

אוריינטליזם טרום־ישראלי

הסדרה לביקורת התרבות

עורכי הסדרה

ד"ר יצחק בנימיני

עידן צבעוני

ועדה אקדמית

פרופ' אליעזר (אד) גרינשטיין

פרופ' רבקה פלדחי

פרופ' חנן חבר

אוריינטליזם טרום־ישראלי

דיוקן מצולם

דור גז

רסלינג

Pre-Israeli Orientalism

A Photographic Portrait

Dor Guez

Cultural Studies series

Series Editors: Dr. Itzhak Benyamini and Idan Zivoni

Academic Board: Prof. Ed Greenstein, Prof. Rivka Feldhay, Prof. Hannan Hever

Editor: Yehonatan Dayan

Language Editor: Yael Luxman-Bahat

Graphic Design: Inbal Reuven and Udi Goldstein

Cover Design: As We design

All Hebrew rights reserved by

© RESLING Publishing, 2015

Resling, Itamar Ben-Avi 3, Tel-Aviv 6473623

www.resling.co.il

Printed in Israel, 2015



הספר יצא לאור בסיוע מועצת הפיס לתרבות ולאמנות

כל הזכויות על תצלומיו של אברהם סוסקין המופעים בספר זה שמורים למכון פנחס לבון לחקר תנועת העבודה.

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

כריכת הספר: אברהם סוסקין, **שער פרדס (זלמן) מינקוב**, רחובות, 1913, סריקה של פלטת זכוכית, 30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון, מדור מוזיאלי, תל אביב

עיצוב עטיפה: As We design

סדר דפוס: ענבל ראובן ואודי גולדשטיין

עריכת לשון: יעל לקסמן-בהט

עורך הספר: יהונתן דיין

www.resling.co.il

רסלינג, איתמר בן-אבי 3, תל אביב 6473623
טל': 03-6956704

נדפס בדפוס קורדובה בע"מ, חולון
© כל הזכויות שמורות להוצאת רסלינג
נדפס בישראל, 2015

תוכן העניינים

הקדמה / 9

מבוא / 13

1 המזרח ערוך כתמונה / 25

א. ייצוגים אוריינטליסטיים של ארץ הקודש / 25

ב. מדמיון למציאות: מבט על המזרח הקרוב / 37

ג. צלמים מן המזרח / 53

2 מצודה של אירופה בלבנט / 61

א. דמות 'היהודי החדש' בעבודותיהם של אמנים יהודים בארץ ישראל / 61

ב. אוריינטליזם טרום-ישראלי / 83

ג. צלמים ציונים ראשונים במזרח / 97

3 עדות צילומית מימיה הראשונים של תל אביב / 123

א. אברהם סוסקין: 'הצלם של תל אביב' / 123

ב. דיוקן האמן: רפרטואר אישי / 144

ג. תצלומי סטודיו: מסגרת מערבית מבוקרת / 161

ד. אופניי ייצוג אירופיים בצילום: קומפוזיציה ורקעים / 189

ה. אטריבוטים אוריינטליים: כמיהה אל המזרח / 204

ו. הסוואה גלויה: כינון זהות יהודית מתחדשת בארץ ישראל / 223

אחרית דבר / 245

רשימת מקורות / 251

להורי, וילט ודניאל, שהפנו את פניי קדימה ומזרחה

הקדמה

מרדכי שכביץ הצטלם בחליפת שלושת החלקים שלו. צפורה שכביץ הצטלמה בשמלתה השחורה, ארוכת השרוולים. לאחר מכן שבו והתייצבו מול עדשת המצלמה של אברהם סוסקין, "הצלם של תל אביב", בסטודיו שברחוב הרצל 24 בתל אביב. הפעם הם לבשו את התחפושת האוריינטלית שסיפק להם סוסקין עצמו: מר שכביץ הצטלם בגלימת צמר דמוית עבאיה, ואילו גברת שכביץ הצטלמה בכיסוי ראש פלסטיני מסורתי. הדיוקן הכפול מציג את מרדכי וצפורה, מהגרים ציונים מאוקראינה, בשני האופנים על גבי אותה פלטת זכוכית, בתהליך של חשיפה כפולה (ראו תמונה 1). הואיל וזהותם האתנית, הגיאוגרפית והתרבותית של המצולמים ידועה, ניתן לומר שדיוקנם של בני הזוג שכביץ מייצג סינתזה בין קבוצות וגזעים שונים, מתרבויות המזרח הקרוב ומן התרבויות האירופיות כאחד. את סממני המזרח - כך מלמד התצלום הסופי, כפול הפנים - ניתן ללבוש ולהסיר כבגד.



תמונה 1

אברהם סוסקין, מרדכי וצפורה שכביץ, 1920, טריקה של פלטת זכוכית,
30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון,
מדור מוזיאלי, תל אביב

לאחר מאורעות תרפ"ט התמוססה הגישה שלפיה בני המקום הפלסטינים הם נושאי הלפיד של התרבות העברית הקדומה. הנטייה להדגיש בתרבות העברית המתהווה את היבטיה של תרבות המזרח נדחקה לשולי התודעה ההיסטורית בישראל. אולם עשורים אחדים קודם לכן, ברגע היסטורי אחד, צדה המצלמה את השאיפה הזו בכל מורכבותה בטרם נהפכה למופרכת. זהו הרגע של האוריינטליזם הטרנס-ישראלי שהתפתח בארץ ישראל. רגע זה מונצח בדיוקנות בדיוקנם של בני הזוג שכביץ.

הספר שלפניכם מבקש להעמיק את הדיון בנושא היחסים המורכבים שבין תפיסות מגוונות וסותרות של המושג "אוריינטליזם", כפי שהתבטא בתצלומיהם של צלמים יהודים ראשונים שפעלו בארץ ישראל. הוא מתמקד באופן מיוחד בתצלומיו של סוסקין

ומציע היבטים השוואתיים בין תצלומים בסגנון אוריינטליסטי של צלמים יהודים אחרים ובין תצלומיהם של צלמים ערבים ואירופים בני תקופתם. מהלך זה נועד להצביע על מגמה אוריינטליסטית רחבה באמנות היהודית המקומית מהעשורים הראשונים של המאה ה-20, ביחס למגמות האירופיות והמקומיות, וכן לחדד את מקומו של סוסקין כצלם איקוני של התקופה.

נולדתי בירושלים, צעדים מספר מביתו של הוגה המושג "אוריינטליזם" בהקשרו המודרני - החוקר הפלסטיני-נוצרי אדוארד סעיד. כבן למשפחה בעלת שורשים פלסטינים-נוצרים ועולים יהודים גם יחד, הרביתי לעסוק במהלך שנות פעילותי המחקרית באופנים שבהם השיח התיאורטי הישראלי מתייחס למציאות הלאומית, התרבותית והחברתית במזרח התיכון. במסגרת הדיון המסועף בשאלת זהותו של המקום, דומה שמוליכי דעת קהל ישראלים ופלסטינים נוטים, מטבע הדברים, להציג תובנות היסטוריות ותרבותיות מוטות בהתאמה לאג'דות לאומיות ואחרות. המחקר הנוכחי מבקש לנקוט משנה זהירות בשימוש השגור והמטושטש-מעומעם בתיאוריות פוסט-קולוניאליות ובתיאוריות אוריינטליסטיות בשיח האקדמי ובהקשרים חברתיים-לאומיים. התבוננות בתצלומי סטודיו מהוקצעים, מתוכננים ומבווימים, שבהם בני העליות הראשונות מצד אחד נראים כמאמצים את מראה בני המקום מן המזרח ומצד אחר מחקים נוהג קולוניאלי-מערבי מובהק של "מופע התחפשות", הובילה אותי לבחון אותם בזיקה לתפיסות הדיכוטומיות ולרטוריקה השכיחה שהתמסדו בשיח הפוסט-קולוניאלי בישראל. ספר זה מציע לבחון את המורכבות התרבותית של ביטויי התפיסה האוריינטליסטית כפי שהתבטאה בראשית המאה שעברה בקרב חברי התנועה הציונית בארץ ישראל, באופנים שאינם מצומצמים להתנשאות המערב על המזרח, או לתפיסות של התנגדות; במקום זאת המחקר מבקש לפתוח דיון היסטורי מורכב ביחסה של היהדות המזרח-אירופית, שהיא גם המזרחיות

היהודית-אירופית, אל המזרח ואל בני המזרח בארץ ישראל. כך ניתן להציג את הדיון האוריינטליסטי במלוא מורכבותו בהקשר המקומי ולהציע עוד נדבך או סוגה של אוריינטליזם שטרם הוגדר בשיח המחקרי והאקדמי.

ספר זה, וכך גם המחקר שעליו הוא מתבסס, לא היו רואים אור בלא סיועם של כמה וכמה אנשים וגופים. ראשית אני מבקש להודות לפרופ' חנה נוה על תרומתה הרבה לעיצוב דרכי המחקר המיוצגות בספר. את אשר הרווחתי מעצותיה ותובנותיה הרבות לא ניתן לאמוד במילים. אני מבקש להודות גם לפקולטה לאמנויות ע"ש דוד ויולנדה כץ באוניברסיטת תל אביב, וכן למשפחת אורגלר על תמיכתה בי באמצעות הקרן שהקימה. תודתי שלוחה גם לצוות של מכון לבון לחקר תנועת העבודה, שסייע באיתור התצלומים בארכיון. תודה גם למפעל הפיס, שתמך בפרסומו של ספר זה.

מבוא

בראשית המאה ה-19 הגיעו ל"מזרח הקרוב" אמנים וחוקרים אירופים מתוך מטרת תיאולוגיות-נוצריות, ככוונה למצוא בו את ערש הנצרות ("ארץ הקודש"),¹ ומתוך מטרת אתנוגרפיות-מדעיות, שכללו תיעוד וחקירה של "האוריינט". מחקריהם וממצאיהם החזותיים, תחילה בציור ומאוחר יותר בצילום, שיקפו את האופנים שבהם ראה המערב את המזרח - מהלך תרבותי-היסטורי שהוגדר מחדש בהקשרו המודרני כ"אוריינטליזם" על ידי אדוארד סעיד (Said).²

1. כיוון שספר זה בוחן את תפיסתם האיריאולוגית של הציונים בראשית הציונות, לרוב ייעשה שימוש במונח "ארץ ישראל", שהיה שגור בדיבור ובשיח הציוני באותן השנים ועודו שגור במחקר עד היום. עם זאת, כאשר מדובר בצלמים אירופיים נוצרים יופיע המונח "ארץ הקודש", התואם את האופן שבו האירופים תפסו את המקום, ואילו במקרה של צלמים מקומיים פלסטינים ייעשה שימוש במונח "פלסטין".
2. חקר האוריינט בידי האירופים החל עוד במאה ה-14, אך סעיד נחשב למי שטבע מחדש את המושג "אוריינטליזם" בהקשרו העכשווי ואפיין את הגישה האוריינטליסטית בהתבסס על גישה של "אוריינט" ו"אוקסידנט". ראו סעיד, אוריינטליזם, תרגום: עתליה זילבר, תל אביב: עם עובד, 2000.

מונח ביקורתי זה לניתוח יחסי מזרח ומערב התבסס עם פרסום ספרו של סעיד אוריינטליזם בשנת 1978. הספר קרא תיגר על אופני הייצוג של המזרח וחשף את ההטיה המגמתית המאפיינת את התרבות המערבית (האירופית בעיקר) בהתייחסה לאוריינט. לטענת סעיד, הסוגיה האינטלקטואלית העיקרית שמעורר האוריינטליזם היא "נטייתו המצערת של כל ידע המבוסס על הבחנות נוקשות כמו 'מזרח' ו'מערב' לנתב את המחשבה אל תא מזרחי או תא מערבי".³ סעיד החיל את המושג "אוריינטליזם" על כל יחסי הגומלין שבין המעצמות האירופיות ל"מזרח", וכלשונן: "האוריינטליזם הוא התפלגות של הכרה גיאופוליטית לטקסטים אסתטיים, מחקריים, כלכליים, סוציולוגיים, היסטוריים ופילולוגיים".⁴ הטענה המרכזית בספרו היא שהמערב המציא וכוון את ה"מזרח" כמקשה אחת כדי שזה יחזיר לו את תמונת עצמו במהופך, ולפיכך ייחס למזרח כל מה שביקש לדחות, להקצות ולגנות - וכל מה שסייע לו בכינון עצמו כנבדל וכנפרד מהמזרח הזה. סעיד טוען שהתרבות המערבית האירופוצנטרית יצרה מסורת ארוכה של דימויים שגויים, "אוריינטליסטיים" ונגועים בדעות קדומות על אסיה והמזרח הקרוב, כהצדקה לשאיפות הקולוניאליות של האירופים. המזרח תואר כפראי, רומנטי וארוטי - ובמקביל, כפרימיטיבי, מפגר, פסיבי וחלש בהשוואה לעוצמה הצבאית והכלכלית של המערב. לטענת סעיד, האוריינטליסט בן המערב, שהוא אחד ממיני הקולוניאליסטים המחפשים אחר האקזוטי, עיוור כלפי המזרח ה"אחר" (והממשי), ובעצם מבסס יחסי כוחות של סמכות מערבית כלפיו. כך למעשה המונח "אוריינטליזם" אינו מתייחס אל המזרח אלא אל הרחבה של הסובייקט המערבי.

3. שם, עמ' 47.

4. שם, עמ' 19.

בין הסוגים הרבים והשונים של נקודות מבט אוריינטליסטיות יש למנות גם את נקודת המבט של התנועה הציונית, שלא זכתה להתייחסות באוריינטליזם של סעיד. נקודת מבט זו הניבה ייצוגים חזותיים הנבדלים לא פעם הן מאלה של המעצמות האירופיות – והן מאלה שאפיינו את אנשי היישוב הישן, אשר התמקדו בהמשכה של מסורת אמנות דקורטיבית לצרכים דתיים. האמנות המקומית, זו שנולדה והתפתחה עם הולדת הציונות כתנועה אידיאולוגית פוליטית בשלהי המאה ה-19 ועם עלייתם של ציונים מארצות אירופה למרחב שהגדירו כ"ארץ ישראל", התאפיינה במוטיבים לאומיים מובהקים.⁵ היא עוצבה כד בבד עם הלאומיות היהודית המודרנית וביקשה לתת מענה על צורכי השעה של התנועה הציונית – וכפי שיובהר בפרקים שלהלן, התפיסות האוריינטליסטיות מצאו באמנות הארץ ישראלית צורת ביטוי ייחודית שנסזרה בשתי וערב של תפיסות לאומיות, אתניות, דתיות ואסתטיות.

בחינת תוצריה של התרבות החזותית שנוצרה בארץ ישראל עם ראשית הציונות מסגירה במובהק את שורשי הפנטזיה של גיבוש דמות "היהודי החדש" ויחסו האמביוולנטי אל המזרח. תצלומים המציגים את בני העליות הראשונות בלבוש אוריינטלי עשויים לעורר כיום סקרנות, פליאה, שעשוע או רתיעה והתקוממות אתית ואידיאולוגית; תגובות טעונות אלה מעוררות מחשבה על תרבות ימינו לא פחות מאשר על תרבות הזמן ההוא, ומלמדות שמדובר בכר פורה במיוחד לדיון על התהוות התודעה הציונית בהקשר של השיח האוריינטליסטי.

5. המונח "ציוני" נטבע בשנת 1890 על ידי נתן בירנבאום, שייסד בווינה ב-1885 את העיתון הגרמני-יהודי הראשון שחרת על דגלו את הלאומיות היהודית. המילה "ציוני" הופיעה לראשונה מעל דפי העיתון כתחליף לצירוף שהיה שגור באותה התקופה: "יהודי-לאומי". ראו ג'קלין רוז, השאלה של ציון: ציונות בלא נחת, תרגום: עודד וולקשטיין, תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 133.

ספר זה עוסק בתוצרים של ימי ראשית הציונות ואילך, ומתייחס בראש ובראשונה ל"אוריינטליזם המודרני": מונח שטבע סעיד בהתייחס לביטוייהם של הרעיונות האוריינטליסטיים למן המאה ה-19 ואילך. לא מדובר רק בראשית ימיה של הציונות, אלא גם בתקופה ששתי המצאות מרכזיות קרמו בה עור וגידים: המצאת הצילום ולצדה המצאתה (מחדש) של ארץ הקודש. שתי ההמצאות הללו - האחת בתחום הטכנולוגיה, האחרת בתחום הסמיוטיקה והתיאולוגיה - נכרכו זו בזו בדרכים הרות משמעות. המצלמה קיבעה את דימוייה של "ארץ הקודש" על המשטח החד-ממדי של התצלום, ובכך כמו העבירה אותה מהדמיון אל המציאות. דימויו המהימנים-כביכול של המזרח, שזכו במהימנותם מכוח התייעור של האפאראט הצילומי, קיבעו אותו כטריטוריה חד-ממדית הן במובן הקונקרטי, כתצלום הניתן לרכישה, והן במובן המטאפורי, הנוגע ל"מהות האוריינטלית" כשם שהתקבעה במחשבת המערב. "צילום אוריינטליסטי" מתייחס אפוא אל תצלומים שנעשו על ידי המערב ועבור המערב - קרי, אירופים בקולוניות - והוא מייצג נאמנה את התפיסה האוריינטליסטית לסוגיה.

יש להבחין בין השימוש במונח "אוריינטלי" כמושג תמים, המתייחס למזרח עצמו כפי שנוקט הסובייקט שמקומו במזרח, והמבקש לציין התייחסות רגיונלית ניטרלית, ובין השימוש הביקורתי במונח "אוריינטליסטי", המתייחס לאותו סגנון ביטוי העוסק בחיקוי של המזרח, בייצוגו ובהמצאתו מנקודת מבט מערבית. האוריינטליסט, שלרוב אינו בן המזרח, נסמך על האופן שבו הוא תופס את האוריינטלי, שהוא בן המזרח. "תצלום אוריינטלי" או "לבוש אוריינטלי" מציינים אפוא ייצוג תמים של המזרח - למשל תצלום מהמזרח או לבוש של המזרח, שמקורם באזור המוגדר בגיאוגרפיה העולמית כמזרח. שימוש זה נעדר ממד ביקורתי ונקשר כביכול לציון גיאוגרפי נטול הטיה. לעומת זאת, "תצלום אוריינטליסטי" או "לבוש בסגנון אוריינטליסטי" מציינים

עמדה תרבותית מגמתית של המשתמש בהם, והם מתייחסים לקיום (קודם) של האוריינט והאוריינטלי. כפי שספר זה מראה, קריאתם של פריטים אוריינטליים עלולה להתפרש לפי קודים אוריינטליסטיים מכורח ההקשר שבמסגרתו הם מופיעים. צלמים אירופים ששימשו שליחי המעצמות הקולוניאליות ביקרו באופן זמני במזרח, ותצלומיהם שירתו בראש ובראשונה את הרעיון של ארץ הקודש. תצלומיהם של הצלמים הציונים, לעומת זאת, שירתו לרוב אידיאולוגיה לאומית שונה, שבין מרכיביה הייתה הכמיהה לחזור אל מקור שמי ולהשתלב במזרח. מגמה אוריינטליסטית ייחודית זו מוסיפה נדבך למשנתו של סעיד, וקורפוס התצלומים המייצג אותה הוא מקור לא אכזב לתובנות היסטוריות ותרבותיות, המבדילות בין ביטויים אוריינטליסטיים מקומיים ובין מקביליהם האירופיים.

צלמים יהודים החלו לפעול בארץ ישראל בסוף המאה ה-19, עם ראשית העליות הציוניות. יש הרואים את תיעוד פגישתו של בנימין זאב הרצל עם הקיסר וילהלם השני בשנת 1898 ואת תיעוד הקמתה של הקרן הקיימת לישראל בשנת 1901 כנקודות הציון של השימוש בצילום כאמצעי ליצירת דימויים חדשים לביסוס האתוס הלאומי של המדינה המתהווה.⁶ צלמים מקצועיים הגיעו לארץ ישראל מגרמניה, מרוסיה ומפולין במהלך העלייה השנייה

6. השימוש בצילום באופן מאורגן החל בשלב מאוחר, בשנות ה-20 של המאה ה-20, עם הקמת מחלקות מוסדרות לצילום במוסדות הלאומיים הציוניים. ראו רונה סלע, צילום בפלסטין/ארץ ישראל בשנות השלושים והארבעים, עמ' 17-19; ניסן פרץ, זמן: מאה שנות צילום בארץ ישראל, קטלוג תערוכה, ירושלים: מוזיאון ישראל, 2000, עמ' 8. מוסדותיה הפעילים של התנועה הציונית באותה העת היו הוועד הפועל, המשדר הארץ-ישראלי, המחלקה הארץ-ישראלית בברלין והקרן הקיימת לישראל. דיוניהם והחלטותיהם השתמרו בארכיון הציוני המרכזי. ראו מרגלית שילה, "טובת העם או טובת הארץ? יחסה של התנועה הציונית לעלייה בתקופת העלייה השנייה", קתדרה, 46, דצמבר 1987, עמ' 109-122.

(1904-1914), השלישית (1919-1923) והרביעית (1924-1929), והתפרנסו בעיקר מצילום דיוקנאות סטודיו מוזמנים, מצילום אירועים של אנשי היישוב היהודי ומהפקת גלויות לתיירים. עם הצלמים היהודים הבולטים הראשונים שפעלו בארץ ישראל יש למנות את שמואל יוסף שוויג (1902-1983), ישעיהו רפאלוביץ (1870-1956), צדוק בסן (1882-1956), אפרים משה ליליין (1874-1925) ואברהם סוסקין (1881-1963).⁷

תקופת עבודתם של צלמים אלה חופפת נקודות ציון מרכזיות בתולדות הציוניות: מאורעות תרפ"ט ותרצ"ו.⁸ התפיסה האוריינטליסטית הנאיבית של בני העליות הראשונות התנפצה בשנת 1929, ואיתה תשוקתם "להתמזרח" כבני המקום. מאז ואילך התמעטו באופן ניכר תצלומים של צלמים יהודים שבהם מופיעים יהודים בלבוש בסגנון אוריינטליסטי. המזרח הפסיק לשמש אופק זהות ממשי מבחינתם של בני העליות הראשונות.⁹

7. רשימת הארכיונים הרלוונטית כוללת את הארכיונים הבאים: ארכיון העיר ירושלים (ירושלים), ארכיון עיריית תל אביב (תל אביב), ארכיון ראשון לציון (ראשון לציון), ארכיון רחובות (רחובות), ארכיון ראש פינה (ראש פינה), ארכיון מכון ויצמן (רחובות), ארכיון בית אריאלה (תל אביב), ארכיון מוזיאון ישראל (ירושלים), ארכיון מוזיאון ארץ ישראל (תל אביב), ארכיון מוזיאון תל אביב לאמנות (תל אביב), הארכיון הציוני המרכזי (ירושלים), ארכיון מדינת ישראל (ירושלים), ארכיון בית השומר (כפר גלעדי) וארכיון מכון לבון לחקר העבודה (תל אביב).

8. ספרה של אניטה שפירא עוסק באידיאולוגיה ובפרספקטיבה הציונית של שנות ה-20 וה-30 בארץ ישראל, והוא כולל דיון בשינוי הגישות שרווחו ביישוב היהודי ביחס לבני המקום הערבים לאחר מאורעות תרפ"ט. ראו אניטה שפירא, המאבק הנכבד: עבודה עברית 1929-1939, תל אביב: עם עובד, 1977.

9. הדחף הראשוני של בני העליות הראשונות כלל את השאיפה להתערות במרחב המזרחי - המקור העתיק של הלאום, לתפיסתם - וליצור "יהודי חדש" שעיקרו מקומי, כמהלך של "המצאת תרבות". אלא שמאוחר יותר, וראי לאחר מאורעות תרפ"ט, התפוגג דחף ראשוני זה והתגברו שאיפות

דומה שבניגוד לאירופים בקולוניות ובאירופה, שהצטלמו מחופשים למזרחי ("האחר") כדי להגדיר את זהותם כמערבית על דרך הניגוד לאוריינט, בני העליות הציוניות הראשונות ביקשו להצטלם בלבוש מקומי כדי ליצור מערך דימויים מקומי ואותנטי, שנועד לבטא את שייכותם לארץ ישראל ואת שאיפתם לנכס מעין ילידיות - גם אם מדובר בהשתלבות חלקים ומסויגת בלבד. האירופי הקולוניאלי, לעומת זאת, בחר להתחפש למזרחי כסימן לפטרונותו וליכולתו לחדור אל הזהות המזרחית ולנכסה כרצונו: כבואו להצטלם בלבוש אוריינטלי, לא התכוון האירופי לחצות גבולות תרבותיים ממוסדים, אלא רק לבקר לרגע בתוך הזהות ההופכית, ולחזק מתוך כך את זהותו שלו.¹⁰ בני ובנות העליות הראשונות, לעומת זאת, התחפשו עד 1929 לבני ובנות המקום ושאלו סממנים חזותיים מזרחיים (לתפיסתם) דווקא מתוך שאיפה להשתלבות במזרח, חלקית ומסויגת ככל שתהיה. צילומי ה"עצמי" שלהם היו בגדר ניסיון להחיש ולהמחיש את הפיכתם ל"אחר

המודרניזציה, החילון והצורך להרגיש את השוני של הזהות הציונית בלי לאמץ את מאפייני המזרחיות המקומית. בד בבד הלך והתעצם הסכסוך הלאומי בין היהודים לפלסטינים, והחברה היהודית עצמה הלכה ונטשה את העיקרון האגררי של קיומה לטובת העיקרון המיליטרי. שינוי זה משתקף היטב בייצוגים החזותיים של בני העליות ובפעילותם המקצועית של הצלמים.

10. עם זאת, במקרים מסוימים הגבולות התרבותיים אכן נחצו, ואירופים אשר התנחלו בקולוניות הגיעו לניכוס ילידיות ברמה מסוימת. לדוגמה, המונח pied-noir, "רגל שחורה" בצרפתית, מתייחס לאזרחים צרפתים ואזרחים אירופים אחרים שחיו באלג'יריה בתקופת השלטון הצרפתי, או לאירופים שנולדו וגדלו בקולוניות ונבדלו מאזרחי מדינות האם שלהם. כדברי הלן סיקסו (Cixous): "אלג'יריה הייתה צרפתית, אך מעולם לא הייתה צרפת". ראו "pied-noir", *Oxford English Dictionary*, second Edition, XI, Oxford, United Kingdom, Clarendon Press, 1989, pp. 799; Phillip Chiviges Naylor, *France and Algeria: A history of Decolonization and Transformation*, Florida: University Press of Florida, 2000, pp. 9-23, 14

חדש", אשר דמותו נוצקה ברגם המשוער של יהודי עתיק והיסטורי מהמזרח. המסורת התרבותית הקולוניאליסטית מן המערב שימשה אותם בניסיונם לכונן את זהותם החדשה, שביקשה להסתמך על קרבתם התרבותית היהודית למקום כעם מזרחי, מקומי וילידי.

לשם הפקת הדימוי החדש שלהם נדרשו בני העליות הראשונות לפריטים מרפרטואר הלבוש והאביזורים של בני המזרח המקומיים בארץ ישראל - בדואים, פלסטינים ונציגי השלטון העות'מאני. פריטים אלו כללו טורבנים, כאפיות ועבאיות, וכך אביזרים נלווים כגון צמידי זהב וכדי חרס, כולם סממנים מקובלים לייצוג המזרח בפרקטיקה האוריינטליסטית. ואולם, כפי שיובהר בפרקים הבאים, פעולת הצילום המבוימת נותרה בגדר פעולה של התחפשות וחקוי גרידא, ששורשיה אמנם בכמיהה כנה להתערות במזרח, אך הטקטיקה האוריינטליסטית שלה לא שיקפה התקרבות ממשית של היהודים ממזרח אירופה אל הערבים בני המקום, אלא רק את האופן שבו ביקשו המצולמים הציונים לדמיין את עצמם. כבואם להביט בתצלומים שבהם הופיעו עם פריטי לבוש מקומי הם לא ניצבו מול חלון, אלא מול מראה. ההשתוקקות לזהות את המולדת ההיסטורית - ואת עצמם בתוכה - הסתיימה במלאכת חיקוי, ניכוס סמלי של המזרח בידי אנשים שהתבוננו בו בעיניים כמו-מערביות וגייסו את הפעולה האוריינטליסטית כדי להגשים באמצעותה את מערכיותם. דוגמה מובהקת לסגנון הצילום האוריינטליסטי הטרומפטי-ישראלי אפשר למצוא כאמור בעבודתו של אברהם סוסקין, בן העלייה השנייה, שעלה לארץ ישראל מרוסיה בשנת 1904 והקים סטודיו מקצועי ביפו בשנת 1905. סוסקין, שעבודותיו הן דוגמה מובהקת למגמה האוריינטליסטית הייחודית שהתפתחה בשדה התרבות היהודי המקומי בראשית המאה ה-20, התפרנס מעבודתו כצלם סטודיו. לימים גם נחשב לצלם הרשמי של העיר תל אביב, שמכספיה אף הוקמו למענו ב-1914 סטודיו מקצועי ובית מגורים

ברחוב הרצל 11.24¹¹ ואולם לא רק המעמד והמוניטין של סוסקין עמדו ביסוד הבחירה להתייחס דווקא אל תצלומיו שלו כאבן בוחן לתפיסת העולם של בני העליות הראשונות ביחסם אל "המזרח". לכך יש להוסיף את ההיקף הרחב של תצלומי הסטודיו שיצר בסגנון אוריינטליסטי בהשוואה להיקפם אצל צלמים אחרים; את נגישותו של גוף עבודותיו למחקר ארכיוני;¹² את גודש התכנים שיצק לתצלומיו, החושפים מנגנון מרוכב של נראות שנוצרה באמצעות תלבושות, רקעים משתנים, תאורה, אביזרים נלווים והעמדה; את הרישום המסודר שניהל, המאפשר לזהות את הדמויות המצולמות כיהודים יוצאי מזרח אירופה, ובכך מסייע לעמוד על ההקשרים התרבותיים והפוליטיים שבהם נעשו התצלומים; וכן את הדמיון החזותי הניכר בין תצלומי הסטודיו בסגנון אוריינטליסטי שלו ובין תצלומיהם של צלמים לא יהודים שפעלו באזור, המשמש כנקודת מוצא לבחינה השוואתית. יתר על כן, סוסקין היה הצלם הציוני היחיד שהחזיק סטודיו מקצועי לצילום בתל אביב בשנות העשרה וה-20, ובין המעטים שתיעדו את העיר ואת תושביה בתקופת המחקר הנדונה.

