסה, ושם אני סבורה שהם נשארו. ב-2019 רכשתי במכירה פומבית תמונה ועליה חותמת של סוסקין. בחיפוש בארכיונים מצאתי אי התאמות דומות, כמו תמונה של בנק לאומי שצילם לי אדלשטיין ועליה חותמת של סוסקין. לפעמים צלמים נתנו את הלוחות שלהם לאדם אחר כדי שימשיך להדפיס מהם. בכל מקרה, נתתי את הקרדיט על התצלום של אום ג'וני לבן דב, ואני מחכה לרגע שבו יתגלה רמז נוסף וישיב את המחלוקת.

איסוף בשילוב מחקר מאיץ את תהליך ההבנה; תגליות בלתי צפויות מעלות שאלות המובילות לתגליות ומחקר נוספים. כשרכשתי ליתוגרפיה צבעונית של הר הבית וגן המלך שהקרן לחקר ארץ ישראל (Palestine Exploration Fund) פרסמה, ידעתי כבר שהיא דומה לתצלום משנות השבעים של המאה התשע-עשרה שצילם פליקס בונפילס (Bonfils) בגן המלך שבנחל קדרון; רק שנים לאחר מכן מצאתי הדפס אלבומין של המקום שצולם מנקודת מבט שונה במעט. הנושא מעניין אותי מכמה בחינות: השימוש בתהליכי הפקה שונים בדמוקרטיזציה של המידע; אילו דימויים נבחרו להדפסה בצבע – תהליך שהיה יקר באותה עת; האתר עצמו, שגם היום עדיין נערכות בו חפירות, והתגלו בו ממצאים מלפני תקופת בית שני ומתקופות של כיבושים שונים של העיר – כמו החיבור למערכת המים. דימויים כאלה מאירים בעיני את חייהם של אנשים בימים עברו, ולפעמים הם מעוררים אפילו תחושה של גן עדן אבוד.

כשראיתי במכירה פומבית הדפסים קטנים של דיוקנאות יהודיים וערביים, הם נראו אבודים וחסרי הקשר. רק מאוחר יותר, כשמיכה וארנה בר-עם פרסמו את הקטלוג המעמיק שלהם **לצייר באור: ההיבט הצילומי ביצירת א"מ ליליין** ב-1990 הבנתי את חשיבותם. ליליין, אמן ומאייר נודע, יצר סדרת ראשים, כל אחד מהם של מוצא אתני אחר. הוא גדל באימפריה האוסטרו-הונגרית וביקר בארץ כמה פעמים, הביקור הראשון ב-1906. הדימויים הללו שימשו לו בסיס לרישומים ותחריטים מאוחרים. החוקרים מציינים כי "הצילומים של ליליין היו חבויים – נסתרים מן העין – במשך השנים, בתחילה בשל החלטה של האמן עצמו, ולאחר מכן מכורח הנסיבות".¹²

לאחרונה רכשתי תיקייה קטנה ובה הדפסים מקוריים, שכל אחד מהם מוצג בדף נפרד. אלה עבודות של הצלם ארתור באואר (Bauer) מ"פוטו ברק". הסגנון הנועז שלהם – גישה ריאליסטית-מודרנית מובהקת לצילום דיוקנאות – שונה בתפיסה ובסגנון, מפתיע ובלתי צפוי.

11. CZA/KKL3/29-1; 24.3.1919

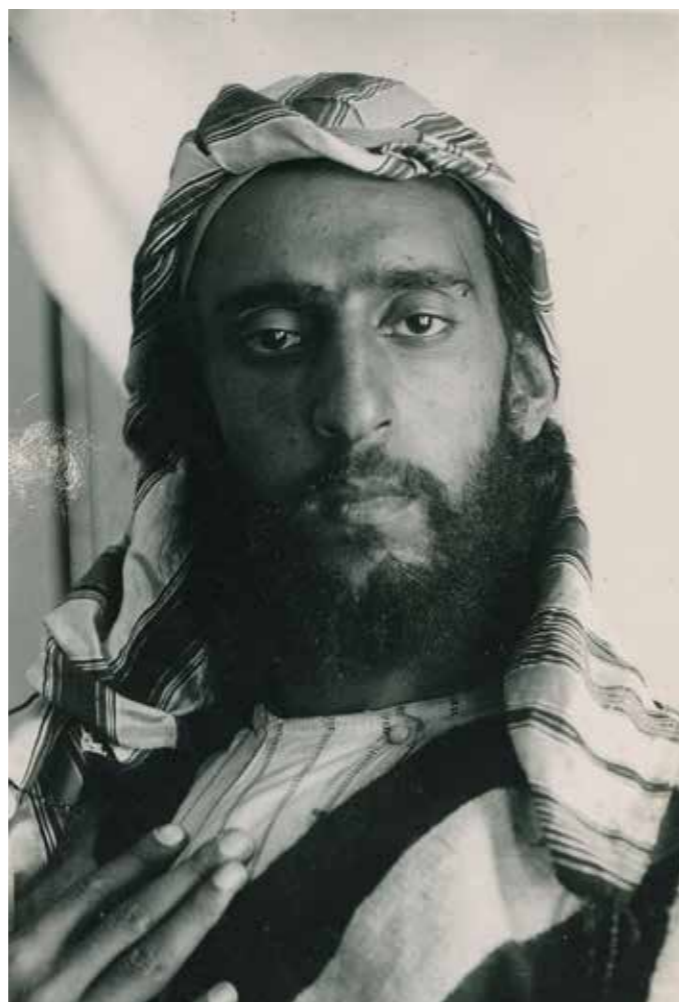
12. Bar-Am, 1991, p. 7

אלבומים קטנים שכותרתם "גניזה" היו מפוזרים ברחבי התערוכה במוזיאון מאנה כ"ץ, וכל אחד מהם ייצג עשור אחד של המאה העשרים; הם כללו בעיקר תצלומי משפחות, שבאו מכור ההיתוך של החברה הישראלית. האלבומים היו חלק חשוב בתערוכה, ואנשים ישבו ליד שולחנות ועיינו בהם. היום אני כבר לא משתמשת במונח "גניזה" – המונח "פרשנות" נזקק לפחות הסברים, והפרק המוקדש לרעיון זה (עמ' 234) מציג סקירה של המגוון שגיליתי.

בחיפוש אחר תצלומים לתערוכה גיליתי מגוון רחב של תצלומים שהחזיקו קבוצות אתניות שונות – כמו דרוזים, ארמנים, בדואים וצ'רקסים, קהילות ערביות עירוניות וכפריות, נוצריות ומוסלמיות. משפחות ערביות בישראל מסתייגות לעתים מהאפשרות להציג את אוספיהן לחוקרים יהודים, אך בכמה בתי ספר ומוסדות של הכנסייה בחיפה ובירושלים מצאתי ארכיוני צילום מרתקים. בקרב האוכלוסייה הערבית המבוססת היו בעלי מצלמות שיצרו תיעוד מרשים, אף שגיליתי אך מעט חומרים מהתקופה שלפני 1948. מחוץ לירושלים התבצע רק מעט מחקר מקיף על בתי הסטודיו השונים של הצלמים שהתקיימו בערים ערביות או בערים מעורבות. האוכלוסייה העירונית נהגה להצטלם לעתים בסטודיו כדי לתעד אירועים כמו חתונות, דיוקנאות ותצלומים משפחתיים.

הפריטים בתערוכה הוצגו על פי סדר כרונולוגי ובצורה מעגלית, כך שהעשור הראשון והעשור האחרון הוצגו זה לצד זה, והדגישו את הרעיון שבכותרת התערוכה, שנקראה באנגלית *From Mirror to Memory* (ממראה לזיכרון). לעתים קשה לייחס תצלום לצלם מסוים. בארכיונים ניתן למצוא עבודות המיוחסות ליותר מאדם אחד, לעתים אבדו השמות, שונו או שויכו בטעות. דברים כאלה עלולים לקרות אפילו כשהצלם לכאורה מוכר, כפי שקרה ב-1988 בעת ששייכתי את התצלום "אום ג'וני" ליעקב בן דב בספרי *Documentors of the Dream*. ב-2003, גיא רו פרסם אותו תצלום על כריכת ספרו על אברהם סוסקין. רו, צלם, אוצר והיסטוריון, חקר ואצר תערוכות היסטוריות ב-25 השנים האחרונות, ערך מיפוי של צלמים שנשכחו והעלה את המודעות בציבור להיקפו של הצילום המקומי. הוא היה משוכנע שהצילום הזה צולם על ידי סוסקין, בעיקר משום שהדימוי הופיע על עטיפת אלבום משנות החמישים ויוחס לסוסקין, שחי עדיין באותה עת, וכך גם בן דב. אני צילמתי את הדימוי לראשונה בארכיון הציוני המרכזי, מן המקור שהוצג על גבי לוח ששמו של בן דב נרשם בקצהו התחתון. כשחזרתי כדי לוודא זאת התמונה כבר לא הייתה שם. נאמר לי שמישהו לקח אותה.

בן דב וסוסקין אכן צילמו במשך שנים רבות בכל רחבי הארץ, אבל קשה להוכיח שסוסקין צילם בגליל ב-1912, ולעומת זאת, בארכיון הציוני ניתן למצוא עדויות רבות לכך שבן דב אכן צילם שם. הוא נשלח להכין הדפסים ושקופיות שנועדו לקהילות יהודיות בחו"ל, כדי שיוצגו שם בתערוכות. התיאורים המדויקים שלו כללו את אום ג'וני (לימים דגניה) ב-1919. "משרד פלשתנה" (לימים "הסוכנות היהודית לארץ ישראל") ביקש מבן דב להדפיס מחדש



מימין: א"מ ליליין, שומרונני צעיר (הכוהן הגדול עמרם בן יצחק), 1915, הדפס כסף, 9x6
(מוזיאון תל אביב לאמנות, מספר TAMA 136, מספר ליליין 48, מקביל לתחריט 126: צעיר שומרונני משכם, 1915).
משמאל: א"מ ליליין, יהודי מתימן (רבי שלמה גמליאל - סלימאן ג'מאל), 1910, הדפס כסף, 9x6
(מוזיאון תל אביב לאמנות, מספר TAMA 30, מספר ליליין 157)



מימין: א"מ ליליין, יהודי תימני, בסביבות 1915, הדפס כסף, 9x6. לא פורסם בקטלוג של עבודות ליליין.
משמאל: א"מ ליליין, צעיר ערבי, בסביבות 1915, הדפס כסף, 9x6. לא פורסם בקטלוג של עבודות ליליין (מוזיאון תל אביב לאמנות)



"פוטו ברק", כריכת האלבום טפוטים בירושלים, 1940. גודל עמוד: 29x21.5. גודל דימוי: 11.2x8.2



"פוטו ברק", כומר יווני אורתודוקסי ומטרייה באלבום טפוטים בירושלים, 1940, גודל עמוד: 29x21.5. גודל דימוי: 11.2x8.2. ארתור באואר היה הצלם של "פוטו ברק", שנפתח בירושלים ב-1935.



ח'ליל רעד, פנים בית ערבי, נצרת, בסביבות 1910, הדפס דיגיטלי מהעתק תשליל, 13x18. צולם מאלבום תצלומים קטנים שמצא חייל ישראלי בין ההריסות לאחר לחימה ברחוב יפו בירושלים ב-1948. למרבה הצער, האלבום נהרס בשריפה בביתו של מוציא לאור ירושלמי. כשהתחלתי לאסוף, גרתי בדירה קטנה בת שני חדרים, ולכן פתרון האחסון הזה, שבו המצעים נארוזים במשך היום בגומחה, נראה לי תמיד מעשי מאוד.

לא הכרתי עד אז את שמו. הדיוקנאות הישירים הללו של בני קבוצות אתניות שונות לא נעשו בתבנית האסתטית הכללית של "היהודי החדש", שעל פי רוב הציגה אנשים צעירים, חזקים - בעלי מראה אירופי, אבל גם תימנים - ושימשה להפצת הקידמה לפני קהלים מבפנים וגם מבחוץ. ב-2019 מצאתי מעטפה עם סמלו המסחרי של אותו סטודיו, שנוסד ב-1935, אשר הפכה את קיומו למוחשי יותר. אני תוהה כמה תמונות שיצר אותו צלם כבר אינן קיימות? מגוון הראשים בדיוקנאות כאלה - יהודים, נוצרים ומוסלמים - אינו מראה נפוץ. בלתי צפוי ממש כפי שהיו עבודותיו של לוצ'יאנו מורפורגו (Morpurgo) בשלהי שנות העשרים של המאה העשרים, שנראו בהן נשים קשישות מסיידות קירות לקראת פסח, או יהודים שאין להם כל קשר לדמותו של היהודי החדש.¹³

גלויות מכילות מידע מסוגים שונים מלבד התוכן הנראה בתמונה שעל גבן, ותכופות הן מעניינות אספנים משום שהן מיוצרות כסדרות, או שהן מוקדשות לנושאים כמו אדריכלות, מראות מן הרחוב, אירועים, תמונות זיכרון או דיוקנאות של אישים מפורסמים. בראשית המאה העשרים גלויות היו לעתים קרובות צילומים מקוריים שהודפסו בגודל גלויה והוחתמו מאחור בחותמת הצלם, וכך פתחו שדה מידע נוסף על כמה בתי סטודיו שהיו בעיר בתקופה מסוימת. הטקסטים שמלווים אותן מלמדים על התקופה ועל האופן שבו עולי רגל, תיירים ותושבים הביעו את עצמם.

טבעה החמקמק של ההכרה קשור לשאלות על תפקידי המוזיאונים והפריטים שהם בוחרים לרכוש ולהציג. ההכרה המאוחרת בצילום באמצע שנות השבעים התעלמה מכמה צלמים משובחים. בבתי ספר רבים לצילום תלמידים יודעים יותר על הצילום בחו"ל מאשר על הצילום בישראל. בשנים האחרונות היה גל של תערוכות היסטוריות. התהליך זקוק כעת למבט מחודש בעבודות של הצלמים המוקדמים, שיאפשר לנו להכיר באיכויות המהותיות שמבליטות חלק מהדימויים מעל ומעבר להקשר ההיסטורי שלהם. הייתי רוצה לראות מוזיאונים מטפחים את האוספים הכוללים היסטוריה מצולמת מתמשכת, ולא רק מקטעים ממנה. הדבר יביא להבנה מודעת יותר של ערכם התרבותי של הדימויים ומקומם בתולדות הצילום הישראלי. אני רואה במוזיאונים לא רק בתי אוסף האחראים לשימור התרבות שלנו, אלא גם את מי שאחראים לחלוק אותה באופן תדיר עם הציבור.

13. Almagia, 1932



לוצ'יאנו מורפורגו, סיד קירות לקראת פסח, 1929, הדפס כסף, 12x23 (ICCD. Istituto Central per il Catalogo e la Documentazione, Roma)



עמ' 70-71: צלם (או צלמים) לא ידוע, הטיול שלי למזרח, 1912. מקורם של שני תצלומים אלה באותו אלבום בכריכת עור שסמלה של משפחה לא ידועה מוטבע על כריכתו. גודל האלבוּם: 17.2x26.8; גודל העמוד: 16.2x24. גודל התצלום: 8x12.8. שתי קבוצות של עולי רגל ניצבות זו לצד זו בניגוד בולט. הצלילנים הרוסים לבושים בבגדי איכרים לעומת קבוצת הנוסעים הבריטים, שניכר כי הם עשירים. הדמות השלישית משמאל היא, כך אני חושבת, מדריך הטיולים. הוא מופיע גם בתוך 24. Harper, *Walks in Palestine*.



גלויה, חיפה, 1906, פורסם על ידי Struve and Beck, 9x12.3. תוספת בכתב יד: "מצאתי פמוט ישן עשוי פליז, עתיק מספיק אפילו בשבילך!!! הטיול שלנו נפלא, מסרו אהבה לכולם. זהו הנוף מהר הכרמל, שבו אליהו ערך את מבחן האל האמיתי" (שלוש מילים בלתי ניתנות לקריאה). הגלויה נשלחה מסניף הדואר האוסטרי בירושלים ב-14 במארס 1907, עם חותמת של מלון א"ל קמיניץ בירושלים, שנחשב אז יוקרתי.



גלויה ממנזר סנט ג'ורג' (ואדי קלט) ליד יריחו, 13.8x8.8. בצד השני נכתב: "אני בטוח שהמנזר הזה שימש מקום ענישה לכמרים סוריים - זהו מבנה מוזר, הצופה על עמק הירדן ובהמשך לעבר הנהר וים המלח - אין סיכוי שמישהו יוכל לנהוג כמו רומיאו ולהימלט מכאן".

איך נבנה האוסף שלי

שאלתי כמה אוצרים וסוחרים אמנות אם הם חושבים שהצילום הוא בן חורג באספנות הישראלית. גליה בר אור, לשעבר האוצרת הראשית של המשכן לאמנות בעין חרוד, השיבה:

אספני אמנות ישראלים התמקדו עד לאחרונה בציורים. הם התמקדו בעיקר בציורים שהציגו ערכים שהתגבשו בפריז. האמנים הדגישו את שחרורם מן המציאות האובייקטיבית והתרכזו בהבעות "אינטימיות" ו"ליריות" – כל מה שעמד בניגוד למה שהצילום נראה בעיניהם: "אובייקטיבי", "טכני", "קר". מגמות ההפשטה בתיאור המציאות (כמו נופים וכדומה) עברו שינויים פנימיים. עיסוק ישיר באירועים אקטואליים ומרחק קונקרטי היה מחוץ לגבול – מחוץ לקאנון של האמנות הישראלית. מאוחר יותר, בראשית שנות השבעים, ראושנברג אומץ כאן, ולא וורהול – הקולאז' ולא המונטאז'. האוטנטיות של יד האמן, הקולאז' עם השרבטים, עבודה שממשיכה "לנשום" – והדבר נחשב, בקצרה, לניגודו של הצילום. למעשה כמעט לא היה שייח סביב הצילום ולא הונחו יסודות לכתיבה על ההיסטוריה המקומית של הצילום, ובוודאי לא להערכה, אהבה או תשוקה לצילום. ניתן לומר כי לא נקבעו תנאים להכללת הצילום בשדה האמנות הגבוהה. במשך שנים רבות, אספנים של אמנות ישראלית, כמעט ללא יוצא מן הכלל, אספו ציורים ופסלים בלבד, בטענה שאינם בעלי ידע מספיק על הצילום, או אפילו מתוך מחשבה שצילום אינו אמנות של ממש.

מרון ערן מבית המכירות הפומביות "קדם" נלהב כמעט מכל סוג של איסוף. הוא כתב:

כשמעיינים באתר Artfact, המוקדש למכירות פומביות מכל העולם, אפשר למצוא מכירות הנוגעות לצילום, לצעצועים, לבולאות, לקולנוע, למוזיקת פופ, לאמנות שבטית ולכרזות – וזו רשימה חלקית בלבד של תחומי אספנות. בישראל אין מודעות לשימור ולתייעוד שמובילה לאיסוף. כמי שמוצא את עצמו בנקודת מפגש חשובה בעולם האמנות הישראלי, אני יכול לומר בבירור שרוב הרוכשים של "ישראליאנה" אינם בישראל. לכן, תחומי האספנות והשווקים נקבעים על ידי מי שהבנתם בתייעוד ארץ ישראל צרה מאוד. הספרייה הלאומית משקיעה כספים באיסוף באמצעות רכישה שיטתית של פריטים לאוספיה (ומכאן עולות השאלות אילו פריטים ומדוע). שום מוסד אחר אינו רוכש פריטים מרשימה באורח שיטתי.

מספר אספני הצילום הרציניים בישראל אכן מצומצם עד כאב. אלן רות (Roth) אסף תצלומים במשך פרק זמן הדומה לשלי. באוסף שלו נעשה שימוש רב



רוי ברודי, תחקיר עם ירי רימון בספרייה שבביתו בחיפה, 2014, הדפס דיגיטלי, 10x15

בתערוכה על מאה שנות צילום במוזיאון ישראל ב-2000. כמה אספנים פרטיים ומוסדות מעסיקים אוצרים משלהם, ושמים דגש בעיקר על צילום בן ימינו. אחד האוספים החשובים ביותר של צילום מקומי, אוספו של ירי רימון ז"ל בחיפה, פוצל לאחרונה ופוזר בין גורמים שונים, פרטיים וציבוריים. ראוי היה שהמדינה תרכוש את האוסף הזה כבסיס לאוסף גדול יותר. הספר **לאוסף חיפה**, המבוסס על אוספו, ראה אור לאחר מותו.¹⁴

בוקי בועז החל לאוסף כשהיה בן שש-עשרה. הוא מתאר זאת כמיזם העסקי הגרוע ביותר שלו, וכעבודה שנובעת מאהבה. הוא עושה הכול בעצמו: את הקיטלוג ואת הניהול. חלק מהאוסף נשמר בתנאים של בקרת אקלים. בקרוב הוא יפרוש ויקדיש את כל כולו לאוסף, הכולל חטיבות שלמות ואלפי עבודות בודדות של מגוון רחב של צלמים ותצלומים של הארץ, מן התקופות שלפני הקמת המדינה ואחריה. שמחתי ללמוד מבוקי בועז על כרימה עבודה, צלמת פלסטינית שנולדה ב-1893 בבית לחם, בת לכומר לוטרני. יש לי רק כמה תצלומים של עבוד ומעולם לא ראיתי תצלומי סטודיו שלה – אם הם קיימים. היא וח'ליל רעד צילמו כאתנוגרפים ותיארו פרטים שונים בחברה שלהם כמו ביגוד, חקלאות, מגורים, אנשים ומקומות. אחד הלוקחים החשובים שיש ללמוד כנראה מתהליך האיסוף הוא שראיות צילומיות קשורות כמעט תמיד לתבנית הרקע של נושאים הארוגים אלה באלה. דוגמה לכך היא רכישתי המפתיעה של תיק עבודות שכלל עמודי קרטון עם תצלומים וטקסט שהוקדש ל"השפעת האקלים על הבנייה בישראל, חלק 2" מאת רות ארביב. הייתי כמובן רוצה לדעת מה היה בחלק 1. ההקדמה לטקסט מתארת בפירוט את האקלים כמשפיע על התכנון, במסגרת מחקרים שנעשו בבצלאל בירושלים. בצילומים נראים תריסים, הצללה, חצרות, שימוש בצל באדריכלות ערבית מסורתית וגם מחנות פליטים, ונוסף לכך גם אדריכלות מקומית עכשוויות ושימוש בחומרים מגוונים – כל אלה משנות השישים והשבעים.

הבחירות האישיות שלי אינן מונחות על ידי נקודת מבט יהודית דתית, אך הן צומחות מתוך חיבורים עם מה שאני מכירה מן המקורות. התנ"ך הוא מקור ההשראה לשפה שבה אנו דוברים כיום, לאותם שמות של צמחים ובעלי חיים, וטל היורד באותה עונה; למקומות ולנחלים שהם חלק מן העבר וההווה, ויכולים להתקיים רק בארץ הזאת; הוא הניח את יסודות המוסר והנשגב. כל זה אינו מונע ממני להכיר או לרצות להבין או לחיות ביחד עם קבוצות אחרות במרחב הזה.

14. דרור-לקס ומרגלית, 2017.

האוסף שלי מקיף 150 שנה, ולכן הוא משקף שינויים מהותיים בצילום עצמו, וכן שינויים שגרמו הזמן, הפוליטיקה וכמובן האנשים. הוא אינו מתיימר להיות תיעוד של מאורעות היסטוריים, אלא רק להציע תחושה של מקום בהקשר רחב. התמות המרכזיות משקפות את סיפור חזרתו של העם היהודי לארץ אבותיו ויצירתה של מולדת מחודשת, אבל הוא כולל גם את האוכלוסייה הערבית, שחלק ממנה חי כאן לפחות מראשית האסלאם. בספר הדרכה בריטי שראה אור ב־1918 נאמר כי בתוך אוכלוסיית צפון הגליל המוסלמים מעורבים כל כך עם הנוצרים והיהודים, עד שנדמה כי זהו ענף של מובלעת לבנון שאינה מוסלמית.¹⁵ שינויים שהתרחשו במשך הזמן במשטר גרמו לפעמים ליהודים להתנצר ולנוצרים להתאסלם, כי כך היה להם קל יותר לשרוד.

כמעט מתחילת הדרך הבנתי שחלק מן הסוחרים שפגשתי היו לא יותר מאשר רוכלים. לעתים תכופות הם לא ידעו מה לעשות בתצלומים, או אפילו איך להתייחס אליהם. בעיניהם היו התצלומים מעין חפצים אישיים ומסמכים שנמצאו זרוקים ברחוב, מאחר שמישהו מת והמשפחה לא גילתה בהם כל עניין. על פי סדרי החשיבות של אז, התכתבות שעסקה באירועים פוליטיים או

Handbook, 1918, p. 62 .15



רות ארביב, "השפעת האקלים על הבנייה בישראל, חלק ב'", פורטפוליו מקרטון, בסביבות שנות השישים, 35.8x50. "יש שתי קבוצות של מבנים: (1) מבנים בכפרים ערביים. (2) שיטות בנייה אירופיות שהובאו על ידי היישוב החדש וגם בנייה ערבית אורבנית" (מתוך הפורטפוליו). אך שהצילום הזה אינו מזהה, אני חושבת שהוא צולם בבאר שבע. אולי זו עבודה של סטודנט מהאקדמיה לאמנות בצלאל?



רות ארביב, "השפעת האקלים על הבנייה בישראל, חלק ב'", פורטפוליו מקרטון, מחנה פליטים ערבי ביריחו. בקתות צפופות ופתוחות מעץ. דף נוסף מהאלבום "השפעת האקלים על הבנייה בישראל", 35.8x50.



טנקרד דומא, ביירות, פנים המקדש ברקלה ממערב, 1875, הדפס אלבומין, 27.5x22. החלק התחתון של אכסדרת הקשתות, העמודים הנופלים, אופיו הסלעי של החרמון. "הכנף הזאת טבועה באבן בצדו הדרומי של המקדש, ליד הקצה המערבי, וניתן לראות אותה רק במבט הכולל את מס' 6. החלק באבן המכיל את שרידי הפסל הזה שוכב כשפניו אל הקרקע, אבל ניתן לזהות את קווי המתאר של הכנף האחרת עם הראש. כנף נוספת דומה נמצאה בסיע, במרחק של פחות מחצי שעה דרומית מזרחית לקנטה. אובייקטים נוספים, מוזרים אבל מעניינים כאלה, נמצאו בשרידים עתיקים ברחבי המדינה; למשל, שניים נמצאו באמריה, במרחק שעה דרומית לטרטוס. פריט אחד כזה נמצא גם באום אלעמד ושניים נמצאו בגבל (ג'ביל) הסמוכה לביירות. אולם ייתכן אף שהתפורר במערב סוריה. מקורם ללא ספק אשורי" (מתוך כתבי, American Palestine Exploration Society, 1875). צלם האגודה היה טנקרד דומא מביירות. נרכש על ידי ג'ון ווסטר בשנת 1891 לבית הספר החדש לארכיאולוגיה של American Palestine Exploration Society. הכותרת מתארת את הדימוי ואת הקשר הסגנוני לאשור.

בדמויות פוליטיות, בארגונים חשובים או בשואה, הייתה בעלת ערך רב בהרבה מן התצלומים, שלעתים קרובות נחשבו למטרד, בעיקר אם לא ניתן היה לסווג או לקשור אותם בקלות לתאריך או לכותרת ברורה. המצב היה שונה בתכלית ממציאות ימינו, בתקופה שבתי המכירות הפומביות מחזיקים אנשי צוות בעלי ידע, המקיימים שיתוף פעולה עם חוקרים.

התחלתי לאסוף בראשית שנות השמונים, בתקופה שבה הצילום כנושא היה על סף פריצה כנושא רלוונטי ו"אמיתי", ובאותה תקופה שבה צלמים ישראלים צעירים חזרו מלימודיהם בחו"ל. השילובים הללו הולידו עושר רב. קיבלתי החלטה מושכלת לאסוף כמה שיותר במטרה ללמוד, לכלול את עבודותיהם של בני דורי ולסיים בהם את האוסף. אני חושבת שזו הייתה החלטה נכונה – מכמה טעמים. העבודות שלהם שונות באורח ניכר מעבודותיהם של קודמיהם ובדרך כלל מתייחסות למקום הזה ולתרבות שלנו באופני הבעה מגוונים ואישיים. הם הפכו לדור הראשון של המורים המוסמכים ושל מייסדי מחלקות הצילום באוניברסיטאות, בבתי ספר לאמנות ובמכללות קהילתיות, בזמן שהתפתחו בשלהי שנות השבעים ובשנות השמונים – בעודם ממשיכים את מסעות היצירה שלהם ומשנים באורח קיצוני את עולם הצילום המקומי.

זהו הדור האחרון שיצר ללא שוק ממוסד, על סף הגלובליזציה, לפני שגלריות לאמנות עכשוויות ושיווק נהפכו לנורמה; חלק מן הסגנונות ואמצעי הבעה הקשורים למציאות שלנו נגעו ללבי במיוחד. אולי מעניינת מכול היא העובדה שניתן היה לזהות כל צלם, ולכל אחד מהם הייתה טבעית יד ויזואלית אישית, הנוצרה כאן, בארץ – העבודות של כל אחד מהם היו קשורות לפוליטיקה, לתרבות, לזיכרון ולנופים, והן מאוחדות בתחושת מקום ברורה. אני בטוחה שמסגרת הזמן הזאת היא המקום שממנו הגיוני למתוח גבול דמיוני המניח את היסודות לכיוונים נוספים. דליה אמוץ, עליזה אורבך, מורל דרפלה, יורם להמן, בועז טל ומיכה קירשנר המנוחים היו אחדים מבני הדור הזה, ועבודותיהם עדיין מוצגות.

אינני אוספת בדוגמטיות. האוסף שלי מורכב לא רק מצלמים יחידים שניתן לקבץ על פי סגנון או תאריך. הוא מתחיל באמצע המאה התשע-עשרה בצלמים שעבודתם מגוונת מאוד וקשורה אך ורק לפלשתינה, מלבד מקבצי דימויים של מדינות שכנות. התאריך המאוחר ביותר הוא שלהי שנות התשעים של המאה העשרים, דור הישראלים שמיסדו את לימודי הצילום כאמנות. התמקדתי ברכישת דימויים שעניינו אותי ובו זמנית התגבשו לכדי תיאור של הצילום המקומי. איני מחפשת דימויים הקשורים ישירות לאירועים היסטוריים, למלחמות או לאישים מפורסמים, אלא את אלה שמציגים את רוח התקופה (Zeitgeist) ורומזים לנושאים הקשורים בה.

במהלך האיסוף עולים נושאים ראויים רבים. אני מנסה לשאול את עצמי על המקום של דימוי מסוים בתוך האוסף. לפעמים רק דימוי או שניים מתוך קבוצה של עשרים ויותר ראויים בעיני לרכישה. ההחלטה שלי מתקבלת על פי עוצמת

הדימוי וגם תוכנו, יכולתו לעמוד כמעט ללא מילים ולהביע זמן ומקום, כמו הדימוי הזה של הסבל של ולטר צאדק (Zadek).

האוסף התפתח גם על פי יכולתי הכלכלית. לא תמיד יכולתי להתפנק בכל מה שרציתי. למשל, הדפסי המלח של ירושלים של אוגוסט זלצמן והסדרה המדהימה של דליה אמוץ שצילמה את הכפר דיר סאמת, שלא יכולתי להרשות לעצמי לרכוש.¹⁶ ניסיתי כמה פעמים לרכוש הדפס מסוים מוורנר בראון, שבו נראה גבר מותח בשמש יריעת עור המיועדת לשמש כמגילה. יש לי תמונות אחרות שלו, אבל הן אינן יכולות למלא את מקום הדימוי ההוא שנצרב במוחי.

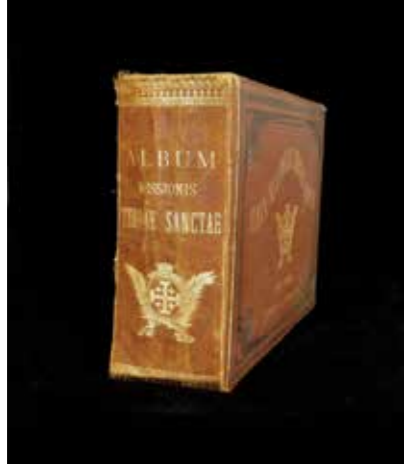
אי אפשר לדעת מראש כיצד פריט עשוי להתחבר לסיפור בכללותו. התצלום של כבאי מתנדב בתל אביב בוודאי מספר סיפור הקשור לאחריות חברתית ולקהילה. קרה שראיתי תצלום שלא הבנתי את הקשרו, אבל מאוחר יותר יכולתי לחשוף את קשריו. ויש תצלומים שיש להם פשוט הילה, והם חורגים מן המסוים ונהפכים לאוניברסליים. ספר זה הוא זיקוק של דימויים רבים באוסף, שהגיוון שלהם הקשה עלי לסדר אותם. כשהתחלתי, לא יכולתי לדמיין את התוצאה או את הבחירות שבסופו של דבר בחרתי. האוסף הוא השקפתי האישית על תולדות הצילום בארץ, המשקפת גם פרספקטיבה רחבה על תולדות התרבות. רוב הדימויים נוצרו על ידי צלמים מקומיים. רבים מהם זכו כבר להכרה, ואילו אחרים עדיין לא. חלק מעבודותיהם של הצלמים ראוי שיהיו באוספי המוזיאונים שלנו, אבל הן לא שם. החומרים הללו הגיעו ממכירות פומביות, מצלמים או מסוחרים.

מה שנפלא באספנות זו ההפתעה ולפעמים התדהמה בהתבוננות בתצלום בלתי צפוי לחלוטין ואפילו מרתק, כמו דימוי המזוודות שמצאתי במכירה פומבית. השפעתו עלי הייתה מידית. השתקתי לגמרי, ולא יכולתי לחשוב על דבר אלא רק להתבונן בו. הוא העלה בי מחשבות על משמעת וסדר, ואת השאלה המטלטלת על מה שעשוי להיות בתוך המזוודות, ולמי שייכות הנעליים? במדינה הזאת, המזוודות הן סמל: לגלות, לנדודים, לזיכרונות. אני זוכרת שראיתי קטע מחול של להקת המחול הקיבוצית ובו שני אנשים רקדו סביב מזוודה, והאחד ניסה לשכנע את האחר לוותר על המזוודה שלו. רונית שני מתארת את תגובתה לדימוי המזוודה בעמוד 300-301. לעתים התכוונתי לרכוש תצלום מסוים מצלם מסוים ולעתים נתקלתי בתצלום במקרה, במכירה פומבית. לפעמים הסתקרנתי או שהבנתי שחשוב לכלול דימוי מסוים באוסף. מטרות רבות היו לצילום בארץ ישראל ב-150 השנה הללו, והמכלול שלהן עשיר ומגוון. הדחיפה האחרונה להבהרה של מרכיבי האוסף הייתה הכנת הקטלוג, שחייבה הבנה של החלוקות והגדרתן. רק אז ראיתי באמת כיצד האוסף משקף את תחומי העניין שלי, וגם הבחנתי בחוסרים שניתן יהיה למלא בעתיד. האוסף מקיף ועם זאת אינו מייצג לגמרי; שהרי הוא אישי, תוצאת שילוב של בחירות מתוכננות ואקראיות.

16. Amotz, 2000



רודי ויסנשטיין, כבאי תל אביב, 1938, הדפס כסף, 20.8x17.8 (באדיבות בן פטר)



מתוך: *Album Missionis Terrae Sanctae*, Milano, Gualassini e Bertarelli, 1893, חלק ראשון, יהודה והגליל, 1893, כריכת עור, 23.8x31.4



צלם לא ידוע, כילות יתושים מעל מיטות בערידה (כיום, שדה אליהו), שנות הארבעים, הדפס כסף, 14.5x21.4 (ראו גם עמ' 300-301).

צורת האיסוף הזאת משנה את האופן שבו נראית בניית האומה והמשימה לבנות זהות לאומית - לפני הקמת המדינה ואחריה. הנרטיב הזה הוא ברובו מוטה. לא תמיד אפשר היה למצוא בו מקום להשקפות שאינן מוטות, אך הן מורגשות בתוך האוסף. אחד הדברים המענגים בחיים כאן נובע מלקיחת חלק בקהילות ותרבויות רבות פנים ומגוונות מאוד, המקיימות ביניהן אינטראקציות בלתי פוסקות, אף שלא תמיד אנו מודעים לכך. הכוונה הבסיסית של האוסף, המתגלה במבט לאחור, היא לאפשר מבט בחברה שלנו מבעד לעדשה רחבה ככל האפשר.

תמיד התכוונתי לאסוף כך שיווצר אוסף המוקדש לתולדות הצילום המקומי. ההחלטות שלי היו לעתים קרובות אינטואיטיביות, אבל כעת ההבנה שלי התרחבה, ולפעמים אני מחפשת חומרים מסוימים כדי להבהיר נושאים. תכופות החומרים הם שסוללים את הדרך. שילוב תצלומים אישיים מתקופות שונות התגלה כאמצעי להבנה של החברה הרבת-תרבותית שלנו ולהעשרתה.

ההיסטוריה של הצילום היא ייחודית למקום, אבל היא קשורה כמוכן למרכזי צילום חיצוניים רבים. הצלמים כאן משקפים רקע מגוון, ועד שנות השבעים רובם רכשו את השכלתם במקומות אחרים. צרכיה של כל תקופה ניכרים בבירור בדימויים של הצלמים המעניינים בישראל, שראו וחשו את הדרמה ויכלו לבטא אותה בדרכם. צילום יכול לשקף באובייקטיביות את החיים הפנימיים של המדינה ואת חייהם של אזרחיה. אפילו דימוי שנשען כולו על ערכים אסתטיים ניתן להבנה טובה יותר בהקשר הנכון. הצורך לספר את ההיסטוריה המקומית של הצילום כנרטיב יהודי לאומי התגשם במידה רבה. אלא שהדבר נעשה תוך כדי התעלמות מן האוכלוסייה הערבית, כחלק מן הנרטיב או אפילו בתוך נרטיב נפרד. יש לכך כמה סיבות: האובדן וההרס של היצירות הערביות אחרי 1948, צנזורה, ונרטיבים יהודיים וערביים נחושים שלא אפשרו את שילוב האחר כחלק מהסיפור ואפילו לא כסאבטקסט.

תיאור זה של הצילום שלנו מבוסס על ניסיוני, על עבודתם של היסטוריונים ואוצרים אחרים ועל היכרות עם ארכיונים קיימים. אני משוכנעת שעדיין יש לנו הרבה מה ללמוד מן הארכיונים של מוסדות הכנסייה; הכרתי מקרוב, למשל, את הארכיון הוותיק של בית הספר הצרפתי למקרא ולארכיאולוגיה. האלבוּם מ-1893 של מנזר טרה סנטה הפרנציסקני¹⁷ מצביע על קיומם האפשרי של ארכיונים שאיני מכירה. הם אינם נגישים בקלות. תחום זה עשוי להעשיר את הידע הוויזואלי שלנו - כפי שניתן לראות מתשלילי לוחות הזכוכית שמצאתי במכירה פומבית - על לימודי המכונאות לבנים בבית הספר רטיסבון.

אני מקווה שאספנים בעתיד ימשיכו בדרך ויקבלו עליהם את האתגר למצוא או לחפש דימויים ברוח זו של ההיסטוריה המשותפת שלנו.

¹⁷ *Album Missionis Terrae Sanctae*



ולטר צאדק, סבל, שנות הארבעים, הדפס כסף, 13.2x17.9



צלם לא ידוע, בית ספר ללימודים טכניים לבנים, מנזר רטיסבון, ירושלים, כנראה לפני מלחמת העולם הראשונה, לוח זכוכית, 13x18. נמצא בקופסה של לוחות זכוכית שיצרה חברת J. Hauff מווירטמברג שבגרמניה



צלם לא ידוע (אולי בונפיס), סדנת הדפס וליתוגרפיה, יציקת אותיות וכריכת ספרים במנזר סן סלוודור, ירושלים, 1893, כריכת עור, גודל עמוד: 23.8x31.4. *Album Missionis Terrae Sanctae, Pars Prima, Judaea et Galilaea*, Milano: Gualassini e Bertarelli, 1893

חלוקות מבוניות בתוך האוסף



למעלה: ג'קומו בורג'י, חותמת תבליט, 1869, Fotografo-editore, פירנצה, באמצע: חותמת דיו, צילום: א' בהרב, והצלם שלמה נרינסקי, בסביבות 1910. שמו של נרינסקי מופיע בשמונים שיתופי פעולה רב-לאומיים שונים במהלך תקופה. סטודיו לאומית הוא שם חדש לסטודיו שלו, שגיליתי בפריט שרכשתי לאחרונה. למטה: חליל רעד, הצד השני של תצלום, בסביבות 1910, 17.5x12.5

אין זה סביר שאוסף שעיקרו נשען על תצלומי אמנות יפים בלבד, המשקף תקופה, סגנון, עיצוב או אווירה יוכל להקיף את המורכבות של חברה או אומה במעבר. האוסף שלי ניוון מיחידות מחברות שכל אחת מהן מבהירה פן של צילום מקומי, אם כי לא בהכרח מסווגת כאמנות יפה.

ליבת התמונות המרכזית של צלמים שעבודתם מעניינת אותי במיוחד, שיש להם הדפסים יפים במובן הקלאסי, היא מדור צילום האמנות שיצרתי לאורך זמן. אילו הייתי אוספת למוסד כלשהו, ללא ספק הייתי מחויבת להרכיב ייצוג רחב יותר של צלמים פעילים. ניסיתי לכלול תמונות מכל עשור כדי ליצור רצף. עבודותיהם של צלמים רבים נוספים הן חלק מהאוסף, אך אינן נכללות בהכרח בגרעין המרכזי, שבעיני הוא זיקוק אולטימטיבי של תצלומים משובחים מהתאריך הראשון לאחרון באוסף.

מתוך אותו גרעין מרכזי נובעים נושאים קשורים נוספים, המהווים את התשתית לאוסף. הרכישות הראשונות שלי – דימויים מן המאה התשע-עשרה וראשית המאה העשרים – ניתנות לחלוקה על פי צלמים מקומיים ולא-מקומיים, ובכלל זה מקצוענים וחובבים. רובם הגדול של הדימויים מן המאה התשע-עשרה עד אמצע שנות התשעים של אותה מאה נוצרו על ידי צלמים שלא חיו כאן, למטרות מחקר או מטרות מסחריות בעבור מטיילים נוצרים; צליינים שביקרו בארץ כדי ללכת בעקבותיו של ישו. את הדמויות באלגוריות התנ"כיות או בסיפורים הקשורים לברית החדשה גילמו בדרך כלל ערבים. נוסף להדפסי אלבומן בגווי ספֵיָה היו גם תצלומים שנצבעו ביד מראשית המאה העשרים, תצלומים של חפירות ארכיאולוגיות ומשלחות מחקר מן המאה התשע-עשרה, צילומי "קודאק" אישיים (snapshots) והדפסי צבע מכאניים של חברת "פוטוגלוב".

לעתים ליוותה כרזה את התערוכה, וכך נהפכו הכרזות לקטגוריה בפני עצמה. מעטפות או תיקיות כללו חומרים מבתי סטודיו שונים ושימשו למסירת צילומים מודפסים ללקוחות; פתקאות, חותמות, ניירות מכתבים וקבלות יצרו קטגוריה נוספת. בתי סטודיו בערים מרכזיות בארץ, צילומי עיתונות, לוחות זכוכית ודיוקנאות שצולמו בסטודיו חושפים מידע בלתי צפוי, כמו חותמת על גב התצלום. אלה לא רק מעידים על שינויים בעיצוב הגרפי ובאופן שבו צלמים פרסמו את עצמם ואת שותפותיהם עם צלמים אחרים, אלא הם גם דוגמאות להתפתחות הטיפוגרפיה העברית.

אלבומים, עלונים וספרים, ובהם הדפסים מקוריים וגם עמודים מודפסים, היו כלים למעקב אחר בחירות אישיות שבחרו הצלמים עצמם. אלבומים אישיים הם מגוונים: אלבומים בכריכת עץ זית עם צילומי אלבומן ופרחים מיובשים מארץ הקודש, למשל, או אלבומים הכרוכים בכריכת עור.



עמרים ערב, צינורות מים, בית החרושת "יובל גד", אשקלון, 1959, הדפס כסף, 18.3x36. צינורות המים הללו, העשויים בטון, שימשו בבניית מוביל המים הארצי, והובלו ידנית על ידי פועלים עד תחילת השימוש במכונות באותה שנה שבה צולם התצלום. הדימוי הזה מכיל את כל המרכיבים של קומפוזיצית "ערב" אופיינית: הדרמה והדגש על ממדי הבנייה. על פי הצלמת נעמי צור, ערב אמר: "אנשים קטנים עושים דברים גדולים".

<<

עמ' 86-87: יוסף שוויג, מדבר יהודה, שנות העשרים, הדפס כסף, 32.4x56. "כשנכנסים לארץ הזאת בפעם הראשונה, קשה מאוד להתרכז ביצירת תמונה טובה. למראה הארץ שממזרח לירושלים (למשל, הכבישים המובילים למנור מרסבא וליריחו), הגבעות הבוהרות הזוהרות בשמש, בקושי ניתן למצוא צל שיעזור להרכיב מתווה של צילום טוב. אבל כשחיים בארץ הזאת ולומדים אותה באהבה ובהבנה, מניחים לנופים לשקוע בתוכנו, אותן גבעות עצמן נהפכות לחלק מחיינו, ואפילו עץ בודד בעמק קדרון יספק לנו נושא לתמונה טובה". (Joseph Schweig, "Photographing Palestine", Focus East, 23).





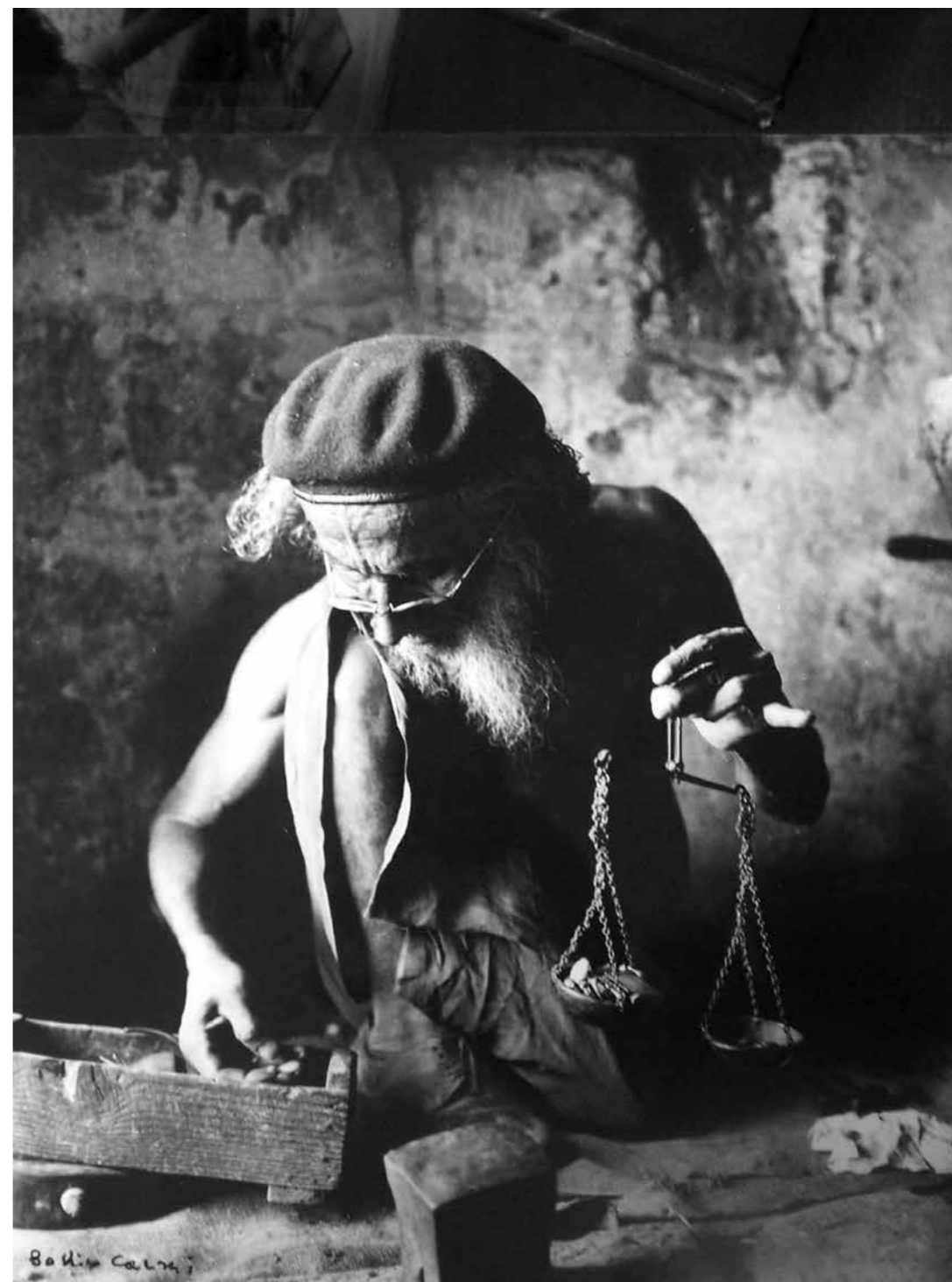
צולם כנראה על ידי בונפיס, באר מים בנצרת, שנות התשעים של המאה התשע-עשרה, פוטוגלוב, 16x22.2



פרנק מייסון גוד, הבאר של יוסף, 1875, הדפס אלבומין, 16.5x23



אמריקון קולוני, רחוב בעיר העתיקה בירושלים, בסביבות 1910, נצבע ביד, 29.3x23.4



בוריס כרמי, תכשיטן חבאני, ברקת, 1957, הדפס כסף, 40.6x30.4
(אוסף מיתר, אוסף התצלומים הלאומי ע"ש משפחת פריצקר, הספרייה הלאומית)



לוטננט באקסר ומר ספולדינג, המחנה שלנו בשכם, תצלום קודאק, בסביבות 1890, 13x11



צלם לא ידוע, גמלים נושאים אבני רחיים, תצלום קודאק, פלשתינה, בסביבות 1890. תשליל מבוסס נייר שימש להכנת ההדפסים שהושמו אחר כך על לוח, 13x11. צולם כנראה באמצעות הדגם הראשון או השני של מצלמת קודאק לצילום חובבים שהייתה אז מהפכנית. היא העניקה למטיילים את האפשרות לצלם את הפעילויות היומיומיות שלהם, ולתעד ללא צורך בתהליך מסובך ושימוש במצלמות גדולות עם תשלילים על לוחות זכוכית.



יצחק קלטר, מדרגות (בניין לא מוזהה), שנות הארבעים, הדפס כסף, 23.4x17.6



פליקס בונפיס, מסגד חסן פאשה, אגן היטהרות, קהיר, בסביבות שנות התשעים של המאה התשע-עשרה, הדפס אלבומין, 27.9x22.8



פרחים מיובשים מארץ הקודש, בסביבות 1900. דפים של פרחים מיובשים הונחו בין דפי תצלומים של אתרים באלבומים של ארץ הקודש. חלק מהפרחים שימרו את צבעיהם; שברירות עלי הכותרת והעלים העניקה להם תחושה של אל-זמניות - אלה אותם פרחים שאנו רואים בטיולים בימינו. גודל האלבום: 21.1x28.5

המנדט הבריטי, שהחל מ-1918 ואילך, ובעיקר "האגודה למען ירושלים" שהוקמה באותה שנה כדי לשמר ולפאר את העיר ולהחיות את האמנות והאומנות המקומית בה, השפיעו על כל קבוצות האוכלוסייה השונות.¹⁸ יעקב בנאור-קלטר הפיק ב-1926 תצלומים בטכניקת פוטו-גרבור (photogravure) בעבור החברה. הם נמכרו בביתן "פלשתינה", בתערוכות הקולוניאליות בלונדון ב-1925 ובפריז ב-1931 וב-1937.

מבחינה בינלאומית, העשור האחרון של המאה התשע-עשרה והעשור הראשון של המאה העשרים התאפיינו בתנועות ובסגנונות שיכלו לשגשג אך ורק בערים גדולות, שפעלו בהן סלונים, שהיה בהן קהל משכיל ותרבותי ואמצעים לכלייה. בפלשתינה האוכלוסייה חייתה בממד זמן אחר, כמעט נטול אפשרויות להתפתחויות כאלה, וללא קהל של ממש. צילום פיקטוריאלי (pictorial photography) לא היה כלי יעיל לקידום הרעיון הציוני, שהיו דרושים לו דימויים ברורים בעלי מסר. למרות זאת, עקבותיהם של תצלומים פיקטוריאליים שנוצרו בעלייה השנייה (החל ב-1905) על ידי הצלם שלמה נרינסקי, ניכרים בבירור בסדרות גדולות של גלויות המבוססות על התצלומים, שניתן לתאר אותם כרומנטיים ופיקטוריאליים.

טים גידל סיפר לי פעם שסטודיו "אמריקן קולוני" קנה אוסף שלם מהאחים תאופיק ובסקאל חנאניה, כדי לצמצם את התחרות - אם כי ייתכן שהדבר קשור לגירושו של נרינסקי למצרים ב-1914, בראשית מלחמת העולם הראשונה. הדים לסגנון זה ניכרים גם בשנות העשרים. סטודיו "פלסטיקה" והצלם זכריה קוטלר בוודאי הכירו את הסגנון הפיקטוריאלי, והדבר ניכר בדימויים שיצרו. אפילו יעקב בן דב בחר לכלול בין יצירותיו צילומים דמויי ציור.

נתוני ההפקה מעידים לעתים על שיתופי פעולה בין צלמים ליזמים עסקיים, יהודים וגם ערבים. הפורטפוליו של בן דב שווק על ידי האחים חנניה, שעבדו כצלמים וגם פיתחו סרטי צילום וסרטי קולנוע בירושלים. הם הקימו את בית העסק שלהם בירושלים בשלהי שנות העשרים, ופתחו סניף נוסף בחיפה ב-1934. הפרסומות ביומן *Palestine Bulletin* ב-1927 הציעו למנויים עשרים אחוזי הנחה על אלבום יפהפה שניתן לרכישה אצל האחים חנניה, ברחוב יפו בירושלים.¹⁹ בתוך שפע התיעוד של הקרן הקיימת לישראל שהופק לצורכי גיוס כספים ותעמולה, אלבומים אלה, המעוצבים היטב ומבטאים מבט מולטי-אתני של פלשתינה, נראים כמעט אנכרוניסטיים.

כמה צלמים יהודים פרסמו בכוחות עצמם אסופות של עבודות אמנות בשלהי שנות העשרים, ובהם דימויים "רומנטיים" - סוג של פיקטוריאליות מאוחר. יצירות אלה הופקו שלא במסגרת העבודה המוזמנת שלהם למוסדות הלאומיים, וכנראה הושפעו מאלבומיו של בנאור-קלטר, שיצאו לאור בהפקה עצמית עם טקסטים

¹⁸ Silver-Brody, 1998: 195

¹⁹ Silver-Brody, 1998: 163 fn. 27; Thornton, 2016

בעברית ובאנגלית, וכללו גלויות שהופקו מאותן סדרות. אלה הודפסו על פי רוב באירופה, בתהליך של פוטו-גרבור ובאיכות טובה. אלבומים אחדים היו כרוכים בכד ומעוצבים בטיפוגרפיה יפהפייה.

גלויות סטריאוסקופיות (stereo cards), גלויות וברכות לשנה החדשה, בצבעים ובשחור לבן, פורסמו על ידי צלמים אמריקנים, אנגלים ואירופאים, לקראת הגעתן של ספינות קיטור שהביאו צליינים ומבקרים לארץ הקודש. גלויות סטריאוסקופיות מן העשור האחרון של המאה התשע-עשרה ועד לשנות העשרים לפחות היו זמינות למכירה. ידוע כי צלמים שביקרו בארץ צילמו בסוגים שונים של מצלמות, ובכלל זה במצלמות סטריאוסקופיות. מאחר ששירותי הדואר העות'מאניים פעלו מאז אמצע המאה התשע-עשרה, יכלו מטיילים לשלוח גלויות ומכתבים.

ברכות שנה טובה יהודיות משנות העשרים וראשית שנות השלושים מאפשרות להכיר את האווירה של אותם ימים. תמימות, גאווה, תקווה ואמונה הם המרכיבים הבולטים ביותר במגוון כרטיסי הברכה הללו. חלקם מציגים רחובות ובניינים חדשים בתל אביב, פלאי ההתיישבות החדשה, כמו גימנסיה הרצליה שנחשבה לאגדה בזמנה, הקזינו, ובית האופרה שמול הים. בחלק מהגלויות יש תערובת של סמלים - כאלה המתייחסים לעבר, ולכן מציגים שורשים ומסורת יהודיים - אתרים כמו הכותל המערבי, קבר רחל והר הזיתים. הם מופיעים לעתים באותה גלויה לצד תמונות רחוב מן ההווה.²⁰ גלויות הן תת-קטגוריה חשובה של צילומים, והן לא יוצרו רק באמצעי הדפסה מכאניים למטרות מסחריות ותיירותיות, אלא גם כהדפסים והגדלות שנעשו על ידי צלמים מלוחות התשלילים.

אדריכלות נהפכה לקטגוריה באוסף לאחר שרכשתי מבחר תצלומים של מבני באוהאוס בתל אביב. עם זאת, כמעט כל הצלמים באוסף צילמו היבטים של אדריכלות כחלק מעבודתם המקצועית או האישית בתקופות שונות.

ככל שהאוסף גדל כך הבחנתי כי אפשר היה ליצור קטגוריה נפרדת המוקדשת לצילומי סטודיו של טרום מלחמת העולם הראשונה, המורכבת מעבודות של בתי סטודיו מקומיים - ארמנים, ערבים, יוונים ויהודים, בעיקר מיפו, ירושלים וחיפה. שפע בתי הסטודיו, שנשאו שמות המצביעים על מקורות שונים, שימשו גם את תושבי הערים וגם את תעשיית התיירות ההולכת וגדלה. כמה שותפויות עסקיות נוצרו בין קבוצות של צלמים ממוצאים שונים. איסופם יחד נתפס היום כמורכב יותר ונדרון בפרק השישי כחלק מתופעה חברתית רחבה יותר.

²⁰ Silver, 1990



קליגרפיה, סולל בונה: אלבום תצלומים של זכריה קוטלר ובו תצלומי בנייה ברחבי הארץ, בסביבות 1924. גודל עמוד: 30.5x25.3



אמריקן קולוני, כריכת עץ זית ועליה תחריט צלב ירושלים, אלבום, אוסף הדפסי אלבומין מארץ הקודש, גודל האלבום: 21.1x28.5



זכריה קוטלר, סתתת אבן, מתוך אלבום "סולל בונה", בסביבות 1924, ציאנוטיפ, 10.3x16.4



שלמה נרינסקי, דייגים פורסים רשתות, יפו, לפני 1914, פוטוגרבור, 8.8x13.8



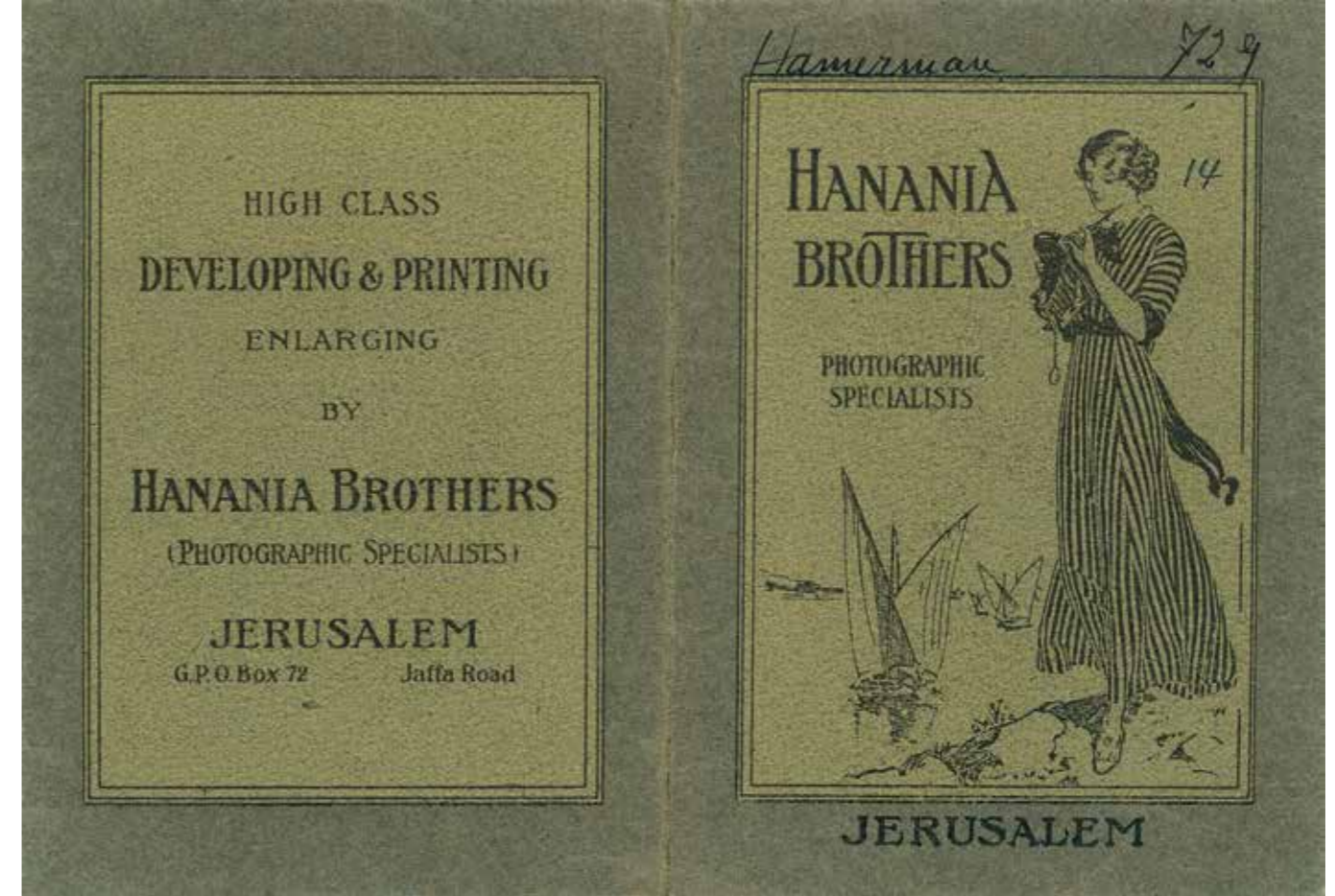
כרטיס ברכה לשנה החדשה תר"ץ, 1929, הדפס כסף, 13.7 x 8.6. שתי הצעירות מוקפות בסמלים עתיקים וחדשים, וביניהם מגדל דוד והכותל המערבי בירושלים, קבר רחל בבית לחם, וגם שדרות רוטשילד ורחוב אלנבי בתל אביב.



סטודיו "פלסטיקה", גלוית סטריאו של מזרקה בעיר העתיקה בירושלים, שנות העשרים, הדפסי כסף, גודל גלויה: 1.5 x 7.6; גודל הדפס: 4.7 x 6.7. סגנון הגלויות הזה נראה רגרסיבי ואנכרוניסטי באווירת התקווה הכללית ששרתה בארץ עם תחילת המנדט.



יצחק קלטר, קפה נגה, תל אביב, 1935 (האדריכל: יוסף נויפלד), הדפס כסף, 11x17



האחים חנניה, תיקיית תצלומים ותשלילים, שנות העשרים, קלטר: 10x7.5. גודל התשלילים: 4x4. התשלילים נמצאו בתוך התיקיה. על פי הלבוש, מדובר כנראה בזוג תיירים. מצלמת הלוחות שלהם דרשה זמן וסבלנות בעת ההכנה לצילום.

הצילום בארץ משלהי המאה התשע-עשרה ועד אמצע המאה העשרים

החומרים באוסף שלי הביאו אותי להציע שינוי במתכונת המקובלת של כתיבה על היסטוריית הצילום הישראלית. אני מנסה לנסח נרטיב אינטגרטיבי ככל האפשר. הן כותבים ישראלים והן כותבים פלסטינים שהתייחסו לצילום של המאה העשרים נטו לדון בחברות שלהם מבלי לשלב את האחרים. אף על פי שבפרסומים ישראליים אכן מוזכרים צלמים שאינם יהודים, נשמר דגש כללי על הישגים ציוניים. אותה גישה מופיעה בעבודותיהם של כותבים ערבים בנושא הצילום הפלסטיני. עמדה זו נטתה ליצור הפרדה מלאכותית הרבה אחרי התקופה עצמה. אף שברשותי גוף צילום מצומצם מסוף המאה התשע-עשרה ותחילת המאה העשרים, ברור לי כי צלמים מקבוצות אתניות שונות סיפקו תובנות לגבי מגוון חברתי יוצא דופן. בתוספת תמונות פרשנות, כמו תצלומי משפחה, התמונה הכוללת הופכת עשירה ומגוונת יותר.

במקרים רבים כמעט בלתי אפשרי להצמיד זהות אתנית ברורה למי שנראים בצילומי סטודיו שצולמו בשני העשורים שלפני מלחמת העולם הראשונה. הדיוקנאות שצולמו באופן מקצועי וכרטיסי הביקור מציגים אופנות אירופיות ולא ייחודיות למקום. קשה לומר שהם מייצגים אווירה עות'מאנית או מזרחית, מלבד התרבוש שגברים מדתות וקבוצות שונות חובשים לעתים, או מדי הצבא הטורקי. מדים לא היו תמיד מדי צבא, כפי שכותב סטיבן שיהי במאמרו על צילומי סטודיו בפלשתינה העות'מנית: "לרוב אלה היו תלבושות 'כבוד' עות'מאניות, שהעניק 'השער הנשגב' [כינוי לשלטון] בזכות הישגים או בשל התערבותם של חברים בעלי דרגה גבוהה או עמדה בכירה, קשרים ומפקדים".²¹ רבים מתושבי הארץ שאפו אפוא להיראות אירופאים, ואילו

המבקרים הלבושים בבגדים ערביים מסורתיים ביקשו להידמות למקומיים. במאמרו מציין שיהי דווקא "כי פלסטינים מן המעמד הבינוני העירוני הצטלמו לעתים קרובות בתצלומי דיוקנאות הסטודיו כשהם לבושים בבגדי 'בדואים' או בביגוד כפרי. תופעה זו הייתה נפוצה במיוחד בקרב נשים עירוניות".²² תושבים מקומיים, יהודים וערבים, מופיעים לדעתו גם הם בלבוש מקומי. עיסאם נאסר תיאר את הצילום המקומי לפני מלחמת העולם הראשונה.²³ הוא מציין את השמות עיסא סוואביני, דאוד סבונגי, גאראבד קריקוריאן, ח'ליל רעד, מילטאד סוויך, ישעיהו רפאלוביץ, אברהם אהרון ריטבסקי, ל' אדלשטיין, צדוק בסן, אברהם סוסקין – המעידים על המגוון האתני של צלמי הארץ. קריקוריאן, ארמני שפתח את הסטודיו שלו ב-1890 (או ב-1885) בירושלים, נודע בעיקר כצלם סטודיו, אבל הוא צילם גם אתרים ברחבי הארץ.

²¹ Sheehi, 2015: 33.

²² שם: 34.

²³ Nassar, 2006.



דוד סבנגי, צילום סטודיו, דיוקן שלושה אחים לבושים כחיילים טורקים, יפו, בסביבות 1910, הדפס כסף, מאט, 16.2x10.5. דימוי: 14x10. קניתי את ההדפס הזה, בגודל גלויה גדולה, מסוחר, עם שני תצלומים בגודל כרטיסי ביקור של שני אחים, שאחד צולם בסטודיו רפאלוביץ וריטבסקי בירושלים. הבעלים הקודמים של התצלומים סיפרה לי ששניים מהם היו סביה ושאישה מהשלושה לא שירת בצבא הטורקי.



גאראבד קריקוריאן, תצלום סטודיו של שתי נשים בלבוש מקומי, בסביבות 1910, גודל כולל: 22.6x15.9; הדפס כסף: 12.4x8.3. חברים באגודה מקומית וגם תיירים נהגו להתלבש במיוחד לקראת הצילום. שתי הנשים הללו היו כנראה תיירות.



דוד סבנג'י, דיוקן של זוג לא ידוע, יפו, בסביבות 1910, גודל כולל: 22.6x15.9; הדפס כסף, 12.4x8.3



קריקוריאן-מירי, ירושלים, בסביבות 1900, מתווה לדיקון בסטודיו, קרטון מאט, 14.9x9.1

כמה שותפויות שחצו את גבולות המוצא הופיעו באותה עת. בשנותיו הראשונות של שלמה נרינסקי בירושלים הוא שיתף פעולה עם צלמים שונים ובהם א' בהרב, א' השדור ויעקב חוטימסקי וגם עם הצלם הארמני ג' טומיאן, שבתקופה אחרת היה שותף של סוידס.²⁴

מבחינה ויזואלית, נדמה כי זו הייתה תקופה אידילית, שבה לכאורה לא היה קונפליקט פוליטי. אלא שבאותן שנים התרחשו תהליכים היסטוריים חשובים ביותר, כמו ההגירה מאירופה של יהודים שנרדפו בארצות מוצאם, בעיקר רוסיה, דבר שהוביל לעימות עם הרשויות הטורקיות. נוסף ליהודים, מציין לביא שי, מנהל הארכיון של יד בן-צבי, הגיע לארץ זרם של צ'רקסים וארמנים, שנרדפו במחוזות שונים באימפריה הטורקית. כמה חוקרים השתמשו במונח "אורבניזם קוסמופוליטי" כדי להגדיר קהילות אלה, שהייתה להן גישה לשפות אירופיות, לחינוך פרטי וחילוני בתוך הקהילה שלהם, וקשרים מחוץ לארץ ומעבר לטורקיה, האימפריה השלטת. בשנים האחרונות עלה נושא הלבנטיניות ונודן בספרים אחדים, וכמוהו גם ההיסטוריה של העיר ירושלים בסוף תקופת האימפריה העות'מאנית.²⁵ ספרו של ונסן למיר, למשל, **ירושלים 1900**, בוחן את התופעה שבה הבחנתי בתצלומים ומתאר את ההקשרים הרחבים יותר של תופעת העיר (urbanity) הקושרת את המקטעים השונים באוכלוסיית העיר:

זה גם הרגע שבו העיר הקדושה לשלוש הדתות עברה חילון מסוים, תהליך שהתאפשר בזכות גמישות רבה יותר של שיוכי הזהות [...] כל אלה מציינים חברה עירונית נזילה יותר, פתוחה יותר, שהמסורות בה פחות בטוחות בעצמן ולכן גם פחות תקיפות.²⁶

למיר טוען גם כי יש לבחון את השלטון המקומי בשנים האחרונות של האימפריה העות'מאנית בתשומת לב רבה:

התעצמותו של המוסד המוניציפלי בשנים 1870-1910 גלויה לעין ומעידה על קהילה עירונית שלא הידלדלה, אלא להפך: התחזקה והגיעה לשיאה בתחילת המאה העשרים. העירייה המעורבת של ירושלים, מעבדה של עירוניות משותפת, מיטיבה לשמש מצפה על ההיסטוריה.²⁷

הדבר השתנה עם בואו של המנדט הבריטי, אבל בוודאי לא בן לילה. השינויים המבניים שהבריטים חוללו ב-1934, עם הפרדת מועצת העיר לשני גופים, יהודי

²⁴ Silver-Brody, 1998: 136

²⁵ Jacobson & Naor, 2017

²⁶ למיר, 2017: 6

²⁷ שם: 144



Photographie Palestine, Caiffa (חיפה), דיקון חוץ עם הקדשה של גרשון מצינר ליוסף קלבנר, בסביבות 1910, הדפס כסף, 13.4x8.7



ס' שור, יפו, צעירה בשמלה ערבית מסורתית אוחות בכד מים,
בסביבות 1910, הדפס כסף, 13.8x9.6



C. Sawides, Caiffa (חיפה), דיוקן של אדם בלתי מזוהה עם תרבוש,
לפני 1918, הדפס כסף, 10.8x6.7



גאראבד קריקוריאן, דיוקן סטודיו, לפני 1914, הדפס כסף,
גודל כולל: 22.6x15.9; דימוי: 12.4x8.3



C. Sawides, Caiffa (חיפה), בחורה צעירה, 1908,
הדפס כסף: 16.5x11; דימוי: 14x10



עין זיתון (בעברית: עין זיתים, ששכן ליד הכפר הערבי בשם זה, בסביבות צפת). "במרחק חצי שעה מצפת נתקלנו ביישוב קטן, שהוקם על ידי 'אגודת אלף' ברוסיה, אבל בסופו של דבר הוכנס תחת חסותו של הברון רוטשילד, משום שלמייסדים לא היו אמצעים לתחזק אותו. שטח הקרקע הוא 4,450 דונם. 300 אלף גפנים כבר נשתלו ואינספור עצי זית משגשים באזור. ליישוב זה צפוי עתיד מזהיר וממהלך התפתחותו עולה כי הוא יהיה מן היישובים הטובים והמשגשים ביותר" (מתוך "Raffalovich, Ansichten von Palastina und den Jüdischen Colonien: 27").

<<

עמ' 114-115: צלם לא ידוע, גדרה, ראשית שנות התשעים של המאה התשע-עשרה, הדפס אלבומי, 9.5x14.5. צולם כנראה על ידי אלי שייך (מפקח המושבות של הברון אדמונד דה רוטשילד), בעת שסייר בארץ עם ציוד צילום (ראו *Documentors of the Dream*, Silver-Brody, עמ' 36). גם בשנת 1911 עדיין ביקשו נציגים ציונים בווינה תצלומים עם עצים, ואפילו הציעו שתלמידי אמנות בבבלאל יוסיפו אותם לנופים, כדי שתורמים באירופה יוכלו לראות את תוצאות תרומותיהם. הנרטיב הלאומי היהודי המקומי הוון כמעט במקביל להתיישבות מאמצע שנות השמונים של המאה התשע-עשרה ואילך. פועלם של יחידים במדינות שונות יצר רשת של תקשורת עולמית, וייסוד הקק"ל בשנת 1901 עודד את הפצת המידע.



דה ור, ברלין, חזית של ביתן ההתיישבות היהודית בתערוכת המסחר של ברלין בשנת 1896, הדפס כסף, 20x25 (מאוסף מוזיאון ישראל).
יושבים, מימין לשמאל: פרופ' היינריך לוה וד"ר ז"ה הילדסהיימר; משמאל לימין: ד"ר עציוני ומ"ד שוב (עומד).
למרבה הפלא, הביתן היהודי שכלל שני חדרים, הוצב במסגד החלק של היריד שהוקדש לקהיר.



Weinberge von Gadarah



ח'ליל רעד, "דב בוכרי ואמו", בסביבות 1900, הדפס כסף חדש, 17.5x12.5



עיסא סוואביני, דיוקן גבר בלתי מזהה, יפו, בסביבות 1900, הדפס כסף, מאט, 21.5x15;
דימוי: 14.8x10.5

וערבי, בעקבות הצהרת בלפור, דחפו להפרדה שלוותה באלימות גואה. בעקבות פרעות 1936 קראה האוכלוסייה היהודית של יפו, שהייתה עיר מעורבת, להפרדתה מן האוכלוסייה הערבית.

עוד קודם לכן, ובניגוד למציאות של "זהויות עירוניות משותפות", זהות חדשה החלה צומחת ביישובים היהודיים החדשים של העלייה הראשונה. הצלם שצילם את הדימויים הראשונים של הכפרים היהודיים החדשים היה כנראה מזכירו של הברון אדמונד דה רוטשילד, אלי שייד, שתיאר את המשאות שנשאן שלוש פרדותיו העמוסות; אחת מהן נשאה את ציוד הצילום שלו, שנועד לתעד את ביקוריו במושבות החדשות.²⁸ התצלומים הספורים ששרדו, ואלה של רפאלוביץ שצולמו שנים ספורות לאחר מכן, מציירים אנשים נוקשים ומעשיים בסביבה צחיחה. ב־1896 יצא הרב ד"ר ישעיהו רפאלוביץ לצלם את הכפרים היהודיים החדשים ברחבי הארץ מלווה באליהו (אלייז'ה) מאירס, יהודי מהודו שהמיר את דתו לנצרות, והיה הצלם הראשון בסטודיו לצילום "אמריקן קולוני".

ספר התצלומים שהפיק רפאלוביץ ב־1896 מוקדש למושבות וליישובים היהודיים של העלייה הראשונה.²⁹ בפתחה מצוטט פסוק ה מפרק כב בספר במדבר: "מֵה־טְבוֹ אֶהְלִיךָ, יַעֲקֹב; מִשְׁפְּנֵתֶיךָ, יִשְׂרָאֵל", המקשר את הדימויים העכשוויים לתקופת התנ"ך ולתמה של היהודי החוזר לציון. כל כפר או מושבה לוו בתצלום, עם רשימה מפורטת של האוכלוסייה, סוגי הגידולים בשדות, מספר העצים ושטח האדמה, כמין רשימת מלאי. בתצלומים נראים גברים ונשים לבושים בבגדי שבת, יחד עם כלי העבודה שלהם. זהו מבט מציאותי, הצהרה המעוגנת במקום, ובו זמנית הדימויים גם משקפים את הנחישות לחזור אל המולדת העתיקה. לעתים קרובות, ההעמדה בצילומים הללו אינה מרשימה, אבל ניכרת הכוונה. ספרו של רפאלוביץ משמש, אם לצטט את כותרת האוטוביוגרפיה שלו, "ציונים ותמרורים". באוטוביוגרפיה שלו הוא מתגלה כאדם בעל חזון המעוניין בקשר עם קהילות אתניות אחרות.³⁰ מאז ומעולם הזדהיתי עם רפאלוביץ, שהתקשה מאוד למצוא מוציא לאור לעבודתו. כשניסיתי למצוא בית לספרי הראשון, יצרתי קשר עם למעלה ממאה מו"לים.

ב־1898, הסטודיו החדש "אמריקן קולוני" היה יצרן התצלומים הגדול ביותר. צלמיו התפרסמו בזכות צילומיהם את ביקורו של הקיסר וילהלם השני באותה שנה. "זה היה סטודיו פעיל עם שישה צלמים שצילמו עד 1946 בערך, אז קשה היה כבר להסתובב באזור ירושלים",³¹ כותבת ברברה בר. צלמים אלה תיעדו גם היבטים שונים של חיי היומיום.

28. Scheid, 1891–1892.
29. Raffalovich & Sachs, 1899.
30. רפאלוביץ, 1952.
31. Bair, 2010: 28–38.



יעקב בן דב, ילדות עם חמור ביסוד המעלה (מי מרום), בסביבות 1918, תהליך צביעה לא ידוע, 15.7x22.4. אותה סצנה מופיעה בסרטו של בן דב "ארץ ישראל משוחררת", 1919. תמונה זו נבחרה על ידי יעקב גרוס (1949–2017) כהשראה לרשימה שלו בין הכותבים האורחים בספר זה. הוא היה יוצר קולנוע תיעודי וארכיונאי קולנוע ששימר, שחזר וכתב על החומר הקולנועי המוקדם ביותר של הארץ.



צדוק בסן, תמונה מורכבת של בית הספר "שערי תורה" ללימוד אומנויות ביפו, משולב בדיוקן של הרב אברהם יצחק הכהן קוק, בסביבות 1905, הדפס כסף, 29.7x24. יחסי הגודל אינם עקביים. מבט זהיר מגלה מגוון של כיסויי ראש, תרבוש בין השאר. ילדים רבים יחפים, כפי שרווח באותם ימים.

<<

עמ' 122-123: אברהם סוסקין, פועלים עם קרונית להובלת חול בהכנה לבנייה בתל אביב, בסביבות 1912, הדפס כסף חדש, 15x27.9 (GNZB/401451)

הקונגרס הציוני הראשון, שהתקיים בבאזל ב-1897, הוא ציון דרך חשוב בתולדות הציונות, אבל ביתן המושבות היהודיות בתערוכת המסחר בברלין ב-1896, ולאחר מכן בהמבורג, מוזכר רק לעתים רחוקות. אלה היו תצוגות רבות חשיבות, משום שהן הציגו ליהודים מוצרים מארץ ישראל וזכו להתעניינות רבה מצד הציבור הגרמני. גם תצלומים הוצגו שם, כמו תוצרת חקלאית וטעימת יינות. תמיד ראיתי בזה אבן הפינה ל"אומת הסטרטאפ". הפרויקט עצמו הוא מודל ללימוד. הברון רוטשילד היה היוזם, היינריך לוה ווילי במבוס היו המארגנים, ובעלי המניות היו מנהיגי המושבות השונות. לאחר הקמתה ב-1901 הייתה הקרן הקיימת לישראל לחלק בלתי נפרד ומרכזי בתולדות הצילום בארץ; היא מילאה תפקיד חשוב בעיצוב התפיסה "הממוסדת" של הציונות, עד עצם היום הזה.

צדוק בסן (1882-1956), שנולד בירושלים, קנה את הציוד של רפאלוביץ. הוא כנראה החל לצלם ממש בראשית המאה העשרים, ותיעד את ירושלים במשך עשורים רבים, כפי שסוסקין תיעד את תל אביב. בסן צילם את צמיחתה של ירושלים: סטודנטים מבית הספר לאמנות "בצלאל" מציירים בטבע, מוסדות דת בעיר, בתי כנסת, מוסדות צדקה, בתי תמחוי ובתי יתומים. הוא תיעד את קהילתו, את "היישוב הישן", הקהילה היהודית הטרומ-ציונית, שהייתה שונה מאוד מאנשי העלייה השנייה החילונים והסוציאליסטים. תערוכה שתשווה בין בסן לסוסקין עשויה להדגיש את הניגודים בין שתי הקהילות היהודיות שתועדו בערך באותם ימים.

בן דב וסוסקין, שניהם אנשי העלייה השנייה, הגיעו לארץ ב-1905. בדימויים שלהם אנו רואים את תוצרת הארץ, נוף הולך ומתמלא, שדרות נבנות, תזמורת ושיעורי התעמלות. שניהם המשיכו לעבוד עד שנות השלושים ויותר, ואט אט האפילו עליהם צלמים חדשים בעלי סגנונות שונים. צלמים אלה היו מודעים לתפקידם בעיצוב הזיכרון ובתיעוד למען הדורות הבאים. התשוקה הגדולה של בן דב הייתה להיות קולנוען, והיא התגשמה בסופו של דבר.

בשנות העשרים התגבשו ביישוב היהודי בארץ ארגונים מוסדיים, שהיו הבסיס למוסדות במדינה העתידית בתחום החינוך, הבריאות וההכשרה הצבאית. אלה היו פרויקטים סוציאליסטיים ברובם, שתועדו היטב בצילום ובספרות, בזמר ובשירה. אין טעם להשוות את הצילום הזה לצילום המערבי בגלל תנאי ההתפתחות השונים כל כך. יוסף שוויג היה הצלם המועדף על המוסדות היהודיים במשך רוב שנות העשרים, והוא תיעד הרבה מן המוסדות שהוקמו: מערכות בריאות וחינוך, אימוני צבא וארגוני עובדים, מושבים וקיבוצים. הוא גם הכין כמה תערוכות שבהן קיבלו צילומי הנוף ממד חדש. האדם נהפך לחלק אורגני מן הסביבה. במאה התשע-עשרה, נופים רבים של ארץ הקודש נוקו מבני אדם - מונומנטים דוממים בסביבה סטטית. לעומת זאת, שוויג הציג בני אדם, יהודים או ערבים, עובדים או שוהים בשטח. הוא חיפש את היסודות התנ"כיים, האפייים והפואטיים בנוף, שבהם האדם נראה במערכות יחסים שונות עם הטבע: לעתים עובד בהרמוניה, ובמקרים אחרים, מתפעם מן האדמה.





יעקב בן דב, תזמורת ראשון לציון ביריד החקלאי של רחובות, 1912, הדפס כסף חדש, 28x39.2 (PHG\1017990)



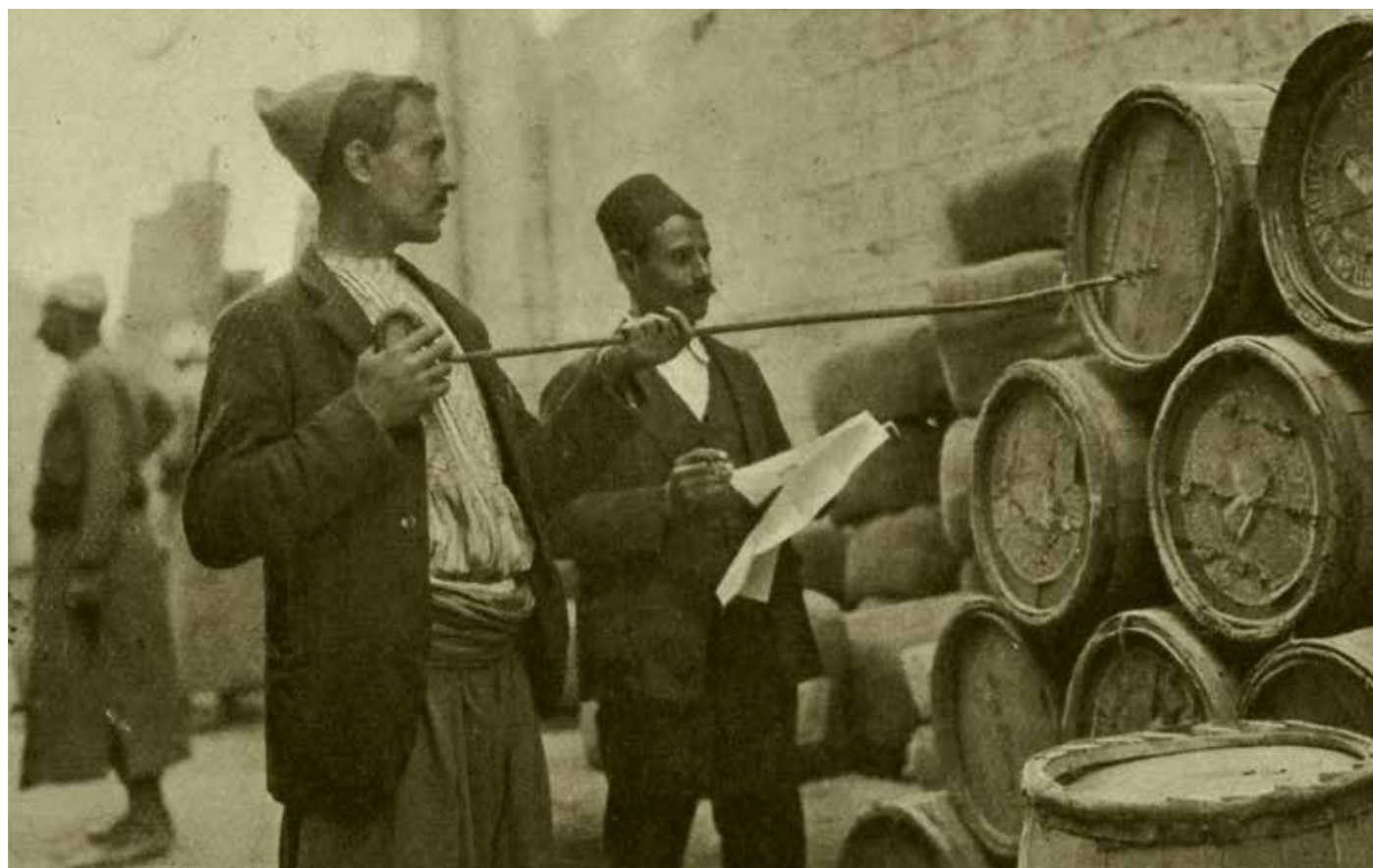
אברהם סוסקין, אירוע לא ידוע עם אחמד ג'מאל פאשה, מפקד הארמיה העות'מאנית הרביעית ושר הימייה, הדפס כסף, 12.2x20.4. התצלום היה נטול כותרת אבל כנראה צולם בגנים של מקווה ישראל. גברים יהודים וערבים חבשו אז תרבוש.



יעקב בן דב, ארזית תפוזים, פתח תקווה, בסביבות 1918, הדפס כסף חדש, 12.9x17.9 (PHG\1017716)



צדוק בסן, בית החולים שערי צדק, מחלקת ילדים, ירושלים, אמצע שנות השלושים, הדפס כסף, 15.5x20
בין הקישוטים על הקירות יש צלילית של האמן מאיר גור אריה מבצלאל.



פרנק שולטן, "ניקוב חבית במרצע. מכס למי שעל המכס", 1921-1922 (שם, עמ' 18).
באדיבות המכון ההולנדי למזרח הקרוב).



פרנק שולטן, "וכל האבטיחים נערמו בערימה", 1921-1922. "הנמל הקטן בסידנא עלי היה מרכז חשוב לייצוא
מלונים - אבטיחים שאוהבים אדמת חול, מיוצאים בספינות רבות מכאן למצרים, ושמעם יצא בכל רחבי סוריה"
(Scholten, *La Palestine Illustrée*: 157). באדיבות המכון ההולנדי למזרח הקרוב).



רוזוב, יקב לא ידוע, שנות העשרים, הדפס כסף, 8.7x13.5

צלמים שלא הועסקו בגופים הציוניים הרשמיים עבדו בערים ובכפרים ותיעדו אירועים מכל הסוגים בסטודיו ובשטח. האוסף שלי כולל שמות של צלמים שאינם ידועים, אך בכל זאת שימשו היטב את הדורות הבאים. הדימויים שלהם משקפים את המגוון של העבר שבו נרקמה חברה חדשה ותקוות פרטיות התמזגו בקולקטיב. כמה כותבים מתייחסים לתקופה זו כרומנטית. אני רואה בה יותר החלטיות ומעשיות.

מבט כולל של השונות הרבת-תרבותית שהתקיימה או ביפו ניתן לראות בשני כרכים שהוקדשו ליפו, *La Palestine Illustrée* (פלשתינה בתמונות), שפרסם ב־1929 הצלם ההולנדי פרנק שולטן (Scholten). הראייה הכוללת שלו את הקבוצות השונות הרבות שחיו ביפו באה ליד ביטוי כמעט בכל עמוד של 900 דימויי פוטו-גרבור המלווים בציטטות מן הברית החדשה, התנ"ך והקוראן. הם כוללים את החי והצומח, קבוצות אתניות ודתיות, אדריכלות, בתי תפילה ותוצרת חקלאית. עולה מהם תחושה של שונות, המוצגת כמסמך תיעודי יפהפה. התמונות משקפות קהילות יציבות ומבוססות, שהתקיימו עד 1948. יפו נחרבה אז במידה רבה ואוכלוסייתה התפזרה. אינני מבינה מדוע לא ראיתי את שמו מוזכר על ידי חוקרים יהודים או ערבים. עבודתו לא הועילה לנרטיב הציוני. יפו בתצלומיו נראית כמהות חקלאית. מנהגים של אוכלוסיות מגוונות, צמחייה ובעלי חיים, אוכל ולבוש, כולם עשויים להקסים צופים בטעם האתמול ומאפשרים לנו להיכנס לעולם תרבותי ומגוון שאינו קיים עוד. אולי מסיבה זו התעלמו מהעבודה של שולטן הן חוקרים יהודים והן חוקרים ערבים.

בשנות השלושים והארבעים הופיעו צלמים יהודים מגרמניה וממרכז אירופה, שעזבו את אירופה בגלל עלייתו של היטלר לשלטון. הם הביאו אתם מודרניזם, ניו-ז'ורנליזם וחזון חדש. נמנים עמם הלמר לרסקי, אלפונס הימלרייך, ולטר צאדק, משה ורוביצי'ק, זולטן קלוגר, ורנר בראון, מרלי שמיר, חנה ואפרים דגני, בנו רוטנברג, אפרם אילני וטים גידל. מלבד העבודות שהוזמנו מהם על ידי המוסדות, כמעט כולם עסקו גם בפרויקטים יצירתיים משל עצמם והציגו כמה תערוכות. התערוכה "צילומי אמנות של ארץ הקודש" של שוויג הוצגה בשנים 1933-1934 בגלריה סטימצקי בירושלים; תערוכה של גידל הוצגה ב־1937 באותו מקום; ותערוכה רטרוספקטיבית של לרסקי הוצגה ב"בית הנכות הלאומי בצלאל" ב־1941.

קלוגר, הצלם המועדף של הקרן הקיימת בשנות השלושים והארבעים, צילם תצלומים מתוכננים ומעוצבים שנועדו לעודד את ההתיישבות היהודית, ובו זמנית יצר גוף עבודות שונה לגמרי שהוקדש לחיי הערבים. הדימויים שלו באוסף שלי, רובם של חיים ערביים כפריים, חתומים בחותמת "Orient Press", סוכנות ידיעות של שותפו נחמן שיפריין (1893-1984). חלק מהכותרות באנגלית קושרות את הערבים לעבר התנ"כי. קלוגר ושיפריין תיארו שתי קהילות שונות לחלוטין: היהודים למטרות תעמולה, והערבים לטובת העיתונות הבינלאומית, כחלק מהמפעל המסחרי שלהם.³²

³². ידעיה, 1990.



זולטן קלוגר, ברירת המוזן מן התנן, בסביבות 1936, הדפס כסף, 22.5x16



בנו רוטנברג, נשים בנצרת, שנות הארבעים, הדפס כסף, 17.3x11.5
(באדיבות אוסף מיתר ע"ש משפ' פריצקר, הספרייה הלאומית)



חנה דגני, רושם ראשון של תל אביב, 1936-1937, הדפס כסף, 8.5x6
(מאוסף אפרים וחנה דגני ובאדיבות עדנה גוגנהיימר)



הלמר לרסקי, דיוקן של תימני, שנות הארבעים, הדפס כסף, 29x23.4

גם במקרים אחרים היה הצילום כמעט תמיד "מגויס". אפילו צלמים שביקרו את הדוגמטיות שבתעמולה הציונית היו מחויבים לשיבת היהודים לארץ. בהתחשב בנסיבות ובסכנות הקיומיות ליהודי אירופה באותה תקופה, הדבר אינו מפתיע. אבל היו לכך ניואנסים. גידל וצאדק, שניהם צלמי עיתונות, נקטו עמדה עצמאית יותר. ההיבטים הללו נדונים בספרה החשוב של רונה סלע על תקופה זו, **צילום בפלסטין**.³³ הוא עוסק בשתי קבוצות של צלמים, יהודים וערבים, בשאיפותיהן, בסגנון שלהן, בצורכי השעה וכמובן בעימות שביניהן.

הצלם צבי אורון (אורושקס, 1888–1980), שעבד עם הבריטים, היה צריך יותר מכול להיכלל במבט משולב כזה. היה לו אישור לנוע גם בשעות העוצר, והארגונים היהודיים לא בטחו בו. עבודתו היא גשר בין הקהילה היהודית לערבית, ומעניין לגלות באוסף הגדול שלו שלוש קבוצות שנתפסות כנפרדות אבל הן קשורות זו לזו. קהילות שונות שחגו סביב ההשפעה הבריטית קיבלו עליהן פרקטיקות שלא היו חלק מן התרבות שלהן.³⁴

³³ סלע, 2000.

³⁴ Silver-Brody, 1996.



זולטן קלוגר, העמסת חציר על גמל, 1936, הדפס כסף, 16x22.3. הכיתוב בגב התצלום: "האיכר מהמזרח אינו משתמש בעגלה. חבילות החציר מועמסות על גבה של ספינת המדבר".



צבי אורון (אורושקס), סר הרברט סמואל, הנציב העליון הבריטי הראשון ופמלייתו במהלך פגישה במירוצי הג'ימקאנה, לפני 1925 (PHO\1350811)



צבי אורון (אורושקס), מירוץ מכשולים למכוניות ב"מקאנה" של ירושלים - סלאום בין בקבוקי סודה, 31.8.1934, הדפס כסף חדש, 12.5x17.5. "המתחרים הרבים וכאלף צופים נלהבים בילו אחר צהריים מהנה ביותר בג'ימקאנה הממונעת ותצוגת המכוניות הראשונה בפלשתינה, שנערכה בהר הצופים ביום שישי אחר הצהריים... התוכנית נפתחה בהצלחה גדולה בהפגנה משעשעת של כישורי נהיגה, שבה המתחרים צריכים היו לנהוג במהירות בין שורות של בקבוקי סודה בלי להפיל אותם. ד"ר קריקוריאן, שנהג במכונית מוריס מיינור ירוקה פתוחה, זכה בקטגוריית המכוניות הקטנות, ומר שפירו היה המנצח בקטגוריית המכוניות הגדולות יותר" (Palestine Post, 2.9.1934: 1) (PHO\1356750)



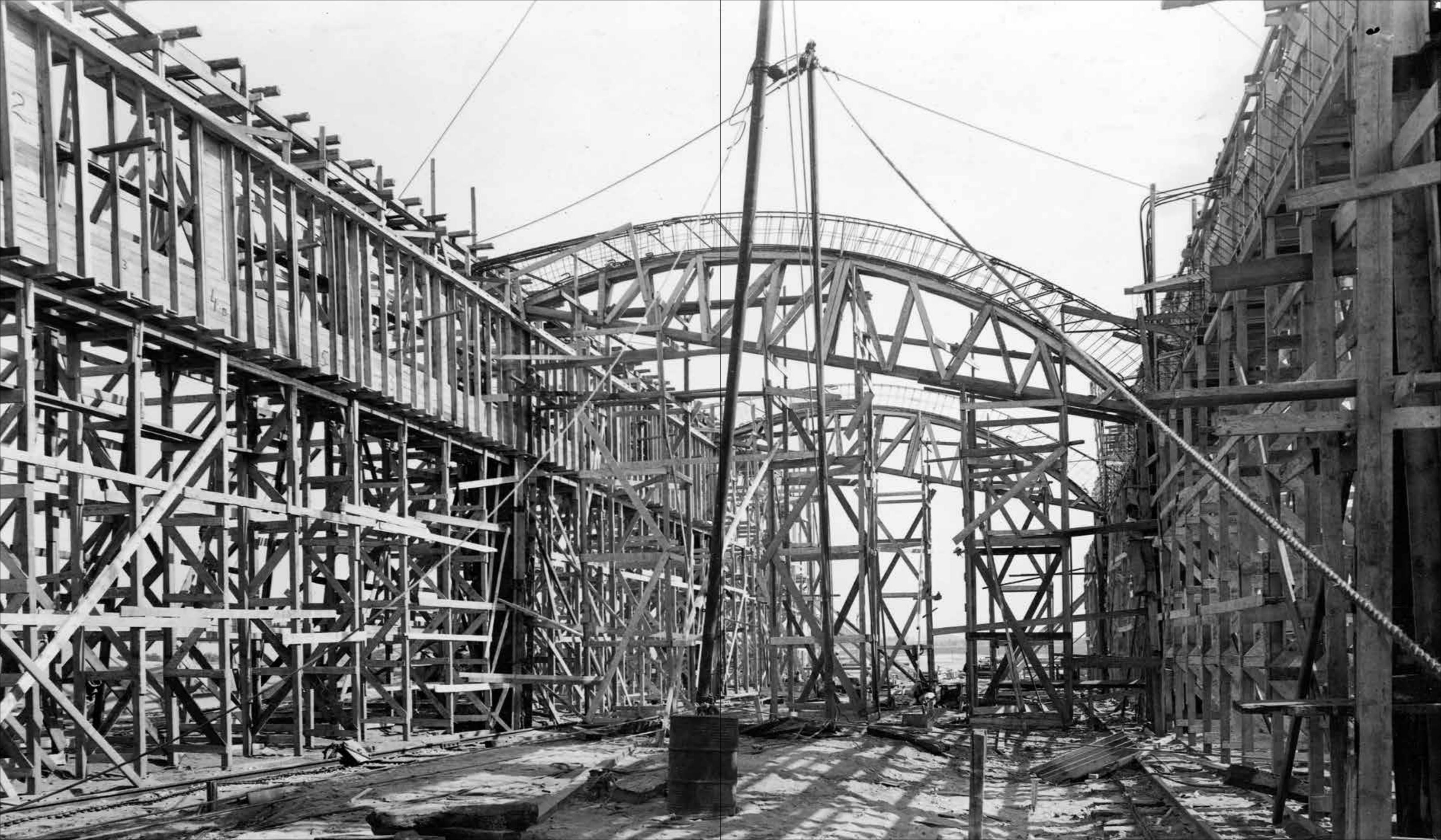
כרימה עבוד, גשר בדגניה, שלהי שנות העשרים. גלויה, הדפס כסף, 8.7x13.5

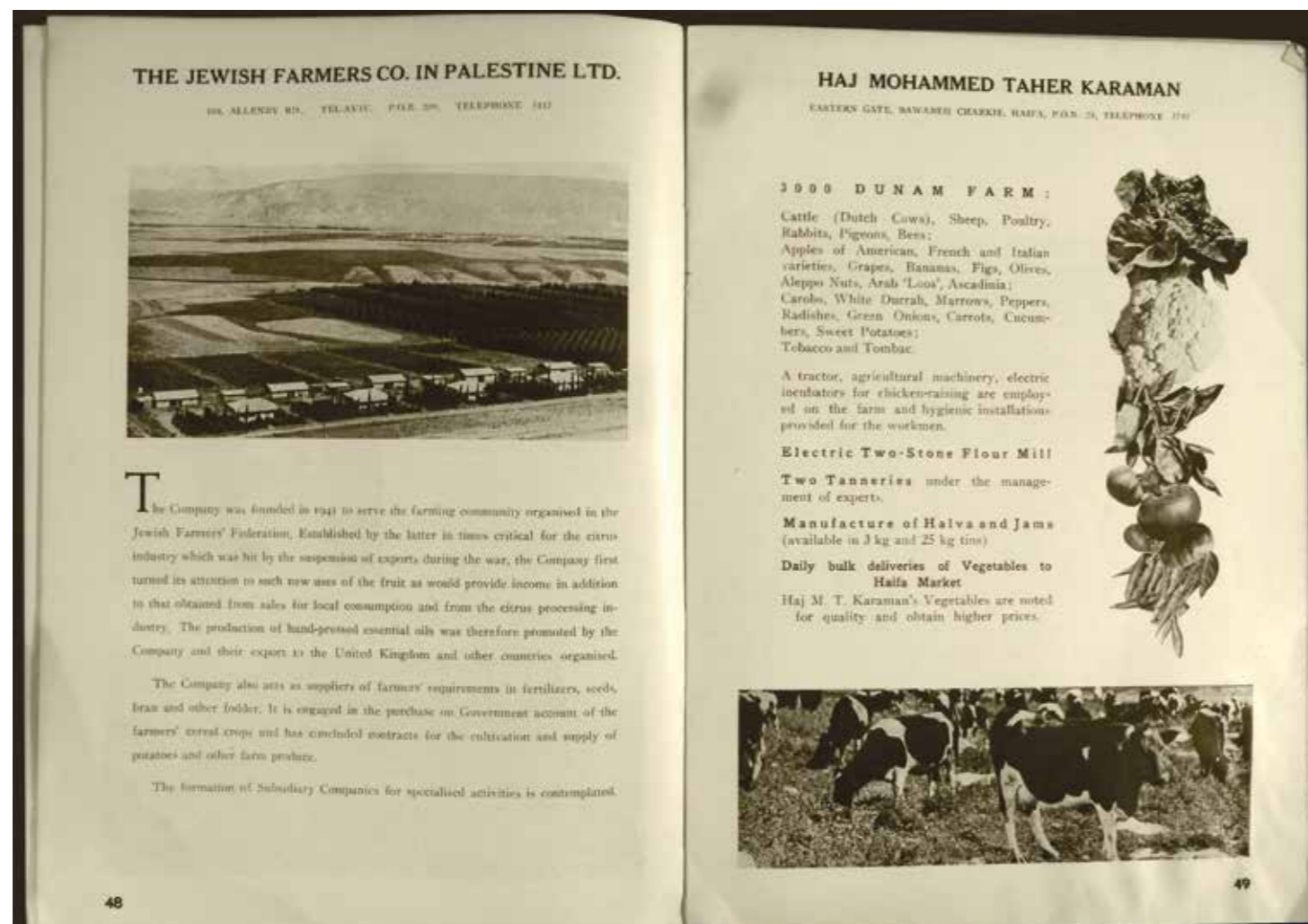
<<

עמ' 140-141: שרלוט וגרדה מאייר, תשתית לבית החרושת לטקסטיל "אתא", שנות השלושים, הדפס כסף, 17.6x23.7. "אתא חברה לטקסטיל בע"מ" הוקמה בשנת 1934 על ידי משפחת מולר, תעשיינים יהודים מצ'כוסלובקיה. זו הייתה החברה הראשונה בישראל שייצרה ועיצבה טקסטיל. בית החרושת שגשג עד שנות השבעים, ונסגר בשנת 1985. "אתא" הוקמה מחדש כמותג אופנה בשנת 2016 וכעת מרכזה בתל אביב.



יוסף שוויג, נוף מג'יפנה (גופנא), שנות השלושים, הדפס כסף, 28x40





Palestine Trade Journal (כתב עת פלשתינה למסחר), מארס 1944, עמ' 48-49. "חאג' מוחמד טאהר קרמאן. שער מזרחי, חיפה: חווה של 3,000 דונם עם בקר (פרות הולנדיות), כבשים, עופות, ארנבות, יונים, דבורים: מגוון פירות, ירקות, טבק וטומבק. כמו כן שני בתי מלאכה לעיבוד עורות, טחנת קמח חשמלית, יצרן חלווה וריבות ומשלוחים ימיים גדולים של ירקות לשוק של חיפה. הירקות של חאג' מ"ט קרמאן ידועים באיכותם ומשיגים מחירים גבוהים". החווה, שהוקמה ליד כפר חסידים, הייתה מופת של שיתוף פעולה בין ערבים ליהודים.



רולף קנלר, עולים בלתי ליגאליים לאור הירח, מקבלים סיוע בהגעה לחוף בסידנא עלי, 1940, הדפס כסף, 18x23.8 (באדיבות דורית אזוב)



אפרם אילני, שיירה לירושלים, 1948, הדפס כסף, 19.3x24.7
(באדיבות אוסף ויטרבי)



אליה קהואג'יאן, "פוטו אליה", ירושלים, מבט מרחוב יפו מערבה, ובו ההרס שנגרם בלחימה בשנת 1948, הדפס כסף, 8.8x13.7
מימין: המשכו של רחוב יפו ומשמאל רחוב ממילא



ג'ורג' דבאס ובנו, יצרני סבון משמן זית, רחוב עג'מי 64, יפו. "הוקם בשנת 1830. סבון שמן הזית האיכותי של דבאס עשוי משמן זית טהור. תוצר של מאה שנות ניסיון בייצור סבונים. הוא מבטיח רמת היגיינה וניקיון גבוהה ביותר" (*Palestine Trade Journal*, מארס 1944, עמ' 112).

איני סבורה כי ניתן לדון בתקופה חשובה זו בלי לכלול דימויים של הבריטים, של אורח חייהם כאן, וראייה של כל שלושת הנוגעים בדבר גם יחד. נוסף על מחקר של היהודים והערבים, כפי שהוצג בספרה פורץ הדרך של סלע, נחוץ אפוא מחקר שיציג את הממשל הקולוניאלי; במובן זה, הוא דמה לכליא ברק, מפעיל ומקטב יהודים וערבים בעת ובעונה אחת.³⁵

אחרי 1948 צלמים ערבים רבים נעלמו, פשוטו כמשמעו. חלקם חידשו את עבודתם בסטודיו במקום אחר, כמו הרנט נקשיאן (Nakashian) שעבר להתגורר בעזה. ח'ליל רעד (1881-1963) הצליח להעביר את כלל יצירותיו ללבנון. אלבומיו ובהם הדפסים קטנים שמהם הלקוחות יכלו להזמין את התמונות שרצו, נמצאו ליד הסטודיו שלו במלחמת 1948 ונאספו על ידי חייל יהודי. ראיתי אותם לראשונה בבית פרטי. לרוע המזל, האלבומים נהרסו בשריפה בביתו של המו"ל והחוקר אלי שילר לפני מותו ב-2018.

כרימה עבוד הייתה בעלת אישיות מעניינת. היא עבדה באופן עצמאי כצלמת ערבייה בכמה ערים: נצרת, ירושלים ורמאללה. היא כינתה את עצמה "כרימה עבוד - גברת צלמת". למדתי לראשונה על עבודתה בשנות התשעים, מאספן גלויות בלונדון. עבודתה אינה מופיעה תכופות במכירות פומביות, ודיוקנאות הסטודיו שצילמה נמצאים באלבומיהן של משפחות ערביות ובאוספים.³⁶

לצלמים ערבים לא היו מוסדות שהזמינו מהם עבודות, כמו מחלקות הצילום של הארגונים היהודיים לפני 1948, ובוודאי לא לאחר מכן. הדימויים המופיעים בשני ספרים חשובים אשר ואליד ח'אלדי ערך וכתב להם את ההקדמה, ואשר עוסקים בנכבה - *Before Their Diaspora* (לפני הגלות שלהם) מ-1984, *All that Remains* (כל מה שנותר) מ-1992 - מאפשרים לקוראים לראות תמונות של הקהילה הערבית מאותה תקופה. כל חברה מופיע כשלעצמה, בניגוד למציאות שבה שני העמים מאכלסים את הארץ. צילומים רבים נוצרו בסטודיו "בונפילס" בבירות בשלהי המאה התשע-עשרה ובראשית המאה העשרים, בסטודיו "אמריקן קולוני" ו"רעד" בירושלים, וכן במגוון בתי סטודיו שהיו פעילים עד 1948. סלע פרסמה בשנים האחרונות כמה מאמרים בכתב העת *Jerusalem Quarterly* (נגיש באינטרנט). יש לקוות שמחקר עתידי יחשוף היבטים של הדימוי של פלשתינה בעיתונות הבינלאומית בתקופת המנדט, וכן של עקירת הפלסטינים ב-1948.³⁷

את הדוגמה הגרפית הברורה ביותר להפרדה של לפני ואחרי 1948 ניתן למצוא בכתבי עת מסחריים מפרסומי ממשלת המנדט הבריטי. רשימות נרחבות של ענפים ובתי עסק השייכים לכלל מגורי האוכלוסייה, יהודיים וערביים, ערוכות

35. סלע, 2000; בן-טובים, 2013.

36. Nassar, 2011.

37. Kadmon, 2015.

לעתים בשני צדיה של כפולת עמודים, מדגימות כיצד הארץ התפתחה מאז ראשית המנדט. הכיתובים במודעות ערביות ויהודיות מדגישים בחלק מהמקרים את ההבדלים במבנים הבסיסיים המהותיים לשתי החברות. טבעה השיתופי של החקלאות היהודית מיוצג על ידי החברה הקיבוצית או בתי עסק שבבעלות ההסתדרות, בניגוד לחוות ערביות שבבעלות משפחתית. הצמיחה המואצת של המפעלים הללו נבעה בחלקה מן הצרכים של הצבא הבריטי במהלך מלחמת העולם השנייה, ומחשיבותה של חיפה כנמל וכביתם של בתי הזיקוק. גורם נוסף לצמיחה היה מכוונת התעשייה שמהגרים יהודים-גרמנים הביאו במקום הון כספי, כשעזבו את גרמניה, יחד עם צוותים מקצועיים מיומנים.

הצילום בארץ עד 1948 כולל מגוון עצום של אנשים ושל מאורעות: השלטון הטורקי והבריטי, צמיחתה של תנועה לאומית יהודית, האוכלוסייה הערבית וקבוצות אחרות, שניסו כולם להתקיים בתוך גבולות אלה. התצלומים מראים דימויים אישיים ומוזמנים, סגנונות ואמצעי הבעה שונים. האוסף מביע את כל אלה וממשיך אל התקופה הבאה, המגיעה אל שלהי המאה העשרים.



הנס פין, אקסודוס ("ציאת אירופה 1947"), 18.7.1947, הדפס כסף, 17.5x12.



ישראל נתח, משאית משורינית עולה באש אחרי שהותקפה על ידי כוחות ערביים בדרכה מעטרת, ירושלים (אחד משני כלי הרכב המשוריינים של "שיירת עטרות", שהותקפה ב-24 במארס 1948, מתקפה שהסתיימה במותם של ארבעה-עשר חיילים יהודים). נתח היה צלם יהודי שפעל במסווה בקרב כנופיות ערביות במהלך מלחמת העצמאות, 1948.

הצילום בישראל מאמצע המאה ועד סוף שנות השישים

הצילום הישראלי היה מקורב מאוד להתפתחות המדינה, ולכן הביטוי החופשי שלו היה מוגבל במידה מסוימת. עם זאת, ועל אף תביעותיה של האומה החדשה, אפשר למצוא מובלעות של יצירתיות עצמאית. כשמביטים בהם ביחד, הדימויים הללו מהנים ומשחררים במיוחד.

ההיסטוריוגרפיה של הצילום היהודי בארץ הייתה אז בתחילת דרכה, והיו מעט מאוד תערוכות וחוקרים. ההכרה הרשמית הראשונה בצילום הישראלי הגיעה ב-1965, בתערוכה קטנה במוזיאון ישראל בירושלים, שהציגה עבודות של שלמה בן-דוד, אמן שהושפע בעיקר מן הבאוהאוס, ולאחר מכן גם מהניאוריאליזם של הקולנוע האיטלקי בשנות החמישים. הדימויים שלו משנות החמישים חשובים משום שהם נוצרו להנאתו ולא היו מוזמנים. הם בולטים כעבודות אמנות עצמאיות ואין להן כמעט דבר במשותף עם הצילום הרשמי. הניאוריאליזם ניכר לא רק בדימוי של בית ערבי ביפו, אלא גם בקומפוזיציה אקספרסיוניסטית מופשטת של שלולית.³⁸

38. עומר, 1996.



אלפונס הימלרייך, להקת המחול "ענבל", ריקוד רועים, משה אריאל והדסה בדוק, 1951, הדפס כסף, 30x40 (באדיבות אוסף פרסלר)



אלפונס הימלרייך, נעמי אלסקובסקי, הציפור, 1950, הדפס כסף, 40x30 (באדיבות אוסף פרסלר)



מימין: אלפונס הימלרייך, רקדנית לא מזוהה, שנות הארבעים, הדפס כסף, 15x10 (באדיבות אוסף פרסלר)
אלפונס הימלרייך, נעמי אלסקובסקי, שנות החמישים. הדפס כסף, 15x10 (באדיבות אוסף פרסלר)



מימין: אלפונס הימלרייך, נעמי אלסקובסקי, הציפור, 1950, הדפס כסף, 15x10 (באדיבות אוסף פרסלר)
משמאל: אלפונס הימלרייך, רקדנית בלתי מזוהה, שנות החמישים, הדפס כסף, 15x10 (באדיבות אוסף פרסלר)



אליהו כגן, כפר תבור, ראשית שנות השישים, העתק דיגיטלי של תצלום צבוע ביד, המקור 24x34.5 (באדיבות אורן כגן)



ראובן מילון, עלות השחר, תחנת דלק "סונול" ליד יטבתה, מצפון לאילת, 1960, הדפס דיגיטלי, 19x29
 ראובן מילון: "עבדתי בשביל השירות ההידרולוגי של משרד החקלאות על פרויקט מיפוי חלוקת המים באמצעות התקנת מכשירים המודדים משקעים באזור. יצאנו לעבודה עם עלות השחר, ובדרך ראיתי את תחנת הדלק 'סונול'. המקום והמראה היו סוריאליסטיים ועצרתי כדי לצלם. במצלמה שלי היה סרט צילום של אגפא".



שלמה בן-דוד, בניין הרוס, יפו, ראשית שנות החמישים, רפרודוקציה מקטלוג (שלמה בן-דוד, ארנון בן-דוד, TAMA cat. 14/96)
(תצלום: רן ארדה, מוזיאון תל אביב לאמנות)

<<

עמ' 156: דבורה כגן, משמר הים, 1961, הדפס דיגיטלי, 24x18 (באדיבות אורן כגן)



שלמה בן-דוד, שלולית, ראשית שנות החמישים, רפרודוקציה מקטלוג (שלמה בן-דוד, ארנון בן-דוד, TAMA cat. 14/96)
(תצלום: רן ארדה, מוזיאון תל אביב לאמנות)



עמירם ערב, שיכונים בנצרת, 1962, הדפס כסף, 24x12.7 (באדיבות ארכיון שיכון ובינוי)

אלפונס הימלרייך, שהיה פעיל מאז אמצע שנות השלושים, המשיך בעבודתו עם רקדנים וגם עם התעשייה. לראובן מילון יש ארכיון רחב של עבודות אישיות שכמעט אינו מוכר והוצג רק לעתים רחוקות בתערוכות. דבורה כגן ובעלה אליהו כגן מציגים מבט אינטימי של הארץ בלי סמלים לאומיים ברורים. אליהו כגן יצר כמה דימויים צבעוניים מעניינים במיוחד, תוך שימוש בצבעי שמן. רק לאחרונה הצלחתי להגיע אל החומרים הללו, והם מאששים את טענתי שלפיה עדיין יש חומרים שעלינו לגלות.

חנא ספייא (1910-1979), שעבד עם שוויג במשרד העיתונות המנדטורי, מצא את עצמו ב-1948 בירושלים הירדנית. הצילום שלו "מוכר גלידה עם ציפור" (משנות החמישים) אינו קשור לשום עימות ומושך את הצופים לעצור ולחלוק את הרגע הקסום הזה. האוסף שלו נגנב במהלך מלחמת 1967 ומעולם לא נמצא.³⁹

עמירם ערב ומרלי שמיר הם שני צלמים מאותה תקופה שאת יצירותיהם אני מעריצה. שמיר עבדה משלהי שנות השלושים ועד למאה ה-21, וערב עבד משלהי שנות הארבעים ועד קרוב למותו, ב-2017. שניהם היו פוריים מאוד, אך לא זכו לתערוכת יחיד באחד משני המוזיאונים הגדולים לאמנות, מוזיאון ישראל ומוזיאון תל אביב. הדימויים של שמיר מסאהל הוצגו במוזיאון ישראל, אבל לא באגף הצילום. יצירותיהם מדגימות כיצד עצמאות המבט התקיימה במקביל למבט שנוקקה לו המדינה בעיתונות וביחסי הציבור. אני רואה בהם את הצלמים המובילים, מחוץ לצילום העיתונות, של אמצע המאה.

שמיר הציגה לעתים קרובות בגלריות לאמנות בירושלים וגם בחו"ל. יצירותיה הוצגו בכמה מוזיאונים בינלאומיים חשובים, ועם זאת בישראל צילומיה עדיין מוכרים רק למומחים. מראשית ימיה בבית הספר לאמנות הקשור לתנועת הבאהאוס בברלין (היא לא הורשתה ללמוד במוסד ממשלתי לאחר עליית היטלר לשלטון) ועד בואה לפלשתינה ב-1938, וכמעט עד מותה, היא יצרה כמה גופי עבודה ייחודיים: תיעוד של התרבות הישראלית; אדריכלות אר-נובו בשטרסבורג; אבני ירושלים; אדריכלות לבני הבוץ במאלי והשתקפויות של פריז. על אף מגוון המקומות, כל עבודותיה מתאפיינות בקומפוזיציות גרפיות עזות ונועזות, וחיפוש אחר ניגודים מופשטים או בלתי צפויים. הארכיון שלה יכול לשמש למחקר לא רק של צילום אלא גם של היבטים אחרים בתרבות הישראלית, המרקם החברתי שלה והנוף האנושי.⁴⁰

ערב נותר ידוע כצלם שצילם לפלמ"ח ולפרויקטים של חברת הבנייה "סולל בונה" בישראל ובאפריקה, אבל מעטים בלבד ידעו על יצירותיו האישיות מחוץ למסגרת זו. ב-1969 כתב:

39. Nassar, 2000

40. Haiken, 2009





אפרים דגני, קנצן, רחוב יפו, ירושלים, שנות החמישים, הדפס דיגיטלי, 24x18
(מאוסף חיה ואפרים דגני ובאדיבות עדנה גוגנהיים)



חנא ספייא, מוכר גלידה במזרח ירושלים, שנות החמישים, הדפס דיגיטלי, 30.3x19.9 (באדיבות רפי ספייא)



מרלי שמיר, גגות עין כרם והגבעות שמסביב, 1964, הדפס כסף, 30.3x40.4. עבודתיה של שמיר יוצאות דופן ב"ראייה" האניגמטית שלהן. הקומפוזיציות שלה תמיד מבוססות על עקרונות עיצוב ברורים וכמעט תמיד הן כוללות שימוש דרמטי בצללים ובקווים שחורים – המובילים את הקומפוזיציה לעבר המופשט. כאן, כיפות המבנים והגבעות מהדהדות אלה באלה (כל הזכויות שמורות לקרן מרלי שמיר, תצלום: מוזיאון תל אביב לאמנות).



מרלי שמיר, רועה ועדרו בדרך לערד, הנוג, כנראה שנות השישים, הדפס כסף, 29.7x39.5 (כל הזכויות שמורות לקרן מרלי שמיר. תצלום: מוזיאון תל אביב לאמנות)



עמירם ערב, הילדה הראשונה שנולדה באילת, 1958, הדפס כסף, 47.4x17.3 (שני תצלומים מחוברים. באדיבות ארכיון שיכון ובינוי)

אני אוהב את קו הרקיע של המדבר. ההרים שלו מרשימים אותי יותר מכל יצירותיו של אלוהים. ישנו כוח קדמוני מוחשי בסלעים הללו. אני אוהב גם את קו הרקיע של גורדי שחקים, אבל עדיין אני יודע אם הצלחנו לבנות מדינה בלי לעשותה מכוערת. יתכן שהייתה חלופה לבנייתם של אלפי בניינים קובייתיים, [sic] בתי שיכון; הבניינים שלנו יכלו אולי להשתלב בנוף כמו הבתים הערביים, כאילו נבנו על ידי הטבע בעצמו.⁴¹

ערב היה בטוח דיו ליצור גוף עבודות שהוטבע בו חותם אישי, המתעלה מעבר לאיקונוגרפיה של האומה המתפתחת. במדינה המנסה לעצב את עצמה, שבמשך שנים רואה בצילום אמנות משנית וסדר היום הלאומי כרוך בה בסמלים ואיקונוות, ערב יצר גוף עבודות מדהים בגודלו. הוא קשור לנרטיב הלאומי ועם זאת עצמאי מאוד. החזון המודרניסטי שלו וצילומי הרחוב שלו ראויים להכרה רחבה יותר.⁴²

הצילום מ-1948 ועד שנות השבעים, לדברי ניסן פרץ, "נותר ברובו תחת 'שליטה' של צנזורה פוליטית ו/או צבאית".⁴³ פעמים רבות רואים החוקרים את תחילתו של הצילום היצירתי רק בתקופה שאחרי מלחמת יום הכיפורים. ואולם הקשרים בין צלמים מקומיים, ללא קשר לאידאולוגיה, התקיימו הרבה קודם לכן. יורם להמן (1939-2019) החל לשמש עוזר לאלפרד ברנהיים ב-1954. מאוחר יותר הוא עבד עם ריצ'רד אבדון (Avedon) בארצות הברית.

נעמי צור (ילידת 1940) עדיין עובדת ויוצרת. גם ממנה למדתי על קשרים שונים בין צלמים מקומיים, חוצי דורות. היא החלה ללמוד צילום בתיכון ויצ"ו בחיפה אצל נרינסקי ב-1955, וכך נוצר בעצם הקשר עם צלמים שהגיעו לפלשתינה בעלייה השנייה. צור המשיכה ללמוד עיצוב, ולמדה צילום אצל ג'רי אולסמן (Uelsmann) בארצות הברית. היא לימדה דורות של תלמידים וכעת היא יוצרת עבודות דינמיות במצלמה הדיגיטלית שלה. יצירותיה הראשונות היו שילוב של תנועה וקומפוזיציות תיעודיות שהייתה בהן תכופות תחושה דרמטית, ואילו עבודותיה המאוחרות חושפות בבסיסן חושניות: נשים כנושא יוצרות תת-קבוצה חשובה. היא אומרת שתצלומים צריכים להכיל סודות, שהופכים אותם למעניינים. היא הציגה באינספור תערוכות, שהראשונה בהן הייתה "מצב" ב-1974 במוזיאון ישראל, אותה תערוכה שהוצגה ב-1969 בניו יורק תחת הכותרת *Israel: The Reality* (ישראל: המציאות).

ההתבוננות באוסף שלי לאחר שקוטלג מגלה כי בתקופה שאחרי 1948 אין כמעט תצלומים של האוכלוסייה הערבית. כדי למלא את המחסור הזה יצאתי

41. Erev, 1969: n.p.
42. Silver-Brody, 2013: 18-29.
43. פרץ, 2000: 11.



מרלי שמיר, חלונות בבניין בממילא, ירושלים, שנות השישים, הדפס כסף, 48.5x58.5 (כל הזכויות שמורות לקרן מרלי שמיר, תצלום: מוזיאון תל אביב לאמנות)



נעמי צור, לפרוך מסגרת, 1962, הדפס כסף, 18x24



עמירם ערב, נוף רחוב פנורמי, שכונת הדר, חיפה, שנות השישים, העתק דיגיטלי בתחילת המאה ה-21 (באדיבות ארכיון שיכון ובינוי) הדפס כסף, 30x70



עמירם ערב, מדורה, שלהי שנות החמישים, הדפסי כסף; פנורמה של חמישה דימויים משולבים, 30.5x90 (באדיבות ארכיון שיכון ובינוי)

<<

עמ' 168-169: עמירם ערב, מפעלי הפלדה, עכו, שנות השישים, הדפס כסף, 14.9x23.2. אחד מענפי היצוא המרשימים ביותר של ישראל - צינורות פלדה מרותכים מבודדים ורציפים שיוצרו בקריית הפלדה החדשה בעכו (באדיבות ארכיון שיכון ובינוי)





דוד רובינגר, חקלאי שנרצח על ידי מסתננים, מושב עגור, 1955, הדפס כסף, 24.3x34.3 (כל הזכויות שמורות לידעות אחרונות)

<<

עמ' 172-173: מיכה בר־עם, לוויה, קיבוץ מסדה, עמק הירדן, 1968, הדפס כסף, 30x40. מיכה בר־עם: "שלושה חברי הקיבוץ, הסמוך לגבול ירדן וגבול סוריה, נהרגו כשהטרקטור שלהם עלה על מוקש במטע הבנות של הקיבוץ. מאות אנשים מקיבוצים שכנים הצטרפו אל האבלים" (Bar-Am, Israel - A Photobiography: 87).

למסע שהיה חוויה מלמדת ומעשירה. ביקשתי מאנשים פרטיים באוכלוסייה זו לחלוק את תמונות המשפחה האישיות שלהם. יש לקוות שבעתיד יופיעו מחקרים נוספים בנושא, כמו נכבה והישרדות, ספרו של עאדל מנאע שראה אור לאחרונה, המספר את סיפור הפלסטינים שנותרו בחיפה ובגליל בעשור הראשון שאחרי 1948.⁴⁴

כמו בעשורים שלפני מלחמת 1948, הצילום היה כלי חשוב בהצגת הקמתה של המדינה היהודית, בדגש על הגירה והתיישבות. בעשורים הבאים תיעדו צלמים את מלחמת 1956 ואת ההסתננות הערבית (של מי שניסו לחזור לבתיים), את החקלאות המתפתחת, את בנייתה של תעשייה חדשה, לימודים, הגירה והחיים בעיר; צילומים אלה שימשו תכופות למטרות יחסי ציבור וגיוס כספים. לישראל היו, ועדיין יש, צלמי עיתונות משובחים. הקרן הקיימת, קרן היסוד ולשכת העיתונות הממשלתית, העסיקו צלמים משלהם: הנס פיין (Pinn), פרד צ'זניק (Czasnik), בוריס כרמי, אפרים אילני, דוד רובינגר, מיכה בר־עם ושלמה ערד, בין השאר.

בקריאה בעיתונים מראשית שנות החמישים אפשר להיווכח בדברים שלא ניתן לבטא באמצעות צילומים: צעקות הניצולים, קשיים הנוגעים למגורים ותעסוקה או קיצוב מזון.

בפרויקט שהזמינה "עמידר" - חברת דיור בבעלות המדינה שהוקמה ב־1949 - וצולם על ידי הימלרייך, אנו רואים משפחות מהגרים יהודיות מוסעות במשאיות למקומות חדשים, לפעמים באתרים שפונו מתושביהם הערבים. הנוף מסביב נראה מעובד, ונראים בו עצי זית בוגרים ולפעמים גם מבני אבן קיימים.

רובינגר ראה את לידתה של האומה ב־1948 ובהמשך חווה עשר מלחמות, את רובן מקרוב, כצלם של המגזין טיים. ב־1967 צילם את התמונה האיקונית של שלושה צנחנים עומדים מול הכותל המערבי. לפני שנים ספורות ביקשתי מרובינגר להראות לי את התמונות שהן בעיניו המרשימות ביותר מבין אלה שצילם, והוא כתב:

אתה מתקרב למה שאתה מצלם כאן. קרוב לאנשים בבלויי סחבות שיורדים מספינות מהגרים בחיפה. ולאלה בערי האוהלים במהלך גל העלייה העצום של ראשית שנות החמישים. או לבחור שחופר בהתלהבות באדמת הנגב וממש מאמין שהאדמה תהיה ירוקה מחר. אתה גם הכרת את הבחור ששוכב בשלולית דמו, ביישוב ספר ליד חברון. ואתה מכיר את הדודה של זה שצילמת אחרי שגרוננו שוסף על ידי הפדאיון, כי היא שכנה שלך. הזדהות - מילת הקסם של צלמי כתב העת - זה הדבר האחד שקורה כאן בקלות.⁴⁵

44. מנאע, 2017.

45. Capa, 1969.



דוד רובינגר, ילד עיוור ומפת ישראל, 1960, הדפס כסף, 40x31.6. דוד רובינגר: "נהגתי לצלם אירועים בבית הספר לעיוורים בירושלים. יום אחד ראיתי ילד קטן בשיעור גיאוגרפיה 'רואה' את מתווה המפה של ישראל באצבעותיו. כשלושים שנה מאוחר יותר, במהלך צילום סרט תיעודי על עבודתי, הצלחנו למצוא את מיכאל בן עמי, שהיה כעת מבוגר, בירושלים. הוא היה לאחד ממכווני הפסנתרים הבכירים בישראל" (כל הזכויות שמורות לידעות אחרונות).



אלפונס הימלרייך, משמר איילון נבנית במקום הכפר הערבי המפונה אל־קובאב בעמק איילון, שנות החמישים. הדפס כסף, 18x13 (באדיבות אוסף פרטר)





אפרם אילני, מיון בוטנים, קריית גת, שלהי שנות החמישים, הדפס כסף, 22.8x19.8 (באדיבות אוסף ויטרבי)

בהקשר דומה כתב ב-1998 מיכה בר-עם:

אני מצלם כבר כמעט חמישים שנה, לרוב בישראל, ולעתים קרובות בתפקיד. היוזמה לכתבה עשויה להיות שלי או של העורך, אבל היא בדרך כלל נובעת מאירועים בחדשות או בלבה של מחלוקת ציבורית. בתוך המסגרת המקצועית הזו, המציעה לי במה ותירוץ להיות מעורב, אני פועל בדרכים מגוונות מאוד. אני מקפיד להשאיר את עיני הפנימית פקוחה כדי לראות את אותם דימויים מטפוריים המעלים מעבר לאיור כדי להשיג שלמות בפני עצמה. אני שואף ליצור את אותה ישות חמקמקה שהיא גם עדות וגם שחזור, עדות פומבית וחזון אישי.⁴⁶

התבוננות בתצלומי העולים החדשים שבאו לישראל היא התבוננות בעולם שנקטע במפתיע. רבים מהם היו לבושים כמו שכניהם המוסלמים בכורדיסטאן, בעיראק, במרוקו, בתימן ובאיראן. כל קהילה הביאה אתה מאפיינים אתנוגרפיים שונים לאירועים מיוחדים בלוח השנה היהודי - לבוש, מזון, מוזיקה ושפה (היום, חלק מצאצאיהם בני הדור הנוכחי אכן מכנים עצמם "יהודים-ערבים").

בוריס כרמי היה אחד מצלמי העיתונות והצלמים המוסרניים שצילמו מרכיבים של נושא זה במהלך שנות החמישים, בהדגשת דימויים של תלבושות ומחול מסורתיים. הסופר יורם קניוק תיאר באורח תמציתי את המשמעות הפנימית של עבודתו:

בוריס כרמי, הרוסי שלמד בגרמניה ודיבר גרמנית, הפך לישראלי לפני שישראל עצמה קמה. הבנתו את העברית לא הייתה מרשימה במיוחד, אבל הצילום שלו הוא עברי ככל האפשר. יש בו דקדוק עברי קשיח אך יפהפה, החסר כל צורה "אמיתית" של זמן הווה, משום שזמן הווה של הצילום נמצא במשמעות שלו. בעבור בוריס לפחות, לצילום לא היה עבר או עתיד.⁴⁷

ארכיונים אישיים של צלמים, בניגוד לעבודותיהם המזומנות, עשויים לחשוף דימויים מעניינים ובלתי צפויים. אף שנוצרו דימויים רבים וטובים של המעברות, מבט מבעד לעיניהם של המהגרים עצמם יכול ליצור תחושה אישית יותר של רקמת החיים היומיומיים שם. אבל לרבים מתושבי המעברה לא הייתה מצלמה, ולאחרים אבדו התצלומים בשיטפונות של 1950. אני מקווה שבעתיד יוצאו חומרים שצילמו יחידים ולא סוכנויות המדינה. גם בתיעוד התקופה שאחרי הקמת המדינה. אנו זקוקים לנקודת מבט אובייקטיבית.

נושא נוסף הממתין להמשך מחקר וחשיפה הוא ההתיישבות היהודית על אדמתם של כפרים שפלסטינים חיו בהם בעבר. ההתיישבות הזאת מוצגת לעתים



בוריס כרמי, ריקוד מסורתי של להקת תימנים מחבאן, מושב ברקת, 1954, הדפס צבע C-22, 12.5x17.7. אני חושבת שסדרת תצלומי הצבע הללו עדיין לא התפרסמה משום שבוריס כרמי הדפיס אותם להנאתו בלבד בשנותיו המאוחרות. תצלומי צבע כמעט לא נוצרו בשנות המדינה הראשונות (באדיבות אוסף מיתר ע"ש משפחת פריצקר, הספרייה הלאומית)

Bar-Am, 1998: 10 .46
Nocke, 2014: 15 .47



צלם לא ידוע, אלבום פרטי, "הבעיות הקשות ביותר בישראל מוטלות על כתפי המערכה למען ישראל", 1951-1952, גודל האלבום 23.2x25.5. אלבומים שהוכנו לתורמים מסוימים הוצגו בצורה יפה במיוחד, ולרוב בליווי טקסטים שנכתבו בכתב יד על ידי גרפיקאים. הם כללו תמונות וגרפים שייצגו את מגוון הבעיות וגם את ההישגים הנוכחיים.



עמירם ערב, עולים מצפון אפריקה, באר שבע, שנות החמישים, הדפס כסף, 15.2x23.3 (באדיבות ארכיון שיכון ובינוי)

קרובות בעבודתם של צלמים מוזמנים, שעבדו בעבור לשכת העיתונות הממשלתית והקרן הקיימת. בארכיוני הצבא והמדינה הישראליים או במוסדות רשמיים אחרים יש חומרים שבהם נראה יישובם של כפרים ערביים על ידי אוכלוסייה יהודית. מאמר שהתפרסם ב־4 ביולי 2019 בעיתון הארץ תחת הכותרת "מערכת הביטחון מסתירה בכספות מסמכים על הנכבה. זה מה שהם מספרים", מציג תחקיר של הגר שיוף. אני בטוחה שאלבומים פרטיים יחשפו פרטים נוספים בתחום זה בעתיד. מרכיב ויזואלי חשוב מתקופה זו חמק מעיני: כפרים רבים נהרסו באותה עת ובמקומם נשתלו עצים. עדיין לא מצאתי תמונות המתעדות אותו תהליך. גם הנושא הזה ראוי למחקר נוסף, וייתכן שחלק מהמידע יגיע מארכיוני הקיבוצים, מתמונות אישיות, ומן הקהילה הערבית עצמה.

המהומה, ההרס והמעברים מורגשים בתמונות כמו אלה של הכפר יהודייה, שבהן המסגד עדיין ניצב, וגם של צמח ב־1949. ההיכרות הראשונה שלי הייתה באמצעות ספרו של מירון בנבנשתי *Sacred Landscape: The Buried History of the Holy Land since 1948* (נוף מקודש: ההיסטוריה הקבורה של ארץ הקודש מאז 1948).⁴⁸ סקירה ויזואלית של הכפרים הכבושים פורסמה ב־2009 על ידי רוני סלע בשני כרכים.

בשנות החמישים התרחשה גם צמיחה מהירה של התעשייה. אולם בכתבי העת המקצועיים אין למצוא אפילו בית עסק ערבי אחד. השינוי בתעשייה, לפחות, היה כנראה מוחלט. למעשה, כל פן אפשרי של החיים בישראל הצעירה הוצג מול עדשות הצלמים. העבודות באוספי מאותה תקופה מתעדות את העולים במחנות מעבר, את הפרויקטים העצומים של הבנייה, את התכנון והיצירה של ערים וכפרים חדשים, ואת יצירתם של מקומות עבודה לעולים החדשים. צילומי פרסום, אופנה ואדריכלות נוכחים יותר מבעבר. המשימה הממתינה לדור הבא של החוקרים היא לחקור את הארכיונים של הצלמים המקצועיים או צלמי העיתונות. לעתים קרובות אנו מכירים רק את החלק בעבודתם שהוכן בהזמנה לפרויקטים או ללקוחות.

ספרי הצילום שלא ראו אור במסגרת ציונית חושפים את העמים השונים שיושבים כאן, ויש בהם גם רמזים לנופים תנ"כיים. פייר פאולו פזוליני, במאי הקולנוע האיטלקי, ביקר בישראל ובירדן ב־1963 בחיפוש אחר אתרים מתאימים לסרטו "הבשורה על פי מתי". אראל (Errel), כינויו של ריצ'רד לוי, צייר וגרפיקאי ומחבר הספר **אורות וצללים**,⁴⁹ פרסם בהדפסה איכותית את ספרו, הכולל יצירות של צלמים רבים תושבי הארץ, וכתב כי הספר לא נועד לשבח או לפאר אלא רק להראות את המציאות בארץ. הוא הציג אוכלוסייה מגוונת, ובכלל זה יהודים, ערבים, דרוזים, שומרונים ובדואים; הוא התמקד בתימנים או ביהודים מבוכרה בבגדים מסורתיים,

⁴⁸ Benvenisti, 2000.
⁴⁹ אראל, 1953.



אפרם אילני, ילדים ערבים שואבים מים מבאר, עם חמורים, מקום לא ידוע, שנות החמישים, הדפס כסף, 18.5x23.5 (באדיבות אוסף ויטרבי)

<<

עמ' 180-181: ג'יימס מ' לונג, יהודייה, כפר ערבי לשעבר שבו מתגוררים עולים חדשים לישראל, 20.4.1949, הדפס כסף, 12.5x17.7 (באדיבות אייפי)





אפרם אילוני, תצלום למפקד אוכלוסין - כנראה נשים תימניות, מקום לא ידוע, אמצע שנות החמישים, הדפס כסף, 19.3x24.7 (באדיבות אוסף ויטרבי)



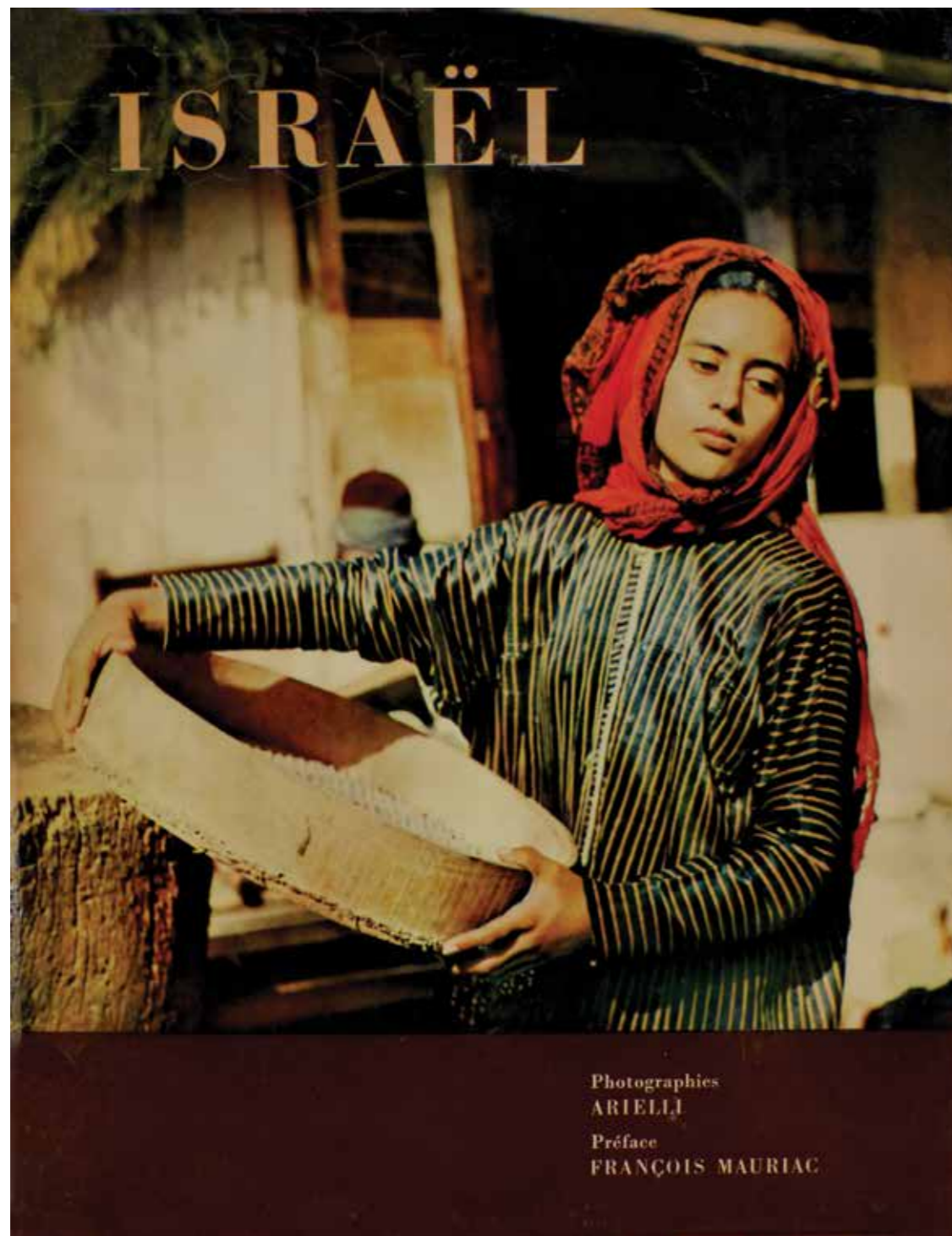
צלם לא ידוע, צמח ההרוסה, יולי 1949, הדפס כסף, 13.4x18. מתוך אלבום פרטי: *Zwei Tage - Vom Ausflug ins Galil* (יומיים - מתוך סיור בגליל), 4-5 באפריל 1949



עמירם ערב, קריית אליעזר, חיפה, שנות השישים, הדפס כסף, 17.2x22.9 (באדיבות ארכיון שיכון ובינוי)



בוריס כרמי, קולנוע צליל, 1953, הדפס כסף, 15.8x21.5. הבניין בשדרות ירושלים 10 ביפו תוכנן על ידי האדריכל ג' ראשיד בשנת 1947 (באדיבות אוסף מיתר ע"ש משפ' פריצקר, הספרייה הלאומית)



Israël, ספר תצלומים, כריכת ספר, אריאלי (אין שם נוסף), 1957, 28.5x22.2

בכפרים ערביים, בתעשייה ובאדריכלות. העימותים, קיצוב המזון, ההגירה ההמונית וההתיישבות בשטחיהם של כפרים ערביים לשעבר – אלה אינם נוכחים בספר. הצלם אריאלי פרסם ב-1957 ספר שכותרתו *Israël* ובו הקדמה שכתב הסופר הצרפתי פרנסואה מוריאק (Mauriac). גם הספר הזה אינו רומז על הקשיים ההולכים ונמשכים. הוא מציג מראות פסטורליים ובהם כפרים ערביים, דיוקנאות עזי-מבע, ובהם נשים תימניות בשמלות מסורתיות, אבל אין בו מהגרים או מעברות, וגם לא עבודות בנייה.⁵⁰

העשור הראשון של המדינה נחגג ב-1958 בתערוכת תצלומים גדולה שנפתחה במוזיאון חיפה. רוב הצלמים בתערוכה נמנו עם החברה הקיבוצית. בין השאר הוצגו שם יורם להמן, שהיה בראשית דרכו כצלם, וכמוהו מיכה בר-עם. התערוכה עדיין ממתינה למחקר וניתוח. באופן כללי, הקיבוץ צולם ופורסם על ידי חבריו כחברה אידיאלית החיה בהרמוניה ומגשימה את יעדיה. זה היה צילום מגויס מפני שלא הראה בדרך כלל את הקשיים והבעיות. אני מקווה שארכיוני הצילום של הקיבוצים, ובעיקר אלה שהיו סמוכים לכפרים ערביים, יוכלו להשיב יום אחד על השאלה אם ערבים הופיעו בתצלומים גם כשכנים וחברים. האם משפחות משתי החברות הללו המשיכו לקיים קשרים אחרי 1948? תמונות כאלה לא מגיעות אל השוק הפתוח ולרכישה על ידי אספנים.