קבוצת התצלומים המרכזית הנדונה בספר, אם כן, מתכנסת תחת הכותרת "תצלומים בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי". מדובר בתצלומים שצולמו במסגרת מפגש מתוכנן ומבויס שבין צלם ומצולם (או קבוצת מצולמים) במהלך שלושת העשורים הראשונים של המאה ה-20, קרי, בתקופה שבה עסקו בני העליות הראשונות בגיבוש הדימוי העצמי שלהם כחלק מתהליך כינון הותם הלאומית. ככאלה, התצלומים מעמידים מיצג מובהק של

11. גיא רוז, עיניים שראו את סוסקין, אגודת הציירים והפסלים בישראל, תל אביב, תשנ"ט, עמ' 3.

12. תצלומיו של סוסקין מקוטלגים, כאמור, בארכיון המכון לחקר תנועת העבודה על שם פנחס לבון.

כוונות אידיאולוגיות, ותכליתם היא סובייקט יהודי, ציוני, מקומי וחדש.¹³

כפי שיוצג בהמשך, התבוננות בקורפוס התצלומים הרלוונטי מגלה שהמפגש עם המזרח אינו מעיד רק על היבדלות מערבית מן המזרחיות. למעשה מפגש זה משרטט גם אפשרות לסינתזה של זהויות, ומבטא שאיפת היטמעות ורצון עמוק למחוק את זהות המוצא לטובת אימוץ של זהות אחרת, היא זהותו של "האחר". מבחינתה של האידיאולוגיה הציונית, סינתזה זו היא הטרינספורמציה של היהודי הגלותי לכדי יהודי חדש, תוך ניכוס הזהות הלאומית העתיקה, המקורית-כביכול. התשוקה אל המזרח, הרצון להיטמע, העירוב הייחודי של ישן וחדש – דואליות עתירת סתירות זו אפיינה את ראשית הציונות.¹⁴ למותר לציין ששאלת הזהות הדואלית, המזרחית/מערבית, זכתה לתשובות רבות ושונות

13. חנה נוה מתייחסת אל מעמד הצילום הקבוצתי בהקשר לאידיאולוגיה הציונית של בני העלייה השנייה: "[...] הסטודיום של צילום קבוצתי הוא אותו יסוד של שיתוף העושה את קיבוץ הפרטים שבמסגרתו לקבוצה ולא לערב רב מקרי ומזדמן, שרב המפריד בין מרכיביו מן המשותף להם. הסטודיום הזה מבליט את הלכידות המנטאלית של הקבוצה על ידי הבנייתה כלכידות פיזית. הדיוקן הקבוצתי הוא כשלעצמו תוצר של קואופרציה ושיתופיות, כך שהוא מעיד בנקל על הווייה קיבוצית [...]". ראו חנה נוה, "דיוקן הקבוצה אגב אורחא: היה או לא היה?", בין ספרות וחברה – עיונים בתרבות העברית החדשה, תל אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד וכתר, 2000, עמ' 89.

14. תום שגב טוען שראשי הציונות המדינית – הרצל, נורדאו וז'בוטינסקי – הציגו את הציונות כנושאת תרבות אירופית אל המזרח, קו מגן מערבי מול אסיה ואפריקה, ושז'בוטינסקי אף סבר שהיהודים עולים אל המזרח דווקא כדי למחוק את הווייתם המזרחית. שגב מוסיף ומונה מורים ומחנכים דוגמת אהרן אברהם קבק ושמואל יבנאלי, ששמו דגש על "האנרגיה המנטלית" של העולים היהודים ממזרח אירופה, בניגוד (לשיטתם) ל"רדמת" האוריינטלית של היהודים התימנים. ראו Tom Segev, *One*

Palestine, Complete, New York: Metropolitan Books, 1999, p. 175

מאת חברי התנועה הציונית: החל ב"מערכיסטים" גמורים, שראו את המזרח כמקום פרימיטיבי של בטלה, וכלה ב"מזרחיסטים" גמורים דוגמת "חבורת הרועים", שביקשו להתאקלם במזרח ושקלו גם התאסלמות. בין הקצוות הללו התעצבה תודעת הרוב. ברגע ההיסטורי מסוים, בין העלייה הראשונה לעלייה הרביעית, ביקשו הציונים שעלו ארצה לצקת מרכיבים מזרחיים אל זהותם המערבית. התצלומים שנבחנו בספר נושאים את חותמה של שאיפת ההיטמעות הזו מכיוון של תשוקת החיים, ההצלה והגאולה - ויותר מכול, מכיוונה של הכמיהה להשתייך למקור אותנטי.

המזרח ערוך כתמונה

א. ייצוגים אוריינטליסטיים של ארץ הקודש

מרגע המצאתו שימש הצילום ערוץ להנצחתן ולהצדקתן של תפיסות סטריאוטיפיות מערביות של תושבי הקולוניות, ונטל חלק מהותי בהרחבת האימפריאליזם המערבי. אף שלא ניתן לקבוע באופן חד-משמעי שבבסיסו של כל מפגש שבין הצלם למצולם עמדו תפיסות גזעניות מובהקות, אין ספק שההיסטוריה הקולוניאלית מסגירה את תפיסתם הסטריאוטיפית של צלמים מהמערב ומקדדת אותה לפי קודים אוריינטליסטיים. הצלמים הראשונים שביקרו במזרח, חלקם מדענים וחוקרים מטעם אקדמיות באירופה, שימשו סוכניהן של התרבויות האימפריאליסטיות. כך, מצד אחד ניכרת היקסמותם האקזוטית והרומנטית של צלמים אלו מ"האחר", ומצד שני בולטת נטייתם המגמתית למקם אותו כנחות וכנחשל.

חקר האוריינט החל באירופה במאה ה-14 כמחקר גיונולי העוסק בתרבות האוריינטלית לסוגיה, תוך התמקדות בכתבים אוריינטליים - שמקורם ומוצאם באזור שהוגדר באירופה כ"מזרח". למעשה עד אמצע המאה ה-18 היו רוב חוקרי האוריינט, שנקראו

אוריינטליסטים, חוקרי כתבי הקודש, תלמידי השפות השמיות.¹⁵ סעיד הבחין בין "אוריינטליזם מוקדם", שהחל בשנת 1312, ובין "אוריינטליזם מודרני".¹⁶ האחרון החל עם המהפכה התעשייתית באירופה ופריצת הדרכים למזרח, שהובילו לכיבוש הקולוניאלי של שטחים נרחבים באסיה, אפריקה ואוסטרליה בין אמצע המאה ה-18 לאמצע המאה ה-20 – התקופה שבה גם החלו לעשות שימוש במצלמה. לטענת סעיד, טווח הייצוג של המזרח באמצעות העיניים האירופיות התרחב משמעותית עם ההתפשטות הקולוניאלית לקראת סוף המאה ה-19:

[...] המפתח ליחסים אלה נקבע למזרח הקרוב ולאירופה בפלישת נפוליאון למצרים ב-1798, פלישה שמבחינות רבות היתה הדגם המובהק של הפקעה מדעית באמת של תרבות אחת בידי תרבות אחרת, חזקה יותר לכאורה [...] והמשלחת הנפוליאנית, היא ומצבת הדעת הקולקטיבית הגדולה שלה, תיאור מצרים (Description de l'Egypte), נתנו במה או מסגרת לאוריינטליזם, שכן מצרים, ובעקבותיה ארצות האסלאם האחרות, נתפשו כמחוזי החי, המעבדה והתיאטרון לידע אפקטיבי של המערב על האוריינט.¹⁷

15. סעיד, אוריינטליזם, עמ' 52.

16. ביטויים של אוריינטליזם מוקדם: חפצים מן האוריינט מופיעים תכופות בדיוקנאותיהם של אצילים אירופיים ובעלי ממון בתקופת הרנסנס. אחת הדוגמאות המוכרות לביטוי של "אוריינטליזם המוקדם" היא ציורו של האנס הולביין (Holbein) השגרירים מ-1532. בציור זה מתוארים שני גברים ניצבים לפני שולחן עמוס חפצים מרחבי העולם, המרמזים על עיסוקם המקצועי ומעידים על המהפכה התרבותית שהוביל הרנסנס. ברקע נראה וילון מרמשיק, ובין החפצים שעל גבי המדפים שמאחוריהם נראים שטיח פרסי וכלי נגינה שמקורו בארצות האסלאם. ראו האנס הולביין, השגרירים, 1532, שמן על פאנל, 203x209 ס"מ, הגלריה הלאומית, לונדון.

17. סעיד, אוריינטליזם, עמ' 44-45.

כך הציב סעיד את הפרויקט הקולוניאלי האירופי כנקודת הזינוק של החשיבה האוריינטליסטית. ממצאיו של האוריינטליזם המודרני, כדיסציפלינה אקדמית העוסקת בתרבות, בהיסטוריה, בארצות ובאוכלוסיות המצויות תחת שלטון קולוניאלי במאה ה-19, נדחקו לשוליים עם הופעתם של מחקרים ביקורתיים שנכתבו ברובם במחצית השנייה של המאה ה-20 ואף קדמו לפרסום ספרו של סעיד ב-1978.¹⁸ כתיבה ביקורתית-הגותית זו, שהתהוותה במאה ה-20 בהקשרים של פמיניזם, מרקסיזם, פסיכואנליזה ותיאוריות פוסט-סטרוקטורליסטיות, נשענה לרוב על תיאוריות העוסקות בנושא היחס שבין מושג הידע למושג הכוח. הבולט שבהוגים אלו הוא הפילוסוף הצרפתי מישל פוקו (Foucault), שטען כי ידע הוא חלק בלתי נפרד מיחסי כוחות וכי רשת הכוחות מייצרת ידע המוליד כוח. לדידו, ייצור הידע אינו אובייקטיבי וקיים קשר בין השליטה בידיע והפעלתו לבין יחסי כוחות. לדברי פוקו, יחסי כוח בלתי שוויוניים מייצרים ידע מנקודת מבטם של בעלי הכוח על קבוצות מוחלשות, כגון שחורים, נשים ומעוטי יכולות, שכן בעלי הכוח אינם רואים צורך להפנות את כליהם המחקריים כלפי עצמם.¹⁹ ידע זה משועתק

18. עם החוקרים הבולטים שבחנו את הזיקה שבין השלטון האירופי ובין הייצוג המוטה של המזרח נמנים ההיסטוריון הבריטי ויקטור גורדון קירנאן (Kiernan), שחקר את ההיסטוריה של האימפריאליזם האירופי במזרח הקרוב ובמזרח הרחוק, והאנתרופולוג האמריקאי ברנרד קון (Cohn), שחקר את הקולוניאליזם הבריטי בהודו. ראו Victor Gordon Kiernan, *The Lords of Human Kind, European Attitudes Towards the Outside World in the Imperial Age*, London: Orion Publishing Group, 1969; Victor Gordon Kiernan, *America, the New Imperialism, from White Settlement to World Hegemony*, London: Zed Press, 1978; Bernard S. Cohn, *An Anthropologist among the Historians and Other Essays*, Oxford: Oxford University Press, 1987

19. פוקו כונן תחום מחקר חדש הקרוי "היסטוריה של מערכות חשיבה", ואליו מתייחסים הוגים פוסט-קולוניאליים רבים, ובהם אדוארד סעיד.

אל החברה באמצעות מנגנונים ומוסדות המשמרים ומציגים אותו, באמצעות מנגנוני כוח ופיקוח, כטבעי, אמיתי ומבוסס מדעית. האופן שבו הגדיר פוקו את מושג "השיח" כמערכת המבנה את המציאות נועד לאבחן כיצד ידע מיוצר, אילו אינטרסים עומדים מאחורי הנפקתו ואת מי הוא אמור לשרת.²⁰ המעבר לעידן המודרני באמצע המאה ה-19 הוביל להתפתחויות אמנותיות, מדעיות ואתנוגרפיות, וכן להמצאתו של תחום הצילום ולפיתוחו. בניגוד לסעיד שמיעט להתייחס לאמנות חזותית באופן ישיר, פוקו כתב על האופנים שבהם הצילום משמש סוכן היסטורי ותרבותי המאשר נרטיבים מערביים ביחס למזרח, וכן לתפקיד המצלמה ככלי מעקב.²¹ אל הופעת הצילום הוא התייחס כמימוש של פנטזיות פרטיות המוצגות במופגן, ולא כאירוע יחיד ומבודד הקשור בהתפתחות טכנולוגית גרידא. לפיכך המודרניות מתמקדת בתפקידו הכפול של המתבונן הקולוניאלי, שהרי זו הפעם הראשונה בתולדות האנושות שבני האדם הופכים אובייקט מחקרי עבור בני אדם אחרים. המצולם נתפס

לפקח ולהעניש, מספריו הבולטים של פוקו שראה אור בשנת 1977, עוסק בתנאים שאפשרו את טכנולוגיות הכוח שמופעלות על הפרט בהווה. ראו Michel Foucault, *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*, New York: Random House, 1977. ב-1993 פרסם סעיד ספר הנחשב להמשכו של אוריינטליזם, ובו הוא מציג את מידת השפעתם של סופרים בריטים ידועים, דוגמת ג'יי אסטן (Austen), בסוף המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20 על התפתחות השיח האוריינטליסטי. סעיד טוען בספרו שאף על פי שהאימפריאליזם האירופי דעך במחצית השנייה של המאה ה-20, למעשה הוא המשיך להשפיע על ההווה של אותן המדינות שזכו לעצמאות לאחר מלחמת העולם השנייה. ראו Edward Said, *Culture and Imperialism*, New York: Borzoi Books, 1993

20. מישל פוקו, הארכיאולוגיה של הידע, תרגום: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2005.

21. Michel Foucault, "The Subject and Power," *Critical Inquiry*, 8, Summer 1982, pp. 777-795

תכופות כ"מוצר" היסטורי, פסיבי וסטטי.²²

משנתו של פוקו היוותה בסיס לכתיבתו של סעיד, ששטמ את הבסיס המדעי האובייקטיבי מתחת למושג ה"אוריינט" והציג אותה כהוויה מדומיינת, כתמונת ראי מהופכת של המערב וכהרחבה של הסובייקט הקולוניאלי ששלט במזרח בתקופה האימפריאליסטית. למעשה המונח "אוריינטליזם" אינו מתייחס אל המזרח אלא משקף את המערב עצמו, כסגנון שנועד לתמוך במערכת של יחסי כוח בין "הנאור" ובין "הנחשל". לטענת סעיד האירופים, ובייחוד האנגלים והצרפתים, תפסו את האזור המכונה "המזרח הקרוב" דרך פריזמה שחיפשה למצוא בו את ארץ התנ"ך - לא רחוק מהרמיון הציוני בעניין זה אם כי במשמעות שונה, כפי שיורחב בהמשך הפרק. וכך כתב סעיד:

בגלל האוריינטליזם, האוריינט לא היה (ואיננו) נושא חופשי למחשבה ולפעולה. אין זה אומר שהאוריינטליזם קובע באופן חד-צדדי מה אפשר לומר על האוריינט, אלא שכל רשת האינטרסים הופעלה בהכרח [...] התרבות האירופית הוסיפה כוח וזהות על ידי שהבליטה את עצמה כנגד האוריינט והשתמשה בו כמין תחליף לעצמי שלה, ואפילו כמין עצמי מחתרתי [...]. האוריינטליזם שואב מקרבה מיוחדת בין בריטניה וצרפת ובין האוריינט, שעד ראשית המאה תשע-עשרה היה רק הודו וארצות כתבי הקודש.²³

סעיד אפיין את הגישה האוריינטליסטית כגזענית, בהתבסס על תפיסה בינארית של "אוריינט" ו"אוקסידנט", "אני" ו"אחר", "אנחנו" ו"הם", "תרבותיים" ו"נעדר תרבות". אפיון זה זכה לביקורת ברבריהם של חוקרים פוסט-קולוניאליים, שטענו שסעיד אינו מביא בחשבון את הדקויות הרבות שהתפתחו במסגרת היחסים

22. מישל פוקו, המילים והדברים: ארכיאולוגיה של מדעי האדם, תרגום: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2011.

23. סעיד, אוריינטליזם, עמ' 13.

בין הקולוניאליסטים ובין הילידים תושבי הקולוניות. ואכן, לדקויות אלו יש חשיבות עקרונית בבואנו לבחון את תצלומיהם של צלמים יהודים ראשונים, שגישתם למזרח הייתה רווית סתירות ומתחים ושוודאי לא היו נציגים רשמיים של אימפריה קולוניאלית דוגמת צרפת או אנגליה.

ספריו של פרנץ פנון (Fanon) מהווים נדבך חשוב בשיח העוסק ביחס שבין ה"אדם הלבן", כלשונו, ובין הילידים תושבי הקולוניות. ספרו הראשון ראה אור בצרפתית ב-1952 ועורר פולמוס גדול.²⁴ הספר כתוב כמניפסט ומשלב מרכיבים של פסיכולוגיה פרוידיאנית, היסטוריה של הקולוניאליזם וחקר הלשון כדי להראות כיצד האדם הלבן התייחס אל ה"אחר" השחור ויצר את זהותו כנחות. לדבריו, "הפנמת הנחיתות היא המקבילה הילידית לעליונות האירופית. הבה נאזור אומץ כדי לומר את זה: הגזען הוא שיוצר את הנחות".²⁵ פנון העלה על נס את המאבק האנטי-קולוניאלי, בעודו מניח את האדם השחור על שולחן הניתוחים של הפסיכואנליזה:

כל עם שעבר קולוניזציה – היינו כל עם שהתפתח בקרבו תסביך נחיתות בעקבות סתימת הגולל על תרבות המקום והמקור שלו – ניצב פנים אל פנים מול שפת האומה המתרבתת, כלומר שפת התרבות של האומה האם. האדם החי תחת כיבוש יצליח 'לרדת מהעצים', להשתחרר מהנחיתות שלו, רק עד כמה שיאמץ את ערכי התרבות של המטרופולין. ככל שיתכחש לשחורות שלו, לעצים שלו – כן יהיה לבן יותר.²⁶

לטענת פנון, לאחר שנים של כיבוש קולוניאלי, האדם השחור מכיר את עצמו רק לנוכח האדם הלבן ובהשוואה אליו. לדבריו, "מנהגייהם

24. פרנץ פנון, עור שחור, מסכות לבנות, תרגום: תמר קפלנסקי, תל אביב: מעריב, 2004.

25. שם, עמ' 71.

26. שם, עמ' 15.

של השחורים] והחוקים שעליהם היו מושתתים הושמדו, משום שעמדו בסתירה לציוויליזציה שלא הכירו, ציוויליזציה שכפתה עליהם מנהגים וחוקים אחרים".²⁷ כפי שנראה בהמשך, חרף מעמדם האתני של היהודים בתוך תרבויות אירופה כעם ממוצא מזרחי, גם בני העליות הראשונות - בדומה לאירופים ממדינות שמהן היהודים היגרו - ראו את תרבויות המערב כמתקדמות לעומת "תרבות המזרח" הנחשלת. למעמד רווי סתירות זה, כאירופים ממוצא מזרחי-שמי, הייתה חשיבות רבה בפנייתם לאופק זהותי מקומי, אשר נתפס בעיניהם כייצוג של אותנטיות וילידיות המפצה על נחיתות זו.²⁸

הומי ק' באבא (Bhabha) הוצג תכופות כמבקר של סעיד, אם כי למעשה הוא לא פסל את השקפתו אלא הוסיף עליה ממד דינמי להמשגת האוריינטליזם. בדומה לסעיד, באבא טען שתושבי הקולוניות חולקו לסוגים (types) על בסיס גזעי, כדי להצדיק את הכיבוש הקולוניאלי ובמטרה לבסס מערכות חוקים אדמיניסטרטיביות.²⁹ הקולוניאליזם ראה בסובייקט הקולוניאלי זהות מקובעת שאינה משתנה, "אחר" שניתן לצפות בו, תוך קיבועו כנחות מבחינה תרבותית וגזעית. עם זאת, לדברי באבא, בין המזרח למערב מתקיים מפגש דו-כיווני, למרות יחסי הכוחות הכלכליים והצבאיים הנוטים בכירור לטובת המערב. באבא בחר להשתמש במושג "היברידיות" כדי לתאר את האמביוולנטיות שבמפגש

27. שם, עמ' 83-84.

28. קלמן בלנד (Bland) טוען שהשיח המודרני על אודות אמנות יהודית הושפע והתעצב על ידי מבט אנטישמי כלפי היהודים. ראו, Kalman Bland "Anti-Semitism and Aniconism: The Germanophone Requiem for Jewish Visual Art", *Jewish Identity in Modern Art History*, Catherine M. Soussloff (Ed.), Berkeley and London: University of California Press, 1999, pp. 41-66

29. Homi K. Bhabha, "The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism", *The Location of Culture*, 1994

הקולוניאלי ואת דפוסי ההתנגדות והמיקרו-פוליטיקה כדי לייצר הפרעה בשימוש בהבחנות הגזעיות הטהרניות, וכדי להראות באלו אופנים המציאות הפוסט-קולוניאלית היא דינמית וגנרטיבית.³⁰ בהקשר הציוני היישובי, עבור המשקיף היהודי שהיגר מאירופה, דמותו של הסובייקט הקולוניאלי הייתה בגדר מושא תשוקה של כינון זהותו היהודית החדשה. המפגש בין המהגרים היהודים לבני המקום הערבים היה אפוא מפגש אמביוולנטי ודו-סטרי, "היברידי", שבבסיסו עמדה שאיפה כנה להידמות לבני המקום, גם אם בפועל המצולמים הציונים אימצו אטריבוטים אוריינטליים גרידא, תוך הפעלת פרקטיקות קולוניאליסטיות דוגמת התחפשות במסגרת של תצלום סטודיו.

גלויות, אלבומי תמונות, אלבומי צילום, אילוסטרציות במגזינים, פרסומות ותצלומים רפואיים למטרות מחקר שהופיעו באירופה הציעו עוד במאה ה-19 ניתוח היסטורי, תרבותי ומדעי כביכול של ה"מזרח", פרי עטם של חוקרים מערביים. למעשה, הצילום תפקד כפרק נוסף בכתיבת ההיסטוריה הקולוניאלית. לדברי טימותי מיטשל (Mitchell), מהלך קיבוען של אותן מתודולוגיות אנתרופולוגיות ניכר בתוצרים הצילומיים ובהבניית הקונסטרוקציה הגזעית, המתבססת בין השאר על הבדלים גיאוגרפיים, כבסיס להתגבשותה של הגזענות המודרנית בחסות המדע.³¹ תחום האנתרופולוגיה הפיזיולוגית נוסד באמצעות מדידות שונות של נתונים פיזיולוגיים, והודות לאופיו המימטי ה"מהימן" שימש הצילום כלי מדעי ממיין. תצלומים שצולמו על ידי בני המערב בקולוניות שימשו תכופות לזיהוי של בני המקום כמי שזקוקים

30. יהודה שנהב, "על הכלאה וטיהור: אוריינטליזם בעל שוליים רחבים", תיאוריה וביקורת, 26, 2005, עמ' 5.

31. טימותי מיטשל, "אוריינטליזם וסדר העולם כתערוכה", בתוך: אבי רובין וחיה במבגיי-ספורטס (עורכים), ג'מאעה, ה', תרגום: מיכל סלע, 1999, עמ' 74.

לסמכות הקולוניאלית שתשלוט בהם ותזוהה, תמדר ותארגן אותם. מיטשל מצביע על תפקידי הצילום בשעתוק יחסי הכוח הקולוניאליים. לדבריו, התפיסה שלפיה קיימת זיקה בין נתוני הפיזיולוגיים של האדם ובין רמת האינטליגנציה שלו או נטייתו לעבריינות ופשיעה החזיקה בחוגים מסוימים עד שלהי המאה ה-20. ברגע שהצילום הפך זמין עבור אותם המדענים, הוא תפקד ככלי המנציח "אמיתות" מדעיות הודות לאופיו המימטי והמדעי.³² מיטשל חקר את אופני הייצוג של המזרח ואת משמעותם הפוליטית, החברתית והכלכלית דרך התמקדות בתיאורה של קהיר במסגרת היריד העולמי (The World Exhibition) בפרזי בשנת 1889. במסגרת היריד תורגמו רשמים צילומיים מחד-ממד לתלת-ממד. מיפוי העולם (האחר) כתערוכה מתמדת משמעותה ניכוסו של האני המדומיין המזרחי, המתפקד כהרחבה של האני המערבי וכמסמך שעליו מוקרנת הזהות ההופכית. לדברי מיטשל, מחזות אלה יצרו רושם שהעולם ערוך כתמונה - אובייקט חזותי המיועד לשמש כטרף לעיני הסובייקט המתבונן - ושהוא צומצם

32. בדומה למיטשל, גם מייקל הייס (Hayes) סבור שנעשה שימוש בצילום כאמצעי של הפעלת כוח על תושבי הקולוניות. הייס בוחן זאת באמצעות תצלומי תיירות ותנועת תיירים מן המערב באוקיינוס הדרומי. ראו Michael Hayes, "Photography and the Emergency of the Pacific Cruise: Rethinking the representational crisis in colonial photography," in: *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*, pp. 172-187. ג'פרי באטשן (Batchen) טען שהמצאת הצילום והשימוש בו כרוכים גם בשינוי אפיסטמולוגי של הייצוג באותה העת. לדידו, הצילום תרם לאחיות עיניים מונחית על ידי איריאולוגיה אימפריאליסטית והפיץ את עמדותיה וערכיה להמונים באירופה שלא ביקרו במזרח ונאחזו בתצלומים כמשקפי מציאות אובייקטיבית. ראו Geoffery Batchen, "Desiring Production Itself: Notes on the Invention of Photography", in: Roslyn Diprose and Robyn Ferrell (Eds.), *Cartographies: Poststructuralism and the Mapping of Bodies and Spaces*, Sydney: Allen and Unwin, 1991

למערכות של מוצגים: "ייצוג המציאות היה תמיד תצוגה שהוקמה למען מתבונן העומד במרכזה, משקיף אירופי המוקף בסדר הקפדני של התערוכה, אך בה בעת גם נמצא מחוצה לה. ככל שהתצוגה הקיפה את המבקר ומשכה אותו לתוכה, כך הלך המבט המתבונן והתרחק ממנה".³³ המבקר, שהתרשם ממופע "ריאליסטי" זה, לא הבחין בכך שהעולם הממשי לא היה שם כלל. מיטשל אף מתייחס לצילום במישרין וכותב: "בפני הצלם, או הכותב, שביקר במזרח התיכון עמד לא רק הקושי לצייר תמונה מדויקת של המזרח אלא להציג את המזרח כתמונה. במילים אחרות, הבעיה הייתה ליצור מרחק בין האדם לבין העולם וכך להבנות את העולם ברמות תמונה - כמוצג בתערוכה".³⁴ למתבונן ניתנה עמדה כפולה של מתבונן-משתתף, רואה שאינו נראה, המפריד את עצמו מהעולם המוצג לפניו ומשקיף עליו דרך פעולות תיווך שונות. זו הבנה משמעותית לניתוח תצלומים בסגנון אוריינטליסטי שנעשו על ידי צלמים יהודים ראשונים בארץ ישראל, מאחר שהם צולמו במסגרת מבוקרת ועשו שימוש בפרטי לבוש ואביזרים ממקורות אוריינטליים שונים שסיפק הצלם למצולמיו. בעוד האירופי שביקר בתערוכה העולמית בפריז ניסה לתפוס את המזרח כאילו היה תערוכה מרוחקת ממנו, האירופי-הציוני ש"שב אל המזרח" ניסה לחצות את קו ההפרדה הקולוניאלי התרבותי בין מזרח ומערב, כמי שמצוי בתהליך התערות מחודשת במולדת הישנה.

עבור האירופי המזרח לא היה מקום ממשי, אלא מצבור של אופני ייצוג שביקש לשלוט בהם ולקבוע עליונות מעמדית ברורה עליהם. פלטפורמת הצפייה מדגישה את ההיקסמות מהאחר, הראוי לבמה של תצוגה ולשמש אובייקט לחקירה. מעמד הצפייה מחזק את תחושת הבעלות והעליונות על מה שמוצג, על אחת כמה וכמה

33. מיטשל, "אוריינטליזם וסדר העולם כתערוכה", עמ' 81.

34. שם, 88.

כשמדובר לא רק בחפצים, בצמחים או בבעלי חיים מהמזרח, אלא גם באנשים חיים של ממש שחופצנו במסגרת מעמד תצוגתי זה. תצלומים, כצורה של ייצוג, נתפסו על ידי האירופים כהוכחות ממשיות וכהמחשות לרטוריקה האימפריאליסטית ושימשו כלי עזר למיפוי הקולוניות לפי אזורים גיאוגרפיים ולפי גזעים.³⁵ ג'ון טאג (Tagg) חקר את ההיררכיה שבין נושא התצלום ובין הצלם/הקהל וטען שתפקיד הצילום נעשה מהותי וברור יותר כשבוחנים תצלומים כסוכנים של ידע וכוח, או במילים אחרות – כנושאים "עול של ייצוג".³⁶ לטענתו, הקפאת הדימוי האנושי על ידי מכונת הצילום היא פונקציה ישירה של יחסי הכוחות בין המערבי ובין הלא-מערבי, תחת אמתלה מדעית של חקר "האמת". כתיבתו של טאג השפיעה על חוקרי ספרות, אמנות ותרבות, שמיקדו את כתיבתם בהיבטים הפוליטיים של הייצוג באמנות בכלל ובצילום בפרט. לינדה נוכלין (Nochlin) התייחסה אף היא לתפקידו המשמעותי של הצילום במסגרת המפעל הקולוניאלי ולעצם הטיותו הפוליטיות והתרבותיות האוריינטליסטיות.³⁷ היא בחנה את הזיקה הישירה בין המציאות המבויתת של הסטודיו ובין אמונתו המוחלטת של הצופה שהוא מביט במשהו אמיתי ומהימן, המשקף במדויק את מציאות המזרח ונטול כל מניפולציה תרבותית או פוליטית של ההגמוניה המערבית.

המקרה של תצלומי הסטודיו של הצלמים הציונים מעלה שאלה מורכבת עוד יותר, מאחר שמופיעים בהם יוצאי אירופה,

35. Joan M. Schwartz, "The Geography Lesson: Photographs and the Construction of Imaginative Geographies", *Journal of History Geography*, 22, 1996, pp. 16-45

36. John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photography and Histories*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, pp. 63-64

37. Linda Nochlin, "The Imaginary Orient," *Art in America*, 71, May, 1983, pp. 118-131

יהודים ציונים, בתלבושות אוריינטליות מלאות. שאלת המהימנות עולה באופן דואלי: מצד אחד רצו המצולמים הציונים להצביע על מורשתם כחלק מהמזרח לא רק כהתחפשות אלא כביטוי של הווייתם ההיסטורית כעם מזרחי; מצד שני, לבישת הביגוד האוריינטלי הייתה מבוימת ולעתים נעדרת אחיזה במציאות היומיומית, ובכך חשפה את המלאכותיות הכרוכה בתהליך התערותי זה והותירה את הייצוג העצמי כמופע זמני, כסימולקרה. עם זאת לא ניתן לבטל את האפשרות שהיהודי שישב באירופה וראה תצלומים מבוימים מסוג זה טעה לחשוב שכך התלבשו היהודים העירוניים בארץ ישראל גם מחוץ לסטודיו.

המיוזג שמציעים דימויים בסגנון אוריינטליסטי של ציונים עירוניים ב"עיר הלבנה" החדשה, תל אביב, הנראים בלבוש אוריינטלי על רקע נופים אירופיים מצוירים – הוא שילוב של אקזוטיקה מזרחית עם מניירות צילום מערביות במסגרת פריים אחד. מעניין לציין את דוגמתם של התיירים הצרפתים שהגיעו לאלג'יר וכמעט לא באו במגע עם המקומיים, מלבד אנשי שירות, סוחרים קטנים, זונות ומדריכי טיולים, וכך המרחק המעמדי "הבטוח" נשמר ולא נחצו קווי ההפרדה הקולוניאליים המוסכמים.³⁸ גם צלמיה המוקדמים הנוצרים של ארץ הקודש תפקדו כסוכניה של אירופה ושיווקו את המקום בהתאם למושג המדומיין של "ארץ הקודש",

38. לטענת רבקה ג' דרו, בירד העולמי של 1900 בפריז נמכרו מיליוני גלויות מהקולוניות של צרפת, כמהלך שסימן את תחילת תור הזהב של מכירת גלויות בצרפת. הממשלה הצרפתית עודדה ומימנה את הפקתן של גלויות מסוג זה, במטרה לעודד תיירות לקולוניות, וסוכנויות צילום צרפתיות שלחו צלמים מטעמן למקומות אלה. הדימויים הללו עודדו תרבות תיירותית לקולוניות, שכן הן שידרו תחושת ביטחון לבני המעמד הבורגני הצרפתי שיצאו לתייר בהן. ראו Rebecca J. Deroo, "Colonial collecting: French woman and Algerian Cartes Postals", *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*, pp. 159-171

תוך התעלמות כמעט גורפת ממצבה בפועל של פיסת האדמה שאותה הגדירו היהודים כ"ארץ ישראל". בשל אופיו המימטי ו"מהימנותו" של הצילום, תצלומים מהמזרח נטלו חלק משמעותי בהנצחתן של תפיסות אוריינטליסטיות ששירתו אינטרסים מערביים: הצדקת הקולוניאליזם. הצילום הקולוניאליסטי עודד את הצופים להביט בישות הגיאוגרפית של הקולוניות ובתושביהן מבעד למסכה פיקטוריאלית מערבית דינמית של ריאליזם אקזוטי. עם זאת, במסגרת השיח הפוסט-קולוניאלי גם צילום, בדומה לטקסטים ספרותיים וליצירות אמנות בתחומים נוספים, הנציח למעשה את המציאות של יחסי הכוח הקולוניאליים יותר מאשר את מה שהתיימר להראות - את המציאות של המזרח. הצילום נקרא באמצעות מבט מערבי, שקודד את המצולם במושגי התרבות המערבית. דומה אפוא שיותר מכול הנציחה המצלמה את הגישה האוריינטליסטית, האימפריאליסטית והקולוניאליסטית. היבט זה של הנצחת השליטה וקיבועה מצוי במידת-מה בתצלומים בסגנון אוריינטליסטי של צלמים ציוניים ראשונים בארץ ישראל. אלה מנציחים דמויות של אנשים ממוצא אירופי, אף שמדובר באירופיות "מסויגת" עם ניחוח של מזרחיות שמית המסומנת באזור המוגדר כמזרח אירופה בסביבה המצויה במזרח. הם עוטים בגדים מקומיים כמנהג מבקרים זמניים בקולוניות. אולם תיאור זה, כאמור, רחוק מלמצות את הקוד שבאמצעותו יש לקרוא את תצלומיהם.

ב. מדמיון למציאות: מבט על המזרח הקרוב

מוטיבים שנתפסו כשייכים למזרח וכמייצגים אותו מופיעים ביצירותיהם של אמנים אירופים החל בתקופת הרנסנס (אוריינטליזם מוקדם), אולם ראשית המגמה האוריינטליסטית בתחום האמנות (ציור אוריינטליסטי) הופיעה בצרפת בתחילת המאה ה-19, כשאמנים אירופים החלו לתאר היבטים חזותיים

מתרבויות המזרח הקרוב והמזרח התיכון³⁹ בעבודותיהם מנקודת מבטם.⁴⁰ הציירים הרומנטיקנים הצרפתים מהווים דוגמה לאופן שבו נתפס המזרח בעיניים מערביות, בעיקר בצורת הביטוי שנתנו לטבע הפראי והבלתי נשלט ביצירותיהם. הגישה הניאו-קלאסית, שהחייתה את האסתטיקה היוונית והרומית העתיקה, הפכה בלתי מספקת באטמוספירה הפוליטית, התרבותית והחברתית של המאה ה-19. כתוצאה מכך צמח רומנטיציזם נגד הסדר הקיים, הדת והערכים הממוסדים. הכמיהה לחוויה רגשית חדשה הובילה לאימוצו של הסגנון האוריינטליסטי, וכך גם את החיפוש אחר שורשיה התרבותיים של הציוויליזציה המערבית. הרומנטיקנים לא מצאו את ה"רגש" הזה במערב, ולכן פנו למצוא אותו במזרח. אולם המזרח נותר בלתי נתפס עבור המערב, והרומנטיקנים יכלו רק לפנטז עליו וליצור אותו בדמיונם בלבד.⁴¹

אחד מחלוצי הרומנטיקה ומהדמויות המובילות בציור האוריינטליסטי היה אז'ן דלקרואה (Delacroix), אשר בחר בנושאים אקזוטיים לציוריו. במהלך המאה ה-19 נהגו אמנים לצאת למסעות בארצות הכבושות בידי אימפריות אירופיות, וכחלק ממגמה זו נסע דלקרואה לצפון אפריקה בשליחות דיפלומטית ב-1832, כפי שתואר בספר מסע שפרסם בשנת 1833.⁴² המסע הפך אותו לחסיד

39. הגדרת המזרח כ"קרוב", כ"תיכון" או כ"רחוק" צופנת דמגוגיה טרמינולוגית אירופוצנטרית, הרואה את המערב כמרכז העולם. בהיעדר מינוחים אחרים שהתקבלו בחוגים מדיניים ברחבי העולם, נותר השימוש במינוחים אלה גם בספר זה.

40. Tromans Nicholas (Ed.), *The Lure of the East, British Orientalist Painting*, exhibition catalogue, London: Tate Publishing, 2008, p. 6

41. Nissan N. Perez, *Focus East: Early Photography In The Near East (1839-1885)*, Beverly Fazio (Ed.), Jerusalem: The Domino Press Ltd., 1988, pp. 58-59

42. Eugène Delacroix, *Journal [1833]*, Miche'le Hannoosh (Ed.), 2 vol., Paris: José Corti, 2009

מושבע של המגמה האוריינטליסטית באמנות, והוא שב לפריז עמוס בסקיצות אקספרסיביות. הנושאים שבחר לצייר היו דינמיים, עזים, רוויי אלימות ועשירים בצבעוניותם, כמו אריה טורף סוס או קרבות של רוכבי סוסים, והם אומצו על ידי ציירים אוריינטליסטיים רבים. בציורו של דלקרואה ערבים פושטים בהרים⁴³ (1863) מתואר קרב בין גובי מסים במרוקו, קולוניה של צרפת, ובין מורדים מקומיים. האמן, שצייר את הציור סמוך למותו, ביקר קודם לכן באזור טנג'יר ומרוקו, וזכרו של עולם רומנטי זה ליווה אותו במשך שארית חייו. אמן נוסף שהשפיע על אמנים רבים באירופה היה הצייר ממוצא סקוטי דיוויד רוברטס (Roberts), שנמנה עם ראשוני האמנים והטיילים שביקרו במזרח התיכון ובצפון אפריקה.⁴⁴ חיבורו *Views in the Holy Land, Syria, Idumea, Arabia, Egypt and Nubia* הכיל שישה כרכים מלווים ב-248 ליתוגרפיות. מסה זו הקנתה לו מוניטין, בייחוד מכיוון שציוריו נחשבו ל"אמינים", מאחר שהוא ביקר במקומות שתיאר. ציוריו מתארים את תושבי המזרח בלבוש סגוני וצבעוני, והאתרים המשמשים נושאי הציור מוארים באור מעונן בגוון חלבי. דלקרואה ורוברטס משמשים רק דוגמאות נבחרות לערב רב של ציירים אוריינטליסטים שפעלו באירופה באותה התקופה.

לאחר המצאת הצילום ב-1839, אמנים רבים וחוקרי אמנות הדגישו את עליונותו הטכנית של המדיום על סוגי אמנות אחרים דוגמת ציור, בתיאור המציאות "כפי שהיא", ובחנו את השפעותיהם ההדדיות של הציור והצילום. התמורות החברתיות והפוליטיות הגדולות של סוף המאה ה-18 ותחילת המאה ה-19 השפיעו על

43. אד'ן דלקרואה (Delacroix), ערבים פושטים בהרים, 1863, 75x92 ס"מ, הגלריה הלאומית לאמנות, וושינגטון.

44. עדינה מאיר-מריל, "אוריינטליזם - יותר מאופנה אמנותית", האוריינטליסטים: גלויות מצירות מארץ הקודש, 1880-1935, תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל, 2008, עמ' 9.

המקום שהצילום תבע לעצמו, כתחום הממשיך תחילה למסורת המדעית ולא למסורת האסתטית.⁴⁵ באותה העת סברו שהצילום השתלט על התפקיד הייצוגי של הציור, מאחר שהצילום הוא גולת הכותרת של הריאליזם. למרות שיוכו הראשוני של הצילום למסורת המדעית, היו שראו בו אמצעי מובהק של ביטוי אמנותי מרגע המצאתו. בהקשר זה גאלאסי מציין: "הצילום לא היה ממזר שהותיר המדע על מפתן דלתה של האמנות אלא בן חוקי למסורת פיקטוריאלית מערבית."⁴⁶ הצלמים הראשונים, רובם ככולם מערביים, ביקשו לחקות את החזות ואת המשמעות של הקומפוזיציות המסורתיות.⁴⁷ כך ניתן למצוא דמיון חזותי משמעותי בין תצלומים לציורים, בייחוד משנות ה-60 של המאה ה-19, כשהחלו להופיע באירופה תצלומים של דמויות מהמזרח על דפי העיתונות, בגלויות ובאלבומים. היה ניכר שהתצלומים ערוכים בקומפוזיציות ובשפה איקונוגרפית המדמים את אלה שבציור. אף על פי שצילום חוץ (דמויות בחוף, נופים) אינו מלאכותי כמו ציור, ההישענות של התצלומים האמנותיים על מסורת של הציור הביא ליצירת תצלומים בסגנון אוריינטליסטי. תצלומים אלה נעשו על ידי המערב ועבור המערב, והם מייצגים בדרכים שונות תפיסה אוריינטליסטית.

תצלומים שהופקו על המזרח הקרוב תאמו לנושאי הציור האוריינטליסטי שקדם להם והתפתח במקביל.⁴⁸ כך למשל, תצלומי

45. פיטר גאלאסי, "לפני הצילום, הציור והמצאת הצילום", תרגום: ברונק פרומונטל, המדרשה 5, 2002, עמ' 70.

46. שם, עמ' 71.

47. גאלאסי טוען שניסיון זה לא צלח במלואו, הואיל ועל פי רוב המדיום של הצילום "הביס" את הצלמים. התצלומים "תיארו בעקשנות, ובאותה מידה של דיוק (או של חוסר דיוק) את המאפיינים העיקריים והטפלים של הסצנה [...] כללו מעט מדי או יותר מדי" (שם, עמ' 89).

48. Perez, *Focus East*, pp. 66-67.

של הצלם האנגלי פרנסיס פרית' (Frith) התחקו אחר ציוריו של רוברטס, שציורי המים המפורטים שלו ממסעותיו במרוקו, במצרים ובארץ הקודש התפרסמו בספרי מסעות של חוקרי המזרח והתקבלו באירופה כעדות אותנטית וריאליסטית. החל בשנות ה-70 של המאה ה-19 ציירים רבים עשו שימוש בתצלומים כבסיס לציוריהם. נוסף על כך, צלמים וציירים השתמשו באביזרים ופרטי לבוש אוריינטליים שהותאמו למודלים שלהם, כפי שניכר מהתבוננות בעבודותיהם. עם ציירים אלו ניתן למנות את הצייר האנגלי ויליאם הולמן הנט (Hunt), ממייסדי ה"אחוה הפרה-רפאליטית" (Pre-Raphaelite Brotherhood).⁴⁹ הנט ביקר בארץ הקודש כמה פעמים במטרה להכין סדרת תמונות המוקדשת לחייו של ישוע.⁵⁰ לצד הצלמים שפעלו מתוך כוונה תיאולוגית וצילמו את ארץ הקודש, היו גם כאלו שצילמו מתוך כוונת מחקר אנתרופולוגית-מדעית, דוגמת החוקר הצרפתי ויסקונט דה ווגה (de Vogüé), שהקפיד לא לעשות שימוש בטרמינולוגיה דתית ועל כן הוא דחה את השימוש במונחים "ארץ הקודש" או "נופי המקרא" במחקריו.⁵¹ עם זאת, במסגרת היחסים הטעונים והלא שוויוניים בין החוקרים המערביים למושאי מחקריהם, מחקרים שנעשו באותה התקופה, בתחום התיאולוגי או בתחומים אחרים, היו נגועים בתפיסות

49. האחוה הוקמה בשנת 1848 וכללה קבוצה של אמנים ומשוררים שקראו לדחות את הגישות שהיו מקובלות בזמנו באמנות המערב והיו לטענתם בעלי מאפיינים מכניים אשר אומצו על ידי אמנים שבאו בעקבות רפאל ומיכלאנג'לו. ראו John C. Van Dyke, *A Text-Book of the History of Painting*, New York: Lonmans Green and co., 1909

50. אלכסנדר מישורי, "צייר אנגלי 'אוהב ציון' - ויליאם הולמן הנט", קתדרה, 38, דצמבר 1985, עמ' 58-66.

51. בהקשר זה יש לציין שעבור האירופים, המזרח כלל את חלקי האימפריה המצויים במזרח הקרוב, המזרח הרחוק ואפריקה. רובם לא התעניינו בשטח הגיאוגרפי "ארץ ישראל" או "פלסטין", אלא ברעיון הנוצרי של "ארץ הקודש", אשר מצוי בחפיפה עם פיסת אדמה זו.

סטריאוטיפיות מוקדמות באשר למזרח הקרוב בכלל ולארץ הקודש בפרט.⁵² חוקרים אלה עשו שימוש בצילום הודות לאופן שבו נתפסו תצלומים כייצוג של המציאות. כך נקשר הצילום במישרין לתפיסת האוריינט בעיני המערב. התיאוריות שהובילו את המחשבה על הצילום עם היווצרותו יצאו מנקודת מוצא הבוחנת את התהליך המכני, "הפטנט", המתרחש ללא מגע אדם; טכנולוגיה המסמנת את המעבר מהעידן הטרומ-מורדני אל העידן המורדני. המצלמה נתפסה כמכונה המסוגלת להקפיד את פעולת הראייה וכך לשכפל את הכוח הבסיסי של הייצוג. על כוחו ושליטתו של המדיום הצילומי בחיינו העידה סונטאג שהעולם המורדני הוא עידן העולם כתמונה ("The Image World").⁵³ בספרה הצילום כראי התקופה⁵⁴ כתבה סונטאג שמאז ומעולם התפרשה המציאות לפי האופנים שבהם תמונות מדווחות על אודותיה. מאז אפלטון ניסו פילוסופים להחליש את תלותנו בתמונות באמצעות ניסיון להצביע על דרך שבה ניתן לתפוס את הממשי בלעדית. בניגוד לציור, התצלום אינו רק בבואה של הממשות. הודות לאופיו המימטי התצלום מהווה גם ראיה (evidence) הנלקחת במישרין מהמציאות. איש לא יראה זהות מהותית כלשהי בין ציור ובין הנושא שאותו הוא מתאר; לעומת זאת, התצלום אינו רק דומה לנושא אלא משמש גם מעין אות הוקרה לו ומהווה "חלק ממנו", כאמצעי רב-עוצמה לרכישת שליטה ופיקוח עליו. סונטאג סבורה שתמונות מצולמות אינן נראות כתיאורים של העולם אלא יותר כמיניאטורות של מציאות שהצלם "לוקח"

52. Yeshayahu Nir, *The Bible and the Image: The History of Photography in the Holy Land, 1839-1899*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press,

1985, p. 4

53. סוזן סונטאג, על סוגים שונים של מציאות, תרגום: יורם ברונובסקי, תל אביב: עם עובד, 1990.

54. סוזן סונטאג, הצילום כראי התקופה, תרגום: יורם ברונובסקי, תל אביב: עם עובד, 1979.

(to take a picture). תפיסה זו הקנתה לצילום מקום מרכזי בהתפתחותו של המחקר האוריינטליסטי על אודות ארץ הקודש והמזרח הקרוב באמצע המאה ה-19.

לטענת ישעיהו ניר, הצורך בתצלומים גבר עם התפתחותן של מגמות תיאולוגיות-רוחניות באירופה ובארצות הברית לקראת סוף המאה ה-19 ועם התגברות פעילותן של קבוצות מיסיונריות נוצריות במזרח הקרוב, כחלק מהתגברות השאיפות הקולוניאליות. למעשה התפתחות הצילום באותה העת תרמה לאידיאולוגיות הללו, והן רתמו אותו לשירותן. באותה העת התגבשה הנטייה לשבץ טקסטים מקראיים לצד תצלומים של ארץ הקודש כחומר אילוסטרטיבי לתנ"ך. חלק מהצלמים אף ביטאו את אמונתם הדתית, הקתולית או הפרוטסטנטית, והדבר מתבטא במה שהם בחרו להכניס לתצלומים או להשמיט מהם ובבחירה של זוויות הצילום. ניר הדגיש את קדימות הקוד "הפיטורסקי" למעשה הצילום, ונובע מכך שקיומן של מערכות קידוד (מתולדות ומסורות האמנות, מכתבי הקודש ופרשנותם) פגע ביסוד האותנטי של הצילום. עם זאת, נשמר לצילום ערך של תיעוד ונאמנות למציאות.⁵⁵

במאה ה-15 ובעקבות המצאת הדפוס, ספרי מסעות היוו מקור חשוב לתיאורי ארץ הקודש. הספרים כללו בעיקר תיאורים מילוליים, ואף לוו באיורים שהתבססו בחלקם על עדות שמיעה, אך בעיקר נשענו על דמיונם של הציירים. נהוג לסמן את מסע הכיבושים של נפוליאון בסוף המאה ה-18 כנקודת הציון המשמעותית הראשונה לגילוי עניינו של המערב במזרח.⁵⁶ נפוליאון הביא עמו למצרים כמאה ושבעים מדענים שחקרו את האזור. תוצאות מחקריהם התפרסמו על ידי ממשלת צרפת בסדרת פרסומים בשם תיאור מצרים (*Description de l'Egypte*), בין השנים 1809-1829. סדרת

55. Nir, *The Bible and the Image*, pp. 20-21

56. ראו סעיד, אוריינטליזם, עמ' 44-45.

הפרסומים היוותה בסיס ללימודי המזרח באוניברסיטאות ברחבי אירופה במשך שנים, כמכלול טקסטים מרכזי שלמדו חוקרי המזרח. חיבורים דוגמת תיאור מצרים הציתו את דמיונם של ציירים וצלמים רבים, והם יצאו בהמוניהם למסעות במזרח הקרוב במחצית השנייה של המאה ה-19. מאוחר יותר, החל במחצית השנייה של המאה ה-19, החלו כותבים וציירים להתבסס על תצלומים מארץ התנ"ך. תצלומים מוקדמים של המזרח, שנעשו מנקודת מבטם של צלמים מערביים, שימשו עדות אובייקטיבית כביכול לתפיסותיהם של ציירים, כותבים וחוקרים של המזרח. אחד מנציגיה הבולטים של הגישה האוריינטליסטית בספרות הצרפתית היה הסופר לואי-מארי-ז'ולייין ויו (Viaud), המוכר בפסבדונים פייר לוטי (Loti), שמפגשיו עם המזרח, ובעיקר עם הקולוניות הצרפתיות, היוו מקור השפעה מרכזי ליצירותיו – סיפורי מסע אוטוביוגרפיים המונחים על ידי דמיון אוריינטליסטי עשיר. לוטי, ששירת כקצין בצי הצרפתי, התגורר כמה שנים בצפון אפריקה, הצטלם בכגדיהם של המקומיים, עיצב סלון בסגנון אלג'ירי בביתו שבצרפת ואף למד את שפתם של בני המקום. בשנים 1895–1896 ראו אור שלושה מספריו שהתבססו על רשמי מסעותיו בארץ הקודש: המדבר, ירושלים והגליל. כדי להבין את רוח דבריו של סופר זה – שכאמור ביקר גם בארץ הקודש – ניתן להתייחס לאחד מחיבוריו שאף תורגמו לעברית. בסיפורו שלוש גברות בקסבה⁵⁷ מתוארת חבורה של מלחים צרפתים המבלים לילה אחד באלג'יר ויוצאים למסע כיבוש מיני של שלוש זונות בקסבה:

באפלולית הכחולה הזו הן נראו כיצורים הזויים, כוהנות משתופפות בתוך מקדש, קורטיזנות מקודשות בהיכלו של הבעל. שלוש הנשים הללו, ממש במרומי הקסבה, בלב ברובע

57. פייר לוטי, שלוש גברות בקסבה, תרגום: אביטל ענבר, תל אביב: נהר, 2010.

המוסלמי העתיק, הרחק מאלג'יר החילונית והטמאה, שחיים בה, סמוך לים, ה"רומי" הכופרים, דומה היה שהן אוצרות את כל המסתוריים והבל-יחולל במוסלמיות משכבר הימים. כל שעות היום השתעממו להן שלוש הגברות בכלאן הלבן העתיק. הן לא היו דברניות במיוחד. לכל היותר החליפו ביניהן, בנעימה של שוויון נפש, אי אלה הגיגים חטופים. שניים או שלושה צלילים גרוניים – מחוספסים כרוח הלילית במדבר – וזה הכול, ובמשך שעות ארוכות הן לא אמרו עוד מאומה.⁵⁸

תיאורו של לוטי רווי בסממנים הטיפוסיים של סגנון הספרות האוריינטליסטית, עם שלל הסטריאוטיפים הגזעניים שלה. חרף תשוקתו לחצות את קו ההפרדה הקולוניאלי המקובל, הוא אינו חף מגישה תרבותית אליטיסטית מגמתית ברורה. האירופים בסיפורו מתוארים כאנשים סקרנים ופעלתנים, החוקרים את מה שהקסבה יכולה להציע להם תמורת כסף; מנגד, תיאור הנשים המזרחיות נקשר לדימוי הרווח של המרחב המזרחי בדמיונם של האירופים, כמקום מפתה ומסוכן כאחד, מסתורי, אקזוטי, נתון לרכישה, מתירני, עצל, פסיבי, עתיק יומין, רוחני וקדוש. לצד הפיתוי הארוטי הציג לוטי את הסכנות הרבות שהמזרח טומן למבקריו הזרים:

אחרי תענוגות הבשרים, הנשיקות הקודחות ועשני הקטורת, הם שאפו בהנאה את האוויר הצח, את צנינותו הענוגה של הבוקר, והלכו בצעדים קלים וערניים ברבעים העיליים הללו שנמו [...]. ולא ידעו כלל וכלל שנעוריהם הבריאים והיפים תמו לעולמי עד, ושנושאים הם בדמם את זרעיו המפלצתיים של המוות [...].⁵⁹

קטע זה מצביע על התפיסה האוריינטליסטית שראתה את ההתערות במזרח כסכנה – המזרח כמרחב של זוהמה ומחלה אשר עלול לחסל את הגבר המערבי. זהו היבט נוסף על המזרח כמקום מסוכן,

58. שם, עמ' 15-16.

59. שם, עמ' 52.

חולני ומזהם שמצא ביטוי חזותי, בחזקת הוכחה, בעיקר בצילום. אמנם כותבים דוגמת לוטי גם שיבחו את יופיין של הארצות שבהן ביקרו ואף סיפקו תיאור מפורט של המקומות והנופים השונים, אך עשו זאת באופן מגמתי: מחד גיסא הם ביקשו בעיקר לקשור את סביבת המזרח לתנ"ך ולמקורות התרבות הנוצרית ולתאר את יופיו הרומנטי של המקום, ומאידך גיסא הם עשו זאת לעתים תוך התייחסות שלילית וגזענית לתושבי המזרח, שבעיני המבקרים האירופים לא כיבדו את קדושת המקום והזניחו אותו. כך למשל תיאר טוויין את אכזבתו הגדולה מההזנחה שנחשף אליה כשהגיע לירושלים בשנת 1867:

[...] מצורעים, נכים, סומים, מצורעים ומטורפים מסתערים עליך מכל עבר, ומסתבר שאינם יודעים אלא מילה אחת בשפה אחת – "בקשיש" נצחי. למראה המוני הנכים, בעלי המומים והחולים המתקהלים במקומות הקדושים וחוסמים את השערים, עשוי אדם לחשוב שימי קדם חזרו, וכי מלאך אלוהים עתיד לרדת בכל רגע ולהרתיח את המים בכריכת בית חסדא. ירושלים עיר קודרת, שוממה וחסרת חיים. לא אחפוץ לחיות בה.⁶⁰

תיאורי ארץ הקודש בידי כותבים דוגמת טוויין היו לא פחות חושניים ועשירים מהאופן שבו תיאר לוטי את צפון אפריקה. בספרה נוסעים ונוסעות התייחסה חנה נוה לדוגמאות אחדות של סיפורי מסע שנכתבו על האחר האוריינטלי בידי מיסיונרים, צליינים, חוקרים בתחום הגיאוגרפיה, הארכיאולוגיה, האנתרופולוגיה, הבלשנות ועוד, בעקבות ביקורם במזרח:

למזרח לא הייתה חירות התנועה במרחב התרבות המערבית – אם כי בתפקידיו הפטישיסטיים המושלכים היה לו תפקיד בכלכלת האימפריה, והוא הוכפף אל מקומו כמין מופע (ספקטקל). שניתן

60. מארק טוויין, מסע תענוגות בארץ הקודש, תרגום: עודד פלד, אור יהודה: מחברות לספרות, תשס"ט, 2009 [1867], עמ' 126.

להביט ולהציץ בו, לחקור אותו, לכתוב עליו ולצייר אותו, להשתמש בו, לתמרן אותו, לנכס את חומריו, לחנך אותו ולהביא אליו קידמה ותרבות - כל זאת מבלי להזדהם בזוהמתו.⁶¹

כפי שציינה נוה, הפקת דיוקנו של המזרח בידי מבקרים מערביים נעשתה הן באמצעים טקסטואליים והן באמצעים חזותיים. הצילום נרתם למשימת איוורה של ארץ הקודש ולהנצחתם של סטריאוטיפים על אודות המזרח והמזרחיות ואל רקע אוריינטליסטי סטריאוטיפי זה נחשפו גם צלמים יהודים שעלו מארצות אירופה.

בעיני האירופים, הילה של מסתורין ודרמה אפפה את המזרח הקרוב, ובפרט את ארץ הקודש, בהיותה סביבת המקור של כל הדמויות והסיפורים המופיעים בתנ"ך ובברית החדשה; משה, דוד, הנביאים, ישוע, יוחנן, ומריה. ארץ הקודש זכתה ליחס מיוחד בתוך הטריטוריה שהוגדרה באופן קהה ולא מבדיל כ"מזרח"; האוריינטליזם ביחס לארץ הקודש מרוכך יותר הודות למסורות הנוצריות, ובולטות בו יותר רומנטיקה ונוסטלגיה מאשר התנשאות אוריינטליסטית דכאנית טיפוסית. היבטים אלה מהותיים לבחינת תצלומי המזרח שנעשו על ידי צלמים מערביים. במחצית השנייה של המאה ה-19 הפכו המסעות למזרח בכלל ולארץ הקודש בפרט פופולריים יותר ויותר, ותצלומי תיירים שלא נעשו על ידי צלמים מקצועיים הפכו שכיחים. רוב הצלמים החובבנים תרו במצלמותיהם אחר הדימויים האוריינטליסטיים שנחקקו בדמיונם על ידי כותבים, ציירים וצלמים שביקרו במזרח לפנייהם ושעתקו את הקודים האופייניים למבט המערבי. האוריינט נעשה אופנתי באירופה: אנשיו עיטרו את הסלונים של בתיהם בחפצים שיובאו מהמזרח,

61. חנה נוה, נוסעים ונוסעות: סיפורי מסע בספרות העברית החדשה, עורך: אלכס זהבי, תל אביב: הוצאת משרד הביטחון, 2002, עמ' 184.

נשים התהדרו בכובעים דמויי טורבאן, ואמנים שלא ביקרו במזרח מעודם הצטלמו בתחפושות אוריינטליות מעשנים נרגילה.⁶² מול התפתחות מכלול הסגנונות והאופנות באירופה באותה העת, ארץ הקודש הציגה מציאות אחרת. האירופים התייחסו למצבה של האימפריה העות'מאנית כאל "האדם החולה שעל הבוספורוס" או "האדם החולה של אירופה" אשר קצו ממשמש ובא.⁶³ עם התגברותה של תיירות נוצרית אירופית באזור משנות ה-40 של המאה ה-19, לאחר מלחמת קרים, החלו המעצמות האירופיות להקים קונסוליות בארץ הקודש. האנגלים היו הראשונים שבנו קונסוליה בירושלים ב-1838, ובעקבותיהם נפתחו קונסוליות נוספות של שאר המעצמות: צרפת, ארצות הברית, אוסטריה ורוסיה. הרצון לבנות תעלה שתחבר בין הים התיכון לבין ים סוף – תעלת סואץ, שנחנכה לבסוף ב-1869 – שיקף גם עניין כלכלי וצבאי באזור, מעבר לעניין הדתי. הצורך במידע על המזרח התעורר בכל ארצות המערב. על כך מעידה למשל העלייה המשמעותית בנרשמים ללימודי המזרח באוניברסיטאות של אירופה. בהתאם, המצלמה הפכה לכלי איסוף של מידע מודיעיני בידי המעצמות, שחיכו לשעה שבה האימפריה תתפרק ושטחיה יחולקו ביניהן.⁶⁴ הרשמים הרבים שנאספו הציתו את דמיונם של האירופים הנוצרים. האימפריה העות'מאנית שלטה

62. Perez, *Focus East*, p. 53. ראו לדוגמה את תצלומיהם של וורן תומפסון (Thompson), דיוקן עצמי בלבוש אוריינטלי, 1850, גרוטייפ, המוזיאון הלאומי לצילום, רוטשטייר, ניו יורק, ושל פרנסיס פרייט' (Frith), דיוקן עצמי בלבוש טורקי, 1857, גרוטייפ, מוזיאון ישראל, ירושלים.