חוקרת הצילום עדנה בר-רומי פרלמן כתבה כמה מאמרים על היבטים שונים של החברה הקיבוצית, תוך שימוש בניתוח צילומים, כמו תפקיד הארכיונאים בעיצוב הזיכרון הקיבוצי. על אף חלקו הקטן יחסית באוכלוסייה, הקיבוץ היה חלק חשוב ביישוב ולאחר מכן בישראל. נושאים רבים עדיין ממתנינים למחקר.⁵¹ ייתכן שהייתי צריכה לנסות לכלול יותר מראות מן הקיבוץ באוסף שלי. ברוב הקיבוצים יש ארכיונים טובים והיו שם גם צלמים משובחים. חלק מהצלמים בספר זה גדלו וחיו בקיבוצים במשך חלק מחייהם: מיכה בר-עם, גיא רוז, עודד ידעיה, אברהם אילת, יהושע זמיר והאספן ירי רימון.

בתשע-עשרה השנים שבין מלחמת העצמאות למלחמת ששת הימים התרחשו בארץ שינויים מהירים, שחלקם לוו בטרואמות. המדינה היהודית המשיכה להיבנות, נמשך עיצוב הסמלים, המיתוסים והאיקונות הלאומיים, התרחשה התקדמות כלכלית והתמודדות עם טראומת השואה. הצבא, סמל מאחד בתוך כור ההיתוך, הוא מוטיב מנחה (לייטמוטיב) בשנות החמישים והשישים.

המדינה החדשה נזקקה לסמלים חיוביים ולכן אין זה פלא שספרים רבים פורסמו לציון אירועים כמו העשור הראשון, מלחמת 1956, ההתיישבות, טבע, ארכיאולוגיה, או ייבוש החולה – למשל, הספר *שירת האגם הגווע* מאת פטר מרום, שראה אור ב-1961, כמו גם שנתוני הצילום שפרסם מרום החל ב-1963.

⁵⁰ Arielli, 1957.

⁵¹ Barromi-Perlman, 2012: 149-166.



בוריס כרמי, אשה תימנייה מחבאן, 1954, הדפס צבע C-22, 17.7x12.5 (באדיבות אוסף מיתור ע"ש משפ' פריצקר, הספרייה הלאומית)



צלם לא ידוע, חפירה ארכיאולוגית במערת האיגרות, נחל חבר, מדבר יהודה, 1961, הדפס כסף, 20.3x25



יוסף שוויג, משלחת לסיני, פרופ' בנימין מזר ועמיתיו בוואדי מוכתב, 1956, הדפס כסף, 20.7x25.3



1960, Made in Israel, יומן, סלילת כביש באיסטנבול. "הניסיון והידע של בנאים ישראלים עורר ביקוש במדינות רבות". פורסם על ידי משרד המסחר והתעשייה, היחידה לפרסומים כלכליים, ירושלים, עמ' 80.

שנתוני הצילום כללו צילומים של צלמים מוכרים יותר או פחות. כשבוחנים אותם כיום ברור שמרום היה דמוקרטי בבחירותיו, ולעתים הותקפו הפרסומים שלו בגלל איכותם. למעשה זו הייתה במה לצלמים מקצועיים ולחובבים נלהבים. לחלק מהצלמים שרק החלו את דרכם זו הייתה בימה כמעט יחידה להצגת יצירותיהם.

אחד הכלים החשובים בישראל ליצירת המכנה המשותף של ההיסטוריה והזהות הלאומית היה חיפוש שורשים באמצעות חפירות ארכיאולוגיות. החפירה המפורסמת מכולן נעשתה במצדה, בראשות יגאל ידין, בשנים 1963-1964. מתנדבים מישראל ומהעולם עבדו בחפירה זו, וכמה צלמים נודעים יצרו רפורטז'ות מצולמות על החפירות.

כשמעיינים בספרים ובמוספי עיתונים משנות השישים ברור שצלמים ישראלים הכירו את סגנון הצילום במקומות אחרים. התערוכה הנודדת "משפחת האדם", כתב העת *Camera* והמגזין *Life* ועבודותיהם של קרטייה ברסון, איסיס, רובר דואנו, יוג'ין סמית' ואחרים, השפיעו על הסגנון המקומי. העיתונים במחנה ודבר פרסמו בקביעות סדרות תיעודיות מצולמות. נעמי צור בחנה את אוגונויק, כתב העת המאויר הוותיק ביותר ברוסיה, ובו צילומים של פועלים בתעשייה ובקולחוז. השבועון העולם הזה נודע בכתבות תחקיר מצולמות, והעסיק במהלך השנים צלמים רבים.

שני העשורים הראשונים למדינה היו מלאים בדימויים מגוונים ובהישגים יוצאי דופן מכל בחינה, מלבד הסיפור הפנימי של האוכלוסייה הערבית שעדיין לא סופר במלואו. כשם שהטראומה השפיעה על השורדים היהודים, היא השפיעה גם על החברה הערבית. חלק מן הנרטיב החסר יושלם על ידי חוקרים ואקדמאים, וכן צאצאיהם של פלסטינים ישראלים, אולי בעזרת אוספים שעדיין לא התגלו.



אפרם אילוני, תכנון כבישים למועצה האזורית אשכול, בצפון-מערב הנגב בין אשקלון לבאר שבע, ראשית שנות השישים, הדפס כסף, 19.5x23.5 (באדיבות אוסף ויטרבי)

המשכיות וחדשנות, משלהי שנות השישים ועד שלהי שנות השבעים

הספר *Israel: The Reality* (ישראל: המציאות)⁵² והתערוכה שהתקיימה ב-1968 במוזיאון היהודי בניו יורק ולאחר מכן גם במוזיאון ישראל היו מן הניסיונות הראשונים לבנות סקירה היסטורית של הצלמים המוקדמים בראשית המאה. לצד צילומיהם של צלמים נודעים – אמריקאים, אירופאים וישראלים – הוצגו שם גם דימויים מראשית המאה העשרים של אמנים מוכרים כמו ליאו קהאן (1894–1983), וכן של אברהם סוסקין, יעקב בן דב וצבי אורון.

שני אוצרים, יונה פישר במוזיאון ישראל ומיכה בר-עם, מעט מאוחר יותר, במוזיאון תל אביב, היו נחשבים להציג את הצילום הישראלי העכשווי שיצרו אמנים צעירים ולתמוך בו. ב-1973 הוצגו עבודותיה של דרורה שפיץ (ילידת 1944) במוזיאון ישראל; הייתה לה קריירה יצירתית וארוכה והיא ממשיכה לעבוד גם היום.⁵³ התמונות של שפיץ מכילות דימויים כמעט חלומיים: אל-זמניות, אור זוהר, סדר מורכב של שכבות בעלות מרקם שונה – כל אלה משתלבים ליצירת דימויים בעלי עומק ותשוקה מרוסנת. החזון שלה מתגשם באמצעות שליטה מעולה באפשרויות הטכניות. למרות זאת, עבודותיה אינן מוכרות.

התערוכה *Situation, Israeli Photographers 1974* (מצב, צלמים ישראלים 1974) הייתה מקיפה יותר. היא הייתה חלק מהטריאנלה הבינלאומית הראשונה, ונפתחה במוזיאון ישראל בסתיו 1973, ערב מלחמת יום הכיפורים. היא פורסמה תחת הכותרת *Jerusalem – City of Mankind* (ירושלים – עיר האדם).⁵⁴ האוצרים מיכה בר-עם ומרק שפס ציינו כי זו "תערוכה מקיפה ראשונה של הצילום הישראלי בין קירות המוזיאון. 21 הצלמים מייצגים חתך של הפעילות היצירתית בארץ בתחום זה". התערוכה כללה גם צלמים ישראלים צעירים, שחלקם נכללים באוסף שלי.

התקופה הזאת היא דוגמה מושלמת לדורות שונים היוצרים במגוון רחב של תחומי ביטוי. מרלי שמיר ועמירם ערב המשיכו לעבוד, בעוד אמנים/צלמים צעירים יותר, כמו הנרי שלזניאק (1938–1980) ובטינה אופנהיימר (1919–1972), תלמידה של אפרים דגני, הביאו רוח חדשה, בעיקר ביצירותיהם האישיות, שמציגה מגוון רחב של התבטאויות.

דוד מאסטרו (יליד 1927), שלמד אמנות אצל אמן הדאדא מרסל ינקו, הוא צייר וצלם, שיצר דימויים מגוונים, חלקם מופשטים, חלקם צילומי רחוב וחלקם יומנים אישיים. יצירתו האישית לא הייתה חלק מן הזרם המרכזי בצילום, לפחות עד ראשית שנות השמונים של המאה שעברה. תנועה ואלמנטים אדריכליים

Capa, 1969 .52

Spitz, 2010 .53

Capa, 1974 .54



דרורה שפיץ, צהריים, סיני, 1971, הדפס כסף, 49.3x49.6



בטינה אופנהיימר, 1973, פוטוגרמה צבועה, מתוך הפורטפוליו של בטינה אופנהיימר.
צבע אופסט, 40x30; גודל עמוד: 43x33.7



הנרי שלזניאק, ללא כותרת, 1967, פוטומונטאז' עם דיו צבעונית, 37.8x27.8
(באדיבות עדנה שלזניאק)

ושילוב של כמה חשיפות שנועדו ליצירת קומפוזיציה, כולם שימשו ליצירת גוף עבודות שניכר בו חותמו המובהק. מאמרו המצולם (מ-1983) על הקיבוץ ברעם הוא מבע עוצמתי ורגשי של תחושותיו באשר למצב הפוליטי בארץ.

יהושע זמיר (1921-2002), שחי בקיבוץ עין דור, יצר סדרה תיעודית רגישה על הכפר השכן מצר וחבריו שם. התמונות שצילם, של חקלאים יוצאי כורדיסטאן מן המושבים ירדנה ובית יוסף, התפרסמו ב-1975 בספר שהודפס באיכות נמוכה, שלא עשו חסד עם הדמויות.⁵⁵ עבודתו מעידה על היכרות עם הצילום באירופה ובאמריקה אך גם על תהליכים ניסיוניים משלו. בעקבות הספר *Looking at Photographs* (התבוננות בצילומים) של ג'ון שרקובסקי (Szarkowski), או אוצר הצילום של המוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק,⁵⁶ שיצא לאור ב-1973, החליט זמיר לפתוח ב"דיאלוג צילומי" עם הדימויים שבספר. יחד עם עמיתיו הוא הצמיד צילומים משלו לאלה שבספר. זה לא היה תהליך של יצירה מחדש אלא השוואה בין מרכיבים דומים בתוך הדימויים. התערוכה התקיימה במוזיאון וילפרד ישראל לאמנות בקיבוץ הזורע ב-1991. לאחר שבנו של זמיר נהרג בקרב על מבצר הבפור במלחמת לבנון הראשונה ב-1982 הוא הפסיק לצלם צילומי סטילס והחל להיות מעורב בפעילות אנטי-מלחמתית. הוא היה מן המייסדים של ארגון שפעל למען הורים שכולים פלסטינים וישראלים שילדיהם נהרגו במלחמה ובפעולות איבה אחרות והיה מפעילי "שלום עכשיו".

יורם להמן, מורה ותיק שעמד במשך שנים בראש בית הספר לצילום "הדסה" בירושלים, יצר ב-1978 סדרת תצלומים מעניינת שעסקה בעיירה ירוחם, חלק ממה שקרוי היום "הפריפריה". הסדרה הכירה בבידודה של העיירה, שכמו עיירות אחרות, חסרה קשר עם מרכזים עירוניים, לא היו לה שירותי תחבורה ראויים, התעשייה בה הייתה מועטה ואפשרויות התעסוקה דלות. אדם ברוך (1945-2008), מבקר, יזם מבריק ומוציא לאור של אמנות ותקשורת, כתב על הצילומים הללו בכתב העת *מוניטיז*. הרפורטז'ה המצולמת מציגה מקרוב את המורכבות של המסורת והצמיחה המודרנית, זו לצד זו. הסדרה הוצגה בגלריה ג'ולי מ., גלריה שהציגה בשנים 1975-2016 יצירות צילום. ב-2019 הוצגו הצילומים גם בירושלים בתערוכת זיכרון לציון מותו.

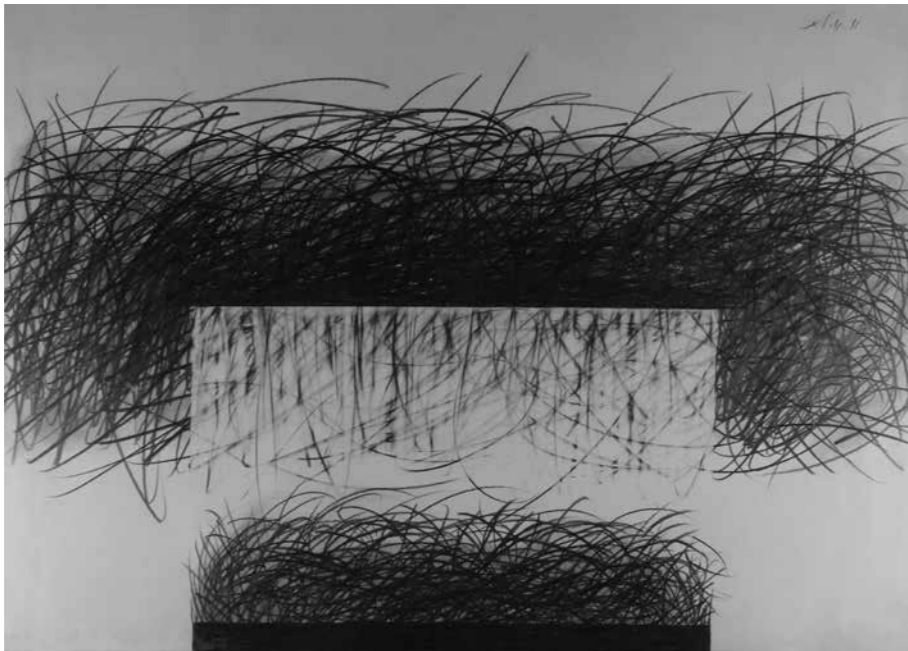
רוי ברודי (יליד 1935) הוא אחד הצלמים שעבדו באינטנסיביות לאורך תקופה קצרה יחסית, ואז עברו לתחום פעילות אחר; עבודותיהם מוצגות לעתים רחוקות אף שצברו גוף עבודות הראוי להכרה והערכה. ברודי למד במרכז לאמנות בלוס אנג'לס ועבד בגרדיאן הבריטי לפני שהגיע לישראל בראשית שנות השישים. לעתים צילמנו ביחד, ותמיד היה מעניין לראות את ההבדלים בין גישותינו. הוא לא התמקד בנוף, אלא במה שמהותי במראה, בנוף וגם בבני אדם.

⁵⁵. זמיר, 1975.

⁵⁶. Szarkowski, 1973.



יורם להמן, אשה בוכרית, 1972, הדפס כסף, 31.7x26.8 (באדיבות אסתי להמן)



אברהם אילת, ללא כותרת, 1982, הדפס כסף, שני דימויים שלובים, 24.5x31.5
 אברהם אילת, התחדשות, 1977, רישום גרפיט על נייר, 50x70.2



יהושע זמיר, עריסה, ילד בדואי כנראה, סיני, ראשית שנות השבעים, הדפס כסף, 16.9x25.3
 (באדיבות יד יערי, מרכז מחקר ותיעוד, גבעת חביבה)



רוי ברודי, דיוקן עצמי, סיני, 1973, הדפס דיגיטלי, 15.7x39.6



גדעון סלע, פילודנדרון, דיוקן, 1968, הדפס דיגיטלי על MoabEntrada Ultra smooth, גודל דימוי: 12x9 אינץ'; גודל נייר: 19x13 אינץ'

אברהם אילת (יליד 1939) הוא דוגמה לטשטוש הגבולות בין צילום, אמנות מושגית ואמנות מופשטת. הוא התמחה בציור, ברישום ובצילום. אילת קנה את המצלמה הראשונה שלו ב-1964, כשנולד בנו. אפשר לזהות את העניין שלו בצורות מופשטות כבר בדימויו המוקדמים. כשהציג את יצירותיו המושגיות ב-1985 בגלריה של "קמרה אובסקורה", בית הספר לצילום שנפתח ב-1978, חשבו מבקרים רבים שלא מדובר בצילום. "קדחת חפירות", רטרוספקטיבה של כמעט שישים שנות יצירה שלו, הוצגה בגלריה לאמנות עכשווית "הקוביה" בירושלים ב-2019. הטקסטים שכתבו אילת ודן אורימיאן היו חדים ומאירי עיניים. כך, למשל, כתב אילת:

התבוננות קרובה בטבע כרועה צאן בקיבוץ שמיר הטמיעה בי את ההכרה שכל קיום הוא מחזורי, קצר ימים, מוכתב מראש ומותנה בנסיבות שאינן שליטה. כל יומרה לבחירה חופשית ומודעת היא אשליה. ראיתי את האדם כגוש בשר המובל, מוזן ומעוצב במסגרות שונות לאורך כל חייו, גוש מתפתל, זורם, נאבק ולעתים מנסה להיחלץ מתוכן על מנת להיאחז בסיכוי.⁵⁷

עבודות האמנות של אילת מגלמות מתחים שנוצרים בשגרה יומיומית: בין הצורך בקשר אורגני עם הטבע וההכרה וההבחנה בצורות מלאכותיות וגיאוטריות של הקיום; בין הכאוטי, המתפרץ באנרגיה, לבין הפרדיגמות הסדורות, בין יציאה החוצה לבין התחפרות כהגנה עצמית; בין תפיסת הרגע כאירוע אקראי וחד פעמי לבין הקשר ההכרחי לזמן המעגלי המתמשך.⁵⁸

גדעון סלע (יליד 1945) עבד עם הצלם עמירם ערב ב-1968, ולאחר מכן החל ללמוד בגרמניה. בשיחתנו סיפר שיצירתו של רמברנדט, שראה לעתים קרובות כילד בבית הספר בהולנד, הטביעה בו חותם; וכך גם הדיסציפלינה שלמד מערב. הדימויים המוקדמים שלו נעשו בהשראת צילום הצבע של צורות מופשטות שנעשה באותה עת באירופה.⁵⁹

האופוריה שבעקבות מלחמת ששת הימים והדכדוך שבא בעקבות מלחמת יום הכיפורים מהדהדים באמנות ובצילום המקומיים. אבל כשאני מתבוננת ביצירות של אמנים מאותה תקופה אני רואה בעיקר את הביטוי האישי שלהם, הקשור לאישיותם; הניסיון ליישב בין דימויים היסטוריים לבין מציאות אמנותית תואמת הוא בעייתי. עדויות כאלה ניכרות יותר בצילום העיתונות, שהוא עדיין חלק קטן מן האוסף שלי.

⁵⁷ אורימיאן, 2019: 25.

⁵⁸ שם.

⁵⁹ ראו תיאור של התפתחות השימוש בצבע באירופה ובארצות הברית ב-1972-225: Lemagny & Rouillé, 1987.



רוי ברודי, ללא כותרת, 19.5.1970, הדפס כסף, 30x40

המגוון בסוף המאה העשרים

העשורים האחרונים של המאה העשרים בצילום הישראלי מציגים מגוון רבגוני של סגנונות וביטויים, שנעוצים במרחב מקומי מוגדר, בקשר עמוק לשפה, במחאה פוליטית, בהיסטוריה ובזיכרון, ובו זמנית הם מציגים מודעות לשינויים במקומות אחרים, בעיקר בארצות הברית ובבריטניה. בשלהי שנות השבעים החלו מוזיאון ישראל ומוזיאון תל אביב לאמנות ליצור את אוספי הצילום שלהם ולמנות אוצרים. תחום הצילום התרחב בהתמדה עם הצטרפותם של צעירים שלמדו בישראל ובחו"ל. יונה פישר ומיכה בר־עם פעלו רבות בשנות השבעים לגילוי כשרונות חדשים. יוסף כהן הוצג במוזיאון תל אביב לאמנות ב־1977. וכך הוא כותב:

מיכה לא שמר על דיסטנס, ותמך בי באופן יוצא דופן. הוא כל הזמן בדק את הדופק לצילום הישראלי החדש, וקידם את הדור הצעיר. הוא הציג בערך שישים תמונות של "פרויקט יובל" שלי. בהשפעת מלחמת יום הכיפורים עבדתי על צילומים מטושטשים של רגעים חולפים יקרים שראיתי מבעד לחלון פתוח של כלי רכב בתנועה. התנסיתי במצלמה פנורמית Widelux [...] ומצאתי יותר מכפי שקיוויתי ויותר ממה שדמיינתי [...] דימויים שהיו במקום אחר בחלל ובזמן. הם נראו כמו חלומות ופנטזיות [...] נושאים רבים האופייניים לציור הטרידו אותי, כמו הפשטה, ריאליזם, סוריאליזם, משיחות מכחול ועימותים ויזואליים מבלבלים [...] אתה לא מתעורר יום אחד ומחליט שאתה עומד להביע את הפחדים העמוקים והאינטימיים ביותר שלך ואת מערכות היחסים הקרובות שלך עם בן באמצעות נפנוף באוויר במצלמה פנורמית יקרה תוך שימוש במהירות צמצם נמוכה [...] מכל הפרויקטים שריגשו אותי, "פרויקט יובל" היה המרתק מכולם. אני כמה לפרויקטים כאלה שילכדו אותי בכוח עז כל כך. הם המורים והמדריכים שלי.⁶⁰

ההתמסדות של לימודי תולדות הצילום והקמתן של מחלקות לצילום בבתי ספר לאמנות בחו"ל יצרו גל שהשפיע גם כאן, בישראל, באמצע שנות השמונים. תערוכות נוספות בגלריות הוקדשו לצילום, כתבי עת חדשים ראו אור, והם כללו ביקורות ודיונים על צילום – כל זה הוביל לתחושה של מציאות חדשה, על אף הספקות והקשיים.

ניסן פרץ, שמונה לאוצר הצילום של מוזיאון ישראל ב־1977, הכריז על התחלה חדשה לצילום הישראלי באמצעות התערוכה רבת החשיבות "כאן ועכשיו" ב־1982. בתערוכה זו הוצגו עבודות של ארבעה־עשר צלמים, רובם צעירים, שיצרו באמצעות דרכי הבעה חדשות ומגוונות. חלק מן העבודות הללו מצויות באוסף

⁶⁰ Cohain, 2016: 92-93

שלי. התערוכה הציגה את הצילום כתופעה חדשה, המנותקת מכל מה שקדם לה. הטקסט בקטלוג מעיד על המרחק שעברו מאז אוצרים והיסטוריונים מקומיים בהבנתם את עברו של תחום הצילום שלנו. גם המודעות לצורך בהיסטוריה כתובה של הצילום התעוררה באותן שנים. לעתים תוארו שנות החמישים כאילו בהן "הצילום התנוון באטיות לכדי ציוריות רומנטית דקדנטית".⁶¹ הצלמת רונית שני (ילידת 1950), שתרמה בקביעות לדיון על אודות הצילום במאמריה בעיתונות מאז שנות השמונים, מצביעה על העדר זה של מידע בנוגע להבנת העבר בסקירתה את התערוכה שבה הוצגו גם עבודות משלה.⁶² ב־2016 כתב יוסף כהן על הצילום בשנותיו הראשונות בארץ, במהלך שנות השבעים, כי "כל התקדימים האמנותיים כאן הגיעו מצילום חובבני פופולרי עם מעט מודעות להתפתחויות מרגשות [...] שהופיעו בעיקר בארצות הברית".⁶³

הביאנלה לצילום, שהתקיימה במשכן לאמנות בעין חרוד בשנים 1986, 1988 ו־1991, נתמכה על ידי גליה בר אור, אוצרת המוזיאון; תערוכות אלה שימשו נקודת מפגש ופורום לדיונים על המודעות העולה לצילום, והציבו את הצילום באופן ברור על המפה ככל אמנות אחרת.

בשני העשורים האחרונים של המאה העשרים הוצג מגוון רחב של עבודות, שבלט בעיקר כשיצירות של צלמים שונים הוצגו ביחד. רבים מן הצלמים הם מורים בבתי ספר ישראלים משגשגים לצילום. הבחירות שלי כללו חלק מאלה, וגם אחרים שיצירותיהם מעניינות וראויות לא פחות, וגם קשורות ויזואלית למקום הזה.

35 שנה עברו מאז התחלתי לאסוף. התפיסות וההבנה שלי העמיקו בהן. אני רואה באוסף לא רק יצירות אלא גם קשר עמוק ומורכב להיסטוריה, למקורות תנ"כיים, לפוליטיקה ולחברה העכשוויות. אופנות וסגנונות בינלאומיים ניכרים, אך בסך הכול הגורם המאחד הוא המקום; טראומת השואה, הצלקת הלאומית, היא גורם ברור אפילו בדורות השני והשלישי והיא ניכרת בעבודות של צלמים רבים.

את התקופה הזאת ניתן להבין טוב יותר בקריאת שני טקסטים חשובים של יוחאי רוזן ורונה סלע, שהם מבהירים בהם את האינטראקציה בין אירועים פוליטיים, אמנות ותולדות הצילום. גם המדיה המודפסת, גלריות, מסלולי לימוד במחלקת הצילום ב"בצלאל" ולאחר מכן ב"מדרשה" סללו את הדרך לצמיחה עתידית, אמנות מושגית, ואולי חשוב יותר, מה שרוזן מכנה "קץ הקונצנוס" – התהליך הפוליטי המפלג שהתרחש לאחר מלחמת לבנון ב־1982.⁶⁴

⁶¹ Perez, 1982

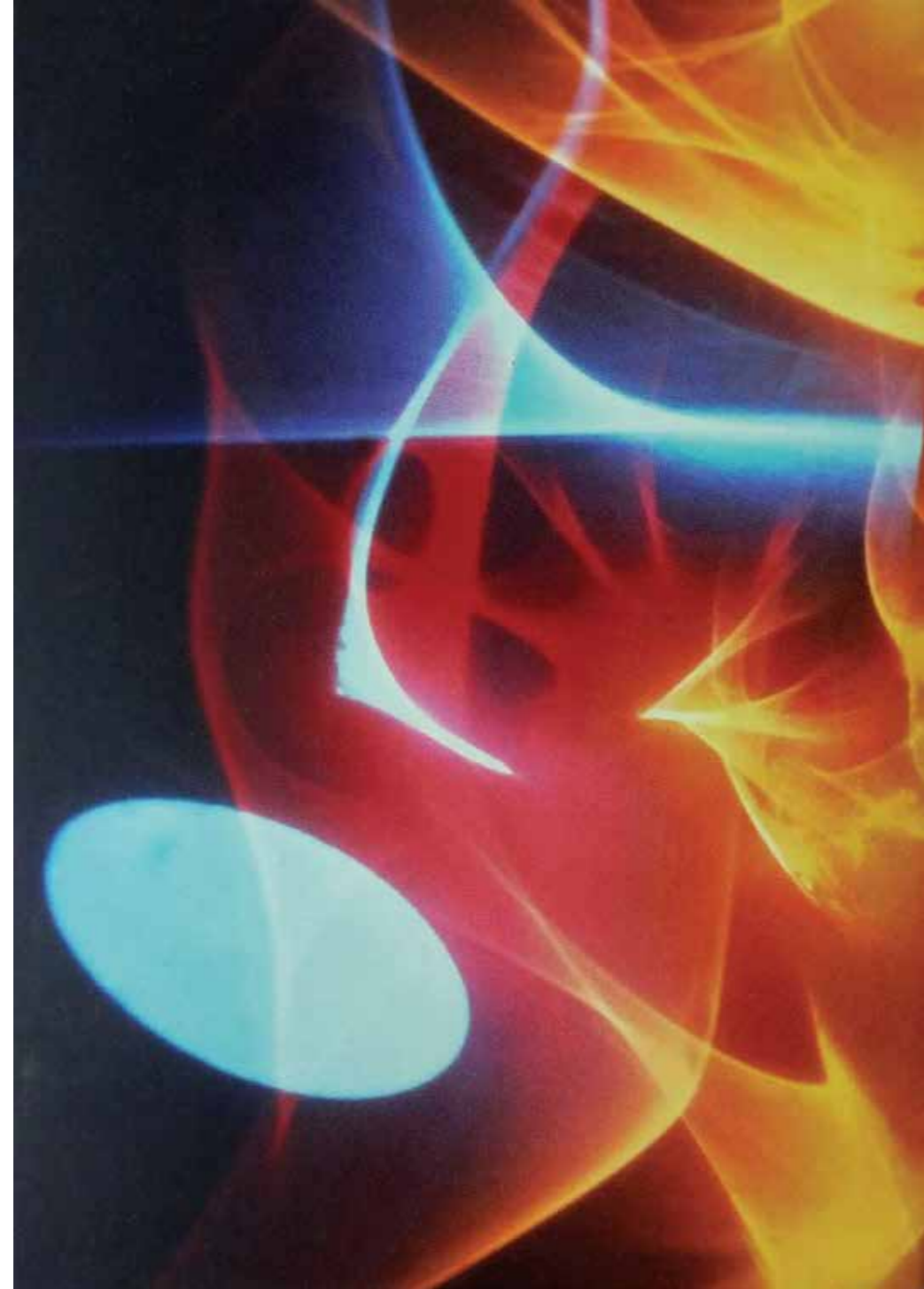
⁶² שני, 2009

⁶³ Cohain, 2016: 91

⁶⁴ Sela, 1994; Rosen, 2010



יוסף כהן, "יובל" (על שם בנו המופיע בצילום), 1976-1979, הדפס דיגיטלי, גודל העמוד: 35x60; גודל הדימוי: 20x50



פאול ק' הניך, ציור שמש, נוצר באמצעות מקרן ומסנני צבע, שנות השמונים, דימוי דיגיטלי.
 פאול ק' הניך: "האמנות הסולארית שלי, המשתמשת ברובוטי-שמש, היא אחת מאפשרויות רבות של שימוש באור שמש באמנות. זהו אמצעי לאחד שני עולמות - אמנות סולארית, ציור ופיסול. התחלתי לחקור את הנושא לפני שנים בפקולטה לאדריכלות בטכניון". (באדיבות פרופ' וגב' בארט)

אין לי כמעט צילומים משני העשורים האחרונים הללו שמקורם במגורים הלא-יהודיים, מלבד אלה של הצלמת הדרוזית סמירה והבה ושל יאנה בולוס. אמנים ערבים, בניגוד לצלמים, היו פעילים במשך עשרות שנים; יצירותיהם מוקדשות לעתים קרובות לזיכרון הנכבד. זו רק שאלה של זמן עד שצלמים ערבים יהיו חלק מן הקהילה ההולכת וגדלה של צלמים בישראל, וכך יתרמו למבט הרחב יותר.

הפרק האחרון ביצירות הצלמים, שאת כולם אני מכירה והכרתי אישית - מלבד מורל דרפולר ופאול ק' הניך - משמש חלון הראווה שלי לשני העשורים האחרונים של המאה העשרים בצילום הישראלי. המגוון והאינדיווידואליזם בתחושת המקום מתחברים לעתים לעבר שלנו, במודע ושלא במודע, ולפעמים כמו בריקוד זוגי. אלה הבחירות שלי. אלה צלמים רבים ומשובחים שאני מתכוונת להמשיך לאסוף במבט לעתיד. כל אחד מן הצלמים הללו יצר גוף עבודות גדול; חלקם הופיעו בפרסומים של תערוכות יחיד או תערוכות קבוצתיות. כמה מהם היו קשורים לצלמים קודמים; אחרים ראו את עצמם כחלוצים חדשים של הצילום הישראלי. רובם גם יצרו הדפסים יפהפיים, והם כולם חלק מרשת מסועפת של תרבות מקומית. אני מודעת לכך שיש חוסרים - יצירות שהיו צריכות להיכלל באוסף שלי, אבל בסך הכול אני רואה את האוסף כבסיס איתן שממנו ניתן לחקור כיוונים חדשים. הזמן מאפשר הבנה של הדימויים שהתעלמתי מהם, או שאני מביטה בהם כעת באופן שונה, או באופן שלא יכולתי להרשות לעצמי כשראיתי אותם.

על הניסויים של פאול ק' הניך ו"ציורי השמש" שלו קראתי בכמה עיתונים בשנות השמונים, כאשר גרתי בירושלים, והתכוונתי לנסוע לחיפה כדי לפגוש אותו. לרוע המזל, לא הספקתי לפני מותו. אחראי העיזבון שלו נתן לי בנדיבות את אחת מ"עבודות האמנות הוויזואליות הקינטיות" שלו. הניך היה מעצב שהשתמש בקרני השמש. הוא הרגיש שהטכניקות המסורתיות של האמנות הפלסטית, כמו רישום או ציור, כבר אינן מתאימות לרוח התקופה. הוא השתמש באור השמש כדי להביע את הכמיהה לנצחיות ולרכיב הקוסמי של חויית האדם המודרני. הדימויים שמקורם סולארי אינם רפרודוקציות של עבודות קיימות אלא המקור עצמו. הוא חש ש"ציורי שמש", כמיין "פרוז'קטור קוסמי"⁶⁵, הם ההישג המשמעותי של חייו אחרי שלושים שנות מחקר מאומץ אבל מתגמל.

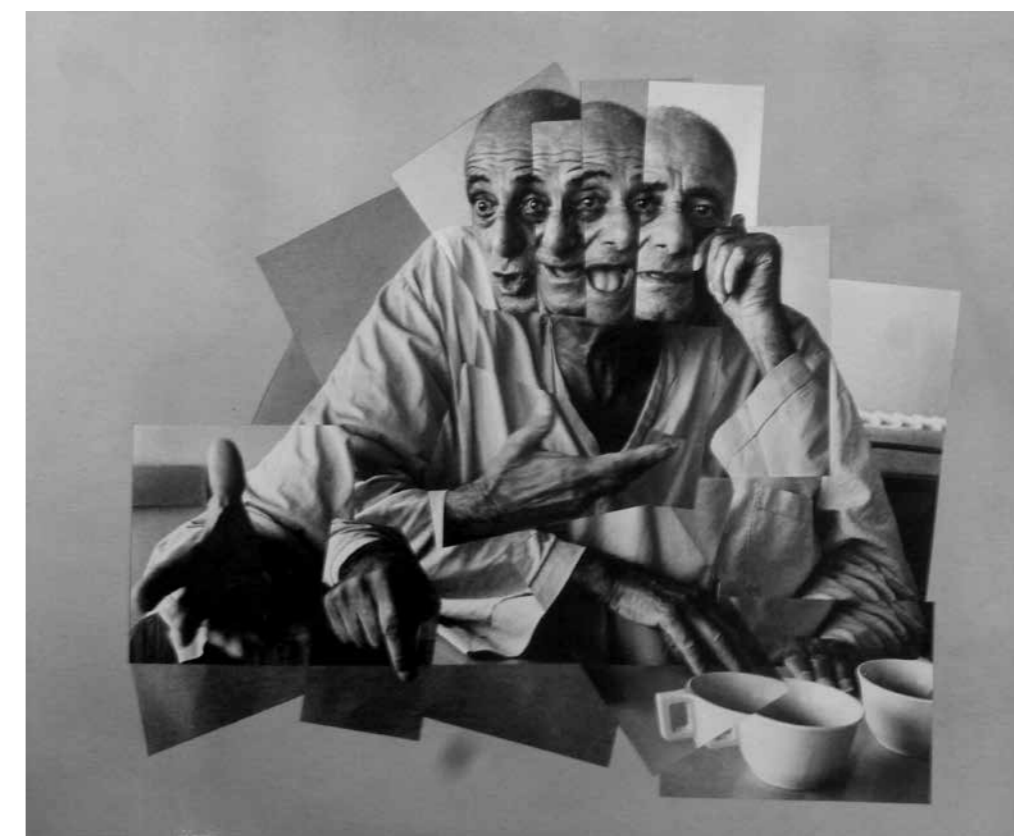
⁶⁵ Tadmor: 2019. Courtesy Prof. and Mrs. Burt



עליזה אורבך, צעדים ראשונים, מבצע שלמה, 1999, הדפס כסף, 40.3x30.5 (באדיבות גדעון עפרת)

יצחק בן אריה (יליד שווייץ, 1926) הגיע לישראל ב־1948. הוא היה מהנדס שהחל לצלם בבגרותו ולמד במשך תקופה קצרה אצל ג'רי אולסמן. הוא עבד כצלם בפקולטה לאדריכלות בטכניון בחיפה במשך 28 שנים. היה יוצר פורה של תצלומים מורכבים והשתמש במגוון תשלילים, רובם של דמויות נשיות בעירום.

עבודותיה של עליזה אורבך (ילידת חיפה, 1940–2016) צלמת עצמאית ופורה שפרסמה ספרים רבים, נכללו בתערוכה במוזיאון ישראל ב־1973 תחת הכותרת "ירושלים - עיר האדם". רק אחרי מותה הוצגו סוף סוף יצירותיה בתערוכה רטרוספקטיבית במשכן לאמנות בעין חרוד. המבט הכן של אורבך ודימוייה האינטימיים מציבים אותה לצד אותם צלמים שרגישויותיהם האישיות אינן תואמות את טעמים של מקבלי ההחלטות ובוחרי הבחירות, ולכן לא הוצגו תכופות בתערוכות קבוצתיות.



יצחק בן אריה, דיוקן רב פנים, שנות השמונים, הדפס כסף, 30.5x40.3

אלכס ליבק (יליד תל אביב, 1944), חתן פרס ישראל, הוא שם מוכר לישראלים רבים הודות לצילום השבועי שלו המתפרסם בעיתון הארץ. יחד עם גדעון לוי הם מתארים ומצלמים את הסכסוך הישראלי-פלסטיני המתמשך ואת מחירו היקר בחיי אדם. התמונות שלו נוגעות בכל היבט אפשרי בחברה שלנו, באירוניה ובמידה של חתרנות, אבל תמיד הן קולעות למטרה. אני רואה בו אלטר אגו, דמות צללים שעוקבת אחר המצפון הישראלי.

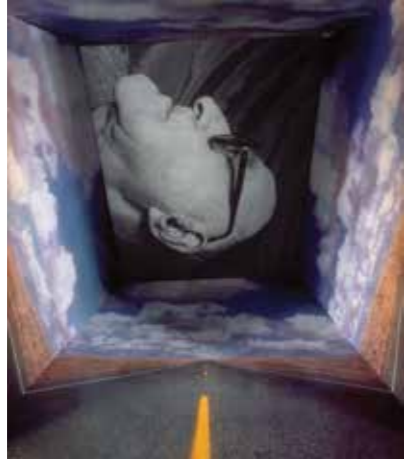
יוסף כהן (יליד ניו יורק, 1945) יצר גוף עבודות גדול ומגוון, שרובו עוסק בנופים הקשורים לארץ בדרך מטפיזית. אני רואה את עבודתו במונחים רוחניים בשל האופן הכמעט מיסטי שבו הוא בוחן את פני השטח, העומק והמראות המוטמעים בארץ ההיסטורית. הוא מדפיס אמן. בשנים האחרונות אחדים מן הפרויקטים שלו כללו מחקר אינטימי של הטבע, שהוא משמש בעיני עוגן לנשמתו.



יוסף כהן, אלון שבות ממזרח, ליד צומת גוש עציון, 1981, הדפס כסף בגוון סלניום, 33x42.6



אלכס ליבק, תל אביב, 1988, הדפס כסף, 29.2x39.2



מיכה קירשנר, ישעיהו ליבוביץ', פילוסוף, 1992, 100 אחוז כותנה ללא חומצה, 34x30 (באדיבות צופית קירשנר)

מיכה קירשנר (1947-2017) היה צלם דיוקנאות וצלם פרסומות חשוב. הייתה לו יכולת מדהימה ללכוד את התכונות המהותיות באישיותן של דמויות מפורסמות, לפעמים עד רמת הקריקטורה. רבות מיצירותיו כוללות מרכיבים של סוריאליזם והנגדות בלתי צפויות וכן דיוקנאות עצמיים רבים, שמהם עולה עמדתו המוסרית הנחושה בנושאים של מצפון ופוליטיקה.

קירשנר היה דמות מרכזית בחשיפת הצילום ובפיתוחו, בין היתר בזכות צילומי האינתיפאדה בכתב העת **מוניטין**. חלק מתמונותיו עוררו תגובות זועמות. חיים מאור, אמן וחוקר, כתב כי:

התצלומים שהביא פורסמו בהמשכים, בליווי הסברים ענייניים, במוסף השבת של עיתון **חדשות**, בחודשים ספטמבר-אוקטובר 1988. [...] התצלומים נתפשו כאנוס מנטלי, כחדירה פושעת לתודעה הקולקטיבית המנומנת והמסתגרת. [...] היו שתקפו את תצלומי כ"פורנוגרפיה", כי ראו בהם ישבנים ובטן עירומים. קירשנר מתרעם, ובצדק. "מה ההתייפפות הזו? נכון, אלה תצלומים חושפניים. מדוע אי אפשר להביט על תחת של בן שש-עשרה, שכדור פילח את האגן שלו? באותו טיעון הרי אפשר היה לפסול תצלומי גברים או נשים עירומים, על פי הבור או בכניסה לתא הגזים, כ"תצלומים פורנוגרפיים".⁶⁶

בריאיון אחר, שהתפרסם בעיתון **חדשות** ב-1988, שוש אביגל שאלה את קירשנר אם הוא מתגעגע לישראל של שנים עברו:

בטח, אבל אני לא רוצה לחזור לשם. יש הבחנה בין נוסטלגיה לגעגועים [...] אז הייתה תקווה, ואני מתגעגע לתקווה. לסוג של ציונות, קונסטרוקטיבית - עובדים, תעשייה, קיבוצים, יצירה. [...] יש כאן בלבול עצום, כי יש גם דברים שאני לא מתגעגע אליהם.⁶⁷

שאלתי את קירשנר על יצירת הדיוקן של פרופסור ישעיהו ליבוביץ', והוא ענה:

צילמתי את ליבוביץ' בביתו בשחור לבן; ישנן גם תמונות בצבע, אבל לא השתמשתי בהן. הכנתי הדפס בשחור לבן, ואז בניתי קופסת קרטון, עם פרספקטיבה. על שלושה צדדים הדבקתי צילום של השמים ועל הדופן הרביעית, הקרקעית - צילום של כביש ונוף פתוח. הצילום בשחור לבן הוא הדופן האחורית. צילמתי את "המיצב" שנוצר. למה הכביש? כי הוא מוביל לתרחישים רחוקים ומעניינים. למה השמים? אולי כי הוא [ליבוביץ'], להבדיל מאתנו, נמצא כל הזמן בדרכו אל אופקים קוסמיים רחוקים.

66. מאור, 1988.

67. אביגל, 1988.



מיכה קירשנר, "אמת דיברתי", דיוקן עצמי, 2007, 100 אחוז כותנה ללא חומצה, 30x30 (באדיבות צופית קירשנר)



שמחה שירמן, דיוקן עצמי כחייל, 1987, הדפס דיגיטלי, 40.5x50.8 (ראו עמ' 350-351)

שמחה שירמן (יליד גרמניה, 1947) ופסי גירש (ילידת גרמניה, 1954) עוסקים שניהם ללא הרף בזיכרון קולקטיבי ובמקום. כל אחד מהם יצר גוף עבודות גדול של דימויים שונים מאוד ומורכבים, שלעתים קשה לעקוב אחריהם. בעבודות של שניהם השואה מופיעה ברקע. אצל שירמן, הדבר משולב בחוויותיו כחייל, ואצל גירש הדימויים יפהפיים באופן מרומם ומוזר, מטרידים וכואבים. לשני הצלמים הללו יש פרסומים המוקדשים להתפתחותם ותערוכות נרחבות.

יואל קנטור (יליד מונטריאול, 1948) יצר דימויים מלאי אנושיות ובעלי מבע עז. הוא הציג בתערוכות במוזיאון ישראל ובחו"ל ופרסם כמה ספרים. כל אחד מהם הוא כמו עלייה לרגל לנושא מסוים. יש משהו רוחני שמימי במבט שלו. חלק מן העבודות הן שירה טהורה, ויש בהן דממה מהפנטת. כאדם פרגמטי ומסודר, אני מעריכה את הכוח שיש בדימויו ללכוד אותי, למשוך אותי ולהפעיל את הפרסונה האחרת שלי, המתירה לי לחלום.

לחנה שביב (ילידת ישראל, 1949), שלמדה צילום ב"London College of Printing" ב-1976, הייתה קריירה ארוכה כצלמת יצירתית, מורה ואוצרת בגלריה, בין השאר ב"גלריה הלבנה" בתל אביב. הצילומים שלה הם ביטוי של ניסוי מתמשך שבו היא משתמשת בצבעי מים ושמן כדי לצבוע ביד את ההדפסים, וכן ברקמה. עבודותיה לפעמים בלתי צפויות, מושכות את המתבונן לדמיין אירועים המתרחשים מחוץ למסגרת, כמין ריאליזם קסום המותיר רצון לראות עוד.



יואל קנטור, קיבוץ כבר מנחם, 1984, הדפס דיגיטלי על נייר ארכיב, 18.8x30



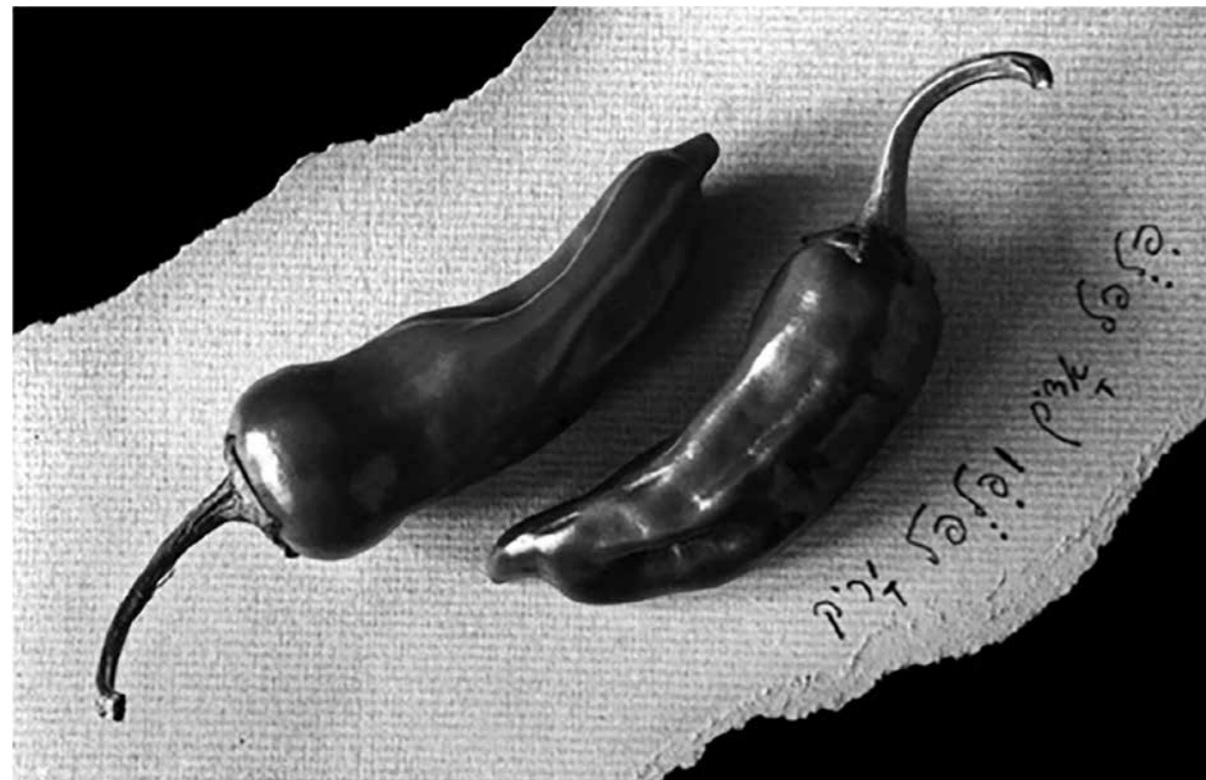
פסי גירש, נחשפה במותה, 2006, מדפסת דיו, 70x100. ראיתי את הדימוי לראשונה מוצג בפורמט גדול בתערוכה בתל חי, במוזיאון הישראלי לצילום שנסגר, למרבה הצער. הייתה לו השפעה גופנית ממש. לפני שאפילו התחלתי לחשוב או לנתח אותו, הרגשתי משהו אובססיבי, אולי אפילו רפלקסיבי, כלפי הצלמת וכלפי נשמת החדר, וכלפי תחושת אהבת הספרים שעלתה ממנו. פסי אמרה לי שזאת הייתה דירתה של אשה מפולין, שורדת שואה שהייתה לאחר מכן לוחמת מחתרת. היא למדה כל חייה והקפידה תמיד על הופעה נאה, בחליפות כחולות מחויטות ושיער בלונדיני ארוך אסוף על הקודקוד בסגנון שנות השישים. היא ביקרה אנשים אחרים אף שאיש מעולם לא ביקר אותה בביתה. אחרי מותה, בנה ביקש מאמא של פסי לפנות את הכול ולמכור את הדירה. הוא לא רצה לקחת פריטים אישיים; דרך גורם שלישי שכנענו אותו לקחת תצלומים אישיים וחפצי ערך אחרים.



וייאן סילבר-ברודי, ז'ראר אלון, מבחר מהגלויות המוצגות בביתה, 2000, הדפס דיגיטלי

ז'ראר אלון (יליד מרוקו, 1949), ידוע בזכות עבודתו בתיאטרון, ניסויו בהולוגרפיה והאסמבלאז'ים שלו, המוקדשים לספר בראשית ולפסח. עקבתי אחריו מאז שנות השמונים, ואני מצטערת שלא זכה להכרה גדולה יותר מצד אספנים. עבודתו רבת תעוזה, עכשווית ויצירתית. היא עוסקת בנושאים של זהות לאומית בשילוב של נגיעות בדת, מסורת, ערכים ותרבות.

הסדרה שלו "גלויות מישראל" העסיקה אותי מיד כשראיתי אותה בכניסה לביתו. היא הייתה במרחב סגור ואינטימי, ותשומת לבי כמעט שלא הופרעה. אלה הדפסים קטנים מעולים. האם אלה סמלים דקורטיביים, תרבותיים או דתיים? העיון בהם מצריך התחשבות במונחים תרבותיים, רוחניים או דתיים. לא כולם הם חלק מהזהות שלי, אלא חלק מהקולקטיב הלאומי הגדול יותר: אותו קולקטיב בלתי מוגדר, מרתק, מטריד, לא אחיד, שנקרא העם היהודי. תמונות אלו הן ללא ספק מקומיות. הן גוברות על כל רעשי ההתבדלות של קבוצות כדי לכפות הגדרה מקומית של ישראליות.



ז'ראר אלון, גלויה, הדפס כסף; 30x40; דימוי: 10x15



חנה שביב. מנשייה, תל אביב, 1984, נייר Kentmere בתוספת גוון ספיה, צבעי מים ועפרונות, 15.5x37.4



ניל פולברג, גוש חלב, 1997, הדפס כסף, 20.5x27. זמן רב רצייתי שהדימיני הזה יהיה תלוי אצלי על הקיר. האתר חושף מפגש קסום בין הטבע ושרידי בית הכנסת בגוש חלב שבגליל. אם אי פעם אחדש את נדרי הנישואים שלי, זה יקרה בחורבות בית הכנסת הזה.

עודד ידעיה (יליד חניתה ב-1949) הוא צלם ומורה, שגם מרבה להתבטא בנושאים פוליטיים. הוא ורעייתו רונית הקימו את בית הספר "מנשר" לאמנות. כמו עודד עצמו, גם בית הספר פתוח לחילופי רעיונות ומעודד דיונים וויכוחים בכל תחומי האמנות, דבר המוביל לפעילות חברתית, פוליטית וציבורית. ההדפס שבאוסף שלי הוא תמונה מסדרה שעליה כתב טקסטים בכתב יד, שאינם קשורים בהכרח לנושא. מילים אלה משקפות, כמו בזרם התודעה, את התהליך האנליטי שהוא עורך בין המדובר לבין הלא מדובר. בריאיון לפיאמטה מרטגאני (Martegani) הוא סיפר על תהליך החשיבה שלו בנוגע לזיכרון:

זיכרון הוא למעשה תמיד תוצאה של שילוב בין זיכרונות שונים. כתיבה על התמונה מאפשרת לי לעשות משהו שדרך כלל קשה לצלם לעשות: להכניס את הזיכרונות האישיים שלי אל תוך התמונה [...] בזמנו, לא רק בישראל אלא גם בארצות הברית, שבה למדתי צילום ואמנות ויזואלית, עולם הצילום ייצג חיילים רק כגיבורים, בלי לעסוק באישיות המסוימת של החיילים, שבזמנו נחקרה רק בספרות.⁶⁸

נח (ניל) פולברג (יליד סן פרנסיסקו, 1950) הציג את תצלומיו ביותר ממאה תערוכות בגלריות ובמוזיאונים ברחבי העולם. הפרסומים העיקריים שלו כוללים את *In a Desert Land* (בארץ המדבר, מ-1987), *Travels with Van Gogh* (מסעות עם ואן גוך והאימפרסיוניסטים מ-2005) ו-*Serpent's Chronicle* (יומן הנחש מ-2013) שראו אור בהוצאת Abbeville Press הניו-יורקית, וכן *And I Shall Dwell Among Them* (ואני אגור ביניהם מ-1996) ו-*Celestial Nights* (לילות שמימיים מ-2002) שראו אור והוצגו על ידי Aperture בניו יורק. הסדרה האחרונה שלו *Taking Measure* (2018) התפרסמה כספר אמן במהדורה מוגבלת ונרכשה על ידי מוזיאון המטרופוליטן. יצירותיו כלולות באוספי מוזיאונים חשובים. ההתעלמות הבוטה שהתעלמו ממנו המוזיאונים שלנו, מבחינת רכישות ותערוכות, היא בלתי נסלחת.

רונית שני (ילידת חיפה, 1950) היא צלמת, מורה ואוצרת שהרבתה לכתוב בעיתונות מאמרים רהוטים ומלאי תובנות על צילום. היא למדה ב-London College of Printing בראשית שנות השבעים, והייתה צלמת עיתונות בעיתונים ובכתבי עת מקומיים. בעשור שלאחר מכן, אחרי לימודי המשך בניו יורק (1983-1985), השתתפה עבודתה, וניכרה בה השפעתם של רעיונות פוסט-מודרניים. היבטים רבים ביצירתה הם אוטוביוגרפיים, מעודנים ונרמזים. מילותיה מבטאות היטב את מה שאני מרגישה כלפי יצירתה:

Martegani, 2017: 126 .68

רצייתי ליצור, מחדש, אינטימיות שאבדה לי מזמן: יכולת שלא להזניח, לא לפסוח על הפרט הכי קטן, רק משום שהיה שם תמיד. התגעגעתי אל חוויית המבט הראשון. האם אוכל להסתכל, על הסביבה הכי קרובה, כאילו לא ראיתי אותה מעולם? לתהות? להתפעל? להיות מוקסמת? כאילו אני בחוצלארץ. האם אפשר רק להסתכל? בלי להשוות, בלי לבקר. באין "הכי חשוב" לא יהיה גם ה"בלתי חשוב". האם אוכל לעשות צילום שיהיה כמעט נטול: משמעות, סיפור, דעה. ולא בדרך של אבסטרקט.

שני מציינת את רעיון הבנאליות בכתביהם של אנטון צ'יכוב ושל הצלם הבריטי פול גראהם, שכתב כי "הצילום שאני מכבד יותר מכול, שולף משהו מתוך האתר, מתוך הלא-כלום", ושל רוברט פרנק, שאמר "אני רוצה לספר על מה שאני מרגיש יותר מעל מה שאני רואה".⁶⁹

Shany, 2003 .69



רונית שני, חוטי רקמה ואולרים משדרות מוריה 23, 2009, הדפסי צבע, כל אחד בגודל 18x24



שוקה גלוטמן, הזמנה לתערוכה "במבט שני", 2013

זו אלגיה לאנשים פשוטים, עניים, מצויים בשולי החברה, אזורי ספר ופריפריה, שווקים ותחנות אוטובוס, קיוסקים וחולין, טיולי שבת ויום-יום אזרחי, לא מעוצב ולא מפואר, לא חגיגי ולא ייצוגי. גלוטמן מראה שכל אלה מגויסים, שבויים בסדר היום הלאומי, גם לו רצו - מעולם לא היה להם סיכוי להתנהל מחוץ לו. [...] המאפיין הצילומי של מפעלו הוא הדו־פטישיזציה, כלומר - הצבת המתח הפוליטי במרכז הפריים. גלוטמן מראה בנדיבות במה התעניין לפני כ־30 שנה, כשהיה סקרן לגלות מי משניהם, הפרטי והממלכתי (או האנושי והלאומני), ינצח. זה סיפור הקונפליקט ביניהם. המבט הכפול, הראשון המתבונן החוצה והמבט העכשווי, המתבונן בעצמו המתבונן, יוצרים תערוכה מורכבת, חושפנית, יפהייה ועצובה מאוד.⁷¹

מיכל היימן (ילידת תל אביב, 1954) היא אחת הצלמות שעמדו בקשר הדוק עם אדם ברוך בשנות השמונים. עבודתה מגוונת מאוד, ותכופות היא קשורה לרעיונות מושגיים שיוצרים וריאציות מורכבות על נושא הזיכרון. ההדפס שברשותי - יהודים המנסים לקבל אישור לצאת מלוב ב־1948 - עוצר נשימה. החרדה של הרגע מודגשת באמצעות ריבועים החרוטים סביב ידיים מתחננות; זו תמונה חזקה, יש לה כוח כאובייקט אסתטי והיא מכריחה את הצופים לחשוב על הקולקטיב ועל היחידים כעל יחידה אחת. הדימוי מתעלה ונעשה לסמל אוניברסלי, שהוא מעבר להיסטוריה היהודית.

71. הארץ, 20.4.2013.



מיכל היימן, צלם לא ידוע - מהסדרה ציבורי/פרטי, 1996-2000, חריטה ביד על הדפס כסף, 29.9x49.7. מבוסס על אזרחים יהודים מצטופפים בתור למשרד ההגירה, טריפולי, לוב, 1949.

בועז טל (יליד עין הוד, 1952-2012) היה תושב עין הוד, כמו אמו, שולה טל. הוא היה אחד הבולטים בדור הראשון של האמנים-המורים שהכתיבו את הכיוון של הצילום הישראלי משלהי שנות השבעים והלאה. לימים עמד בראש שלוש מחלקות הצילום החשובות ביותר בארץ: חולון, בית ברל וויצ'ו חיפה. עבודותיו החשובות ביותר הוקדשו לבני משפחתו, שביחד אתו גילמו פרקים בהיסטוריה של האמנות. הוא היה אמן פורה ויצר כמה גופי עבודות מובחנים שהוקדשו לחשיפת גוף האדם. הדימוי שבחזרת לאוסף שלי הוא אנטייתזה: דיוקן מרגש ונוקב שלו ושל המוזה שלו, אשתו זהבה (1952-2006). דמותה אוורירית, עיניה עצומות, כאילו היא ובוועז מתעלים למישור גבוה, בהרמוניה מושלמת.⁷⁰

שוקה גלוטמן (יליד תל אביב, 1953) הוא אספן מתמיד של רעיונות אקראיים והצילומים שלו עשויים מיחידות משתלבות מורכבות. היצירות שלו עוזרות לנו להרפות מן הפרטים האינטימיים של הזיכרון ולצאת לחיפוש מופשט יותר של הגדרה עצמית באמצעות הזדהות לאומית. האמנית והמבקרת גליה יהב כתבה ב־2013 ביקורת נוקבת על התערוכה שלו "מסע־ישראל 1984; מבט מחודש". היא התייחסה לדגש על צילום אישי לקראת סוף המאה העשרים, ותיארה את עבודתו של גלוטמן כקינה:

70. טל, 2009.



בועז טל, "זהבה עם ערפל - פורטוגל", 2005, הדפס דיגיטלי, נייר ארכיב, 24x30 (באדיבות עיזבון האמן)



אילן וולף, מקור מים, עזה, 1984, מצלמת נקב, הדפס כסף, נייר בריטה, גוון ספיה, 49.5x59.5

אילן וולף (יליד נהריה, 1955) המתגורר בחו"ל עובד כמעט אך ורק עם מצלמת נקב (camera obscura). הוא יוצר הדפסים יפים ועשירים ולעתים גדולים להפתיע. במבט ראשון ניתן לטעות בהדפסים מסדרת צילומי ירושלים שלו ולחשוב שאלה הדפסי מלח מן המאה התשע-עשרה, המקשרים אותנו להדפסים הראשונים ולאכזריות החושניות שלהם.

מורל דרפולר (יליד רומניה, 1956) נהרג בפיגוע ב-2001, בהיותו בן 45. לפני מותו הוא הספיק ליצור גוף עבודות מרשים, שאינו רק רב עוצמה ומכאיב אלא גם נבואי, משום שהוא קורא לכולנו להאזין לצרחות האילמות שיצר בעקבות שירותו הצבאי בעזה. הצופים בדיוקנאות שלו, שנוצרו בתקופות שונות, מוצאים עצמם עומדים מול כוחות קדומים, שגורמים לצופה לתהות על עצמו, על הסבל האוניברסלי והמציאות. עבודתו נוצרת משילוב טכניקות, ומרחיבה את הדימוי אל מעבר לגבולות הצילום, לכדי פרויקט מולטי-מדיה. האוצרת אילנית קונפוני כתבה עליו בעקבות התערוכה "עצמים מלנכוליים" (מוסררה, 2016): "כהרגלו משתתפים תצלומיו במשחק אין קץ של מטאמורפוזות, לא נותרים במצבם הראשוני, הישיר. הם נדמים כתוצרים של תשוקה לניתוק מעברם, מהמקור ממנו נגזרו".⁷²

נעמי צור, שלימדה את דרפולר, סיפרה שהיה צלם של להקת התיאטרון של חיפה וכי רבים מן הדיוקנאות נוצרו מתוך צילומים שצילם את השחקנים. עבודותיו החלו להופיע ב-1988, בראשית האינתיפאדה הראשונה. זה היה ללא ספק הטריגר. כשנשאל איזו חוויה רגשית הוא רוצה להביע, דרפולר ענה: "תחושות קשות של כעס, השפלה וכאב מילאו אותי".⁷³

פראנס לבה-נדב (Lébee-Nadav, ילידת פריז, 1956) היא צלמת עירונית שהדימויים שלה נצרכים בזיכרוני במין זיקוק לא מוחשי המשלב סגנון, אווירה וחוויה אסתטית. היא יצרה סדרות שונות של תצלומי תל אביב, המשקפים את סגנונות הבנייה העירוניים השונים. את התצלום שרכשתי לבסוף ראיתי שנים רבות קודם לכן, כשהתפרסם בספר על תל אביב בעריכת רונית שני (2007). השפעתו עלי לא פגה. עולה ממנו רוח ייחודית של רחוב שינקין בתל אביב - חופש וחירות שהזכירו את שנות השישים במקומות אחרים בעולם. ההדפסים העשירים שלה תמיד יפים והם חלק בלתי נפרד מן החוויה הוויזואלית; בין אם נראים בהם פרטי אדריכלות בשחור לבן, התלווים באור וצל, ובין אם אלה פרטים מפתיעים בצבע. אני יכולה לחוש את השיפוט המאופק שלה, זיקוק המהות.

⁷² <https://www.musrara.co.il/atsamimex>

⁷³ איל, 1991.



מורל דרפולר, צעקה, 1988-1991, הדפס כסף מטופל, 8.8x8.9. סדרה רבת עוצמה של ראשים שבהם הדימוי - בשחור-לבן או בצבע - מטופל. דרפולר נהרג במתקפת טרור בשנת 2001. תלמידיו מנציחים אותו באמצעות תערוכות לזכרו.



דידיה בן לולו, מסדרת "יפו", 1985,
הדפס פרסון, 20.8x21.4

גיליתי את שמעון לב (יליד ירושלים, 1962) - צלם, חוקר ואוצר - כשחיפשתי תמונות שייצגו את העשור האחרון בתערוכה "מראה מקום - מאה שנות צילום בארץ ישראל" ב-2000. המייצב שלו - כיסאות, כמו שורות בבית כנסת - כלל דיוקנאות של בני משפחתו שנרצחו בשואה, אשר הודבקו לאחורי המושב. שכשהורמו הכיסאות נחשפה שורת פרצופים - כזיכרון אישי מתמשך.

הדימויים של לי ינור (ילידת חיפה, 1963) מכשפים אותי. הם משתנים, יצירתיים, משחררים. אלה הם הדפסים על קנווס מצופה באמולסיה, הולוגרמות, סרטי וידיאו, מוזיקה, הדפסים ובדים מודפסים המוצבים אלה מול אלה. יצירתה עוזבת את המציאות כדי להיכנס לעולם של חושים, תנועה וחלום.

גבי זלצברגר (ילידת ירושלים, 1964) נעלמה מהנוף בשלהי שנות התשעים, וכבר אינה יוצרת. אולם לסדרה החשובה שלה "חלוצים חלודים" יש מקום בכרונולוגיה של הצילום הישראלי (ראו עמ' 387).



שמעון לב, פרט מתוך "בין סורר למורה - שרשרת הדורות" - דיוקנאות של בני משפחה של האמן שנרצחו בשואה, 1999,
הדפס דיגיטלי עשוי מדימוי של המייצב, טכניקה מעורבת והדפסות כסף, 18x24

עקבתי אחרי שי זכאי (ילידת תל אביב, 1957) במשך שנים רבות. בשלהי שנות השמונים היא יצרה עבודות לפרסום לכתב העת מוניטין (ראו עמ' 385). בעבודותיה המגוונות נעשה שימוש בחומרים שונים, כולל הדפס על מתכת. המחויבות שלה לטבע ולאקולוגיה עמוקה ומתמדת. היא מורה, אקטיביסטית ומרפאה.

דידיה בן לולו (ילידת צרפת, 1958), שכמעט אינו מוכר בישראל, הוצג בגלריה לאמנות הצילום שהקים חנן לסקין ברחוב פרישמן בתל אביב ב-1983. מאז הוא קנה לעצמו שם באירופה בזכות תצלומיו רבי-העוצמה והמרגשים מירושלים ומיפו. עבודתו בודקת את הפסיכולוגיה של העבר וההווה, על כל פצעיהם, חריפותם וכאביהם, והיא מודפסת בהדפסי פֶרְסוֹן (Fresson prints) עשירים ויפהפיים. גם מהיצירות שלו מתעלמים בישראל, על אף קשריו העמוקים למקום הזה. ההסבר היחיד שעולה בדעתי הוא שגם פולברג וגם בן לולו, ששניהם היגרו לכאן בשנות השבעים והשמונים, אינם מלמדים בבתי ספר כאן ואינם משופעים בקשרים מועילים. הדבר אינו מצדיק את הזנחת יצירתם.

יתרה מזאת, הם ניוונים מזרמי תודעה אחרים. פולברג מעורב בבירור בהיסטוריה התנ"כית, המתורגמת אצלו לדימויים המציגים התייחסות לתקופות עתיקות בארץ. בן לולו מתענג על סמלים מטפזיים, ועל ממדים רב-תרבותיים של העבר וההווה.



שי זכאי, "ארוחת בוקר על הדשא - מחווה למאנה", 1988, מדפסת דיו, 45x59

גיא רז (יליד גבע, 1964) הוא צלם וחוקר-אוצר. הוא גדל בקיבוץ בעמק יזרעאל והחל לצלם את סדרת ואדי סידר כשהיה עדיין תלמיד. הוואדי הזה שוכן בין המקום שבו שכן הכפר הערבי קומי (היום קיבוץ עין חרוד), חרבת קרע ובית הקברות של כפר יחזקאל. לאחר שירותו הצבאי גילה שחברי הקיבוץ הפכו את הוואדי היפהפה למוזבלה. ב-1995 הוצג התיעוד שלו את הוואדי בגלריית הקיבוץ בתל אביב. בין השאר נראו שם חזירי הבר שצדו חברי הקיבוץ נאכלים בסעודות פאר, ראשיהם משופדים על שיפודי ברזל כמו שורה של צלובים. הדימויים הללו, שיצרו מפגן ראויה פגאני של כוח תוקפני, אלימות וגבריות, הם דיוקן של חלק מן החברה והתרבות הישראלית הנוכחית. הצילומים הללו, העושים שימוש באסטרטגיה דומה לזו שהשתמש בה ויליאם גולדינג בספרו האלגורי **בעל זבוב** (מ-1954), חותרים תחת התפיסה העצמית של החברה הקיבוצית והחברה הישראלית, הרואות את עצמן כמתורבתות, נאורות ומתקדמות. הצילומים של רז עוררו שאלות בנוגע להרס הסביבה, אדישות לערכים אסתטיים ושחיתות רגשית.



גיא רז, ואדי סידר (פרטים), 1995, הדפס דיגיטלי, נייר ארכיב, 30x30

>>

לי ינון, אדם תלוי, 1994, אמולסיה בציפוי ידני על קנווס, 148x76





נעמי צור, "נונס מחיפה", 2000, הדפס כסף, 24x18

סמירה והבה (ילידת 1973), צלמת דרוזית, למדה ב"קמרה אובסקורה" בשלהי שנות התשעים אצל יוסי נחמיאס. עקבתי אחריה מראשית יצירתה, שכללה בעיקר עבודות שבהן נראו נשים דרוזיות, הפעילויות המשותפות שלהן ושל אמה בשדות. תאורה דרמטית היא מרכיב חשוב בעבודתה. היא צלמת-אשה יחידה בקהילה שלה ומקווה להקים מרכז הוראה משלה.

אחת התמונות החותמות את המאה היא תצלום של עדי נס (יליד קרית גת, 1966), שהיה אז בראשית עבודתו על סדרה של דימויים "מבוימים". כללתי את התצלום הזה, מסדרת החיילים שלו, בתערוכה של מאה שנות צילום - חשיפה של תמונות הומו-ארוטיות והצגת חיילים בהקשר זה. "הנושא המרכזי ביצירה שלי הוא הזהות", אומר נס. "זהות גברית וזהות ישראלית".⁷⁴ נס יצר גם סדרה של דימויים המבוססים על תמונות מן התנ"ך.

יאנה בולוס (ילידת 1988), פלסטינית ישראלית, עוסקת בזהות האישית והלאומית שלה. גיליתי אותה במקרה כשפגשתי את אביה בזמן שחיפשתי תצלומים לפרק הפרשנות. גיליתי בחורה צעירה ומוכשרת שלמדה בבית הספר ויצ"ו בחיפה, המעורבת ומעוניינת לא רק בצילום לבדו. היא חלק מדור ההמשך שעדיין לא חקרתי כחטיבה עצמאית באוסף שלי. שני האמנים האחרונים (נס ובולוס) הם בעבורי קרש קפיצה לעתידו של הצילום המקומי.

כל צלם מאלה ראוי ליותר משורות ספורות. לכולם יש גוף עבודות רחב, המשתרע על פני שנים רבות. עבודתו של כל אחד מהצלמים הללו היא עולם בתוך עולם. ייתכן שיהיו תהיות על כך שלא כללתי באוסף צלם זה או אחר. אני יודעת גם שאני עדיין יכולה לכלול עבודות של צלמי עיתונות משובחים ואת הדימויים המתגרים שלהם. למשל, בנייתה של גדר ההפרדה, מ-2002 ואילך, ליד ירושלים ובחלקים אחרים של הארץ, הביאה לשינויים פיזיים קיצוניים, המשפיעים על שני העמים החיים משני צדי החומה. הצילום, הקולנוע, אמנות הווידאו, כולם תרמו לפרשנות על המציאויות החדשות הללו, ביחד עם מגוון פילוסופיות מנוגדות.

אני ממשיכה לאסוף ולחקור. אני מאמינה שמרחק של עשרים שנה יאפשר לי בחירות מושכלות יותר. בתקופה האחרונה הזאת (באוסף שלי) אני רואה פסגה של יצירתיות בצילום הישראלי. אף שהעבודות באוסף אינן מציעות מבט מקיף, אני רוצה להאמין שהן מכסות מבחר נאה של אפשרויות. בספר כזה, המתאר את האוסף שלי, לא היה אפשר לחקור לעומק נושאים רבים. אנתולוגיה של טקסטים וראיונות הקשורים בצילום מחמישים השנים האחרונות תוכל לתרום להבנה עמוקה יותר ולהגדרות מדויקות יותר גם של העבודות שבחרתי.

⁷⁴ Schalit, 2006



סמירה והבה, אמי בשדות מלקטת זעתר, 2000, הדפס כסף, 22.2x15



יאנה בולוס, דיוקן עצמי, "מש אדרי אקון", 2010, הדפס דיגיטלי, 22x34



עדי נס, ללא כותרת (הסעודה האחרונה), 1999, הדפס Type C, 13.1x17.6 (באדיבות גלריה ג'ק שיינמן ניו יורק והאמן). בחרתי את הדימוי לתערוכה "מאה שנות צילום" בשנת 2000. מאז הוא הוצג אינספור פעמים ורבות נכתב על אודותיו. יגאל צלמונה מסביר שהחיילים הם "שליחים של רעיון ושל כוח חזק מהם ומקרבות של מצב פוליטי ולאומי שאין להם שליטה עליו" (צלמונה, **מאה שנות אמנות ישראלית**: 430).

פרשנות



צלם לא ידוע, אדם זה מופיע בכמה נסיבות לא קשורות באוסף, וגיליתי אותו גם באוסף של אילן רות.

דמיינו מצב שבו אלפי צילומים מתגלים בחפירה ארכיאולוגית (בהנחה שהנייר נשמר במצב מושלם והתצלומים לא דהו). החוקרים, ממרחק של מאות שנים, מנסים למיין אותם. ללא עריכה, התוצאה הטבעית תהיה דומה לתוצאות שתמצאו בפרק זה. המפתח להבנתם של הנרטיבים הרבים הוא מציאת חיבורים אוניברסליים שגורמים לסך כל החלקים להיות גדולים מן השלם.

”פרשנות” (Commentary) היא כנראה התיאור הטוב ביותר לאסופה של צילומים רבים באוסף שלי שאין להם בפני עצמם מקום ברור או אפיון מוגדר, ולמרות זאת הם מעוררים סקרנות. התחלתי לחשוב על כך לראשונה במהלך ההכנות לתערוכה ”מראה מקום - מאה שנות צילום בארץ ישראל” ב־2000. החלטתי במודע לכלול בתערוכה מגוון רחב היקף ככל שיכולתי למצוא, כדי לכלול את כל קבוצות האוכלוסייה השונות בישראל ולא להציג נרטיב ציוני בלבד. התמונות הללו הוצגו בתערוכה באלבומים קטנים שכותרתם הייתה ”גניזה”, כפי שהסברתי קודם. בשלבי ההכנה הסופיים להדפסת ספר זה, כשנדרשתי לקבל רשות ממשפחות ערביות לשימוש בדימויים ובסיפורים שהשתמשתי בהם בעבר



צלם לא ידוע, שמירה על חזות קשוחה, שמירה על מסורת: כוס תה באמצע שום מקום כמחווה בריטית, הדפס כסף, גודל עמוד: 17.4x29; גודל דימוי: 6.4x10.5. לתצלומי חובבים היה בעיני תמיד קסם שלא ניתן לעמוד בו. התצלום הזה מקורו באלבום שהיה שייך לחייל בריטי שאיני יודעת את שמו בתקופת המנדט. הדימוי מתאים למילותיו של נוהל קאוורד: ”כלבים משוגעים ואנגלים מעזים לצאת בחום הצהריים. היפנים לא זזים, הסינים לא מעזים, ההודים והארגנטינאים ישנים מחצות עד אחת”



ורנר בראון, חגיגת שבועות (חג הביכורים) בבית הסוכנות היהודית (בית הקרנות) בירושלים, בסביבות שנות השישים, הדפס כסף, 20.4x17.8 (באדיבות יהודה בראון)

בתערוכה, נאלצתי להתמודד עם כמה סירובים. זו הייתה אכזבה קשה, וזה קרה בגלל המציאות הפוליטית בארץ כיום.

החטיבה הזאת כוללת תצלומים מוזמנים וגם תצלומים אישיים, שנוצרו לרוב על ידי צלמים שאינם מוכרים. גיליתי שלתצלומים אישיים לא רשמיים, סדוקים או אפילו קרועים, יש לפעמים כוח למשוך תשומת לב. לעתים הם יכולים לרגש יותר מצילום אמנותי שהודפס באיכות גבוהה. אלה מהווים את הקטגוריות הדומות: שפת המקום (vernacular), ישראליאנה או צילומים בני חלוף (ephemera) שנמצאו בקטלוגים. הנושאים העולים כאן יוצרים קליידוסקופ של בני אדם ואירועים בארץ: חיילים בריטים וטיילים, צליינים רוסיים, הגירה, נשים יהודיות וערביות בעבודה, ילדים, התיישבות, ביצות, התרחשויות צבאיות, מדים, טקסים, טקסי זיכרון, ירושלים, תמונות של קהילות שונות באירועים כמו לוויית, חגים, עבודה או מצעדי מחאה, טקסי הנחת אבני פינה, חקלאות ערבית מסורתית, כלי עבודה, אדריכלות, תלבושות, בניינים, לוחמים, טבע, קבוצות חקלאיות המציגות את תוצרתן או מכינות את האדמה לזריעה, טיולים ואתנוגרפיה.



צלם לא ידוע, חפירת שוחות במקום לא ידוע (אולי בשנת 1967), הדפס כסף, 11.9x18



דוד טרי, תרגילי התעמלות במועדון מכבי, תל אביב, 9.7.1933. הדפס דיגיטלי

כנראה בשנות הארבעים. באמצעות קשרים עם הקהילה היהודית בשנחאי למדתי שמשפחתו באוסטרליה, אך לא הצלחתי להתקדם במחקר. שתי דוגמאות אלה מעידות על סקרנותם של הצלמים ועל הבחירות הוויזואליות שלהם. אפילו היום הן עדיין מבטאות את התקווה היהודית להתיישבות בארץ ובו זמנית מציגות את החקלאות הערבית - לא כנחותה, אלא כשונה. תמיד אני מרגישה תחושת מחסור במציאת תמונה בודדת או חלק מאוסף תצלומים שנלקחו מן השלם. הדבר מונע את האפשרות להבין את נקודת המבט של הצלם. שתי קבוצות התצלומים הפרטיים שהזכרתי מתעדות ביקורים במבט ספונטני, ללא פיקוח חיצוני; הן מאפשרות ראייה רחבה יותר של הארץ. האפשרויות להבין מתייחסות לתהליכים פוליטיים וחברתיים רחבים של אותה עת, כמו למשל בתי חומר לעומת מבנים אירופיים (שיטות מסורתיות או מודרניות), כמו גם את האופן שבו התצלומים נתפסים כספונטניים או מוזמנים במהלך השנים. קיבלתי אלבום קטן שדפיו מודפסים, ובו הדפסי-מגע, "קונטקטים", שיצר בביקורו בפלשתינה ב-1924 מיכאל גוטסמן מברלין. הוא התיישב ב-1936 בחיפה. בנו, הצלם זיו גוטסמן (1920-2001) נתן את האלבום להיסטוריונית של הצילום רות אורן, והאלבום נמצא כעת באוסף שלי. תיאוריו מביעים את תפיסתו ביחס לאפשרות הקמתה של מדינה יהודית. למשל:

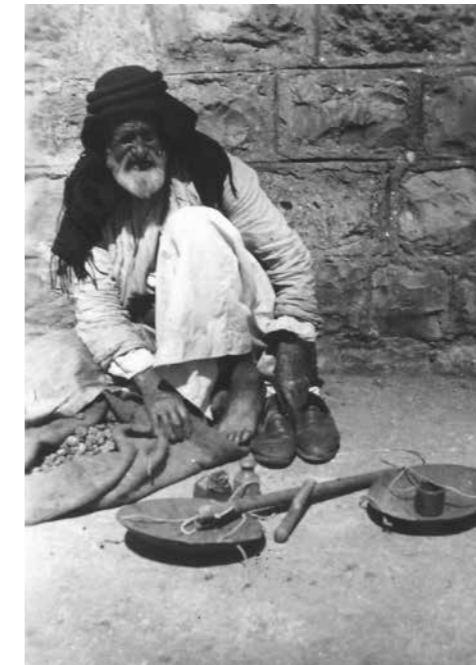


דה שרל, איכר דרוזי חורש עם שורים, שנות השלושים או הארבעים, הדפס כסף, 6x8.5



דוד טרי, אירוסי אסתר נדב ויעקב זיניוק (באמצע), עם אמה של אסתר, רומיה, ואחותו של יעקב, מלכה, הדפס דיגיטלי (באדיבות שלמה טרי)

זה מטמון מקורי המקיף היבטים רבים של החברה. לעתים התמודדתי עם חידות כמו הצורך לזהות אדם שמופיע באירועים שונים או אפילו באוספים אחרים. הן בהתבוננות בתצלומים אישיים חובבניים והן בהתבוננות בתצלומים מקצועיים ובתצלומי עיתונות ניתן להבחין בשינויים תרבותיים ובהבדלי מעמדות גדולים בין החברה היהודית לערבית, בין אוכלוסיות חקלאיות לאלה העירוניות, בעיקר לפני 1948. באחת המכירות הפומביות קניתי כמה תצלומים אישיים שצילם מבקר יהודי בפלשתינה. מאוחר יותר שאלתי את מנהל המכירה אם הוא יכול לספר לי מהיכן הגיעו. למדתי שהתמונות צולמו במצלמת "לייקה" על ידי רב רפורמי בביקורו בארץ. איני יודעת עליו דבר מלבד שמו, גרינברג, וכי לימים השתקע כאן ומת בגיל מבוגר בבית אבות בירשאל. חפציו פוזרו, וכל מה שיכולתי לקנות היו רק כמה תצלומים שנראו חסרי קשר. המראות היו מגוונים. היה ברור שהוא התעניין בתיעוד פעילויות יהודיות וערביות כאחת. הארכיון האבוד המפורז שלו היה בוודאי מעניין יותר לו נותר שלם. הסיפור הזה מאפיין את האובדן הגדול של ההיסטוריה הוויזואלית שלנו, המתרחש כשאדם הולך לעולמו ואין בקרב בני משפחתו מי שמתעניין בדאגה למורשתו. ברשותי גם חלק קטן מן התצלומים הפרטיים שצילם אדם ושמו דה שרל (De Sherell - השם מוטבע על כל הדפס זעיר), מבקר יהודי שהגיע לפלשתינה,



דה שרל, רוכל ברחוב עם מאזניים, שנות השלושים או הארבעים, הדפס כסף, 8.5x6



דה שרל, זוג ערבי צעיר בלבוש מסורתי, שנות השלושים או שנות הארבעים, הדפס כסף, 8.5x6



אמריקן קולוני, לוחמים בדואים, בסביבות 1910. בצד האחר יש שני דימויים נוספים - האחד של קבוצת אנשים מתכוננים לשגר את כלביהם לציד; והאחר נוף של מה שהוא כנראה בית המשפט. בהעדר ראייה כתובה, אני משערת שאלה צולמו באנגליה. הדפס אלבומין, 21.3x27.6

כמה קולוניות בעמק [עמק יזרעאל] כבר מפיקות יותר ירקות מכפי שנדרש מן הערים הגדולות שבסביבה. מה עליהן לעשות בהם, מאחר שעדיין אין מפעלים לשימור ירקות, והירקות אינם שורדים לאורך זמן? [...] אפשר לראות כי יש מרחב גדול לפיתוח מפעלי שימור [...] לאחר שימור, אפשר יהיה לייצא אותם למצרים, לסוריה, אבל גם לאירופה, בעיקר מאחר שניתן לגדל גם ירקות אקזוטיים.⁷⁵ המצב דומה בנוגע לטבק. על פי דיווח של אגודת מגדלי הטבק היהודים בפלשתינה מסוף חודש מארס, שקיבלתי לאחרונה, בערך לפני שישה שבועות, הקציר היה 200 קילוגרם בשנים 1920-1921; בשנים 1922-1923 הוא גדל לכמות של 6,000 קילוגרם [...] והשנה (1924) הצפי הוא ל-600 עד 700 אלף קילוגרם.⁷⁶

על קשרי תחבורה עם העולם הוא כתב:

יש כבר רכבת ישירה בין קהיר לירושלים. אם תצאו מקהיר בשעה 17:00 תגיעו לירושלים ב־9:00 למחרת בבוקר. הדרך לפלשתינה עדיין עוברת במצרים, כי לפלשתינה עדיין אין נמל משלה, אף שהדבר עתיד להשתנות בתוך שנים אחדות, כשייבנה נמל חיפה [...] והמצב ישתפר עוד יותר אפילו כאשר תיסלל הדרך הקצרה שבין עכו לביירות (כ־1,200 קילומטרים). אנשים מקווים שהדבר יתגשם בתוך חמש עד שש שנים. במקרה זה, הנסיעה לפלשתינה ברכבת תהיה אפשרית ישירות מאירופה דרך קונסטנטינופול, תוך ארבעה ימים ולילות.⁷⁷

תצלומים אישיים שצילמו מבקרים חובבים מספקים לעתים קרובות מבט מפתיע על האופן שבו התרשמו מן הארץ. אלה שראיתי מוצגים, או ההדפסים באוסף שלי, מעידים על עניין אנושי ולא על נרטיב מתוכנן וממוקד. דוגמה מצוינת לכך היא אוסף זאב (וילהלם) אלכסנדרוביץ' הכולל כ־16 אלף תצלומים, שרובם צולמו בראשית שנות השלושים במהלך שלושה ביקורים בפלשתינה. ניתן לראות אותם באינטרנט כחלק מן האוספים של הספרייה הלאומית.

בחירה מעניינת במיוחד של נושאים אחרים עשה מבקר אנונימי בדף אחד באלבומו. קניתי אותו לבדו, מופרד מן ההקשר הקודם שלו. שני הצדדים, ובהם בסך הכול שלושה דימויים לא קשורים, מציגים מגוון רב של תרבויות ומדגימים כיצד התקופה תומצתה על ידי אדם אחד. בצד אחד של הדף יש תצלום שנראים בו רוכבים וכלביהם מתכוננים לצאת לציד - כנראה באנגליה. בצד השני יש תצלום של בניין מרשים, אולי בית משפט, בסגנון אנגלי של המאה השמונה-עשרה, ומתחת - קבוצה של בדואים בלבוש טקטי. הבלבול בין התרבויות מדגים כנראה

⁷⁵ .23 :Gottesmann, 1924
⁷⁶ שם: 24
⁷⁷ שם: 36

את האופן שבו טייל בן המאה התשע-עשרה, זמן רב לפני ימי תקשורת ההמונים, חווה את "הטיול הגדול" (The Grand Tour).

בספרייתי אני מחזיקה בספר *Gath to the Cedars* (מגת אל הארזים) מאת סוונה ה' קנט,⁷⁸ שנכתב בעקבות מסעותיה ב־1872. הדפס אלבומן שמראה אותה מוקפת בחבורה של לוחמים בדואים בפלמירה (תדמור), מציג במדויק את החוויה האקזוטית של אותה תקופה, בהקשר של צליינות נוצרית, בדרך אל ארצו של המושיע. זהו האיור היחיד בספר המרתק על נרודים ואתרי העלייה לרגל.

דיווח נוסף ומעניין במיוחד ממסע צלייני הוא זה של סטיבן גראהם (Graham), אנגלי דובר רוסית שהצטרף לקבוצה של איכרים רוסים צליינים ב־1913. הוא צילם בעצמו. ספרו *With the Russian Pilgrims to Jerusalem* (עם הצליינים הרוסים לירושלים) מתאר את מסעו במרחבי ארץ הקודש ב־1913:

האיכרים חשים שאחרי שביקרו בירושלים הם השלימו את כל המטרות החשובות של חייהם. הם לוקחים את תכריכהם לירדן, ולובשים אותם כדי לטבול בנהר הקדוש. לבושים לבן, על גדות הנהר במקום שבו הטביל יוחנן, הם נראים כמו מתים שקמו לתחייה בבוקר תחיית המתים הסופית. הם מבלים את הלילה בקברו של ישוע, מקבלים את האש הקדושה ומכבים אותה במצנפות שחבשו בארונות הקבורה שלהם.⁷⁹

התצלומים שצילם דוד סרי התפרסמו לאחר שבנו שלמה החל לסרוק אותם ב־2001. אוסף התשלילים אפשר לו לגלות רבות על חיי אביו ועל משפחתו.⁸⁰ התצלומים מעידים על עניין במוזיקה, ומתעדים טיולים קבוצתיים ברחבי הארץ, בעיקר בשנות השלושים והארבעים. הם מפגינים שמחת חיים וסקרנות ופותרים חלון אל חיים ללא מסר וללא אידיאולוגיה נוקשה.

תמונות רבות הופקו למטרות שונות כמו תעמולה יהודית וגיוס כספים לקהילות חרדיות. דימויים אחרים של הקהילה הערבית הוכנו למטרות מסחריות, או לקראת אימונים צבאיים יהודיים וערביים. במבט לאחור אפשר לחוש במגוון הכוחות המשפיעים כאן. כשבוחנים את הדימויים הללו יחד רואים מגוון של קהילות, קבוצות אתניות ולאומיות, שכל אחת לוחמת על האמת שלה.

אני מוקסמת מהדימויים הללו. למה כל אלה נמצאים באוסף שלי? לפעמים מדובר בסקרנות פשוטה; תמונה של קהל ליד בית העירייה שזה עתה נבנה בתל אביב, ואנשים לבושים בלבן; מצעד יום העצמאות ב־1959 שבו חיילים בדואים רוכבים על גמלים; מצעד המחאה נגד הספר הלבן ב־1939; תנורי חמר בכפר כנא; מערות אום פקרא בהר חברון, שיכלו להיות אתר מורשת של אונסק"ו בזכות ההתיישבות הרציפה

⁷⁸ .78 :Kent, 1874
⁷⁹ .5 :Graham, 1913
⁸⁰ .80 :סרי, 2004



נושא האש הקדושה בעשית הקדושה, פורסם בתוך *Graham, With the Russian Pilgrims to Jerusalem*, p. 290 "הצליינים מנסים לשמור על האש חיה עד שיחזרו לכפריהם ברוסיה. לאחר מכן הם מדליקים בעזרתה נרות מול האיקונות בבתיים ובכנסיותיהם" (שם).



צלם לא ידוע, גב' קנת בתדמור, 1872



צלם לא ידוע, חיילים בדואים על גמלים. חגיגות יום העצמאות, 1951, תצלום חובבים, הדפס כסף, 8.8x13.8

שם לאורך זמן רב. כשתמונות של יהודים וערבים מוצגות באותו הקשר, התוצאה המשולבת נראית טבעית ביותר. הסינון העריכתי של הנוכחות הערבית לאורך שנים רבות חיזק את תחושותיהם של יהודים וישראלים כי הם כמעט לבדם בארץ. כשאני מתבוננת בפרק הפרשנות, עתה לאחר שקוטלג, אני יכולה לראות שהוא משמש בסיס מוצק לאוסף כולו, ומכיל דימויים חשובים ביותר המתייחסים למגוון ולמורכבות של הארץ. נכון אמנם שאספתי ללא נטייה לטובת קבוצה כלשהי, אולם רוב החומר הנגיש הגיע מן המגזר היהודי. בנייה של מבט ארוך טווח על הקהילה הערבית הוא בעייתי משום שחומרים אלה אבדו, נבזזו, נהרסו או פוזרו ב-1948 ואחריה. אנו יודעים מעט על מה שנמצא בארכיוני צילום פלסטיניים, מה הם מכילים ואם נראה אותם אי פעם, אם הם קיימים עדיין. רונה סלע בילתה את שני העשורים האחרונים בהוראת הנושא ומחקרו. אין ספק כי עבודתה תעשיר את הידע שלנו. לא פעם התחבטתי בשאלת האופן שבו יש לארגן את תצלומי הפרשנות הללו. האם עלי לשלב אותם בכל פרק וכך להיות נאמנה יותר לרצף הזמן, או שעלי להציג אותם בפני עצמם, בפרק נפרד? בסופו של דבר הרגשתי שהשפעתם גדולה יותר בבחינה נפרדת, כשהם מאורגנים על פי רצף כרונולוגי. הפרק הזה יוכל אולי לשמש בסיס לתיעוד היסטורי עתידי.



גדעון סלע, אשה, 21x29.7, הדפס על נייר A4



ליאו טילבר, אירוע ברחוב ביאליק, תל אביב, בסביבות 1927, רוב הנוכחים לבושים לבן, הדפס כסף, 13x8.1

מימין: סבתא רבתא, סבתה ומשפחתה של ז'נט מטאר, חיפה, בסביבות 1907, רפרודוקציה (באדיבות ז'נט מטאר) משמאל: דוד סבוג'י, דיוקן ילד, הדפס אלבומין, 9.8x6



אמריקן קולוני, גמלים להעברת ציוד לקבוצת מטיילים, 1910, הדפס אלבומין, 17x25.3



צלם לא ידוע, סטריאוסקופ, צליינים רוסיים בעלייה לרגל לירושלים, לפני 1914, הדפסי אלבומין, 8.7x17.4

צלם לא ידוע, נירות, גמלים וטאבון, חיפה, 1908, רפרודוקציה, 10x15 (באדיבות בית הספר האיטלקי הכרמליתי)



אברהם סוסקין, הגרלת החלקות באחוזת בית, 1909, הדפס כסף, 13x18



צלם לא ידוע, השלמת הבנייה של תחנת הרכבת בחיפה, 1906. משמאל לימין: אנדראס מג'דלאני (אבו נאיר), חנא שחאדה, אברהם שחאדה ליד אחיו, שלח שחאדה הילד. רפרודוקציה (באדיבות משפחת שחאדה, חיפה)



צלם לא ידוע, "שמיטה נצחית", הדפס כסף, 7.5x12.5. תצלום סטודיו זה צולם בשנת השמיטה תר"ע-1910, בעת המחלוקת על יישום השמיטה, שבה אסור לעבד את האדמה. הרב אברהם יצחק הכהן קוק תמך ב"היתר המכירה", המאפשר את המשך עבודת האדמה, וכך העניק חותם כשרות למפעל הציוני



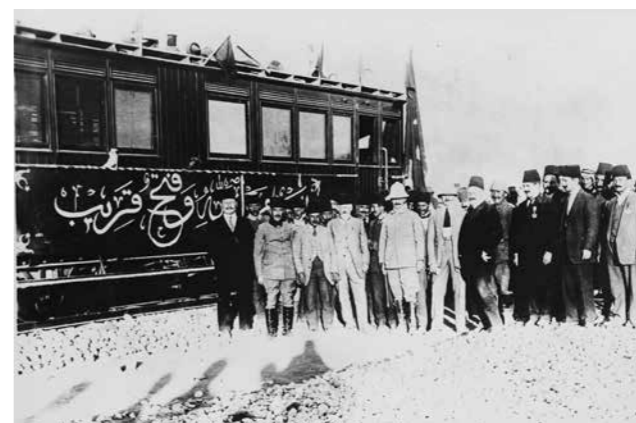
צלם לא ידוע, מטוס גרמני שהופל, מלחמת העולם הראשונה, 1914-1918. מאלבומו של חייל בריטי ששירת במצרים ובפלשתינה. האלבום כולל תצלומים מחייו האישיים, למשל משחק טניס. הדפס כסף, 11.9x18



מימין: צלם בריטי לא ידוע, אם מוסלמית ובנה בירושלים, בסביבות 1918-1920, הדפס כסף SPC, 7.5x12.5. משמאל: צדוק בסן, משפחת הומינר, ירושלים, בסביבות 1912, רפרודוקציה (באדיבות משפחת הומינר, חיפה)



צלם לא ידוע (אולי ח'ליל רעד), נציגי ממשל טורקיים ומהנדסי הרכבת עם הרכבת הצבאית הטורקית הראשונה, באר שבע, 1915, הדפס כסף חדש, 11.3x16.2



אמריקן קולוני, כניעת ירושלים לבריטים, לוטננט קולונל ביילי, בריגדיר ג'נרל ווטסון וראש העיר בשער יפו בירושלים, 1917.9.12, הדפס כסף, 11.1x16.3



צלם לא ידוע, שיעור תפירה עם אם המנזר לאונטינה, חיפה, 1912, רפרודוקציה (באדיבות בית הספר האיטלקי הכרמליתי)



יוסף שוויג, "גדודי העבודה": נשים עובדות
בסלילת כבישים, שנות העשרים, הדפס
7x12 כסף



יוסף שוויג, ישיבת סלבודקה בחברון,
הדפס כסף, 13x18



צלם לא ידוע, מסעדת שיקמן ברחובות,
שנות העשרים, הדפס כסף, 16.1x12.4



צלם לא ידוע, הספינה "ביירון" שעלתה
על שרטון, יפו, הדפס כסף,
8.8x13.6. המתבוננים הסקרנים משקפים
את הגיון באוכלוסייה.



צלם לא ידוע, "אבא שלי, מימין, והפועלים
שלו במהלך בניית נמל חיפה", ראשית
שנות השלושים, רפרודוקציה
(באדיבות ז'נט מטאר, חיפה)



צלם לא ידוע, סבלים ערבים מחכים
לעבודה, יפו, אוגוסט 1926,
הדפס כסף, 17.4x22.8



צלם לא ידוע, מטיילים יהודים עם מדריך טיולים מחוץ למקאם (מבנה קדוש) בשית במישור חוף יהודה, הדפס כסף, 8.5x11



מ' סוויס, מופע סוף שנה, בית הספר האיטלקי הכרמלית, רפרודוקציה, 1936-1935



צלם לא ידוע, סנדלר, 1935, הדפס כסף, 10.2x14.7



צלם לא ידוע, תהלוכת פורים בתל אביב, אוטובוס של קואופרטיב התחבורה "המעביר", 1933, רפרודוקציה (באדיבות אילן רוט, הרצליה)

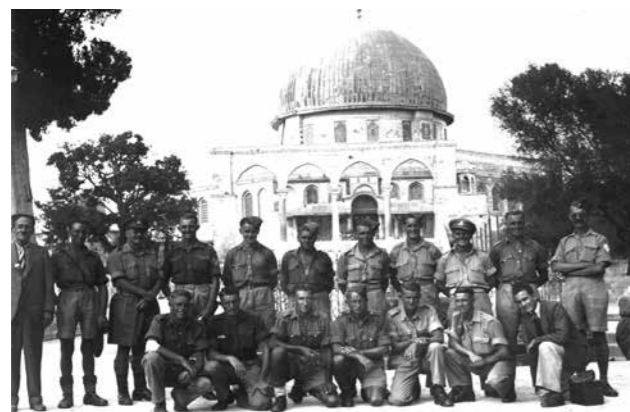


צלם לא ידוע, המנהיג הערבי פאוזי קאוקג'י, מפקד צבאי ערבי, שנודע במיוחד במלחמתו נגד היישוב במאורעות 1937-1939 ובמלחמת העצמאות, הדפס כסף, 6.5x9



י' כהן, הנחת צינורות ביוב, תל אביב, 1934, הדפס כסף, 12x16





צלם לא ידוע, קבוצה של חיילים בריטים מול כיפת הסלע, שנות השלושים או הארבעים, הדפס כסף, 8x10

רולף קנלר, סליק (מחבוא נשק), שנות הארבעים, הדפס כסף, 17.1x23.3 (באדיבות דורית אוזב)

למעלה: צלם לא ידוע, משחק טניס בין קאנטרי קלאב חיפה וימק"א ירושלים, שהתקיים בחיפה, 1942, רפרודוקציה (באדיבות משפחת שחאדה חיפה)

למעלה: צלם לא ידוע, קבלת פנים בבית העירייה בחיפה לציון יום הקדוש של מייסד הקהילה המארונית מארון. מימין לשמאל: אברהים גמאשי, אמיל שקיבאן, שלח שחאדה, סגן ראש העיר וראש עיריית חיפה בפועל רשיד אל-ח'ורי, עוזר למוכיר העיר הראשון, ונעמתאללה סלמה, 9.2.1947, רפרודוקציה (באדיבות משפחת שחאדה, חיפה)

למטה: דאוד בסיס, חייל דרוזי מדליית אל-כרמל עטור מדליה על שירותו במלחמת העולם השנייה. הוא נלחם בלוב, נשבה בשבי הגרמני ביוון והבריח מזון לאסירים יהודים.

למטה: צלם לא ידוע, חיילים בריטים במחסום דרכים, שנות הארבעים, הדפס כסף, 11.5x16.9

למטה: צלם לא ידוע, כיסוי עצי הדר, כיסוי העצים נעשה כנראה כדי להגן עליהם מפני קורה, בסביבות 1940, 12.4x16.1

למטה: צלם לא ידוע (אולי פטר מרום), חתונת בני הזוג הורוביץ, הדפס כסף 13.6x14.4



למעלה: למעלה: עולי רגל יהודים להר ציון, המקום הקרוב ביותר להר הבית לאחר מלחמת העצמאות, הדפס כסף, 18x24 (כל הזכויות שמורות לקרן מרלי שמיר. מאוסף מוזיאון תל אביב לאמנות)

למעלה: יוסף שוויג, מחכים למוזון במנזר סנטה קתרינה, הדפס כסף, 18x24 מתוך כתבה מסיני אחרי מלחמת סיני ב-1956. הנעליים בעלות שני הצבעים סקרנו אותי במיוחד.

למטה: צלם לא ידוע, טקס טבילה בחיפה, שנות החמישים (באדיבות משפחת שחאדה, חיפה)

למטה: צלם לא ידוע, עולה צעירה מקובלנקה, שנות החמישים, הדפס כסף, 12x17.5



למעלה: צלם לא ידוע, חיפה, חגיגות יום העצמאות, 1956, בהשתתפות סגן ראש העיר שלח שחאדה, רפרודוקציה (באדיבות משפחת שחאדה, חיפה)

למעלה: צלם לא ידוע, קורס ריענון לעובדי מס הכנסה, יהודים וערבים גם יחד, 1955, רפרודוקציה (באדיבות סעיד בולוס, כפר יאסיף)

למטה: צלם לא ידוע, ילדים וחיית המחמד שלהם במעברה, מקום לא ידוע, בנגב, שנות החמישים, הדפס כסף, 18x24

למטה: צלם לא ידוע, הקונסול האיטלקי זנפרטי ומשפחתו, ביקור בבית הספר האיטלקי הכרמליתי, חיפה, 28.5.1956, רפרודוקציה (באדיבות בית הספר האיטלקי הכרמליתי)



למעלה: פוטו שוורץ, נער מניה תפילין, מקום לא ידוע, שנות השישים, הדפס כסף, 12x17.7 (באדיבות אוהד אבני)

למעלה: תזמורת מג'ד אל-כרום בניצוח סלים סלמה, 1963 (כל הזכויות שמורות לסלאם מוניר דיאב)

למטה: ---, משפחת זרייק, יום ראשון של הדקלים בנצרת, 1966, הדפס כסף (באדיבות משפחת זרייק, חיפה)

למטה: משה פרידן, נשים עובדות בשדה עגבניות ליד תמרה, הגליל התחתון, נובמבר 1966, הדפס דיגיטלי



למעלה: ראובן מילון, ארטיק, שנות השישים, הדפס דיגיטלי

למעלה: צלם לא ידוע, ריקוד חרבות מסורתי בחתונת סעיד ומאהא בולוס, כפר יאסיף, 1964, רפרודוקציה (באדיבות מאהא בולוס)

למטה: סמי גורן, מבקרים מג'נין ביריד החקלאי של עפולה, 1969, רפרודוקציה (באדיבות משפחת גורן, קיבוץ בית העמק)

למטה: ד"ר חאלים מחולי, מחנה הפליטים בלאטה, 1968, רפרודוקציה (באדיבות משפחתו של ד"ר חאלים מחולי, כפר יאסיף)

קובי גיל, אחותי אודרי עם משפחתה
בסיני, שנות השבעים, סריקה משקופית
(באדיבות אודרי גיל)



מימין: משפחת בולוס, סעיד והילדים ועץ
חג המולד, כפר יאסיף, 1971 (באדיבות
סעיד בולוס, כפר יאסיף)



משמאל: רוי ברודי, ארוחה על הזחל"ם,
מלחמת יום הכיפורים, 1973, הדפס
דיגיטלי מתשליל

צלם לא ידוע, טקס קביעת שם רחוב על
שמו של ראש העיר שלח שחאדה, חיפה,
20.10.1977, רפרודוקציה (באדיבות
משפחת שחאדה, חיפה)



צלם לא ידוע, ויולט חורי, ראש המועצה
המקומית כפר יאסיף, 1971, רפרודוקציה
(באדיבות סעיד בולוס, כפר יאסיף)



אודרי גיל, צופים מהצד בהפגנת הפנתרים
השחורים, "הם יושבים על הברזלים",
ירושלים, כיכר מנורה פינת רחוב בצלאל,
1971, הדפס דיגיטלי



רוי ברודי, חגיגות פורים, עין כרם, בית
הספר החקלאי, 1974, הדפס דיגיטלי
מתשליל



אודרי גיל, מתפעלים מלמבורגיני חדשה, שנות השמונים, רפרודוקציה (באדיבות אודרי גיל)



רוי ברודי, ביקורי בעידנא, ליד חברון, 1985/6, הדפס דיגיטלי



כלה לפני חופתה, 1990, הדפס דיגיטלי (באדיבות משפחת בן גד, חיפה)



מימין: צלם לא ידוע, רוי ברודי והתיירים שלו מתכסים בבז' בים המלח, שנות השמונים, הדפס דיגיטלי



משמאל: צלם לא ידוע, מימי זרייק עם אביה ביום חתונתה, 1985, רפרודוקציה (באדיבות משפחת זרייק)

משפחת זרייק, גן ילדים ליד נצרת, עם תצוגת סיפור הולדת ישוע, 1989, הדפס דיגיטלי, את תפקיד מרים מגלמת הבת הקטנה של משפחת זרייק (לבושה בלבן) וישוע התינוק שוכב בעריסה



רוי ברודי, קבוצה של נוצרים באתר הטבילה בירדן, ליד טבריה, שנות השמונים, סריקה משקופית, הדפס דיגיטלי (באדיבות רוי ברודי)





למעלה: משפחת בן גד, חיפה, גברים רוקדים בחתונה משפחתית, 1990, הדפס דיגיטלי (באדיבות משפחת בן גד, חיפה)

למעלה: משפחת בן גד, חיפה, מדליקים נרות חנוכה, שנות התשעים, רפרודוקציה

למעלה: ויויאן סילבר-ברודי, עולה מאתיופיה עם סל קלוע בעבודת יד, במרכז הקליטה בירושלים, 1991, הודפס מתשליל סרוק

ויויאן סילבר-ברודי, עולים מאתיופיה לומדים עברית באולפן, 1991, הודפס מתשליל סרוק

למטה: רוי ברודי, רוטב שזיפים מעצי הגינה של ויויאן, 1995, הדפס דיגיטלי

למטה: ויויאן סילבר-ברודי, אירוע לילדים בעין הוד - קישוט חומת הכפר, שנות התשעים, הדפס דיגיטלי

למטה: משפחת זרייק, עץ חג המולד בנצרת, 1991

למטה: ויויאן סילבר-ברודי, אמי דורותי במועדון כדורת הדשא שלה ברמת גן, 1994, הודפס מתשליל סרוק

הערות סיכום

במבט כולל על הצילום הישראלי מתגלים קשרים ברורים למגמות בינלאומיות, היוצאות לפועל בדרך מסוימת וייחודית למקום. עד כה, פרסומים מעטים הציגו סקירה מקיפה על הצילום בארץ, אף שמגוון הספרים והקטלוגים רחב מאוד וראוי לסקירה בפני עצמו.

במהלך הכנת הספר הזה – שארכה זמן רב יותר משציפיתי – פקפקתי בעצמי לא מעט. פעולת האיסוף מונעת על ידי מגוון רחב של גורמים: סקרנות, עניין אסתטי והיסטורי, וכן תגובות פסיכולוגיות ורגשיות. כל אדם אוסף מתוך כוונה שונה, לפעמים גם בניגוד לנרטיבים הרשמיים. התחבטתי בנוגע ליתרונות והחסרונות של שילוב דימויים בדיאלוג עם ההיסטוריה וכאמצעי להתחבר לרוח הזמן. כוונתי הייתה להראות מבט אורגני של הצילום עד לשנת המילניום. לדורות הבאים נותרה עדיין עבודת מחקר ותיעוד רבה, וברור שהיא יכולה להתרחב בצורה אורגנית. לעתים אני תוהה מה יקרה לאחר מכן, אחרי יצירת בסיס לאוסף: אולי חינוך להתבוננות וראייה בדרכים שונות? במהלך האיסוף וחקר הצלמים המקומיים, האוצרות, הכתיבה וההוראה, השתעשעתי במחשבה שתצלומים הם דבר מוחשי בעוד שמיתוסים ואגדות אינם כאלה.

האוסף שלי אינו בנוי בצורה מאורגנת, ולעתים חשבתי שהוא דומה לעבודת טלאים המתרחבת עם הזמן. הרעיון של עבודת טלאים צילומית ככלי ללמידה, או טוב יותר, כדי לחוש את ההיסטוריה, העסיק אותי במשך שנים. לימוד היסטוריה כדיווח כרונולוגי של מלחמות, הישגים ומאבקים הוא עדיין הצורה המקובלת. תוספת של דימויים מגוונים, טלאים צילומיים, עשויה לעודד אמפתיה, סקרנות ותשוקה לדעת יותר, ולקדם את הרגישות להכרה באחר. כפי שכתב ההיסטוריון אריה קיזל: "הדבר יסלול את הדרך לקראת שרטוט דרך חיים משותפת שאינה מתעלמת ומסתירה, אלא מנכיחה את כל הנרטיבים והמרכיבים של הזיכרון הקולקטיבי בחברה, מתוך הבנה שסוג כזה של הנכחה [sic] ישרת באורח חיובי תהליך של הכרה, וימנע ניכור שנובע מהדרה"⁸¹.

איזה ערך מתמשך עשוי להיות לאוסף כמו זה שלי, אחרי שסיווגתי ותיארתי אותו? כפי שראינו, היסטוריית הצילום שלנו היא נושא מורכב, המתייחס לסצנה הבינלאומית וגם להתפתחויות הפנימיות בישראל. אף שחלקים מן האוסף שלי משקפים חומרים דומים לאלה שקיימים באוספים מוסדיים גדולים פי כמה, הנחת היסוד שלו שונה מבחינה אידיאלוגית. הכללתן של תמונות אישיות והצגת ההיסטוריה של הצילום במבט מתמשך ומתוך עמדה מכלילה, עשויות לא לספק את כל הקוראים. למרות זאת, אחרי שביליתי שנים רבות כל כך בהתבוננות

81. Kizel, 2015: 4

ובחיפוש אחר תצלומים שיהדהדו את תפיסת עולמי, לא הייתי רוצה שהאוסף יהיה קול פסיבי. כמה אוספים חשובים ורציניים של צילומים פוזרו בשנים האחרונות. תקוותי הגדולה היא שאוסף זה יישאר שלם וימשיך להתפתח.

טבעו המגוון של האיסוף אחראי במידה רבה לשינוי שהתחולל בהבנה שלי את החברה הרב-תרבותית שבה אנחנו חיים, וגם למודעות הגדלה שלי. הייתי רוצה לראות את כל ילדי בית הספר בישראל לומדים לקרוא או לפרש את ההיסטוריה באמצעות התבוננות בדימויים שונים. התלמיד הממוצע אינו נחשף בדרך כלל לשכבות מרובות בחברה מבעד לתצלומים או תמונות פרטיות, שמטבען משקפות לעתים קרובות היבטים תרבותיים וחברתיים של קבוצות שונות בהקשר יומיומי שאינו מאיים. הרעיון ללמד היסטוריה כעבודת טלאים עשוי ליצור מבט חלופי של ההיסטוריה, לא רק כרצף של תיאורי אירועים מובנים, אלא באמצעות מסגרת רחבה יותר כמו לבוש, אדריכלות, מזון, חקלאות, ובביטוי של חתך רחב באוכלוסייה.

במקום להשתמש בו רק לאיור טקסט כתוב, הצילום עשוי לעורר צורות מחשבה חדשות. טבעם של איורים להיות פתוחים לפרשנות בגישות שונות. בסדנאות שלי למורים הבחנתי כי כאשר מוצגים לפנייהם דימויים בלבד של אוכלוסיות שונות בתקופות שונות, יש לעתים קרובות קושי לארגן את התצלומים על פי סדר כרונולוגי, ועוד יותר מזה קשה לשייך אותם לתקופה או לתרבות מסוימת. ניסיתי ליצור באוסף עבר צילומי מכליל, ייחודי למקום הזה ולמגוון העמים שבו. צורת הייצוג הזאת יכולה ללמד אותנו רבות, לא רק על אודות ההיסטוריה אלא גם כיצד להיות ביקורתיים בנוגע לאופני הביטוי של דברים; והיא רלוונטית, מלאת ערכים ואותנטית. הערכת הצילום תלויה בנו, במידה שנתמוך ונקדם את השימוש במשאב האמנותי והחינוכי היקר הזה.

כפי שקורה לעתים קרובות, מגיע רגע שבו חייבת להתקבל החלטה על מציאת בית חדש לאוסף. הבנתי שאם לא אתעד את התוכן, הוא עלול להתפרש אחרת בעתיד. רציתי גם למצוא מישהו שיקבל את האוסף וימשיך בעבודתי. זכיתי למצוא משפחה שקשורה לישראל ומבקרת בה לעתים קרובות. אין לי ספק שזה יהיה שירות טוב לצילום הישראלי, והוא יוצג בחו"ל באופן תכוף יותר.

מבטים נוספים

הכותבים בספר

טנות הוא הגיע לסוף וחזר להתחלה. "זו", הוא אמר. "למה?" שאלתי, "כי קיויתי שאחד מהגברים יוכל להיות אבא שלי. זה האזור שבו הוא עבד ואני מרגיש שאני יכול לכתוב על כך טקסט אישי".

לד"ר אבו רביע, הרופא הבדואי הראשון, הגעתי אחרי ביקור אצל פרופ' רות קרק. כשהיא ראתה את התמונה של המרפאה הניידת בנגב, היא הזכירה את ד"ר אסא שהמסמכים הפרטיים שלו הועברו לאוניברסיטת בן גוריון. ישראל אלירז, שאותו פגשתי בהמלצתו של אברהם אילת, כתב לי בחביבות רבה, ולבסוף שלח את הטקסט שלו מבלי שנפגשנו כלל, לצערי הרב. לכולם נתונה תודתי.

כשאני מתבוננת ברשימת הכותבים עדיין קשה לי להאמין. לא ידעתי למה לצפות כשיצאתי לחפש מגוון רחב של כותבים מתחומים שונים. אני בת מזל. הטקסטים נוגעים למגוון רחב של מחשבות ופרשנויות. הם מחזקים, מאירים ומוסיפים על אלה שלי. הכותבים נענו לבקשתי להשתתף, אף על פי שלא יכולתי לשלם להם על עבודתם. לכל הכותבים ולמשפחות של מי שכבר אינם אתנו נתונה תודתי מעומק הלב. כל פגישה עם כותב הייתה שונה. לכל פגישה באתי בציפייה ובהתרגשות. חלק מהכותבים התקשו להגיע להחלטה באיזה צילום לבחור. היה לי מבחר של כמאתיים תמונות שחשבתי שהן ראויות לסיפור. כל כותב חיבר את הדימוי הנבחר שלו בדרך מסוימת לעולמו. כשהודעה אטלס עלעל בתמונות הק-

כפר כנא – גרעין שלא שרד

תצלום זה מסקרן אותי: אף על פי שאני מכיר את הכפר שלי היטב, עדיין לא נחשפתי לייצוג כה מוקדם שלו. נולדתי בכפר כנא כמעט מאה שנים לאחר צילום התמונה על ידי פרנק מ' גוד. משפחתי חיה כאן זה ששישה דורות. כיום מונה אוכלוסיית הכפר 23 אלף נפשות, מתוכם שבעים אחוזים ותיקים בכפר (כלומר, צאצאי מי שהתגוררו בו לפני הנכבה).

הצלם המבקר מתאר חברה מסורתית אגררית שקטה, המתכנסת בתוך מבנים מגובבים. זה שילוב של פונקציונליות ואסתטיקה ומורפולוגיה של הנוף. המבנים בנויים מלבני טיט, משאב טבעי. אדם בלבוש מסורתי בפתח שער ביתו, ממלכתו. הכפר התפתח בקצב אטי ואורגני, ללא תכנון מודרני יזום, אלא על פי כללים השאובים מהמנהגים המקומיים, מערך האמונות וההלכות הדתיות שעיצבו את החיים החברתיים ונתנו להם ביטוי במרחב היישוב. הבתים בנויים מחומרי בנייה מקומיים, בטכנולוגיית הבנייה המסורתית. היכולת הכלכלית בתקופה שצולמה התמונה עיצבה את המרחב של הרקמה הבנויה. אנו רואים מרחבים פנימיים קטנים בין הבתים וגם ברקע התמונה: שדות טבק, שטח אחסון על הגגות, כנראה ממגורות לאחסון דגן, וכן צמח מטפס, כפי הנראה ירק למאכל יומי. מסביב לבתים היו חלקות גידולים לצריכה יומית (עגבניות, חצילים וכדומה), שמתאימים לתרבות הבישול ולתנאי האקלים העונתיים, ובכך תרמו להתהוות המטבח העממי המקומי.

כאן, על פי המסורת הנוצרית, היה הנס הראשון של ישו, שהפך את המים לייין. לכפר מגיעים צליינים נוצרים רבים זה מאות בשנים כדי לראות את המקום שבו התרחש הנס. זו תחנה חשובה בדרך הצליינות. הכפר התפתח על מדרון נוח של ג'בל ח'ויח'ה הפונה מערבה. למרגלותיו נמצא מעיין כנא שסיפק לכפר את משאב החיים, מים, והצמיח אותו דווקא במקום זה. בכפר היה חסר מרחב ציבורי, מלבד המבנה הדתי, המסגד, שתפקד כמבנה ציבור מרכזי הכולל בית ספר יסודי, כותאב. ליד המסגד התפתחה כיכר למפגשים בחתונות, בימי אבל ובחגים. שם היה טאבון חמולתי לאפיית לחם ולבישול.

ביישובים כפריים קטנים, שהתגוררו בהם פחות מאלף נפש, אמצעי התחבורה העיקרי היו בעלי החיים, ולכן מערך הדרכים המסורתי הוא צר ומוביל לבתים.

הספרות על הכפרים באותה תקופה יכולה לעזור בזיהוי חלקים רבים של הארץ. כחלק מתופעה חובקת עולם, גם כאן נהרסים אתרים עתיקי יומין בעלי חשיבות תרבותית. תמונה זו יכולה ללמד אותנו לקח. אף על פי שיש מי שיזלזלו באותה אדריכלות מסורתית, היא עשויה להוביל אותנו אל העתיד ולעזור לנו להגיע לתובנות חדשות של קיימות אקולוגית.

תערוכה מקיפה המוקדשת לכפר כנא עשויה להוות דוגמה לכפרים ערביים פלסטיניים נוספים בארץ ולאפשר הבנה מעמיקה של ההקשר ההיסטורי בהתפתחותם של תושבי המקום לאורך דורות. תערוכה כזאת תשמש דוגמה וקרב קפיצה לתכנון בנייה משולבת ומאוזנת בין חשיבה מסורתית ואקולוגית ותנאי מחיה מודרניים.

ראסם ח'מאיסי הוא פרופסור מן המניין בחוג לגיאוגרפיה וללימודי סביבה באוניברסיטת חיפה. ח'מאיסי הוא מתכנן ערים וגיאוגרף. שימש נשיא האגודה הגיאוגרפית הישראלית, וב-2012 קיבל את אות "יקיר התכנון" מאיגוד המתכננים בישראל על פעולותיו בתחום התכנון וקידום תכנון אלטרנטיבי נוגד. פרופ' ח'מאיסי פרסם ספרים ומאמרים בעברית, בערבית ובאנגלית.



פרנק מייסון גוד, כפר כנא, 1875, הדפס אלבומין, 16.7x23

היסטוריה על עמודים

ז'אן מישל דה טאראגון הוא הארכיבר של ארכיון הצילום בבית הספר הצרפתי למקרא ולארכיאולוגיה בירושלים, שהוקם על ידי האב הדומיניקני מארי-ז'וזף לגראנו' בשנת 1890. הצלמים המרכזיים שלו היו האב רפאל סביניאק ואנטואן ז'וסן, שהקימו את מחלקת הצילום ואת הארכיון בסביבות שנת 1905.

ויויאן סילבר-ברודי: ז'אן-מישל, מה חשבת כשהראיתי לך את התצלום הזה?

ז'אן מישל דה טאראגון: נמשכתי אליו מיד, מאחר שבמוסד הזה ישנה מסורת של חקר כותרות עמודים. התצלום מתחבר לאוסף גדול של מאות כותרות (שכולן נמצאו בארץ) באוסף המחקר שלנו. הן אינן מועילות מאוה, מלבד למונוגרפיות שמוקדשות להיסטוריה של האדריכלות המקומית, ומשמשות כדי להבחין בין התקופות ההלניסטית, ההרודיאנית, הרומית והביזנטית.

מצאתי וסרקתי את כל התשלילים על לוחות זכוכית גדולים של כותרות עמודים מאה שנה לאחר שצולמו. רובן צולמו לפני מלחמת העולם הראשונה. אני משער שרצו לסדר את הכותרות על פי סדר כרונולוגי, כמו שברי קרמיקה. היום זה לא מתאים ולכן הפרויקט נעצר. החומר מעולם לא פורסם, כנראה בגלל מלחמות עולם או מלחמות מקומיות, או מפני שהחוקרים הודקנו ולא יכלו להשלים את הפרויקט. פלינדרס פֶטרי (Petrie) היה הראשון שהשתמש ברסיסים כדי לקשור סגנונות ותקופות, ואילו קת'לין קניון (Kenyon) השתמשה בסטטיגריפיה לצורך תיארוך. ברור שזה בעייתי כשבכותרת נעשה שימוש משני, ואין עליה כל כיתוב.

סילבר-ברודי: מעניין אם גוד ידע שהכותרות היו משניות ומעניין שהוא בחר לצרף דווקא את שתי אלה באותו הדפס. **דה טאראגון:** נדמה לי שמה שמשותף לשתי כותרות אלה הוא שהן spoila [שברים של כותרות המשובצים בקירות כחלק מחומרי הבנייה] ואינן נמצאות במקומן. הכותרת הצלבנית משמאל היא פרנקית אופיינית, וידועה כ"עמוד

צלבני קלוע", מסביבות המאה השתים-עשרה לספירה. היא נמצאת בהר הבית בכניסה ל"מדרסה" (בית הספר) וממוקמת בקצה המשטח העליון, בפנינה הדרום מערבית".¹

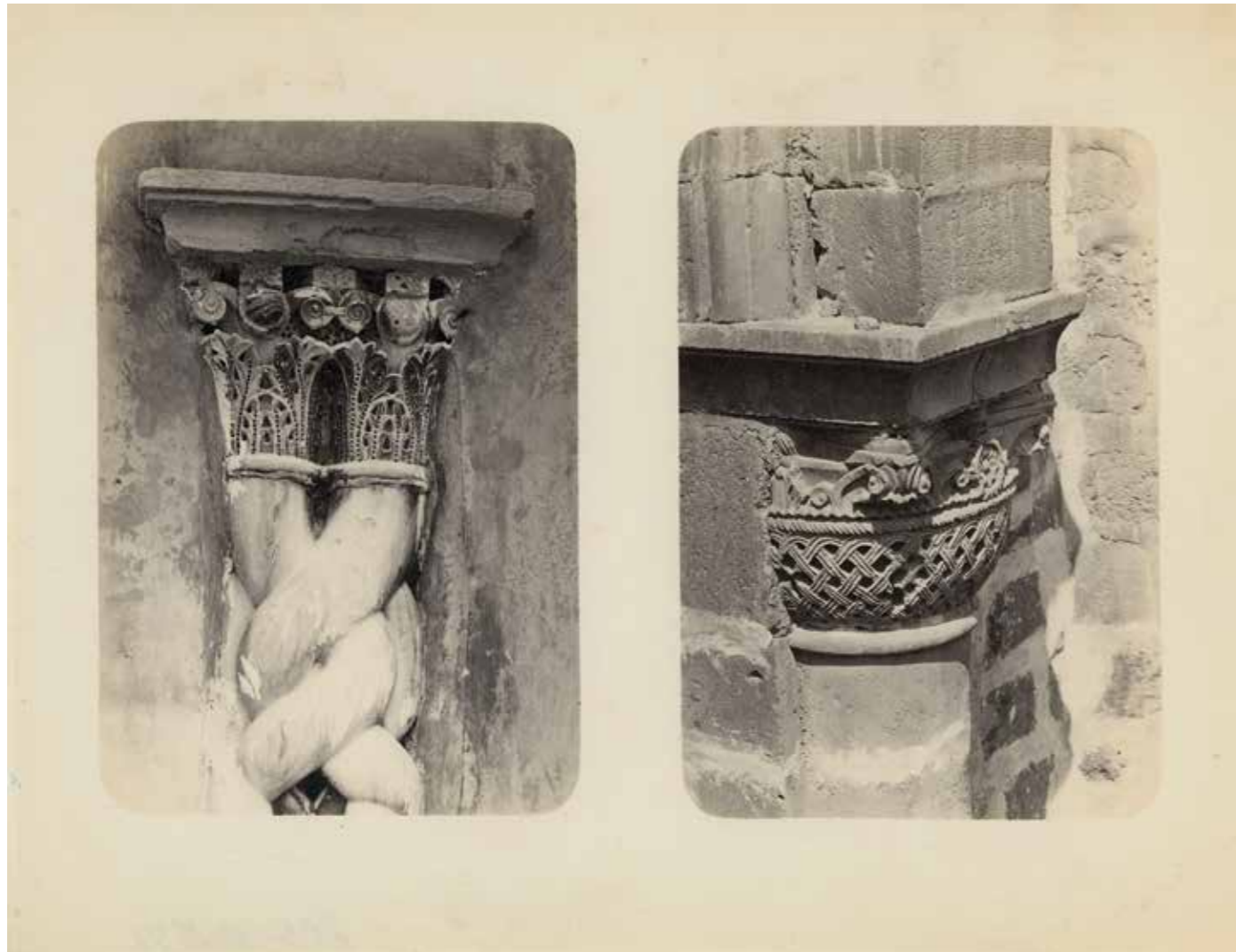
סילבר-ברודי: העמוד הזה מימין, איפה הוא היום ומהו? **דה טאראגון:** הוא משולב בתוך החומה החיצונית של כנסיית הקבר, בצד השמאלי התחתון של החומה בכניסה לחצר. כנראה עמוד עומי מסוף המאה השביעית, מסביבות שנת 690 לספירה.

הוא מדגים כיצד בצילום אחד ניתן לדון בכל כך הרבה היסטוריה. סרקתי שלושים אלף לוחות או הדפסים עתיקים ובכלל זה דימויים השייכים לכנסיות אחרות כמו כנסיית נוטרדאם, שברשותה 1,600 לוחות זכוכית שהפקידו בידי ברשותם של "האבות הלבנים" של כנסיית סנטה אנה יש 710 לוחות זכוכית יפהפיים הממתינים שאסרוק אותם ואחזיר להם אותם. לישועים יש 2,200 לוחות זכוכית ותשלילי צלולואיד ויש לי גישה לספריית תצלומים של 2,600 דימויים מהפטריוארכיה הלטינית, הכוללת בעיקר אלבומים, אך לא לוחות זכוכית. אוסף רטיסבון נלקח לצרפת. לפרנציסקנים יש יותר ממאה אלף צילומים, אבל הם אינם חולקים אותם, אפילו לא אתי. בכל מקרה, אני אמשיך להיות עסוק בזה בשנים הבאות.

ז'אן-מישל דה טאראגון: כומר צרפתי קתולי במסדר הדומיניקני, מתגורר בירושלים מאז 1973 ב-École Biblique. עבודת הדוקטורט שלו, מן הסורבון בפריז, עסקה בטקסטים פולחניים באוגרית. הוא שימש במשך 21 שנה עורכו הראשי של *Revue Biblique*. מאז פרישתו הוא אחראי על ספריית התצלומים במוסד.

הריאיונות התקיימו ב-30 באוגוסט 2018 וב-21 בינואר 2019.

1. Hillenbrand & Auld, 2009: 342, plate xvii; ibid 305, bottom



פרנק מייסון גוד, כותרות עמודים, 1875, הדפס אלבומין, נייר: 20x16.2; כל דימוי: 11.4x7.8

צדוק בסן בעקבות סיפורי המקרא

תצלומים היסטוריים הם הצצה ייחודית לתפיסות עולם, לתרבות משתנה, לרוח הזמן ולפרקטיקות שנהגו בעבר. הם מאפשרים לחוקר להתחקות אחר הסודות הכמוסים בהם במידה מסוימת, לחשוף טפח מן ההיסטוריה ולהישאר עם סימנישאלה לא פתורים, הנובעים מחלקיות המידע שברשותנו. צדוק בסן (1882-1956) היה צלם ירושלמי שפעל במחצית הראשונה של המאה העשרים. בסן מוכר בעיקר כצלם של היישוב הישן. אף שמוכרים לנו גם תצלומי חוץ שלו, קשה להגדירו כצלם של נופים ארץ-ישראליים, ולכן מפתיע לגלות

את מקבץ התצלומים הנוכחי, שצולם כולו באזור כפרי, רחוק למדי מירושלים.

הכיתוב בגרמנית והמספור שנוסף לתצלומים מעיד כי הם נועדו לצרכים מחקריים ו/או מסחריים במרחב התרבותי הגרמני באירופה. רוב תצלומיו של בסן נועדו לצורכי תעמולה, לגיוס תרומות או לצריכה פרטית יהודית. כמה פרטים בהם מלמדים כי הם צולמו בשלהי התקופה העות'מאנית: החותמת הזאת של בסן, השימוש בחמורים ולבוש האנשים – התרבוש, למשל.



צדוק בסן, מט' 7, מישור עם ואדי סמט, ראשית המאה העשרים, הדפס אלבומין, 11.8x16.5

היכן צולמו התצלומים ומדוע? הכיתוב בתצלומים 4 עד 6, Khirbet Jarmuk, מזכיר את השם "ירמוך". מתברר כי יש לפחות שני "ירמוך" בארץ ישראל. האחד – הנחל הנשפך לירדן, והאחר – עיר בשפלת יהודה.¹ למעשה זה שיבוש ערבי של שם העיר המקראית ירמות מדרום לבית שמש (יהושע טו, לה). בתצלום אחר נראית חבורת המטיילים על גבי חמורים, ובגבם עמק רחב ידיים. כותרת התצלום: "No. 7 Ebene mit dem Wadi es Samt vom Wad Hischach aus gesehen" (מבט על מישור עם ואדי א-סמט מוואד הישאך). ואדי א-סמט הוא חלק מנחל האלה העובר במרכזו של עמק האלה בשפלת יהודה. סביר אם כן שהחבורה יצאה מירושלים לכיוון שפלת יהודה. הם ביקרו בשרידי הכפר ירמות/ך ופגשו את תושביו, צפו על עמק האלה, ביקרו וצילמו את שרידי הכפרים ג'נאבה א-ערבייה וג'נאבה א-שרקייה.

השם ג'נאבה אינו מזכיר שמות מקראיים. בסיוור שערך ויקטור גרן מדרום לצפון בשפלת יהודה ב־10 ביוני (1863?) הוא מציין: "בשעה שבע ועשר דקות נענו מן החורבות האלה צפונה־מזרחה בגיא שצדיו הרים מכוסים סבכים עבותים. בשעה שבע וארבעים וחמש דקות התרחב הגיא הזה למישור נאה, שהרוח מכה בו גלים בקמה נהדרת המצפה לקוצר. בשעה שמונה הנחנו לשמאלנו, על גבעה, שרידי כפר עתיק בשם ח'רבת ג'נאבה. עכשיו אתרו מעובד בחלקו ושארית השטח משובשת בצמחי בר. למטה יש בור מים עתיק חצוב בסלע" (גרן, תשמ"ב, 257).

התיאור מתאים בהחלט לתצלום עמק האלה, שבו נראה העמק מעובד בעוד המורדות מכוסים צמחייה עבותה (מס' 7). התצלומים מלמדים כי בסן וחבורת המטיילים ביקרו בגאנאבה המערבית (ע'רבייה) והמזרחית (שרקייה). את שתי החורבות עלה בידי לאתר במפת ה־PEF מ־1878 תחת השמות: Jennâbet esh Shrkiyeh / el Gharbiyeh.

אולם מה מיוחד באתר זה שמשך אליו את חבורת המטיילים? את התשובה יש לחפש במקורות בני זמנם, שכן מקורות מאוחרים יותר לא מייחסים כל חשיבות לאתר ולכן גם לא מזכירים אותו כמעט.

ייתכן שמקור העניין בג'נאבה במחקרו הגיאוגרפי־ההיסטורי של החוקר הצרפתי פליקס מארי אָבֶל (Abel). הוא מזהה במקום זה את אפס דמים, שבו חנו הפלישתים במלחמתם בישראל בעמק האלה: "וַיֵּאָסְפוּ פְּלִשְׁתִּים אֶת־מִקְנֵיהֶם לְמִלְחָמָה, וַיֵּאָסְפוּ, שֹׁכְה לַיהוּדָה; וַיִּחַנּוּ בֵּין־שׁוֹכְה וּבֵין־עֵזְקָה, בְּאֶפְס דָּמִים" (שמואל א יז, א). עובדה זו עשויה להסביר מדוע הטריחה עצמה חבורת חוקרים־מסיירים וצלם בראשית המאה העשרים לשתי חורבות אלו, שמלבד גלי אבנים אין בהן יותר מדי.

מאז ימי המקרא ארץ ישראל מספקת לנו ציטוטים בנוף. היא מאפשרת לנו להעלות השערות על טיבם ומקומם של אירועים שהתרחשו בה ונוכחים בכתובים, להתחקות על עקבותיהם של אותם מקומות ואירועים, לצלמם, ואפילו להתחקות על מסלולי הסיוורים של אותם סוירים וצלמים ראשונים.

ד"ר לביא שי הוא גיאוגרף שעוסק בתרבות והיסטוריה. מחברם של כמה מאמרים וספר ביוגרפי. מנהל הספרייה והארכיון של יד יצחק בן צבי. בין תחומי העניין שלו: ההיסטוריה של הצילום בארץ ישראל, גנאלוגיה ואיכות הסביבה.

הערת העורכת

אני מודה ללביא שי על מחקרו המקורי שהניב את המסקנות הללו. בהחלט ייתכן שתמונה זו צולמה בידי ישעיהו רפאלוביץ ושלוחות הזכויות עברו לבסן. רפאלוביץ התנסה בצילום גם מחוץ לסיבתו הטבעית.

כיכר ח'מרה המשפחתית

עד שנות התשעים של המאה הקודמת חשבו כולם, גם היסטוריונים דגולים, כי כיכר ח'מרה בחיפה נקראה כך בגלל אדמת החמרה Terra Rossa, ולא היא: הכיכר הייתה חלקת אדמה השייכת למשפחתי, לסבי ואבותי, מזה דורות. היא נתרמה לעיריית חיפה המנדטורית לצורכי ציבור והייתה לכיכר ציבורית שנקראה על שם המשפחה. רק מסמכים בצורת קושאנים עות'מאניים ושרידי מבנים מעידים על עובדה זו, יחד עם כמה אנשים מבוגרים שעדיין זוכרים את הדבר. זה היה שמה הרשמי עד 1956. בגלל החברה הצרפתית שסללה את הכרמלית נהפכה כיכר ח'מרה לכיכר פריז. במרוצת השנים שימשה הכיכר מרכז עירוני ותחבורתי וצומת דרכים. הכרכרות הרבות במקום גרמו לכך שהכיכר נקראה בלשון ההמונים סאחת אלחנאטיר (כיכר הכרכרות). במשפחת ח'מרה היה מוכתר, יעקוב, עורך דין אָנס ח'מרה, שב־1948 היה לפליט יחד עם אחיו ד"ר עותמאן ח'מרה (רופא נשים) וחבר מועצת העיר חיפה מ־1927 עד 1936. כילד בשנות השישים שהוריו לימדוהו כי כיכר זו שייכת למשפחתו, חשבתי תמיד לנקות את הכיכר, לגדרה ולהחזירה לנכסי המשפחה.

ד"ר מאג'ד ח'מרה הוא סופר חיפאי. כתב על הווי הערבים הפלסטינים לפני 1948.



ליאו קהאן, תמונת רחוב בחיפה, 1912, פוטו־גרבור, גודל דימוי: 8.3x11.7

מה הביא אותם

במרכז התמונה - האגם, לפני שהשתנה בעקבות גלי ההתיישבות הציונית, בניית מפעל החשמל בנהריים בשנות העשרים והמוביל הארצי לאחר הקמת המדינה.

למטה, בתים ב"רחוב המייסדים", הרחוב היחיד במושבה כנרת שהקימו איכרים ממושבות השפלה. בקצה הרחוב מימין, החווה החקלאית "חצר כנרת", כפי שקרא לה ש"י עגנון, שהוקמה לשם הכשרת חלוצים לחיי שיתוף ועבודת אדמה. כאן צמח רעיון הקיבוץ והמושב ומכאן הם יצאו להתיישב בדגניה, בנהלל ובעין חרוד. כאן הוקמו ארגון "ההגנה", "סולל בונה" ו"המשביר המרכזי". 27 שנים מאוחר יותר בנו כאן הורי את בתם. כאן נולדתי וכאן עברו עלי שנות ילדותי הראשונות. בקצה השני של המושבה, משמאל, בית אבן גדול - "חוות טריידל", שעליו נכתבו השורות "על שפת ים כנרת / ארמון רב תפארת".

רחוק יותר, בין בתי החצר לשרשרת הרי הגלעד, נראים בתים בודדים, אולי תחנת רכבת העמק, שבנייתה הסתיימה שבע שנים קודם לכן. בקצה השמאלי של מבני החצר, מעל למפרצון הקטן שיוצר תל "בית ירח", כבר נראה הקבר הראשון בבית העלמין של כנרת, שבו נקברו לימים ברל כצנלסון, רחל המשוררת, נעמי שמר ורבים אחרים שחיו ופעלו בעמק וסיפורם הוא סיפור ראשית הציונות וההתיישבות העובדת בישראל.

מה הביא אותם לכאן, אל הנוף השקט והריק של העמק והימה? מה הביא את הצעירים המהפכנים, החוצים גבולות של מוסר בורגני, של מותר ואסור, החולמים על אדם חדש, חברה חדשה, משפחה אחרת - המוחקים את עברם ומתנתקים מנופי מולדתם כדי לבנות עתיד אחר, טוב יותר? אין לי תשובה. אולי הריחוק הקל עליהם את המחשבה שכאן אכן מותר ואפשר להתחיל הכול מבראשית.

במרכז התמונה, בחוף הריק שממול, משמאל לקצה הדרומי של הימה, עתידים הורי לבנות בעוד 37 שנים את קיבוץ מעגן, שבו גדלתי. הורי הגיעו לעמק בסוף שנות השלושים, אבי - ימים ספורים לאחר עלייתו ואמי עם סיום לימודיה בירושלים.

נולדתי בחצר כנרת, שבה גם עברנו את המלחמה הראשונה, מלחמת העצמאות. את עצי האקליפטוס הגדלים היום בצומת שתלנו כילדים בט"ו בשבט 1947. מהחצר פונינו כילדים, ומשם עברנו עם הורינו אל קיבוץ מעגן, שהוקם ממזרח לתחנת הרכבת בצמח, במחנה הצבאי הבריטי, יום לאחר שונטש.

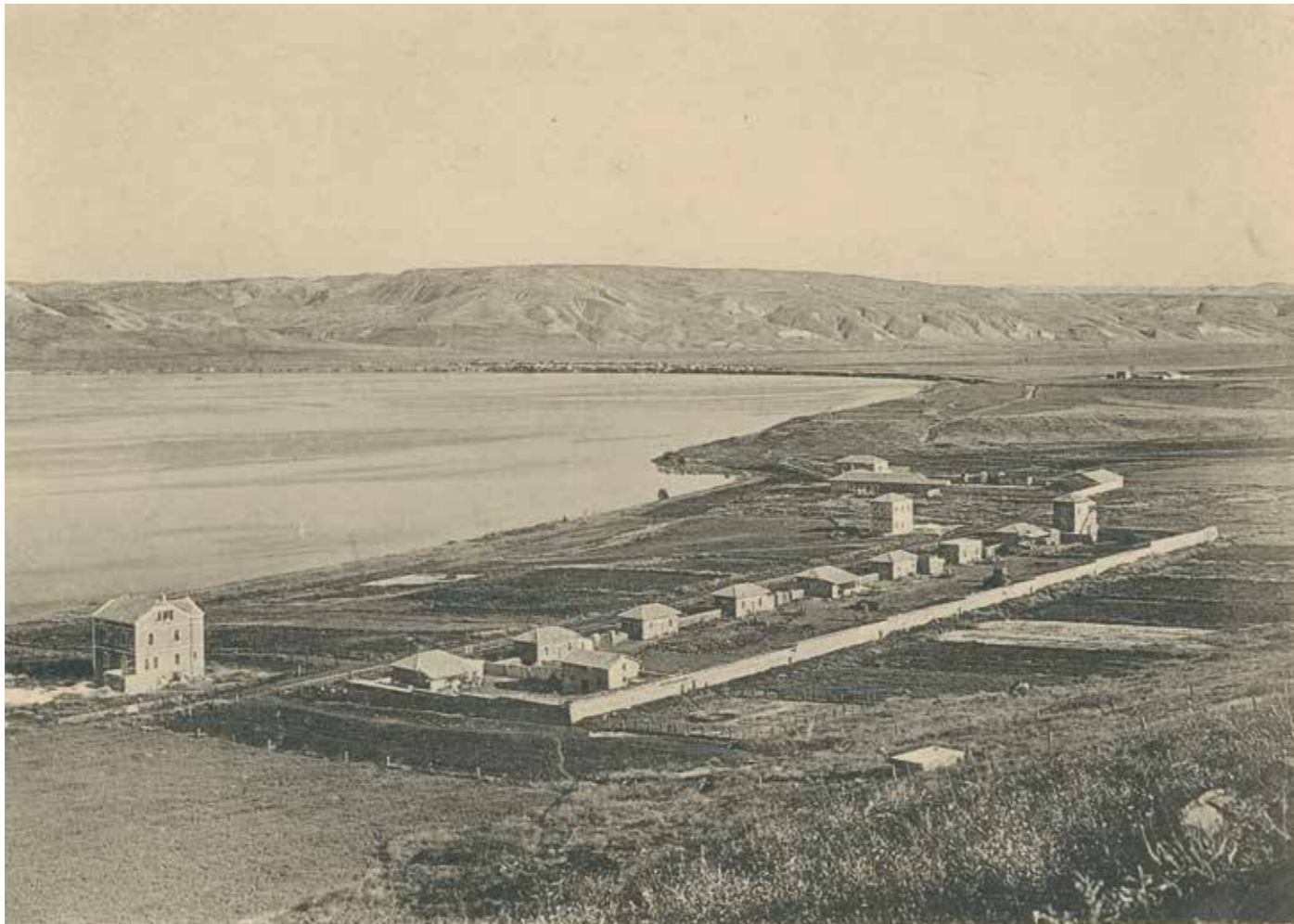
תחנת הרכבת הייתה מגרש המשחקים שלנו, והקטר שנתקע בתחנה בדרכו לדמשק, עד שלימים הועבר ל"מוזיאון ארץ ישראל" בתל אביב - הטוב שבמחבואים. במקלט שנבנה מיד עם הקמת הקיבוץ בילינו ימים ארוכים בהפגזות הסורים, בעוד הורינו חורשים, זורעים וקוצרים בשדות שממזרח לגבעת תל קציר הנראית ברקע.

את המרחק שבין מוצא הירדן בדגניה, ומאוחר יותר בין "תל בית ירח", למעגן, עברתי אלפי פעמים בדרכי לבית הספר - באוטובוס, באופניים, בריצה ובשחייה.

אל הכנרת ההפככה, שלפעמים היא חלקה כראי ולפעמים סוערת, ברחנו עם הורינו בימי השרב והחמסין הלוהטים של הקיץ, לפני עידן המאווררים ואחר כך המזגנים. ממנה שאבנו כרצוננו את המים לשדות לפני שהולאמה במפעל המוביל הארצי. לחופיה בילינו לילות סביב מדורה ובמימיה עברנו את מבחני האומץ בשחייה לילית ארוכה בלילות ללא ירח.