63. הביטוי מיוחס לצאר הרוסי ניקולאי הראשון, שבשיחה עם השגריר הבריטי בסנט פטרסבורג ב-1853 השווה את מצבה של האימפריה העות'מאנית המתפוררת למצבו של "איש חולה". מאז דבריו שובשו והתקבע הביטוי הידוע. לציטוט המלא והמדויק של דברי הצאר ראו Harold Temperley, *England and the Near East*, London: Longmans, Greens and Co., 1936, p.

כביכול באזור, אך רוב חלקיה הועברו לידיים אירופיות בשני העשורים הראשונים של המאה ה-20.⁶⁵ סלילת הדרכים הראשונות בשנות ה-70 של המאה ה-19 ופתיחת הנמלים העלו את כמות הצליינים, התיירים, החוקרים והאמנים האירופים שטיילו במזרח הקרוב.⁶⁶ באותה העת החלו להופיע, כאמור, גם תצלומי תיירים, שבהם ניתן אמנם למצוא תיעוד שונה מאלו שפורסמו למטרות מסחריות ברוח הנצרות, אולם גם בהם מתוארים הפלסטינים, הברואים והיהודים התימנים בני היישוב הישן כדמויות תנ"כיות "אותנטיות", כאילו קפא הזמן במזרח.

הצלמים המערביים הראשונים שהגיעו לארץ הקודש ולמזרח הקרוב לא היו צלמים יהודים אלא צלמים נוצרים שהפנו את עדשות מצלמותיהם לנופי האזור ולתושביו. האמן הצרפתי אמיל ג'ין-הוראס ורנה (Vernet) הגיע עם ציוד צילום דגרוטייפ למצרים ולארץ הקודש בשנת 1839, במטרה לתעד את נופי האזור ותושביו.⁶⁷ ורנה, שאחד מפטרוניו הידועים היה מלך צרפת באותה העת, נתקל בהתנגדות של תושבי המזרח למצלמה. חליף מצרים באותה תקופה, מוחמד עלי, אף הגדיר את הצילום כ"עבודתו של השטן".⁶⁸

65. אהוד טולידאנו, מבוא לתולדות האימפריה העות'מאנית, תל אביב: משרד הביטחון, 1985.

66. אלי שילר, נופי בראשית של ארץ ישראל (צילומי א"י הראשונים), ירושלים: אריאל, 1979, עמ' 7.

67. המראה הראשון של כיפת הסלע מבפנים הגיע למערב בשנת 1833: "ציור זה נעשה על ידי המהנדס הבריטי קטרווד, שחדר בערמה למבנה, כשהוא מחופש לקצין מצרי. הדיוק הרב הושג כנראה בעזרת מכשיר, שקדם להמצאת המצלמה ("קמרה לוסידה"), באמצעותו היה ניתן למקד את קווי המבנה העיקריים על הנייר" ראו אלי שילר, צילומי ירושלים הראשונים; העיר העתיקה, ירושלים: אריאל, 1978, עמ' 242.

68. Louis Vaczek, Gail Buckland, *Travelers in Ancient Lands: A Portrait of the Middle East, 1839-1919*, Boston: New York Graphic Society, 1981, p. 35

שלל המבקרים שביקרו במזרח הקרוב במאה ה-19 - חיילים, תיירים, חוקרים, ציירים, צלמים וסוחרים - נתקלו במחוז פריפריאלי שולי ונחשל. עם זאת, האירופים ביקשו לרוב לתאר ברישומיהם ובתצלומיהם תמונת מצב אידיאלית, התואמת את האופן שבו הם דמיינו את ארץ הקודש, וכללה בהתאם מאגר של סטריאוטיפים, דוגמת דימויים של "החורבה", שבהם ההרס הצטייר כרומנטי. האירופים היללו את החורבות ברישומים, ציורים ותצלומים, בהתבסס על התפיסה הנוצרית שערש דתם בארץ הקודש שחברה לאחר מות ישוע. ביטויים לחורבן ניתן לאתר בציורי שמן רבים מתקופת הרנסנס, שכללו על פי רוב את החורבה או את סימניה (עמוד גדום למשל) בתיאורים של סצנות מהברית החדשה והתנ"ך. כפי שאפשר לראות בספר זה, ניתן לזהות את שרידיה של מסורת איקונוגרפית זו גם אצל אמנים וצלמים יהודים שפעלו בארץ ישראל בתחילת המאה ה-20. לדברי גדעון עפרת, ניתן לזהות את שרידיה של מסורת איקונוגרפית זו גם אצל אמנים יהודים מקומיים:

בימים בהם מרבית אמני הארץ דאו העדיפו את האופטימיות ההתיישבותית של הבנייה, לבלוב הבוסתנים, שמחת החריש וכיו"ב (אלה הם האמנים המודרניסטיים, המתרכזים בתל-אביב, עיר חדשה על החולות, המבקשת להתבדל מירושלים, עיר החורבות), אמן ירושלמי כשמואל חרובי ראה חורבות, אף כי נסך בהן את הקסום והמרנין-לב [...] בעוד חרובי מגיע ארצה מאודסה ב-1913, מרבית ציירי החורבות המוקדמים בארץ ישראל הגיעו בשנות העשרים והשלושים מארצות דוברות גרמנית, כשהם ממירים את המורשת הרומנטית של החורבה הפיטורסקית, משובבת-הלב (כמקרה חרובי) בחורבה אפוקליפטית.⁶⁹

69. גדעון עפרת, מחורבותיך אבנך: דמוי החורבה בישראל 1802-2003, תל אביב: זמן לאמנות, 2003, עמ' 12.

תמונת המצב הרומנטית והמלאכותית של ארץ הקודש מתבטאת בעבודות רבות, דוגמת תחרטיו של האמן הבריטי טיפינג (Tipping) משנת 1842, שבו נראה הרובע הנוצרי של העיר העתיקה בירושלים.⁷⁰ דימויים מסוג זה היו עשירים בפרטים והדגישו את אוירת הקדושה של האתרים המתוארים באמצעות נקודת מבט מרוחקת והדגשת גודלם המונומנטלי ביחס לדמות האדם. ברומה לתיאורים אחרים של בני המקום, גם דימויים אלו אינם מציגים את המקומיים מלפנים או מקרוב, אלא בפרופיל או מאחור, במרחק ניכר ממקום מושבו של האמן. הם בחזקת נצפים שאינם משיבים מבט, ונוכחותם במרחב היא בגדר נוכחות סמלית, כמופע של ארץ הקודש. האמן – צייר או צלם – הוא בחזקת רואה ולא נראה, כאילו רוצה לומר: "כך היו הדברים".

לדברי דיויד פרומקין (Fromkin) האימפריה העות'מאנית נותרה במצב של גסיסה במשך שנים רבות, והאירופים לא פעלו באופן צבאי בשטחיה מתוך חשש שהמתח בין המעצמות יגבר.⁷¹ למרות תמונת המצב האידילית שצלמים נוצרים רבים ניסו לשוות לארץ הקודש בכלל ולמקומות הקדושים בפרט, בפועל המחוזות השונים באימפריה נוהלו על ידי מושלים מקומיים שמינו את עצמם. על מצב ההזנחה של האתרים הקדושים בירושלים ניתן ללמוד למשל מתצלומו של הצלם הצרפתי אוגוסט זלצמן (Salzmann) מ-1854.⁷² התצלום הציג את הכיפה המרכזית של כנסיית הקבר בירושלים שחלקים רבים מרעפיה היו חסרים. גם מתצלומיו של הצלם הבריטי ג'והן אנטוני (Antony) משנת 1861 ניתן להצביע

70. טיפינג (Tipping), הרובע הנוצרי, 1842, תחרט, אוסף פרטי.

71. David Fromkin, *A Peace to End All Peace: The Fall of the Ottoman Empire and the Creation of the Modern Middle East*, Holt Paperbacks, 2001

72. אוגוסט זלצמן (Salzmann), כיפת כנסיית הקבר, 1854, תצלום, 33.1x23.4 ס"מ, הגלריה הלאומית של קנדה.

על מצב התחזוקה הרעוע של האתר.⁷³ הסטודיום של תצלומים אלו, שבדומה לתצלומים רבים של ארץ הקודש הם מכוסים בגוון חלבי מעודן, מתקשר לארץ הקודש ולאידיליות של נצח-נצחים, אך הפונקטום שלהם חושף הזנחה.⁷⁴ כך הכילו התצלומים את כפל הפנים של המבט האוריינטליסטי: אידיאליזציה רומנטית ודחייה-רתיעה מהמזוהם והנחשל.

בדומה למסורת הציור האירופית שתיארה את המזרח הקרוב במאה ה-19, גם בתצלומיהם של צלמים מאירופה מופיע המקום כ"ארץ הקודש" או כ"ארץ התנ"ך"; אלה גם כותרותיהם של התצלומים המשמשים סמלי אמונה ולא ייצוגים של מקום אמיתי. לא מופיע בהם תיאור של התרבות המקומית ושל הנוף האנושי, המורכב מהיישוב הערבי ומההתיישבות היהודית, כשם שלא מופיעה בהם "ארץ ישראל" או "פלסטין". התושבים המקומיים שמופיעים בתצלומים אלה נתפסים כייצוגים מיתולוגיים ונצחיים, כארכיטיפים קדומים ולא כאנשים ממשיים החיים בהווה היסטורי. בדומה לצלמים הנוצריים, ניתן למצוא דוגמאות בודדות בלבד של תיאור האוכלוסייה הערבית המקומית או של בני היישוב הישן גם בתצלומי הצלמים היהודים הראשונים.

ברוח הנצרות, תושבי המזרח נחשבו זמניים בארץ הקודש, וחזקתם על האדמה ועל המקומות הקדושים נתפסה כקצובה. גם תיעוד הקמתן של המושבות היהודיות הראשונות בשלהי המאה

73. ג'והן אנטוני (Antony), כיפות כנסיית הקבר, 1861, תצלום, אוסף פרטי;

ג'והן אנטוני (Antony), הכניסה לכנסיית הקבר, 1861, תצלום, אוסף פרטי.

74. בהמשך הספר נירש לשני מושגים אלה שטבע בארת: הראשון הוא "סטודיום", הפרשנות התרבותית, הפוליטית והלשונית של המתבונן בתצלום, דהיינו מערכת הקודים של המתבונן שבמצעותם הוא מפרש, והשני הוא "פונקטום", דקירה, נגיעה אישית שפרט מסוים בתצלום מעורר בקרב המתבונן. ראו רולאן בארת, מחשבות על הצילום, תרגום: דוד גב, ירושלים: כתר, 1988.

ה-19 לא היווה חלק מרפרטואר מסעותיהם של הצליינים ואינו מופיע בתצלומיהם של צלמים אירופים עד תחילת המאה ה-20. נוסף על כך נעדרים מתצלומיהם בתי מלאכה או עסקים בירושלים. הגישה המגמתית כלפי המזרח, שהחלה עוד לפני המצאת הצילום בשנת 1839, המשיכה עד שלהי המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20, ובמסגרתה נכלל העיוורון של צלמים אירופים כלפי מפעל העלייה וההתיישבות הציוני. אולם אין לבטל את המידע החזותי ההיסטורי הרב שהצטבר על ידי צלמים מערביים בקולוניות. תצלומיהם הנציחו מציאות קולוניאלית של יחסי כוחות מובהקים בין כובש לנכבש. השפעותיהם של פרקטיקות קולוניאליסטיות ואוריינטליסטיות אלה ייבחנו להלן במסגרת הביטויים החזותיים של צלמים מקומיים.

ג. צלמים מן המזרח

דרישות השוק המערבי, בעיקר האירופי, הכתיבו את יחסי הגומלין בין צלמים מקומיים רבים לקהל היעד האירופי: תיירים ורוכשים פוטנציאליים של גלויות מארץ הקודש באירופה. גם צלמים מקומיים ציונים תרמו להנצחת סטריאוטיפים אוריינטליסטיים ששירתו את צורכי השוק של הקהל האירופי וענו על הקונבנציות האסתטיות שקהל זה הורגל אליו. הצלמים המקומיים הראשונים שהקימו סטודיו מקצועי בארץ הקודש, כשני עשורים לאחר המצאת הצילום והגעתו לארץ ישראל (ב-1839), היו ממוצא נוצרי, ובהם ארמנים ונוצרים ממוצא סורי.⁷⁵ מסורת צילום הסטודיו וצילום הדיוקן, כפי שהתפתחו במערב, לא פסחו על צלמים אלה. רבים מהם פתחו ברחבי המזרח הקרוב חללי סטודיו מקצועיים לצילום שדמו לאלו שהיו באירופה באותה העת. להלן יוצגו כמה

75. Al-Hajj, "The Armenian Pioneers of Middle Eastern Photography", pp. 22-26.

מאפיינים סגנוניים וקונטקסטואליים מרכזיים הקשורים להופעתם של תצלומים שנעשו על ידי צלמים מקומיים לא יהודים במסגרת תולדות הצילום של ארץ הקודש/פלסטין. אלו הם הקשרים בולטים בלבד, המייצגים סוגיות מהותיות, ללא ניסיון למפות את התמונה כולה.⁷⁶

הראשונים מילידי המקום שהקימו סטודיו לצילום היו בוגרי הסדנה לצילום שהוקמה בירושלים ב-1859 במנזר כנסיית סנט ג'יימס על ידי הפטריארך הארמני ישעיהו גאראבדיאן (Garabedian).⁷⁷ בין צלמים ארמניים אלה ניתן לציין את גארבאד קריקוריאן (Krikorian), שייסד סטודיו לצילום ב-1885, ואת יוסף טומאיאן (Toumayan), שפתח סטודיו לצילום ב-1907. צלמים נוספים החזיקו סטודיו באותו אזור, דוגמת הצלם הארמני אלייה קהואג'יאן (Kahvedjian). תצלומי הסטודיו שצילמו צלמים דוגמת קריקוריאן וטומאיאן – דיוקנאות במתכונת אירופית קלאסית – נמכרו לתירים שפקדו את ירושלים והתארחו במלונות בסמוך לשער יפו.⁷⁸ כך למשל, אנשי דת נוצרים מתוארים בסמיכות לפריט ריהוט מזרחי כלשהו, המעיד על מוצאם, בעודם אוחזים בידם מגילה או ספר המלמדים על השכלתם. בתצלום סטודיו של קריקוריאן מופיע ראש העיר

76. להרחבה על אודות צילום מקומי שנעשה על ידי צלמים לא יהודים, ראו Issam Nassar, "Familial Snapshots: Representing Palestine in the Work of the First Local Photographers", *History and Memory*, 18, no. 2, Fall/Winter 2006, pp. 139-155; Paul E. Chevedden, *The Photographic Heritage of the Middle East: An Exhibition of Early Photographs of Egypt, Palestine, Syria, Turkey, Greece, & Iran, 1849-1893*, Malibu: Undena Publications, 1981; Yeshayahu Nir, *The Bible and the Image: The History of Photography in the Holy Land, 1839-1899*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

77. Barbara Bair, "The American Colony Photography Department: Western Consumption and 'Insider' Commercial Photography", *Jerusalem Quarterly*, 44, Winter 2010, pp. 28-38.

78. Ibid, p. 29.

של ירושלים פאדי אפנדי אל-עלמי (al-Alami) עם בנו מוסא וכתו ניימטי.⁷⁹ האב ובנו הצעיר מעונבים, לובשים חליפות מערביות ותרבוש לראשם. העלמה ניצבת מאחור בחולצת מלמלה לבנה וסרט תחרה לבן בשערה. האב והבן מופיעים ליד פריטי ריהוט מגולפים מעץ, ואגרות נייר בידיהם. הלבוש, הריהוט והמסמכים הכתובים נועדו להצביע על השכלתם ועל מעמדם החברתי הגבוה. התרבוש, אטריבוט מזרחי מובהק, מעיד על שיוכם הגיאוגרפי למזרח. בתצלום סטודיו אחר של קריקוריאן משנת 1921 מופיע גבר פלסטיני על רקע נוף מצויר בלבוש בדואי הכולל עבאיה, כאפייה וחבל מלופף הקרוי Agal (ובערבית Iqal, שפירושו סרט) המחזיק לרוב כאפייה.⁸⁰ בידו הימנית רובה, ולמותניו חרב בנדן. בסמוך לו, על משטח סלעי, ניצבת סלסלת קש ובתוכה אטריבוט מזרחי מובהק: כד מים עשוי חרס. מהתבוננות בתצלומיו של קריקוריאן עולה שבדומה לצלמים היהודים והאירופים, גם לו היו שלל תלבושות מזרחיות שהציע לקהל לקוחותיו ורקעים מצוירים של נופים "מערביים" (כגון צמחייה עשירה ונהרות מים שופעים), אך קהל היעד היה בעיקר פלסטינים, תיירים ועולי רגל ולא יהודים בני המקום או בני העליות הראשונות. הקונטקסט שבו נעשו התצלומים וזהות המצלמים כפלסטינים בני המקום או כתיירים מבדילים אותם מתצלומים של צלמים אירופים וצלמים יהודים ראשונים. תצלומי הצלמים הארמנים משקפים את הנוהג הקולוניאלי השכיח של התחפשות לילידים, או את החיקוי המדויק של נוהג זה בידי פלסטינים מקומיים הנראים בתלבושת בדואית. לעומת זאת, תצלומיהם של צלמים יהודים מעידים כאמור גם על מגמה של התמזרות.

79. גארבאד קריקוריאן (Krikorian), Mayor of Feidi Effendi al-Alami, Jerusalem, Ni'mati, Musa, שנת ה'20, תצלום, אוסף John D. Whiting, P&P, Loc, ספריית הקונגרס האמריקאי, וושינגטון, ארה"ב.
80. גארבאד קריקוריאן (Krikorian), P&P פאראנג', תצלום, ספריית הקונגרס האמריקאי, וושינגטון, ארה"ב.

הצלם קריקוריאן פתח סטודיו לצילום סמוך לחומת העיר העתיקה בדרך יפו, ואליו הצטרף בשנות ה-20 הצלם הפלסטיני ח'ליל ראאד (Raad). ראאד נולד בסביבות 1854 למשפחה פלסטינית-נוצרית בלבנון ונחשב לצלם המקומי הפלסטיני הראשון.⁸¹ הוא למד את מלאכת הצילום בסדנה לצילום שהתקיימה במנזר הארמני, פיתח קשרי ידידות ועבודה עם הצלמים הארמנים ופתח סטודיו לצילום בדרך יפו ב-1890. הוא תיעד במצלמתו את ההוויה הפלסטינית המקומית על כל היבטיה, מסוף המאה ה-19 ועד ראשית שנות ה-30 במאה ה-20. ראאד שירת קהל יעד רחב, מתיירים ועולי רגל ועד אנשי היישוב היהודי שעשו שימוש בשירותיו, ולכן ניתן לגלות מגמות ז'אנריסטיות מערביות מובהקות בתצלומיו, וחלקם אף נכללו במדריכי טיולים לארץ הקודש. כדוגמה למגמות הצילום המערביות שניכרות בתצלומיו ניתן לציין את תצלום הסטודיו נער מוכר תפוזים,⁸² המבויים לעילא ועומד בכללי תצלומי הסטודיו של "בעלי מקצוע" (הצגת בעל מקצוע עם כלי עבודתו או תוצרתו), בדומה לז'אנר הצילומי שהופיע אצל צלמים דוגמת אוגוסט סנדר (Sander).⁸³ על גבו של הנער נישא סל לאחסון תפוזים, וכדי שלא נטעה בתכולת מרכולתו - התפוזים מוצבים לפניו בערימה, והוא אף אוחז תפוז בכל יד. הרפרטואר התרבותי של צלמים מקומיים ממוצא נוצרי כלל גם איקונוגרפיה נוצרית-דתית מובהקת, וכדוגמה לכך ניתן לציין תצלום של ראאד שבו נראית אישה פלסטינית יושבת בשדה עם תינוק בידיה בתנוחת

-
81. להרחבה על ראאד ראו "Khalil Raad: A Jerusalem Photographer" Al-Hajj, Institute for
 82. ח'ליל ראאד (Raad), מוכר התפוזים, שנות ה-20, תצלום, Institute for Palestine Studies, ביירות.
 83. Susanne Lange and Gabriele Conrath-Scholl, *August Sander: People of the 20th Century*, Vol. 7, New York: Harry N. Abrams, 2002

מדונה והילד.⁸⁴ ראד גם צילם פלסטינים בתחפושת אוריינטלית. אף שלא ניתן לקבוע בבירור אם ראד היה דמות פוליטית שלקחה חלק בהתקוממות הפלסטינית, לאחר מותו נעשה שימוש בתצלומיו כדי להציג את הווי החיים הפלסטיני העשיר באותה העת, אל מול התפיסה הנוצרית האוריינטליסטית שראתה את המקום כארץ הקודש, תוך התעלמות מהאוכלוסייה הערבית המקומית, המוסלמית ברובה, ונגד הטענה הציונית שארץ ישראל הייתה שוממת וריקה מתושבים. ראד אף תיעד במצלמתו את ההתארגנות הפוליטית של התקוממות הפלסטינית בתקופת המנדט. תצלומיו הועברו ב-1948 ללבנון ונותרו ברשות בתו, תושבת ביירות. מאוחר יותר ארכיון תצלומיו נתרם ל-Institute for Palestine Studies שבביירות. גם במרכז ללימודי מזרח תיכון באוניברסיטת אוקספורד קיים אוסף גלויות של ראד.⁸⁵

רונה סלע טוענת שרק בעשורים האחרונים החלו חוקרים פלסטינים "לגלות עניין בייצוגו החזותי של העבר למטרות פוליטיות, אידיאולוגיות ולאומיות".⁸⁶ סלע מנמקת זאת דרך ציונם של כמה מחקרים בנושא, ובהם מחקרה של שרה גרהם-בראון (Graham-Brown) מתחילת שנות ה-80, שהתמקד בהיסטוריה המצולמת של האוכלוסייה הפלסטינית בין השנים 1880-1946,⁸⁷ וספרו של אליאס סנבר (Sanbar) בנושא.⁸⁸ אכן, רוב הספרות

84. ח'ליל ראד (Raad), ללא כותרת, שנות ה-20, תצלום, Institute for Palestine Studies, ביירות.

85. Al-Hajj, "Khalil Raad: A Jerusalem Photographer", p. 38

86. רונה סלע, "היסטוריה מצולמת של פלסטין", תיאוריה וביקורת, 31, 2007, עמ' 303.

87. Sarah Graham-Brown, *Palestinians and their Society 1880-1946*, London: Quartet, 1980

88. Elias Snabar, *Les Palestiniens, La Photographie d'une Terre et de Son Peuple de 1839 à nos Jours*, Paris: Hazan, 2004

הפלסטינית שנכתבה בנושא בעשורים האחרונים עוסקת בכתיבת הנרטיב הפלסטיני וצריבתו בתודעה הקולקטיבית, ובהקשר זה העיסוק בראאד הוא רק דוגמה אחת. תצלומיהם של צלמים פלסטינים ראשונים משמשים עבור היסטוריונים פלסטיניים אמצעי תיעוד חשוב לחיי המסחר, החברה והתרבות העשירים שהתקיימו לפני מלחמת 1948.⁸⁹ בהקדמה לספר *Before Their Diaspora* מאת ההיסטוריון הפלסטיני וליד ח'אלידי (Khalidi) מובאים תצלומים המתארים את חיי ההווי הפלסטינים במאה ה-19 ובעשורים הראשונים של המאה ה-20. הספר מחולק לחמישה פרקים לפי ציר כרונולוגי: הפרק הראשון מתמקד בשנותיו האחרונות של השלטון העות'מאני בפלסטין, 1876-1918; הפרק השני מתמקד בתקופת המנדט הבריטי עד המרד הערבי הגדול בשנת 1935; הפרק השלישי מתמקד בתקופת המרד בין השנים 1936-1939; הפרק הרביעי מתמקד בתקופה שבין 1939 להצעת החלוקה ב-1947; והפרק החמישי במלחמת 1948. בהקדמה לספר קשר ח'אלידי בין התנועה הציונית למפעל הקולוניאלי האירופי, וטען שהפקעת זכויות הפלסטינים החלה עם ייסודה של התנועה הציונית בסוף המאה ה-19 והיא נמשכת למעשה עד היום: "עוד בראשית מפעלם הקולוניאלי בפלסטינה נמנעו אדריכלי ה'חלום' הציוני מלקחת בחשבון את השלכותיו האפשריות על הפלסטינים".⁹⁰ טענתו מקבלת מימוש מסוים מפרקטיקת הצילום הציוני שרווח

89. טענה זו מתייחסת לחיבורים הבאים: Walid Khalidi, *Before Their Diaspora: A Photographic History of the Palestinians, 1876-1948*, Washington DC: Institute for Palestine Studies, 1984; Walid Khalidi, *All That Remain: The Palestinian Villages Occupied and Depopulated by Israel in 1948*, Beirut: Institute for Palestine Studies, 1992; Al-Hajj, "Khalil Raad: A Jerusalem Photographer"; Edward Said, *After the Last Sky: Palestinian Lives* (Photographs by Jean Mohr), New York: Columbia University Press, 1999

90. Khalidi, *Before Their Diaspora*, p. 14, תרגום חופשי משל המחבר.

בארץ ישראל בראשית תקופת הציונות ומפעל ההתיישבות הציוני, וח'אלידי מסב מאגר גדול של תצלומים של צלמים פלסטיניים לצרכים דומים: ייצוג תרבות, חברה והווי של בני המקום כעובדה קיימת.

ההתחקות אחר הטעם האירופי ומפעל ייצורה של ארץ הקודש עבור קונים מערביים רתמו צלמים נוצרים מקומיים רבים לצלם בסגנון אוריינטליסטי. תצלומים בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי המתייחסים לעבודותיהם של צלמים יהודים ציוניים שצילמו את ארץ ישראל נבחנים גם לאור מעמדם האיקונוגרפי, התרבותי וההיסטורי של תצלומים שנעשו על ידי צלמים אלו שאינם חברים בתנועות הציוניות. עבודותיהם הושפעו מהאוריינטליזם האירופי, ואין להן זיקה לקודים של הציונות ולהנפקת דימויי ארץ ישראל.

מצודה של אירופה בלבנט

א. דמות 'היהודי החדש' בעבודותיהם של אמנים יהודים בארץ ישראל

בעגלונים הערביים [...] ראיתי קו ישיר של התבטאות, של מראה עיניים אל גיבורי התנ"ך שלנו [...] אהבתי את הערביים יותר מאשר את הטיפוסים של שלום עליכם.⁹¹

את ראשית תולדות האמנות בארץ ישראל מקובל לראות עם הקמת בצלאל בשנת 1906.⁹² אף על פי שבצלאל לא קם יש מאין,

91. ציור ופיסול: רבעון לאמנות פלסטית, אגודת הציירים והפסלים בישראל, 1973, מצוטט בתוך לויטה, "שנות העשרים - אקזוטיקה של חולות וגמלים", סיפורה של אמנות ישראל, תל אביב: מסדה, 1980, עמ' 39. הדברים לקוחים מתוך ריאיון עם נחום גוטמן משנת 1973, שבו התייחס לעבודתו בשנות ה-20.

92. אריאל הירשפלד, "קדימה: על תפיסת המזרח בתרבות הישראלית", קדימה: המרחב באמנות ישראל, אוצרים: יגאל צלמונה, תמר מנור-פרידמן, קטלוג תערוכה, ירושלים: מוזיאון ישראל, 1998; יגאל צלמונה, בוריס שץ כוהן אמנות: חזונו ויצירתו של אבי האמנות הישראלית, ירושלים: מוזיאון ישראל, 2006.

ואמנים יהודים פעלו קודם לכן בחיפה, בצפת ובירושלים,⁹³ הקמת המוסד מסמנת נקודת פתיחה משמעותית בהיסטוריה של האמנות היהודית המקומית, וזאת הודות לסגנון המקומי שמוריו ותלמידיו שאפו ליצור באותן השנים. לפי עפרת, הסגנון הפרקטי של אמני בצלאל זיהה אמנות עם עשייה ופונקציונליות, מתוך עניין בשילוב של חיים יצירתיים ופתרון כלכלי לתושבי הארץ ולא מתוך עיסוק ב"אמנות לשמה".⁹⁴ אולם סגנון זה נתפס בשנות ה-20 כסגנון שכוונה גלותי על ידי אמנים יהודים מרכזיים, והחלה להסתמן מגמה מודרנית בקרב הציירים שנהוג לכנותם "המורדים".⁹⁵

"בצלאל, בית מדרש לאמנות ולמלאכות האמנות" הוקם על ידי בוריס שץ, פסל מבולגריה. חייו ועבודתו השתנו ללא הכר בהשפעת תנועת התחייה הלאומית היהודית, שהחלה לצבור תאוצה בסוף המאה ה-19. מקריאה בכתביו של שץ ניתן להסיק שהוא נעשה ציוני נלהב והתיידר עם הדמויות המרכזיות שכווננו את התנועה הציונית - הרצל ואחד העם.⁹⁶ יצירתו התמלאה בדימויים

93. גרעון עפרת טוען שההיסטוריה של האומנות והאמנות בארץ ישראל החלה עוד ב-1868 עם הקמת בית ספר לאומנות שהוקם בירושלים על ידי "כל ישראל חברים". ראו גרעון עפרת, "התחלה ראשונה: תורה ומלאכה", זמנים, 103, 2008, עמ' 4-13.

94. עפרת, "האמנות האוטופיסטית של 'בצלאל'", סיפורה של אמנות ישראל, תל אביב: מסדה, 1980, עמ' 17.

95. החלוקה הדיכוטומית לשתי תקופות עוקבות בתולדות האמנות הפלסטית הישראלית השתרשה בשדה המחקר הישראלי. הספר סיפורה של אמנות ישראל, שהתפרסם ב-1980, משמש מאז צאתו לאור בסיס ללימוד תולדות האמנות בישראל. שמו של הפרק הראשון בספר, שנכתב על ידי גרעון עפרת ומתייחס לתקופה המוקדמת של אמני בצלאל, הוא "האמנות האוטופיסטית של בצלאל", והפרק העוקב המציג את "המורדים" הוא "שנות העשרים - אקזוטיקה של חולות וגמלים", שנכתב על ידי דורית לויטה. ראו תמוז (עורך), לויטה ועפרת, סיפורה של אמנות ישראל, תל אביב: מסדה, 1980.

96. נורית שילה-כהן (עורכת), בצלאל של שץ, 1903-1929, קטלוג תערוכה,

של עוצמה לאומית, כפי שהדבר משתקף למשל בפסל מתתיהו החשמונאי (1894),⁹⁷ המוחץ את גופתו של חייל יווני תחת רגלו. לאחר הקונגרס הציוני החמישי (1901) העלה שץ בפני הרצל רעיון להקים בארץ ישראל אקדמיה לאמנות יהודית. חידוש ימי האומה היהודית היה אחד ממרכיבי המוטו של הציונות מראשיתה, ואידיאל זה עמד בבסיס האוטופיה של שץ, אשר קרמה עור וגידים עם הקמת בצלאל.⁹⁸ אניטה שפירא מתארת את אופייה של התנועה הציונית באותה התקופה, וטוענת "שכמו הרבה תנועות לאומיות אירופיות בנות זמנה הייתה בראשיתה תנועה בעלת יומרות תרבותיות יותר מאשר פוליטיות".⁹⁹ סגל המורים של בצלאל נבחר על ידי שץ מבין אמנים שהיו עמיתיו בתנועה הציונית. במשך עשרים שנותיה הראשונות של האמנות שיצרו יהודים בארץ ישראל, כמעט לא נשמעה בקרבם ביקורת על המפעל הציוני. בהתייחסו לרעיון "האוטופיה הבצלאלית" של שץ ולהקמתו של מוסד זה, ציין עפרת: "ההסבר לתופעת 'בצלאל' יימצא במיזוג של אוטופיה לאומית, פילוסופית ואמנותית-חברתית - מיזוג שנתאחד באישיות יוצאת-הדופן של חוזה 'בצלאל', מייסדו ומנהלו, בוריס שץ. אכן, המפעל היה הרבה יותר ממפעל אמנותי: הוא היה בסיס להגשמה אוטופיסטית של חברת מופת".¹⁰⁰

ירושלים: מוזיאון ישראל, תשמ"ג, עמ' 33.

97. בוריס שץ, מתתיהו החשמונאי, 1896, יציקת אבן, הפסל אבד.

98. יגאל צלמונה, "מזרחה! מזרחה? על המזרח באמנות הישראלית", קדימה:

המזרח באמנות ישראל, אוצרים: יגאל צלמונה, תמר מנור-פרידמן, קטלוג

תערוכה, ירושלים: מוזיאון ישראל, 1998, עמ' 49.

99. אניטה שפירא, "הרצל והאירונויות של ההיסטוריה", בתוך: אניטה שפירא,

יהודה ריינהרץ, יעקב הריס (עורכים), עידן הציונות, ירושלים: מרכז זלמן

שזר, 2000, עמ' 11.

100. עפרת, "האמנות האוטופיסטית של 'בצלאל'", עמ' 13.

אמני בצלאל הכתיבו את הטון האמנותי החזותי והקדישו את מאמציהם למציאת טכניקות וסגנונות שיביעו את הרעיונות הציוניים ואת תקוותיהם לגאולת העם היהודי. דמות היהודי החדש בכל גרסתיה קיבלה פרשנות חזותית נרחבת על ידי שץ וסגל המורים של בצלאל תחת שרביטו של שץ ולאור צורכי השעה של הלאומיות היהודית המודרנית, יצירתם האמנותית של אמני בצלאל, בכל התחומים, צמחה מתוך שיח הכורך יחד היבטים אסתטיים ואידיאולוגיים. לטענת נורית כנען-קדר, המוטיבים המרכזיים בעבודות בצלאל היו: "אמנות יהודית וארכיאולוגיה מקומית, מראות ונופים ארץ-ישראליים, טיפוסים של העדות השונות, חיי החלוצים ונושאים תנ"כיים. באלה התקיימה נטייה לסגנון ולאדיאליוזיה, ליצירת חפצים מושלמים מבחינה צורנית וחומרית".¹⁰¹ ערכיהן של יצירות אלו הוכתבו מצורכי הציונות ומפרויקט הדגל הציוני: הקמת בית לאומי לעם היהודי.

קהילת האמנים הירושלמית של בצלאל האמינה שהיא משרתת את המפעל הציוני בכך שהיא מייצרת את ציון החדשה בזיקה לזו הישנה - ייצור שמשמעותו כיבוש המקום באופן סימבולי והבלטת השייכות העתיקה אליו באמצעות אימוץ סמלים מהמזרח ובאמצעות שפת דימויים חזותיים שמתייחסים אל המזרח. בספרו האוטופי של שץ ירושלים הבנויה¹⁰² מתוארת ישראל העתידית כארץ תנ"כית שתושביה היהודים דוברים עברית, לובשים גלימות מזרחיות ומתהדרים בשמות מהמקורות, אך גם מנהלים אורח חיים מערבי מתקדם מבחינה טכנולוגית. ספר זה, שכתב שץ בטבריה, מזכיר בסגנונו ובתכניו את אופייה של ספרות בני העלייה

101. נורית כנען-קדר, ארץ חפץ, אמנות ועיצוב מתכת בשני העשורים הראשונים למדינה, קטלוג תערוכה, תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל, ירושלים: יד יצחק בן צבי, 2006, עמ' 23.

102. בוריס שץ, ירושלים הבנויה: חלום בהקיץ... ספר ראשון, ירושלים: הוצאת המו"ל, תרפ"ד-1924.

הראשונה. האוטופיזם הבצלאלאי ניסה לקשור את הנרטיב הציוני עם עיגונם של שורשי האומה היהודית בעברה במזרח, ובכך ניתן ביטוי מגויס ומגייס לאמנות. כך האמן זאב רבן, שהתמנה בשנת 1914 לראש מחלקת האיור בבצלאל, הפיץ כרזות מעשה ידיו שנועדו לעודד עליית יהודים ארצה באופן שמצביע על התגייסות האמן למטרות התנועה הציונית. באיורו לעטיפת ספרו של שץ ירושלים הבנויה נראה שץ יושב על גג בניין בצלאל בירושלים, לפני המנורה המפורסמת שעיצב רבן, משוחח עם דמותו של בצלאל התנ"כי שמכוסה בגלבייה דמוית טלית.¹⁰³ איור זה הוא דוגמה לצורה שבה החזון האוטופיסטי של בצלאל גרם להיווצרות תוצרים חזותיים רומנטיים בעלי אורנמנטיקה בסגנון מזרחי, ובכלל זה אימוץ מוטיבים אוריינטליים שונים. הוא גם מעיד על מעמדו הבלתי מעורער של שץ כמי שהכתיב את המגמות האמנותיות של תקופת האוטופיזם בבצלאל.

האוטופיזם המגויס של בצלאל פנה אל המזרח כאל מאגר דימויים, אביזרים ומוטיבים כציונים מובהקים של מקומיות ושל ילידיות, וכן כהתייחסות לעבר מית־היסטורי, ולפיכך גם של מימוש השיבה אל המקורות הלאומיים. מגמה זו החזיקה מעמד עד תחילת שנות ה־20. אולם מקץ עשרים שנה האוטופיזם של בצלאל פינה את מקומו לטובת אמנות ששימשה ראי לאידיאלים החברתיים שרווחו באירופה באותה התקופה, והסגנון האמנותי של אמני שנות ה־20 בארץ ישראל הושפע מנטיות אמנותיות אוניברסליות: קוביזם, אקספרסיוניזם ופרימיטיביזם.¹⁰⁴ דורית לויטה כתבה

103. זאב רבן, רישום לשער הספר ירושלים הבנויה, 1924 בקירוב, עט ודיו על נייר, 36x27 ס"מ, מוזיאון ישראל, ירושלים.

104. בשנת 1982 נערכה תערוכה במוזיאון תל אביב לאמנות הסוקרת את המגמות הרווחות באמנות שנות ה־20 בארץ ישראל, ובהן גם התייחסות לתפיסתם של ציירי שנות ה־20 את מזרח. ראו מרק שפס (עורך), שנות העשרים באמנות ישראל, קטלוג תערוכה, תל אביב: מוזיאון תל אביב

בהקשר זה שההשפעה הסגנונית-מודרנית תרגמה את עצמה לסגנון לוקלי ייחודי, אשר מחד גיסא כלל את השפעותיהן של מגמות בינלאומיות באמנות מההיבט האסתטי, ומאידך גיסא נתן ביטוי לתפיסה האידיאולוגית הציונית. האמנים היהודים התעלמו כמעט לחלוטין מהעבר הקרוב הגלותי, שנמצא עוד בתקופת האוטופיזם של בצלאל, הרגישו את העבר הרחוק וקישרו אותו להווה: "הרמות התנ"כית שאותה ביקש האמן לקשור אל עצמו הייתה בת-כלאיים בין הערבי של ההווה לבין היהודי המסורתי, יותר משהייתה יצור היסטורי-אונטי [...]".¹⁰⁵ לדברי לויטה, ציירים יהודים שפעלו בשנות ה-20 - נחום גוטמן, ישראל פלדי, ראובן רובין, ציונה תג'ר, מנחם שמי, אריה לובין ואחרים - התמקדו בעבודותיהם בתיאורי נוף ובילידי המקום הערבים, ששיקפו בעיניהם קשר טבעי לאדמה ולסביבה יותר מאשר העולים היהודים שזה עתה הגיעו מהגולה. הגלות הייתה מוקצית בעיני אותם אמנים שביקשו לחזור אל "המקור", אל העבר הרחוק מעברם הגלותי, לתיאורים תנ"כיים אקזוטיים טבעיים לכאורה, ולהמיר כל סימן של יהודיות מזרח-אירופית שהיה ניתן לזהות אצל אמני בצלאל הראשונים, ב"עבריות" שאפיינה את תלמידי בצלאל.¹⁰⁶ אלה אמני שנות ה-20 המורדים. אמנות בצלאל התאפיינה באורנמנטיקה מזרחית עם סממנים של אר-נובו, ואילו באמנות הארץ-ישראלית של שנות ה-20 הופיעו דימויים של עובדי אדמה ערבים ונופים מקומיים בקווי מתאר חזקים ובנטייה מודרניסטית לפישוט צורני. בעבודותיהם של ציירי שנות ה-20 מופיעים יותר תיאורי פלאחים ערבים מאשר תיאורי חלוצים יהודים. הפלאחים

לאמנות, 1982.

105. לויטה, סיפורה של אמנות ישראל, עמ' 33-38.

106. לדוגמה, האמן אפרים משה ליליין מאייר את דמותו של איכר יהודי בארץ ישראל עם זקן ופאות כשהוא לובש עבאיה. ראו אפרים משה ליליין, יהודי חורש, 1908, תחריט, מוזיאון תל אביב לאמנות.

מתוארים לרוב בפרופיל, מאחור או מרחוק, בהתאם למגמה האוריינטליסטית שראתה את תושבי המזרח כדמויות ארכיטיפיות. לדוגמה, בציורו של נחום גוטמן משנות ה-20 נוף בשרון¹⁰⁷ נראה נוף של אדמות חקלאיות מאוגף בחולות צהובים. במרכז הציור, בקנה מידה מזערי, מופיעים ארבעה פלאחים: שניים ישובים בצל של עץ ושניים אחרים עובדים בשדה. ביצירה בולט הניגוד בין הנוף המעובד והירוק לאדמת החולות, כלומר מודגשת החשיבות של עבודת האדמה, עבודת הכפיים, העשייה והפרודוקטיביות, ואלה מיוחסות לדמויות של ערבים. בציור אחר של גוטמן, נושאת האלומה¹⁰⁸ (1926), מופיעה אישה ערבייה האוחזת בידיה ערימת קציר חיטה. לצדה מופיע כד מים עשוי חרס, המהדהד את קימורי גופה. האישה מתוארת בפרופיל, ונפח ישבנה ושדיה העגולים מתוארים באופן מודגש. במקביל, בציורי התקופה תוארה האישה המזרחית גם כמסתורית, כחסודה ואף כמקודשת, דוגמת תיאורי הנשים המכוסות מכף רגל ועד ראש בציורו של גוטמן פרדסים ביפו¹⁰⁹ (1926). תפיסה דואלית זו של משיכה ורחייה, קדושה ומיניות פורצת, אינה מפתיעה בהתחשב ברוחה של התודעה האוריינטליסטית הציונית שראתה את המזרח כמקום קדום ומיתי, וכד בכד כמאיים בשונותו. כלומר יש כאן תשוקות ציוניות (עיבוד האדמה, שליטה בפרקטיקות חקלאיות) המיוצגות על ידי דמויות מקומיות שאינן יהודיות במפגיע: דמויות של בני המזרח או של יהודים "חדשים". ציורים אלה משקפים את השפעת האמנות האירופית והגישה האוריינטליסטית באמנות על התפיסה

107. נחום גוטמן, נוף בשרון, שנות ה-20, שמן על בד, מוזיאון נחום גוטמן, תל אביב.

108. נחום גוטמן, נושאת האלומה, 1926, שמן על קרטון, 63.5x72 ס"מ, מוזיאון ישראל, ירושלים.

109. נחום גוטמן, פרדסים ביפו, 1926, שמן על בד, 81x60 ס"מ, מוזיאון נחום גוטמן, תל אביב.

של המזרחי האקזוטי בעיניהם של האמנים הארץ-ישראליים, הן בתקופת האוטופיזם הבצלאלני והן בתקופת המורדים. אמני בצלאל ציירו יהודים עם אטריבוטים אוריינטליים ואילו המורדים ציירו את הערבים בני המקום. היהודי החדש של בצלאל הוא דמות מיתית שעברה מטמורפוזה לגילוי שורשיות ושייכות למזרח באמצעות הבלטת סימנים כגון גופניות מופרזת וסגנון אורנמנטליסטי-מזרחי, ואילו היהודי החדש של המודרניסטים הוא החלוץ ההולך ומתקרב ונטמע אל תוך המזרח הממשי כביכול.

אף על פי שהאמנים המודרניסטים שפעלו בשנות ה-20 הגדירו את עצמם כ"מורדים" בבצלאל, הרי שיצירתם שירתה אידיאולוגיה זהה לשלו, והם היו רתומים לאותה מטרה ציונית של המצאת דמותו של היהודי החדש וייצוגה החזותי. דור המורים הראשון בבצלאל הדגיש את חשיבותם של ערכים פרקטיים, חינוכיים ומעשיים, ואילו האמנים המודרניסטיים של שנות ה-20 ואילך התייחסו בעבודותיהם למגמות אמנותיות מערביות שעברו דרך פריזמה מקומית ומזרחית כדי להצביע על סגנון לוקלי ייחודי ועצמאי. שתי המגמות ביטאו באופנים חזותיים שונים את השיח הציבורי הערני שרווח באותן השנים בקרב חברי התנועה הציונית בדבר עיצוב דמותו של היהודי החדש ביחס למזרח, האמור להגשים את יעדי הציונות כתנועה לאומית מודרנית ולגלם את נושא זהותה: הסובייקט הציוני. אולם מאפייני הייצוג של הסובייקט הציוני מורכבים, ונחוץ לקרוא ולפרש את ייצוגיו החזותיים מתוך הסתירה והאמביוולנטיות האמורה ובתוכה.

האמנים, ובכלל זה הצלמים היהודים הראשונים בארץ ישראל - בייחוד בני העליות הראשונות ממזרח אירופה וממרכזה - היו מקורבים להנהגה הציונית והתגייסו לשרת את המפעל הציוני עם מטרתו ההסברתית. תצלומים, איורים והדפסים רבים בסגנון זה, שנעשו על ידי אמנים יהודים דוגמת אברהם סוסקין או אפרים משה ליליין, הודפסו בכמויות מסיביות, וההכנסות מהמכירות הועברו

לקרן הקיימת. הקרן הקיימת פנתה כמעט לכל הצלמים המקצועיים שעבדו בתקופה זו בבקשה שיפיקו תצלומים, והקרן הפכה למעשה למפיק העיקרי של החומרים שהתפרסמו. המהלך מצביע על הפנמת ערכה של האמנות ככלי לכינונה של זהות לאומית יהודית. בהקשר זה עומד הספר עידן הציונות, הכולל אסופת מאמרים העוסקים בשאלות של תרבות וזהות ובשינויים בדמותו המקובלת של היהודי, שנוצרו כתוצאה מהתגבשות האתוס הציוני. הספר דן ביחסי הגומלין בין הגולה ובין ארץ ישראל ובניסיונות לעצב מחדש זהות יהודית המושתתת על הזיקה לארץ ישראל. בהקדמה לספר הצביעו העורכים על גיוסה של האמנות למטרות הלאומיות הציוניות ובדיון המאוחר שהתפתח על אודות אמנות זו: "משקלם של הדיונים בתמורות התרבותיות שהביאה הציונות בכנפיה וביצירתה של ספרות עברית חילונית עלה לאחר שהם חדלו להיות מעין לוויית חן לפעילות המדינית [...]".¹¹⁰ הדיון על אודות מקומה של האמנות בחזון התרבות העברית (החילונית) של חוסי הציונות נדון גם על ידי אבנר הולצמן. הולצמן התייחס למבוכה שהעלה הדיון בנושא התרבות הציונית בקונגרס הציוני השלישי בבאזל בשנת 1899:

אחת הסיבות לכך (למבוכה) היא הפער העמוק לכאורה בין תפיסותיהם של המתווכחים השונים בשאלת זיקתה של התרבות הלאומית החדשה למסורת ישראל מזה ולתרבות אירופה מזה. מצד אחד היו מי שגרסו, שתרבות זו צריכה להמשיך באופן טבעי את המסורת היהודית המקודדת מדורי דורות [...] מן העבר השני ניצב, למשל, יוסף קלוזנר [...] כי הציונות ממשיכה מן הבחינה התרבותית את תנועת ההשכלה [...] בין שני הקצוות האלה ניצבו אנשים שחיפשו את שביל הזהב. כך, למשל, נהג חוקר

110. אניטה שפיא, יהודה ריינהרץ, יעקב הריס (עורכים), עידן הציונות, ירושלים: מרכז זלמן שזר, 2000, עמ' 8.

הפילוסופיה היהודית דוד ניימרק, שהפליג אל העבר כדי לדלות מתוכו עקרונות-יסוד מוסכמים של רוח היהדות שיש בכוחם לשמש גשר מאחד בין המחנות.¹¹¹

בהמשך לדבריו של הולצמן, ארץ ישראל התהוותה בעיני האמנים והצלמים היהודים כמרחב שבו מתמש הטקסט התנ"כי בשילוב עם מאפיינים אוטופיים של התיישבות מודרנית ונראות מזרחית. כך, בשונה מהאופן שבו אמנים אירופים התעלמו מהמציאות הממשית של המזרח וייצגו אותו בתוך קודים מערביים אוריינטליסטיים, אמנים יהודים שהגיעו לארץ ישראל יצרו ז'אנר מיוחד של נראות מזרחית במשולב עם אידיאולוגיה ציונית. בוריס שץ התייחס לפוטנציאל המסחרי של מכירת אמנות לצרכים תיירותיים עבור המבקרים האירופים, מה שמעיד על חשיפתם של מורי בצלאל למסורת האמנותית נוצרית של תיאורי ארץ הקודש: "ארץ ישראל יקרה וקדושה לכל האומות, ולכן יש תקוה כי תוצאותיה תמכרנה יתר קל ובפרט כל הדברים הנצרכים לבתי תפילה של היהודים והנוצרים [...] כ"א מחפש לקנות לו לזכרון 'מארץ קדושה' איזה חפץ עשוי בטוב טעם".¹¹²

לצד האופנים שבהם ספגו בני העליות הראשונות את סביבתם החדשה, כפי שהתבטאו באמנות בעלת מאפיינים אוריינטליסטיים, היו במפגש הזה גם סימנים של אוריינטליזם – של אותה גישת המערב אל המזרח שעליה כתב סעיד. מכתביו של דוד בן-גוריון עולה שהיה ער להתעצבותה של תנועה לאומית ערבית:

נכון הדבר שלתנועה הלאומית הערבית חסר תוכן חיובי. אין מנהלי התנועה דואגים לחינוך העם, לצרכיו החיוניים. [...] אבל

111. אבנר הולצמן, "תרבות נולדת: הספרות העברית ופולמוס התרבות בתנועה הציונית בראשיתה", בתוך: עידן הציונות, עמ' 155-156.
112. בוריס שץ, "בצלאל": תכניתו ומטרתו, ירושלים, 1906; בצלאל: תולדותיו, מהותו ועתידו, ירושלים: סנונית, תר"ע 1909, עמ' 4-5.

אנו נטעה אם נעמוד את הערכים ואת תנועתם באמת מידה שלנו. כל עם יש לו תנועה לאומית שהוא ראוי לה. הסימן המובהק של תנועה פוליטית היא, שיודעת לרכז סביבה המונים. מבחינה זו אין ספק שיש לפנינו תנועה פוליטית. [...] יש חסרונות וליקויים באופי הערבי – והיכן אינם? – אבל הוא אדם כמונו, ואנחנו נפנה אל היסוד הטוב, האנושי שבתוכו.¹¹³

חרף הכרתו של בן-גוריון בקיומה של לאומיות ערבית מקומית ושל עם ואומה ערביים, הרי שתפיסתו את המזרח נאמדת מנקודת מבט מערבית, המבקרת את התנועה הערבית כחסרת "תוכן חיובי". עם זאת, לפני המהפך האידיאולוגי של התנועה הציונית ביחס ליישוב הערבי בעקבות אירועי 1929 והמרד הערבי ב-1936, בן-גוריון לא העלה על הדעת "מדינה שאין בה שוויון גמור ומוחלט, פוליטי, אזרחי ולאומי, לכל תושביה ואזרחיה [...] במדינה יהודית יתכן שערבי ייבחר לראש ממשלה או לנשיא מדינה אם יהיה ראוי לכך".¹¹⁴ בן-גוריון אף טען שמשמעות הציונות היא "היותנו מחדש" עם מזרחי,¹¹⁵ ובהתאם, דמות היהודי החדש התבססה על הדגם שלפיו תפסו הציונים את בני המקום.

ניכרת אידיאליזציה רומנטית קיצונית של הערבי ושל המושג מזרחיות. גישה זו, בשילוב עם אוריינטליזם מערבי טיפוסי, היא שיצרה סוג ייחודי של אוריינטליזם בארץ ישראל באותה התקופה, כפי שהדברים השתקפו בשיח הפוליטי ובאמנות. יצחק בן-צבי ודוד בן-גוריון אף הרחיקו וסברו שניתן למצוא את שורשיו של העם היהודי בקרב הפלאחים הערבים: "דבר אחד ברור: הפלאחים אין מוצאם מהכובשים הערבים [...]. האוכלוסייה הכפרית שמצאו

113. דוד בן-גוריון, "לכירור מוצא הפלחים", אנחנו ושכנינו, תל אביב, תרצ"א, עמ' קנ"ו-קנ"ט.

114. דוד בן-גוריון, במערכה ד', הוצאת מפלגת פועלי ישראל ועם עובד, 1971, עמ' 164.

115. צלמונה, "מזרחה! מזרחה? על המזרח באמנות הישראלית", עמ' 48.

הכובשים הערביים בארץ ישראל הייתה במידה רבה יהודית. רבים מהם קיבלו קודם לכן, למראית עין, את דת הנוצרים".¹¹⁶ הציונות לא צמחה רק במקביל לפוליטיקה של התנועות הלאומיות המודרניות האירופיות במאה ה-19, אלא גם הייתה מושרשת בתפיסה עצמית אירופוצנטרית, שלפיה האדם האירופי מגלם את מיטב התרבות והוא "יציל" את ה"מזרח". כך למשל, בקונגרס הציוני השביעי שנערך בשנת 1907 בבאזל קרא יצחק אפשטיין לדו-קיום בין שני הלאומים בארץ ישראל, בהדגישו את התרומה לקידום המזרח "הנחשל".¹¹⁷ בספרו של הרצל אלטנוילנד הוצגו הערבים לא אחת מנקודת מבט קולוניאלית אירופית, כמי שמודים למהגרים היהודים על שהביאו את המודרנה והקדמה לארץ ישראל. בהתייחס לאלטנוילנד כתבה שפירא: "הם (היהודים) יקימו מצודה של אירופה בלבנט, רעיון זה נכוננו לו עתידות בתולדות הציונות".¹¹⁸ בהמשך דבריה התייחסה שפירא אל המבט שהרצל, בדומה לאירופים רבים אחרים, הפנה אל המזרח:

כלפי אירופה ומנקודת התצפית שלה-עצמה - הייתה הציונות תנועת שחרור לאומי. כלפי המזרח התיכון היא הייתה תנועת קולוניזציה אירופית. [...] כאשר נסע הרצל בכרכרה מיפו לירושלים, האומנם לא הבחין בכפרים הערבים? [...] התנהגותו של הרצל הייתה בהתאם לנורמות המוקבלות בתקופתו, שבה התחשבות ברגשותיהם ובשאיפותיהם של ילידים לא הייתה על סדר יומן של המעצמות האימפריאליסטיות. [...] ככל שהקולוניזציה היהודית תפסה תאוצה כן התעררו המגמות הלאומיות הערביות כנגד.¹¹⁹

-
116. יצחק בן-צבי, ארץ ישראל ויישובה בימי השלטון העות'מאני, ירושלים: מוסד ביאליק, תשט"ו, 1954, עמ' 196.
117. ברלוביץ, להמציא ארץ להמציא עם: ספרות העלייה הראשונה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 130.
118. שפירא, "הרצל והאירוניות של ההיסטוריה", עמ' 15.
119. שם, עמ' 15-16.

כשגיבור הספר אלטנוילנד, היהודי המשכיל פרידריך לוונברג, מבקר בפעם הראשונה בארץ ישראל, הוא מתארה כריקה ולא מפותחת. בביקורו השני, כעבור עשרים שנה, הוא מעיד על התפתחויות חברתיות, תרבותיות, תעשייתיות, כלכליות, ממשלתיות ודמוגרפיות שחלו במקום הודות להופעת היהודים.

כך נקלע היחס הציוני אל המזרח בין שני הקצוות: מצד אחד הערצת המזרח והערבי בתוכו כביטוי של שייכות להיסטוריה-מיתולוגיה של שבטי ישראל, ומצד שני הכרה ברורה בעליונות האירופית ובמשימת התרבות של המקום ושל יושביו הערבים. בין קטבים אלו נע היחס של הציונות אל המזרח: מחד גיסא המזרח כישות זרה, מאיימת בזרותה ולעתים עוינת, פרימיטיבית ונחשלת; מאידך גיסא המזרח והילד המזרחי כמייצגי דימוי אנרגטי, חזק, יצרני, בניגוד לתרבותו של היהודי הגלותי, נטול השורשים היציבים והטריטוריה. שתי הגישות התעלמו למעשה מהקיום הממשי של המזרח הקרוב ומהזהות העצמית של תושביו הערבים ועשו בו שימוש כאמצעי לייצוג עצמי, להגדרה עצמית הקובעת שונות ומובחנות בדומה ל"אוריינטליזם המודרני" שהגדיר סעיד ביחס למעצמות המרכז-אירופיות. שתי הגישות ספוגות, כל אחת בדרכה, בהנחת היסוד שהאדם הציוני הארץ-ישראלי הוא מקומי במזרח, שייך למזרח ("ארץ ישראל"), מקורו במזרח ("מולדת ישנה"), ושואף לילידיות מזרחית ("מתחדשת"). זה איננו האדם האירופי המטייל, המסייר והחוקר בארץ הקודש. סתירה מובנית זו, הייחודית לזהות הציונית החלוצית, קובעת את טיבו של הסגנון האוריינטליסטי שהתפתח בארץ ישראל, והתבטאה בין השאר באמנות הציור ובאמנות הצילום. בעוד שבעמדה האוריינטליסטית, המוקדמת והמודרנית, אין סתירה ואין מתח (המערב הוא סובייקט והמזרח - אובייקט); הרי שבעמדה האוריינטליסטית המקומית קיימת דואליות ויש מתח בלתי פתור. בתקופת השאיפה להתערות במזרח, שהיא הסימן האידיאולוגי של

התקופה הנחקרת כאן ושל האמנות הנוצרת בהשראתה ולשירותה (אמנות בשירות אידיאולוגיה ציונית בכלל, ותצלומיהם של צלמים ציוניים בפרט), מיטשטשים קווי ההפרדה בין הסובייקט והאובייקט. הסובייקט הציוני מכיר את עצמו כמערכי וכמזרחי בעת ובעונה אחת, והאובייקט המזרחי-המקומי נתפס גם כמודל לחיקוי וכדגם מיוחס ומיוחל לזהות המתכוננת והולכת. זה המתח שתצלומיהם של צלמים יהודים ראשונים מנסים להרגיע ולפתור, אך הם גם מייצגים אותו.

הביטוי האוריינטליסטי המקומי, המסתעף מהמקביל המודרני שלו, היה רבגוני וינק ממקורות תרבותיים רבים. זאת מכיוון שדמות היהודי החדש הורכבה למעשה מכמה מודלים שקודדו ועברו תרגום תרבותי, בזיקה לתפיסות אוריינטליסטיות קונבנציונליות ובהתאם למודל מקורי לחלוטין: המודל האתני השמי-היהודי, המודל הלאומי האירופוצנטרי, המודל העברי, וכן המודל של האיכר הרוסי-עברי.

דמות היהודי החדש הושפעה כאמור גם מהמודל העברי ("חדש"), שהושתת על תפיסת עולם רומנטית עברית המבקשת לשרטט את ההיסטוריה של העם העברי בארץ ישראל כעם עובד כפיים דובר עברית.¹²⁰ חלק מבני העליות הראשונות עברתו את שמות משפחתם, שאלו פרטי לבוש מבני המקום, המירו את מאכלי המטבח היהודי-אשכנזי בבישול המכיל מוצרים מקומיים ועוד. אלה פעולות של תרגום תרבותי, וכטיבו של תרגום, פרקטיקות רבות מאבדות את משמעותן המקורית וניטעות בתוך מסגרת

120. היבטים רומנטיים אלו זכו לביטויים רבים בספרות ובשירה, דוגמת סיפוריו של זאב יעבץ, יליד פולין, שהיה ממקימי תנועת המזרחי, או שיריו של אלתרמן, דוגמת השיר "אנשי עליה שנייה": "[...] לא היו נביאים הם ובני נביאים/ אך ידעו הם: בארץ תקום האמה/ אם בארץ יהיו פועלים עבריים/ ושומרים עבריים ובני אדמה. [...]". ראו נתן אלתרמן, "אנשי עליה שנייה", 1958.