הורי חיו עד יומם האחרון בביתם שעל שפת הימה. הם קבורים זה לצד זה בבית הקברות בקיבוץ, וראשם פונה לכנרת. בשנתיים האחרונות לחייו של אבי, אחרי מותה של אמי, נהגתי להתקשר אליו בכל ערב ולשאול לשלומו. בשהות שבין שאלתי לתשובתו ראיתי אותו בעיני רוחי כשהוא מביט בכנרת, מנסה לאמוד את מפלס המים ומשיב בעצב שבזמן האחרון המצב לא כל כך טוב. הורי היו מדור שמעולם לא הפריד בין שלומם הפרטי, שלום האומה ומפלס הכנרת. בעיניהם, הכנרת הייתה חזות הכול.

אלוף (מיל') עמי איילון נולד בחצר כינרת. לשעבר, מפקד חיל הים וראש השב"ב.



ליאו קהאן, המושבה כנרת על אגם כנרת, 1912, פוטוגרבור, דימוי: 28.5x39.7 ס"מ; גודל נייר: 48x58

בשנה הבאה

התוכלו להביט בי ולהעניק לי שלוה?
זו השאלה שלי, אז וכעת ובשנה הבאה (2017)

אם לא אכפת לכם, בבקשה,
(זה ייקח רק רגע)
ענו לשאלותיו של האיש
שאת שאלותיו הותרתם, לפני זמן רב
בלא מענה.
איני יודעת מיהו
אני מכירה רק את פניו, בגדיו, יציבתו,
שצולמו פעמיים,
בהפרש של עשרים שנה.
הוא בוודאי לא היה כוהן,
זה אך ניחוש,
והאשה שהוא אהב בוודאי זייפה,
כמו כולנו.
אבל הוא מוחשי בעיני
כמו קריעת ים סוף,
כמו גוליית שהוכה באבן,
כאילו הוא יחף מול הסנה הבוער.
האיש ששאל אתכם את השאלות שעליהן לא יכולתם
לענות
שמור באורח לא מושלם
כמו זיכרון,
כמו תקווה בת שנות אלפיים אשר
אף שהיא נסדקת ונשברת
ובוכה וגואה,
לעולם אינה מפסיקה להרטיט את הלב.
חקירה רודפת חקירה.
הריקוד הופך למשתה
שהופך למריבה
שהופך לריקוד.

הבטחות אחדות מתקיימות,
אחרות מופרות,
ויש שנותרו באוויר,
ממתינות.
אני בוודאי בגיל שהיה בו האיש
כששאל לראשונה את השאלות שמעולם לא נענו,
ואני לא מעזה לחשוב
שאי פעם תענו לשאלותי שלי.
אך למרות זאת אשאל
בעודי יושבת בטיסת אל על הנמשכת שתיים-עשרה שעות
מירושלים לניו יורק,
הבית והעצמי מפוצלים,
עד השנה הבאה,
כמו שהיה תמיד
התוכלו לשאת את פניכם אלינו ולהעניק לנו שלוה?

אלי ויטרבי היא מחזאית, תסריטאית ואשת חינוך. מחזותיה הועלו
בתיאטראות חשובים ברחבי העולם.



צלם לא ידוע, "חלוץ אחרי האינקביויציה של הרבנים", שנות העשרים ושנת 1952, הדפטי כסף, כל אחד 13.9x8.6

רגע אחד פשוט מתוך הדרמה הגדולה של היהודים

התמונה הזאת מרגשת אותי מאוד. שישה פועלים צעירים, חלוצים, עושים צעדים ראשוניים בעבודת השדה בארץ ישראל. הם הביאו אתם לשדה זיכרונות מבית אמא שבמזרח אירופה, חולצות בהירות שאמא ארזה במזוודה הקטנה שבמרכז התמונה, אשר הפכה בינתיים למזוודת ארוחת הצהריים של היוצאים אל השדה ליום עבודה ארוך ומפרך (סלי הנצרים כבר נוצרו בארץ). כובעים אירופיים שחיממו את הראש בימים הקרים בגולה מגינים עכשיו מפני השמש הלוהטת. החבורה עובדת בבוקר, שנותר על הנעליים ועל רגליו של היושב בצד ימין. הבוקר כבר יבש בחום הגדול.

שי זרחי הוא רב קהילת "ניגון הלב" שבעמק יזרעאל, מורה ליהדות ולספרות, מראשי "בית המדרש לרבנות ישראלית" המכשיר מנהיגות חדשה ליהדות הישראלית. נולד וחי בקיבוץ גניגר שבעמק יזרעאל.

אמנם יש בתמונה נינוחות של סעודה בהפסקת העבודה, אבל ניתן לראות בה את המאמץ הגדול הכרוך בהיאחזות החלוצית בקרקע הישראלית. מה מתחולל בלבם של היושבים? על מה הם חושבים בשעה הזאת? על מה הם משוחחים? האם יש ביטוי גם לגעגועים לאירופה, למשפחה שנשארה שם? האם יש גם נשים בחבורה? האם יש לבחורים הללו זוגיות, אהבה? לאן הם התגלגלו בשנים הבאות? מי נשאר בארץ ומי ירד חזרה לאירופה מקושי החיים כאן? איך הגיע צלם לשדה בזמן העבודה?

בשונה מתמונות רבות של חלוצים מהתקופה ההיא אין כאן "פזוה" מיוחדת לפני המצלמה. המצלמים לא נשענים על מעדר ולא מביטים אל המצלמה. הפנים פשוטים ולא נראה כל מאמץ לבטא איזה חזון גדול. זה נראה אותנטי מאוד. חיים בעבודה, יחד, במאמץ משותף להיאחז ולתפרנס מעבודת השדה בחום הגדול.

שישה פועלים בהפסקת העבודה לארוחת צהריים בשדה. סבא שלי, מאיר, היה שייך לחבורה כזאת שהקימה קיבוץ בעמק יזרעאל. בקיבוץ הזה נולד גם אבי ונולדתי אני ובני ונכדי. כבר חמישה דורות, שהתחילו מעבודה של סבא בשדה עם החבורה שלו.

החיים הללו היו להם קשים מנשוא. החברים חרקו שיניים, ובמאמץ עילאי הצליחו לבנות קיבוץ, לבנות בית.



יוסף שוויג, פועלים - הפסקת צהריים באתר ייבוש ביצות. שנות העשרים, הדפס כסף, 17.8x23.8

הקסקט, היבלית והטורייה

כובע מצחייה, כמו זה שחבוש לראשי המצולמים כאן, נהג גם אבא שלי לחבוש, וכמוהו כל חברי המושב. אנחנו, הילדים, כינינו אותו "כובע אבא'לה" והוא היה בעינינו מעין סמל לסמכות ההורית. בפעמים הנדירות שאבא היה מסיר את הכובע יכולת להריח מתוכו את חמיצות זיעתו המצטברת, שהתערבבה בריחות הזבל שנדפו מהרפת ובריחות פרחי חרדל הבר הצהובים שצמחו בכל מקום. במרכז הבטנה, על אָתִיקָט מבריק בצורת דלתון, נראה ראש חבוש באותו כובע עצמו. הראש והכובע ההוא נראו תמיד נקיים יותר, אלגנטיים

יותר ורעננים יותר מראשו המיוזע, היגע והמודאג תמיד של אבא שלי.

בצילום מבויים זה, מ־1927, יושבים הפועלים לפני הצלמת, סוניה קולודני מ"פוטו סוניה" בחדרה, חלוצת הצלמות בארץ. גם באלבום המשפחתי המבולגן בבית שלנו בעין עירון ראיתי תצלומים מהצלמנייה שלה, בין השאר תצלום שבו נראים הורי, צעירים ויפים, יושבים על כיסאות נוח בחולות קיסריה; תצלום שתלוי עד היום בסלון ביתי. גם ברפרודוקציה המוגדלת ניכר עדיין ה"קִיטוּש" שעשו



סוניה קולודני, "פועלים עוקרים יבלית", 1927, הדפס כסף, 12x17

בצלמנייה לדמויות הורי; הריטוּשָׁר ידע היטב לתקן פגמים, לסמן את גבול הבלורית, לעצב במדויק את השפתיים ולשוות למצולמים יופי ואלגנטיות.

הכיתוב בכתב יד על גבי תצלום זה מספר שאלה "עובדי יבלית בפרדסו של פורדוב". ייתכן שהפרדס נמצא מאחורי גבה של הצלמת, שבחרה כרקע שטח שומם, הטוען את הצילום במשמעות הצהרתית. אפשר שכאן מתכוונים לנטוע פרדס, ואולי המוטות היבשים שבחזית מיועדים להיות חצובות מגן לשתילים הרכים, או סתם לסימון. השטח, אבוי, מכוסה ביבלית. היבלית, "אינג'יל" בערבית, היא מאַרת החקלאים, סרטן האדמה. זה עשב מפלצתי, שמתרבה במהירות, חודר לעומק של כארבעים סנטימטר, וכל שבר־מפרק שלו מסוגל להצמיח יבלית חדשה. יבלית צפופה עלולה לחנוק שיח, עץ, מטע שלם.

כדי לנסות ולחסל את היבלית בשטח נתון יש לעשות "בְּחָר", כפי שזה נקרא בערבית: לחפור באדמה חפירה שיטתית ומוקפדת, לעומק כחצי מטר, לפורר בידיים רגב אחר רגב וללקט ולבודד כל פיסה מהצמח הארוך. ליבלית העקורה עושים מאוחר יותר וידוא הריגה, בשריפה או בנפט. הפועלים אוחזים בידיהם טוריות, מעדרים כבדים ורחבי להב, מעמיקי חפור. כשאתה צעיר או עולה חדש, אחרי שעת עבודה אחת בטורייה מתכסות כפות ידיך בשלפוחיות צורבות.

ניכרת בתצלום מקצועיות: הוא חד, ראשי האנשים בשורה העליונה נראים היטב על רקע האקליפטוסים הצעירים, וקתות הטוריות מלפנים בוהקות בשמש. זו, כך נראה, שמש צהריים; הצללים קצרים עד בלתי נראים. זהו, ככל הנראה, תצלום בעל מטרות ייצוגיות. הטוריות שבידי היושבים שלוחות לפנים ואלה שבידי העומדים מונחות בהפגנתיות על כתפיהם, שייראו היטב. ייתכן שחלק מהמצולמים אכן נקראו לצילום מהעבודה. אחרים אולי הוזעקו אליו במיוחד ביום שלא עבדו. אחרת, איך תסביר ששישה מהם לבושים בחולצות לבנות, נקיות ולא מיוזעות? השני והשלישי משמאל בין העומדים, בחליפות אך ללא טוריות, הם כפי הנראה בעל הפרדס ומנהל העבודה.

אחרי שעלו לארץ כחלוצים – אבי מלונְדִמִיר שבפולין ואמי מקישינְב שבבסרביה – נפגשו הורי ונישאו בחדרה, שבה אכן ייבשו ביצות ועבדו בפרדסים ובה חלו שניהם

בקדחת. גם כשעלו להתיישבות במושב עין עירון, סמוך לפתחת ואדי ערה, המשיך אבי לעבוד עוד שנים רבות בפרדס בכרכור, המושבה הסמוכה. בכל בוקר היה עולה על חמורו, חבוש בכובע הקסקט, ורוכב לפרדס, שבו עבדו גם פועלים ערבים, שמהם למד לדבר ערבית שוטפת. בשעת בין ערביים היה חוזר, וכשמשני צדי החמור מתערסלים השָׁקִים, "חֹרְגִי" בערבית, גדושים בתפוזים ובאשכוליות שנקטפו זה עתה, לשימוש ביתי. נהגתי להמתין לו ברחוב. כשהתקרבו, הוא וחמורו, מופזים בקרני טרם שקיעה ומטילים לפניהם צל ארוך, היה מושיט לי יד ומושך אותי לשבת על גב החמור, לפניו, וככה, אני והוא והחמור והשקים המתנדנדים, היינו נכנסים לחצר הבית. זו הייתה אחת משעותי היפות ביותר.

יהודה אטלס (נולד ב־1937) הוא עיתונאי לשעבר, מחברם של שלושים ושישה ספרים, רובם לילדים, ומרצה וחוקר ספרות ילדים. המפורסמים מביין ספריו הם חמשת ספרי הילד הזה הוא אני.

לזכור את פרנק שולטן (1881-1942)

כל מזרח הים התיכון הזה, שבו הפרבר מנשייה עתיד היה להיהרס ולהפוך לטיילת פשוטה. שני הכרכים הללו נהפכו עם הזמן למסמכים של ממש, עדות נדירה שניבאה את גלותם של אחדים ומקלטם של אחרים, במדינה שעוצבה מכוח חילופי האוכלוסין (לא נשכח שמיליון יהודים וחצי עזבו לאחר מכן את ארצות ערב).

שנים לאחר מכן, כשעקבתי בדרכי אחרי פרנק שולטן בעבודתי "Jaffa, the Past" (1983-1989), שמתי לב לשרידים האחרונים שנותרו מן העולם השלם והאורגני שהתהפך על צירו, ודבר לא נותר בו מלבד צרכנות, אמנויה, וולגריות ושלטון כזב.

דיייה בן לולו נולד בפריז והוא מתגורר בירושלים מאז 1981. הוא זוכה פרס Villa Medicis Hors-les-Murs ומלגת משרד התרבות הצרפתי. עבודותיו מוצגות דרך קבע באירופה ובארצות הברית.

פריז, אמצע שנות השמונים: אני פוגש את AC בביתו שברובע השישי. אנחנו מנהלים שיחה ערה על אודות התשוקה שלו - דימויים שצולמו בפלשתינה של המאה התשע-עשרה. אנחנו מדברים על יפו. באותה תקופה (1983-1989) עבדתי על פרויקט שהוקדש לאותו מקום. בלי לומר מילה הוא קם וניגש לספרייה שלו, שולף שני כרכים ומציג לי אותם ללא הסבה, מלבד "עכשיו הם שלך, הם יעזרו לך בוודאי בחיפוש שלך, בתחקיר שלך". אני מגלה דימויים מעולם שאבד. רחובות יפו ושכונותיה בשנות העשרים (של המאה העשרים), הקהילות שלה - יהודים, נוצרים, מוסלמים, יוונים וארמנים - יקום שלם שנעלם לעד, כמו קהיר, אלכסנדריה, דמשק, חאלב וביירות. המזרח הקרוב הזה היה פעם קוסמופוליטי, והיו בו מועדונים, תנועת הצופים, בתי ספר לבני עדות שונות, בורגנים, משכילים דוברי צרפתית, בתי קולנוע ותיאטראות שבהם עלו ופרחו רעיונות, ממש כמו פסי הרכבת לביירות ולקהיר שחצו את יפו ואת עזה.

הזמן שחלף, וכמוהו המלחמות, הצמיחו פנאטיות דתית אכזרית שנשענה על יסודות ועקרונות טהרניים, תיעוב של הלבנטיניות, שוני, אחרות וסוג של האחדה של האמונה. בשיאם של ימי המנדט הבריטי, הולנדי¹ שעליו ידוע לנו אך מעט, פרנק שולטן, תיעד את מה שעתיד היה לחדול מלהתקיים, ושימר בדרכו את עקבות המיקרוקוסמוס הזה, וגם את השכבות ההיסטוריות, במובן הרחב יותר, תוך שילוב ציטטות מן הברית הישנה והחדשה, ומן הקוראן והתלמוד. תוך כדי המחקר המקיף מאוד שלו הוא הציג את מה שראה כאתנוגרף ואנתרופולוג. הוא לא התעלם מאובייקטים נפוצים של איכרים ודייגים, או מדימויים של הצומח והחי - שכבר ניכרו בהם סימנים אקולוגיים מדאיגים. הודות לתמונות הללו אנו מסוגלים לראות את הנופים האלה, שלאחר מכן נהפכו לאבק, נושאים עמם את הבתים והמורשת האדריכלית -

1 אוסף הצילום של שולטן נמצא במכון ההולנדי לחקר המזרח הקרוב, בעיר ליידן.



למעלה: פרנק שולטן, צעירה יוונית-אורתודוקסית, יום ראשון של הדקלים. לוח 103, *La Palestine Illustrée*, כרך 1, עמ' 55

למעלה: פרנק שולטן, יום הכיפורים, עם ברכת "לשנה הבאה בירושלים", לוח 399, *La Palestine Illustrée*, יפו. כרך 1, עמ' 182

למטה: פרנק שולטן, ילדים מוסלמים עם חמור. *La Palestine Illustrée*, יפו, כרך 1, עמ' 92 (באדיבות המכון ההולנדי למזרח הקרוב)

למטה: פרנק שולטן, חגיגה שנתית לאחר הקציר, טמפלרים מירושלים, מיפו, משרונה ומווילהלמה, לוח 228 *La Palestine Illustrée*, יפו. כרך 1, עמ' 110

החריש הראשון

החריש העמוק שבתצלום הוא החריש הראשון של קיבוץ עין חרוה, שהוקם שבע שנים לפניו, ואולי זהו החריש הראשון של שנת 1928. עשרה סוסים ופרדות רתומים כדי להבקיע את האדמה הסוררת, על שפת השביל, פניהם אל הר הגלבוע. ההר חשוף, אין עליו ולו עץ אחד. הוא יוער בעשורים הבאים על ידי הקיבוצים שבעמק ועל ידי הקרן הקיימת. מלבד שני בתים שיתופיים נמוכים מימין באמצע, מגודרים בברושים שנשתלו זה עתה, החוף הדרום מזרחי הזה ריק מבניינים. אין דבר, ממש כלום, באופק.

זהו אותו נוף שתיאר מרק טוויין בספרו מסע תענוגות לארץ הקודש (משנת 1869) כמדבר חסר תכלית. והנוף הזה עצמו היה מושא החלומות הציוניים. ב"קרקע חסרת התועלת" הזאת נשתלו חלומותיהם ומרצם של אנשי הגלות, שביקשו לא רק לשוב לארץ התנ"ך (התמונה צולמה ליד מעין חרוה, ספר שופטים ו-ח), אלא גם לגלות מחדש או ליצור מחדש את הקשר עם האדמה ב"ארץ האבות" - אותו צירוף משומש מדי, אבל עדיין טעון מאוד, אחרי אלפיים שנות גלות ורדיפה. באמצעות הקשר החדש עם הקרקע הם ביקשו ליצור את "היהודי החדש", יהודי שיוכל להיות בעל הקרקע ולעבד אותה באופן שישנה את החברה ויציע חלופה לרדיפות של יהודי העיירה העניים ושל היהודים העירוניים שדבקה בהם תווית הקפיטליזם.

זהו רגע היסטורי, וגם הצלם וגם הקיבוצניקים המצולמים היו בוודאי מודעים לחשיבותו.

זו הייתה התמונה שהעלו בדמיונם בני הנוער היהודים שהוכשרו לחקלאות ובילו את חופשות הקיץ שלהם במחנות ברחבי מרכז אירופה. זו האלטרנטיבה לשטעטל. החירות באה לידי ביטוי בשפת הגוף של האיש בחולצה הרחבה הלבנה, משמאל לסוסים השחורים החזקים או בתנועה של האיש החובש כובע, במרכז, הנע בנחישות כלפי החבורה, דמות שמעגנת את התצלום. השעה היא שעת אחר צהריים מאוחרת, הצללים מתארכים והמלאכה עוד רבה. מבחינה ויזואלית הסצנה מציגה התקבצות של

גברים סביב קבוצת סוסים. הם שייכים לאדמה ממש כפי שהאדמה שייכת להם.

זהו האתוס שמשך נערים כמו פסיו, אחיו השני של אבי, לנסות לברוח מביתם בכפר בפולין בראשית שנות השלושים, ולבנות חיים חדשים בארץ ישראל. הוא מעולם לא הצליח. אביו, סבי, הודיע למשטרה ופסיו נעצר בגבול ונשלח בחזרה הביתה. פסיו, כמו כמעט כל בני משפחת הלטר מפולין, נרצח בשואה.

לכן התמונה הזאת שצילם שמואל יוסף שוויג כשהיה בן 25 מבטאת אולי יותר מכל תצלום אחר את האידיאל הציוני של חזרה לאדמה. יש בה מגוון גוונים מופלא ומגיע לה שתוגדל ותכסה קיר שלם.

שוויג עצמו מת בשנת 1984, במהלך העשור שבו כלכלת ישראל נתתה מן החקלאות אל העירוניות, הטכנולוגיה, היזמות והמדע. עם זאת, הדימוי נותר בעיני טעון כתמיד.

ארדין הלטר הוא אמן העוסק בעיקר בציור בשמן, הדפסים וויטראז'ים. עבודותיו נמצאות באוספי מוזיאונים בבריטניה ובארצות הברית, ובכלל זה בבריטיש מוזיאון ובמוזיאון ויקטוריה ואלברט. את חלונות הוויטראז' שלו ניתן למצוא בישראל, בבריטניה וברואנדה.



שמואל יוסף שוויג, חריש עמוק ראשון בעמק יזרעאל, 1928, הדפס כסף, 19.7x26.4

בעקבות יהושע ביריחו

התצלום הקטן הזה מראה קבוצה גדולה של מבקרים בשנת 1930, חלקם עונבים עניבות. זהו בוודאי סיור מודרך לחלוצים של ההתיישבות הציונית באותה עת. ברקע נראים הרי יהודה הנישאים מעל מישור יריחו ממערב. המבקרים ראו את חפירות תל יריחו שנערכו לפני מלחמת העולם הראשונה על ידי החופרים הגרמנים קרל ואצינגר וארנסט זלין, בטכניקות החפירה הארכיאולוגיות המוגבלות שהיו בידיהם באותם ימים.

הממצאים שלהם, שאותם ניתן לראות בחפירות הלא אחידות לפנים, היו חשובים אבל לא לגמרי ברורים. הם חשפו את הביצורים מתקופת הברונזה המוקדמת, מן האלף השלישי לפני הספירה, ואת השרידים הכנעניים. הם ניסו למצוא שרידים שיסבירו את הסיפור המקראי על אודות יריחו בספר יהושע, אבל לא הצליחו בכך. מאוחר יותר חפר שוב במקום ג'ון גרסטנג, שניסה להתחקות אחר עקבותיו של יהושע. בשנות החמישים ערכה במקום חפירה חוזרת דיים קת'לין מרי קניון, שגילתה שרידים חשובים מתקופת האבן החדשה (הנאוליתית) והכריזה על האתר כעל העיר המוקדמת ביותר בעולם. האתר ממוקם צפונית לים המלח, בעמק הירדן, ליד מעיינות נטושים. הערבים מכנים אותו תל אל-סולטאן (גבעת הסולטן).

פרופ' גבריאל ברקאי נולד בגטו בודפשט ב-1944 והגיע לישראל ב-1949. למד ארכיאולוגיה, גיאוגרפיה וחקר הדתות באוניברסיטה העברית. חתן פרס ירושלים, 1996 ופרס עוז ציון, 2011. יקיר ירושלים, 2017. לקח חלק בחפירות רבות, ועומד בראש פרויקט סינון העפר מהר הבית מאז 2004.

הערת העורכת:

אוספים באלבומים פרטיים ובארכיונים מאז שנות העשרים של המאה העשרים מראים עלייה פתאומית במספר התצלומים שבהם נראות קבוצות מאורגנות של פועלים ותלמידים המטיילות בארץ ברגל או מסיירות באוטובוסים. בכלן ניכר צמא לידע. בשנת 1926, יוסף שווייג ועמיתו יוסף ברסלבסקי, גיאוגרף של ארץ ישראל, פנו אל מרכז ההסברה של הקרן הקיימת לישראל בהצעה להכין אנציקלופדיה מאוירת של הארץ, שתכלול כמה כרכים. הם רצו לשרת קהל קוראים רחב, ובכלל זה אנשים מן המניין, מורים ותלמידים: "ה[אנציקלופדיה] חייבת לכלול את הארץ כולה [...]. יישובים יהודיים וערביים קיימים, וכן את השרידים הארכיאולוגיים החשובים ביותר שנמצאו".



צלם לא ידוע, ביקור של קבוצה בחפירות תל יריחו, 21.3.1930, הדפס כסף, 8.7x13.8

צעקת התפוזים

נמל יפו בשנות השלושים של המאה העשרים: נמל עמוס, שוקק פעילות אנושית. יותר מכל דבר אחר בולטים לעין הארגזים. ארגזי עץ בכל פינה, מלאים בסמלה של יפו: התפוזים לייצוא. תפוזי יפו חרוטים עמוק בזיכרונם של צאצאי האנשים המופיעים בתמונה. לרוב, אנשים אלה עתידים להפוך בתוך שנים מעטות לפליטים. חלקם יחיו במחנות פליטים בגדה המערבית או ברצועת עזה, ורבים יגיעו לירדן ולארצות אחרות במזרח התיכון. צאצאיהם תמיד יזכירו ויזכרו את "תפוזי יפו" בכל שיחה על העיר ההיא.

ארגזי התפוזים בחלקם כבר הועמסו על "הפלוקות" - הסירות הקטנות - שעגנו ליד המזח בדרכן אל הספינות הגדולות, הרחוקות מהנמל מפני שאין הן יכולות להיכנס אליו בגלל הסלעים הרבים שבקרקעית הנמל של יפו. ארגזי תפוזים אחרים נמצאים עדיין על הרציף, מחכים לתורם, להעמסתם על הפלוקות ולשולחם אל מעבר הים.

התפוזים הובלו מהפרדסים הרבים של יפו וסביבתה על גבי משאיות. כמה שנים לפני כן, תפוזים אלה הובלו בעיקר באמצעות גמלים. הגמל, שהיה אמצעי התחבורה המרכזי מהפרדס אל הנמל, הוחלף באמצעי תחבורה מתקדם יותר, מהיר יותר ובעל קיבולת גדולה בהרבה. אך לצד המשאיות, עדיין אנו מבחינים בעגלות המובלות על ידי בעלי חיים. אלה הובילו בעיקר שקיות של גרעינים ותבואות שונות מהאזור הכפרי שסבב את יפו. תמונה זו ממחישה שהתפוזים היקרים היו גורם חשוב באימוץ טכנולוגיות חדשות ומודרניות. המשאיות הן דוגמה אחת. אבל גם כלי ההשקיה המונעים בקיטור היו גורם שינוי חשוב בנוף של יפו.

הנמל ההומה אדם מלא בגברים. קשה להבחין ולו באשה אחת. זה אזור עבודה גברי, של סבלים, מלחים, נהגים וסוחרים. בשנים אלה, רק גברים איישו את המקצועות האלה. כמו כן, קשה להבחין באנשים שאינם ערבים פלסטינים. תמונה זו אינה מדברת, אבל ודאי שניתן לדמיין את הקולות הגבוהים שמילאו את החלל בתמונה זו של רציף הנמל.

<<

זולטן קולוגר, מסחר בנמל יפו, 1934, הדפס כסף, 16.1x11.8



כשמבקרים בימינו באזור הזה נפקדים ממנו האנשים, הריחות הרעשים, הקולות. בעצם חסרה הנשמה של המקום, שאנו מבחינים בה בתמונה, שהיא נוכחת בכל פינה. תמונה זו מספרת שחיו כאן אנשים ומילאו את החלל. אנשים אלה שונים בהחלט מאלה שמבקרים שם בימינו.

פרופ' מחמוד יזבק הוא היסטוריון של החברה הפלסטינית. מחברם של מחקרים, חיבורים וספרים אקדמיים רבים.

העמק המאופק

"עלה ראש הפסקה, וְשֵׁא עֵינֶיךָ" (דברים ג, כז) יופיה של תמונה זו אינו טמון רק במה שאנו רואים, אלא בעיקר בתהייה על המקום שבו עומדת העין הרואה את מה שהיא מראה לנו. המביט (הצלם) עומד על ראש הר, כנראה הגלבע. הנוף נפרס לפניו כפרוסות, זו מתוך זו, חלקות חלקות. אנו ערים מאוד לגובה שממנו אנו צופים. אנו עוברים מן המדרון המיוער אל המטעים הגדורים בברושים, ומשם ממשיכים ומשתרעים שדות, שכמה מהם כבר קצורים וחבילות חיטה פזורות בהם. מאחורי זה הולכים שדות ועולים אל עבר הגבעות הרחוקות.

המתח שבין הרואה, העומד בגובה, לבין המורד המשופע, המתאזן במרחבי השדות, יוצר מניפת צורות מיוחדת של עמק רגוע. לא ים מתגעש לפנינו, אין רוח באוויר, אלא משטחי מטע מאופקים המשתרעים עד גבול הראייה. על אף הסדר המגוון, שנגרם על ידי האדם, אין איש בתמונה מלבד המתבונן במה שהוא מציע לנו, ברוב נדיבותו, להתבונן יחד אתו.

חספוס המטעים, שורות העצים המתחלפות בשדות קצורים עד מרחקי השמים שמעל הגבעות שמנגד, משרים עלינו ערות והזיה כאחד. כאילו עמדנו על הר נבו, אלא שכאן לא יתרחש לפנינו חיזיון, וגם קול אלוהי לא ידבר אתנו. אנו בקצה הקיץ הלוהט.

זהו רגע של הרפיה ושתיקת נצחים מונחת על המרחק האינסופי. אם געגועים עולים בלבו של הצופה ברגע זה של התבוננות, הם עצמם הופכים לנושא התצלום.

אנו, שמתבוננים היום בתצלום, יותר מ-75 שנה לאחר שצולם – כמשך שנותיו של מי שכותב שורות אלה – לכודים ברגיעה המופלאה של העולם המופתי הזה. מדיטציה זו, ככל שהיא נמשכת, משקפת את שלות תודעתנו מול שבתון הרגע הנצחי הזה.

ישראל אלירז (1936-2016) היה משורר. בתחילה נודע כסופר ומחזאי, כתב רומנים ומחזות שהוצגו בישראל ובחו"ל ובהמשך ליבריות לאופרות. משנת 1980 הוציא יותר מארבעים ספרי שירה. ספרו האחרון, *כמש הגן, כבו בתי הקיץ / שבבים*, יצא שנה לאחר מותו ונכתב בחודשי חייו האחרונים. קיבל פרסים רבים, בהם פרס אקו"ם, פרסי ראש הממשלה, פרס ביאליק.



יוסף שוויג, עמק הירדן, מטעים, 1934, הדפס כסף, 19.7x26.5

הזווית המחמיאה ביותר

יצחק קלטר היה המנציח הבולט ביותר של אדריכלות הסגנון הבינלאומי בתל אביב ובערים נוספות. בזכות תצלומים אלה, שאת רובם הזמינו האדריכלים שבנו את הבניינים ולא בעלי הבתים, אנו יודעים כיצד נראה המודרניזם בארץ ישראל במיטתו. בתים רבים שופצו ועברו תהליך שימור בעזרת התצלומים של קלטר. תצלומיו מתאפיינים בהעברת מידע מדויק, ללא דרמטיזציה או הדגשת זווית ראייה אישית. תצלומיו מצליחים לתעד את האיכות המיוחדת של אדריכלות התקופה, ששאפה לניקיון ופשטות ולהימנעות מפאתוס או רומנטיות מודגשת. התצלומים שבאוסף, כמו שאר התצלומים של האדריכלות, צולמו בנגטיבים מזוכית עד שנות הארבעים המאוחרות.

יצחק קלטר נולד בפולין ב-1903 ועלה ארצה ב-1925. הוא החל לצלם בניינים בארץ ב-1930, בעיצומה של תנופת הבנייה המודרנית בארץ. קלטר סיפר לי, בשנות השמונים המוקדמות, שכבר בפולין הוא נמשך לארכיטקטורה, אבל רק בארץ החל לעסוק בצילום כמקצוע, במידה רבה מתוך הערצה לאחיו יעקב, שהיה צלם מצליח. רוב תצלומיו של יעקב בנאור-קלטר לא שרדו. אחד מהם הונצח בגלויה מסחרית בהוצאת ש' אדלר מחיפה בשנות השלושים, שתיארה את בית ד"ר קרוסקל בתל אביב וממנה ניתן ללמוד על יכולותיו כצלם ארכיטקטורה. יש להניח שתושבים ותיירים שלחו גלויה זו כאילוטרציה לאדריכלות החדשה של "העיר העברית הראשונה".

שני התצלומים של יצחק קלטר שנכללו בספר זה מתארים בתים המשקפים את השפעת לה קורבוזייה על האדריכלות המודרנית בארץ. הוא צילם למשל את בית אברהם סוסקין, הצלם שתיעד את השנים הראשונות של בניית תל אביב, בתכנונו של זאב רכטר. רכטר היה האדריכל הראשון שבנה בתל אביב בהשראת לה קורבוזייה. קלטר צילם את הבית מהזווית המחמיאה ביותר לבית. הוא סייר במקום פעמים אחדות בטרם יחליט לצלם בשעה שבה השמש יוצרת באמצעות המרפסת צללים, המוסיפים פלסטיות ועניין רב

לצילום, דבר שהוא נמנע ממנו בצילום של בית כץ שתכנן סם ברקאי. בבית אלישבע ויצחק כץ הצילום הוא חזיתי ואין בו הצללה. בצילומים אחרים של אותו בית הוא ממשיך לבנות את הקומפוזיציה בעזרת הצל. סם ברקאי עבד בתחילת שנות השלושים במשרדו של לה קורבוזייה, והשימוש במילון הצורות שלו בסינטקס מקורי נובע מהיכרות קרובה לעבודת לה קורבוזייה. מאפיין את תצלום בית כץ ניקיון רב והשאתר הבמה לקומפוזיציה של האדריכל. תצלום בית סוסקין סייע לשימור ולשיפוץ הבניין על ידי האדריכלית ניצה סמוק, ותצלומי בית כץ הם העדות היחידה שנותרה לנו מבית מרשים זה, שנהרס לפני שנים רבות. בזכות תצלומיו של יצחק קלטר ניתן להכיר, לחקור ולשמר את תקופת הזוהר של העיר הלבנה בתל אביב - אבל גם ברחובות, בירושלים ובאתרים נוספים.

אף על פי שקלטר נמנע מלכלול בני אדם בצילומי האדריכלות שלו, התצלומים אינם סטריליים. מתצלומי דירתו הפרטית במעונות עובדים ז' בתל אביב ניתן לראות שקלטר לא רק צילם את המודרניזם בארץ אלא גם חי, מאמצע שנות השלושים, בסביבה המעוצבת ברוח המודרניזם במעונות עובדים ז', באגף שתכנן יוסף נויפלד בשנים 1936-1937 (נויפלד עבד אצל אריך מנדלסון וברונו טאוט בברלין). את דירתו תכנן אדריכל הפנים גולדברג-גד, וניתן למצוא בה כיסאות של מיס ון דר רוהה ואריחי זכוכית שהיו בשימוש רב בבניינים של לה קורבוזייה.

מיכאל (מיכה) לוין הוא היסטוריון אמנות ואדריכלות מודרנית ובת זמננו. מחבר ועורך של למעלה מחמישה עשר ספרים וביניהם: עיר לבנה: אדריכלות הסגנון הבינלאומי בישראל - דיוקנה של תקופה; המוזיאון המודרני; מיכה ברי-עם: המלחמה האחרונה; שמחה שירמן - עבודות בצילום; ג'ורג' רוס, עבודות 1980-1990; ושלושה ספרים על סנטיגו קלטרבה.



יצחק קלטר, בית סוסקין, 1935, הדפס כסף, 17.8x24.8



יצחק קלטר, בית כץ, 1935, הדפס כסף, 11x16.1

היהודי הנודד נחת

תצלום זה של טים גידל (נחום גידלביץ') מ-1935, המתאר את קבר רבי שמעון בר יוחאי במירון, ראיתי לראשונה בביתו של הסופר והאמן המנוח בנימין תמוז. היה ברשותו תצלום נוסף של גידל מאותה תקופה, אשר צולם בתל אביב, ובו נראית חזית בית תל-אביבי טיפוסי בסגנון הבינלאומי. על מעקה מרפסתו נשען יהודי מבוגר ועבדקן בלבוש מסורתי. לצדו יושב נער על המעקה והוא ללא פאות ולבוש בגדי חאקי בנוסח המקובל באותם ימים. שניהם מתבוננים במצלמתו של גידל כביטוי של ה"עולם הישן" לצד ה"עולם החדש" המתהווה באותם הימים בארץ ישראל.

מבטו של גידל בליל הירח המלא שבמירון אחר. הדימוי מעורר אסוציאציות ארכאיות באשר לארץ הקדושה והנכספת כארץ נטושה ונעזבת, הריקה מתושביה היהודיים. הדימוי הזה דומה לסוג ההמשותף האיקוניות שהופיעו בבתי הכנסת במהלך הדורות כביטוי לקשר העמוק והנצחי לארץ האבות. החיזיון הלילי מזכיר דימוי שגאלי, שבו היהודי הנודד נוחת לרגע מריחופו הנצחי למנוחה באחד המקומות המקודשים ליהדות. במקום השטעטל והנופים האירופיים הקודרים האופייניים לציוריו של מארק שגאל, הוא נטוע בצילום בסביבה גלילית מסתורית בעלת מאפיינים מזרחיים. ההילה האופפת את החסיד, הנצמד אל כיפת הקבר הקדוש מעל לדמויות חסרות הפנים שברקע, מעוררת אוירת כיסופים וחלום נטולי זמן. גידל מאשש את דמות הארץ כפי שהייתה מוכרת ב"עולם הישן", אולי כביטוי לאיום הקיומי העומד בפתח באותן שנים ומטיל צל כבד על אותו עולם במזרח אירופה.

גג הקבר הזה מוכר לי היטב מהפעמים הרבות שבהן תיעדתי במהלך השנים את הילולת רבי שמעון בר יוחאי. המקום שינה את פניו ואינו נעזב עוד, כפי שהוא נראה בצילום של גידל. ההילולה היא האירוע הגרנדיוזי ביותר הנערך בארץ בכל שנה תחת כיפת השמים. מסוקים מרחפים, פרשים רכובים, כוחות אבטחה וחירום עצומים ערוכים מסביב מאחורי גדרות ומחסומים. הם מקיפים מחנה עצום של חוגגים זקנים, גברים, נשים וטף, הנע כנחשול זורם

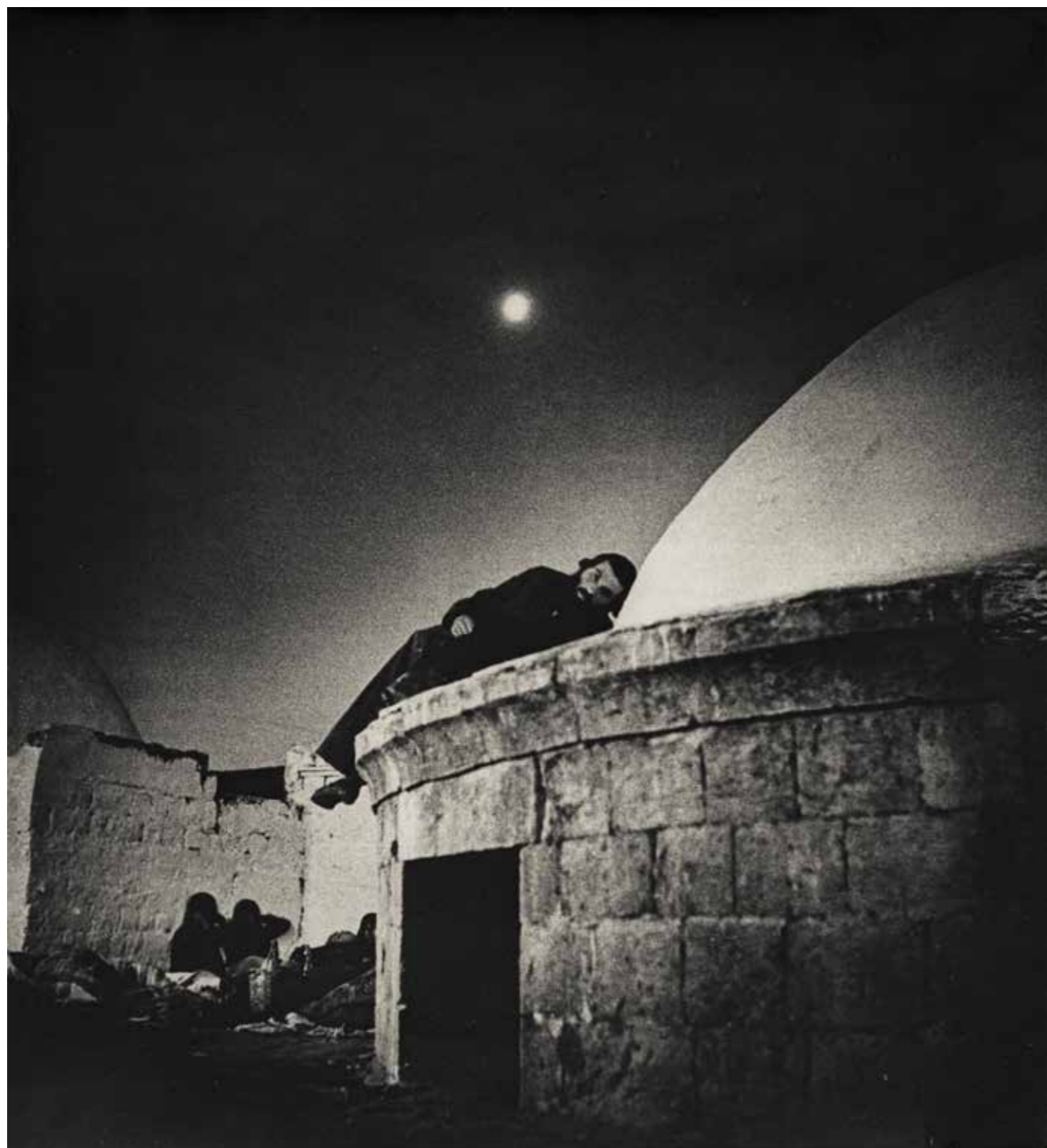
במעלה ההר לכיוון הקבר. מחנה האבטחה ומחנה עולי הרגל, שונים ונפרדים, חוברים כאן לתמונה אחת המציגה את הדת המשונה שנוצרה בשנות תקומתנו.

בשיטוט בין מעגלי המתפללים והחוגגים השונים נקלעתי פעם אחת לתוך מעגל שלא הכרתי, שמשתתפיו לבושים בקפוטות שחורות. שאלתי אחד מהם לזהותם ולהשתייכותם והתרחקתי משם. מישהו ניגש אלי והציג את עצמו כאביו של אותו בחור צעיר שעמו שוחחתי.

"כמו שאתה רואה אותו", אמר, "הוא היה בנח"ל המוצנח ונפצע באינתיפאדה השנייה". "זה קשור?" שאלתי. "ועוד איך! יחד אתו חזרו בתשובה בחורים אחרים שהיו ביחידה, עוד לפני שהשתחררו". "וילדים?" אני שואל, "ארבעה! ותאמין לי, מצבו עוד טוב, כי הוא עובד כשמש אצל הרב ומקבל מדי פעם משהו. גם אנחנו עוזרים. לא תאמין: אפילו הייתי אתו בקבר ר' נחמן באומן".

אני מספר לו שבדיוק ביום שאנו מדברים, לפני 150 שנה, נולד תיאודור הרצל, ולו היה מזדמן לכאן היה פשוט מתעלף. הוא מחייך בהסכמה ואומר לי שלמרות הכיפה הסרוגה שעל ראשו הספיק לחיות בקיבוץ של השומר הצעיר, והוא מבין על מה אני מדבר. אני שואל אותו למוצאו, והוא מספר שהוא יליד איזמיר שלחוף הים האגאי, עירו של שבתי צבי.

שוקה יהושע גלוטמן הוא אמן שמשתמש בטכניקה מעורבת ויוצר בצילום, בקולנוע ניסיוני, במיצב ובטקסט. מרצה לאמנות, אוצר ומנחה קבוצות שמתמחה בדיאלוג בין ישראלים ופלסטינים. כתב וערך מעל שמונה ספרים.



טים גידל, "ל"ג בעומר, קבר רבי שמעון בר יוחאי, מירון, 1935, הדפס כסף, 25.8x23.7 (מוזיאון ישראל, אוסף טים גידל. מתנת גארי ב' טוקול, סן פרנציסקו; קרן פריצקר, סן פרנציסקו; לארי ציקלין, ניו ג'רזי; ד"ר ג'ון סאמרס, ניו יורק. כל הזכויות שמורות למוזיאון ישראל, ירושלים)

מצילום ציוני לצילום פעולה

ב-1990 פרסמתי מאמר ("קו 10") שעסק בתצלומי "חומה ומגדל" של זולטן קלוגר. התצלום שלפנינו הוא מאותה תקופה אבל הקשרו אחר. זה תצלום ממצה של "המאורעות" - שם כללי להפגנות או להתקפות של פלסטינים נגד יהודים בארץ ישראל בשנים 1936-1939, המקבילות בדיוק לשנות "חומה ומגדל". הנרטיב הציוני מספר את "חומה ומגדל" כתגובה למאורעות, אבל למעשה ההתיישבות הזאת הייתה פועל יוצא של תכנון, חשיבה אסטרטגית ורכישת אדמות שהתחילו לפחות עשור לפני כן. התיישבות "חומה ומגדל" נועדה לתת מענה לעלייה המסיבית מאירופה ("העלייה השלישית") ולהרחבת גבולות היישוב.

או מה התחיל קודם? "המאורעות" במרכז הערים המערובות (במקרה זה יפו), או הקמת היישובים החדשים? קלוגר עסק בשניהם. עמדתו ביחס ל"חומה ומגדל" מורכבת אבל ברורה. לא כן ביחס למאורעות.

ניתוח של צילום בודד מגלה דימוי חדשני, מפתיע, מעניין (אסתטיקה היא פועל יוצא של אלו). גם ניתוח של תצלום בודד יכול להיעשות בכמה מישורים, מניתוח האמצעים הטכניים (קומפוזיציה, זווית, אור, רגע וכו'), ועד המידע שהוא מעביר, כוונת האמן, הגוף המפיץ, הקריאה האישית או הפוליטית של הצופה, ובמקרה הזה - גם שאלת האספן.

לא שאיננו מכירים דימויים של חיילים בריטים, מקלות, אבנים ורחוב אופייני ליפו, אלא שכמו בכל צילום מוצלח, גם כאן העין נהנית לשוטט בין הריבוי האלים של האבנים שזרקו יוצרי ה"מאורע" לבין הריבוי של כלי הנשק, הקסדות, המגינים והרגליים הנעצרות באוויר באמצע הריצה. נוסף לכל אלו המופיעים במבט ראשון, ברוב שטח הצילום, מתגלות פתאום, בקצה השמאלי, שתי גלבויות לבנות בורחות מהשוטרים - ועוד ערבי בחולצה שחורה ומכנסי גלביה, יושב באמצע הרחוב בעמדת השוטר מכוון התנועה. הערבי הזה מוקף חיילים שאינם מתייחסים אליו. הוא ספק שבוי האזוק למוט השמשייה, ספק עובר אורח שאינו משתתף באירוע.

למוט השמשייה, ספק עובר אורח שאינו משתתף באירוע.

למוט השמשייה, ספק עובר אורח שאינו משתתף באירוע. **קלוגר** שתיעד את עליית יישובי "חומה ומגדל" לקרקע

בשירות קרן היסוד, היה צלם של סגנון מסוים: צילום חוץ מבנים ומוקפד לעילא, אך מתחפש לצילום טבעי, צילום שיש בו תפיסה אידיאולוגית-חברתית-פוליטית אחידה וברורה, צילום שיש לו יעד-נמען-מטרה מקודשים. קלוגר הזדהה עם כל האמור לעיל, אבל לאור בית הגידול המקצועי שלו וקשריו המשפחתיים חווה גם תסכול מסוים. כזכור - לצלמים הקומוניסטים, לצלמי ה-F.S.A האמריקאים ולצלמי המגוינים הגרמניים ניתן הרבה יותר חופש אמנותי-פרשני בשנות השלושים. החל בשנות החמישים התפתחה גם האפשרות של עבודה בשני ערוצים נפרדים.

הערוץ האחר של קלוגר היה שיווק התצלומים לעיתונים בחו"ל. בצילום כזה לא היה צורך לייפות את המציאות, לא הייתה חובה להראות בנייה וחלוצים אופטימיים. במידה מסוימת אפילו ההפך: עיתונות אוהבת קרבות והרס, עיתונות זרה היא נייטרלית. העיתונות - במידת מה - מעודדת יצירתיות בתוך הפריים.

אוסף התצלומים של ויויאן סילבר חף מכוונה פוליטית-אידיאולוגית מכוונת. אוסף פרטי גם נובע בהכרח ממה שיש ומצוי במחיר סביר. לאוסף פרטי נרכשים לעתים תצלומים שמשלימים פאזל כללי בהיסטוריה המצולמת. משום כך, ארבעה-חמישה התצלומים של קלוגר המצויים באוסף אינם בהכרח ייצוג של הצלם או של דעת האספנית על הצלם.

במוזיאון חניתה שיסד אבי, משה - מוזיאון המוקדש לארכיאולוגיה מקומית ולייצוגי "חומה ומגדל" - עדיין מוצגות תמונות של המאורעות ולצדן קטעי עיתונות. במידה רבה התצלום הזה מסמל בשבילי את התסכול של כל צלם מגויס ואת התסכול הפוליטי במציאות הישראלית הנוכחית.

עודד ידעיה הוא צלם. הציג בתערוכות יחיד רבות, בין השאר במוזיאון ישראל, במוזיאון הרצליה, בגלריה גולקונדה בתל אביב. היה מבקר צילום בשבועון העיר ופרסם מאמרים בכתבי עת לאמנות. בשנות השמונים הקים וניהל את המערך האקדמי בבית הספר "קמרה אובסקורה". מנהל מזה 14 שנים את בית הספר "מנשר לאמנות".



זולטן קלוגר, מהומות ביפו, 1936, הדפס נסף, 16x22.9

דיש בגליל

בחרתי לכתוב על התצלום "דיש בגליל" של טים גידל מפני שאני מרגיש אליו קרבה ומאמין שלו הייתי שם באותו זמן הייתי מצלם אותו באופן דומה. ההרהורים שהוא מעורר בי נוגעים לתהליך היצירה, לשיקולי האמן במהלכה ולהקשרים הרחבים יותר, הנוגעים לתצלום האחד שהיוצר מחליט להציג. התצלום הוא משנת 1936, שבה גידל הגיע בפעם השנייה לפלשתינה. בבואו כבר היה צלם בעל מוניטין. עוד בשנות העשרים, בגרמניה, התבסס מעמדו כאחד מחלוצי הצילום העיתונאי, והוא עבד בעבור כמה מגזינים חשובים. בארץ ניסה לעבוד כצלם, אבל לא הצליח ליישב את תפיסתו המקצועית עם צילום התעמולה הציוני המגויס. אף על פי שגישתו הייתה ישירה ולא סנטימנטלית הייתה בו רגישות גבוהה לערכים מופשטים של צורה ומבנה ותשומת לב רבה לתפקיד האור בבניית הקומפוזיציה וביצירת אווירה מיוחדת. צילום פואטי זה אינו שכיח במכלול יצירתו. הנושא, שאצל צלמים אחרים בני התקופה היה מעיד על נטייה לרומנטיקה ורצון להשליך על חיי העם היהודי על אדמתו בתקופות קדומות, יכול להיקרא אצל גידל כמערך צורני כמעט מופשט שאינו תלוי בתקופה או במקום מסוימים. התצלום נראה לכאורה כמתרפק על זיכרונות תנ"כיים שבהם עובדי האדמה הערבים מייצגים את אבות אבותינו, והנופים הם נופי כנען. אך אני מסופק אם רעיון זה עלה בכלל במוחו של גידל בזמן שראה את המחזה הזה והחליט להנציחו בצילום.

אני סקרן לדעת אם המראה נגלה לגידל במפתיע, תוך כדי שיטוט באזור, והוא צילם אותו באופן ספונטני ומהיר. ואולי סייר במקום ביום שקדם לצילום כדי ללמוד כיצד האור נופל על הגופים בנוף בשעות שונות של היום, כדי להבין מהי הזווית האפקטיבית ביותר למיקום הנושא המרכזי (הדיש), כך שישתלב בנוף ויקיים אתו יחסי גומלין. האם תכנן את מבנה התמונה מראש והחליט על יחסי הגודל בין האלמנטים המרכיבים את המחזה ואת מיקומם ביחס לגבולות הפריים?

אני מתאר לעצמי שמה שמשך את עיניו היה המערך הצורני ההרמוני שנגלה לפניו: שרשרת של צורות עגולות ההולכת ונפרסת מקדמת ה"בימה" אל המרחבים הזורמים אל האופק. הסימטריה מדגישה את השלווה הסטאטית שהולמת את ההתרחשות הנצחית של מעגלי החיים בטבע, שדורות עובדי אדמה מאז שחר ההיסטוריה זורמים אתם בהשלמה עמוקה. הפעולה הסיבובית החוזרת על עצמה של הדיש מאפשרת לצלם לבחור אפשרויות מיקום שונות שבהן תוקפא התמונה. הדמות וצמד הבהמות המושכות את המשדדה הן הגורם היחיד שנמצא בתנועה. הקו האלכסוני שיוצר הצל של הקבוצה הזאת מהווה המשך למעגל ערימת החיטים ומדגיש אותו. מעניין אפוא לדעת כמה פריימים דומים, אם בכלל, יצר גידל עד שקבוצת האיכר והבהמות הגיעה למקום ה"נכון" מבחינתו?

האמת היא שכל זה חסר משמעות. בסופו של דבר הדימוי חי וקיים לעצמו, נגיש ופתוח לכל מתבונן, להתרשמויותיו ולאסוציאציות שלו.

מנקודת המבט שלי היום אינני יכול להימנע מההרגשה כי עמוק בתוך המראה האידיאלי היפה של עובד האדמה בנוף הגלילי נמצא כבר הקונפליקט המייאש שמלווה את חיינו לאורך שנים; הן ה"צומוד" הפלסטיני והן ההיאחזות הציונית זורעים יחד את זרעי האסון שאולי אין לו פתרון, אבל היופי גם מנחם ומרמז על האפשרות לפשרה ולחיים של דו קיום.

אברהם אילת הוא אמן רב-תחומי ואוצר. יום את הביאנלה הישראלית הראשונה לצילום בעין חרוד והיה המנהל האמנותי של המוזיאון הפתוח לצילום בתל חי. עבודותיו הוצגו ביותר משבעים תערוכות יחיד ובתערוכות קבוצתיות רבות בישראל ובעולם.



טים גידל, יסוד המעלה, הגליל, 1936, הדפס כסף, 17.8x18.8 (מוזיאון ישראל, אוסף טים גידל. מתנת גארי ב' סוקול, סן פרנציסקו; קרן פריצקר, סן פרנציסקו; לארי ציקלין, ניו ג'רזי; ד"ר ג'ון סאמרס, ניו יורק. כל הזכויות שמורות למוזיאון ישראל, ירושלים)

זוהר החלוצים

לא היה לי קשה לבחור בתצלום הזה. לידו נראו תצלומים אחרים אפורים, מציאותיים, נטולי ברק. תצלום זה "האיר" אלי מתוך קבוצת התצלומים, הקסים אותי. שמעתי את עצמי אומרת: "אותו אני לוקחת, ואין שאלה". הקסם הזה היה קצת כמו אהבה ממבט ראשון, כמו "להחליט מהבטן". לא בדקתי פרטים או את משמעות התצלום.

במבט ראשון ראיתי כביסה לבנה, זוהרת, תלויה על כמה חוטים מקבילים. מאחוריה היה בוחק נוסף (גבוה יותר, דרך החלון השמאלי). האור המרוכז יצר בי תחושה של קדושה, של ניקיון וטוהר. האם כך נראתה בזמנה כביסת בית המקדש? ואולי נערך כאן, רגע קודם, טקס דתי (רוחני, עוצמתי)? נהניתי להתפעם, להכליל, להיות מסונוורת. אבל התאהבות היא תמיד, בעיקרה, עיוורת.

במבט שני כבר ראיתי שהדברים הזוהרים הם בעצם כילות לילה. מעל כל מזון – כילה משלו. עדות ברורה לאזור מוכה יתושים וקדחת. המיטות עומדות במקביל, לאורך הקיר, באולם רחב ידיים. המבנה הזה, כך אומרים יודעי דבר, שימש קודם אורווה או רפת (כשהיה בידי הטמפלרים). אולי זה מסביר את המראה הלא גמור שלו: קיר לבנים בלתי מטויה, חלונות מסורגים, "רצפה", שהיא אדמה חשופה. לי הוא הזכיר את הטיירונוס בצבא, באוהל רב מיטות, על הקרקע. נראות גם מיטות סוכנות, שאפשר לזהות בצילום. האם ככה חיו אותם ארבעים חלוצים, ממוצא גרמני, שהקימו את שדה אליהו? ללא ספק אלה היו חיי צניעות והסתפקות במעט.

בחזית כל מיטה – מזוודה. ארבע מזוודות עומדות לפני ארבע מיטות. אחת גדולה, אחת בינונית, שתיים קטנות. מימין לכל מזוודה – זוג נעליים. מי הקפיד כאן על סדר נוקשה כזה, כמו בעת מסדר צבאי? האם במזוודות נמצא כל הרכוש שהביאו מבית הוריהם? בגלל תחושת הדמיון-השוני בפרטים קטנים אני בוחנת את המזוודות במבט טיפולוגי, לא יכולה שלא להשוות.

שלוש מתוך ארבע המיטות מסודרות כך שהכילות מסתירות את מה שמתחתן. לכן בולטת הכילה השנייה מימין.

מישהו התרשל בסידור ולכן אפשר לראות מעט יותר: ספק סדינים, ספק שמיכות, אולי כיסוי מאולתר נגד קור הלילה. בצד הימני הרחוק של המיטה רואים משהו לבן – סדין? שמיכה שנמנעה? צורה שקל לדמות לזרוע יגעה. אולי זו דרך עקיפה – מטאפורית – לדבר על מועקות החיים וקשייהם? טביעות הרגל הרבות והרב-כיווניות באדמה מעידות על תנועה אנושית ערה, גם אם כרגע אין איש נראה לעין. אבל אולי האובייקט הלבן המעוגל שמאחורי החלון מימין הוא קצהו העליון של כובע ברט, שהיה מקובל באותה תקופה, ומתחתיו חלוקי?

שמו של הצלם נפקד. במקומו מוזכרת רוכשת התצלום, קרן היסוד. קרן זו, כמו קרנות התקופה האחרות, שאפה להראות את החלוצים כמפריחי השממה, כעובדי אדמה חרוצים ומאושרים.

האם זה מה שרואים כאן? אני לא בטוחה. זה תצלום נוגע ללב: חיי הקומונה הפשוטים, העוני והצניעות. החלונות שאינם חוסמים את קור החורף. הצפיפות וחוסר הפרטיות. האם אלה גברים, או גברים ונשים במשותף? האם לא נשבר הלב, לפעמים, מגעגוע לבית אמא-אבא?

אבל, במחשבה נוספת, אולי דווקא כן נראית כאן שמחת החלוצים. אולי הזוהר, הקדושה והטוהר – שנתפסתי להם כל כך כשראיתי את התמונה לראשונה – אולי דווקא הם נושאי העוצמה של המקום הזה. תקופה מלאת אידיאולוגיה, תקופה של קונסנווס רחב, של נכונות לעבודה והקרבה אישית למען הכלל: אולי היו חלוצים אלה, עם ולמרות הקשיים, שלמים ושמחים עם חייהם אפילו יותר מאתנו?

רונית שני היא צלמת ומורה לצילום ולתולדות הצילום. מציגה תערוכות יחיד וקבוצתיות. ספרי צילום: חמסין (2007), שדרות מוריה 23 (2009), דמעות כחולות (2018).



צלם לא ידוע, כילות יתושים מעל מיטות בערידה (כיום שדה אליהו), שנות הארבעים, הדפס כסף, 14.5x21.4

כאב שתי המולדות של גרטרווד קראוס

בשנת 1939, ארבע שנים בלבד לאחר עלייתה מווינה עיר הולדתה, יצרה גרטרווד קראוס בהשראת נופי הארץ החדשה את מחרוזת הריקודים "רשמי נוף ארצישראליים". למעט תמונות בודדות שניתן לשייכן לריקוד וביקורות אחדות, לא נשאר תיעוד כלשהו ממחרוזות זו. מתוך העדויות המעטות על הריקוד בלטה ביקורתה של המשוררת לאה גולדברג (ששימשה אז גם מבקרת מחול מטעם עיתון דבר), אשר כתבה: "רשמי נוף ארצישראלי, כמה טוב שאין בהם אף שמץ של מזרחיות זולה. כמה יושר בריקוד זה... זוהי התרשמות של אדם הבא מן החוץ והנושא בתוכו געגועים לנוף אחר" (דבר, 26.3.1939). כיום איננו יכולים לבחון את הריקוד וגם לא את טיבה של הביקורת שנכתבה עליו. אולם נראה שגולדברג, שכמו קראוס נעקרה בעל כורחה מאירופה ב-1935, זיהתה שבתוך הנוף הארצישראלי החדש של קראוס מסתתר געגוע לנוף אחר. בעת שהתבוננה בקראוס איתרה בה את אחד המוטיבים המרכזיים שיוחסו לגולדברג עצמה, והיא כינתה אותו בשירה המפורסם "אורן", "כאב שתי המולדות". בהצבת התמונה שבה נראית קראוס כ"ציפור מסע" לצד שירה של גולדברג "אורן", נחשפת יצירתן של שתי אמניות שביטאו את כאב שתי המולדות בעבור דור שלם שנעקר כמותן מהנוף של אירופה ומתרבותה.

אורן

כאן לא אֶשְׁמַע אֶת קוֹל הַקּוֹקְיָה.
כאן לא יִחְבֹּשׁ הָעֵץ מִצְנַפֶּת שֶׁלֵּג,
אֲבָל בְּצֵל הָאֲרְנִים הָאֵלֶּה
כֹּל יִלְדוּתִי שֶׁקָּמָה לְתַחֲיָה.

צִלְצוֹל הַמְּחַטִּים: הִיָּה הִיָּה
אֶקְרָא מוֹלְדֹת לְמַרְחֵב־הַשֶּׁלֶג,
לְקֶרַח יִרְקַק כּוֹבֵל הַפֶּלֶג,
לְלִשׁוֹן הַשִּׁיר בְּאֶרֶץ נְכַרְיָה.

אולי רק צפרי-מסע יודעות -
כִּשְׁהֵן תְּלוּיּוֹת בֵּין אֶרֶץ וְשָׁמַיִם -
אֵת זֶה הַכָּאֵב שֶׁל שְׁתֵּי הַמּוֹלְדוֹת.

אֲתֶכֶם אָנִי נִשְׁתַּלְתִּי פְּעַמִּים,
אֲתֶכֶם אָנִי צְמַחְתִּי, אֲרְנִים,
וְשָׁרְשֵׁי בְּשָׁנֵי נוֹפִים שׁוֹנִים.

יונת רוטמן היא בוגרת סדנת המחול מטה אשר בהנחיית יהודית ארנון. את עבודת הדוקטורט שלה, על תרומת נשים להתפתחות המחול בישראל, כתבה באוניברסיטת תל אביב. חברת מערכת כתב העת מחול עכשיו ומנהלת את ארכיון להקת המחול הקיבוצית.



אלפונס הימלרייך, אש, גרטרווד קראוס, אוגוסט 1941, הדפס כסף, 23.9x30
(באדיבות אוסף פרסלר)

להתברג גבוה יותר

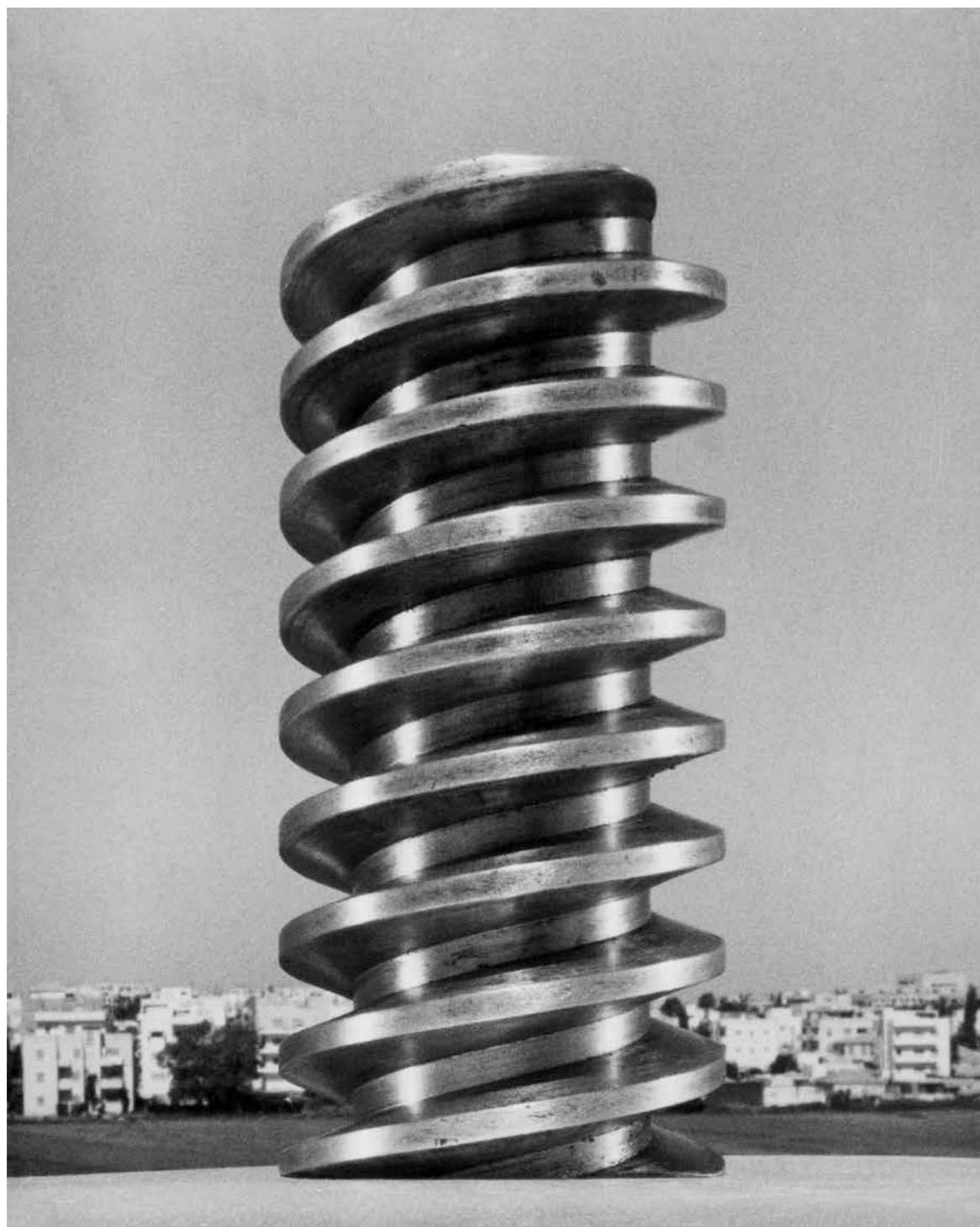
גורדי השחקים הנבנים בתל אביב שינו את קו הרקיע של העיר העברית הראשונה. במבט ראשון ניתן לטעות ולחשוב כי צילמו של אלפונס הימלריך "הבורג" מ-1947 הוא עוד מבנה ארכיטקטוני חדש הנועד למגורים. הבורג הזה נועד לייצג את התעשייה העברית החדשה, שתפקידה היה ונשאר בניית עצמאות כלכלית למדינת ישראל. הבורג המתנשא על רקע שמי תל אביב, שראה אור לראשונה ב-1947 על כריכת הירחון התעשייה, הוא תצלום שניבא את העתיד.

תצלום זה סימל בעיני שנים רבות את האמרה הידועה "השמים הם הגבול". ואולי בעידן הטכנולוגי שבו אנו חיים, גם השמים הם כבר לא הגבול? תצלום זה מאפיין אופטימיות ושאיפה לצמיחה שהניעה את גלגלי התעשייה העברית אשר הימלרייך היטיב לתעד בצילומיו. זויות הצילום של הבורג אינה יוצרת רק אשליה של הגודל אלא מסמלת גם את אותה תקווה, שהייתה בלב רבים, של צמיחה והתפתחות עתידית כללית ואישית; שאיפה לא להישאר למטה אלא לשאוף למעלה ולפרוץ קדימה. התצלום כשלעצמו אינו שגרתי ואינו אופייני לדרכי הצילום של אותן שנים. הדרך המניפולטיבית שהימלרייך נקט, של שימוש אחר ושונה בעדשת המצלמה, מעידה על קו המחשבה המקורי שלו אשר ידע לעשות שימוש באמצעים אמנותיים תוך שינוי זויות הצילום. הפיכתו של הבורג לסמל תוך כדי שינוי הייעוד שלו מייחסת פחות ערך לנושא התצלום; יש בו רוממות רוח והענקת כוח לאלמנט קטן וצנוע.

עתידה ועצמאותה של מדינת ישראל קשורות לא רק בביטחון גבולותיה אלא גם ביציבותה ועצמאותה הכלכלית. עצמאות כלכלית ניתנת להשגה בעזרת תעשייה יציבה וחיונוך נכון לערכי עבודה. תצלומו של הבורג כמייצג את עולם התעשייה מגלם אותה שאיפה שלא לדרוך במקום אלא תמיד לנסות ו"להתברג" גבוה יותר.

הימלרייך ידע לתת בתצלומיו את תחושת הגאווה על "תוצרת הארץ", אותה גאווה שבאה לידי ביטוי גם בתצלום של בורג אחד קטן שהפך עצום ורב, ונתן ביטוי ויזואלי סימבולי לתעשייה העברית.

סטף ורטהיימר הוא תעשיין ופוליטיקאי ישראלי, יוזם גני התעשייה בתפן, בעומה, בתל חי ובנצרת. חתן פרסים רבים, בין השאר פרס ישראל, על פועלו לפיתוח התעשייה והכלכלה.



אלפונס הימלרייך, ללא כותרת, 1947, הדפס כסף, 30x23.9
(באדיבות אוסף פרסלר)

תושבי חיפה הפלסטינים נוטשים את עירם, 23.4.1948

שבעוד חודש ישתחרר מתפקידו עם תום המנדט ויחזור למולדתו באנגליה או בסקוטלנד.

אני מתבונן בדמות המופיעה במרכז התצלום: איש גבוה ומעונב, שמזכיר לי משום מה את הסופר הקומוניסט אמיל חביבי. האומנם? ייתכן מאוד שזה אכן אמיל חביבי, שבא להפציר באנשים ולשכנעם לחזור לבתיהם ולא לנטוש את העיר, ולו לזמן קצר. אכן, חברי המפלגה הקומוניסטית בחיפה, בנצרת ובכפרי הגליל הבינו שהעזיבה מרצון והגירוש בכוח, כפי שקרה בלוד, ברמלה וביפו, יביאו להתרוקנות הארץ מיושביה הפלסטינים.

התצלום הזה מרגש אותי עד מאוד מפני שבאותו יום אומלל של הנכבה, ב-23 באפריל 1948, שהיתי עם משפחתי באותו שער 2. בשעות הבוקר הוא נמצאנו להערכתנו לא הרחק מאותה זווית הצילום. גם אנו ידענו שם יגון וסבל, ובאותו כלי שיט הפלגנו אל מחוץ למולדת ואל עבר הלא-נודע במחנות הפליטים בלבנון ולאחר מכן בסוריה.

ב-15 במאי עבר הנמל לשליטת השלטון הישראלי החדש. עד מהרה יכלו רבבות מהגרים יהודים שהמתינו בקפריסין לעבור דרך הנמל אל מחוזותיהם החדשים בחיפה, במקומם של הילידים שנסו על נפשם ולא יחזרו עוד.

בשנת 1951, אחרי מאמצים רבים של אבינו ובעזרת אנשים אחרים שנשארו בחיפה (2,800 מתוך 75,000), התאפשר לנו לחזור במסגרת איחוד משפחות. אחותי המבוגרת והנשואה לוטפיה נשארה עד היום במחנה הפליטים אל-ירמוכ בסוריה.

עבד עאבדי (נולד בחיפה ב-1942) הוא אמן ישראלי-פלסטיני. עבודותיו בציוו, בפסול, בתחרית, בגרפיקה ועוד זכו להכרה בינלאומית והן מצויות באוספים של מוזיאונים חשובים ברחבי העולם. עבודתו מתמקדת במאבק הפלסטיני. ב-2010 העניקה לו מועצת עיריית חיפה את התואר "יקיר העיר".

התצלום מ-23.4.1948 מנציח את תושבי העיר נוטשים את עירם ויוצאים אל עולם הפליטות. הוא מזכיר לי את רבבות תושבי חיפה, ואני ביניהם, צועדים מאות מטרים מן העיר התחתית אל הנמל.

נולדתי ב-16.2.1942 בעיר הזאת למשפחות ותיקות הן מצד אבי והן מצד אמי. סבו של אבי, קאסם עאבדי, נולד בה, וכך גם אבי מצד אמי ח'יריה, וכן אביה נאיף אל חאג' (סבי). כולם נולדו בה.

אחיו של סבי, נאיף עבד אל-רחמן אל-חאג', כיהן כראש העיר של חיפה מ-1922 ועד 1929. לאחר מכן שימש חבר מועצת העיר ומת ב-1944, ארבע שנים לפני הקמת מדינת ישראל.

בית המגורים שלנו ושל משפחות אחרות היה בשכונת ואדי סליב ומעלה אל-בורג', הקרוב לכיכר אל-ח'מרה (כיכר פריז של היום). המקום שימש מרכז תחבורה חשוב בין הצפון לדרום והיו בו שווקים שונים בשל קרבתו לשערי הנמל 2 ו-3. בין שכונות העיר התחתית לשערי הנמל הפרידו כמה מאות מטרים, שאפשר היה לגמוע בצעדה רגלית.

באותו יום עצוב, לאחר שהבינו שעירם נפלה, נסו תושבי העיר התחתית בהמוניהם אל הדרכים המובילות אל שערי הנמל. הם ידעו שצירי התנועה לצפון ולדרום חסומים לפניהם והנמל הוא המפלט האחרון ביציאה ללא חזרה. שומרי הנמל וחיילי המנדט הבריטי סייעו ב"ג'נטלמניות" להעביר ולהעמיס את מיטלטלי התושבים אל כלי השיט השייכים לצבא. באופן תמוה, מנהלי הנמל הבריטים לא דרשו תמורת העברתם של הפליטים אשרת יציאה, מסי נמל או שימוש בכלי השיט, כנהוג בדרך כלל.

מימין למטה בתצלום נראות שתי נשים נושאות תינוקות. הן ממתנות לכוח הבריטי, שניהל את העברתם של המוני תושבי העיר אל נמל עכו (למיטב זיכרוני, הדבר התרחש בשער 2). החייל הבריטי בתצלום משמאל, המופקד על "הסדר הציבורי", אינו נראה מתעניין במצוקת הקהל שפקד את רציפי הנמל באי סדר ובבהלה מובנת. הוא בוודאי יודע



סוכנות Associated Press, ערבים מפנים את נמל חיפה, 23 באפריל 1948, הדפס נטף, 14x19.2

מנצח ומנוצח, כובש ונכבש

שני התצלומים שלפנינו צולמו בזמן שתי המלחמות המכריעות בתולדות מדינת ישראל. האחד צולם במאי 1948, ב"מלחמת השחרור": "פרשים מחטיבת גבעתי באזור גדרה". השני – ללא ציון מקום וללא כותרת – שיירת פליטים, צולם בקיץ 1967 ב"מלחמת ששת הימים" ברמת הגולן. האחד מציג ומייצג את הצד המנצח, אותנו, השני – את הצד המובס, את האחר. הראשון פרונטלי. הצלם בעמדה מוגבהת מול המצולמים, בולט בשטח, בטוח בעצמו. הפרשים באים לקראתו ומודעים לו: גאים, זקופים, רוכבים על סוסים, המושכות בידיהם, מנצחים. גלי ההריסות והאבק המיתמר ברקע מעניקים לתצלום גוון הירואי דרמטי. השני צולם מזווית אחרת – הצלם מאחורי המצולמים, הפליטים.

בשני המקרים, היחס למצולם הוא משמעותי. בתצלום של הפליטים, נדמה שהצלם חש שלא בנוח. הוא צילם כמעט בהיחבא. לא היה לבוריס כרמי נעים לצלם אנשים בשפלותם. ייתכן גם שהיה מודע לכך שהוא חלק מהמנצחים, מהמגרשים. כצלם עיתונות אני שואל אם לא היה מעניין יותר לצלם את שיירת הפליטים מלפנים? לראות את פניהם, את הסבל, הייאוש, הפחד, ה"דגל" הלבן מתנופף ברוח? אבל כרמי צילם מאחור. והנה, פתאום, וזה הקסם שבצילום (משהו שכל צלם מכיר), למזלו, האשה האחרונה בטור, שאחריה הלך, מפנה את ראשה אליו, והמבט הלא צפוי, הרדוף, מספר הכול. היא "עושה" את התמונה. עינינו נמשכות אל פניה המבוהלות, הנבוכות. מבטה ממקם אותה בראש טור הפליטים. היא המובילה את השיירה.

שני התצלומים מתארים נרטיב אחד של מלחמה, הרס, חורבן ובריחה. מנצח ומנוצח, כובש ונכבש. גם אם אין רצף בחלל ובזמן בין שני התצלומים, שנעשו במרחק תשע־עשרה שנים זה מזה, ההמשכיות קיימת בתוך הסיפור הארצישראלי. שניהם מספרים על מלחמה, על פרידה ממקום, ממולדת. על כובש ונכבש.

הערות המצולמת מוליכה להזדהות עם הצד החלש. ההרס, הגירוש והבריחה מספרים את סיפורו של החלש

דווקא. הצד המפסיד מצטלם טוב יותר, גורף אמפתיה. בתמונה הראשונה נראים הבתים ההרוסים בכפר הפלסטיני (קטרה כנראה, שעל חורבותיו הוקם המושב קדרון) כמו גווייה של יצור מיתולוגי ענק. בצד שמאל למעלה נראים שרידי אחד הבתים כעצמות שלד יבש. נראה שהמנצחים הגאים יצאו זה עתה משדה הקרב. אבל בגדיהם צהורים (הפרש בצד ימין), והם אוחזים בנשק ולא מניפים אותו לאות ניצחון. יש להניח שהצילום נעשה ימים מספר לאחר הקרב. כרמי לא היה צלם מלחמה במובן הקלאסי של ההגדרה. הוא צילם אחרי האירועים או בשוליהם. לא את הרגעים הדרמטיים, המכריעים, אלא את הדרמה הנרטיבית.

התצלום מרמת הגולן הוא למעשה המשכו הישיר של קודמו: פליטים בורחים מכפר חרב, כאילו הזמן לא שינה דבר. שתי התמונות מסמלות משהו רחב יותר מהקונקרטי. בתצלום מ־1948, הכפר ריק מתושביו. בתצלום מ־1967, התושבים הבורחים נעים בריק, ללא בית מאחור וללא מחסה לפנים. מקל נדודים בידי אחת, רכושם הדל על גבם או על בהמות משא. ביניהם ילדים ובראשם מישהו מניף סמרטוט לבן קשור למוט, אות לכניעה ותעודת מעבר בינלאומית לשום מקום. לעומת הפרשים הגאים בזהותם – השיירה חסרת זהות. דרמה אחת הסתיימה והשנייה רק החלה. תצלום טוב הוא זה החורג מהמקום והזמן שבהם צולם. הוא כלל אנושי ועל זמני. שני התצלומים המצוינים מייצגים חלק מהמרקם האינסופי של מצעד האיוולת של האנושות בכלל ושל האזור שבו אנו חיים במיוחד.

שום מניפולציה פוטודיגיטלית לא יכלה להיות חזקה יותר מהעדויות הצילומיות הקונבנציונליות של הצלם שהיה בשטח.

אלכס ליבק הוא צלם עצמאי שעובד עם עיתונים וכתבי עת בארץ ובח"ל מאז שנות השבעים של המאה העשרים. הוא הוציא כמה ספרים וזכה בפרסים יוקרתיים על עבודתו, ביניהם פרס ישראל. תצלומיו הוצגו ברחבי העולם. כותב עם העיתונאי גדעון לוי טור שבועי בהארץ על המצב בשטחים.



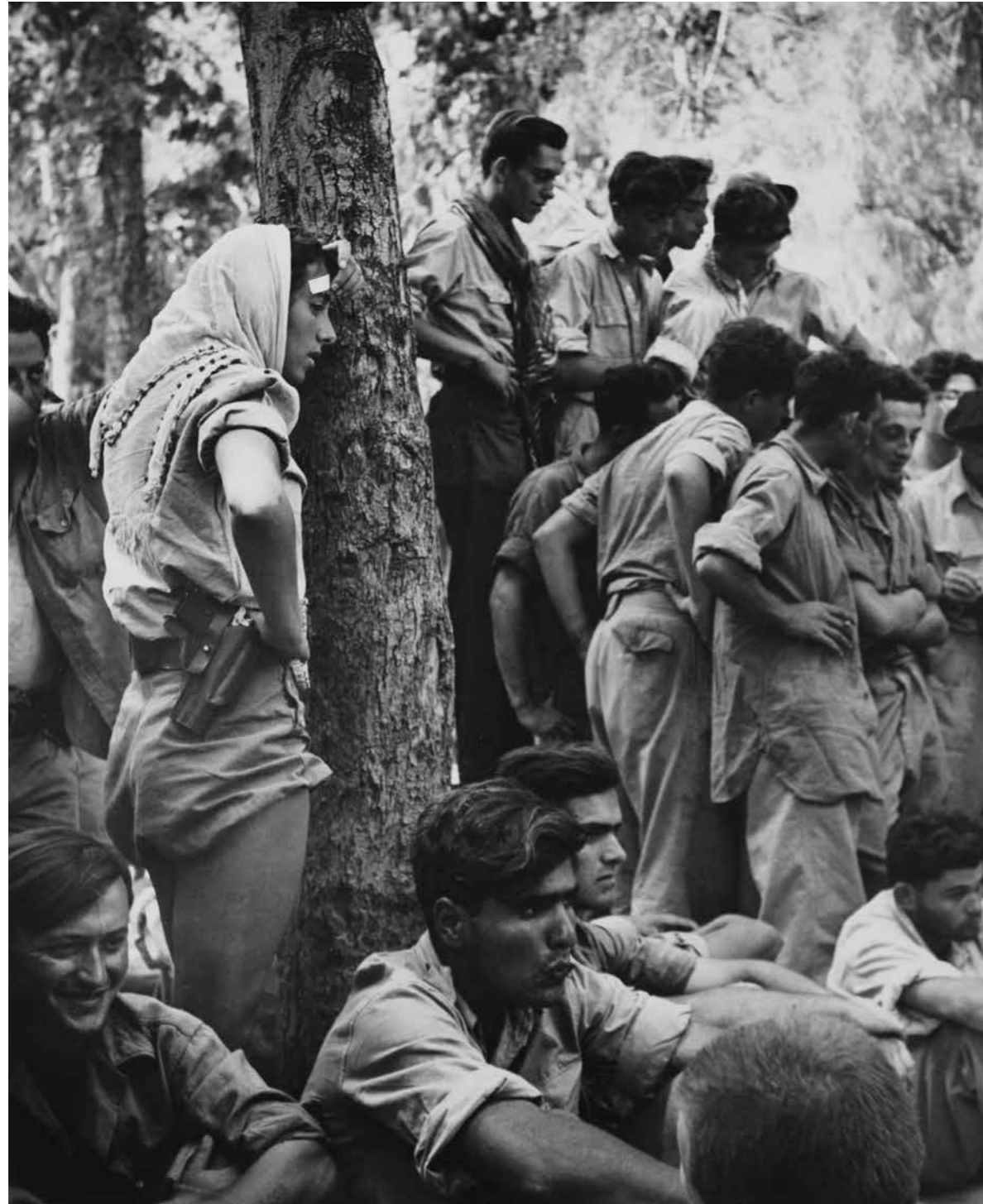
למעלה: בוריס כרמי, פרשים מחטיבת גבעתי באזור גדרה, 1948, הדפס כסף, 23.7x30.2

למטה: בוריס כרמי, פליטים פלסטינים במלחמת ששת הימים, 1967, הדפס כסף, 30.4x40.4

הצעירה מן החלומות

את התצלום הזה ראיתי כשהייתי בגילם של הצעירים הנראים בתצלום. רבים ראו אותה אז. היא הייתה נערת החלומות של הדור שלי. היא הייתה בחורה יפה אבל לא זה מה שעשה אותה לדוגמנית נפשם של הצעירים. השילוב של האקדח, צורת העמידה הכל כך לא "דוגמנית", הפלסטר על המצח, השילוב של האקדח והמכנסיים מתנועת הנוער, הצעיף המונח על ראשה בהינף, ולא מדוגמן. הבעת הצילום היא של בוש טבעית של מי שהיו אז בחורות יפות שהתביישו להיות יפות, של מי שלחמו או סייעו ללוחמים, מי שראתה בוודאי הרבה מוות מולה ולרגליה, בחורה טובה. משהו עדין חזק ומסתיר את מיוחדות הבעתה, את היותה נערת חלומות של צעירים שחלמו על נשים אבל היא לא הייתה החלום, היא הייתה אחת מהם, ויופיה היה כמו צל הנע על גרם מדרגות וחולף ומשהו שהיה שם נשאר. יש בנערה הזאת חלום שמזמן אינו קיים עוד, של בחורה יפה עם אקדח שאינו מיועד ליופי, לא להצגה יומרנית של שחקנית, אלא להיות חלק ממשו. הצעירים אינם מביטים בה, והם גם לא בדיוק מביטים בצלם הנפלא שצילם אותם. הצעירים נראים כמו היו מאותה משפחה. משפחה של שכול לא מיופייף, עצוב, רציני, מסתיר את היופי עם האקדח ואת האקדח מהיופי וממה שהוא אמור לעשות. מין אידיליה טרגית צנועה, הכול שם בטעם ובמשיחות מכחול, משהו שהוא עתיד של עבר שעכשיו בצילום יש לו עתיד והיא גם תשלם על זה. הם ישלמו, יקימו מדינה, לא יודעים שהם מקימים מדינה, אחדים מהם לא יראו את הצילום וימותו צעירים, אבל הצילום הזה הוא על דור ששילם מחיר יקר אבל לא עשה מזה סיפור גדול.

יורם קניוק (1930-2013) נולד בתל אביב ולחם בפלמ"ח. אחרי שנפצע במלחמת העצמאות, עבר לניו יורק למשך עשר שנים. סופר, צייר ועיתונאי, פרסם רומנים, ספרי זיכרונות, סיפורים קצרים, ספרי עיון וספרים לילדים ונוער. הוא זכה בפרסים ספרותיים רבים, ותורגם ל-22 שפות.



בוריס כרמי, תדרוך של הפלמ"ח ביער בן שמן, 1948, הדפס כסף, 40.5x30.4 (באדיבות אוסף מיתר ע"ש משפ' פריצקר, הספרייה הלאומית)

הערת העורכת

הקצינה היא זיוה ארבל מחטיבת יפתח. זו כנראה התמונה המוכרת ביותר של בוריס כרמי. לפעמים היא מופיעה כשהמספר שעל זרוע החייל שיושב ליד העץ מחוץ לתמונה. פעם שמתי לב למספר זה במקרה, כשהוצאתי הדפס של התמונה מהמסגרת. תמיד נדמה לי שהמספר וגזע העץ מעוררים מחשבות על לידה מחדש ותקווה.

מסגרת בתוך מסגרת

בלב הוויכוח שהתגלע בירושלים בסתיו 2009, בחצר האקדמיה לאמנות בצלאל, עמדה השאלה בדבר התצלום "מחירים קבועים", שצולם כנראה בראשית שנת 1949 על ידי אפרם אילני. אמן הולוגרפיות, צלם דיוקנאות וצלם עיתונות התווכחו ארוכות מול קהל התלמידים והמורים. אנו מביאים כאן קטעים מדבריהם.

צלם הדיוקנאות: "במבט ראשון אנו מבינים שאילני מנסה ליצור דיוקן של ירושלים בסוף מלחמת העצמאות. זה אינו ניסיון להצגת העיר בפעולה, אלא, כמו בדיוקן טוב, מדובר בהתמקדות במהות האופי, כלומר בפנים בעת מנוחה. כל קמט, העצבות העמוקה, המבט, ההבעה שעל השפתיים, התספורות - אלה כולם סימנים המעידים על נשמתו של האדם המצולם. אילני מציע לנו דיוקן של ירושלים כפי שהייתה בתום הקרבות בין יהודים לערבים. הוא מציג את העיר באופן כמעט חזיתי. על אף ההרס, נשמתה של ירושלים ממשיכה להתקיים: חומות העיר העתיקה עדיין עומדות, וכן קתדרלת הפטריארכיה הלטינית".

צלם העיתונות: "אילני בוודאי אינו אמן דיוקנאות שמשתמש באיפור, תאורה ומסגור כדי לייפות את נושא הצילום שלו. להפך, הוא מציג לנו את מצב העניינים באובייקטיביות, לאור היום, בלי טשטוש או אמנותיות המובילה לאסתטיקה מטעה. צלם עיתונות הוא איש מעשה שמוכן לסכן את חייו כדי לגנות את זוועות המלחמה. אילני מראה לנו את 'המחירים הקבועים' של המלחמה, שהם מוות והרס. החלון שצריך היה להיפתח אל חנות קטנה, קיוסק או דלפק חטיפים, נעקר ממסגרתו. המראה מציג לנו את חורבנה של שכונת ממילא, שהייתה פעם שוקקת. המעשה שלו הוא קודם כול מעשה הומניסטי".

אמן ההולוגרפיות: "תתביישו לכם! אתם מעזים לדבר על אובייקטיביות, על הומניזם, אבל אתם רק משטיחים את האמיתות-לכאורה שלכם. הדימוי של אילני אינו יותר מאילוסטרציה של דעה. המניפולציה ברורה. הוא מציע לנו מסגרת בתוך מסגרת, ואז מרחיק את תמונת העיר החרבה.

אופן הצבתן של שתי המסגרות, זו במקביל לזו, הוא שגורם לנו לחשוב על טלסקופ, אשר אמנם מקרב את הרחוק ומגדיל את הפרטים, אבל בו זמנית גם מוחק את הפרספקטיבה ואת הזכות לשיפוט מצדם של הצופים. התייעור שלו הוא חלקי, מוטה. הולוגרמה של הסצנה הייתה מאפשרת לנו, הודות לתנועה האפשרית של הצופה לעבר החלון, לגלות היבטים אחרים של העיר ואפילו להתבונן בחללים שמאוכלסים על ידי בני אדם חיים. לא היה בידניו מידע חלקי כזה המשלב טקסט עם תמונה".

ז'ראר אלון הוא צלם, קולנוען ואמן הולוגרפיות (ממציא המצלמה ההולוגרפית, שהיא פטנט רשום) ומרצה באקדמיה לאמנות בצלאל. הוא הצלם הרשמי של התיאטרון הלאומי "הבימה", ועבודותיו נכללות באוספי אוניברסיטת הרווארה, מוזיאון ישראל, המוזיאון לאמנות באשדוד ואוניברסיטת תל אביב.

הערת העורכת:

מגדל הפעמון הנראה מרחוק הוא חלק מבניין הפטריארכיה הלטינית.



אפרם אילני, "מחירים קבועים: שרידי מלחמה", מרכז מסחרי ירושלים, כנראה 1949, הדפס כסף, 18.8x12 (באדיבות אוסף ויטרבי)

הר איתן: שני מבטים

ויויאן סילבר-ברודי הגיעה לביתי בבית הכרם בירושלים והציגה לי לבחירה כמה תצלומים ישנים. את סקרנותי ומחשבותי עוררו במיוחד תצלומים של שתי נשים חלוצות מגודר העבודה, שוברות אבנים לסלילת כביש (שהזכירו לי את סיפורי אמי שושנה קליינר על פועלה בתקופת העלייה השלישית כחלוצה בזיכרון יעקב וכבארה), פוסטר של "גאולה תתנו לארץ", תצלום של שדות בעמק יזרעאל, תצלום של רופא (אולי ד"ר בן-אסא האגדי) מטפל בבדואים בנגב, תצלום לא מזהה של כפר ערבי שנראה לי כאבו גוש, תצלום מדהים של נוף טרסות בהרי יהודה, תצלום של מסיכה שפוסלה בתוך עלה צבר ותצלום של לווים. הבחירה באחד מתוכם הייתה קשה.

לאחר התלבטות בחרתי בתצלום זה, המעורר בי אסוציאציות רבות: היסטוריות, גיאוגרפיות, לאומיות ואישיות. את היכרותי הראשונית עם המקום ערכתי בזכותו של דן גולן שחקר את הר איתן, הכפר הערבי ח'רבת אל-לוז שניטש ב-1948, והיישוב קצר המועד לווים. דן גולן ערך לסטודנטים שלי בגיאוגרפיה היסטורית ולי סיור מקיף במקום, וחלק עמנו את פירות מחקרו. בהמשך הוביל הדבר לכך שכתבנו ביחד מאמר משותף על תולדותיו.

בחלקה העליון של התמונה רואים את בתיו הנטושים של הכפר הערבי, ואילו בחלק התחתון – האוהלים של היישוב-המעברה היהודי לווים, בשטח סלעי מאובק, ושתי נשים בלבוש מסורתי עם כיסוי ראש שנמנו עם מתיישביו החדשים, על כל הקשיים שהיו כרוכים בכך. בתצלום זה מגולמות ההיסטוריה והזיכרון של מלחמת 1948 וה"נכבה" מצד אחד, והעלייה ההמונית" בתחילת שנות החמישים של המאה הקודמת מהצד האחר.

כמעט בכל שבת אני מטיילת בהר איתן, ממש באזור שנראה בתמונה, עם אישי ושני כלבי הגולדן רטריבר שלנו. שני היישובים, ח'רבת אל-לוז ולווים אינם קיימים, אולם יש בשטח שרידים המעידים על יישוב במקום מהתקופה הכלכלית ועד למחצית המאה העשרים, טרסות, בורות

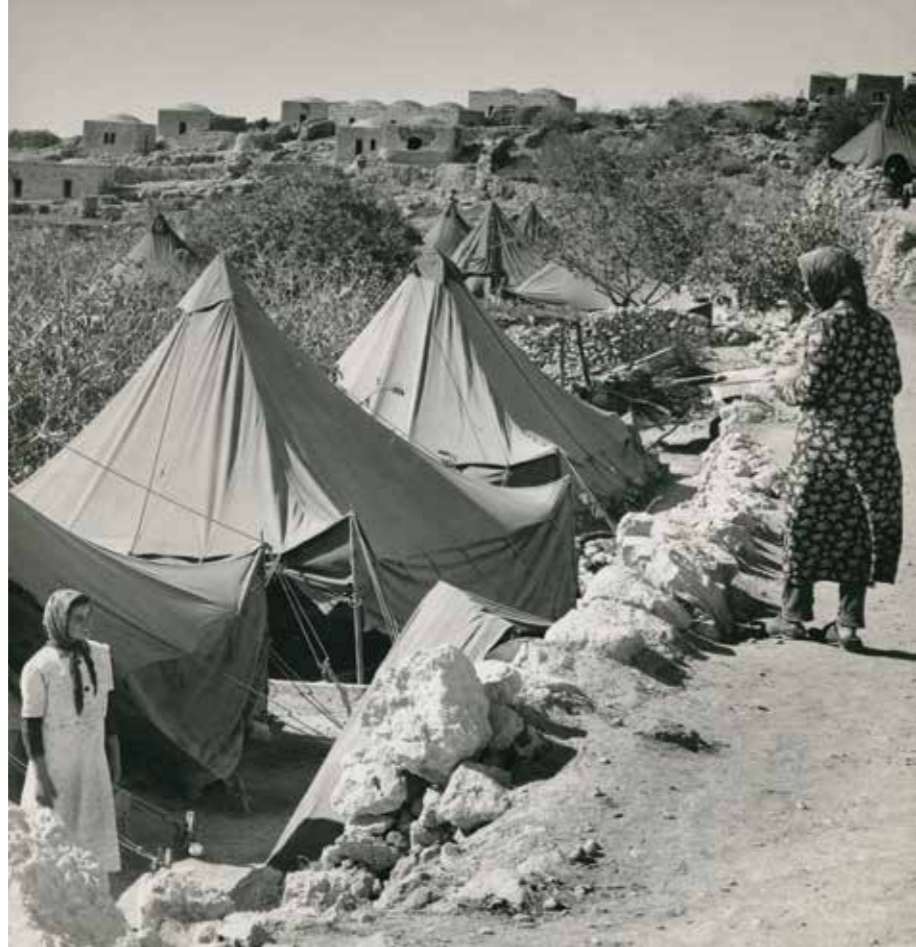
מים רבים, בוסתנים ופרחי בר. בהיותו שמורת טבע לא מיושבת כיום על ידי אדם, מצויים בו בעלי חיים ובהם צבאים, תנים, דורבנים, נחשים, לטאות וציפורים רבות. יפה לראותו בעונות השנה השונות, ומעל לאתר התצלום, בראש הר איתן, יש תצפית נפלאה של נוף פנורמי על הרי יהודה, השפלה, עד לים התיכון, ומראה מרהיב של שקיעת השמש במערב ועליית הירח המלא בו זמנית במזרח.

פרופ' רות קרק היא פרופסור אמריטה במחלקה לגיאוגרפיה באוניברסיטה העברית. עוסקת בהיסטוריוגרפיה של ארץ ישראל.

הקשר האישי שלי לתצלום הזה החל ב-2004, לאחר שהבן שלי יונתן גולן מצא מעיין בסבך שלא מופיע במפות של היום, אך הופיע במפות בריטיות ישנות כעין אל-קף, סמוך לערוץ נחל שורק ולמרגלות הר איתן. הר איתן מוכר היטב לירושלמים שבאים למעיין הסטף ולמסלול ההליכה והריצה שסובב את ההר. במפות ישנות מצאנו שהמעיין היה שייך לכפר הערבי ח'רבת אל-לוז (חרבת השקד) שהיה קיים עד 1948, סמוך לפסגת הר איתן. בתי הכפר נהרסו כולם וקשה להבחין בשרידיהם בשטח.

סקרנותי לגבי הכפר התעוררה, והמשכתי לטייל בהר ולחפש ממצאים. באחד מטיולי מצאתי מערה ובה חפצים אישיים של משפחות שהתגוררו במקום כנראה בשנות החמישים. היו שם נעליים, סלים, כלי מטבח, סירים, קומקומים, קופסאות שימורים, צלחות וכדומה. מאחר שלא היה ידוע לי על יישוב במקום אחרי 1948, חיפשתי רמז לכך בארכיונים. בארכיון הציוני מצאתי תצלום דומה לזה, שצילם ורנר בראון ב-1950.

פרסמתי את התצלום באינטרנט בניסיון ללמוד מה הסיפור העומד מאחוריו. אחת המגיבות הייתה פרופ' רות קרק מהחוג לגיאוגרפיה באוניברסיטה העברית בירושלים. לאחרונה קיבלה רות קרק את התצלום המוצג כאן מהאוסף של ויויאן סילבר-ברודי בעין הוד, שצילם הצלם אפרם אילני.



אפרם אילני, מעברת לווים (ליד הסטף), שנות החמישים, הדפס כסף, 17.3x16.2 (באדיבות אוסף ויטרבי)

בבדיקה מדוקדקת בשטח הצלחתי לאתר את הטרסה שעליה הוקמו האוהלים שבתצלום, ומצאתי את שרידי הבתים של הכפר הערבי שמופיעים על השלוחה ברקע התצלום. המערה עם החפצים נמצאת במרחק מטרים ספורים מהמקום שבו צולמו האוהלים.

התברר שבמקום זה התקיים בשנים 1950-1951 כפר של עולים מתימן ושמו לווים, וזה הכפר שמופיע בתצלום. עקב קשיי התאקלמות הם נאלצו לעזוב.

את פרטי התחקירים והראיונות פרסמתי עם רות קרק במאמר "מחקר מיקרו-גיאוגרפי-היסטורי על יישובים חקלאיים בהר איתן", בתוך: יעקב אשל (עורך), יהודה ושומרון, כרך 11, אריאל, 2009.

דן גולן איש הייטק במקצועו, ואיש שטח בנפשו. משנת 2004 חוקר את הר איתן בהרי ירושלים כתחביב. דן פרסם כתבות, מאמרים, פרקים בספרים, ואתרי אינטרנט על הר איתן. באחד האתרים התפרסמה תמונה דומה לזו שצילם ד"ר אפרם. פרופ' רות קרק מצאה את התמונה באינטרנט וכך נוצר הקשר בין רות לדן ובעקבותיו המאמר שנכתב במשותף על ההתיישבות החקלאית בהר איתן.

לאחרונה התפרסם מאמר עם שותפים מתחום הארכיאולוגיה הגיאולוגיה וההיסטוריה, על הטרסות בהר איתן.

קיבוץ חורשים - ח'רבת ח'רש

בינואר 1955 עלינו, קבוצת צעירים חיפאים חברי גרעין "היובל" של השומר הצעיר, להתיישב על גבעה חשופה בגבול המזרחי ("הקו הירוק") של המדינה ולהקים את קיבוץ חורשים. איש מאתנו לא ידע, וגם לא התעניין, מי ומה היה במקום קודם בו אננו. מה שהעיד על העבר היה רק שמו הקודם של המקום, חירבת ח'רש, חורבה ומשוכות צבר, וכן אדמות מעובדות ופרדסים מניבים. מצפון ומדרום לגבעה השתרעו הכפרים ג'לג'וליה, כפר ברא וכפר קאסם. מפה ומשם ידענו שתושביו המגורשים של הכפר ח'רש יושבים בכפר ג'לג'וליה (עבדול רחים ג'בר עדיין הפעיל את הבאר שסיפקה מים לפרדסים).

הקמת יישוב על ידי בוגרים עירוניים, חסרי ידע חקלאי, חדורי ציונות ואידיאולוגיה חברתית של שיתוף ושוויון, דרשה התמסרות טוטאלית לחברה תובענית וסגפנית. עזבנו את הקיבוץ והתרחקנו ממנו עם השנים. סוגיית הנכבה שהתעוררה בארץ שנים מאוחר יותר הביאה אותנו להתחקות על עברו של המקום שכל כך אהבנו ושנאחנו עדיין קשורים אליו בעבותות זיכרון. כדרכן של הפתעות, על דרך המקרה, הצטלבו קורות חיינו בחייהם של צאצאים מהכפר ח'רש - משפחת ח'טיב מג'לג'וליה. מצאנו דרך להתקשר עם איסם ח'טיב, בנו של קאמל ח'טיב המנוח, שהיה חבר לספסל הלימודים של דני



אטל ביברו, חורשים - קיבוץ חדש, ראשית שנות החמישים, הדפס כסף, 1.5x7.6

בבית הספר החקלאי כדורי בשנים 1952-1955. בהכנסת האורחים החמה שבה התקבלנו בביתם בג'לג'וליה הופתענו לגלות שאחותו של איסם, סנא, למדה בשנות השבעים בבית הספר התיכון כצלסון שבכפר סבא בכיתה אחת עם בתנו מירב. בהתרגשות רבה גוללו לפנינו את סיפורו של כפר ח'רש. מוצאם של תושבי ח'רש הוא מהכפר ת'ולת שבנפת טול כרם, ארבעה-עשר קילומטרים מזרחית לקלקיליה. בגלל ריחוקן של האדמות המעובדות מהכפר ת'ולת וקשיי התעבורה בעונות החקלאיות, נשארו הפלחים ללון בחורבות שבשטח ועם הזמן נהפכו אלה לחמישה יישובי בת. משפחות מהכפר ת'ולת רכשו קרקעות לפלחה בשטח של נחל קנה, וכך הרחיבו את השטחים החקלאיים שעיבדו. כך הוקם גם הכפר חירבת ח'רש, יישוב הבת המערבי ביותר. ראשיתו הייתה חמישה בתים שבהם התגוררו שמונה-עשר איש שנמנו עם חמולת שואהנה. ב-1933 נהיה הכפר ליישוב קבע. תושבי ח'רש השתייכו לארבע משפחות שנחלקו לשתי חמולות: משפחות עראר, אלסאלם, חאג' יוסף וח'טיב. ב-2009 הוציא עבד אל-עזיז אמין עראר את החוברת **כפר ח'רש המגורש וההרוס** ובו הפרטים הבאים: אחרי ההכרזה על החלוקה ב-1947 השתתפו חלק מתושבי הכפר ח'רש בפרעות ביפו ובתל אביב. בעת המלחמה הצטרפו חלק מתושבי ח'רש לכוח הסיוע העירקי והשתתפו בקרבות בג'לג'וליה וברמת הכובש. לאחר חתימת הסכם שביתת הנשק ב-1949 נמצא הכפר ח'רש בתחום מדינת ישראל. המושל הצבאי כינס את התושבים והודיע להם שבתוך שלושה חדשים יהיה עליהם לבחור בין מעבר לירדן לבין הישארות במקום, וכן כי מי שברח בעת המלחמה לא יורשה לחזור. ב-1952 גורשו התושבים שנתרו בכפר. הם נאלצו להתפנות בתוך 24 שעות. הגירוש נומק בכך שהתושבים סייעו למסתננים, פדאיון שבאו מעבר לגבול. מגורשי ח'רש נקלטו בג'לג'וליה ובכפר קאסם, במבנים ארעיים ובצריפים והוקצו להם שטחי קרקע לעיבוד חקלאי.

בפגישתנו עם בני המשפחה, וגם בביתה של מייסה מוסטפא ח'טיב, בת ה-76 שנולדה בח'רש, אמרו לנו שהמגורשים התקבלו בג'לג'וליה בהכנסת אורחים יפה, הגם שהבידול בין התושבים למגורשים נותר עד היום. כיום נותרו על הגבעה שליד קיבוץ חורשים בית ששימש בעבר המסגד של הכפר ולידו שרידי בית קברות, שרידי מבנים ומשוכות הצבר.

אטל ביברו (בינדר) - ילידת חיפה (1936) בוגרת בית הספר ויצ"ו, חברת השומר הצעיר, ממייסדות קיבוץ חורשים (1955). תואר ראשון בספרות ובספרנות מאוניברסיטת בר-אילן.

דן ביברו - יליד חיפה (1937) בוגר בית הספר החקלאי כדורי, חבר השומר הצעיר, שירות צבאי בנח"ל. ממקימי קיבוץ חורשים. מנכ"ל חברות בתעשיית המזון. תואר ראשון במשפטים מהמרכז הבינתחומי, תואר שני בלימודי דמוקרטיה מהאוניברסיטה הפתוחה.

התלוליות של חצור

התצלום, הזה מן האוויר מציג את חצור במבט מדרום לצפון, והוא צולם כנראה בשנת 1956. בתחתית נראה הכביש הראשי שמחבר את טבריה למטולה, כביש שנסלל על ידי הבריטים בזמן מלחמת העולם השנייה והוחלף בכביש חדש. האתר מכסה אזור ששטחו בערך 800 אלף מטרים רבועים, והוא האתר המקראי הגדול ביותר במדינה. כדי לחפור את כולו ידרשו מאות שנים.

אנחנו רואים מעברים בעמק, עם מדרונות תלולים מאוד מעל הדרך המובילה אל המפלס העליון של העיר העליונה או התל. האתר מורכב משני חלקים ושניהם נראים בתמונה: העיר העליונה, שבה יש כמה אתרי חפירות המופרדים בשבילי עפר, והעיר התחתונה, בחלק המערבי של התמונה. העיר התחתונה היא מלבנית, בעלת שוליים מעוגלים, והיא מוגנת בתלוליות עפר עצומות. במערב נראית התלולית הגבוהה ביותר, משמאל. לרגליה, בקצה השמאלי, יש אזור חשוך, שמסמן תעלה או חפיר מלאכותיים. העיר העצומה נראית בתצלום כשדות רחבי ידיים, שעובדו בתקופה שבה צולם התצלום, והם נחצים על ידי כמה דרכים. התלולית העצומה והחפיר שתחתיה שייכים לעיר הגדולה שהוקמה בתקופת הברונזה התיכונה, במחצית הראשונה של האלף השני לפני הספירה. זו הייתה אז העיר הכנענית הגדולה ביותר בצפון ארץ ישראל. היא מוזכרת בספר יהושע, שבו נאמר כי יהושע ובני ישראל כבשו אותה. היא מוזכרת גם במסמכים שנחשפו במארי, העיר העתיקה בצפון סוריה על נהר הפרת, ונכתב בהם שחצור מילאה תפקיד חשוב במסחר הבינלאומי בבדיל, והיא מקום הולדתם של זמרים ושחקנים.

אנחנו רואים את תחילת החפירות, שבראשן עמדה אחת הדמויות המרכזיות בארכיאולוגיה בישראל, יגאל ידין. את החפירה מימנה משפחת רוטשילד הבריטית, והיא הייתה הראשונה בחפירות הגדולות שנערכו במדינת ישראל הצעירה בשנים 1955-1958. האתר נחפר עוד קודם, בשנת 1928, על ידי ג'ון גרסטנג מליברפול. הוא היה מנהל העתיקות הראשון של הממשל הבריטי בארץ. החפירות של

ידין מראות כי העיר התחתונה רחבת הידיים הייתה בנויה בצפיפות, בניגוד להנחות קודמות, שלפיהן מדובר היה במעין "מגרש חניה" של המרכבות הכנעניות.

בעיר העליונה, שנראית בחלקו התחתון של התצלום, יש אזור מבוצר, שהשגיח על המעברים הצרים בדרך הבינלאומית המחברת את מצרים לסוריה ולמסופוטמיה. אחרי שבני ישראל שרפו עד היסוד את העיר הכנענית, בנה אותה מחדש במאה העשירית לפני הספירה שלמה המלך ("וְזֶה דְבַר-הַמָּסָּ אֲשֶׁר-הֶעֱלָה הַמֶּלֶךְ שְׁלֹמֹה, לְבָנוֹת אֶת-בֵּית יְהוָה וְאֶת-בֵּיתוֹ וְאֶת-הַמְּלֹאָא, וְאֵת, חוֹמַת יְרוּשָׁלַם; וְאֶת-חֵצֵר וְאֶת-מִגְדוֹ, וְאֶת-גִּזְרֵי, מַלְכִים א ט, טו). חצור נהפכה לאחת הערים המרכזיות בצפון ארץ ישראל, עד שנהרסה על ידי האשורים במאה השמינית לפני הספירה. אנו יכולים לראות שרידים של מבנים ישראליים על גבי העיר העליונה.

החפירות בחצור נמשכות משנות התשעים ועד היום. חצור הוכרזה "אתר מורשת עולמי" על ידי אונסק"ו, והוא אחד האתרים המקראיים המרכזיים לתיירים וצליינים המגיעים לארץ הקודש בעקבות התנ"ך.

פרופ' גבריאל ברקאי נולד בגטו בודפשט ב-1944 והגיע לישראל ב-1949. למד ארכיאולוגיה, גיאוגרפיה וחקר הדתות באוניברסיטה העברית. חתן פרס ירושלים, 1996 ופרס עוז ציון, 2011. יקיר ירושלים, 2017. לקח חלק בחפירות רבות, ועומד בראש פרויקט סינון העפר מהר הבית מאז 2004.



יוסף שוויג, תל חצור, שנות החמישים, הדפס כסף, 25.7x34.5

רגליים

1. בעקבות התצלום "מעברת פרוד", 1964 של דוד רובינגר אפשר לראות אותם רק מאחור – ילדים להוטים להגיע אל עתידם: הקופסאות הקטנות הסימטריות שמרחוק נראות מושלמות, טהורות כמו תקווה והתוכנית המושלמת של הבטחת הוריהם. אימהות נעות קדימה אל דלתות המתנה. אי אפשר לעצור כעת בדרך למחנה המעבר פרוד. אסור להם לדעת שקירות הגבס יהיו דקים מדי, או שהמים בצינורות לא יספיקו או שהקור יחדור לחיים מבעד לסדקים שאותם אי אפשר לראות, גם אם מביטים מקרוב. הם באים ללא מזוודות או תרמילים, וכפות רגליהם מוגנות רק בקושי כדי לחצות את הגבעות המכוסות אבנים. הם ממהרים אל הבקתות, הלבנות, האחידות, חלון זעיר אחד פעור ומקדם את פניהם. הם צועדים ברגליים יציבות ובטוחות של מי שאין להם ברירה אחרת. על צלע הגבעה הסלעית אשה נושאת ילד אחד ואוחזת בידו של אחר. תראי! הוא צועק ומושך בזרועה כדי להראות לה. האחרים נעים סביבה. היא לבדה לכודה בין חול חשוף לערפל, שוקיים עבות וקרסוליים נפוחים ממתינים לה בפנים.

2. בעקבות "גוטקס", צילום של אני לנדס שבו נראות שתי דוגמניות של בגדי ים משנות החמישים. רגליים חטובות ונשיות ניצבות על עקבים בזווית הנכונה בדיוק ליציבה מושלמת. פנים חבויות מאחורי שמשיות עשויות בד התואם את בגדי הים השלמים עם החצאית הבלונית. בחוף, הגלים השקטים מלטפים את החול. זוהי תל אביב, 1956. הפנים שלהן כנראה יפות כמו רגליהן אבל הן אינן פונות אל המצלמה. הן מתבוננות בכחול כשהגלים מתגלגלים באטיות ונושאים מרחקים נווליים כמו מים, העבר הוא ים של זיכרונות מהונגריה, מפעל מעילים משגשג, בדים צבעוניים מצופים, תפורים היטב כנגד איתני הטבע. כשהבעלים עזבו, הם עשו זאת ללא הגנה. הם התיישבו בעיר חוף נטולת גשם. איך קורה שבאים לארץ חדשה ומגיעים אל הים, מוכרים טבעת תמורת בד ומתחילים לתפור?

3. הלכתי מאחוריה ברחוב הראשי של שכונתנו שברחובותיה עצים. ראשית ראיתי מישהי יוצאת במהירות מהחנות ונעמדת בתור על המדרכה. ואז שמתי לב לרגליה, שאינן חטובות אבל חזקות, והזכירו לי את החתונה שבה אשה צעירה שפחדה עמדה תחת החופה כאילו היא נטועה שם. אני זוכרת שחשבתי שהיא תהיה בסדר. הרגליים שלה יציבות. לא רזות כמוה. היא לא הקיפה אותו כפי שנשים יהודיות עושות לעתים קרובות, כסמל לירח ולכוכבים או לשמש ולצל. כשהתבוננתי בה צועדת לפני ראיתי בצעירה הזאת היסוס מוכר. רגליה היו חבולות ומהוססות, הגופייה שלה רפויה, תלויה מעל חצאית ישנה. היא חבשה כובע ורק ציצת שיער קטנה בלטה מתוכו מאחור. חשבתי, הכלה הסתפרה יום לפני הטקס. לא כדי להיות יפה. לא כדי שיבחינו בה. ואז היא הסתובבה כאילו קול קרא בשמה או שעקב אחריה צל שאיש ברחוב לא יכול היה לראות מלבדה. ואלה היו הפנים שהכרתי, הרגליים שזיהיתי, אותו עבר במבט המפוחד ששלחה לאחור.

לינדה שטרן זיסקויט היא משוררת ומתרגמת. היא מלמדת שירה באוניברסיטת בר אילן. היא המייסדת והמנהלת של גלריה "ארטספייס" בירושלים ומחברת חמישה קובצי שירה, ובהם *Havoc: Selected & New Poems* (Sheep Meadow Press) ו-*Return from Elsewhere* (Outriders Poetry Project). קובץ שירה *From the Notebooks of Korah's Daughter* ראה אור בבריטניה בשנת 2019.



דוד רובינגר, פרוד, 1964, הדפס כסף, 38.5x49.6. "שלב מאוחר יותר בקליטת העלייה. בימים הראשונים של שנות החמישים, עולים היו פשוט מושלכים על הגבעות, שם ניתנו להם אוהלים או, במקרים בני מזל, צריפי אסבסט. כעבור עשר שנים, הממשלה יכלה כבר להרשות לעצמה לעבור לשלב הבא: הוא נקרא 'מהאונייה להתיישבות'. בתים נבנו עוד לפני שהעולים החדשים הגיעו. אחרי שירדו מהספינות, הם הובלו לבניינים שהמתינו להם. הכפר הזה, שנקרא או פרוד, צמח למה שמוכר היום בעיקר כאתר של נופש ומזון בריאות, אמירים. בתצלומים עכשוויים עדיין נראים חלק מהבתים הלבנים הקטנים הללו - והם משמשים כמחסנים" (דוד רובינגר, כל הזכויות שמורות לידיעות אחרונות).



אני לנדס, בגדי ים של "גוטקס", שנות החמישים, הדפס כסף, 25.3x20.3

בעיני המתבונן

המתבונן בתמונה המוצגת כאן יכול לפרש אותה וללכת בדמיונו לאינסוף מחוות, סיפורים ופרשנויות. בעיני האחד יכולה התמונה להיות "פנטזיה" בדואית, בעיני האחר – ביטוי לשורשיות ולשימור מסורת עתיקה של בדואים המתבטאת ברכיבה על סוסים ערביים אצילים, וכן הלאה. הכול תלוי במתבונן ובדימויים שעולים בראשו ברגע שהוא רואה בדואים הרוכבים על סוסים ודוהרים במדבר.

לפי הסיפור המקורי, כפי שסופר לי, התמונה צולמה בביקורו של מנחם בגין אצל שבטי הבדואים בנגב בשנת 1954. על בסיס היכרותי עם החברה הבדואית והמנהגים שלה ארחיב מעט את הסיפור. על פי המנהג, בעת שאורח נכבד מגיע לשבט (לרוב המארח הוא ראש השבט), מקבלת את פניו שיירה של רוכבי סוסים או גמלים מכל בני השבט. הם מלווים אותו עד הגעתו לאוהל האירוח – השיג (מקום מפגש הגברים). כך היה גם במקרה הזה: מנחם בגין בא לבקר את אחד השבטים, ושיירת רוכבי סוסים (בערבית ראקב ח'אלה) ליוותה אותו בדרכו לאוהל האירוח של השבט כאות קבלת פנים וכבוד.

יחד עם זה, ברגע שראיתי את התמונה התברר לי ההקשר ההיסטורי שלה, והתחלתי להתבונן בה בעדשות נוספות של חוקר שמכיר את ההיסטוריה של החברה הבדואית והתהליכים שעברה במהלך השנים. התמונה צולמה שנים אחדות לאחר סיום מלחמת 1948, שלאחריה נהפכו כתשעים אחוז מהבדואים לפליטים ועל המעטים שנשארו בגבולות המדינה הושת ממשל צבאי. כלומר, התמונה הזאת מגלמת בעיני סיפור מורכב גם אם מספריו לא התכוונו לכך. היא מספרת את סיפורו של מיעוט מרוסק כלכלית וחברתית, חסר מנהיגות מסורתית, שחי באזור "הסייג" השחון ונאנק תחת עולו של ממשל צבאי שמצר את צעדיו. הבדואים היו תלויים בחסדיו של הממשל הזה ובשיקול דעתו; ברצותו יכול היה להשאיר אותם במולדתם וברצותו יכול היה להפוך אותם לפליטים מחוץ לגבולות המדינה.

התמונה מגלמת אפוא בעיני את יחסי הכוח האלה שהיו קיימים בין המיעוט הבדואי למדינת ישראל, את היחסים בין

שליט לנשלט, בין מנצח למובס. מהפריזמה הזאת ראיתי את מנחם בגין מגיע לביקור כמנצח במלחמה והבדואים המובסים בה "חוגגים" את בואו אליהם, כי הם מבינים שהוא השליט וכך צריך לנהוג כדי לגלות נאמנות למנהיג ולשלטון. באותם ימים הם נחשבו בני מזל וזכו לכבוד גדול בבואו, כי בוודאי לא היה קל להביאו לביקור, ובוודאי היו להם סוגיות רבות שרצו לשטוח בפניו ולבקש את התערבותו. יחסי הכוח בולטים בתמונה ומתגלמים בהתרוצצות של הסוסים ליד שני כלי הרכב: הרכב מסמל את המודרנה, ההתקדמות והכוח העולה, והסוס – את המסורתיות, הנחשלות והכניעה.

מובן שכל אלה הן אסוציאציות שעלו מהתבוננותי כיום, לאחר כ-66 שנים, וייתכן שבזמן אמת ובאותו אירוע הייתי מסתכל בתמונה ומפרש אותה אחרת. בכל מקרה, הייתי שמח לשמוע את הפרשנות של אותם בדואים המצולמים בתמונה. האם הם באמת שמחו בביקור הזה כפי שהם נראים? מה הם חשבו בסתר לבם על הביקור? האם השתתפו בו מרצונם החופשי או הוכרחו לעשות זאת? ומה דעתם על ההתבוננות שלי? הרבה שאלות יש, ולעד כנראה לא אקבל עליהן תשובות ממקור ראשון.

עטווה אבו פריח הוא דוקטורנט באוניברסיטת בן-גוריון. חוקר את קבוצת עקורי הפנים הבדואים והשינויים שחלו בזהותם ובמרחב שלהם כקבוצה ילידית לאחר הנכבה ב-1948. בעבר היה מנכ"ל המועצה האזורית לכפרים הבלתי מוכרים בנגב ומילא שורה של תפקידים לקידום הזכויות של האוכלוסייה הבדואית בכלל ובכפרים הבלתי מוכרים בפרט, בארגונים חברתיים שונים בנגב.

הערת העורכת:

תצלום זה התפרסם ב-1969 בספר *Israel / The Reality: People, Places, Events in Memorable Photographs*, תחת הכותרת "רוכבים בדואים, ליד באר שבע, 1948". התמונה התפרסמה ללא מכוניות, ומשמעות התצלום השתנתה.



אפרם אילוני, קבלת פנים בדואית, 1954, הדפס כסף, 40.5x50.8 (באדיבות אוסף ויטרבי)

ד"ר בן־אסא והמרפאה הניידת שלו, ראשית שנות החמישים

ידעתי שאני רוצה להיות רופא, אבל לא ידעתי עברית. באוניברסיטה העברית למדתי עברית באמצעות קריאה בעיתון מעריב. נכשלתי בשנה הראשונה. בוועדת הקבלה פקפקו בכוונותי, ואמרו שלדעתם לא אחזור לקהילה שלי. אבל חזרתי. חזרתי לבאר שבע כדי לעבוד בבית החולים סורוקה, ואני עדיין עובד במרפאות בדואים מקומיות. לא סבלתי מאפליה בלימודים. הלוואי שכל תחומי החיים בישראל היו דומים לעולם הרפואה, ללא אפליה. נדמה לי שאני חולם כשאני מביט בתמונה הזאת, המציגה תקופה שהיו בה ערכים אחרים, אורח חיים שבטי וגישות אחרות כלפי המשפחה.

ד"ר יונס אבו־רביע נולד בשבט אבו־רביע בשנת 1945. הוא למד רפואה בבית החולים הדסה בירושלים, וכעת הוא עובד בבית החולים סורוקה בבאר שבע כרופא מומחה לסוכרת. הוא חבר המועצה המנהלת, וכן חבר מועצת המנהלים של אוניברסיטת בן גוריון. הוא חבר גם ב"פורום להסכמה אזרחית" וב"פורום לדו קיום בנגב לשוויון אזרחי".

הערת העורכת:

הגעתי לד"ר אבו־רביע בדרך פתלתלה. כשהצגתי דימויים לפני של רות קרק לבחירה שלה, היא העירה על התצלום הזה, ותהתה בקול רם אם ייתכן שהרופא הוא ד"ר בן־אסא, שמסמכיו מופקדים בספרייתה של אוניברסיטת בן גוריון בבאר שבע. ידעתי שבעלי פגש פעם את "הרופא הבדואי הראשון". לכן חיפשתי מישהו קרוב לקהילה הבדואית, וזה היה קלינטון ביילי, שאכן הכיר את ד"ר אבו־רביע.

כשאני מתבונן בתצלום אני נזכר בילדותי. ילדים וגם מבוגרים לבשו בגדים מסורתיים וכולנו גרנו באוהלים. סוסים, חמורים וגמלים שניתן לראות בתצלום שימשו אותנו כאמצעי תחבורה. זה היה בתקופת הממשל הצבאי, והבדואים יכלו לבקר בבאר שבע רק פעם בשבוע, בימי חמישי, וכולנו נהגנו לנסוע לעיר בטנדר "ויליס" ובמשאית גדולה.

ד"ר בנימין בן־אסא המנוח, שנראה בצילום זה, היה דמות מרכזית בכל הקשור לטיפול רפואי באזורנו. הוא לא היה רק איש מקצוע, אלא אהב את הבדואים והיה מסור להם. חולים בני כל הגילים נאלצו להמתין ליום האחד בשבוע שבו הוא עבד במאהל שלנו, ולפעמים הגיעו אליו רכובים על גמל.

היו לי אחים תאומים שנוזקו לביקור אצל הרופא, ולכן אני לקחתי אותם – אני חושב שהייתי בן שתיים־עשרה או שלוש־עשרה. הושבתי כל אחד מאחי בכיס המושב של האוכף משני צדי הגמל וכך דהרתי אל המרפאה. ד"ר בן־אסא חקר מחלות שפגעו בקהילה הבדואית. הוא חקר את תופעת הידלדלות העצם, שנגרמה כנראה בגלל הבגדים השחורים שנשים בדואיות נהגו ללבוש. הוא גילה זאת לאחר ששם לב שיש נשים שאינן מסוגלות לעלות על חמור.

אבי הלך לקליניקה כדי לעזור לד"ר בן־אסא בכל פעם שהוא הגיע למאהל שלנו. הרופא היה חבר של משפחתנו והיו לי יחסים טובים מאוד אתו. לפעמים חשבתי שאוכל להיות כמוהו ולשרת את בני הקהילה שלי. הוא הסביר לי שזה לא יהיה קל, אבל בהחלט אפשרי.

היינו תריסר בנים מן הקהילה הבדואית, כולם בנים של שייחים, שנסעו ביחד ללמוד בבית הספר של הכנסייה בנצרת כתלמידי פנימייה. זה היה עולם שונה לגמרי מהעולם שלנו, והיינו שם כמו גוף זר – אבל הסתדרנו, כי היה לנו זה את זה והיינו קבוצה. אחת לארבעה חודשים יכולנו לחזור הביתה. מאחר שהיינו לבושים בבגדים מערביים, ממש לפני שהאוטובוס היה מגיע לביתנו שבמדבר, היינו עוצרים כדי להחליף בגדים וללבוש שוב את הבגדים המסורתיים שלנו. אחרת היו נוזפים בנו.



אפרם אילני, ד"ר בן־אסא והמרפאה הניידת בביקור במחנה בדואי, ראשית שנות החמישים, הדפס כסף, 18.3x24.4 (באדיבות אוסף ויטרבי)

ללכוד את האור

במבט ראשון מעלה צילומה של דבורה כגן על הדעת ציור ז'אנר הולנדי מהמאה השבע-עשרה. אור עדין חודר אל המטבח דרך חלון מוכמן ומשרטט את פניה של אשה מבוגרת. מבטה המפויס אינו פוגש את מבטנו אלא פונה אל מקור האור הסמוי. תמונות ממוסגרות על קיר, מדפים בצד ימין עמוסים בכלי מטבח, ובצד שמאל מעבר לשולחן, כבן זוג לאשה, עומד ארון ובו ספונים אגרטים וקערות, נאים ומקושטים.

כה מוקפדת ההעמדה בצילום שנשאלת השאלה עד כמה היא מבווימת. האם הועמדו החפצים על השולחן בסדר מסוים? האם הבד המקופל על גבי קערה בצדו השמאלי של השולחן מחקה במתכוון את קפלי הסוודר שלובשת האשה או אולי אף את הבעת פניה? האם הבד המשרטט עיניים בחלקו העליון וקו שפתיים בחלקו התחתון קופל בצורה הנותנת מענה צורני לנוכחותה של האשה? שהרי היא האדם היחיד בצילום המוקפת בחפצים, ופתאום הבד מעלה על הדעת יצור חי לצדה.

מסגרת הצילום חותכת את רגלי האשה והשולחן. חיתוך הדמות היא תופעה שניתן אף למצוא בציוריו של ורמר, תופעה המרמזת על שימוש בקמרה אובסקורה. הרגישות לקומפוזיציה משתנה כאשר הצייר (הדומה במקרה זה לצלם) מתבונן בעולם דרך מסגרת מן המוכן, לעומת הפעולה החופשית ברישום על גבי נייר, שאינה מחויבת לכאורה למסגרת כזאת. סביר להניח כי צייר היה בוחר להתרחק מעט יותר ממושאו כדי לאפשר לחלל החדר לנשום ולהציג את הדמות במלאותה. בצילום, לעומת זאת, יש תחושה קרבה גדולה מדי לאשה ולשולחן, המעיבה אולי במתכוון על השלווה הביתית האופפת אותו.

ומה מגלה האור שחודר לחדר, בוחר פרטים ומנהיר את החלל? ראשית - את פני האשה, אך לא פחות מכך, את הטבע הדומם על גבי השולחן. הצלחת הלבנה הבוהקת, כמעט ללא תווים המתארים את המבנה הפנימי שלה, היא המאור הקטן, הד למאור הגדול מחוץ לחלון. האור המוקרן מהצלחת מאיר

את הסיר, ומעל למכסה הסיר - את ידה המושטת של האשה, היוצרת מעין עין כהה בצל המשרטט בין האגודל לאצבע. מהיד בצד שמאל אנו פונים ליד בצד ימין האוחזת במסעד הכיסא. הצילום תופס את היד בתנועה עדינה, הפוגמת ביכולתנו (אם נבודד לרגע את צורת היד מהמכלול) להבין כי מדובר ביד וזאת לעומת תיאור היד על הסיר.

פני האשה (אשר צלחת המדמה הילת קדושים בולטת על המדף שמעליה), מה הן מגלות לנו? גם כאן משחק האור שנלכד בעדשת המצלמה בוחר להדגיש ולהעלים דברים לא צפויים. לדוגמה: הגבה המוארת בצד ימין, שחציה נעלם בכוח האור, או קפל הלחי הימנית והגומה שהיא יוצרת לצד השפתיים, שנוכחותה לא פחות חזקה מהשפתיים עצמן, ומדמה מבחינה חומרית כרית נוצות דשנה; צווארון הסוודר המואר, שלרגע נראה המשך אורגני לסנטר הכפול; האור על העפעפיים התחתונים, המתחרה כמעט בעוצמתו עם ניצוץ האישון.

מי יצר את כל הפרטים היקרים הללו? האם הצלם אחראי לקיומם? האם אחריותו חורגת מעבר להיותו עד למראה? במילים אחרות: האם בחירה, העמדה ועדות כמוה כמעשה הציור? הציור המימטי מבקש לכאורה לבטל את המחיצה בין הציור לצילום, ויש אומרים: לחקות את הצילום. הצילום שלפנינו מבקש לזכור את הציור בדרכו. לאור החודר לחדר ונלכד בעדשה יש אג'נדה משלו, אשר קשה לצייר ולצלם ללכוד ולתת לה תחושת תכלית מאוזנת ושלמה, דהיינו ללכוד רגע שהוא מבוים ואינו מבוים, מוחשי, נטוע בזמן ובמקום, ובעת ובעונה אחת גם חלומי. בעוד הצייר מבקש לבנות רגע זה בקו וכתם, הצלמת אורבת ולוכדת אותו בעדשת המצלמה בהצלחה יתרה.

מאיר אפלפלד הוא צייר שחי ועובד בירושלים.



דבורה כגן, דיוקנה של סוניה נרינסקי, 1958, הדפס כסף, 29.8x33 (באדיבות אורן כגן)

ריקוד מתוזמן מראש



בוריס כרמי, דוד בן-גוריון במסע בחירות, מקום לא ידוע, כנראה 1965, הדפס כסף, 29.8x40 (פורסם בדונר, לחיות עם החלום: 142; באדיבות אוסף מיתר ע"ש משפ' פריצקר, הספרייה הלאומית)

בתצלום עצרת בחירות, ככל הנראה של רשימת פועלי ישראל (רפ"י) שהוקמה לפני הבחירות לכנסת השישית ב-1965 על ידי יוצאי מפלגת פועלי ארץ-ישראל (מפא"י). דוד בן-גוריון, במרכז התמונה, זרועותיו פתוחות ומושטות לקראת אשה שחזותה מזרחית והיא מצולמת במלוא הדרה. האשה עומדת יציבה, בזקיפות, רגליה נטועות בקרקע. בן-גוריון צועד ומושיט ידיים לקראתה כאל מכרה ותיקה - רגל אחת מונפת באוויר, כמו בריקוד מתוזמן מראש. ברקע, קהל רב מהיישוב, ככל הנראה בפריפריה, שבו התקיימה האספה ושמו לא ידוע, וכן חיילים ואנשי מפלגה נוספים. האווירה אידיאלית, חיוך נסוך על פני הסובבים, לפי עקרונות הצילום הציוני המבויים.¹ האשה מניחה כף יד על ראשו של בן-גוריון, שכבר אינו ראש ממשלה והוא מבקש להיבחר שוב לאחר שפרש ממפא"י והקים את רפ"י. ברקע דגלי המפלגה השלטת, מפא"י, שהיא גם מפלגת האם של רפ"י. הדגלים משמשים תפאורה למחול המתרחש במרכז התצלום בהליון אטי, המהפנט את עינינו ולוכד את מבטינו. על כל דגל שם של יישוב. ביניהם: אחיטוב, טל השחר, בלפוריה, כפר אוריה, ניר בנים, עמי עד, חלץ. הדגלים משקפים את רבגוניות ההתיישבות הציונית ואוכלוסייתה - היישובים שהקימו גלי ההגירה הראשונים בראשית המאה העשרים או לאחר 1948 על אדמות פלסטיניות שמדינת ישראל הפקיעה או אחרות.

המדינה שלחה את האוכלוסייה המזרחית שהיגרה לאחר הקמתה ליישובי ספר, למעברות, למושבים ולעיירות פיתוח, במקרים רבים בניגוד לרצונם, הדירה, קיפחה, הסלילה ותיעלה אותם להיות קבוצה מוחלשת. היא מנעה מהם, במקרים רבים, את האפשרות להחליט בעצמם על גורלם וביקשה להעבירם תהליכי חברות מערביים. בן-גוריון היה באותה עת בדמדומיו הפוליטיים. התצלום, מבויים כנראה, מתאר את האופן שבו יצא לקושש קולות בקהלי הפריפריה, להשיג את תמיכת השכבות שהוחלשו; בה בעת, התצלום מטשטש את ההדרה, משכתב את ההיסטוריה. האשה, הגבוהה מבן-גוריון, מניחה יד על ראשו, כמו מברכת אותו.

1 סלע, 2000.

2 נוריאלי, 2010: 224-229.

film-essay: *Looted and Hidden - Palestinian Archives in Israel* (2017).

ההבדל בין סדר לאי-סדר

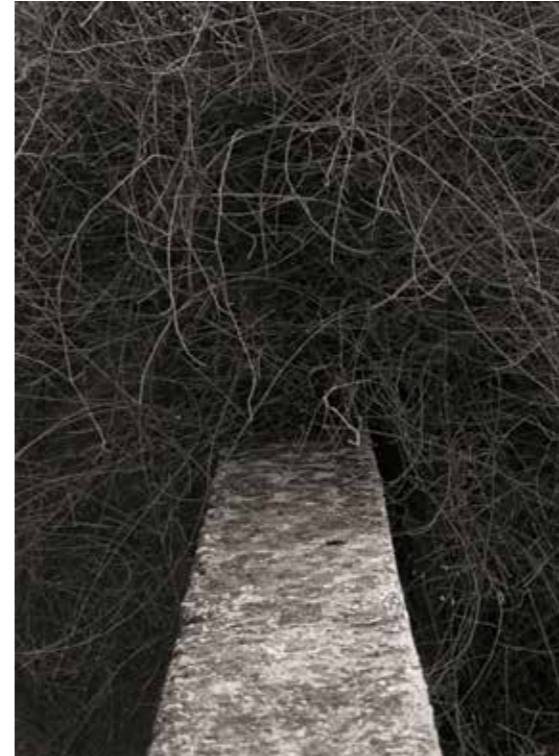
לשתי התמונות משותף הניגוד שבין סדר לאי-סדר. בתמונה "אימוני צבא של עולים חדשים" נראית קבוצה של גברים בגילים שונים, ממוצאים שונים, לבושים בבגדים שונים. אין סימן לאחדות. הגברים עומדים מול גבר צעיר מהם, הלובש בגדי אימון בצבע חאקי, משנות החמישים של המאה הקודמת. הצעיר מצביע בתנועה סמכותית לעבר אחד הגברים, וכנראה פוקד עליו. שפת הגוף של הצעיר במדים היא שפת גופו של מפקד. ברור שנוכחות המפקד הצעיר הזה מכריחה את הקבוצה לעמוד בהקשב ובקו ישר. התמונה מתארת אירוע שבו נכפה סדר על קבוצה של אנשים, אשר כרגיל לא היו עומדים בשורה. כולם מחזיקים את רוביהם בצד ימין.

הצילום האחר, שצילם אברהם אילת, מתאר אירוע דומה, כלומר: כפיית סדר על סביבה כאוטית של מה שנראה כמו צמחייה יבשה. כאן אנו רואים את ההשפעה האלימה של אבן או גוש בטון מלבני על מה שיכלה להיות סביבה של צמחיית בר לא מסודרת. האבן "מפקדת" על מתחם מסוים של עשב להיכנע לצורה המרובעת.

ההשוואה בין שתי התמונות מעלה את האפשרות כי משמעת צבאית משפיעה על בני אדם באותו אופן שבו גוף כבד משפיע על הטבע הפראי. הגוש המלבני בצילומו של אילת עושה לצמחייה את מה שהמפקד, המגובה בסמכות הצבאית, עושה ל"צמחייה" האנושית: הוא כופה על בני האדם סדר מסוים. בשתי התמונות אנו רואים את שרידי האי-סדר שהתקיים קודם לכפיית הסדר על ידי גורם רב משקל המייצג כוח מאיים.

האנטגוניזם הדרמטי הזה, בין הסדר המלאכותי לאי-סדר הטבעי, הוא אחד הנושאים החוזרים באופן שבו אברהם אילת רואה את המציאות, והוא בא לידי ביטוי ברבות מעבודותיו במדיות שונות.

יהושע סובול הוא מחזאי וסופר. הוא חיבר שמונים מחזות ושלושה רומנים. מחזותיו תורגמו ל-22 שפות והוצגו ב-25 מדינות. המחזה פרי עטו גטו זכה בפרסים בינלאומיים.



אברהם אילת, קומפוזיציה, 1982, הדפס כסף, 19.1x15.6



דיוויד האריס, אימוני צבא, עולים חדשים, מושב חרובית, 1955, הדפס כסף, 24x29.4 (באדיבות איתן האריס)

ויהי צל

מהותו של הצילום היא "רישום באמצעות אור". מלכתחילה היה הצילום כתיבה בעיפרון הטבע, באור המוחזר מן העצמים, שמשאיר את עקבותיו על משטח כלשהו ויוצר דימוי. גם בעידן הדיגיטלי התצלום הוא תוצר של החזר האור מן העצמים הקיימים, ההופך לאותות חשמליים. לא ייתכן צילום ללא אור. התאורה היא גם אחד מאמצעי הביטוי הנתונים לבחירת הצלם. היא משמשת להצגת הנושא באופנים שונים ולכן תורמת לעיצוב המסרים שבתצלום. נושאי התצלומים יכולים להיות מוארים באור טבעי או מלאכותי, מפוזר או מרוכז, קשה או רך, דרמטי או שקט, ולפעמים הופך האור לנושא בפני עצמו.

התצלום הזה של הצלם הירושלמי ראובן מילון ממחיש את מהותה של התאורה כנושא. משחקי האור-צל הופכים כאן לעיקר, ונוכחותו של הגוף האנושי היא משנית. התצלום נעשה בתאורה טבעית, אך מטופלת, הבוקעת דרך חלון בהצללה של תריס ונציאני. דמות נשית כורעת על ברכיה, גווה הערום המכופף פוגש את מקצבי האור והצל המקבילים, המטפסים ממשטח המרצפות הישראליות כל כך אל הקיר. כשורה כפולה של קלידי פסנתר המרחפים באוויר, כפסי זברה, יוצרים הפסים חידתיות בחלל, בין הממדים. נקודת המבט הגבוהה של הצלם מבטלת כמעט את העומק והפרספקטיבה מתקצרת. הגו המעוגל של הדמות הנשית, עמוד השדרה המעוגל, הופך למצע של רישום באור.

בין דפי העבודה של ראובן מילון מצויים תצלומים רבים שבהם הוא חוקר את האפשרויות הגלומות במדיום: נקודות מבט שונות שמהן נראה אותו נושא, פרספקטיבות שונות, תאורות.

מראשית המצאת המדיום עסקו צלמים שונים ביכולות הביטוי הגלומות באור, כפי שלמדו מהציירים הגדולים לפנייהם או בזמנם. בין הצלמים המוכרים מן המאה העשרים שחקרו את יכולות הביטוי הגלומות באור בלט לסלו מוהולי נאגי (1895-1946), שערך במסגרת בית הספר לאמנויות באוהאוס סדרת ניסויים בצילום ניח ובצילום ראינוע, עבודות

של עיצוב בימה וניסויים בתאורה וצבע. העבודות שיצר בשנים הראשונות של הקריירה שלו היו בהשפעת הדאדא: ציורים, רישומים, קולאזים והדפסים. לאחר הניסויים הללו של השנים הראשונות החל האמן בחקר האור והחלל ביצירתו. כך הוא נחרט בתודעה של רבים מאתנו: הצלם שהעניק עצמאות לפסי האור וצל, הנופלים על עצמים או אף על דמויות אדם, ומאבדים כך את הריאליזם האנושי, כמו בתצלומו של ראובן מילון.

צלם נוסף שראוי להזכיר בהקשר זה הוא הלמר לרסקי (1871-1956), שנולד בשטרסבורג והיגר לארצות הברית ב-1893. בשנת 1910 פתח לראשונה סטודיו לצילום ופיתח טכניקה לצילום דיוקנאות בעזרת מראות; הוא המשיך בה בברלין החל ב-1915 ובארץ-ישראל - החל ב-1931. תצלומיו היו תקריבים של הדמויות ועשו שימוש בניגודיות גבוהה, אמצעים שהעניקו לתצלומים אווירה דרמטית ואקספרסיוניסטית. בשנת 1948 הוא היגר לשווייץ ושם מת. בתודעתנו רשומים אלבומים אחדים ובהם הדיוקנאות הפיסוליים הנפלאים שלו, המקבלים חיים בזכות התאורה המוגזמת; באמצעות הסבת תשומת הלב אליה יוצרת התאורה אמנם דמויות אנונימיות, אך הן מהוות מעין סיפולוגיה של גיבורי-על.

כך גם אצל ראובן מילון. ממשחק תמיים של חובב צילום, בחדר שבו המרצפות והפנלים הרחבים מספרים סיפור ישראלי של שנות החמישים; מעירום שאינו נגלה, מייצוג של גוף תלת ממדי המאבד את עומקו, מגיעים אנחנו לדימוי דו ממדי עמום, המעורר השתאות ומחזיר אותנו אל היסודות הפשוטים ביותר של מלאכת הצילום ואל הביטוי היותר נכון כאן: ויהי אור (וצל).

ד"ר רות אורן היא מורה לצילום ומרצה (בדימוס) לתקשורת חזותית באוניברסיטת חיפה ובמוסדות אקדמיים נוספים. אצרה תערוכות היסטוריות שונות ופרסמה ספרים ומאמרים על מורשת הצילום הישראלית במאה העשרים.