אידיאולוגית ומערכת קידוד חדשה. במקרים רבים "מקומיות" הייתה בבחינת העתקה מהמקומי-הערבי.¹²¹ המודל העברי תאם את ערכי התנועה הציונית כתנועה לאומית חילונית בראשית המאה ה-20, כפי שהצביע השימוש הטרמינולוגי של המוסדות הציונים בו, שכן הוא העיד על מוצא אתני קדום. איתמר אבן-זוהר טען שאימוץ דמויות הברדואי והפלאח הערבי על ידי בני העליות הראשונות היה בחזקת פעולת תרגום תרבותי, שהמשיכה באופן אורגני את המודלים המזרח-אירופיים המוכרים: "כך בא ה'ברדואי' השורד הגיבור' במקום ה'קוזאק', וה'פלאח' במקום ה'איכר האוקראיני': הכפייה של הברדואי באה במקום האנפילאות (ה'הטנאות') של האיכר, ו'מה יפים הלילות בכנען' - במקום שיר ערבה נוגה של הקוזאקים על הרוך".¹²² ביטויים לקיומו הקודם של המודל התרבותי המזרח-אירופי ניתן למצוא גם בספרות העברית, שהושפעה רבות מהספרות הרוסית.¹²³ לטענת אבן-זוהר, המודל הרוסי-עברי היה משמעותי ביותר בעיצוב המודל העברי ה"חדש-ישן" שהציונים ביקשו להציע. כדי להצביע על הזיקה בין המודלים התרבותיים השונים, הוא מוסיף ומבסס את טענותיו גם דרך בחינה של התפתחות הגייתה של השפה העברית על בסיס ההגייה הרוסית, בתקופה שבין העלייה הראשונה ובין הקמתה של מדינת ישראל.¹²⁴ כך, על בסיס מרכיבי זהות יהודית-רוסית נטמעו מרכיבי זהות מקומית שנתפסה כאותנטית-קדומה, ובפועל הייתה מקומית-ערבית.

121. איתמר אבן-זוהר, "הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילידית בארץ ישראל, 1882-1948", קתדרה 16 (1980), עמ' 165, הערה 1.

122. שם, עמ' 175.

123. על הזיקה שבין הספרות העברית לספרות הרוסית ראו Itamar Even-Zohar, "Russian and Hebrew - The case of Dependent Polysystem", *Historical Poetics*, Tel Aviv: Porter Institute, 1978, pp. 63-74

124. אבן-זוהר, "הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית", 1980, עמ' 165-189.

לדברי אבן-זהר, התנהגותם התרבותית של מהגרים נעה בין הרצון להשתלב בתרבות-העל של ארץ היעד הקולטת ובין הרצון לשמר את תרבות המוצא. מהגרים בני הדור הראשון מעדיפים לרוב להיטמע בתרבות הדומיננטית של החברה החדשה וכך להמיר ישן בחדש. אולם ההגירה היהודית לארץ ישראל הייתה שונה במובנים רבים, שכן רוב בני העליות הראשונות לא ביקשו לאמץ את תרבות ארץ היעד – לא זו של היישוב היהודי הישן ובוודאי לא זו הערבית כפשוטה. "תרבות כזאת לא הייתה בעלת סטאטוס לשמש אלטרנטיבה, אף כי הייתה יכולה להיות נכונות לאמץ רכיבים מסוימים ממנה. בנקודה זו נעוץ אפוא עיקר ההבדל בהגירה היהודית".¹²⁵ הציונים ביקשו לזקק, כביכול, מהמקומיות הערבית את המרכיבים שנראו ונתפסו כיהודיים-קדומים ואתנטיים. בפועל הייתה זו "המצאה" של תרבות, כדברי ברלוביץ.¹²⁶ עניין זה מאיר את הטענה בדבר סוג מיוחד של אוריינטליזם שהתפתח באמנות המקומית ושניזון מהדר-ערכיות של תפיסת המזרח המדומיין מצד אחד, ומהדר-ערכיות של יחס היהודים הציונים למזרח הממשי מצד שני. קבוצות ציוניות באירופה, דוגמת אנשי "חיבת ציון", המשיכו את תפיסת העולם של תנועת ההשכלה, שפעלה במרכז אירופה במאה ה-18 והתפשטה למזרח היבשת במאה ה-19. במסגרת ההשכלה היהודים ביקשו להשתלב כאזרחים וכמשכילים במדינה המודרנית, הנאמנים למסורת אבות, אך גם מכוננים את מעמדם החדש כאזרחים אירופים. מהלך זה היה בגדר ביטוי לרצונם של הציונים לדחות כאמור את הסטריאוטיפ השלילי של דמות היהודי הגלותי, ולאמץ בארץ ישראל דימוי מערבי חדש, עם ביטוי חזותי מזרחי.¹²⁷

125. שם, עמ' 171.

126. ברלוביץ, להמציא ארץ להמציא עם, שם.

127. Miroslav Hroch, "Zionism as a European National Movement", *Comparative*

יצחק קונפורטי בחן את הדגמים השונים המאפיינים את היהודי החדש בציונות הקלאסית לגווניה, משלהי המאה ה-19 ועד סוף מלחמת העולם הראשונה. לטענתו הציונות היא תנועה לאומית אתנית-תרבותית שהתפתחה בעם היהודי וראתה את עצמה כנציגתו, וזאת בניגוד לעמדה המודרניסטית והפוסט-מודרנית בחקר הלאומיות, הממעיטה בחשיבות המרכיב התרבותי והאתני בלאומיות היהודית: "רעיון היהודי החדש הוא ביטוי למהפכה הרדיקלית שהציונות שאפה לחולל בחיי העם היהודי, אך המהפכנות הציונית, ואף זו הרדיקלית, קיימה שיח בלתי פוסק עם העבר היהודי שנגרדו היא מרדה ומולו הציבה אתגרים חדשים".¹²⁸ בהמשך לטיעונו, ניתן לומר שרעיון תחיית האומה היהודית לא היה כרוך רק בהמצאת זהות לאומית, אלא גם בהמצאת טריטוריה חדשה-ישנה: ארץ אבות, מקום הולדתה של אותה זהות. תפיסה טריטוריאלית (על-זמנית) זו לא כללה את נוכחותם של בני המקום הפלסטינים באותו מרחב פיזי, ובהתאם לכך נעדרים כמעט לחלוטין ייצוגים של כפרים ערבים בציורים ובתצלומים של אמנים יהודים בני העליות הראשונות. כך, חרף מופע של שימוש בכגדי המזרח או הגיית השפה העברית המתחדשת בנוסח ספרד,¹²⁹ ביקשו המהגרים

Studies in Modern European History: Nation, Nationalism, Social Change,

Aldershot: Ashgate Variorum, 2007, pp. 73-81

128. יצחק קונפורטי, "היהודי החדש במחשבה הציונית: לאומיות, אידיאולוגיה

והיסטוריוגרפיה", ישראל, 16, 2009, עמ' 64-66.

129. בהתאם לתפיסה הציונית, שראתה במזרח אופק זהות אפשרי, צורת

ההגייה הספרדית של השפה העברית נתפסה נאמנה יותר למקור מאשר

זו של יהדות אירופה. עם זאת, לא ניתן לראות זאת כאות לקבלת תרבות

שאינה אירופית, שכן יותר מכול המהלך הזה שיקף בפועל התנגדות

ליידיש הגלותית. הגיית השפה העברית, כמקובל כיום, התעצבה בין שתי

צורות הגייה אלו. ראו נתן אפרתי, מלשון יחידים ללשון האומה - הדיבור

העברי בארץ ישראל בשנים תרמ"ב-תרפ"ב (1881-1922), האקדמיה

ללשון העברית, תשס"ד.

היהודים לממש את זהותם הלאומית לפי מודל אירופי וכבני תרבות אירופית ודחו את תרבויות המקום כמסגרת כוללת. שלטון המנדט הבריטי נתפס כגורם מעכב למימוש השאיפות הלאומיות והמדיניות העצמאיות הציוניות, ובני העליות הראשונות לא ראו במערכת זו, או במערכת העות'מאנית שלפניה, מודל תרבותי ראוי לחיקוי, אם כי אלמנטים עות'מאניים מסורתיים - דוגמת הטורבאן - נתפסו כמקומיים ועל כן הם מופיעים כחלק מרפרטואר התלבושות שעמן הצטלמו בני העליות הראשונות.

חרף הפיצול לזרמים שונים בתוך הציונות, כולם כאחד שללו את הגלות וביקשו ליצור מחדש את דמותו של היהודי. למעשה היישוב היהודי החדש ביקש ליצור מודל שלא דווקא מחקה מודל-על אחד, אלא יוצר מיזוג אקלקטי של רכיבים מתרבויות שונות. עיצוב התרבות העברית בתחילת המאה ה-20 היה מורכב אפוא מכוונתם הנאיבית של בני העליות הראשונות להתערות בבני המקום, מהגדרתם האתנית כעם יהודי השב למולדתו, מהיות רובם אירופים ככלל ולמעשה מזרח-אירופים, וכן מרצונם להתקבל כאחד העמים האירופים "הנאורים". עבור היהודים, ביטוי אוריינטלי חזותי הכיל אופציה לתפיסת ארץ ישראל כחלק ממערך גיאוגרפי מזרחי שלם, כמקום הקשור להיסטוריה אזוטרית ולהיסטוריה של העם היהודי. אולם מאחר שהציונות ראתה את הגשמת יעדיה בהקמת בית לאומי מובחן לעם היהודי, אפשרות ההתערות במזרח נותרה בגדר כמיהה רומנטית, כמעין מעטפת מזרחית של סימנים מהמזרח, דוגמת תצלומי הסטודיו של סוסקין שבהם נראים בני העליות הראשונות בפריטי לבוש ואביזרים מהמזרח. על ציר הזמן התבררה שאיפת ההידמות למזרחי המקומי, הערבי, כשאיפה נעדרת אחיזה ממשית.

למעמד הנחות יחסית של היהודים בתוך תרבות אירופה הייתה חשיבות בפנייתם לאופק זהותי מקומי, שנתפס בעיניהם כייצוג של אותנטיות וילידיות המפצה על נחיתותם ומתקנת אותה. תחושת הנחיתות של היהודים נקשרה, בין השאר, לדיון המורכב בסוגיה היסטורית נוספת הקשורה בעיצוב דמות היהודי החדש: האוריינטליזם הגרמני. בנושא זה התייחס אמנון רוז-קרקוצקין לאחד ממוקדי הוויכוח הנרחבים והמתמשכים סביב ספרו של אדוארד סעיד אוריינטליזם. כמה חוקרים טענו שסעיד התעלם מהאוריינטליזם הגרמני, המוסיף לטענתם למורכבות של השיח האוריינטיסטי ביחס ל"שאלת היהודים" ומעמדם ביחס לעמים האירופיים. גרמניה הייתה מדינה אירופית עם מעט קולוניות, שנחשבו זניחות מבחינת המשאבים שיכלה להפיק מהן. במונחים אימפריאליסטיים של המאה ה-19 גרמניה הייתה בחזקת כישלון, ועל כן השיח האוריינטיסטי המקומי שהתפתח באקדמיות הגרמניות היה מנותק במידה רבה מאינטרסים קולוניאליסטיים.¹³⁰ לימודי היהדות באוניברסיטאות האירופיות התקיימו במסגרת הקטגוריה "לימודים שמיים", בתוך "המכונים האוריינטיסטיים", והאוריינטליזם האקדמי הגרמני הכיל את הדיון על היחס שבין גרמניה ליהדות. במסגרת צמיחת המדע המודרני בגרמניה התהוו נקודות מפגש ודמיון בין השיח ההבראיסטי ("עברי") ובין השיח האוריינטיסטי, והיו חוקרים גרמניים שסברו שיש ליהודים מקום בחברה האירופית, כביטוי לתרבות עתיקה רבת-הוד. ניתן לומר שהאירופים כיבדו את המורשת היהודית מבחינה אקדמית, כמו שהיהודים כיבדו את המורשת הערבית של עבודת האדמה וההמשכיות בארץ אבות, אך אלו ואלו היו עיוורים למורשות תרבותיות ולזהויות.

130. אמנון רוז-קרקוצקין, "אוריינטליזם, מדעי היהדות והחברה הישראלית: מספר הערות", ג'מאעה ג, תשנ"ט, עמ' 34-61.

לדברי רז־קרקוצקין, החוקרים האוריינטליסטיים הגרמנים תרמו להתפתחות האנטישמיות המודרנית: "האוריינטליזם לא היה הגורם הבלעדי להרחקת היהודים, אך הוא היה אחד מהיסודות שהפרו את עליית האנטישמיות המודרנית ככוח פוליטי [...] מבחינת היהודים הבעיה לא הייתה בתכונות שיוחסו ל'אוריינט', אלא בכך שהיהודים שויכו אליו"¹³¹. כך למשל הוגדרה יהדות מזרח אירופה בשם "אוסטיוודן" (ostjuden), קרי "יהודי המזרח". רז־קרקוצקין סבר שמחקרים אלה אינם מערערים על התזה המרכזית של סעיד, אך ללא ספק מוסיפים לה נדבך כשבוחנים את הדפוסים האוריינטליסטיים של הציונים שהגיעו לארץ ישראל והיו עסוקים בעיצוב דמותו של היהודי החדש. מבחינת היהודים, הרצון להיות מערביים כרוך גם בהגדרתו של האחר כמזרחי "יותר" מהם. לתפיסתם, היהודים נהפכו לאומה מערבית דווקא לאחר שעברו מזרחה ושבו למולדתם. הגשמתם הלאומית הייתה כרוכה בסימון אוריינט חדש – של הילידים הערבים – שהוא מזרחי "יותר" בזהותו בהשוואה לזהותם שלהם. היהודים מימשו את זהותם כאירופים "לבנים" החיים על אדמת המזרח עם הפיכתם ל"קולוניאליים", ואף על פי שלא היו כאלו, הרי הפוזיציה שלהם כלפי המזרח הייתה קולוניאלית. לדברי רז־קרקוצקין, מתוך השייכות למזרח הציונות בחרה אלמנט מרכזי אחד: היסוד הטריטוריאלי. את שאר האלמנטים של הזהות המזרחית רחו הציונות והממסד האשכנזי, בשאיפתם להתרחק מתיוגם כעם מזרחי. כך הודגש היסוד הלאומי, היחידי והלא־מזרחי בהגדרת דמותו של היהודי החדש. היהודים עיצבו אפוא את תפיסתם הלאומית במקביל להתפתחות הלאומיות באירופה, אך בה בעת ביקשו להיבדל מהם, בלי להיתפס כחלק מהמזרח הממשי או המדומיין, אלא כחלק מטריטוריה גיאוגרפית ומושגית – עם השב אל מולדתו ההיסטורית.

131. שם, עמ' 42.

רז יוסף דן בסוגיית הלובן היהודי האשכנזי בהקשר ליצירות קולנועיות שנעשו בהשפעת האידיאולוגיה הציונית.¹³² לטענתו, האשכנזים שעלו לארץ ישראל חמקו מסימון אתני ונהנו מפריבילגיה של אי-השתייכות ל"צבע" מסוים. הם היו בחזקת "שקופים" בעיני עצמם:

השיח הרפואי האירופי של המאות השמונה-עשרה והתשע-עשרה ראה ב"שחורות" של היהודים סימן לנחיתות גזעית ולטבעו המנוון של היהודי הסובל ממחלות המזרח. היהודיות עצמה הוצגה כמחלתו של היהודי שחי בתנאי עוני, לכלוך והיגיינה לקויה. היהודים, אם כן, לא יכלו "לעבור" כלא-יהודים ולהימלט מרדיפות אנטישמיות משום שמחלתם נכתבה על עור גופם [...]. עם התחזקות ההתבוללות, יהודים דומיינו כבעלי עור בהיר וחיזור יותר. אולם לא היה בכוחה של ההתבוללות, ואפילו לא בכוח המרת הדת לנצרות, כדי למחוק את ה"שחורות" של היהודי.¹³³

יוסף ציין כמה יצירות מפתח קולנועיות המגלמות את הלובן האשכנזי, ובהן: צבר (אלכסנדר פורד, 1933), עבודה (הלמר לרסקי, 1935) וזאת היא הארץ (ברוך אגדתי, 1935). סרטו של הצלם לרסקי הציג את לידתו המחודשת של היהודי החדש בן המערב מן המים, בעודו עומד על אדמה חרבה ומתבונן בשממת המזרח. עלילת סרטו של אגדתי התמקדה בסיפורה של תחנת כוח יהודית להפקת "כוח" ו"אור". ביצירה זו תוארה גבורת היהודי החדש מול איתני הטבע, השממה והתקפות האויבים הערבים. באותה העת, לאחר מאורעות שנות ה-20, התבססה בתרבות העברית דמות הערבי כאויב. גם סרטו של פורד תיאר את הערבים המקומיים כאויבי

132. רז יוסף, "מסומנים: ההבניה של הלובן האשכנזי בקולנוע הציוני", בתוך: יגאל נזרי (עורך), חזות מזרחית: הווה הנע בסבך עברו הערבי, תל אביב: כבל, 2004, עמ' 123-135.
133. שם, עמ' 125-126.

העולים החדשים, המערימים עליהם קשיים ונוהגים בהם כאלומות. בהקשר זה כתב יוסף שלא רק שהציונים גוברים על ההתקפה הערבית הרצחנית והלא-רציונלית, אלא גם מוכיחים לפלאחים הערבים שהשיח' שלהם הוא שחסם את הבאר כדי לנצל אותם. הסרט "מכונן את הנרטיב של האדם הלכן הציוני, שעל פיו אמורים הפלסטינים להודות למתיישבים היהודים-האירופים על שהצילו אותם מהרודנות המאפיינת את חברתם"¹³⁴.

אימוץ המזרח, על מגבלותיו ותלותו האידיאולוגית, התבטא בתחומי תרבות שונים. מגמה זו התגלתה בציור, בספרות, באמנויות הבמה ואפילו בארגונים משמרי תרבות. דוגמה לאחרונים הן ה"תנועות הערביות" שהוקמו בשנות ה-20 של המאה ה-20 על ידי גרטרוד קראוס, ירדנה כהן ושושנה אורנשטיין, שחבריהן לבשו ביגוד ערבי ואף שילבו בשפתם מלל בערבית. דוגמה נוספת היא "חבורת הרועים", אשר חבריה הציונים שמו לה למטרה לפתח את ענף המרעה, בדומה לרועי הצאן הערביים בני המקום. כפי שציין יעקב גולדשטיין, אנשי חבורת הרועים "נמשכו אחרי הבדואים החופשיים. החיים האלה היו להם לסמל ומשאת נפש לנשגב ולהוד בחיים"¹³⁵. "התנועות הערביות" לא החזיקו מעמד בשל השינויים האורבניים והכלכליים שחלו בארץ ישראל בשנות ה-30. העלייה החמישית הביאה ארצה כמאתיים אלף יהודים, בעיקר יוצאי גרמניה, והניגוד בין היהודי "המערבי" - האוריינטלי הפחות מזרחי - ובין המזרחי הערבי, המאיים ו"הנחשל", התחזק. בהתאם לכך, אמני שנות ה-30 שיצאו לפריז, מרכז האמנות המערבית באותן השנים,

134. שם, עמ' 130.

135. יעקב גולדשטיין, חבורת הרועים: רעיון כיבוש המרעה בעלייה השנייה (1907-1917) ומימוש, תל אביב: משרד הביטחון, 1993, עמ' 25.

ויתרו לחלוטין על הפנייה למזרח ולים התיכון. ה"עבריות" חובקת המזרח של שנות ה-20 הומרה בהווייה אירופית בינלאומית.¹³⁶ ניתן אפוא לסכם ולומר שדמותו של היהודי החדש היא דמותו של העברי המולבן בן המערב, הרוחה את דמות היהודי הגלותי החלש או השמי ומאמץ את הדימוי הרומנטי של האיכר הרוסי, וכן את הדימוי הפעלתני והשורשי של הפלאח הפלסטיני ושל הברואי. הוא מאמץ את המזרח כשריד של מורשת אבות, בעודו מדלג על תקופת גלות ארוכה ובעודו מתעלם מהמזרח של בני המקום הערבים. יש לו מזרח מדומיין כבית ולא כמקום זר, יש בו מזרחיות מסוג מיוחד המטשטש ומדחיק את המזרחים המקומיים ואת תרבותם. ניתן לבחון את ביטוייה החזותיים של זהות מורכבת זו לאור עבודותיהם של אמנים מתחומי יצירה שונים, דוגמת הופעתם של דמויות פלאחים בציור על רקע שגשוג חקלאי של מושבות עבריות, או דוגמת הופעתם של בני העליות הראשונות עם פריטי לבוש מזרחיים בסטודיו של צלמים ציוניים. בתוך כך דווקא הצילום, שבו קיימות ראיות מסוימות מן המציאות, כדבריה של סוזן סונטאג, מהווה מסמך היסטורי לביטוייהן של התפיסות הללו בהתייחסן לתרבות המזרח.

ב. אוריינטליזם טרום-ישראלי

השימוש במונח אוריינטליזם טרום-ישראלי דורש הבהרה טרמינולוגית, המייחדת הסתעפות זו ביחס למושג האוריינטליזם. המגמות האמנותיות שרווחו בקרב הציונים לאחר הגעתם לארץ ישראל נשאבו מהתרבות האירופית בת המאה ה-19, ונמזגו ביחסם האמביוולנטי של הציונים כלפי המזרח, שהיה לאחד

136. ראו דורית לויטה, "שנות השלושים - ההשפעה הצרפתית", סיפורה של אמנות ישראל, תל אביב: מסדה, 1980, עמ' 53-84.

מעמודי התווך של זהותם המערבית. את הביטוי של מגמות אלו הגדיר אריאל הירשפלד כאוריינטליזם "ציוני": "האוריינטליזם הציוני היה כרוך ברעיון ה'התחיות', ברעיון הלידה-מחדש אל תוך ההיסטוריה והשיבה אל הקדמוניות, והוביל אל דימויי חיקוי של המזרח שיצרו סינתזה בין היהדות המתחדשת לבין ההווה המזרחית [...]".¹³⁷ הירשפלד תחם את מה שהוא כינה אוריינטליזם "ציוני" בין תחילת ההתעוררות הלאומית היהודית במאה ה-19 ובין העלייה השלישית (1919-1924) והרביעית (1924-1929). בדומה למסגרת הזמן שהציע הירשפלד, נתייחס אל ביטויי המקומיים המוקדמים של האוריינטליזם בארץ ישראל בשלושת העשורים הראשונים של המאה ה-20. אולם סופה של מגמה אוריינטליסטית זו יסומן לא רק ביחס לשנה המציינת את סופה של העלייה הרביעית, אלא גם לפי המפנה התודעתי שחל ביישוב היהודי ובהנהגה הציונית בעקבות מאורעות תרפ"ט ותרכ"ו. מאורעות תרפ"ט היו מפנה בתולדות ההגנה מאחר שהתרחשו לאחר תקופה ארוכה של שקט יחסי תחת השלטון המנדטורי, שבה חזרה האמונה של מנהיגי היישוב היהודי ביכולת השלטון הבריטי לשמור על חוק וסדר:

היחיד בין מנהיגי-התנועה המרכזיים, שלא פסק מלהתריע בעצם שנות השלווה של פלומר והנציב העליון על הסכנה האורבת ליישוב הבלתי-מזוין והוקיע בלי רחמים את שאננות מנהיגי התנועה, היה זאב ז'בוטינסקי. עוד באב תרפ"ח (אוגוסט 1928) קרא מעל במת הקונגרס הי"ד: "השלום איננו עדיין בארץ ישראל, ולכן עומדים אנו מלאי חרדה בפני שאלת הביטחון [...] מצטער אני כי אנשים רציניים, החייבים לראות בכל יהודי בארץ אה, אחות, בת או בן, קמים ומשתמשים בנימוק שאיננו נימוק כלל. הם

137. הירשפלד, "קדימה: על תפיסת המזרח בתרבות הישראלית", עמ' 18-19.

אומרים: 'הרי היו לנו בארץ ישראל שלוש שנות שקט'. חיים אנו בארץ שבה מתנהלת פעילות חתירה והסתה מכל הצדדים [...]'¹³⁸.

עם זאת הביטוי "אוריינטליזם ציוני" שבו השתמש הירשפלד אינו מאפשר מיקוד גיאוגרפי של התופעה או הסגנון בארץ ישראל. המונחים "ציוני", "ציונות", "ציונים" או "יהודים ציונים" מתייחסים לקבוצות, לזרמים ולתנועות רבות המתכנסות תחת הכותרת "ציונות", ובמקביל לביטויים החזותיים האמנותיים בארץ ישראל, המשיכה להתקיים באירופה ובתפוצות בכלל אמנות יהודית, "מודרנית" ו"ציונית", שניתן לזהות בה סגנון אוריינטליסטי. שרה חניסקי כתבה ש"הטענה הגורפת ביחס למונופול הציוני על הייצוג הוויזואלי היהודי המודרני אינה מדויקת. כפי שכבר נטען, במקביל לייסודו של שדה האמנות העברית ב-1906, התכונן, באותו פרק זמן, שדה אמנות יהודית מודרנית באירופה"¹³⁹. אם כך ההגדרה "אוריינטליזם ציוני", אף שהיא משמשת נקודת מוצא טרמינולוגית, הנה הגדרה נטולת ניואנסים וגורפת ביסודה.

מלבד הצעתו המושגית של הירשפלד, שדה התרבות הישראלי משתמש לרוב במונח אוריינטליזם בקשר לזירה התרבותית שבדינונו בצמידות להטיות של המונחים "יהדות", "עבריות", "מקומיות" או "ארץ-ישראליות", ללא הצעה של צירוף או מיקוף טרמינולוגיים. לדוגמה, בקטלוג התערוכה קדימה, המזרח באמנות ישראל האוצר יגאל צלמונה פירש את המונח "אוריינטליזם" בהקשר של אמנות ישראלית, וטען שהמבט הציוני על המזרח הוא מקרה פרטי של האידיאולוגיה שכונתה "אוריינטליזם"¹⁴⁰. כפי שתארה חניסקי:

138. יהודה סלוצקי, שאול אביגור, גרשון ריבלין, (עורכים), 1976 תולדות ההגנה ב': מהגנה למאבק 1920-1945, תל אביב, עם עובד, 1976, עמ' 250.

139. שרה חניסקי, "עיניים עצומות לרווחה - על תסמונת הלבקנות הנרכשת בשדה האמנות הישראלית", תיאוריה וביקורת, 20, 2002, עמ' 75.

140. צלמונה, "מזרחה! מזרחה? על המזרח באמנות הישראלית", עמ' 47-93.

ב-1998 חגג מוזיאון ישראל את יובל החמישים למדינת ישראל בסדרה של תערוכות שהוקמו במיוחד לציון האירוע. התערוכה המרכזית - "אולי תערוכת הנושא ההיסטורית הגדולה והמקיפה ביותר שנערכה אי פעם בתחום האמנות הישראלית" (סניידר, 1998) הייתה קדימה: המזרח באמנות ישראל (צלמונה ומנור-פרידמן, 1998). נושא התערוכה, כפי שנוסח על ידי האוצר יגאל צלמונה, היה: "המבט הציוני על המזרח... [כ]מקרה פרטי של האידיאולוגיה שכונתה... 'אוריניטליזם', כלומר האופן שבו המערב רואה את המזרח, והאופן שבו הוא למעשה ממציא אותו, כדי שזה יחזיר לו את תמונת עצמו במהופך, כזהות מובהקת השונה ממנו לחלוטין" (שם, 47). [...] אין ספק כי הונחה כאן הצעה נועזת לקריאה ביקורתית של האמנות הישראלית.¹⁴¹

גישתו של צלמונה זכתה לביקורת בהמשך מאמרה הנודע של חניסקי "עיניים עצומות לרווחה - על תסמונת הלבקנות הנרכשת בשדה האמנות הישראלית".¹⁴² לטענתה, השימוש שעשה צלמונה במונח "אוריניטליזם" התעלם מרשת היחסים הקולוניאליים בישראל: "קדימה מתנערת כליל מן הצורך לפרוס את היחסים הקולוניאליים שבהקשרם התפתחה האמנות האוריניטליסטית הישראלית, ולבטח שמתקיימת הכחשה גורפת לגבי האפשרות ששדה האמנות עצמו הוא חלק מן המארג המאפשר את היחסים הקולוניאליים".¹⁴³ חניסקי כותבת על הקשר הקולוניאלי ביחס למה שהיא מכנה "שדה האמנות העברי": "כיננו של שדה אמנות אירופי במרחב גיאוגרפי שאינו אירופה מספק לזהות המתמערבת אתגר ממשי של 'שליחות' קולוניאלית, השואפת להקים את אירופה מחוץ לאירופה [...] הופך שדה האמנות העברי למגרש אימונים

141. חניסקי, שם, עמ' 57-58.

142. שם, עמ' 57-86.

143. שם, עמ' 59.

משוכלל לתרגולת של הזהות המתמערבת".¹⁴⁴ גם הסימוכין שהיא מציעה, "שדה אמנות עברי", דורש דיוק טרמינולוגי המתייחס להקשר כרונולוגי מסוים, מאחר שהשימוש במונח "עברי" משקף היבטים חלקיים בלבד בצבינה של אמנות שנעשתה על ידי אמנים יהודים בארץ ישראל בתחילת המאה ה-20.¹⁴⁵

בתגובה לוויכוח הקיים לגבי מהותו האוריינטל של הביקורת על האמנות הארץ-ישראלית, הצירוף "אוריינטליזם טרום-ישראלי" מספר זה מציע מעיד על גיאוגרפיה, אידיאולוגיה ותקופת זמן מסוימים. הוא שואף לדייק את הגדרת האוריינטליזם ה"ציוני" ואת הגדרת האוריינטליזם כ"ארץ-ישראלי", אף על פי שתקופת הופעתו היא תקופת היישוב. זאת במטרה למקד את הגישה האוריינטליסטית של האמנים היהודים שפעלו בתחילת המאה ה-20 בהקשרים היסטוריים, לאומיים וכרונולוגיים נקודתיים. השימוש ב"אוריינטליזם טרום-ישראלי" והגדרת ביטויי החזותיים כ"סגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי" ממקמים את התופעה ביחס לציר זמן וביחס לביטוי אידיאולוגי לאומי בפועל.¹⁴⁶ המילה "טרום", הקשורה לממד הראשון, מעידה מטבעה על נקודת מבט אוריינטליסטית שונה מזו שעתידה לבוא אחריה, וגם מזו שהתקיימה לפניה, וכן על המודעות המחקרית המכירה בנקודת המבט המרוחקת, המודעת

144. שם, עמ' 69.