ראובן מילון, רינה, שנות השישים, הדפס כסף, 25.3x20.3

ריאליזם והיפוכו

מרלי שמיר נהגה לומר שאין זה חשוב מתי צולם תצלום. בשיחותי אתה היא לא הבינה את התעקשותי לתארך אותם. לעתים גם המיקום המדויק היה חסר חשיבות מבחינתה. כאמנית מופשט, אומר בהסתייגות (שכן שמיר נמנעה מזהגעה למופשט מוחלט), היא נתנה דעתה לערכים צורניים וצבעוניים שאיכותם לשיטתה על-זמנית. שמיר, שלמדה בבאוהאוס בזמן ניסוחה של ה"ראייה החדשה", הפנימה את שפתה וחילצה מן הצילום, על ערכיו הטכנולוגיים, האופטיים והכימיים, דימוי המפקיע את המוכר מחזותו השגורה. אלא ששמיר פעלה גם בשונה מצלמי ה"ראייה החדשה", שלא אחת הדימוי שיצרו חרג באופן מוחלט ממבע מציאותי, וביקשה לאזן בדיוק מופתי בין ריאליזם למופשט. "הר ציון" הוא דוגמה לדבר. למרות הריאליזם הצילומי המובהק של התצלום וההתמצאות בחלל, הפרספקטיבה והצורניות הנבנית ממשטחי האור והצל מייצרים הפשטה. תצלומיה נוטים להיפר ריאליזם: הם ברורים, חדים, מנוסחים בדיוק רב נטול הפרעות, והאלמנטים הצילומיים שלובים יחדיו בהרמוניה המפקיעה אותם מחיי היומיום. אך למרות ההרמוניה קיים מאבק: השחור בתצלומיה מקבל חיים משל עצמו, מגדיר את נוכחותו במרחב כאובייקט חי ועצמאי. העצמתו לכדי שחור מוחלט משווה לו מראה של נוכחות עודפת בעלת קיום משלה, המשתלטת על התצלום ומפקיעה אותו מהקשרו התיאורי, שנהפך לחסר משמעות – לא בשל היותו בלתי מובן, אלא מפני שהשחור משחור מאתגר אותו, מפתה אותו, כסוכן כפול המשתמש באמצעייה של המערכת כדי להסיטה ממסלולה. בחלק מן המקרים משווה נוכחותו של השחור לתצלום מראה של פוטוגרמה. יחסי הגומלין שבין הריאליזם למופשט המאפיינים את התצלום בכללותו מגולמים בזעיר אנפין בשתי הדמויות ההולכות ברחבה בקדמת התצלום. מצד אחד הם מייצרים במרחב הצורני של התצלום מבע של חיים, ומאידך גיסא מיקומם בתוך הפריים ויחסם זה לזה מדויק לעילא, כרגע מכריע המערער את היומיום. אף שלא ניתן לזהותם יש תחושה שמדובר

בילד ונער. הליכתם הדומה, המתראה כשכפול או הכפלה, והיותם ביטוי נוסף ליחסי ריאליזם מופשט המצוי במכלול – כל אלה מדגישים את מעשה הצילום ביחסיו עם המציאות והאובייקטים שסביבו. תצלומיה של שמיר אינם משקפים רק את ערכי ה"ראייה החדשה" בצילום בבחינת ניסיון "להרחיב את טווח הראייה השגור; ליצור יחסים חדשים בין אלמנטים מוכרים; להשתמש בכוח המבע של ההפתעה העולה מתוך האפשרויות הגלומות באמצעים הצילומיים"¹. על אלה היו אמונים לא מעט מצלמי הארץ באותה תקופה, בעיקר צלמי "העלייה החמישית", בוגרי מסורת הצילום הגרמני של רפובליקת ויימאר, שברחו מגרמניה בעקבות עליית הנאצים לשלטון. בעבודתה יש משום ראייה חדשה של נופי הארץ. על אף התעקשותה לאל-זמניות, ייחודיותה בולטת על רקע תצלומי ארץ ישראל של המאה התשע-עשרה ועל רקע תצלומים שצילמו צלמי הארץ למוסדות הציוניים בתקופה שבה פעלה, החל בשנות הארבעים למאה העשרים. אם כי מושאי צילומה הם בבירור ה"אורינט" ו"הפרויקט הציוני", שמיר לא עבדה בעבור המוסדות הציוניים ותצלומיה אינם מופעים בארכיוניהם, בין השאר מפני שלא תאמו את דימוי הארץ שהמוסדות ביקשו להנציח. הר ציון אינו דימוי תנ"כי או אקזוטי, מושא לערגה או כיבוש; יותר מכול הוא מרחב צילומי העושה שימוש בתכונותיו ליצירת מבע חורג וסוריאליסטי: פוער עיניים שחורות, משלב בין פנים לחוץ, שטוח ופרספקטיבי כאחת; מובט מכל צדדיו; נחדר ונסתר; בוחק בסנוורו המודגש באמצעות השחור.

נעמה חייקין אצרה את המוזיאון הפתוח לצילום מ-2006 עד 2018; בימים אלו אוצרת את חצר תל-חי ואת הגלריה במרכז האמנויות ע"ש ברר במעלות-תרשיחא. בוגרת קמרה אובסקורה ובעלת תואר שני בפילוסופיה מאוניברסיטת תל אביב.

1 Moholy-Nagy, 1961: 198



מרלי שמיר, הר ציון, 1960, הדפס כסף, 24x18 (כל הזכויות שמורות לקרן מרלי שמיר; תצלום: מוזיאון תל אביב לאמנות)

הבדל בין יום וליל

בשראיתי את ההדפס הקטן הזה של מרלי שמיר, שאת עבודתה אני מכיר ומעריך כבר עשרות שנים, נדהמתי לגמרי. כל התמונות שלה מאופיינות בגישה ישירה ואמיתית, המעידה על עין רגישה שעסוקה במה שהצילום נהג לעשות פעם היטב: ליצור תיעוד של טבעיות לכאורה, היוצרת רושם של מציאות. פעם זו הייתה מהותו של הצילום, הצגת האמת – ואולי לא? אנחנו יודעים שחלק מן הדימויים התייעודיים והחדשתיים המפורסמים ביותר היו מבוזיים, מזויפים, משוחזרים ואפילו מעוותים. אבל משום מה הדבר לא גרע מכוחם הפנימי. הם נראו אמיתיים, אפילו כשלא היו כאלה.

מולנו מוצג מה שבמבט ראשון נראה כבעל ממדים עצומים: שני סלעים מסתוריים וחצובים, שמזכירים חלק מסטונהנג' האם אלה אובייקטים של פולחן או שזה אתר מקודש? אנחנו מביטים בהם, אבל בעצם הם אינם גדולים כלל: הצלמת כורעת על הקרקע, ממש מתחת לתלולית הקטנה שעליה הם ניצבים. יש בהם גומחות מלבניות ובחזיתותיהם, שנשחקו על ידי מזג האוויר, יש חורים. אבל הם אינם עצומים או מסתוריים וגם לא נועדו להקרבת קורבנות – אלה הם רק מכבשי זיתים מן התקופה הביזנטית. חסרים בהם כמה חלקי עץ וקורות שאילו היו שם, הם היו מאפשרים לנו לראות אותם כפי שהם, אובייקטים פרוזאיים. שמיר שימרה את תחושת הפליאה והסקרנות שהאבן החצובה הזאת מעוררת, כשהציגה את הפן המונומנטלי של גושי האבן הזקורים הללו, הניצבים מעברו השני של נחל נתיב, מול הדרך הרומית העתיקה. שמן הזית והיין היו ענפי היצוא העיקריים של ישראל בתקופת התנ"ך. שמן הזית, שהופק כאן ובאלפי אתרים נוספים, נועד למכירה וייצוא. הרומאים המשיכו להפעיל את התעשייה המשגשגת שהקימו היהודים הכבושים. אולי על זה חשבה שמיר כשיצרה את התצלום הזה: חורנו, וכעת גם אנחנו נגדל זיתים על הגבעות הללו. היא הקפידה לכלול בצילום את נוף הגבעות הרחוקות. זה בוודאי מה שחשבתי כשבחרתי, די במקרה, אותו נוף עצמו, לצילום שצילמתי בשנת 1997, כחלק מסדרת "לילות

שמימיים" שלי, לפני שראיתי את התצלום של שמיר. ידעתי שזהו שריד של התקופה הביזנטית וקרוב לוודאי שנוצרים השתמשו בו, ולא דווקא יהודים. אבל בעיני, מכבשי הזיתים והיין נותרו סמל לישראל העתיקה. ההבדל בטיפול שלנו באותו נושא נראה כמו הבדל בין יום וליל: בגרסה שלי של הדימוי, קבוצת הכוכבים אוריון מרחפת מעל. הכוכב המרכזי הקטן למדי בחרבו של אוריון אינו כוכב כלל, אלא הערפילית הגדולה באוריון – ערפילית פליטה, המרוחקת מכדור הארץ מרחק של כ-500 שנות אור. פירוש הדבר הוא שהפוטונים של האור הקורן מהערפילית יצאו למסעם אל סרט הצילום ואל העין שלי באותו זמן שבו החקלאים הביזנטים כבשו כאן זיתים.

תצלומי של ניל פולברג הוצגו ביותר ממאה תערוכות בגלריות ובמוזיאונים ברחבי תבל. הפרסומים העיקריים שלו כוללים את *In a Desert Land* ("בארץ המדבר" משנת 1987), *Travels with Van Gogh and the Impressionists* ("מסעות עם ואן גוך והאימפרסיוניסטים" משנת 2005), *Serpent's Chronicle* ("יומן הנחש" משנת 2013) שראו אור בהוצאת Abbeville Press הניו-יורקית, וכן *And I Shall Dwell Among Them* ("ואני אגור ביניהם" משנת 1996) ו-*Celestial Nights* ("לילות שמימיים" משנת 2002) שראו אור והוצגו על ידי Aperture בניו יורק. הסדרה האחרונה שלו, *Taking Measure* (2018), התפרסמה כספר אמן במהדורה מוגבלת ונרכשה על ידי מוזיאון המטרופוליטן. יצירותיו כלולות באוספי מוזיאונים חשובים.



למעלה: מרלי שמיר, נחל נתיב, 1962, הדפס כסף, 20x30.3 (כל הזכויות שמורות לקרן מרלי שמיר; תצלום: מוזיאון תל אביב לאמנות)

למטה: ניל פולברג, נחל נתיב, 1997, הדפס פיגמנט ארכיב, 20x24 אינץ'

הספרים המוברחים

ים של ספרים. שורות שורות, מקיר לקיר באולם רחב ידיים, כמו גלי ים שקפאו בתנועתם והם ממתינים לרוח שתעיר אותם מקיפאונם. לאורך הקירות החשופים, כמו מגדלים על קו אופק, עוד ועוד ספרים. ובתוך ים הספרים, בחולצה לבנה ועניבת פסים, כמו שורות הספרים, כורע אדם ומחפש את דרכו בתוך ספר פתוח שהוא אוהז בידיו ואולי רק מתבונן בדפיו החשופים לרגע בהיסח דעת או מציית להוראות הצלם, שביקש לתת סימן חיים בתוך הקיפאון הזה – אי אפשר לדעת. "הספריית שלנו הן כביכול בתי סוהר שבהם נעלנו את ענקי הרוח שלנו, כל אחד מהגדולים בתא נפרד, האחרים בתא המונוי, אבל כולם סגורים עד אין סוף [...] לנצח נצחים, זאת האמת", כותב תומס ברנהרד בספרו הטובע (עמ' 76). הספרים בתצלום הם מתוך "בית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי" בדרכס למעון הקבע שלהם, שיהיה עם הזמן ל"ספרייה הלאומית". כאן בתמונה הם ממתינים לאחר שהוברחו מן האוניברסיטה העברית בהר הצופים אל קריית האוניברסיטה החדשה בגבעת רם. הספרים הוברחו קבוצות קבוצות, מוסתרים בתוך רכבי השירות שעלו להר וירדו ממנו אחת לשבועיים כחלק מהסכם שביתת הנשק שנחתם עם תום מלחמת תש"ח, שבמהלכה נותקה הדרך המחברת בין העיר להר הצופים.

כשאני מתבונן בתצלום הזה עולות בדעתי ספריות אחרות מתוך עולם האמנות העשיר והמגוון. הספרייה של ויליאם פוקס טלבוט בתצלום נצחי מהמאה התשע-עשרה, או הספרייה רחבת הידיים שבה משוטטים המלאכים, רואים ובלתי נראים, בסרטו של וים ונדרס מ־1987 "מלאכים בשמי ברלין" ומבטם מתעכב לרגע על ספרו של זנדר האנשים של המאה העשרים. וגם ספריית הנזירים השוקדים על מלאכת ההעתקה ביצירתו של אומברטו אקו שם הוורד מ־1980 ובסרט שעובד בעקבותיו ב־1986 בבימויו של ז'אן-ז'ק אנו. וגם ספריית הנזירים האוצרת את כל הידע שבעולם בסדרה המדוברת משחקי הכס ועוד ועוד. אבל אני, בשיטוטי, מהרהר בספרייתו של אבא שלי בדירת השיכון הקטנה והצנועה של ילדותי בעכו. מדפי עץ עמוסים בספרים בתוך ארון זכוכית

שכיסה קיר שלם: ספרי תנ"ך ומקרא, יהדות והיסטוריה; ספרי קריאה מאת י"ל פרץ, ש"י עגנון, שלום עליכם, חיים נחמן ביאליק ושאל טשרניחובסקי; ספרי אגדות ומשלים, ספרי הגות בפילוסופיה יהודית וספרי חינוך, כרכים של דבר לילדים, האנציקלופדיה העברית ומעט ספרי אמנות.

לאחר מותה של אמי, לקראת המעבר לתל אביב לדירה קטנה בדיור מוגן, קרוב לילדים ולנכדים, הבין אבי כי לא יוכל לקחת עמו את כל הספרים. בסלון הדירה הרחבה יותר, שאליה עברו הורי במהלך השנים, סידר את הספרים שורות שורות, ערימות ערימות. במשך שעות ארוכות, במשך ימים אחדים, היה פוסע בין הספרים באטיות, שקוע בהרהורים, עצב קל נסוך על פניו. לעתים עצר, רכן אל ספר שהרים מתוך הערימה וקרא בו בעיון רב לפני שהחזיר אותו בעדינות אל מקומו בין הספרים האחרים. היה עליו להחליט אילו ספרים ייקח עמו למעונו החדש ואילו ספרים ישאיר מאחור. את הספרים המעטים שבחר לקחת העמיד על השולחן שבפינת החדר.

בשיטוטי ברחובות השכונה שבה אני גר, בעיקר כשאני מטייל עם הכלבה שלנו בשעות המאוחרות של הלילה, אני נתקל לא פעם בספרים שהניחה בהסתר יד נעלמה על המדרכה, על ספסלי רחוב, ליד קירות שוממים בכניסות לבתים או ליד דלתות ברזל של חדרי אשפה.

שותקים ודוממים הם נושאים בתוכם את גורלם. אני מצטרף לשתיקתם, לוקח אותם בידי ולאור ירח או פנס רחוב אני מדפדף בהם בקשב רב. בדרכי הביתה אני נושא בחיקי בהתרגשות רבה אוצרות שלא יסולאו מפז.

שמחה שירמן נולד בגרמניה ב־1947, עלה לישראל עם משפחתו ב־1948 וגדל בעכו. פרופסור חבר במחלקה לצילום, המדרשה לאמנות ומרצה בחוג לתולדות האמנות באוניברסיטת תל אביב. הציג בתערוכות יחיד בארץ ובעולם. זכה בפרסים חשובים על עבודתו. עבודותיו מצויות באוספים ציבוריים מובילים.



דיוויד האריס, ספריית האוניברסיטה העברית, 1961, הדפס כסף, 29.1x40 (באדיבות איתן האריס)

מר רובין

הדיוקן הקודר של מר רובין, האיכר, צולם במטולה, על גבול הצפוני, גבול הלבנון. התצלום צולם בשנה המתוחה שקדמה למלחמת ששת הימים. החדר שבו הוא יושב לבדו הוא ספרטני, וברור כי הוא מתקופה קודמת. החדר משמש כנראה מטבח, חדר אוכל, חדר מגורים, ואין בו דבר מלבד מה שהכרחי ביותר לחיים פשוטים. יש בחדר רק שולחן הצמוד לקיר, ששני חלונות גדולים שקועים בו. מעל משקוף החלון תלויה עששית נפט שהיא מקור התאורה היחיד. אין חשמל. כד חלב גדול מונח על הרצפה בפניה, מתחת למשטח העבודה שעליו ניצבים קנקן תה ומלחיה. על השולחן הפשוט, המכוסה במפת פלסטיק, מונחים כיכר לחם טרייה וסכין לחם, קערה מכוסה וצלחת שעליה מונחת חפיסת מרגרינה פתוחה. מר רובין יושב על כיסא בודה, ומרפקו שעונים על קצה השולחן. אצבעותיו שלובות בעוד עיניו מושפלות מטה בהרהור. ראשו, הנמצא במוקד שאליו נמשך מבטם של המתבוננים, הוא מרכז הדימוי. הוא נראה מוטרד ושלן בו זמנית, מהרהר בזיכרונות חייו ובדרכים שבחר ללכת בהן. כמו פניו, השטופים אור וצל, כך גם כיכר הלחם הבודדה, היא משוואה המתארת את תמצית קיומו, את שלמות הפרנסה הנגזרת מן האדמה, חיים מלאים ומורשת של הומניזם. הוא לבדו עם זיכרונותיו ומשלים בשלווה עם גורלו, עושר שטבוע בעוצמה רבה כל כך בדימוי הזה.

אחרית דבר

ב-23 ביוני 2016 שוחחתי עם מיכה בר-עם על התצלום שלו, שבו נראה מר רובין.

היה לי קשר ממושך עם מטולה מאז ילדותי, ויש לי שם חברים. הייתי במטולה לצורך פרויקט תיעודי למוסף העיתון מעריב. כולם מכירים את ריח המושבה הוותיקה בקיץ, כפר איכרים על גבול לבנון. נהגתי לבלות שם את חופשתי בכל קיץ. בפעם הזאת ראיתי את מר רובין (שאותו הכרתי מביקורי הקודמים במקום) יושב בשלווה על ספסל ברחוב הראשי (היה שם רק

רחוב אחד). שאלתי אם אוכל לצלם אותו. הוא ענה, "כן, אבל לא ברחוב". הלכתי בעקבותיו אל ביתו והוא התיישב ליד השולחן, בדיוק כפי שרצה. הוא היה איכר ובעליה של המונית היחידה במטולה. הוא היה אלמן, ולכן שמח כשמישהו שוחח אתו. כך הוא רצה להצטלם. "כך או בכלל לא". מיכה המשיך: "לא יכולתי לעצב בעצמי צילום טוב יותר מזה שמר רובין הציע לי. השולחן והחדר, והסביבה הצנועה ששיקפה את האיש הייחודי והחביב הזה בביתו ואת אורח חייו. כשהמשפחה שלו ראתה את הצילום, שהתפרסם בשער מוסף מעריב, הם התקשרו אלי וביקשו עותק. הם אמרו שזו התמונה הכי טובה שלו. הוא היה איש צנוע, עם צרכים מינימליים.

שאלתי את מיכה על אודות הסמליות האייקונית של כיכר הלחם המופיעה בצילום. הוא ענה: "כמובן".

יוסף כהן (יליד 1945) מלמד צילום מאז 1971. קורות חייו הם אלפי התלמידים שלימה. הוא מקווה ששכלל במידה כלשהי את הראייה שלהם. הוא אוהב ללמד ויש לו דרך ייחודית המשתנה ללא הרף. הקורס האחד שהוא עדיין מלמד בבצלצל נושא את הכותרת "לומדים לראות", והוא פתוח לכל הסטודנטים במוסד. התיאוריה מאחורי הלימוד, ההוראה ויצירת האמנות מסקרנת אותו.

מיכה בר-עם, מר רובין, מטולה, 1996, הדפס כסף, 40.5x30.5



המפלצת שבתוכנו

פרשנות היא דבר אישי, ולכל אדם יש הסתכלות שונה, שאפשר שלא תהיה בהתאם לכוונתו של היוצר. הפרשנות באמנות היא אינסופית, ועם זאת צריכה היא להיות משכנעת. במבט ראשון בתמונה הזאת נראית תאונת דרכים. אבל אני רואה מצד שמאל מעין יצור בדיוני, דומה למפלצת, נוחת אל תוך הזכוכית. החור הנראה בפנים של היצור המפלצתי הזה מזכיר לי את הדמויות המפלצתיות שהייתי שומעת עליהן בסיפורי סבתא, אבל כאן הדמות מרתיעה יותר בגלל צורתה. עם זאת אני מרגישה את צעדיה, את נשימותיה, נדבקת בי כמו צל ומאימת עלי. היא מטרידה אותי בכל תווה, נכנסת למיטה שלי, ואני חשה אותה נושמת לידי במקלחת, במטבח. אני מנסה לברוח מחוץ לבית אבל מרגישה אותה נצמדת אל עורי. לרגע בא לי לפרוץ את הזכוכית ולהרים את כיסוי הפנים שהמפלצת מתחבאת מאחוריו, אבל אותו חור שחור בעינה השמאלי מרתיע אותי. אני מנסה להתגבר על המראה המטריד בקריאת פסוקי קוראן שאמורים לגרש שדים, והם לא עוזרים לי. אני נצמדת לקיר, עד שאני מבינה שזה השטן וכוח המוות שנחתו על ארצנו כדי לאכול את הקורבנות שעפים לשמים מדי יום ביומו, מוות, מוות, שתוקף אותנו ממפלצת שרובצת מאחורי הזכוכית הסגורה.

מפלצת זו אין לה פנים ואין לה זהות, אבל היא חיה בתוכנו. האם היא אותה מפלצת של רוע שמוצאת מקום בלב כל אחד מאתנו? ואולי זאת מפלצת התמותה בדרכים. בתמונה מצד ימין כתוב, "הפטפוט מחירו דם". האם זה פטפוט פוליטי, או פטפוט בדרכים? מילים, מילים הן רק הזיות. מילה אחת מחירה דם של עמים. מילה היא קליק שמפסיק את חיייהם של אלפי אנשים. לכן, שלא תעז לדבר, תסגור את הפה במנועול. כדאי לך, כי כל מילה, פטפוט, לא יאה לכוחות הדם. מחירו דמך, דם משפחתך, או עמך. תשתוק, תשמור על דממה מוחלטת. התצלום אולי מרמז על הכמיהה לשקט ולנחמה לאחר רעשי המלחמה.

מבחינה אמנותית, נראה לי שהמשחק בין האור לצל הוא שמעניק לתמונה את הכוח, שמועבר לצופה, ואת החופש

לרבגוניות של פרשנות. השחור והלבן מאפילים ומעמעמים עוד יותר את המשמעות של הצילום, והצללים של האנשים מחוץ למכונית, המשתקפים בזוגית המכונית מימין, נראים כמו כתמים לא מוגדרים. אולי הם אנשים שצופים באירוע, אבל אין כל ציון למקום, וכך מתחזקת תחושת האבסורד וחוסר האונים שהצלם רצה להעביר לצופה. האי־בהירות, הצופה הבוהה מול הצילום, הוא חלק בלתי נפרד מתחושת חוסר האונים של האדם בן זמננו, בעולם שהאדם הפך למכונה. לכן הפטפוט המיותר גורם לרצח, למפלצת המדומה בצד ימין. הצילום מרגיז ומעורר בצופה תחושת דה־הומניזציה, המתיישבת עם המשמעות הכואבת של התצלום. מוזר שמצאתי את הכותרת "שעשועון קרבי פיקוד המרכז - מחיר הפטפוט דם". איזה קשר בין שעשועון לבין הקרב. כותרת סותרת. ואולי הצלם רצה למסור את השעשוע הזה שמחירו דם, כי אין בקרב או במלחמה שום שעשוע, אלא אם כן אנחנו הפכנו להיות מפלצות.

ד"ר עאידה נסראללה היא מבקרת, כותבת, מחזאית ומשוררת רבת־תחומית. פרסמה רומן, שלושה קובצי סיפורים קצרים, שני ספרים אקדמיים על תאטרון ואמנות, וכמה קטלוגים.

הערת מיכה בר־עם:

וויאן היקרה,

מובן שלא ידעתי את זהות משתפי הפעולה. אנסה לשחזר את הרקע: אחרי פיגוע בקיבוץ יד חנה, שנמצא על הגבול, התחקו גששים אחר עקבות התוקפים, הגיעו לגדה המערבית, לכפר א־לבד וריכוז את כל הגברים בכיכר המרכזית בדרישה לשיתוף פעולה.

חלקם הוכרחו להסגיר את התוקפים האפשריים. הם כוסו בשקים כדי להסתיר את זהותם ולמנוע נקמה.

משתפי פעולה רבים מצאו מקלט בישראל לאחר מכן.

המדבקה שעל השמשה ממחזרת סיסמה ממלחמת העולם השנייה: "מחיר הפטפוט דם".



מיכה בר־עם, משת"פים פלסטינים, הגדה המערבית, 1967, הדפס כסף, 20.1x30.5. המדבקה בעברית על החלון הקדמי של המכונית היא אזהרה לחיילים, בדומה לסיסמה שרווחה במלחמת העולם השנייה "האויב מאזין - יד לפה".

כבר לא זוכרים – כבר לא מצחיקים

תמונה זו של "הגשמים" צולמה בשלהי שנות השישים. לא חייתי בארץ בעשור ההוא, השני לחיי, משום שמשפחתי היגרה לחו"ל ב-1960. אך קרובי משפחה בארץ דאגו לעדכן אותנו (בעיקר אותי) בהתפתחויותיה השופעות של התרבות



בוריס כרמי, "הגשם החיור" בנחל הירקון, תל אביב, שנות השישים, הדפס כסף, 30.6x23.8 (באדיבות אוסף מיתר ע"ש משפ' פריצקי, הספרייה הלאומית)

גם את השיר שהשלושה מזמרים בצילום זה. "בין היתר", אמרתי? זו לשון המעטה: בפועל, ההומור הייחודי והמוזר של "הגשמים" נעשה לדידי התגלמותה של ה"ישראליות" בה"א הידיעה, וככל שהלכתי והתרחקתי מה"ישראליות" בהוויית חיי החדשה, הפכה "ישראליות" זו לפטיש של ממש לגבי. אני – הכבר-לא-כל-כך-ישראלי – השלכתי עליו את הזיות "זהותי הצברית", שלא היה לה ולא כלום עם התפתחותי הרוחנית, האינטלקטואלית והתרבותית הממשית באותן שנים. "הגשמים" היו משטח הפרויקציה למאווי הכמוסים, מאוויים שהיה בהם משהו מגעגועים עמומים לאקזוטיקה של הרחוק-אך-מושך ושל הקרוב-אך-זר. ה"גשמים" בידרו אחרת, שעשעו והשתעשעו אחרת. הם זנחו את פאתוס הגבורה הצברי והיו מסוגלים לצחוק על עצמם ועל הוויית החיים הישראלית ותופעותיה הקטנות (מתוך אהדה גלויה, יש להוסיף). הערצתי את אנרכיית ההומור שייצגו. היא הייתה כה "ישראלית" בעיני "הנער היהודי בגולה", אולי דווקא בשל שמץ ה"גלותיות", שלא לומר תשתית האנושיות ה"גלותית" שהייתה צפונה בה?

ב-1970 שבתאי ארצה מטעמים ציוניים. הייתה זו ראשיתו של הראשון מבין שני העשורים שבהם הגיעו "הגשמים" לשיא תהילתם, שנות השבעים והשמונים שבהן נהפכו לאיקונות נערצות של התרבות הפופולרית הישראלית. הם השפיעו את השפעתם הפנומנלית על התפתחותו של הסלנג העברי באותן שנים והעשירו אותו בביטויים ובאמרות שנישאו בפי כול – ואין זו מליצה בלבד: השימוש בביטויים הלקוחים ממערכוני "הגשמים" אכן חצה גבולות מעמדיים, עדתיים ותרבותיים; נוסף לכך זכו גם בהערכה מוסדית ובכבוד ממסדי יוצאי דופן. בשנת 1976 שודר בטלוויזיה "חידון בקיאות" על שירי הלהקה, מערכוניה וסרטיה, וכעבור שנים רבות, בשנת 2000, אף הוענק לשלישייה פרס ישראל "בעבור תרומה לחברה". אין לדעת במה נמדדת "תרומה לחברה". פופולריות כשלעצמה אינה ערובה לתרומה חיובית ואין בה כדי לשמש קריטריון בדוק לעניין זה; אדרבה,

לא מעט מהאיקונות המובהקות של חרושת-התרבות המודרנית תורמות את תרומתן הלא-מבורכת לטמטום קהלן דווקא ולרידוד רמתו התרבותית-הרוחנית. לא כך במקרה הנדיר של ההומור הגשמי, שאמנם היה בומן המנחם-המפייס, כלומר יסוד אפירמטיבי, אך הוא צפן בחובו גם ממד חתרני בצורת אירוניה-עצמית הנוגדת את הרצינות התהומית של "צדקת הדרך", "צו השעה" או "נצח ישראל". יש להבין זאת כראוי: אין ספק ש"הגשמים" גילמו את הקונצנזוס הלאומי, את הידוקו של איזה "ביחד" ישראלי (כוזב ומאוס לעתים לא נדירות); אך הם ייצגו גם, על דרך הצחוק המשועשע והמבט האירוני קורץ העין, את ערעורו הלא-צעקני של אותו כובד ראש לאומי, ואף נגדו בדרכם הייחודית את הפוטנציאלים הלאומניים, הגזעניים והפאשיסטיים הטמונים בו.

חוקר התרבות יאן אָסמן טבע בשעתו את המושג "זיכרון קומוניקטיבי". לתפיסתו, בניגוד לזיכרון התרבותי המשתרע על פני דורות רבים, הזיכרון הקומוניקטיבי נמשך כדור-דורותיים לאחור, לא יותר. מה שעובר קונויזציה בשיח הזיכרון הקומוניקטיבי עשוי להפוך לנכס צאן ברזל של הזיכרון התרבותי. מה שלא זוכה לכך – נשכח במוקדם או במאוחר. במסגרת סמינריון אוניברסיטאי על זיכרון קולקטיבי הזכרתי לאחרונה בפני סטודנטים – בשנות העשרים ותחילת שנות השלושים לחייהם – את "הגשמים". רבים מבין הסטודנטים כלל לא הכירו אותם. כמה וכמה מאלה שזכרו אותם, טענו שהם כבר לא מצחיקים. *Tempora mutantur, et nos mutamur* in illis (הזמנים משתנים, ובתוכם גם אנו משתנים).

פרופ' משה צוקרמן הוא פרופסור אמריטוס במכון להיסטוריה ופילוסופיה של המדעים והרעיונות באוניברסיטת תל אביב. כתב ספרים בנושאי סוציולוגיה ופילוסופיה של האמנות ושל המוזיקה, היסטוריה מודרנית, אסכולת פרנקפורט, וכתיבה פוליטית על ישראל, גרמניה וזיכרון השואה.

אנחנו השדים

אנחנו השדים. אנחנו הרוחות של הבית ושל הרהיטים ושל הפרחים באגרטלים ושל הפחדים שבראשי האנשים. אנחנו שמסתתרים בארונות ובעליות הגג ובארובות ובמרזבים. אנחנו שאיננו נראים אבל שומעים את נשמות האנשים המתאוננים, החומדים, החולמים. אנחנו שאורבים לרגע המתאים, לשבריר השנייה הנעלם מיד עם בואו, לצעקות הנבלעות בגרון ולזיק המטורף בעיניים, לשיער שסומר על זרועות הידיים. שאז אנחנו נפתחים, ומתגלים בכל יופיינו, ברשעותנו, במילה הנאמרת-לא-נאמרת, בקללה המסתננת, בבעיטות, בתגרות ידיים, בסכינים, באקדחים. בום בום בופובום... קדימה, קדימה, לצרוח, לקטוע, לגדוע, להחריד, לגרש, להחריב, להצית, לא להשאיר אבן על אבן, למחוק, לחמוד, לבוז... זוז... זוז!

אנחנו השדים, הרוחות של הבית. למה אנחנו כאלה?¹

יוסי וקסמן הוא אמן, סופר ומעצב שחי בכפר האמנים עין הוד. עבודותיו מוצגות בגלריות ומוזיאונים רבים. הציג חמש תערוכות יחיד ופרסם תשעה ספרים.



דוד מאסטרו, מתוך "סדרת טריפט'ך", 1968, הדפס כסף, 11x38. התצלום מופיע בפישר ומנור-פרידמן, לידת העכשיו: 71). הדפסי הכסף של מאסטרו יוצאי דופן באיכותם; ההדפס הזה עשוי משלושה תשלילים, שכל אחד מהם נחשף בנפרד על אותו נייר.

עין תחת עין

עמירם ערב, בן הארץ, החל לצלם כשהיה בן שש-עשרה. כשהגיע לעמק יזרעאל עבר הכשרה בצילום ב"פוטו אדם" בעפולה. לאחר מכן היה סנייר בארגון "ההגנה" ולחם בחטיבת גולני במלחמת 1948. עם תום הקרבות שירת כצלם צבאי כארבעים שנה עסק בצילום טכני, תעשייה ופרסום, בעיקר בשירות חברת הבניין "סולל בונה", וכצלם חדשות בטלוויזיה הישראלית בראשיתה. ערב הקים ב-1968 את סדנת הצילום בחוג לאמנות באוניברסיטת חיפה ולימד בטכניון ובמכללת ויצ"ו בחיפה. הוא השתתף בתערוכות ובאלבומי צילום בשנות השישים והשבעים. בצילומיו הטכניים משתקפת נקודת מבט המשלבת את האסתטי, האישי והאנושי תוך כדי הנגדת גוף האדם עם הנוף ומבני התעשייה של המדינה.

שמחה שירמן נולד בגרמניה ב-1947, עלה לארץ בהיותו בן שנה, גדל בעכו ומתגורר בתל אביב. לאחר השירות הצבאי ביחידה קרבית נסע לניו יורק ולמד שם צילום בשנים 1972-1978. מאז שובו ב-1979 ועד היום הוא עוסק בהוראה. בסוף שנות השבעים החל להציג בגלריות ובמוזיאונים

לאמנות בארץ ותצלומיו נמצאים באוספים פרטיים וציבוריים רבים. בצילומיו האינטנסיביים בא לידי ביטוי הפרטי, האישי והאינטימי, בעיקר בהקשרים ובהשפעות של צילום אמריקאי. בצמד התצלומים שבחרתי מתוך אוסף "סילבר פרינט" יש הנגדות ודיאלוגים רבים בין הצלמים והתצלומים הקשורים לביוגרפיות שלהם. שני הצלמים הם יוצאי צבא. שני התצלומים מתעדים מרחב ערבי-פלסטיני. תצלומו של שירמן הוא תצלום ישיר של דמות בודדת הכלואה בין גדר תיל לקיר אבנים היסטורי, וכל זאת בגווני אפור. מנגד, תצלומו של ערב אינו תצלום בודד - זה פוטו מונטאז', המורכב מלפחות חמישה תצלומים שונים, ובגרסתו המאוחרת אף עבר עיבוד בתוכנת מחשב. מכאן שהצלם הוותיק יותר, בעל אופי הצילום הטכני והישיר בדרך כלל, מוצא לנכון לעסוק ב"חייטות" אמנותית של צילום, וצלם האמנות בוחר דווקא בצילום הישיר אם כי המהורה.

ערב מתעד את השוק הערבי במבט חיצוני "אוריינטליסטי" ולוכד את עיני האשה נושאת פח על ראשה. בגדי האשה



עמירם ערב, שוק בנצרת, שנות השישים, הדפס מורכב, 29.2x92.5 (באדיבות ארכיון שיכון ובינוי)



שמחה שירמן, "דיוקן עצמי כחייל", 1987, הדפס דיגיטלי, 40.5x50.8

הרפויים מהדהדים את מדי החייל הרפויים של שירמן, המתעד בדיוקן עצמי ככובש את גופו לבוש המדים כשאת עיניו חוסם הרובה, היוצר יחד עם תבנית גופו מעין צלב. תיעוד השוק בעיר נצרת - העיר שבה גדל ישו מייסד הנצרות שסימנה הוא צלב - אות לצליבתו של ישו בדרך אל מותו בירושלים, מתכתב אם כן עם מסע הצלב של שירמן, החייל הישראלי עצמו בסמטאות חברון בעיר האבות היהודיים. זהו החייל החוסם את עיניו מלראות את שגרת הכיבוש. נראה כי הגבר המודבק בתצלום של ערב בצד ימין הוא אלטר-אגו של הצלם עצמו. זה "הצבר" בחולצת עבודה, פתוחה קמעה, מגולח למשעי, סיגריה בזווית הפה. אותו גבר (כמו הצלם) נותן את "מבטו" בדמות האשה הערבייה כמו הייתה קורבן מועד לתקיפה או לכיבוש. האשה מביטה אל הצלם והמצלמה, אך לא מישרה אליהם את מבטה. הצלם והגבר הם הציידים כאן. האשה נמצאת בדיאלוג נקבי עם המצלמה, הלוכדת אל "רחמה" המכני את דמותה.

בסופו של דבר, הצילום בכלל ושני התצלומים שלפנינו עוסקים בעין ובמבט של הצלמים ומולם העיניים של המצולמים. המתווכת בין העיניים האנושיות היא העין המלאכותית - עדשת המצלמה. בהקשר הפוליטי ניתן למצוא כאן שתי עדויות חזותיות לנוכחות ישראלית במרחבים כבושים הקשורים למלחמות ישראל. נצרת נכבשה במלחמת העצמאות (1948) וחברון נכבשה במלחמת ששת הימים (1967). שני תצלומים אלה, של שני הצלמים הישראליים, מעידים על אזור קונפליקט המקודש לשני עמים. בעתיד ייתכן שהמבטים יתהפכו וימומש המשפט הציווי, המוסרי והאלוהי המחייב משפט צדק. עין תחת עין.

גיא רז הוא צלם, חוקר צילום ואוצר. חיבר וערך מעל עשרים ספרים, ביניהם **צלמי הארץ - מראשית ימי הצילום ועד היום**, בהוצאת מפה והקיבוץ המאוחד, 2003.

הילת האור

שיחה עם ויויאן סילבר-ברודי, 2018

בן דודי גדעון שריג, יליד 1934, בחר את הצילום הזה ואמר שהוא מבטא את תחושת המקום שלו ואת אהבתו לארץ. "אני מתייחס לצילום הזה כאילו יכולתי אני להיות האיש העובד שם בשדות עם החרמש. כאילו אני משוחח עם שותפי בשדה – כמעט שיחה עם אלוהים, עם הילת האור המאירה אותנו".

הגעתי לפלשתינה בשנת 1935, כשהייתי בן שנה. היינו משפחה בת ארבע נפשות. גרנו בתל אביב בחדר אחד וחלקנו את חדר השירותים עם שלוש משפחות. למרבה המזל, לאמי היה מטבחון קטנטן משלה. השכונה הייתה "גינת השרון" ליד כיכר המושבות, שהתגוררה בה אוכלוסייה מעורבת של אשכנזים וספרדים. מאוחר יותר עברנו לגור בשכונת הרכבת, שהייתה מוקפת משלושה צדדים בפרדסים ערביים ובתי אריזה ששיגרו את התפוזים שלהם לאנגליה.

מגיל צעיר החינוך שלנו שם את הדגש על חשיבותה של החקלאות. על הגשמת החלום הציוני להתיישב ועבודת האדמה. מגיל עשר הייתי חבר בתנועת 'השומר הצעיר', התעניינתי בחקלאות ורציתי ללמוד במקווה ישראל (בית הספר היהודי הראשון לחקלאות בפלשתינה, שהוקם בשנת 1870), שאבי, ממשכורת צנועה של מורה, לא יכול היה להרשות לעצמו לשלם את שכר הלימוד בו. הייתי בן ארבע-עשרה בשנת 1948, כשפרצה המלחמה. יפו התרוקנה כמעט מתושביה הערבים, ומשפחת אבו סעיד, שהיו השכנים שלנו ועמם נהגנו לחלוק את ארוחותינו לעתים קרובות, ברחו. שמעתי מאוחר יותר שראו את אבו סעיד בלוד. למרות זאת, חברי ואני, בהתלהבות נעורים, הרסנו את ביתם. למדתי בבית הספר החקלאי כדורי שליך כפר תבור.¹ בשנת 1950, בהיותי בן שש-עשרה, הייתי חלק מהגרעין שעלה לקיבוץ

1 התורם היהודי-עיראקי סיר אָליס כדורי הוריש את כספיו למען הקמת מוסד חינוכי בפלשתינה. למען השוויון, ממשלת המנדט תמכה בהקמת שני בתי ספר, אחד ליהודים בגליל התחתון והשני לערבים, בטול-כארם.

משגב-עם על גבול הלבנון, ליד מטולה, כשמעבר לגדר נמצא הכפר הדרוזי עדיישה. הוא היה ממוקם על גבעה, שמצדה האחד לבנון ומצדה האחר ישראל. החקלאים משני הצדדים עיבדו את השדות ממש עד לגדר ושמרו על יחסים ידידותיים. ביליתי שמונה שנים בקיבוץ, וגידלנו שם תוצרת חקלאית על פני עשרים עד שלושים דונמים מדי שנה. הייתי אחראי על הכרמים, עצי התפוזים, האפרסקים והדובדבנים, והתוצרת שלנו נמסרה לתנובה, ששיווקה אותה לקיבוצים. אבל הבנתי שאני בעצם רוצה להיות אדריכל נוף ולכן נסעתי עם אשתי הטרייה יעל ללמוד בברקלי. כשחזרתי התחלתי ללמד והמשכתי לעשות זאת במשך שלושים שנה. בחברת עיצוב הנוף שלי יצרתי פארקים וגנים בכל רחבי ישראל. פארק הירקון בתל אביב היה הבייבי שלי במשך 35 שנה. חיי עדיין מוקדשים לאדמה. ברור מאוד מדוע החרמשים בתמונה הדרמטית הזו משכו אותי לדבר על נושאים הקשורים לאדמה, בעיקר על חג השבועות, שבו חוגגים את השפע שלה.

גדעון שריג זכה בפרסים רבים בתחום האדריכלות ועיצוב הנוף. הוא יצר פארקים עירוניים ותוכניות אב לערים חדשות כמו מודיעין, אשקלון, כרמיאל וראש העין, וכן גני זיכרון, אמפיתיאטראות וגני שעשועים.

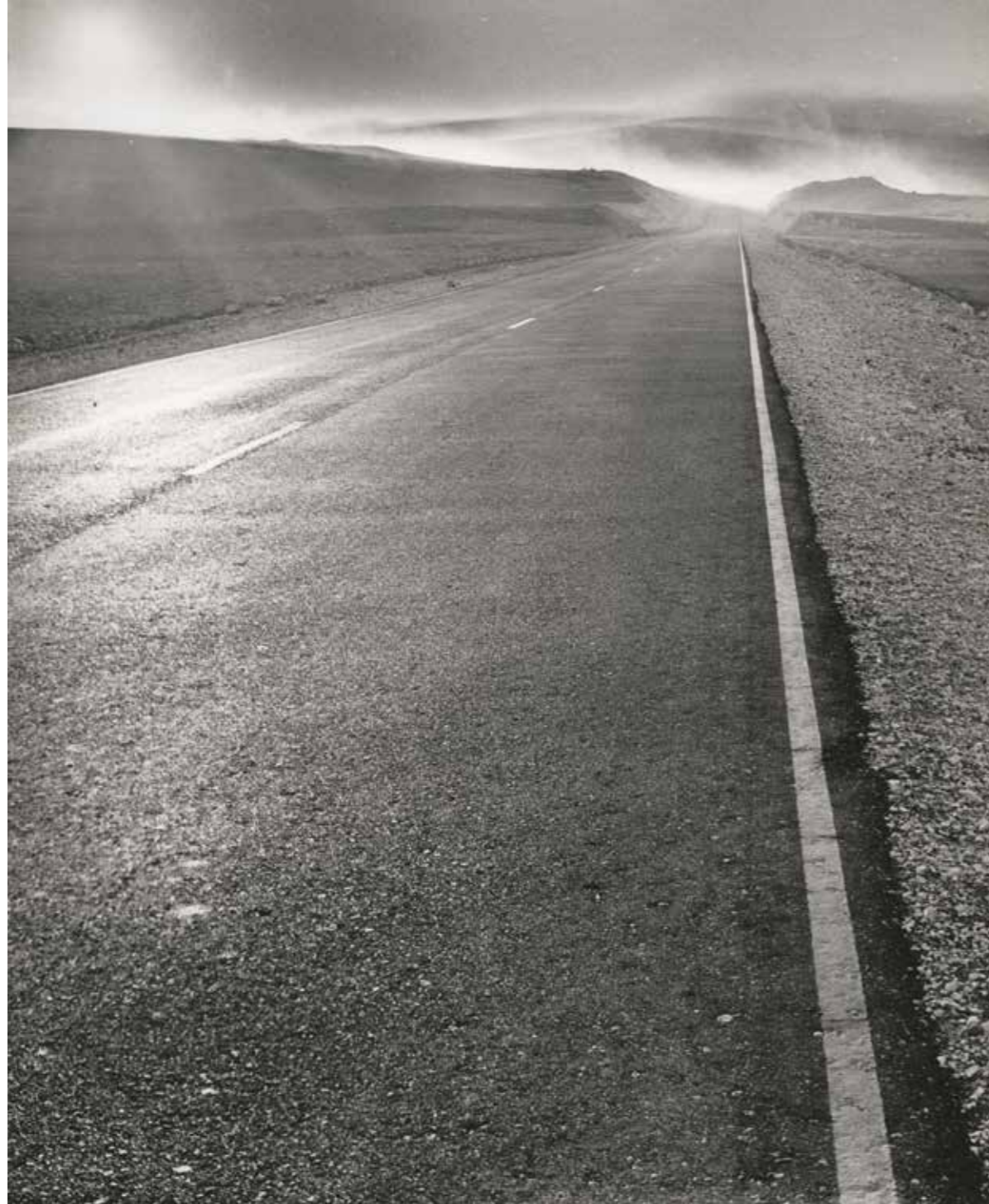


רוי ברודי, שבועות, חג הביכורים, קיבוץ בית העמק, שלהי שנות השישים, הדפס כסף, 14x20.5

האין הקדום

האין הקדום
כמו בהתחלה, כך גם
בסוף
חיך שרועים לאורך כל זמנך הקצוב
חיך סדין ארוך עמוס עד אין
ואין מנוס
כמו בהתחלה כך גם בסוף
אתה לבדך וכלום
הצל שלך מתנכר לך
ואתה הזר היחיד בנפש עצמך
כל חיך מונחים בין לבין
התחלה וסוף שאינם שייכים לאדם מלבדך
מלא עד אפס מקום
כל הריק הזה שלך
כל הריק הזה מלא בך
ואתה אינך
אתה אי שם
מרוח על כולך
וכולך כלום
מלבד דרכך המובילה אליך
אתה האל אתה הכול אתה
כלום
וכל השאר פרטים קטנים שאינם חשובים
כל השאר דברים משותפים לכל בני האדם
ואתה בהיותך בשר
צל ודם
אתה רעב, כואב, שואף
להיות
ואינך.

פרופ' נידאא ח'ורי היא מרצה בחוג לספרות עברית ובתוכנית לניהול ויישוב סכסוכים באוניברסיטת בן גוריון.



עמירם ערב, דרך, סיני, 1970, הדפס כסף, 23.7x17.9 (באדיבות ארכיון שיכון ובינוי)

אלבאס, קו 40

תמונת האוטובוס מעלה בי זיכרונות לא מן העבר הרחוק, שהרי אני יליד 1960. מדובר בקו 40 (לאו דווקא 8, כמו בתמונה), שנסע לבת גלים, קרוב לחוף החינמי. יצאנו משכונת ואדי אלנסנאס, עלינו דרך מדרגות דוה מטרים ספורים ואנחנו בתחנה שברחוב שבתאי לוי (טנטורה שלפני 1948).

הייתי כבן חמש. אמי האלמנה כבת 31 עם חמשת ילדיה ודודתי עם שמונת ילדיה ממתינים בחוסר סבלנות לבוא האוטובוס, שקראנו לו "אלבאס", נושאים סלים מפלסטיק עם סירי אוכל חם. עלינו לאלבאס מהדלת האחורית, שכן הנהג לא התעסק עם מכירת כרטיסים. חבורה של חמישה-עשר בני אדם עולה לאוטובוס. אמי ודודתי עומדות מול הקונדוקטור, שמתחיל לספור אותנו למען לא יטעה. הוא מרים גבה ותוהה על שלושה-עשר הילדים ושתי הנשים הצעירות. הוא מתבלבל וסופר אותנו כמה פעמים עד שהכול מסתדר.



עמירם ערב, תנועה בחיפה, שנות השבעים, הדפס כסף, 18x35 (באדיבות ארכיון שיכון ובינוי)

המבט והמעיל

חבורת חיילים מכיתת צנחנים עומדת על גדות הירדן ב-1972 ובוהה בעייפות קדימה. כל אחד בוהה אל קו האופק שלו. במה בהו? קדימה ל-1973? בעתידם הפרטי? בעתידה של מדינה שהם הצבא שלה?

החיילים העומדים על גדות הירדן לובשים מעילים אמריקאיים מרזרבות של מלחמת העולם השנייה, כמו המדינה הצעירה שקמה בין היתר על חורבות יהדות אירופה בשואה. זה צילום ייצוגי למעיל הגדול ממידת אדם - הגורל, הגדול ממידת ההיסטוריה המוטלת על כתפי המדינה הצעירה. יגאל חביליו מצלם באופן שאינך יכול לשכוח את המבט ואינך יכול להחמיץ את המוטל על כתפי אדם שלא בטובתו. בין אם זה מעיל ובין אם זו הסביבה הכבדה כמלכודת או יפה כהילה זוהרת. לעתים קרובות המבט הנלכד הוא קפוא, עצוב מעט, בודד. המבט משדר מעורבות עמוקה בתוך הדברים יחד עם יכולת הזרה חריפה.

חביליו הוא נצר למשפחה ספרדית ותיקה, ששורשיה בנודדים אחרי גירוש ספרד דרך הבלקן אל ארץ ישראל. מצאצאי משפחות המגורשים והאנוסים האלו קמו משיחים, הוגים, פילוסופים ומקובלים חדשים. גם במשפחתו היו רבנים, עושי חלווה כמיטב המסורת באימפריה העות'מאנית, ואנשים חבולים וכאובים כמוהו היום. חביליו, המשיח הנחבל.

היום, כארבעים שנים לאחר שחוה הלם קרב קשה שבעקבותיו יצא לשתיקה מדברית, להתבודדות בצל הזוהר וחב"ד, אנו משוחחים בדירתו הקטנה בקרית יובל, טווים חוט דיבור וקשב לצלילי מוזיקה של באך, והוא חושב בקול שאולי חיפש שלא במודע מבטים קפואים עם עצבות.

תוך כדי שירותו הצבאי, סמל מחלקה בצנחנים, קנה מצלמה והתחיל לתעד רגעים של כאב, של אינטימיות, של קושי, של פחד, של עייפות, רגעים שמי שלא "שרף" שלוש שנים בצבא אינו יכול להגיע אליהם. תוך כדי השירות צילם את הסדרה המופלאה, שיש הקוראים לה "טירונות". ייתכן שהוא היה קורא לה "חיי הבוץ". הצילומים זכו בפרסים חשובים והוצגו במקומות רבים בארץ ובעולם.

את הצילומים אני מציבה בקו הרצף ממיכה בר-עם, שהצטרף לחיילים ותיעד מלחמות, ועד עדי נס שצמח בקרית גת וביים את החיילים ב"סעודה האחרונה". בתווך שביניהם, חביליו הוא גם חייל משרת בפועל (ולא מי שמצטרף מבחוץ) וגם הוגה. כל מרכיבי "הסעודה האחרונה" בתצלום המבויס מאוד של עדי נס כבר נמצאים בצילום הישיר של החיילים במעיל האמריקאי על גדות הירדן ובסרט שנקטע לימים על "מלחמת ליל הסדר".

מדוע הפסיק חביליו, בעל המבט היוצא דופן, לצלם? מדוע קטע את סרטו הראשון באמצע? הלם הקרב זעזע אותו עד היסוד. בפברואר 1973 פשטה כיתת הצנחנים של חביליו על בסיס המחבלים של ארגון "ספטמבר השחור" (שעשה את הפיגוע במינכן ובשדה התעופה בלוד). כל הבניינים נשרפו, מחבל אחרון פצוע קשה שרה, נשען על קיר ובחגורו רימוני קרב, המהווים סיכון מסוים. המג"ד ירה בו מחסנית שלמה וחביליו לידו. המחבל יצר קשר עין עם חביליו. סביר בעיני חביליו נאות גם ברגע קשה זה לדיאלוג בובריאני של אני-אתה המונח בבסיס הצילום שלו. המחבל הגוסס נעץ בו מבט, לחש "דוקטור, דוקטור" ונפח את נשמתו.

זה זעזע את חביליו, החייל-הצלם, איש ההוויה, איש המבט והמעיל. הוא נלכד במבט. הוא חווה את הרגע כמי שהמחבל הארור (כפי שהוא קורא לו) מ"ספטמבר השחור", מי שקרא לו "דוקטור". הדברים שקעו בו בתת מודע ופרצו ב-1978 בניו יורק. מאז הוא אפוף תחושה של יעד ושליחות משיחית שנועדו להביא שלום למזרח התיכון ולעולם כולו. המשיח הוא בודד ויש לו נגטיבים מפורזים בכל מיני מקומות ונגטיבים של תמונות שמעולם לא פיתח.

פרופ' חביבה פדיה היא משוררת, סופרת, חוקרת תרבות ומרצה להיסטוריה יהודית באוניברסיטת בן גוריון.



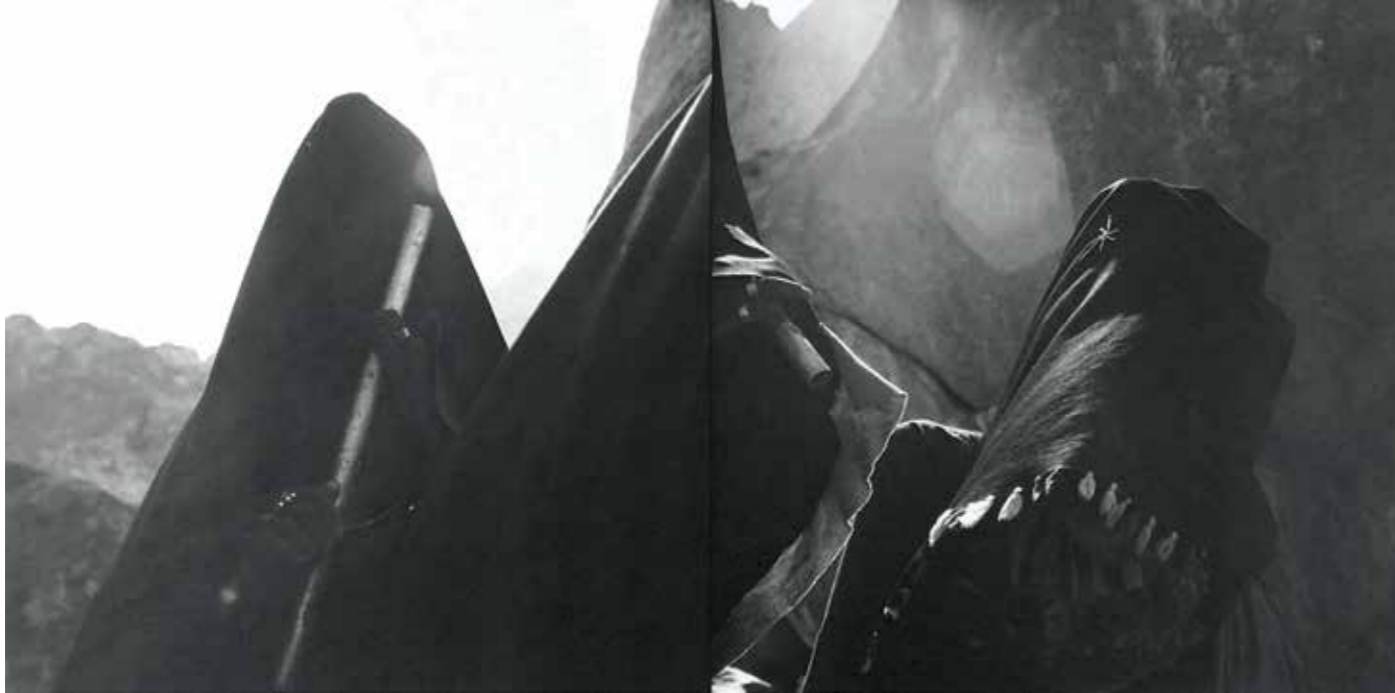
יגאל חביליו, חיילים בגשם, חורף 1972-1973, הדפס כסף, 40.7x50.5

סוד אפל

נשים שהן סלעים. נשים שהן נוף. בגדים שהם צוקים, עוטפים גופים שהועתקו מתוך הסלע, נחצבו בהר והם חלק ממנו. צללים שחורים על רקע נוף קשה, לוחט כברזל מלובן למול אור מסמא בבוהק עז. שלושה גופים שהם אחד. חיים שגולפו מתוך הרקע, דמויות שנחשפו ונשלפו מתוך ההר, מתוך היתוך עתיק המלכד את הגוף החי עם האבן שלצידה הסתגל לחיות, בתוך המלחמה הניצחית של חום וקור, אור וחושך, שחור ולבן. הרים משוננים ברקע ודמויות מחודדות ניצבות לפנייהם. הן צורות. לא חשופות, הן חסרות פנים. גוש שניתק מהצוק וצעד קדימה. ניתק מההר. חיים שהם העתק של הסלע. אדם ונוף מולדתו. אדם שהוא נוף. איזמל של צלמת שידעה לחצוב, להעתיק, לנתק, לפלח את ההר, לשלוף מתוכו ישויות חיות. הלבוש, הבד השחור, המתוח, המחודד – כאילו יתד של אוהל נעוצה בו. למרות הכסות המוחלטת, הגוף הנשי קיים ובעל נוכחות. קימוריו בולטים גם בתוך הדמויות החשוכות הזוויתיות: האור המסנוור את פנינו, אור חסר דקויות, האור הקשה של המידבר, מחליק ברכות על אחת מהן, מתקמר על הבגד, וכפי שקורה לפעמים כשהתצלום מושלם גם המרכיבים המקריים נופלים למקומם: קרן אור אלכסונית מחליקה לתוך ידיה של אחת הנשים. ובכל זאת, למרות שרביט האור, למרות היופי שבתצלום, הוא טומן בחובו סוד אפל. הדמויות האלו מאיימות. הן מסכות שחורות, ללא פנים. דמויות ארכיטיפיות של מלאכי אבל, של מוות. בזיכרון הקולקטיבי של היהודי הישראלי, אישה ערבייה שחורה וגרומה, ללא פנים, חצובה בסלעי הישימון הריק, אינה אות מבשר טובות.

שרה בריטברג-סמל על הצילום של דליה אמוץ (מתוך קשה שפה – דליה אמוץ, צלמת: 6):

צילום שהוא מרד בחוק הצילום, צילום שהוא מרד במציאות. שהוא ניסיון הירואי, בלתי אפשרי, לשחרר את הצילום מהאחיזה האיזומה שלו בנראה. מרי של אזרחית בממלכת הצילום שרוצה להשתחרר מכבליו. מרי של אשה שרוצה יותר ממציאות. דליה רצתה לחצות את המציאות וללכת ממנה והלאה, אל מה שהיא קראה, בלי טיפת בוש, 'מציאות יתרה'. פירפור חיים בין מוות למוות.



דליה אמוץ, נשים בדואיות, סיני, כנראה ספטמבר 1979; ההדפס כנראה משנת 1980, הדפס כסף, 36x60.5 (באדיבות עינים אמוץ)

לזכרו של ירי רימון, 2018-1933

הכוורת בחייו של ירמיהו (ירי) רימון

ירמיהו (ירי) רימון היה אספן וחוקר תולדות ארץ ישראל. הוא בחר בתמונה זו, ואנו בני משפחתו כותבים בשמו. לא במקרה בחר ירי בתמונה של כוורת. בהיותו בצבא בנח"ל עבד בנאות מרדכי כדבוראי ורכש ידע במקצוע. בהגיעו לתל קציר בתור חבר משק היה אחראי על הכוורת שהיו ממוקמות בשטח הצופה לנוף הפתוח, בדומה לזה שבצילום. אנו מאמינים שתמונה זו הזכירה לו תקופה יפה בחייו; תקופה שבה בחר, כצעיר אידיאליסט, במעשה ההתיישבות כביטוי לאהבת הארץ, ובה הכיר את אהבת נעוריו - שתי אהבות שליוו אותו לאורך כל חייו.

מרון ארן

ירי אהב את נופי ארץ ישראל. אהבה זו הייתה הבסיס לכל עולם האספנות שלו, ובמיוחד לאוסף צילומי הארץ. ירי גם היה ציוני שהאמין בחשיבותה של מדינת ישראל לעם ישראל ודאג לתעד באוספיו את האנשים שבנו אותה, מהחלוצים אנשי העליות הראשונות ועד היאחזויות הנח"ל בסיני.

צילום הכוורת של מיכה בר-עם משלב היטב בין השניים. מצד אחד נופי הארץ היפה והאהובה, נופים של טבע ושדות, ומצד שני החקלאות החדשה בצורתה הראשונית והפשוטה, כפי שהיא מתבטאת בכוורת הבודדות, עם האבן עליהן כמשקולת.

ויויאן סילבר-ברודי

ירי, prima inter pares, ראשון בין שווים. יריב קשה במכירות פומביות. הוא היה נכון תמיד לעזור, לדבר ולהתווכח. קשה היה להאמין שהאיש הזה, הידען והלבבי, בעל האוסף היוצא דופן שכלל מגוון חומרים על ארץ ישראל, היה גם מדען. איני זוכרת מתי פגשתי אותו לראשונה, אבל התמונה שאני זוכרת יותר מכול היא של ביתו, אשתו וחברתו לחיים, שושנה - וכמובן, האוסף שלו. כל גומחה ופינה הציגה פריט מיוחד. כל מרחב או מדף גנחו מעונג, בידעם שהם נושאים עליהם אוצר. ירי זכר היכן שמר כל פריט - הוא ציין את

תאריך הרכישה שלו וכתב רשימות על אודות כל פריט. הוא העניק מזמנו בנדיבות והשאיל את הפריטים בנדיבות למוסדות. היו לו חיים שלמים בנפרד מהאספנות. אין ספק שהאוסף שלו צריך היה לעבור לרשות המדינה. במקום זאת הוא פורק ונרכש וחולק בין ידיים רבות.

הוא הבטיח לי שיכתוב טקסט לספר הזה, אבל בשנים האחרונות הוא פשוט לא הצליח לתמרן בין בריאותו המידרדרת לבין התביעות הרבות ממנו. הוא בכל זאת בחר דימוי, תצלום שהאוצר מיכאל לוי הגדיל לגודל של קיר שלם בכניסה לתערוכה על אודות מיכה בר-עם בשנת 1996. גם אני הפכתי למגדלת דבורים. האם יש משהו שקושר בין אספנות וגידול דבורים?

ד"ר ירי (ירמיהו) רימון נולד בחיפה ב-1933 וגדל בבית ספוג אמנות ואספנות. עם תום לימודיו בבית הספר הריאלי התגייס לנח"ל והצטרף לקיבוץ תל קציר. שם הכיר את שושנה רובל. בשנת 1955 עזבו בני הזוג את הקיבוץ והתחתנו. ב-1962 קיבל תואר שני בלימודי אווירונאוטיקה בטכניון והחל עבודת דוקטורט באוניברסיטת פרינסטון שבארצות הברית. ב-1969 חזרו הוא ומשפחתו לחיפה. הוא עבד ברפא"ל עד שנת 1993, שבה יצא לפנסיה והחל להקדיש את כל זמנו לאיסוף וחקר תולדות ארץ ישראל. הוא השתתף בתערוכות בולאות בארץ ובחו"ל וזכה בפרסים ובהוקרה. חלקים מאוספיו הוצגו במוזאונים ואף נרכשו על ידם. אוספיו בנושא חיפה משמשים בסיס לאוסף מוזיאון העיר חיפה.

בפברואר 2018 הלך לעולמו בן 84 והשאיר אחריו מורשת עשירה של אהבת הארץ. רימון נהג לומר שזכה להיוולד בתקופה מיוחדת בתולדות עמנו, ושניתנה לו הזכות לשמר ולתעד אותה.

מרון ארן - מנכ"ל ושותף בבית המכירות הפומביות "קדם" בירושלים. מתמחה בתולדות הציונות, תרבות ישראלית וביבליופיליה. מוציא לאור ספרים העוסקים באספנות ובתולדות הספר. מתגורר בחוות יתיר בנגב.



מיכה בר-עם, כוורת, הר תבור בגליל התחתון, 1981, הדפס כסף, 30.4x40.5

תקוע – ארץ הקשתות

תקוע היא ארץ הקשתות. בתקופת החורף תופיע הקשת ותעטר את תקוע כמעט בכל יום. היישוב תקוע נמצא על ספר המדבר, בין ארץ הגשם – הרי בית לחם – ובין מדבר יהודה. שם נפגשים הגשם והשמש ויוצרים אין-ספור קשתות בווריאציות מרהיבות.

תקוע היא מקום של מפגשים, המחבר שפות ותרבויות, דתיים וחילוניים, ובעיקר – פתוח לקשרים עם שכניו הערבים. עברה התנ"כי של תקוע הזמין אליה אנשי רוח, כמו עמוס

הנביא שקרא בשם ה' לתיקון חברתי. רישומיו טבועים במקום, וגם היום היא משמשת מרכז לאנשי רוח המשפיעים על החברה הישראלית ומציעים מודלים חדשים לאינטגרציה חברתית. תקוע הוקמה לפני 35 שנה על ידי עולים מרוסיה שהיו מסורבי עלייה ולחמו על זכותם לעלות ארצה. הם מצאו היאחזות נח"ל נידחת והתחילו לבנות את המקום. ברבות הימים הצטרפו אליהם יותר ויותר אנשים ובחרו את הרב מנחם פרומן זצ"ל כרב הקהילה.



יוסף כהן, הרודיון, מבט מתקוע, 1981, הדפס כסף בגוון סלניום, 30x40

הרב פרומן, ששימש ברבנות מ-1978 ועד מותו ב-2013, הביא בשורה לציבור הישראלי והפלסטיני שבארץ: בשורת הדרו קיום. החידוש שלו היה שהחיבור הבינ-דתי הוא שיביא את המציאות למקום טוב יותר של חידוש ופריחה. דמותו הצבעונית, שהיו בה מחויבות דתית עמוקה והרבה חופש, הביאה הרבה אמנים ויוצרים בתחומים שונים. כיום תקוע הוא כפר אמנים.

דמות מלאת השראה אחרת בהיסטוריה של המקום הייתה ר' שמעון בר יוחאי. השראתו ניכרת במקום, הספוג בתלמידות ובתלמידי חכמים המחדשות ומחדשים את תורתו. נאמר עליו שהקשת, המזכירה את חטאי בני האדם, לא נראתה בימיו. כפי שכתוב בספר בראשית, ההבטחה של הקב"ה היא לא להביא עוד מבול על הארץ. מכאן שהקשת היא סמל של אי-לוחמה והבטחה לשלום.

גם היום הקשתות הן כעין תזכורת יפהפייה לשמור ולקדם את השלום בין שמים לארץ ובין כל שאר הברואים. באופק שמתחת לקשת נראה ההרודיון שבנה המלך הורדוס בתקופת בית שני. ההרודיון היה ארמון החורף שלו ומרכז מוניציפלי, שילוב של ניגודים בין האדם המכובד ובין המדבר הבראשיתי. גם הורדוס הגדול חזר להיות חלק מהטבע שמעליו חופה הקשת המביאה אתה את היסוד האלוקי המתנוסס מעל גאוות האדם, כאומר: הכול שב אל האדמה. האדם שב אל האדמה שממנה לוקח.

תקוע יושבת על מצוקיו של נחל חריטון. נראה שבית מדרשו של ר' שמעון בתקוע היה למקור השראה לאנשי רוח בדורות שלאחריו. מעל נחל תקוע מזדקר מנזר חריטון ומערכת גדולה של התיישבות נזירים שבאו בעקבות דמותו הכריזמטית של הנזיר חריטון.

המוני בתים בתוך מערות וכוכי הסלע מעידים על חיי רוח עשירים שהתקיימו במקום. גם גדודיו של בר כוכבא שחנו בהרודיון וכתביו של מנהיג המרד היהודי שאחרי חורבן בית המקדש מעידים שהר הורדוס שימש מבצר לחיילים היהודים המורדים נגד הרומאים. באיגרות של בר כוכבא

שנמצאו במערות ליד ים המלח הוא מאיים על אנשי תקוע, היושבים לבטח בביתם ולא מצטרפים לאש המרד, שאם לא יצטרפו הוא ישרוף את בתיהם עליהם.

גוונים רבים לקשת הפרוסה מעל המדבר. סודות מרגשים מן העבר טמונים בצוקי המדבר ובמרחביו. ההולך במדבר או הגר בו כי יאזין לקולות העבר, יתמלא יראת כבוד לעברו המפואר של המקום, ינשום את אווירו הצח ויכבד את הרוח הגדולה הנושבת בו.

הרבנית הדסה פרומן היא אלמנתו של הרב מנחם פרומן. היא ממשיכה את דרכו ואת מסורת הדרו-קיום שלו בין ישראלים לפלסטינים. הם ייסדו את תקוע בגוש עציון במטרה לחיות יחד בשלום ובכבוד הדדי. תלמידיו של הרב פרומן ממשיכים את עבודתו; הם פתחו מרכז המיועד לישראלים ולמבקרים מחוץ לארץ, בכל הגילים, שבו ניתן ללמוד על החזון שלהם.

שנים-עשר. 12. מספר שיש לו גם שם מיוחד, תריסר. והוא זה שבא לבטא את הריבוי. הוא מספר המזלות האסטרולוגיים. הוא גם מספר השעות שביום. ומספר השעות שבלילה. הוא מספר האותיות העבריות הקרויות בספר יצירה בשם האותיות הפשוטות, שדווקא בתוכן כלולות גם אותן אותיות המגלמות את שם האל. שנים-עשר הוא מספר הלחמים על שולחן הפנים שבמשכן. והוא גם מספר השבטים.

שָׁבֵט. שָׁבֵט, בעברית, היא גם המילה הנרדפת לדין. "לשבט ולחסד", כך אומרים, מפני שהשבט, בלשונו, הוא היפוכו של החסד. הוא המגלם את הדין מפני שבו מתגלמת ההפרדה. הכול נובע מהאחד, וההיבדלות מתוך האחד להיות ריבוי היא היא מקור הכאב, החיתוך, הדין. אבל, במקביל, היא גם מקור החיים.

שבטי ישראל הם ביטויים שונים של העם האחד, כשם שהעם הוא ביטוי שונה של האנושות האחת. הקיום הנבדל ליחידים, לקבוצות, לשבטים, לעמים, הוא הכרחי במציאות הקיימת, כמו הקיום הנבדל של זכר ונקבה, ושל מיני הצומח ובעלי החיים השונים. הנבדלות היא המאפשרת את החיים. לכל יחיד וקבוצה יש לבוש אינדיבידואלי, יחידאי, הנושא בו משהו מיוחד במינו, שאין לזולתו.

שבט, בעברית, הוא גם ענף. מן הגזע האחד של העץ בוקעים ויוצאים הענפים הרבים, ולכל ענף כיוון צמיחה משלו. טעות היא לתרגם כ"שיבוט" את המילה הלועזית "קלונינג", כי כל "קלון" זהה למשנהו, בעוד שכל שבט שונה מהשבט האחר. שבט, בעברית, הוא גם שוט. הוא משמש להצלפה, להכאה. זהו גם מקור השם הנרדף לשבטי ישראל בעברית - מטות. המטה, שהוא המקל, יכול גם הוא לשמש להכאה. כי בשניהם, בשבט ובמטה, מצוי הדין.

השבט והמקל מקור שניהם מן העץ, שממנו נכרתו שניהם; השבט רך וגמיש בעוד המטה נוקשה. בימים הרחוקים נשא כל אחד מראשי המטות, השבטים, מטה בידיו, כאות למעמדו.

כמותם היה גם למשה מטה בידיו, הוא אותו מטה מופלא המשמש לנסים, והוא נוקשה וקשוי, ויכול גם, במצבים מסוימים, ליהפך גמיש כנחש.

כשכל אותם שבטים ומטות שונים זה מזה ונבדלים מקור צמיחתם ויניקתם אחד - הם צומחים מאותו אילן עצמו, הוא עץ החיים שבתוך הגן.

בראשית היה עץ החיים, ויברא אלוהים מתוכו את השמים ואת הארץ, ויקרעם לשתיים-עשרה שעות אור ולשתיים-עשרה שעות לילה, ולשנים-עשר שבטים. ואת הברכה הוא ברא בבקשו לאחות את הקרעים.

רבקה מרים היא משוררת שנולדה וחיה בירושלים. פרסמה יותר מעשרים ספרים שרובם ספרי שירה, ומיעוטם סיפורים וסיפורי ילדים. בעבר עסקה גם בציוו, ומעבודותיה הוצגו במוזיאונים ובתערוכות יחיד.



ז'ראר אלון, שנים-עשר שבטים, מסדרת "בראשית, מאמר פרשני ויזואלי", 1982-1984, תצלום מבויים, הדפס דיגיטלי על נייר ארכיב, 24x36 אינץ'

פאנק על פי הקבלה

ז'ראר אלון הוא אמן פורה ביותר, איש חזון ומיסטיקן. הצילומים שלו קשורים באורח הדוק לנושאים של זהות ולחיפוש שלו אחר אינדיווידואליות בחברה המקומית. העובדה שישראל היא כור היתוך של תרבויות ושפות, שנוצר על ידי יהודים ממגוון רקעים, גרמה לאלון להבין כי המרכיב המאחד הוא הדת/העבר ההיסטורי, וכי הדימויים והמטאפורות מן המסורת התנ"כית הם החיבורים האמורים להגדיר את האומה. אולם הוא לא יכול היה ליישם זאת בעבודתו המסחרית.