145. גם ההצמדה שנעשתה בין אוריינטליזם למקומיות מתבררת כהטיה קלה מאחר שניתן לאתר ביטויים לסגנון אוריינטליסטי גם בעבודותיהם של צלמים מקומיים שאינם יהודים וניתן לכנס גם את עבודותיהם תחת הכותרות "אוריינטליזם" ו"מקומיות", אף על פי שלא ניתן לחשוד שצלמים אלו קשורים לזירה התרבותית הציונית הנדונה.

146. הכתיבה ההיסטוריוגרפית של "האמנות הישראלית" נענית לגבולות לאומיים וטריטוריאליים ללא ניסיון לבחון את ההגדרות הללו. הטרמינולוגיה "טרום-ישראלי" נועדה להצביע על הכרה בעצם הגשמתו הלאומית בפועל של המפעל הציוני, והשימוש בה אינו נועד להביע עמדה פוליטית.

להקמת מדינת ישראל, מהתקופה שבה התקיימה הזירה התרבותית הנדונה. הממד השני קשור בהתפתחות ההגדרה הלאומית של אותו ביטוי אוריינטליסטי. המונח "ארץ ישראל", שהתייחס לטריטוריה רחבה יותר מזו שעליה הוקמה ישראל, הוחלף במונח "מדינת ישראל", מכוח החלטה רשמית של מנהיגי המוסדות הציוניים. "אוריינטליזם טרום-ישראלי" הוא אפוא מונח הכולל מאפיין מהותי כרונולוגי, המתייחס לסגנון ולמחקר המתאר תופעה בתוך רצף התקיימותה, ועוסק בתולדותיו של נושא, סגנון, יחס והשקפת עולם ואזור גיאוגרפי שהפך לישות מדינית.

בעוד המינוח "ארץ-ישראלי" מתייחס לתפיסה על-זמנית גיאוגרפית של טריטוריה מסוימת לאורך ההיסטוריה היהודית,¹⁴⁷ המינוח "ישראלי" מעיד על הגשמה מדינית בפועל בחלק מהטריטוריה המוגדרת על ידי העם היהודי כ"ארץ ישראל". במדינת היהודים כתב הרצל על זיקתם של "בני ישראל" ל"ארץ ישראל", והמונח הופיע בספר פעמיים. בפעם הראשונה בפרק "פלשתינא או ארגנטינא", שבו הרצל מדגיש את הקשר ההיסטורי והרוחני לארץ: "ארץ ישראל היא ארץ מולדת אבותינו היקרה לנו ועד נצח לא נשכחה, יחרד כל איש מאתנו ונפשותינו משתוקקות לשוב אליה. [...] משמרתנו, משמרת הכבוד הזאת תהיה לעד, כי נפתרה שאלת היהודים אחרי אלף ושמונה מאות שנה של נודדים".¹⁴⁸ מדבריו עולה שבדומה לחברי התנועה הציונית ומנהיגיה, גם הוא ראה את "ארץ ישראל" כ"מולדת" של היהודים. בפעם השנייה הופיע במדינת היהודים המונח "ארץ ישראל" בפרק "דבר האחזנו בארץ", במטרה להבדיל בין ההתיישבות היהודית בארץ ישראל

147. המונח "ארץ ישראל" מופיע לראשונה בשמואל א' י"ג, י"ט: "וחרש לא ימצא בכל ארץ ישראל".

148. בנימין זאב הרצל, מדינת היהודים: ניסיון לפתרון מודרני של שאלת היהודים, תרגום: מרדכי יואלי, ירושלים: קשת/רבות, 1996.

ובין המתיישבים באמריקה וכדי לעמוד על חשיבות ערך העבודה עבור התנועה הציונית: "באמריקה יש אשר יבואו אנשים לשבת בה גם בדרך הזו: אנשים הבאים לכבוד את הארץ ולהתנחל אותה, יתאספו מסביב לגבולותיה, ולמועד נכון יפלו עליה מכל עבר וייקחוה בחזקה. כן לא יעשה בארץ ישראל החדשה. מגרשי הגלילות והערים ימכרו לכל המרבה במחירים, לא בכסף, אך בשכר פעולותיהם".¹⁴⁹ "ארץ ישראל" הייתה אפוא הגדרה שגורה בקרב חברי התנועות הציוניות כדי לתאר את מולדתם ההיסטורית בשפה העברית, שלא דווקא חופפת את הגבולות המדיניים של מדינת ישראל כפי שהתהוו בפועל. על כן, מנקודת מבטנו - לאחר שהוקם הבית היהודי והוגדר כ"ישראל" - עדיפה ההגדרה "טרום-ישראלי" על פני ההגדרה הסובייקטיבית (המיתית) "ארץ-ישראלי".

בשלב הטרום-ישראלי של האוריינטליזם, דהיינו עד מאורעות תרפ"ט ולפני המפנה המיליטריסטי של היישוב היהודי, ה"ערבי" היה סימן שלתוכו נוצקה המשמעות הציונית, בהופכה אותו לדמות מקראית ולאבטיפוס של יהדות קדומה ומקורית. גם אם הייתה פה פרקטיקה חזותית דומה למוצרי האמנות האוריינטליסטית האירופית, הזיקה למזרח ולערבי הייתה שונה לגמרי. גיל אייל הגדיר את הפיכחון מהתפיסה האוריינטליסטית המוקדמת כ"הסרת הקסם מהמזרח":

הקמת המדינה האיצה תהליך שבמסגרתו רוקנה המטפורה של המזרח מן המשמעות שבה החזיקה בעבר, ואיבדה את לכידותה. הטריטוריה הקוגניטיבית של המזרח בותרה ונפרסה למספר רב של מחלקות שונות ונבדלות, שהסמכות על כל אחת מהן נתבעה בידי קבוצה אחרת של מומחים: מודיעין, ממשל, הסברה וקליטת עלייה. בקצרה, המזרח עבר תהליך של "הסרת קסם", ואילו המזרחנות הפכה בדלנית - לא עוד ממוקמת בינות לתפרים

149. ש.ס.

של "הסימביוזה היהודית ערבית", אלא שוכנת במגדל תצפית המשקיף מעבר לגבול ההולך ומקשיח ביניהם.¹⁵⁰

אייל זיהה את ההתפכחות התודעתית של אנשי היישוב הישן ביחס לבני המקום הערבים עם הקמת מדינת ישראל - "הסרת הקסם" כלשונו. לעומת זאת, לענייננו ראשית ההתפכחות מהעיקרון האוריינטליסטי "הטרומ-ישראלי" חלה בשנת 1929 ולא בשנת 1948, עם השינוי התודעתי שבעקבות מאורעות תרפ"ט ועליית העיקרון המיליטרי. טענה זו מתחזקת לנוכח דבריו של הלל כהן שכתב שהמתקפה הערבית על יהודי ארץ ישראל בתרפ"ט הייתה אירוע ששינה את התודעה הציונית באופן ניכר.¹⁵¹ הוא תיאר בפירוט את השתלשלות המאורעות, שפרצו בירושלים ב-23 באוגוסט 1929 ונמשכו עד 3 בספטמבר 1929, שבסופן נמנו 133 הרוגים יהודים ו-116 ערבים. לטענתו, עד לפרוץ המאורעות היו מתחים ומאבקים ניכרים בין העולים היהודים לאנשי היישוב הישן, ואילו אחריהם הם התאחדו לעם אחד.

הגישה האוריינטליסטית הטרומ-ישראלית הביעה כאמור כמיהה כנה להתערות במזרח, אך היא סבלה מפטרונות. היהודים סברו שהם יפריחו את השממה, יביאו לערבים ציוויליזציה ויפתחו את הארץ הריקה כביכול. ההבדל בינם לבין הסובייקטים הקולוניאליים האירופים, שגם שאפו לתרבת את הקולוניות ("To make the world England"), מתבטא באמונתם - שהם מזקקים תרבות מקומית ולא מיובאת. אולם כך או כך, היהודים המתיישבים היו בני אירופה הנגועים ביחס פטרוני למזרח. ביטויים חזותיים לכך ניתן למצוא בתצלומי הנופים בני הזמן של הארץ הריקה, המתעלמים מהכפרים

150. גיל אייל, הסרת הקסם מן המזרח, ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2005, עמ' 12.
151. הלל כהן, תרפ"ט: שנת האפס בסכסוך היהודי-ערבי, ירושלים: כתר, 2013.

הערביים, או בצירוי הנוף הבראשיתי שלא מופיעים בהם סממנים להתיישבות מקומית ערבית ולנוכחות של רקמת חיים פלסטינית, וכן בתצלומים של עבודת אדמה יהודית. אפרים משה ליליין, שהיה ממקימי בצלאל וחבר נלהב בתנועה הציונית, כותב באחד ממכתביו:

מה בכוחה של עבודה יהודית לחולל. הם הפכו הרים אין דרך בהם, ביצות שורצות חולי ומדבריות-חול למטעים לתפארת ולשדות אקליפטוסים. הכפרים הערביים הדלים נהפכו למושבות מלאות חיים, שכבר היום הולך שמן לפנייה בעולם כמרכז של מסחר! ראשון לציון ויין-כרמל. [...] היהודי שוב איננו איזה רמז! "היהודנים הצעירים" הפכו ליהודים צעירים! אנו משרתים את עמנו באמונה, עד אשר ישובו גוזלי נחלתם להיות אזרחים בני חורין בארצם הישנה. אנו אוהבים את הלאום היהודי שלנו ששומרים לו אמונים! לכן אנו יהודים לאומיים. אנו שואפים להביא לבני עמנו הסובלים אושר על אדמת ציון! לכן אנו ציונים.¹⁵²

מהמכתב עולה השקפת עולם ולפיה הערבים המקומיים זכו מכוח העלייה היהודית. זה הקיום המשותף שחזו הציונים: מעין מזיגה, תערובת של צבע מזרחי מקומי אותנטי עם ליבה יהודית ציונית שלה מאפיינים מודרניים מערביים. האוריינטליזם הטרומ-ישראלי הבחין בין דרגות של מזרח ודרגות של שחורות. לאחר מאורעות תרפ"ט, בן המזרח נתפס כאויב המאיים באופן ממשי על יעדי הציונות (התיישבות יהודית והקמת בית לאומי יהודי) - אויב שיש להילחם בו מחד גיסא ולגאול אותו מה"חוליים" החברתיים והתרבותיים שלו מאידך גיסא. למפנה התודעתי של התנועה הציונית בעקבות המאורעות, ולבטח מאוחר יותר לאחר המרד הערבי (1936), היה ביטוי חזותי ניכר בהתייחס לסגנון האוריינטליסטי הטרומ-ישראלי.

152. רותי אופק, א.מ.ליליין, האמן הציוני הראשון, מכתבים אירים, תחריטים וצילומים, תפן, פברואר 1997.

לדוגמה, כמות התצלומים של צלמים יהודים ראשונים בארץ ישראל שבהם מופיעות כאפיות על ראשיהם של אנשי "השומר" או תצלומי סטודיו עם לבוש אוריינטלי התמעטה משמעותית לאחר

1929, 153

שינוי תפיסתי זה העלים מהרפרטואר התרבותי את הביטוי האוריינטליסטי הטרומ-ישראלי שראה במזרח אופק זהות אפשרי לעצמו, גם אם מתוך עיוורון לצרכיה הלאומיים של האוכלוסייה המקומית ולמאפייני זהותה העצמאיים. עיוורון חלקי זה התבטא כאמור מבחינה חזותית באוטופיזם של בצלאל ובסגנון המודרני של אמני שנות ה-20. שנת 1929 מציינת אפוא נקודת קצה לשימוש במונח "טרומ-ישראלי", הואיל והיא מייצרת ציר זמן הקשור בביטויים האוריינטליסטיים החזותיים של האמנים הציונים: אלה שלפני המאורעות, עם הפנייה למזרח שכללה את אימוצם של פרטי לבוש ואטרבוטים מזרחיים, ואלה שלאחריהן, שנטו להעלים את נוכחות המזרח ופנו לסגנון אירופי בינלאומי.

153. קבוצה אחת בולטת נתפסה בעיני הזרמים השונים בציונות כ"קיצונית" וכ"רדיקלית" ביחסה אל הערבים בני המקום: "העברים החדשים" המכונים גם "כנענים". תנועה תרבותית זו הוקמה בשנת 1939 וקראה לגשר בין תרבויות העמים שחיו באזור לפני אלפי שנים ובין תרבות העם העברי. הכנענים קראו לנתק את הקשר בין העם היהודי שבגולה ובין היהודים שעל אדמת ארץ ישראל. דומה שרצונם להיצמד למסורות תרבותיות ילידיות משקף חיפוש אחר מודל אלטרנטיבי למודלים התרבותיים הציוניים שרווחו בתחילת המאה ה-20, במיוחד מן הנוסח האוטופי והנאיבי של הצגת המזרח בראשית היישוב העברי. הביטוי החזותי של הגישה הכנענית היה שימוש בצורות ובסגנון פרימיטיביים, בהשפעתה של אמנות מזרחית מאזור הסהר הפורה. עם היצירות המזוהות עם הכנענים נמנות נמרוד ושבזיה של יצחק דנציגר, 1939 ואדם בערבה, יחיאל שמי, 1951. ראו יצחק דנציגר, נמרוד, 1939, אבן חול, 33x95 ס"מ, אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים; יצחק דנציגר, שבזיה, 1939, אבן חול, גובה 56 ס"מ, אוסף הפניקס חברה לביטוח, תל אביב; יחיאל שמי, אדם בערבה, 1952, אבן גיר, 60x70x210 ס"מ, עיזבון האמן, כברי.

השימוש במונח "אוריינטליזם טרום-ישראלי" מניח שתופעת האוריינטליזם, לפחות כסגנון באמנות, הושפעה - ולכן עברה תמורה - מהשינויים בתודעה הלאומית ביחס לקשר בין היהודים הציוניים והפרויקט הציוני בהיבט ההתיישבות והכיבוש הטריטוריאלי, ובין "מזרח" וה"מזרחיות" - כמקום, כנוף, כסביבה, כמרחב וכאנשים. האוריינטליזם הטרומ-ישראלי קשור אפוא גם באירוע הקמת מדינת ישראל בעקבות תוצאות מלחמת 1948, ולא רק במאורעות 1929 ובמרד הערבי, שהיה המיצוי של הפער התודעתי הנאיבי.

קיימת זיקה בין שלב האוריינטליזם הטרומ-ישראלי, המתאפיין בשאיפה כנה להתערות במזרח לצד התעלמות מצורכיהם הלאומיים ומורשתם התרבותית של תושבי המזרח, ובין מימושה המדיני של השאיפה הציונית בדמות הקמתה של מדינת לאום יהודי. הגדרת המדינה היהודית כמדינת לאום יהודי משקפת גם את השתלשלות הגישה האוריינטליסטית המאוחרת, דהיינו את האוריינטליזם הישראלי, ביחס לילידים הערבים, אשר לאחר מאורעות 1929 הוגדרו כאויבי מטרתיה של התנועה הציונית ולא כנושאייה של התרבות המקראית כביכול.¹⁵⁴

תנאי הכרחי לקיומו של מבט ומבע אוריינטליסטי הוא קיומה של הגמוניה דומיננטית אוקסידנטית כלשהי הפועלת בשדה כוח לא שוויוני בין שתי ישויות שונות, או בין מרות תרבותית ומדינית דומיננטית, דוגמת המעצמות האירופיות, ובין תרבויות וקהילות חלשות ממנה המובחנות כלא-אירופיות, כלא-לכנות,

154. חנה ארנדט (Arendt) ביקרה בחריפות את ההנהגה הציונית בשנות ה-40 על כך שהתעלמה מזכויות הערבים. ארנדט סברה שהתפיסה האנטישמית מבוססת על הכחשת ההווה היהודי, ולכן, כחלק ממיגור האנטישמיות, הציונות צריכה לדגול בפתרון דו-לאומי המכיר בזכויותיהם ובקיומם הממשי של הפלסטינים כעם. מאמרה בנושא ראה אור ב-1950. ראו Hannah Arendt, "Peace or Armistice in the Near East?", *The Review of Politics*, Vol. 12, No. 1, January 1950, pp. 56-82

כלא-מערכיות. אף על פי שהעולים היהודים נשאו עמם את תרבות אירופה לארץ ישראל, הם לא היו בחזקת נציגיה הרשמיים של מעצמה אירופית כלשהי שבאה להפיץ את תרבותה, דתה או מנהגיה בקרב בני המקום, אף על פי שהיו התבטאויות בודדות בדבר הצורך לגייר את הפלאחים הערבים, וכך להפכם לחלק מהחזון (המערבי) הציוני והתרבות היהודית.¹⁵⁵

בבואנו לבחון את ביטוייו של האוריינטליזם הטרומ-ישראלי, יש לציין שמעמדה של ההנהגה הציונית והתנועה הציונית אינו בר-השוואה לעוצמתו של האימפריאליזם האירופי, והיה יסוד למחשבה שהעולים הציונים לא יישאו איתם לארץ ישראל את "חבילת" האוריינטליזם האירופי. עם זאת, מוצאם של רוב הציונים בעליות הראשונות היה אירופי, גם אם באירופה נחשדו בשחורות שמית, ובכך הייתה הגירתם/עלייתם בכחינת הרחבה של האימפריאליזם, לפחות האימפריאליזם התרבותי (סעיד), מה גם שהמנדט הבריטי גילם את ההגמוניה האימפריאליסטית.¹⁵⁶ ההנהגה הציונית של ראשית המאה ה-20 צברה כוח רב לאחר מאורעות תרפ"ט בצורה של הקמת מוסדות ביטחוניים ולאומיים שעם הקמת מדינת ישראל יומרו לגופים מדינתיים וצבאיים. לצד הביטויים האוריינטליסטיים הטרומ-ישראליים שהצביעו על הרצון להתערות מחדש במזרח,

155. על אודות הרצון של בן-גוריון "לייהר" את הערבים ראו עזמי בשארה, "מאה שנות ציונות", תיאוריה וביקורת 12-13, 1998, עמ' 507-522.
 156. זאב ז'בוטינסקי לא הכיר באחדות לאומית ערבית ("הדמיון בין לשונות בלבד עדיין אינו יוצר אומה מאוחדת"), וכתביו מעידים על תפיסת עולם שהתבססה על מושגים קולוניאליים: "עניינו היה באופן בלעדי במדינה יהודית, האמורה לקיים באמצעות 'משטר קולוניאטורי' בהכוונה בריטית, ובהגנה ובמימון יהודי". ראו זאב ז'בוטינסקי, "תורקיה והמלחמה", לונדון, 1917, בתוך: זכרונות בן-דור, תל אביב (ללא תאריך), עמ' 189; יוסף הלר, "עמדותיהם של בן-גוריון, ויצמן וז'בוטינסקי בשאלה הערבית - מחקר השוואתי", בתוך: אניטה שפירא, יהודה ריינהרץ, יעקב הריס (עורכים), עידן הציונות, ירושלים: מרכז זלמן שזר, 2000, עמ' 236-237.

אין להתעלם ממבחן התוצאה של התפיסה האוריינטליסטית של העולים היהודים. תפיסה זו נטלה חלק בעיצובה של התפיסה המדינית, ובמקרה זה – ההגשמה המדינית, שנלוותה להם. כמו כן, לעומת האוריינטליסטים האירופים שאספו מידע, תיעדו וחקרו את המזרח כדי להביא מדע ודעת למערב, בני העליות הראשונות לא הגיעו אל המזרח לתקופה קצובה כדי לחקור אותו – אם כי פיתחו מדע שלם של "ידיעת הארץ" – אלא כדי להתיישב לצמיתות ולהתערוך כילידים.

המושג "ידיעת הארץ" הוטבע לראשונה בשנת 1845 על ידי מחבר ספר הגיאוגרפיה הראשון על ארץ ישראל, הרב יהוסף שוורץ, שהיה מראשוני חוקרי ארץ ישראל בעת החדשה: "הלא נאמר (במדבר י"ד ל"א) והביאתי אתם וידעו את הארץ. הנה מוכח שגם ידיעת הארץ מעלה זכות היא".¹⁵⁷ יהושע בן-אריה מונה שלושה זרמים בלימוד ידיעת ארץ ישראל במאה ה-19: הזרם הראשון התפתח בספרות תנועת ההשכלה היהודית, הזרם השני התפתח בישוב היהודי הישן, ובעיקר בירושלים, והזרם השלישי התפתח בקרב בני היישוב החדש.¹⁵⁸ כמה ארגונים קמו בתחילת המאה ה-20 הקשורים בתחום ידיעת הארץ, ובהם "החברה לחקירת ארץ ישראל ועתיקותיה" שנוסדה ב-1913 במטרה להעמיק את המחקר ההיסטורי, הגיאוגרפי והארכיאולוגי של ארץ ישראל. החברה משמשת כיום ארגון גג למוסדות הארכיאולוגיים הישראליים. החל בשנת 1951 הוציאה החברה את סדרת "ארץ ישראל – מחקרים בידיעת הארץ ועתיקותיה", שבה כל כרך מוקדש לחוקר בולט.¹⁵⁹

157. יהוסף שוורץ, "הקדמה", תבואות הארץ, ירושלים: הוצאת לונץ, 1845, עמ' ב'.

158. יהושע בן-אריה, "התפתחות לימוד ידיעת ארץ ישראל בעם היהודי בעת החדשה", קתדרה, 100, תשס"א, אוגוסט 2001, עמ' 305-338.

159. דותן גורן, "ראשיתה של החברה לחקירת ארץ ישראל ועתיקותיה", אריאל 197-198, יולי 2011, עמ' 103-111.

בשנת 1920 הוקם "המרכז למיפוי ישראל" במחלקת המדידות תחת המנדט הבריטי, שפעל בתחום מיפוי הארץ, מדידתה ורישום קרקעות. כיום היחידה כפופה לשר הבינוי והשיכון.¹⁶⁰ הגיאוגרף והטייל דוד בנבנישתי, שזכה ב-1982 בפרס ישראל על עבודת חיים בהקניית הכרת ארץ ישראל ואהבתה, פרסם ספרים ומאמרים רבים בתחום ידיעת הארץ, ובהם פנס הקסם הכולל תצלומים של ארץ ישראל מראשית המאה ה-20, סיפורי מסע של טיילים וקטעים מימונו האישי של בנבנישתי.¹⁶¹ לא ניתן לנתק את האוריינטליזם הטרומי-ישראלי מהתקוות הלאומיות של כינון האומה היהודית בארץ ישראל, דרך רכישת אדמות, הקמת יישובים, נטיעת עצים וכד' - פעולות ששירתו את רעיון השיבה וההתיישבות. הביטוי הטרומי-ישראלי של תודעת השיבה היהודית, בצורת הקמת גופים כקרן קיימת לישראל וקרן היסוד, למשל, נותר - אם לא התחזק - גם לאחר הקמת המדינה היהודית.

בהקשר של הגשמת המטרה של הגופים הציוניים, הקמת בית לאומי, נזכיר שהציונות בחרה מאותה שייכות למזרח אלמנט מרכזי אחר: היסוד הטריטוריאלי. כאמור, חרף התשוקה לשוב אל המולדת ההיסטורית במזרח ולצקת מרכיבים זהותיים מזרחיים בדמותו של היהודי החדש בתקופת האוריינטליזם הטרומי-ישראלי, הרי שאת רוב המרכיבים של הזהות המזרחית דחתה הציונות, שהייתה תנועה לאומית שקמה במערב לאחר מאורעות תרפ"ט. בתקופה שבין ההתפכחות התודעתית מהאוריינטליזם הטרומי-ישראלי (1929), שהיה מסונוור מקסמו של המזרח המדומיין, ובין הקמתה בפועל של מדינת ישראל (1948), התבססה גישתם של הציונים ביחס

160. יואל ריפל, אוריאל רפפורט, אנציקלופדיה לתולדות ארץ ישראל, הוצאת מודן ומשרד הביטחון, 1986, הערך: "מפות ישראל".

161. דוד בנבנישתי, פנס הקסם: מסעות בארץ ישראל של פעם, ירושלים: כתר, 1994.

למזרח - גישה מיליטריסטית שסימנה את בני המקום הערבים כאויב מוצהר, ומתוך כך דחתה את המזרח והמזרחיות כאחד.

ג. צלמים ציונים ראשונים במזרח

הצלמים הנוצרים הראשונים שפעלו בארץ הקודש השפיעו על הצילום היהודי המקומי, שהופיע מאוחר יותר, וחלקם אף עברו עם צלמים יהודים בשנים הראשונות; כך למשל אפרים משה ליליין, שמעולם לא העתיק את מקום מושבו הקבוע לארץ ישראל, נהג לפתח את תשליליו במעברתו של הצלם הפלסטיני הנוצרי ח'ליל ראאד ברחוב יפו שבירושלים. הצלם היהודי יעקב בן-דב, שעלה מאוקראינה בשנת 1907, עבד גם הוא כמה שנים כעוזר לצלם הארמני קריקוריאן בירושלים. עד שנת 1890 לא היו צלמים יהודים בארץ ישראל, מה גם שרוב היהודים המקומיים היו אנשי היישוב הישן. למעשה בשלושת העשורים הראשונים של המאה ה-20 לא פעלו בארץ ישראל צלמים יהודים רבים, מלבד אלה שהיגרו לארץ ישראל מארצות אירופה, שם התמקצעו במלאכת הצילום. היה זה מפעל העלייה הציוני שהוביל להתפתחות הצילום בארץ ישראל, בשל עלייתם של צלמים יהודים. הופעת הצילום קשורה אם כך לתופעת ההגירה היהודית ממניעים אידיאולוגיים לארץ ישראל. ניתן לציין את פועלם של כמה צלמים ששירתו את החזון הציוני, ואף נמנו עם מוסדות התנועה הציונית כחברים פעילים. אברהם סוסקין עלה בשנת 1905 ונחשב ל"צלם של תל אביב"; שמואל יוסף שוויג עלה בשנת 1922 ועבד עבור הקרן הקיימת לישראל; אפרים משה ליליין ביקר בארץ ארבע פעמים בין השנים 1918-1906, היה ממקימי בצלאל ופעל בשיתוף עם בוריס שץ; ישעיהו רפאלוביץ עלה בשנת 1882; וכן צדוק בסן, שהיה הצלם היהודי הראשון שנולד בארץ ישראל, וצילם בעיקר את אנשי היישוב הישן בירושלים. הופעתם של צלמים אלה קשורה באירועים שהובילו

להתעוררות היהודית הציונית: פעילותם הנמרצת של מהפכנים ברוסיה, שבה התקיימה אחת הקהילות היהודיות הגדולות ביותר באירופה – קהילה שממנה יצאו רוב בני העלייה השנייה, ובהם צלמים דוגמת סוסקין; גילויי האנטישמיות הגוברים והפוגרומים במזרח אירופה, אשר הובילו לגל העלייה הראשון בסוף המאה ה-19, שבמסגרתו הגיע הצלם רפאלוביץ; ייסודה של התנועה הציונית, שהופיעה כחלק אינטגרלי מההתעוררות הלאומית באירופה וסיפקה את הבסיס האידאולוגי לפועלם של אמנים יהודים כמו ליליין, שהיה חבר פעיל בתנועה הציונית.

ארבעה ציוני דרך היסטוריים מסמנים את תחילת השימוש בצילום למטרות ציוניות: השלושה הראשונים הם הקונגרס הציוני הראשון בבאזל ב-1897, ביקורו של הקיסר וילהלם השני בארץ ישראל שנה מאוחר יותר והקונגרס הציוני החמישי ב-1901 – שלושה אירועים שתיעדו צלמים ציוניים. האירוע הרביעי הוא הקמת הקרן הקיימת לישראל ב-1901, ששמה לה למטרה לרכוש ולפתח אדמות והשתמשה בצילום כאמצעי הסברה. רוב הצלמים היהודים המקומיים עבדו עבור הקרן הקיימת לישראל. הרצל, מייסד התנועה הציונית המדינית, הכיר בחשיבות הצילום למטרות הסברה, ועל כן הקפיד להצטלם עם הקיסר וילהלם השני בעת ביקורו בארץ ישראל. השניים נפגשו ליד מקווה ישראל ב-28 באוקטובר 1898. חברו של הרצל, דוד וולפסון, שלא היה צלם מקצועי והתבקש לתעד את האירוע, התרגש מעצם המעמד ולא הצליח לכלול את שני האישים באותו פריים. התצלום שהתפרסם שבו נראים השניים זה לצד זה הוא למעשה עבודת פוטומונטאז'.¹⁶² הרצל צולם מאוחר יותר, ודמותו הושתלה סמוך לסוסו של הקיסר. המאמץ שהושקע בעבודת הפוטומונטאז' מעיד על ההכרה בחשיבות תיעודו של

162. דוד וולפסון, הרצל והקיסר וילהלם השני, 1898, פוטומונטאז', מוזיאון הרצל, ירושלים.

האירוע ועל הבנת כוחו של הצילום כאמצעי הסברה.¹⁶³ התצלום עצמו הפך לאייקון והוטען בכוח מיתי של הבטחה פוליטית. ביקור זה נחשב לאירוע מכונן בהיסטוריה של הצילום היהודי המקומי, והוא מסמן את הקשרים שבין צילום לתהליכים פוליטיים. גם התצלום הידוע שבו נראה הרצל כשהוא נשען על מעקה המרפסת של מלון שלושת המלכים בשעה שביקר בעיר לרגל התכנסות הקונגרס הציוני החמישי בבאזל התפרסם ושוכפל אינספור פעמים, מאחר שהוא תאם את האופן שבו ראו הציונים בעיני רוחם את דמותו של הרצל כנביא המביט אל האופק.¹⁶⁴

ניתן לאפיין ארבע מגמות מרכזיות בתצלומים שבהם המפעל הציוני עשה שימוש הסברתי במהלך המחצית הראשונה של המאה ה-20, והן: תצלומים המציגים נופים ומרחבים ריקים, עם מעט או בלי דמויות, המצביעים על זיקתו של העם היהודי לאדמת מולדתו המקראית והבתולית שנותרה "ריקה" בציפייה לשיבתם של היהודים; תצלומים המציגים עבודת אדמה, המצביעים על זיקתו של היהודי החדש לאדמה ולעבודת כפיים; תצלומים של פועלים יהודים עם כלי עבודה, המצביעים על זיקתם של החלוצים היהודים ליצרנות ולפרודוקטיביות; תצלומים של אנשי היישוב היהודי הישן בירושלים, שתפקדו כהוכחה להמשכיות ההיסטורית הרציפה של החיים היהודיים על אדמת ארץ ישראל. כפי שנראה בהמשך הפרק, ניתן לקטלג רבים מתצלומים אלו תחת הסגנון האוריינטליסטי הטרום-ישראלי.