כבר בשנים הראשונות של המדינה, ובעיקר בשנות השישים והשבעים, אמנים וצלמים נמנעו מקונוטציות דתיות באמנות. הם התמקדו בצבר כיהודי החדש. אולם "הישראלי החדש" הזה לא היה חיבור של כל האזרחים והתרבויות, וגם לא הדמות האידאולוגית שיש לשאת אליה את עינינו, משום שהוא היה אשכנזי אירופי, ולכן קסם פחות לכמחצית מן האוכלוסייה והעמיק את ההבדלים החברתיים בין הקבוצות האתניות השונות. בראשית שנות השמונים, האתנוצנטריות נהפכה לתו התקן החדש שתחתיו התכנסו קבוצות ומפלגות ונאבקו אלה באלה. משום כך, אלון החליט ליצור עבודה חדשה ששורשיה נעוצים בכתיבה ובמסורת הדתית היהודית, ולחזק את שורשיו ואת השייכות שלו לתרבות ספציפית.

התצלומים שיצר הם יוצאי דופן בהיקפם ובנושאייהם. האילוסטרציות בסדרת "בראשית" שלו, עם פסוקים מספר בראשית ומן ההגדה של פסח, הניבו פרשנויות ויזואליות חדשניות. הדימויים המופשטים למחצה היו בסופו של דבר לציוני דרך בצילום הישראלי העכשווי. הוא הרכיב את הסדרות הללו בקפידה, על פי מיטב המסורת היהודית, נמנע מאילוסטרציות מפורשות והשתמש בשפה ויזואלית חדשה ובסמלים מודרניים. המרכיבים הגרפיים בדימויים שלו הם בעיקרם צורות גיאומטריות, אנלוגיות ויזואליות לארבעת היסודות, וצבעים, אף שכולם טעונים במשמעות קבלית המבוססת על ההיכרות שלו עם שפת הקבלה הסודית.

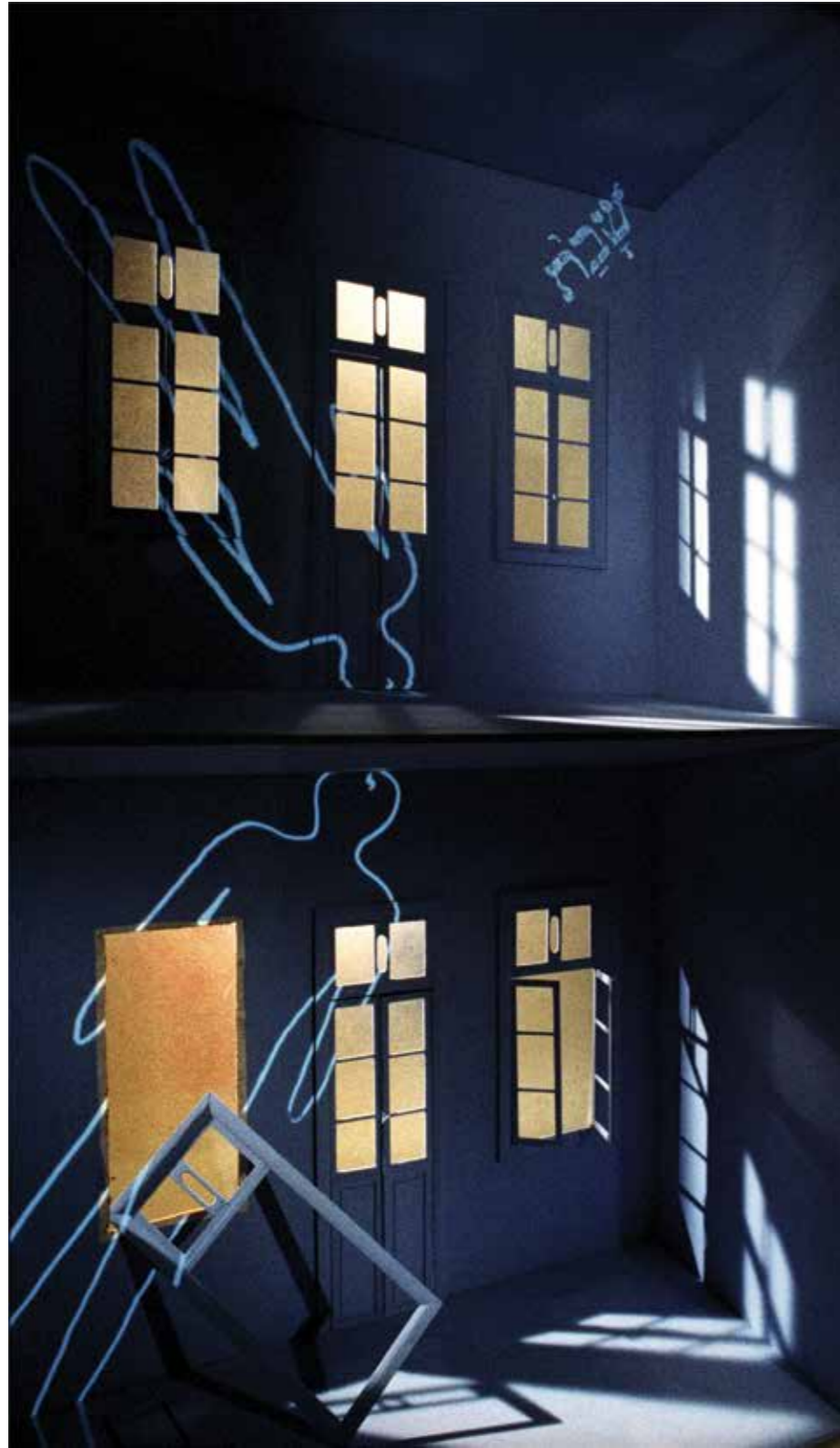
בעבור אלון, חקר הייצוג הוויזואלי של התנ"ך והסימבוליזם היהודי הוא פרשנות אישית שבאמצעותה הוא "מתרגם" ומפרש טקסטים ופולחנים. למרות זאת, הדימויים נותרים הרמטיים במידה, מאחר שנדרש ידע בסיסי במורכבות הפילוסופיה הקבלית כדי לפענח אותם.

ז'ראר אלון שואף ליצור דימויים הלקוחים מן המורשת היהודית שלו ומן המסורת. הצילומים שלו הם סדרות של אילוסטרציות שמשלבות לא מעט נושאים בני אלפי שנים, המובעים באמצעות שפה ויזואלית מודרנית. בשילוב עם סימנים וסמלים מן הקבלה נוצרות סדרות של דימויים מופשטים. למרבה ההפתעה, השימוש שלו בצבעים עזים ביותר מזכיר את האסתטיקה של הפאנק.

המיסטיקה הצילומית המודרנית של אלון ומאמציו לשלב ישן עם חדש הם ניסיון ייחודי לחפש אופי מקומי בצילום הישראלי. על אף המראה יוצא הדופן של האמנות שלו, והעובדה שהיא אינה דומה לפרקטיקות עכשוויות בצילום בארץ, האמנות שלו התקבלה בחום על ידי מוזיאונים ועל ידי עולם האמנות כמייצגת את הצילום הישראלי החדש.

ד"ר ניסן נ' פרץ הוא היסטוריון צילום ואוצר עצמאי. הוא למד פסיכולוגיה, פילוסופיה והיסטוריה של האמנות באוניברסיטה העברית וקיבל תואר דוקטור מן האוניברסיטה של בריטון בבריטניה. הוא שימש אוצר צילום בכיר במוזיאון ישראל, והקים שם את מחלקת הצילום ובנה את אוספה. הוא אצר כמעט מאתיים תערוכות ברחבי תבל ופרסם ספרים, קטלוגים ומאמרים רבים. כיום הוא מלמד ב־Universitat Politècnica de València בספרד.

ז'ראר אלון, "שבת", מסדרת **בראשית**, מאמר פרשני ויזואלי, 1984-1982, תצלום מבויים, הדפס דיגיטלי על נייר ארכיב, 36x24 אינץ'



צבר מסיכה

האמנות הפלסטית הפלסטינית נולדה עם סמל הצבר כמגלם ערכים חזותיים ואסתטיים רוויי זהות ייחודית. הסמל משקף את ההיסטוריה של העם, מסורתו ותרבותו הייחודית, את היומיום שלו ואת המציאות הפוליטית והתרבותית שבה חיים בניו ובנותיו במשך דורות. הוא מבטא שייכות ומאבק ומסמל את הקשר של הפלסטיני עם סביבתו ועם זהותו, וכן את סכסוך הדמים המתמשך בין העם הפלסטיני למדינת ישראל.

וליד אבו שקרה עסק בסדרת תחריטי הנחושת שלו בצירוף הגדרות המפרידות בין חלקות האדמה לבתים. מעבר לעצם העיסוק בצבר, יש משהו משותף לו ולבן דודו הצעיר: שניהם הוציאו את הצבר מאום אל-פאחם. אחד לקח את הצבר אל מעבר לגבול, לאירופה, והשני עקר את הצבר, שתל אותו בעציץ, הוציא אותו מכפר הולדתו ולקח אותו לעיר היהודית תל אביב.

עם זאת, יש הבדל בין הצבר של וליד לצבר של בן דודו המנוח עאסם. וליד התמקד בצילום הצבר, שאותו צייר והדפיס בצבע שחור, "סבר", כינויו של פרי הצבר בערבית. הוא מנציח בצילומיו את הצומוד של הצבר, במעין תיעוד של טקסי המקום ומאפייניו.¹ עאסם הוציא את הצבר מהפרטי אל הציבורי, מהחברתי הפוליטי אל העולמי. הוא דיבר בסמלים, בלקסיקון פלסטיני ובשפה עולמית מודרנית, כדי להעביר את המסרים שלו ולהדגיש שזכותו על הצמח הזה קודמת לזכותם של המהגרים מאירופה שאימצו את הצבר. עאסם מדגיש גם את זכותו על פרי הצבר, המסמל את היהודים הישראלים ילידי הארץ.

עאסם עקר את הצבר מהאדמה והניח אותו בתוך עציץ על אדן החלון בדירתו בתל אביב כדי שיעניק לו את ברכת הדרך. זהו ניסיון ספק אמיץ ספק אלים. הוא עקר את הצבר מסביבתו הטבעית וניסה לאלף אותו כדי שיוכל להתייחד אתו, להתבונן בו ולציירו, לשוחח עם הצבר על הניכור שלו בחברה הישראלית ואולי לסגור מעגל של נוסטלגיה. כך עשה גם בן דודו וליד, שצילם את הצבר ואת כרמי השקדים והזיתים המוקפים משוכות צבר, ולקח אותם לאירופה כחומר רוחני וחושני שיוצר את עבודות האמנות שלו. שניהם לקחו את הצבר מהסביבה הכפרית אל הסביבה המודרנית. מדוע לקחו את הצבר מהכפר אל העיר והעמידו אותו תחת המיקרוסקופ המערבי? אולי הצבר היה להם חב, שעמו שוחחו על הזרות והניכור שחשו בעיר. טלי תמיר כותבת שתחושת הניכור הנצחית בתוך החברה היהודית, התחושה שהוא אינו נמצא בסביבתו הטבעית, היא אשר טוענת במשמעות את המוטיב הזה בעבודותיו של עאסם - הצבר בעציץ, הפרי המתוק למרות קיומו בתוך סבך אכזרי וקוצני. תמיר מוסיפה: "שיח צבר זה מנותק מן המשוכות הסבוכות, הפראיות, שהופיעו בצירוי נוף מוקדמים שלו, אל תוך עציץ מוקטן, המונח על אדן חלון תל אביבי... שיח הצבר בעציץ מסמל את מצב האנומליה, את גזילת השייכות הטבעית לנו".²

פריד אבו שקרה (נולד ב-1963 באום אל-פאחם) הוא אמן מולטי-דיסציפלינרי, כותב, חוקר, אוצר ומרצה במכללת אורנים. יחד עם אחיו, סעיד אבו שקרה, יסד את הגלריה לאמנות אום אל-פחם. הציג בתערוכות יחיד ובתערוכות קבוצתיות רבות בישראל ובעולם.



שוקה גלוטמן, מסכת צבר, שנות השמונים, הדפס כסף, 32.5x52. התצלום מופיע בגלוטמן, **אלבום ישראלי**: 10 "בערב אנו עוזרים למרגלות ההר. כאן נבלה את הלילה", אומר המדריך. 'בזריחה נצפה מעל הפסגה'. לאור פנס הכיס אני מוציא שמיכות מהתרמיל הצבאי. על גב התרמיל מצויים סמל התנועה ושמי; לידם - שם אבי בגרמנית ובעברית. מתחתם מסומנים צלב קרס שחור, מספר אישי ושם זר".

1 כמאל בולאטה, אסתחצ'אר אלמכאן: דראסאת פי אלפן אלתשכילי אלפלסטיני אלמעאצר (הנכחת המקום: עיונים באמנות הפלסטית הפלסטינית העכשווית), תוניס: הארגון הערבי לחינוך, תרבות ואמנות, 2000: 212.
2 טלי תמיר, "צל הזרות: על צירוי של עאסם אבו-שקרה", בתוך: אלן גינתון (אוצרת), **עאסם אבו-שקרה**, תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, 1994: 58.

עדלאידע בגשם

זה הרגע השמימי, הרגע שבו השמים הופכים משמעותיים, שבו כל דבר שעל האדמה תלוי בהם. צלמים וצלמות, כמו פראנס לבה־נדב, יודעים את זה. האור, החושך והגשם שולטים באיכות של הדברים. הם בוראים את הלך הרוח ויש באפשרותם ליצור שינויים קוסמיים, טרנספורמציות מידיות במקום שעל פני הארץ.

רבקה סולניט מתבוננת בצילומי המערב של ריצ'רד מזרח, בצילומי העננים של אלפרד שטיגליץ, בצילומי הנופים של פרדריק זומר. ברגעים כאלה, כותבת סולניט, המקום חושף את עצמו ונכנע לשמים בסערותם ובתפארתם. הוא נהפך למקום של התגלות ויראה: "המקום משתנה לחלוטין על ידי האור שלו. אחרי הכול, כל דבר ארצי תלוי בשמים בשביל מה שנקרא אווירה... אם הארץ היא תיעוד של מה שקרה, השמים הם הממלכה של האותות והנבואות, הם החומר המעשי של מזג האוויר ההופך להופעה של אלוהות ושל אותות ומופתים".¹

ברחוב שינקין, בעדלאידע של פורים 1984, מוצאת פראנס לבה־נדב רגע כזה, המתנה באיזון העדין שבין כוחות השמים לקיום שמתחת. המופעים מן השגרה – הרחוב המוכר, הצועדים בתהלוכה, הקהל הצופה במתרחש, הבניינים שברקע, המסכות והקישוטים של פורים – מוצפים שיטפון פתאומי, נהפכים לביוספרה בהתעלות, לגילויים סוריאליסטיים בתוך העמל האנושי. טיפות הגשם מכסות את האלמנטים של המציאות היומיומית, מאחדות פרטים, מדגישות את נזילות החיים, הופכות רגע אחד לחריגה, להזיה. תל אביב ואנשיה מחייכים, צוחקים, מתמסרים למבול, ממשיכים לצעוד, לחגוג, לנגן, או בוחרים לנוע ולנסות להסתתר. המים שוטפים ומוהלים מציאות וחלום, מלנכוליה ופורקן.

1 Solnit, 2007: 143-145

2 פראנס לבה־נדב, מתוך ראיון באפריל 2018.

סולניט מתבוננת בצילומים שנגלה בהם מחזה של יופי התלוי בגרמי שמים. ניתן לראות בהם, כמו במקרה של ריצ'רד מזרח, או בהקבלה בזה של פראנס לבה־נדב, צילומים שעוסקים בזמן עצמו. אך היא מציעה גם לשאול שאלות אחרות ולחשוב על הזמן שנדרש לדמיון לנדוד ממצב של התלהבות והיקסמות מאותו רגע למצב של אנליזה ופוליטיקה. העננים נסחפים, הגשם יורד, הכוכבים מסתובבים, אך לפעמים התיאור הזה משאיר את האתרים החשובים מחוץ לתמונה.

מי הם אנשי תל אביב של שנת 1984? מדוע הם משתתפים או צופים בעדלאידע ורק בודדים מהם מחופשים? מהן התקוות והחלומות שלהם בשנתה ה-36 של המדינה? מה התרחש מתחת לפני השטח השטופים של רחובות תל אביב רגע לפני הקמת ממשלת אחדות לאומית בראשותו של שמעון פרס?

תצלום פורים 1984 הוא אולי אחד מרגעי התמימות של החברה הישראלית. גבר צעיר, פואטי ונוגה, מובל תחת שבר ענן, מנגן בכינור בסצנה אבסורדית "בין היהודי הנודד לישו הצלוב",² כעדות אחרונה לחגיגה שנקטעה.

כחודש מאוחר יותר מצולם גבר צעיר אחר, פלסטיני מרצועת עזה, שהיה בין חוטפי אוטובוס שיצא מתל אביב לאשקלון, מובל אל מותו בידיהם של אנשי השב"כ בתצלום "קו 300" של אלכס ליבק.

אילנית קונופני היא אוצרת עצמאית, כותבת על אמנות, מרצה במחלקת הצילום בבצלאל ועוזרת הוראה בתוכנית לתואר מוסמך מדיניות ותאוריה של האמנויות בבצלאל. טקסטים מפרי עטה התפרסמו בקטלוגים, בספרי אמן, בתערוכות ובכתבי עת לאמנות. בשנת 2018 זכתה במענק הראשון לכתיבה על אמנות ע"ש גליה יאהב.



פראנס לבה־נדב, "פורים בשינקין, תל אביב", 1984, הזרקת דיו, פיגמנט ארכיוני מתשליל אנלוגי, 23.7x35.2

כפופות בשדה

"התמונה הזאת של קטיף שום מעוררת הרבה נושאים שונים, אבל בעיקר את המחשבה על נשים שעבדו בתנאים קשים ועל הניצול שלהן. עוד לפני 1948, שמונים אחוז מהנשים הערביות, צעירות ומבוגרות, עבדו בשדות, אספו וקטפו שום, טבק, זיתים ויבולי שדה.

"הנשים הערביות הללו מאזור המשולש, אזור שבו מגדלים תות שדה, פרחים ושום, אינן מועסקות בתנאי עבודה טובים. בדרך כלל קבלן בוחר נשים צעירות וחזקות, שהן לעתים אימהות, אבל גם נשים מבוגרות יותר, שעובדות שעות ארוכות בשדה, והעבודה תובעת מהן להתכופף פעמים רבות. הן אינן מקבלות תלושי משכורת, ופירוש הדבר הוא שאין להן זכויות סוציאליות. קבלן משנה (שבוודאי מקבל שוחד) הוא על פי רוב הנהג של המיניבוס, שלוקח אותן לשדות וחממות שונות, והוא שמחלק את התשלומים. הנשים אפילו לא יודעות אילו זכויות מגיעות להן. בגליל המערבי עמדתן פעם מול מיניבוס כזה וחילקתי עלונים, שהסבירו להן מהן הזכויות הסוציאליות שמגיעות להן. הצלחתי גם לשכנע צוות טלוויזיה לבוא ולצלם אותן בחשאי כדי לחשוף את ההתנהלות הזאת. ההסתדרות עוצמת את עיניה מול מה שקורה שם.

"רוב הכפריות הללו לא סיימו תיכון, משום שהן צריכות לעבוד ולהביא משכורת שנייה לפרנסת המשפחה. הדבר מוביל למקרים רבים של נישואים מוקדמים. עד לאחרונה לא היו מעונות יום לגיל הרך בקהילות ערביות, אם כי זה משתנה ככל שנשים רבות יותר יוצאות לעבודה. נעמ"ת פתחו בשנות התשעים מעונות יום במגזר הערבי. המציאות הכלכלית היא כזאת שילדות בנות שתים-עשרה ושלוש-עשרה נאלצות לעבוד כדי להביא אוכל הביתה, ולכן הן נושרות מלימודים לפני שצברו מספיק שנות לימוד.

"אחרי מלחמת 1948 אנשים יצאו לעבודה בשדות של יהודים, ולפעמים מצאו את עצמם עובדים בשדות שלהם עצמם, אשר הולאמו על ידי ישראל. הם גם קטפו זיתים ממטעים שהיו שלהם, בשביל האוכלוסייה היהודית

החדשה. הכפר שלי, כפר יאסיף, גדל מאוד בגלל זרם של אנשים שהגיעו ממקומות אחרים. אנשים באו מעמקה, אבו סנאן. היה לחץ גדול על מערכת המים, שהגיעו ממעיין אסיף. נשים נאלצו לעמוד בתור כדי לקבל מים לצורכי הבית, וגם העזים, הגמלים, הכבשים והבקר היו זקוקים למי שתייה - והלחץ יצר מריבות.

"שנים רבות חלפו מאז שצולמה התמונה הזאת אבל הנשים עדיין נמצאות בעמדה נחותה, והן מוזנחות גם על ידי המערכת הישראלית. נשים שיתפו פעולה לאורך זמן רב. אני חברה פעילה בנעמ"ת. בתקופת המנדט הבריטי נשים יהודיות וערביות פעלו יחד למען זכויות נשים בארגון שנקרא Democratic Women ("נשים דמוקרטיות", "אל-נהאדה"). היו לארגון סניפים בירושלים, בנצרת, בעכו ובחיפה. הנשים עברו מסע ארוך כדי לקבל את זכויותיהן. התנאים משתפרים באטיות רבה".

נביהה מורקוס נולדה בשנת 1939 בכפר יאסיף. היא פעילת שלום ופעילה למען זכויות נשים. מניעה אותה תחושת אחריות ליצירת שוויון ומסייעת לעניים ולמי שאיבדו את רכושם בשנת 1948 והגיעו לכפר יאסיף. היא הייתה ממייסדות האגודה היהודית הערבית הראשונה לנשים דמוקרטיות בשנת 1957 והיא חברה במפלגה הקומוניסטית, חדר"ש ו"נשים בשחור" - שכולם ארגוני שלום שאותם ייצגה בכנסים בינלאומיים. היא גם יזמה את הקמתו של גוף הדואג לחינוך מיוחד לילדים ערבים.

הערת העורכת:

ראיינתי את נביהה מורקוס בביתה בכפר יאסיף שבגליל המערבי. פגשתי אותה עשרים שנה קודם לכן, כשחיפשתי צילומי משפחות לפרויקט ה"גניזה". אני מעריכה את כנותה ומודה לה על ההזדמנות לשמוע עדויות ממקור ראשון, אשר רק לעתים רחוקות נכתבות בגוף ראשון. ברור כי מדובר בקצה הקרחון בלבד.



נעמי צור, "הפמיניסטית - קטיף שום", ג'ת, 1985, הדפס כסף, 26.6x40.3

כמו נרות יום הולדת

אורות חיפה בלילה בגלוייה הישנה, כמו נרות יום הולדת, מרצדים את כל המשאלות והכמיהות, את כל מה שלא ניתן לצלם - כי איך נוגעים בשובל בלתי נתפס של געגוע, איך תקלוט המצלמה את מה שהוא גם שם וגם כאן, גם אז וגם עכשיו, או בקיצור מה שבין לבין, שהוא גם מחשבה-על, representation, וגם נוכחות, presentation, חיה ובוועט. והרי נדמה שאותו מרחב בלתי מנוסח שבין לבין, זה שאין לו צורה ומקום מוגדר במרחב ובזמן כמשהו שניתן לצלם, דווקא הוא המשמעותי, ואחריו יש להתחקות כאותו משהו שפועם, כאותו משהו שנוגע עד הלב - כי "מה שנוגע ללב אלה הם החיים", כפי שרונית שני ציטטה פעם את כריסטיאן בולטנסקי. THIS IS WHERE I GREW UP - חרטה רונית שני בחוד מספריים או בקצה מפתח על גלוייה ישנה של העיר חיפה, אחת מאוסף גדול של גלויות, שארית הפליטה מהחנות החיפאית הקטנה של הוריה. "זו הייתה גלנטריה וסדקית - ככה קראו לזה", הסבירה לי כשביקשתי לדעת איזו חנות בדיוק הייתה לאבא שלה; חנות קטנה וצפופה, עמוסה מלמטה עד למעלה בדברים קטנים של בית ובתוך אלה גם הגלויות, ו"אבא שלי מושל בכול".

צעד אחר צעד, כמו מילים ראשונות שעולות על הדעת, חרטה רונית שני (שבדיוק חזרה ארצה לאחר תקופת העדרות בארצות הברית לצורך לימודים) את האותיות הגדולות על פני התצלום המבהיק של העיר חיפה, חודרת אל פני הגלוייה וחוזרת על הקווים בשפשוף, כמו קעקוע על עור או משהו שרוצים לחשוף מתחת, שכבות צבע או מספר מזל שמשפשים בעזרת הכלי הזמין באותו רגע. וכך מצטרפות זו לזו מילה, ומתחת שתיים, עוד שתיים ומילה אחרונה - UP ודווקא היא, המצביעה למעלה, מקומה בתחתית הגלוייה וכמעט לא נותר לה מקום. היא כמו מתחברת לאותיות המסולסלות של כותרת הגלוייה המודפסת למטה מימין, אותיות שמהפכות בטיפוגרפיה המשונה שלהן בין אותיות דפוס לאותיות כתב, מבבללות בין מה ייצוגי ומה אינטימי, כמו רונית שני אבל אחרת.

אחרי הכול לפנינו גלויית נוף פנורמית של עיר מרצדת באורותיה בלילה, ובמבנה האופקי הנופי נדמה שחריטת האותיות האנכית המאומצת מרחפת כמו כתובת אש על פני המים. וכך קורה הנס שלא יתגלה לעין מיד, הנס של האמנות של רונית שני שנחשף בהדרגה בהתבוננות של משך זמן, כמו שורות שיר שיש לקרוא עוד ועוד כדי שיתחיל לדובב את מה שבנו, או מפגש מחודש עם ספר שקראת פעם החושף פן של התנסות שנעלם עד כה ואיננו והוא מעיר לחיים עורקים ונימים שזה מכבר נדמו. נדמה שהמפגש עם גלויות התיירות, על משאלת הריחוק והזהות המדומיינת שלה והאנכרוניזם של תקשורת הדואר שהנה זה כבר חלפה מהעולם, המפגש הרחוק הזה דווקא עם הסמוך, הרוחש את זיכרון הגוף שבנפש - המפגש הוא שמצית את המרחב הספי של העבודה של רונית שני, מרחב ה-boundary: לא זה התוחם, אלא כמרחב לעצמו שבו נפגש החוץ עם הפנים, מפגש ספי המזמן הופעת משהו חדש ובלתי צפוי לגמרי.

"למרות שאני תל אביבית, משהו בתוכי מכיל געגועים לעיר חיפה בה גדלתי", ציינה רונית שני. "הכול רוחש מתחת לעור", כתבתי לה והיא השיבה: "באמת, כמו שהעבר רוחש שם לעולם".

ד"ר גליה בר אור היא חוקרת ואוצרת שפרסמה ספרים וקטלוגים רבים. ב-2010 זכתה בפרס בן-צבי על ספרה חיינו מחייבים אמנות. הייתה האוצרת הראשית של "פירמידה", מרכז לאמנות עכשווית בחיפה. אצרה את הדוכן הישראלי בכמה ביאנלות וגם תערוכות רבות בישראל, ביפן, בגרמניה ובצרפת.



רונית שני, "כאן גדלתי", 1986, טכניקה מעורבת, 4.6x19

זרע הפורענות

אלבום המשפחה הוא, לכאורה, המייצג הנאמן של האושר האולטימטיבי. מה לנו ידידותי ומערסל יותר מאותו ייצוג משפחתי, באלבום שהוא תמציתה של שנגרילה, אותה כברת ארץ מדומיינת של יופי, סינכרוניזציה של רכיבי האידיאל. אין אנו באים אל הצילום מתוך תמימות. בהיר לנו שמבט קפדני יזהה בצילומים אלו את זרע הפורענות. הרי כל עין קפדנית תזהה את המתח שבין אנרגיה פוטנציאלית לאנרגיה קינטית. לעולם נחפש את הסמוי מן העין – את ההיתכנות. אין צילום המשפחה אלא כמיהה נפשית לאישור התקיימותם של גוף ונפש בריאים.

מדוע נדרשתי לצילומי משפחה? כי עודד ידעיה, רוב הזמן צלם פוליטי, משתמש באסטרטגיה זהה בצילומיו: "צפו בחיילים. חפשו את הפורענות".
 מה יש בו בדימוי של חיילי המילואים? מדוע דעתו של אליהו, איש המרגמה, טרודה (מידע מתוך הטקסט) ומה רואות עינינו? שתי שכבות של אינפורמציה: חיילים בבוקר ערפילי (שירת הבוקר הערפילי). ליריקה במיטבה על פי קוד התרגום שאליו אנו מורגלים.
 וטקסט. הטקסט נע על הציר שבין הירוגליפים אניגמטיים לטקסט מפרש/תומך/מנתב. צורה ותוכן – שתי יריעות משי



עודד ידעיה. "אליהו, איש המרגמה", 1990-1986, הדפס כסף, 27.6x35.4

דק מדק המנהלות דיאלוג זו עם זו. מי מהן המסמל? מי המסומל? ומה ערכן הסגולי המשותף? הכול בעיני המתבונן. נדמה לי. הדימוי הוא הדימוי. והטקסט? רישיון לשיטוט במרחב סובייקטיבי והחירות לצייר את פניו הלא מוכרים של אליהו איש המרגמות.
 ועוד באשר לטקסט: שלוש תיבות טקסט מתקיימות בצילום. האם ניתן לקרוא אותן כחלונות מטאפוריים אל הנוף הסמוי והגלוי באותה העת? מה עושה הטקסט? הוא צורני מחד גיסא ומתפקד כפירוש רש"י מאידך גיסא. הצופה ילקט את שנוח לו (והאם הצופה קורא את הטקסט? את חלקו? את רוח הטקסט שהוא אינטגרלי לרוח המקום?).

כנאמה, אין אנו באים אל היצירה בדיים תמימות. אנו נעים מתוך העבר אל ההווה שפסק להיות העתיד וכבר הוא הווה. אנו פועלים, איש איש לשיטתו, מתוך בית המדרש הפרטי שלנו שהוא העבר המזדעק בהווה.

כתב, בזמנו, אדם ברוך (עיתונאי, עורך, סופר, מבקר אמנות): הצילום הוא הנוכל הגדול – יוצר מציאות, מביים זיכרון, מעודד מניפולציות ומזמין פרשנויות המתכחשות לכוונת המקור.

לאחר שמתבוננים וסורקים את מכלול עבודותיו של ידעיה, לא ניתן להתעלם מהאופציה החתרנית. חיילים? פסטורליה? דיסוננס! הרי מהותו של ידעיה היא הערנות הפוליטית והמבט האנושי.

הייתכן שניתן לקרוא דימוי ספציפי זה באופן שונה? הייתכן שהאקרה (הצילום) שהופיע במערכה הראשונה ומיתמם לשיר את שיר הרעות, יורה במערכה האחרונה (הקריאה הנספגת)? הייתכן שחיילים, באשר הם חיילים, הם יותר מסמלי הפסטורליה המוצגת כאן? הייתכן שמתוך קריאת צבר עבודותיו של ידעיה ניתן להחיל עליו את "אשמת" המניפולציה השקטה? הרי אין דבר בצילום זה, כפשוטו, להטריד מנוחת המתבונן. ובכל זאת מוטרד לו המתבונן. עבודותיו של ידעיה בודקות שוב ושוב את האמנה החברתית והאחריות ההדדית. האמנות חותרת נגד מודלים

קיימים ומתנגדת (או מטילה ספק) לציות להם. היא שואפת להגדיל את הסיכון ומהלכת על חבל דק שבין הקונצנזוס ללא נודע או, לחילופין, מנהלת קרב דמים עם הטבע האנושי, שהוא תמיד האויב של הנשגב. הטבע האנושי הוא גזרת הפעולה של ידעיה.

אני נוטה לחשוב שדימוי זה מיתמם. הדימוי חתרני, וחברותא של אנשי קרב היא לא יותר מאשר האתנחתא בין אנרגיה פוטנציאלית לאנרגיה קינטית. בין התקף לתנע. וגם אם הצלם לא התכוון, התכוון לאחר מעשה. כי איזו שליטה יש לו לאמץ לאחר ששלח מרכולתו אל המתבונן?

מה יש בו בצילום שהוא כה נכלולי ומתעתע? ומה מאותת דוק הערפל בצילום? הרי מיד הוא מצטייר כליריקה מפויסת במיטבה. ידעיה אינו תמים. ידעיה משחק עם הראש שלנו. לא שנתנו לו רישיון לכך. אך בדרכו. עם מים שקטים שזורמים וחוצבים. ושוב, למה מוטרד אליהו? ומה ייאמר בליל סערה אמיתית? מה ייחשף עם פיזור הערפל?

ועוד דבר: גם טקסט הוא לעתים צילום. הכול בידי המתבונן.

פרופ' מיכה קירשנר (1947-2017) היה בין צלמי העיתונות החשובים בארץ. הוא צילם למגזינים מובילים החל בשנות השבעים של המאה העשרים ולימד בבתי הספר החשובים לצילום בארץ.

מסע כומתות



עוזי קרן, "נושאי האלונקה: מסע הכומתות האדומות", 29.4.1987, הדפס כסף, 24.5x32.5

חיים גורי (1923-2018) - משורה, סופר, עיתונאי ויוצר קולנוע ישראלי - היה לוחם ומפקד בפלמ"ח ונמנה עם משוררי דור תש"ח. חתן פרס ישראל לשירה לשנת 1988, קיבל פרסים רבים וביניהם פרס ביאליק, פרס סוקולוב, פרס ניומן ואחרים. פרסם חמישה-עשר ספרי שירה ועשרה ספרי פרוזה, רשימות ועדויות עיתונאיות, וגם תרגומי שירה מצרפתית ומחזות. טרילוגיה של סרטי תעודה על השואה שהשתתף בה הייתה מועמדת לפרס האוסקר לסרט התיעודי.

כמה מילים על התמונה "נושאי האלונקה": נראים פה חיילים הנושאים על כתפיהם אלונקה ועליה פצוע. זו תמונת תרגול ולא עדות משדה הקרב. החיילים אינם חובשים כובעי פלדה ואינם נראים כמצויים תחת אש, אך התרגיל הזה הוא אחד הקשים והמייגעים בצבא. הוא מכין אותם לרגע האמת האכזרי המתרחש במלחמה, פינוי פצועים, שהרי אחד הערכים המקודשים ביותר בכוח הלוחם הוא: אין משאירים פצוע בשדה, ולא פעם נפגעים לא מעט מקרב הלוחמים, כפי שנודע, עם כל הכאב והצער, בכל המלחמות.

נקלעתי, לאחר מלחמת יום הכיפורים, לקורס מפקדי מחלקות בשריון, שנערך בביר תמדה שבסיני. על הפרק הועמד לדיון נושא חשוב ומשמעותי ביותר: מה מרכיב את התנהגות הלוחם בשדה הקרב, תחת אש ובסכנת נפשות.

שמעתי תשובות שונות, וביניהן אחת המופיעה בכל המחקרים: "חוש ההשתייכות ורגש הבושה". ההשתייכות היא החברות, "היחד" המחייב כל איש למלא את חובתו ולהיענות לציפיות רעיו. רגש הבושה הוא מרכיב קובע. בספר הזיכרונות של מפקד הפרטיזונים המרשל טיטו הוא כותב: "אני מכיר רק רגש אחד החזק מפחד המוות והוא רגש הבושה". התמונה הזאת מגלה משהו מן האמת הזאת.

האנשים האלה נושאים במסע המייגע את חברם. הוא שייך להם, כשם שהם שייכים לכיתה ולמחלקה ולצבא שבו מקודש הכלל הזה. מבחינה זו לפנינו תמונה מטאפורית, המייצגת אמת ישראלית. אנחנו משתייכים לעם לוחם בארץ ובאזור הממשיכים לדמם. כמו במירוץ שליחים, דור לדור מוסר את הרובה.

מי שמסוגל לעמוד בעייפות ובקושי של "מסע האלונקות" עומד במבחן החברות והחובה כלפי אחיו לנשק. התמונה הזאת מייצגת הווייה שלמה. יש בה מאמץ ותנועה קדימה ונחישות להשלים את המשימה, לא להתבייש.

לכן בחרתי בה. התמונה הזאת אינה רק עדות. האמנות מעניקה לנו עוד פירוש, עוד פיענוח. אני מודה מאוד לצלם עוזי קרן.

אדם נושא תפילה על הר

אדם נושא תפילה על הר. על ראשו כיפה לבנה, בוחקת כפסגה מושלגת. סביבו ערפל של בוקר, והמעיל שהוא לובש מלמד גם הוא שקר בחוץ. אותו אדם הוא יהודי, וההר נמצא בצפת. על ההר פזורים, כעדר עוזים הגולש מן הגלעד, קברים. בין שלל הקברים לא מעט קברי צדיקים, הלא הם צדיקי העיר אשר במאה השש־עשרה צהלה ושמחה כשכינסה תחתיה את גדולי הקבלה. אותו יהודי מבקש את רחמיהם.

לא היו ימים טובים מאלה שלפני 500 שנה לעיר הקדושה שבגליל. כולם נקבצו ובאו לה, ובכלל אלה הגבוהים והגדולים ביותר. הם הגיעו מקצות הארץ, חלקם אחרי גירוש ספרד, ויצרו בה את אחד ממוקדי התחייה הרוחנית הגדולים והיצירתיים בהיסטוריה היהודית.

קברו של אחד מהם, ר' שלמה אלקבץ, המשורר־המקובל שפיוטו "לכה דודי" זכה להיכנס לסידור התפילה, נראה בבירור: מצבתו זקופה בצדה הימני של התמונה, ולמרגלותיה שלט קטן ורעוע ועליו שמו. מתחת לשמו אפשר לראות בקושי את מילות פיוטו הידוע: "לכה דודי, לקראת כלה, פני שבת נקבלה". אולם היהודי שלנו לא מתפלל אל מול קברו של אלקבץ. הוא עומד מול קברו של האר"י, הקבר הגדול אשר פאת מצבתו מושחרת מעשן נרות נשמה. ייתכן שמפני שכולם יודעים שזה קברו אין צורך בשלט, ובמקומו, למרגלות יציקת האבן הלבנה, יש קופסת צדקה. המילים כתובות עליה בכתב ובדפוס.

בחייהם ובמותם לא נפרדו. משמאל לציון האר"י שוכב, ללא מצבה זקופה אבל עם אותיות על פניו, מורו ורבו ר' משה קורדוברו, והקבר זרוע האבנים שצמוד לרגליו של גיבורנו המצולם שייך למשה בן יוסף מטראני, גם הוא מחבורת המקובלים של המאה השש־עשרה בצפת. הם כולם כאן, מצופפים יחדיו, כפי שהיו בחייהם. או הקרבה אפשרה הפריה ההדדית, וגם קנאת סופרים, ואלו הביאו לשלב משמעותי וחדש בתולדות הקבלה. כיום הקרבה מאפשרת השתטחות קלה ונוחה על כמה צדיקי עליון בבוקר אחד.

אדם נושא תפילה על הר, ראשו כפוף מעט קדימה ושמאלה. הוא קורא בספר תהילים מן הסתם. סביבו קברי צדיקים, לפניו

העמק שמתחת לעיר צפת. מהקברים הלבנים אל כיפתו הלבנה של האיש, וממנה אליהם, זה שדה ההתרחשות המתוחה והשקטה. ובאופק, מעל הכיפה, הר מירון, שם קבר ר' שמעון בר יוחאי מאותה ומחזיר הד של קדושה. האדם המתפלל משיב למקובלים שלרגליו טובה תחת הטובה שנתנו לו: הללו לקחו את תורתו של רשב"י, אשר עד תקופתם נשמרה כתורה סוד, והפכה לנחלת הכלל - כל דכפין לאורות גבוהים ייתי ויקח. או אז היא גם התחילה להשפיע בצורה ברורה על המסורת היהודית בכללה; על כך פיוטו של אלקבץ יכול להעיד.

התמונה צולמה ב־1985, וככל שהייתה הקבלה פופולרית מהמאה השש־עשרה ועד שנות השמונים, מאז היא נפוצה שבעת מונים. גרסאותיה רבות ונהרותיה מתרחבים והולכים, שותפים יהודים ושאינם יהודים בגימטריות וקמעות, כוונות וייחודים. לא רק שומרי מצוות, אלא יהודים חילונים מחפשים בקבלה רוחניות ומשמעות, ובתוך כך הופכים אותה בצורה ובמהות לתורה פופולרית, פעמים רבות שטחית, המשפיעה על מיליונים.

כיום אין עוד אפשרות להתפלל במקום שעומד אותו יהודי. אתר הקבר מגודר, סביבו סככה. המצבות צבועות תכלת, ועליהן שלטים המכריזים בגאון על הקבורים תחתן. תיבות מתכת וזכוכית מזמינות אל תוכן נרות נשמה שלא יכבו ברוח. אל ההר מגיעים לא יחידים, אלא קבוצות מתפללים, מתחננים לפרנסה, בריאות, זיווג, פריון. עולי הרגל רבים יותר, זרמי הקבלה מסועפים ומגוונים יותר. הבקשה הייתה ותישאר אחת: תיקון.

ד"ר תומר פרסיקו הוא מרצה במכון למשפט עברי ולימודי ישראל באוניברסיטת ברקלי, חוקר בכיר במרכז ברקלי ללימודי המזרח התיכון וחוקר אורח בשלוחת מכון שלום הרטמן בקליפורניה. ספרו הראשון מדיטציה יהודית יצא בהוצאת אוניברסיטת תל אביב, וספרו השני, אדם בצל אלוהים, ראה אור בהוצאת ידיעות ספרים, שבוחן את השפעת דימוי האל על הציוויליזציה המערבית המודרנית.



יואל קנטור, "העצים עדיין פורחים", צפת, 1987, 15.1x23

קרנבל ישראלי

ישראל של שנות החמישים והשישים הייתה מדינה ענייה, סגורה לעולם החיצון ונשלטת על ידי תנועת העבודה. החברה הישראלית הדגישה באותה עת את הקולקטיב, ורוב הישראלים חשבו שטבעי לבטל את עצמיותם ולהתגייס למאמץ הכללי להקמת המדינה וביסוסה. המציאות האידיאולוגית והכלכלית יצרה חברה ריכוזית וסגפנית שדחתה כל ביטוי אישי או סימני נהנתנות. גם החגיגות וביטויי השמחה של הישראלים היו מאורגנים היטב וכפופים למנגנוני משטור: לא במקרה דמו מצעדי העדלאידע המפורסמים של פורים למצעדי הפועלים של אחד במאי.

השינוי חל בסוף שנות השבעים ובתחילת שנות השמונים והוא בא לידי ביטויים שונים. אחד הקולות הבולטים המשקפים את השינויים שהתרחשו בחברה הישראלית היה הירחון **מוניטין** שנוסד ב־1978 והיה משב רוח מרענן בשדה התקשורת והתרבות הפופולרית הישראלית. מעל דפי הכרומו הצבעוניים שלו – שהיו חידוש בפני עצמו – נתגלה לישראלים צעירים רבים עולם בלתי מוכר של שפע ונהנתנות, שעמד בניגוד גמור לסגפנות ולהסתפקות במועט שדור החלוצים הטיף להם. **מוניטין** פתח צוהר לעולם הגדול והבלתי מושג שלפני עידן הגלובליזציה. עורכי כתב העת – אדם ברוך, רון מיברג ואחרים – עודדו עיתונאים צעירים וידוענים להתבטא בחופשיות על נושאים שעד אז היו בגדר טאבו. אחד החידושים החשובים של **מוניטין** הייתה החשיבות שניתנה לצילומים והיד החופשית שהייתה לצלמים שעבדו עם העיתון, וגישה זו ניכרה גם במדורים מבוססים כגון מדור האופנה. הצלמים הצעירים, ביניהם שי זכאי, הרימו את הכפפה ונתנו דרור ליצירתיות שלהם בפרץ יוצא דופן לתקופה זו, והתצלום שלפנינו הוא אחד הביטויים לו. במהלך 1988 פרסמה שי זכאי ב**מוניטין** מדור אופנה מצולם, ובמסגרתו ראה אור התצלום שלפנינו בגיליון מארס (114) שהוקדש לחג פורים.

בראשית שנות השמונים עברה שי זכאי להתגורר במוצא עילית הסמוכה לירושלים ומאז ועד היום היא נשארה קשורה

להרי ירושלים והרבתה לצלם באזור. צילום זה נעשה בחורבה הסמוכה ליישוב. הדוגמנים בתצלום הם רקדנים מהאקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים והם לובשים בגדים ואבזרים נלווים של מעצבים ישראלים ומסכות שיצרה האמנית פרנסואז קוריאט. בתצלום מתקיים ערבוב של מדיה אמנותיות שונות, של מרכיבים חזותיים שונים ושילוב יוצא דופן בין ההעמדה הסטטית המקובלת בתצלומי אופנה עם אירוע קרנבלי המתרחש בחורבה עתיקה. בקיצור, יש בתצלום הזה כאוס ומרדנות העומדים בניגוד גמור לאופן שבו נהגו לחגוג את חג הפורים עד לאותה עת. בגדי המעצבים והמסכות, שנעשו כולם בעבודת יד, מדגישים את האינדיבידואליזם של הישראלי החדש.

מבחינה חזותית מזכיר התצלום של שי זכאי את תיאורי הקרנבל באמנות האירופית בכלל וביצירות של פיטר ברויגל האב בפרט, ובעיקר את ציורו המפורסם "הקרב בין קרנבל ללנט" (1559, המוזיאון לתולדות האמנות בווינה). מלבד העובדה ששתי היצירות עוסקות בקרנבל שבו אנשים מתחפשים ועוטים מסכות, הרי שמשותפת להן גם הצבעוניות והעובדה ששטח היצירה מלא כולו בדמויות ובפרטים, מה שיוצר בשני המקרים עומס חזותי ופסיכולוגי. ברויגל איש הרנסנס ביקש לתת לצופה תמונה דידקטית המתארת עולם ומלואו ולכן בחר בנוף פנורמי, ואילו אצל שי זכאי יש דגש על הממד התיאטרלי-הבימתי ולכן הקומפוזיציה חסומה ובתי החורבה משמשים במה ותפאורה בעת ובעונה אחת. חשיבותו של התצלום הזה בכך שהוא נוגע ברבדים רבים בתרבות הישראלית – עיתונות, צילום, תיאטרון, מחול, אופנה, עיצוב ואמנות פלסטית – וכל זאת בעידן של שינויים דרמטיים.

ד"ר יוחאי רוזן הוא ראש החוג לתולדות האמנות באוניברסיטת חיפה. כתב רבות על ציור הולנדי ופלמי במאה השבע-עשרה ועל צילום ישראלי.



שי זכאי, פורים, תצלום מבזים לכתב העת **מוניטין**, מארס 1988, הזרקת די, 45.3x59

המגדל: רגע לפני

בתצלום מתועד אחד הרגעים ההיסטוריים שחזרו על עצמם בנקודות יישוב שונות ברגע ההקמה של חומה ומגדל. מבצעי חומה ומגדל נועדו להרחיב את ההתיישבות הציונית כנגד ההגבלות של הבריטים וכתגובה לפרעות של ערבים ביהודים. בזריזות רבה, לעתים במשך לילה אחד בלבד, הוקמה גדר ובלבה מגדל, כבסיס להקמת היישוב. היישובים נשאו על עומדם, כי על פי החוק העות'מאני ששרר באותה עת, ברגע שמבנה כוסה בגג אסור היה להורסו.

הצילום הזה הוא מקיבוץ נגבה, שעלה על הקרקע ב־12 ביולי 1939, כ"ה בתמוז תרצ"ט (והיה אז היישוב הדרומי ביותר בארץ) על ידי שלושה גרעינים של תנועת השומר הצעיר שעלו מפולין בשנות השלושים. התמונה צולמה בעיצומו של המאמץ המשותף להקים את המגדל שהיה לסמל להקמת יישוב ודרכו להקמת "היישוב" ובהמשך "המדינה". המגדל עוד קשור בחבלים וצעירי השומר הצעיר אוחזים בהם ומושכים. המתח רב והעבודה קרובה אל קצה, כשיעמוד המגדל ללא חבלים, בעצמו. התצלום מוליך לאחור, אל הפעימה האחרונה של ההקמה, אל הרגע לפני. גם לפני הרגע לפני יש רגע וכיו"ב, עד לרגע שבו צץ הרעיון וגם לפניו. הרגע לפני מחזיר לעולם שבו עוד לא הייתה נגבה, לפני הלידה, לפני הספירה, במרווח הדרמטי שבין אין ליש. ברגע המסוים הזה, המצולם, התנועה לאחור אל המקור מגלה את התנועה קדימה, את תנועת ההזדקרות של המגדל ועמידתו המקווה על רגליו שלו. עכשיו אפשר יהיה להתפנות למעשים הבאים.

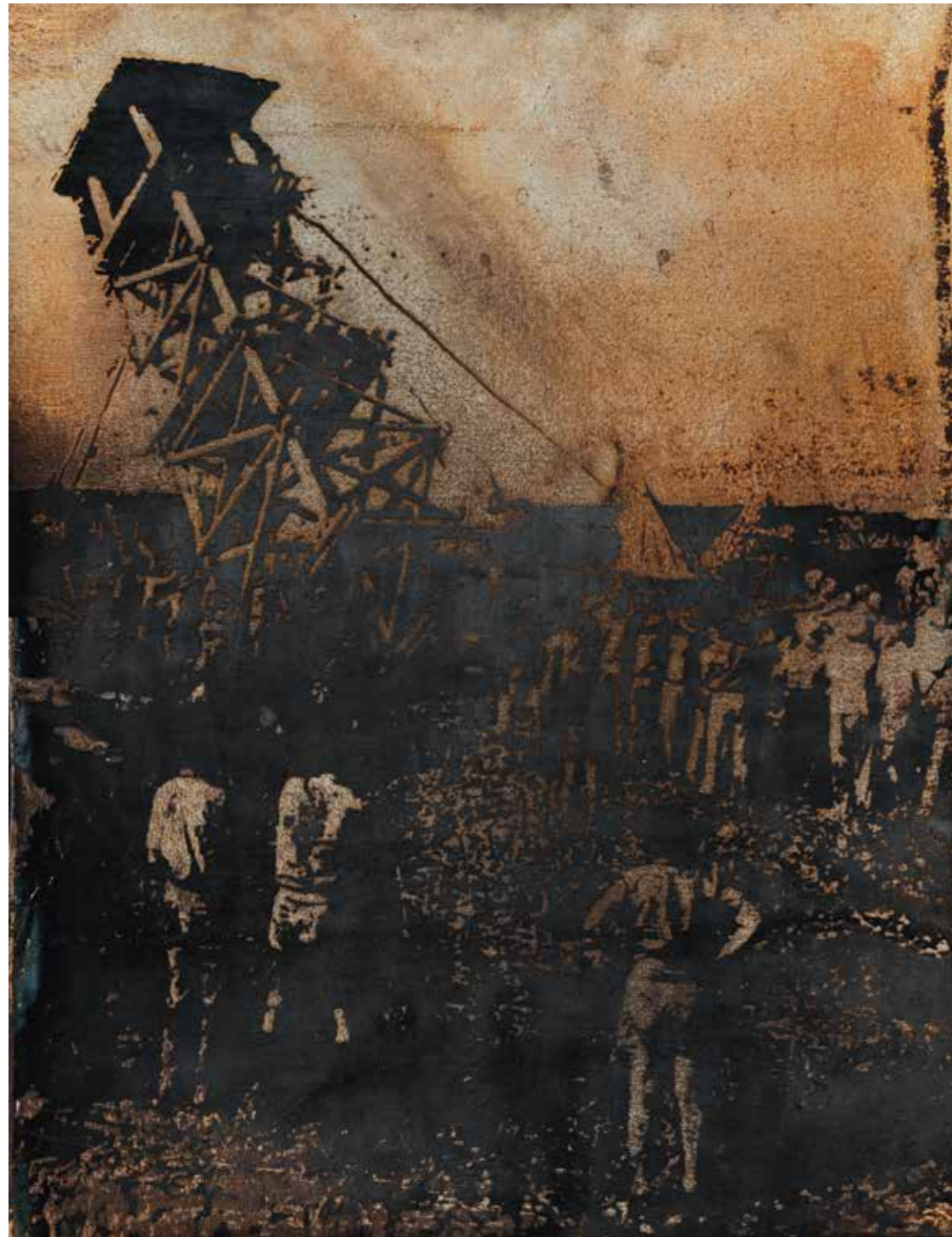
המגדל אינו אלא סמל לפעולת הקמתו. לכן התצלום נוגע בעניין, בהווה המתמשך. הוא מדגיש את העבר כשהוא מתהווה, כשהוא עדיין, לרגע, הווה. אם נדמה את המגדל המוקם למחוג של שעון, הוא בשעה אחת-עשרה, בדרך לאנכיות, ל"הגעה" – כשהמגדל/מחוג יצביע למעלה, בלי שידחפו אותו מלמטה במאמץ קולקטיבי, בכוחות משותפים. לא כולם נושאים בעול. חלקם עומדים לבד או בקבוצות ומתבוננים מהצד בנעשה; יש כמה אוהלים ברקע, ואולי עוד דברים שאינם נראים. אבל גם הצד הוא חלק מהתמונה, כי כל

מי ומה שהיה באותו מעמד שייך למקום ולזמן. המשתתפים כולם נושאים את עיניהם – גם אנחנו, הצופים יחד אתם בצילום עכשיו. כשהמגדל יצביע על השעה שתיים-עשרה יישמע מעין קליק, ואתו גונג של התרגשות – ההכרזה על הנקודה, על "נגבה".

ומהו המגדל? זה אינו מגדל המפורסם בעולם בזכות הדרו, כמגדל אייפל, וגם לא המגדלים העירוניים שצצים בשנים האחרונות מכל עבר. זהו מגדל של תנועת נוער, עשוי סָדוֹת וחבלים, אבל רעוע ככל שהוא, המגדל גבוה. אפשר לראות אותו ואפשר לראות ממנו. ובעיקר – המגדל הוא בנקודה. הוא "ציר העולם" וסביבו יירקם מעתה קיבוץ, יקרום עור וגידים, יהפוך לעולם, לסביבה, לבית.

התצלום המסוים הזה הוא של האמנית גבי זלצברגר, שעבדה את הצילום המקורי. חמישים שנה מאוחר יותר היא הפכה אותו ליצירה עכשווית וקראה לה: "חלוצים חלודים". דרך צריבתו של הצילום על לוחות ברזל, חומר עמיה, אנדרטאי, הזיכרון "החליד". אמנם חומרי הבנייה של המגדל, כאמור, אינם מתכתיים, אבל החלודה מוסיפה למקור תוספת חומרית העוברת לתצלום עצמו, לצבעו, לעכירותו, בעיקר באזור השמיים, ומביעה את התחושה המלווה את ההתבוננות – תחושת הזמן העובר יחד עם אקט ההנצחה. בזיכרון המיתי הזמן עומד מלכת. גם אם בתצלום הרגע הוא לפני הרגע, לפני ההקמה, במרווח הדק שבין לפני ואחרי, הרגע שנשאר חקוק, צרוב, הוא של מגדל שאך הוקם, הרגע של חומה ומגדל. אבל גם המיתוס חלוד. ממרחק השנים, החלוצים (כמו החלוציות) כבר מטושטשים, הפרטים נעלמים, ובמקומם נראות הצורות הכלליות בכתמים כהים ובהירים והחלודה מוסיפה להתפשט, לכסות את לוחות הברזל.

זלי גורביץ' הוא משורר ופרופסור אמריטוס לאנתרופולוגיה באוניברסיטה העברית. פרסם אחד-עשר ספרי שירה, חיבורים על אמנות ישראלית ועל שירה עברית, וכן מחקרים על שיחה ועל מקום. כתב גם על ספר קהלת ועל שיר השירים.



גבי זלצברגר, "חלוצים חלודים", 1990, תחריט על מלדה, 45.4x36

רשימת מקורות

- שוש אביגיל, "בתחושת החמצה", **חדשות**, 20.4.1988: 51–53.
- מיכה איל, "מורל גבוה: ראיון עם מורל דרפּלר", **כלבו חיפה**, 1991.12.6: 52.
- **אברהם אילת** - **צייר עם מצלמה, צילומים 1979–1986**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1986.
- איל און (עורך), **ירושלים - דיוקנה של עיר בתמורה**, ירושלים: משכנות שאננים, 1985.
- דן אורמיאן (עורך), **אברהם אילת: קדחת חפירות**, ירושלים: הקוביה, 2019.
- אראל, **אורות וצללים**, תל אביב: מקרא סטודיו, 1953.
- זיוה ארבל, **הנערה עם האקדח**, תל אביב: ספרית פועלים, 1999.
- מ' בוגדן, **מגלת ההסתדרות**, תל אביב: המרכז לנוער של הסתדרות העובדים בארץ־ישראל, 1935.
- מיכל בן־טובים (אוצרת), **בשירות הנציב העליון: צבי אורון אורושקס**, תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל, 2013.
- שרה בריטברג־סמל, **קשה שפה: דליה אמוץ, צלמת**, תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, 2000.
- תומס ברנהרד, **הטובע**, תרגום מגרמנית רחל בר חיים, תל אביב: בבל, 2006.
- יהושע גלוטמן, **אלבום ישראלי**, אבירים: מאיה, 1988.
- ויקטור גרן, **תיאור ארץ ישראל: יהודה, ב, בתרגום חיים בן־אהרן**, ירושלים, יד יצחק בן־צבי, תשמ"ב.
- בתיה דונה, **לחיות עם החלום**, תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות ודביה, 1989.
- עינבר דרוֹר־לקס וליאת מרגלית, **לאסוף חיפה: מאוסף ד"ר ירמיהו (ירי) ושושנה רימון**, חיפה: מוזיאון חיפה, 2018.
- שולה וידריך, **השכנים של ביאליק**, צור יגאל: פורת, 2019.
- משה וורוביצי'ק, **מצדה - רשמי מסע במדבר יהודה**, תל אביב: יבנה, תש"ח.
- יוסי וקסמן, **תולדות האמנות**, השריפה, הרוחות וחיות היער, עין הוד: גלריה, 2013.
- יהושע זמיר, **אני כורדי: סיפורם האישי של יהודי כורדיסטאן בירדנה ובית יוסף אשר על גדות הירדן**, תל אביב: ספרית פועלים, 1975.
- בועז טל, **בועזהבה**, תרגום דפנה רו, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2009.
- עורך ידעיה, "ברך לתפקוד חברתי: על תצלומיו של זולטן קלוגר מתקופת 'חומה ומגדל'", קו 10 (1990), 13–19.
- עורך ידעיה, **סימנים מוסכמים**, אוצר: ניסן פרץ, תל אביב: ביתן, 1990.
- שמעון לב (עורך), **הצלמים: ירושלים בעיני צלמיה**, 1900–1950, ירושלים: מוזיאון מגדל דוד, 2016.
- ונסן למיר, **ירושלים 1900**, תרגום מצרפתית אבנר להב, ירושלים: מאגנס, 2017.
- חיים מאור, **חדשות**, 9.12.1988: 12–13.
- פטר מרום, **שירת האגם הגווע**, תל אביב: נופר, 1962.
- עאדל מנאע, **נכבה והישרדות: סיפורם של הפלסטינים שנותרו בחיפה ובגליל, 1948–1956**, ירושלים: מכון ון ליה, 2017.
- בני נוריאלי, "על דומיננטיות והגמוניה בערים מעורבות בישראל", **ג'מאעה** 18, 2010, 229–244.
- ויויאן סילבר־ברודי, "הצלם צבי אורושקס (אורון) - משקיף מעורב או נייטרלי?", **קתדרה** 80 (תשנ"ו), 109–121.
- רונה סלע, **צילום בפלסטין: ארץ ישראל בשנות השלושים והארבעים**, הרצליה: מוזיאון הרצליה לאמנות, 2000.
- דוד סרי, **המשפחה כמרחב אסתטי**, בעריכת נעמה חייקין, תל חי: המוזיאון הישראלי לצילום ע"ש אלי למברגר, 2004.
- דוד סרי, **תצלומים 1930–1950**, רעננה: אבן חושן, 2004.

- מרדכי עומר (אוצר), **ארגון בן דוד: עבודות חדשות**, תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, 1996.
- מרדכי עומר, "ריאיון עם יצחק דנציגר", **סימן קריאה** 8 (אפריל 1978): 365.
- יונה פישר ותמר מנור־פרידמן, **לידת העכשיו: שנות השישים באמנות ישראל**, אשדוד: מוזיאון אשדוד לאמנות, 2008.
- ניסן פרץ, **המוקד מזרח: צילום מוקדם במזרח התיכון**, ירושלים: מוזיאון ישראל, 1988.
- ניסן פרץ, **מסגרת זמן: מאה שנות צילום בארץ ישראל**, ירושלים: מוזיאון ישראל, 2000.
- יגאל צלמונה, **100 שנות אמנות ישראלית**, ירושלים: מוזיאון ישראל, 2010.
- מיכה קירשנר, **הישראלים: תצלומים 1977–1997**, אור יהודה: הד ארצי, 1997.
- גיא רו, **צלמי הארץ: מראשית ימי הצילום ועד היום**, תל אביב: מפה, 2003.
- ישעיהו רפאלוביץ, **ציונים ותמרורים: בשבעים שנות נדודים תרמ"ב–תשי"ב**, תל אביב: שושני, 1952.
- יואל רפל, **כנין המשומר: מהווי קהילות חסידים בארץ ישראל**, צילומי ג'ואל קנטור, תל אביב: מודן, 1987.
- רונית שני, **חמסין**, תל אביב: חרגול, 2007.
- רונית שני, **שדרות מוריה 23**, עין חרוז: המשכן לאמנות, 2009.
- משה שרון, **קרבות ההכרעה בכיבוש סוריה על ידי המוסלמים - רקעם ומקורותיהם: מבט אחר**, קתדרה 104 (2002): 69–72.

- Eyal Onne, *Photographic Heritage of the Holy Land, 1839–1914*, Manchester: Institute of Advanced Studies, Manchester Polytechnic, 1980.
- Nissan Perez, *Here and Now*, Jerusalem: Israel Museum, 1982.
- Nissan Perez, *Time Frame: A Century of Photography in the Land of Israel*, Jerusalem: The Israel Museum 2000.
- Nissan Perez, *Focus East, Early Photography in the Near East (1839–1885)*, New York: Harry N. Abrams Inc., 1988.
- *Personal Choice, A Celebration of Twentieth Century Photographs Selected and Introduced by Photographers, Painters and Writers*, London, Victoria and Albert Museum, 1983.
- Yeshayahu Raffalovich & M. E. Sachs, *Ansichten von Palastina und den Jüdischen Colonien, 1899*, Jerusalem and Frankfurt: I. Raffalovich & M. Sachs, and Kunstanstalt Rosenblatt, 1899.
- Jochai Rosen, "The End of Consensus: The Crisis of the 1980s and the Turning Point in Israeli Photography", *Journal of Modern Jewish Studies* 9:3 (2010): 327–347.
- August Sander, *Face of our Time*, Munich: Prestel Publishing, 2008.
- Joel Schalit, "Portrait of the Artist as a Political Philosopher, Adi Nes", *Tikkun* 21 (July-August 2006): 41–43.
- Eli Schied, letter, *L'Univers Israélite* 47 (1891–1892): 712.
- François Scholten, *La Palestine Illustree, I. La Porte d'entrée – Jaffa / II. Jaffa la Belle* (Paris: Editions Jean Budry, 1929).
- Rona Sela, *Made Public, Palestinian Photographs in Military Archives in Israel*, two volumes, Ramallah: Madar Centre, 2009.
- Stephen Sheehi, "Portrait Paths: Studio Photography in Ottoman Palestine", *Jerusalem Quarterly* 61 (2015): 23–41.
- Vivienne Silver, *The Artistic Development and Evolution of Manuel Alvarez Bravo, Mexican Photographer, as Seen Through His Nudes*, M.A. Thesis, University of Arizona, Art Department, 1980.
- Vivienne Silver, "Happy Yesteryear, Messages in Old New Year Cards", *Jerusalem Post* (19.9.1990): 17.
- Vivienne Silver, "A Guide to Viewing Manuel Alvarez Bravo", *Exposure* 19:2 (1981), 42–49.
- Vivienne Silver-Brody, *Documentors of the Dream, Pioneer Jewish Photographers in the Land of Israel, 1890–1933*, Jerusalem and Philadelphia, PA: The Hebrew University Magnes Press and The Jewish Publication Society, 1998.
- Vivienne Silver-Brody, "The Puzzle of Recognition: Between History, Culture and Art", in Shmuel Joseph Schweig (ed.), *The Materiality of Photography*, exh. cat., The Open Museum of Photography, Tel-Hai Industrial Park, 2008, pp. 189–193.
- Vivienne Silver-Brody, "Amiram Erev – Iconic yet Personal", *Eretz Magazine* 138 (2013): 18–29.
- Rebecca Solnit, *Storming the Gates of Paradise: Landscapes for Politics*, London: University of California Press, 2007.
- Drora Spitz, *Light-Space-Time, Drora Spitz, Photographs 1968–2009*, Jerusalem: Self-published, 2010.
- John Szarkowski, *Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of the Museum of Modern Art*, New York: Moma, 2009.

- *To Collect Haifa: From the Collection of Dr. Yerimayahu (Yeri) and Shoshana Rimon*, exh. cat., Haifa City Museum, 2017.
- Amara Thornton, *Filming in Antiquity*, An interdisciplinary collaboration and Digitisation Project Initially funded by a Grant from the Centre for Humanities Interdisciplinary Research Projects (CHIRP) at University College London (UCL). Blog entry, 3.11.16.
- Hanna Trager, *Pioneers in Palestine*, London: George Routledge and Sons, Ltd., 1923.
- Moshe Vorobeichic, *Ghetto Lane in Vilna*, Zürich, Leipzig: Orell Fussli Publishers, 1931.
- Oded Yedaya, *Personal Document*, Tel Aviv: Camera Obscura, 1986.
- Dan Golan & Ruth Kark, "Micro Historical Geography of Agricultural Settlements on Mt. Eitan", in Ya'acov Eshel (ed.), *Judaea and Samaria 11, Ariel* 11 (2009).

- Sami Adwan, Dan Bar-On & J. Naveh (eds.), *Side by Side*, New York: New Press, 2012.
- *Album Missionis Terrae Sanctae, Pars Prima, Judaea et Galilaea*, Milan: Luigi Micheli, 1893.
- Roberto Almagia, *Palestine*, Rome: Luciano Morpurgo, 1932.
- Arielli, *Israël: Photographies*, Paris: Éditions Seghers, 1957.
- Aliza Auerbach, *Aliya*, Tel Aviv: Ministry of Defence Publishing House, 1992.
- Barbara Bair, "The American Colony Photography Department: Western Consumption and 'Insider' Commercial Photography", *Jerusalem Quarterly* 44 (2010): 28-38.
- Micha and Orna Bar-Am, *Painting with Light: The Photographic Aspect in the Work of E. M. Lilien*, Tel Aviv: The Tel Aviv Museum of Art and Dvir Publishing, 1991.
- Micha Bar-Am, *Israel, A Photobiography: The First Fifty Years*, New York: Simon and Shuster, 1998.
- Edna Barroni-Perlman, "Public and Private Photographs of Children on Kibbutzim in Israel: Observation and Analysis", *Photography and Culture* 5:2 (2012): 149-166.
- Didier Ben Loulou, *Jaffa, La Passe*, Paris: Filigranes Éditions, 2004.
- Meron Benvenisti, *Sacred Landscape: The Buried History of the Holy Land since 1948*, Berkeley, CA: University of California Press, 2002.
- Thomas Bernhard, *The Loser*, trans. by Jack Dawson, New York: Alfred A. Knopf, 1991.
- Kamal Boullata, *Recovery of Place: A Study of Contemporary Palestinian Art*, Tunisia: The Arabic Organization for Education, Culture and Art, 2000 [Arabic].
- Martin Buber, *The Legend of the Baal-Shem*, trans. Maurice Friedman, 2nd edition, London and New York: Routledge, 2002 [1955].
- Cornell Capa (ed.), *Israel - The Reality, People, Places, Events in Memorable Photographs*, New York: London, Thames and Hudson, 1969.
- Cornell Capa (ed.), *Jerusalem - City of Mankind*, London: Harrap, 1974.
- Yosaif Cohain, *Yuval*, exh. cat., Haifa: Kaleidoscope Press, 2016.
- Neil Folberg, *Celestial Nights. Visions of an Ancient Land*, New York: Aperture Foundation, 2001.
- Neil Folberg, *In a Desert Land: Photographs of Israel, Egypt, and Jordan*, New York: Abbeville Press, 1987.
- Pia Forsgren, Linda Österman & Anders Wester (eds.), *The Jewish Theatre Presents Lee Yanor*, Stockholm: Jewish Theatre, 2013.
- Nachum Tim Gidal, entries for "Israel, 25 Years in Pictures"; "The State on the Way, Balfour Declaration to Independence, 1917-1947 in Pictures"; and "The First Settlers, Pioneers in Palestine, 1840-1917", *Encyclopaedia Judaica*, Jerusalem: Encyclopaedia Judaica, 1973.
- Michael Gottesmann, *Album: Travel Account of His Journey to Palestine*, with snapshots, 1924.
- Stephen Graham, *With the Russian Pilgrims to Jerusalem*, London: MacMillan and Co. Ltd., 1913.
- Victor Guerin, *Description of the Land of Israel: Judah*, II, trans. by Chaim Ben-Aharon, Jerusalem: Yad Yitzhak Ben-Zvi, 1981
- *Handbook on Northern Palestine and Southern Syria*, Cairo: Government Press, 1918.

- Naama Haiken, *Amiram Erev, Nearly at the Right Moment*, exh. cat., Eli Lamberger Israeli Museum of Photography, 2002.
- Henry A. Harper, *Walks in Palestine*, London: Religious Tract Society, 1888.
- Robert Hillenbrand & Sylvia Auld, *Ayyubid Jerusalem*, London: Altajir Trust, 2009.
- Abigail Jacobson & Moshe Naor, *Oriental Neighbours: Middle Eastern Jews and Arabs in Mandatory Palestine*, Waltham, MA: Brandeis University Press, 2017.
- Noga Kadmon, *Erased from Space and Consciousness: Israel and the Depopulated Palestinian Villages of 1948*, Indianapolis, IN: Indiana University Press, 2015.
- Yoram Kaniuk, introduction, *Witness to an Era, David Rubinger*, Tel Aviv: Nahar and Yedioth Ahronot, 1988.
- S. H. Kent, *Gath to the Cedars, Experiences of Travel in the Holy Land and Palmyra, During 1872*, London: Frederick Warne and Co., 1874.
- Walid Khalidi, *Before Their Diaspora, A Photographic History of the Palestinians, 1876-1948*. Introduction and Commentary, Washington, D. C.: Institute for Palestine Studies, 1984.
- Walid Khalidi, *All That Remains, The Palestinian Villages Occupied and Depopulated by Israel in 1948*, Washington, D.C.: Institute for Palestine Studies, 1992.
- Arie Kizel (ed.), *Textbook Research: The Present, the Excluded, and the Walls Between Them. Introduction to the Hebrew Version of Unesco Guidebook on Textbook Research and Textbook Revision*, Tel Aviv: Mofet, 2015.
- Jean-Claude Lemagny and André Rouillé (eds.), *A History of Photography; Social and Cultural Perspectives*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- David Maestro, "Triptych", in *The Birth of Now: Sixty Years of Art in Israel - The Second Decade: 1958-1968*, ed. by Yona Fischer & Tamar Manor-Friedman, exh. cat., Ashdod Art Museum - Monart Center, 2008.
- Fiammetta Martegani, *The Israeli Defence Forces' Representation in Israeli Cinema: Did David Betray his Forces?* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017.
- *Memory as History, History as Memory - Philip Rantzer, Simcha Shirman*, exh. cat., The Israeli Pavilion, Venice Biennale, 1999.
- Luigi Michieli, *Album Missionis Terrae Sanctae*, Venezia: Ongania, 1893.
- László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago, IL: Paul Theobald, 1961.
- Issam Nassar, "A Jerusalem Photographer: The Life and Work of Hanna Safieh", *Jerusalem Quarterly* 7 (2000): 24-28.
- Issam Nassar, "Familial Snapshots: Representing Palestine in the Work of the First Local Photographers", *History & Memory* 18:2 (2006): 139-155.
- Issam Nassar, "Early Photography in Palestine: The Legacy of Karimeh Abbud" *Jerusalem Quarterly* 46 (2011): 23-31.
- Yehoshua Nir, *The Bible and the Image: The History of Photography in the Holy Land, 1839-1899*, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1988.
- Alexandra Nocke (ed.), *Boris Carmi, Photographs from Israel*, Munich: Prestel Publishers, 2004.
- Benny Nurieli, "On Dominance and Hegemony in Mixed Towns in Israel," *Jamaa* 18, 2010.
- Eyal Onne & Dror Warman (eds.), *Jerusalem, Profile of a Changing City*, Jerusalem: Mishkenot Sha'ananim and The Jerusalem Institute for Israel Studies, 1985.