תצלומים רבים שבהם השתמשה הקרן הקיימת למטרות הסברה בתפוצות היהודיות תיארו את נופי הארץ כריקים, תוך התעלמות

163. תמר הירדני, "איך (כמעט) התפספה תמונה היסטורית", בתוך: יש מקום בארץ ישראל, ירושלים: דני ספרים, 2007, עמ' 115-117.

164. אפרים משה ליליין, הרצל על מרפסת מלון שלושת המלכים בבזל, 1902, תצלום, מוזיאון תל אביב לאמנות.

מהיישוב הפלסטיני ומבני המקום. תצלומים אלה צולמו לרוב על ידי צלמים אנונימיים. תצלומי הנוף "הריק" ותצלומי "הפרחת השממה", שבהם נראו מתיישבים יהודים חורשים את אדמותיהם, שיקפו את הרצון ליצור איקונוגרפיה יהודית-חלוצית חדשה והניחו את היסודות לשימוש המסיבי בצילום כאמצעי תעמולה בשנות ה-30 וה-40. התצלומים נשלחו לקהילות ממזרח אירופה כדי לעודד יהודים וקבוצות של צעירים אידיאליסטים ציוניים לקנות אדמות, ועל כן האיקונוגרפיה כללה בעיקר תצלומים של אדמות ריקות או לחלופין אדמות מעובדות על ידי חלוצים יהודים.¹⁶⁵ התצלומים יועדו בעיקר עבור יהודי אירופה, ועל כך העידה שיטת ההפצה שלהם בבתי כנסת, מכירתם כגלויות בחנויות של בתי עסק יהודים באירופה, פרסומם בעיתונות היהודית מקומית והשימוש בהם כאילוסטרציה באירועי התרמת כספים. בערים מסוימות אף מונו סוכנים שמכרו תצלומים של ראשי התנועה הציונית. כך למשל ב-1885 גויסו בוורשה 15,000 רובלים ממכירת תצלומים - סכום שהספיק להקמת יישוב יהודי בארץ ישראל.¹⁶⁶

בראשית השלטון המנדטורי ב-1922, ובזיקה להצהרת בלפור, שלפיה בריטניה תתמוך בהקמת בית לאומי לעם היהודי בארץ ישראל, ניכרה עלייה משמעותית בהיקף התצלומים שהוזמנו המוסדות הציוניים. אוסף התצלומים של הארכיון הציוני המרכזי מכיל קרוב למיליון הדפסים ותשלילים ממקורות שונים, מסוף שנות ה-90 של המאה ה-19. כך תועדו כל היבטי מפעל ההתיישבות היהודי: ייבוש ביצות, סלילת כבישים, חוות ייעור, בניית בתים ועוד.¹⁶⁷ הפצתם הרחבה של דימויים אלה בקרב קהילות היהודיות

Silver-Brody, *Documenters of the Dream, Pioneer Jewish Photography in the Land of Israel, 1890-1933*, Jerusalem: Magnes Press, Hebrew University,

1998, p. 47

Ibid, pp. 31-32 .166

167. יורם בריגל מתאר את תפקידה של מחלקת התעמולה של הקרן הקיימת

קידמה את הגשמת הרעיון של ארץ ישראל כמקום שבו מתגשמת הלכה למעשה אידיאת היהודי החדש, הפרודוקטיבי, הקשור לאדמת מולדתו ההיסטורית. אנשי היישוב הישן ובני העלייה הראשונה, שהיו דתיים ברובם, כמעט אינם מופיעים בתצלומי הצלמים בני העלייה השנייה, השלישית והרביעית. מי שלא תאם בהופעתו החזותית את דמות היהודי החדש, החלוץ העברי, לא שיקף את החזון הציוני המודרני-חילוני. רוב התצלומים שהוזמנו על ידי התנועה הציונית היו קשורים בעיקר בהקמת יישובים ובעבודה עברית. יוצאי דופן בהקשר זה היו חלק מתצלומיו של בסן, שנמנה עם הצלמים היהודים הראשונים שהתמקדו בתיעוד של חיי היישוב הישן בירושלים. אמנם חלק מתצלומיו לא תאמו את דמותו הארצית והחילונית של היהודי החדש על אדמת מולדתו, אך הם שירתו את החזון הציוני הלאומי בעדות שנשאו על דבר קיומו ההיסטורי הרציף של העם היהודי בארץ ישראל. תפקידם במסגרת ההסברה הציונית היה לדבר אל יהדות אירופה שלא עברה תהליכי חילון.

תצלומים רבים, דוגמת אלו שצילם הצלם היהודי האוסטרי ליאו קאהן בביקוריו בארץ ישראל, הודפסו בכמויות מסיביות, פורסמו בעיתונות היהודית ברחבי העולם, וההכנסות מהמכירות הועברו לקרן הקיימת. סריקות תצלומי מסעו הראשון של קאהן לארץ ישראל ב-1912, מתוך פרסומם בעיתון היהודי בווינה, *Jüdische Zeitung*, מופיעים בספריית יונס וסוראיה גזריאן, אוניברסיטת חיפה. הם מקוטלגים תחת כותרות דוגמת גימנסיה תל אביב, תל אביב, שיעור התעמלות בגימנסיה ועוד.¹⁶⁸ ארכיון הקרן הקיימת

לישראל ואת השפעתה על עיצוב הזיכרון הקולקטיבי הציוני בארץ ישראל ובגולה. ראו יורם בריגל, סוכנות תעמולה ארץ ישראלית: הקרן הקיימת לישראל 1924-1967, תל אביב: זמורה ביתן, 1999.

168. ליאו קאהן, גימנסיה, 1912, תצלום, ספריית יונס וסוראיה גזריאן, אוניברסיטת חיפה; ליאו קאהן, תל אביב, 1912, תצלום, ספריית יונס

לישראל כולל את כל הצלמים שאליהם פנתה הקרן בבקשה לעבוד עבורה, ורשימת הצלמים כוללת כמעט את כל הצלמים היהודים המקצועיים שעבדו בתקופה זו – קאהן, רפאלוביץ, סוסקין, יעקב בן-דב ואחרים.¹⁶⁹ כך הפך הארגון הציוני שהוקם כאמצעי לגיוס כספים לשם קניית קרקעות בארץ ישראל למפיק העיקרי של החומרים הצילומיים שהתפרסמו אז.

בתצלומים שנעשו עד שנות ה-30 על ידי צלמים יהודיים בארץ ישראל ניכרים סממנים אוריינטליסטיים המתבטאים בייצוג היישוב הערבי כפרימיטיבי לעומת היישוב היהודי החדש. בתצלומו של קאהן ראשון לציון: הכביש הראשי (1912), שהופיע ב-*Judische Zeitung* וגם הופץ כגלויות מטעם קק"ל, נראות נשים וילדות ערביות ברחוב הראשי של ראשון לציון, המושבה הראשונה שהקימו אנשי העלייה הראשונה (ראו תמונה 2). התצלום מציג את הנשים בלבוש מסורתי, מכוסות מכף רגל ועד ראש, נושאות כדי מים על ראשיהן וצועדות במרכזה של דרך מוקפת במבנים חדשים עטורי גגות רעפים ובעלי חזות אירופית. זהו דימוי אוריינטליסטי

וסוריאה גוריאן, אוניברסיטת חיפה; ליאו קאהן, שיעור התעמלות בגימנסיה, 1912, תצלום, ספריית יונס וסוריאה גוריאן, אוניברסיטת חיפה.

169. מנחם לוין כותב על אודות ראשית הקולנוע בישראל ועבודתו של הצלם היהודי יעקב בן-דב. הוא מתייחס למודעותו של בן-דב, ושל אמנים יהודים נוספים, לצרכים התעמולתיים של הקרן הקיימת לישראל: "ראשית עניינו של בן-דב בראינוע הייתה בתקופת שהותו ב'בצלאל'. ממכתב שלו להנהלת הקרן-הקיימת-לישראל אנו למדים, שהרעיון להקמת חברת-סרטים יהודית בארץ ישראל צמח בקרב קבוצה שכללה את בן-דב, פרופ' בוריס שץ, הצייר אבל פן, הפסל מאיר הורדוצקי (גור-אריה) ואחרים [...]. במכתבו לרופין מיום י"ג באלול תרע"ב ביקש בן-דב הלוואה בסך 2,500 פרנק ה'הקופה הלאומית' לקניית מכונה קינמטוגרפית, בערבות 'בצלאל'. לדעתו, הייתה צומחת לקרן-הקיימת תועלת תעמולתית רבה מעבודתו". ראו מנחם לוין, "יעקב בן-דב וראשית תעשיית הראינוע היהודית בארץ ישראל, 1912-1924", קתדרה, 38, דצמבר 1985, עמ' 127-128.

טרום-ישראלי ממדרגה ראשונה: מחד גיסא, התצלום מעיד על הפער בין המסורת המקומית, הילידית, ובין הבנייה המודרנית של ציונים מאירופה, ומאידך גיסא הדימוי יכול להתפרש כמיזוג ושילוב של מזרח ומערב. בהיותו תצלום שנועד להבליט את המשיכה שבמקום הציוני החדש, ולא את הזרות והאיום, יש לפרשו לפי מגמת הפרשנות השנייה, דהיינו: הקוד הסטודיאלי באותה העת היה שילוב הרמוני עם המזרח. במבט רטרוספקטיבי התצלום מכיל היבט מובהק של ה"מאויס" האלבית¹⁷⁰: בתוך הבית, הרחוב הראשי של מושבה ציונית, מתהלך הזר. לכאורה הזר מוטמע בבית, לכאורה הוא בן הבית, לכאורה מובעת תשוקה למחיקת ההבדל בינו לבין המתיישבים היהודים, אך במבט רטרוספקטיבי ניתן לפרש זאת ההפך. זה טיבו של האוריינטליזם הטרום-ישראלי: לשמר ולקבע רגע היסטורי של תרבות זמנו.



VERLAG „EDIGER ZEITUNG“, WIEN.

KUNSTANSTALT MAX JAFFÉ, WIEN.

RISCHON LE ZION: DIE HAUPTSTRASSE.

תמונה 2

ליאו קאהר, ראשון לציון: הכביש הראשי, 1912, תצלום, ספריית יונס וטוריה גזריאן, אוניברסיטת חיפה

170. זיגמונד פרויד, האלבית, מבחר כתבים, ה, תרגום: רותי גינזבורג, תל אביב: רסלינג, 2012.

המסגרות שבתוכן הופקו תצלומי התקופה היו אפוא בעלות אוריינטציה פוליטית אידיאולוגית ונטלו חלק במערכת ההסברה וההפצה של התנועה הציונית בתפוצת הקהילות היהודיות. צלמים מקומיים יהודים, רובם ככולם ממוצא אשכנזי, עסקו לא רק באיקונוגרפיה של הנוף התיישבותי ושל מיישביו או באנשי היישוב הישן, אלא גם באיקונוגרפיה של הנוף השחון, הבתולי, התנ"כי, ההולך ומתכסה במושבות יהודיות חדשות ובשרות חקלאיים. הנוף "התנ"כי", תועד גם על ידי צלמים אירופים נוצרים שביקשו למצוא את "ארץ הקודש", ולא את "ארץ ישראל" של היהודים. נופי התיישבות, יהודית או ערבית, כמעט לא הופיעו בתצלומיהם. נופים "ריקים" אלו זכו לאיקוניזציה גם בציורים ובתצלומים ששאפו לייצג ולקדר את "ארץ הקודש" וגם באלה ששאפו לקדר את המפעל הציוני. אלה שתי שאיפות שונות לחלוטין שנדרשו לאותו סגנון ולאותה תימטולוגיה בייצוג הנוף הפראי העזוב. לתנ"ך היה מקום מרכזי בתפיסה הציונית,¹⁷¹ בפרט במשנתו החילונית של דוד בן-גוריון.¹⁷²

כדוגמה לתפיסה של ארץ ישראל כריקה ועזובה, ניתן לציין את הצלם היהודי שמואל יוסף שוויג (1902-1983), יליד טרנופול שבגליציה, שתיעד את נופי ארץ ישראל עבור הקרן הקיימת. כשהיה בן תשע-עשרה למד שוויג בווינה במכללה ללימודי צילום וגרפיקה

171. לדברי אניטה שפירא התנ"ך הזין רומנטיקה לאומית שנקשרה בעבר מפואר. הוא הופקע מהקשרו הדתי והיה לאבן יסוד במערכת הסמלים הלאומיים היהודיים. ראו אניטה שפירא, התנ"ך וחזונו הישראלי, מאגנס, 2005.

172. דוד אוחנה כתב על אודות החזון של דוד בן-גוריון, כפי שהדבר התבטא בנאומיו, התכתבותיו והסימפוזיונים שבהם השתתף. ראו דוד אוחנה, "משיחיות חילונית כתאולוגיה פוליטית: המקרה של דוד בן-גוריון", בתוך: כריסטוף שמידט (עורך), האלוהים לא ייאלם דום: המודרנה היהודית והתאולוגיה הפוליטית, ירושלים: מכון ון ליר, 2009, עמ' 204.

של פרופ' יוזף מריה אדר באחד הקורסים הראשונים לצילום טכני-
מדעי.¹⁷³ שוויג לא עשה שימוש בחומרי פיתוח קנויים, שהתאימו
לאקלים האירופי, אלא הכין את התרכובות הכימיות בעצמו. עד
שנות ה-50 של המאה ה-20 הוא השתמש בפלטות זכוכית, שלא
היו נתונות להשפעת מזג האוויר. דבריו של שוויג, המצוטטים אצל
סילבר-ברודי, מתארים בפירוט את מורכבות חוויית הצילום עבור
הצלמים הציונים שהגיעו מאירופה לארץ ישראל שטופת השמש:

כשנבוא אל הארץ הזאת בפעם הראשונה, נגלה שקשה עד מאוד
להתרכז בהפקת תמונה טובה. כשנתבונן בחבל הארץ שמזרח
לירושלים (כמו הדרך המובילה למנזר מר סבא או ליריחו), על
גבעותיו הבוערות בשמש, נתקשה למצוא צל שיסייע לנו לייצר
את קווי המתאר הדרושים לתמונה טובה. אבל כשנגור בארץ
הזאת, ונלמד אותה באהבה והבנה, ונאפשר לנופיה להיספג בנו,
יהפכו אותן הגבעות לחלק מחיינו ולרקע עולמנו המצולם; ואז
כל פינה תפנה אל רגשותינו, אפילו עץ בודד בעמק קדרון, יעניק
לנו נושא לתמונה טובה.¹⁷⁴

עדותו של שוויג יוצאת דופן: ניכר מדבריו שבהיבט האובייקטיבי
המקצועי יש קשיים בצילום הנוף המקומי, אבל מי שמתאהב בארץ
ישראל בהיבט הרגשי, דוגמת הצלמים היהודים שעברו עבור
הקרן הקיימת, היה מגויס ברוחו למטרת התיעוד ונתן ביטוי לרגש
ההתערות וספיגת הנוף בנשמה ובגוף.

ניתן לציין שני צלמים יהודים מרכזיים שפעלו בארץ ישראל
בסוף המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20: ישעיהו רפאלוביץ, בן
העלייה הראשונה, שנמנה עם הצלמים היהודים היחידים שפעלו

173. דליה קרפל, "שמואל יוסף שוויג תיעד את המדינה דרך עדשה אוהבת",
הארץ, 11.6.2010.

174. מובא מתוך Silver-Brody, *Documenters of the Dream*, p. 238, תרגום חופשי
משל המחבר.

בשנות ה-90 של המאה ה-19; וצדוק בסן, שהקים סטודיו מקצועי לצילום בשכונת מאה שערים בירושלים ותיעד בעיקר את קהילת היישוב הישן. שניהם נולדו והתחנכו ברוסיה, שם למדו את מלאכת הצילום.

רפאלוביץ נולד ב-1870 בעיירה בוגפול שברוסיה ועלה לארץ ישראל ב-1882.¹⁷⁵ הוא השתייך למשפחת רבנים אמידה, "ובכלל, היה מצבם החומרי של יהודי בוגפול טוב", הוא כתב.¹⁷⁶ מקריאה בכתביו עולה שבעקבות הפרעות בדרום רוסיה, לאחר רצח הצאר אלכסנדר השני ב-1881, הוא החליט לעלות לארץ ישראל: "הפרעות וחוקי מאי הידועים שחקקה הממשלה נגד היהודים, כתגמול על הנזקים שסבלו, פעלו גם על אבי פעולה נמרצת והוכיחו לו כי אין מקום עוד ליהודים ברוסיה. אולם לא אל גלות חדשה היו פניו מועדות. לא אמריקה העשירה קסמה לו, כי אם ארץ ישראל".¹⁷⁷ משפחת רפאלוביץ עלתה אפוא מתוך מניעים אידיאולוגיים והודות לגל של אירועים אנטישמיים. רפאלוביץ התיישב עם בני משפחתו בירושלים ולמד בישיבת "עץ חיים". "אמנם, קשים היו לי חבלי ההסתגלות לחיים החדשים, כי גם שפתי הייתה שונה מזו של חברי, והילדים בני גילי צחקו למבטאי האוקראיני באידיש, אולם עד מהרה הסתגלתי למנהגיהם וגם להברתם הליטאית. עשיתי חיל בלימודי, עברתי מכיתה לכיתה ונמנתי עם התלמידים הטובים [...]".¹⁷⁸ רפאלוביץ היה הצלם היהודי הראשון בארץ ישראל, ואף פתח סטודיו מקצועי לצילום ב-1894, לאחר שנסע

175. להרחבה על אודות קורות חייו של רפאלוביץ ראו ציונים ותמרורים בשבעים שנות נדחים תרמ"ב-תש"ב, אוטוביוגרפיה מאת ישעיהו רפאלוביץ, תל אביב: הוועד להוצאת כתבי הרב ישעיהו רפאלוביץ, אלול תשי"ב, 1952.

176. שם, עמ' 5.

177. שם, עמ' 7.

178. שם, עמ' 23.

לתקופה קצרה להתמקצע במלאכה בלונדון. התכוננות בתצלומי הנוף הריקים שצילם מגלה המשכיות של המסורת הצילומית האירופית, שהתייחסה לנופי ארץ הקודש ולאטריה המוזכרים במקורות כאל המקום שבו התהוותה הנצרות. עבור רפאלוביץ היו אלה נופי התנ"ך של ארץ ישראל. כמו כן, תצלומים רבים של רפאלוביץ מתעדים את המושבות היהודיות הראשונות וחושפים כיצד ההתיישבות היהודית היוותה נושא חשוב לתיעוד. בתצלומים אחרים מופיעים פועלים יהודים הניצבים אל מול המצלמה עם כלי עבודה חקלאיים, כפי שניתן לראות גם בתצלומים רבים מאוחרים יותר. תצלומים אלה מדגישים את חשיבות העבודה היצרנית עבור התנועה הציונית בתחילת המאה ה-20. כידוע, הייתה חשיבות רבה לערך כיבוש העבודה עבור מנהיגי התנועות הציוניות, כמאפיין מהותי עבור החברה היהודית בארץ ישראל. כך כתב א"ד גורדון ליוסף חיים ברנר ב-1912:

אולם רעיון העבודה דורש הרבה מן האדם - הוא דורש את הכול, את כל החיים הישנים תמורת החיים החדשים. [...] העבודה היא במובן זה "זכה" - נעשה לו סם חיים, לא זכה - נעשה לו סם מות". זכה- שותף להיטבע במעשה בראשית ובחיי עולם. לא זכה - עבר האדמה ועלוב החיים. רעיון העבודה צריך להקיף את כל החיים [...] "העברי החדש" די לו בקולות וברקים, אבל כלום יהיה "עובר האדמה"! ואלה המודים בעבודה - כלום יבוא ד"ר או סתם אינטליגנט לעבוד עבודה פשוטה ולחיות חיי עבודה!¹⁷⁹

ברוחה של עמדה אידיאולוגית ופרגמטית טוטלית זו, תפיסת הנוף של הצלמים הציונים הדגישה ביתר שאת את עבודת הכפיים היהודית, ובעיקר את זו שבחקלאות. גוף העבודות הידוע ביותר של רפאלוביץ פורסם באלבום תמונות מ-1899, ובו שפע של דימויים

179. אהרון דוד גורדון, כתבי א.ד. גורדון, עורכים: שמואל הוגו ברגמן ואלה שוחט, ירושלים: הספרייה הציונית, תשי"א, 1950, עמ' 179.

של המתיישבים היהודים בעבודתם בשדות. אלבום תמונות זה סיכם את פעילותו בארץ ישראל, בעת שהיה שותף בסטודיו עם צלם יהודי נוסף בשם משה אליהו זאקס (זאכס) בין השנים 1900-1884.¹⁸⁰ הקומפוזיציה של התצלומים המופיעים באלבום חוזרת על עצמה: קבוצת פועלים עם כלי עבודתם ניצבים מול המצלמה בשדות, בהמות העבודה לצדם, על רקע בתי ההתיישבות החקלאית. כך, לדוגמה, מצולמים עובדי האדמה במושבה רחובות, כמעט כל גבר נושא כלי עבודה חקלאי בידו, ואחרים אף מרימים אותם באוויר כהרמיה לשימוש שהם עושים בהם. נוסחה צילומית דומה מופיעה אצל כמה צלמים ציונים באותה התקופה, דוגמת יעקב בן-דב שתיעד את עובדי האדמה במרחביה ב-1911,¹⁸¹ או ליאו קאהן שתיעד עובד אדמה ברחובות ב-1912.¹⁸² בתצלום אחר מבאר טוביה, היא קסטינה, נראות בהמות בשעת העבודה, ברקע מופיעים בתי המושבה, שסגנונם (גגות הרעפים האדומים) מצביע על כך שנבנו על ידי יהודים שגדלו באירופה. פרסום האלבום בשנת 1899 חתם את עיסוקו של רפאלוביץ במלאכת הצילום, ולא ניתן למצוא תצלומים נוספים שנעשו לאחר מועד זה.

הצלם צדוק בסן, גם הוא תלמיד בישיבת "עץ חיים" בירושלים, נודע בעיקר כצלם הקהילה היהודית הדתית של אנשי היישוב הישן. ב-1900 רכש מצלמה וציוד צילום מהסטודיו של רפאלוביץ, שעמו שיתף פעולה בפרויקט צילום המושבות והיישובים היהודיים

180. ישעיהו רפאלוביטש (רפאלוביץ), משה אליהו זאכס, מראה ארץ ישראל והמושבות, ירושלים, ת"ו, 1899.

181. יעקב בן-דב, מרחביה, 1911 בקרוב, תצלום, הארכיון הציוני המרכזי, ירושלים.

182. ליאו קאהן, רחובות, 1912, תצלום, ספריית יונס וסוריאה גזריאן, אוניברסיטת חיפה.

החדשים ב-1899.¹⁸³ במודעת פרסומת בעברית מ-1912 נכתב: "פוטוגרפיה אמנותית, צלם אמיתי בכל ההדורים ובטעם היותר מציון יוכל הקהל להשיג אצל הצלם צדוק בסן ברחוב החבשים אצל מאה שערים. השתמשו בימי חג!". במודעה מ-1927 נכתב: "צלם צדוק בסן ירושלים - על יד זיכרון משה. מול הקונסילט הגרמני מקבל כל מיני הזמנות של פוטוגרפים מכל המינים שהוא בתכלית ההדור ובמחיר השווה ממלא רצון כל שוחריו על הצד היותר טוב". בחתימה צוין: "משפחת בסן עתיקה היא בירושלים. עוד מלפני כמאה שנה התיישבה בה".¹⁸⁴ מהמודעות עולה שבסן התפרנס גם כצלם סטודיו ששירת את תושבי העיר, ולא רק כצלם שהוזמן על ידי המוסדות הציוניים השונים, דוגמת הקרן הקיימת שעבורה עבד פעמים רבות, כפי שניתן להיווכח מהיקף עבודותיו בארכיון של הקרן הקיימת ומתאריכי התצלומים. קשריו ההדוקים לקהילת היישוב הישן משתקפים מתוכן המודעות, הקוראות לקהל להצטלם לקראת קיומם של מועדים יהודיים.¹⁸⁵

בסן אף תיעד את אנשי העלייה השנייה ב-1906. תצלומים אלה נמנים עם המוקדמים ביותר שבתצלומים המתעדים את בני העלייה השנייה, שכן הצלמים האחרים שהגיעו מאירופה, דוגמת סוסקין ויעקב בן-דב, החלו לצלם מעט מאוחר יותר, רק לאחר שהקימו סטודיו מקצועי לצילום. ב-1918 בסן תיעד את הנחת אבן הפינה של האוניברסיטה העברית. ב-1927 הוא נקרא לצלם את נזקי רעידת האדמה שהתרחשה באותה השנה ופגעה קשות בערים

183. להרחבה על אודות קורות חייו של בסן, ראו Silver-Brody, *Documenters of the Dream*, pp. 93-99

184. המודעות המקוריות מופיעות בארכיון הציוני המרכזי בירושלים.
185. בדיקה בארכיון הציוני המרכזי בירושלים העלתה שבמקביל לבסן פעל צלם יהודי אחד נוסף בירושלים בתחילת המאה ה-20: הצלם יעקב חוטימסקי. אולם הוא התמקד בעיקר בצילומי פרסומת ופחות בתיעוד של חיי היישוב הישן או בנוף העירוני של ירושלים.

ירושלים, יריחו, רמלה, טבריה ושכם. חרף מעמדו בקרב אנשי היישוב הישן בירושלים, הוא ידוע פחות מצלמים ציונים אחרים, דוגמת אברהם סוסקין או אפרים משה ליליין, שנודעו הודות לפועלם הרב במוסדות התנועה הציונית. כאמור, עיקר תרומתו של בסן למטרות ההסברה של התנועה הציונית באותה התקופה היה בתיעוד חיי היישוב הישן בירושלים, והודות לתצלומים אלו הוא נודע כ"צלם של ירושלים".

לתצלומי היישוב היהודי בירושלים הייתה, כאמור, חשיבות במערכת הפוליטית וההסברתית הציונית כהוכחה להמשכיות ההיסטורית והטריטוריאלית הרציפה של החיים היהודיים על אדמת הארץ. זו הייתה הפונקציה המרכזית של תיעוד מסוג זה. אולם מהתבוננות בנושאים המופיעים בתצלומים של צלמים יהודים שנודעו למוסדות התנועה הציונית עולה שתיעוד אנשי היישוב הישן בירושלים היה זניח מבחינה כמותית בהשוואה לכמות התצלומים שתיעדו את הקמת המושבות החדשות, או לדימויים ששיקפו את דמותו של היהודי החדש. במסגרת החזון הציוני, החילוני ביסודו, כמעט לא היה מקום לתצלומים שתיעדו את חיי החרדים. דימויים של חדרי ישיבות, אברכים ורבנים הדהדו את הדימוי הגלוי, "השטעטלי", שממנו ניסו להיחלץ.

השוואה בין תצלומיהם של בסן וסוסקין חושפת את ההבדל המהותי בין ירושלים ובין תל אביב – את הפער האידיאולוגי בין אנשי היישוב הישן, שהיו דתיים ברובם, לאנשי העליות הראשונות, שהיו חילונים ברובם. סוסקין תיעד את הקמת תל אביב, העיר העברית הראשונה ש"צמחה מן החולות", ואילו בסן תיעד את נופה העירוני וההיסטורי של ירושלים, וכן את השכונות הראשונות מחוץ לחומה, דוגמת מאה שערים.¹⁸⁶

186. צדוק בסן, שכונת מאה שערים, 1925, תצלום, הארכיון הציוני המרכזי, ירושלים; צדוק בסן, מכבסת שערי צדק, שנות ה-20, תצלום, הארכיון

בהתחשב בצורכיהם של המוסדות הציוניים וביעדיהם, ניתן להבין מדוע אחד האמנים הפופולריים ביותר שפעלו בארץ ישראל בתחילת המאה ה-20 היה אפרים משה ליליין. ליליין נולד בעיירה דרוהוביץ (Drohobyetz) שבגליציה, בקהילה יהודית משכילה. אביו היה חרט עץ. הוא למד בבית ספר לאמנויות בקראקוב שבפולין אצל האמן יאן מאטיקו (Matejko). ב-1894 נסע למינכן, שם נחשף לתנועות האמנות החדשות, ובייחוד לביטוי הגרמני של האר-נובו, היוגנדרשטיל, שהשפיע עמוקות על סגנונו האמנותי.¹⁸⁷ ליליין מעולם לא עשה את ארץ ישראל מקום מושבו הקבוע, אך מיוחסת לו השפעה מכרעת על התפתחות האמנות המקומית בכלל ועל אמנות הצילום בפרט, כמי שהיה שותף להנחת היסודות להקמת בצלאל. בדומה לסוסקין, גם ליליין היה חבר בתנועה הציונית, וחלק מעבודותיו שימשו למטרות הסברה כדימויים הממחישים את התחדשות העם היהודי. ליליין נודע בקרב חברי התנועה

הציוני המרכזי, ירושלים; צדוק בסן, בית חולים שער צדק, שנות ה-20, תצלום, הארכיון הציוני המרכזי, ירושלים.

187. ב-1897 ליליין החל לעבוד במגזין האיונגרדי 'יוגנד' (Jugend). ב-1899 עבר לברלין, שם התיידד עם דמויות מפתח בתנועה הציונית, דוגמת מקס נורדאו ומרטיין בוכר. ב-1902 היה שותף להוצאה לאור יהודית ראשונה הממוענת ליהודים משכילים, Judischer Verlag, עם מרטיין בוכר, ברטולד הייבל ודוד טריש. ב-1914 התגייס לצבא האוסטרי כדי להוכיח את נאמנותו לשלטון ושירת ביחידה לצילום ומודיעין. ב-1924 נערכה לכבודו תערוכה מעבודותיו בברלין. במעמד הפתיחה נשא דברים חיים ויצמן. שנה לאחר מכן ליליין נפטר מהתקף לב בעיירת מרפא באצנווילר, גרמניה. הוא ייצר אלפי איורים, תחרטים, ליטוגרפיות, כרזות, גלויות ותצלומים. המידע על אודותיו לקוח מקטלוגים שיצאו לרגל תערוכות יחיד של האמן ראו עדי גרינפלד, אפרים משה ליליין: נשים, מבט נוסף בעבודתו של א.מ. ליליין, קטלוג תערוכה, גלריה טל, כפר ורדים; רותי אופק, א.מ. ליליין, האמן הציוני הראשון, קטלוג תערוכה, המוזיאון הפתוח תפן, 1997; ארנה ברעם, מיכה ברעם, לצייר באור, ההיבט הצילומי ביצירת א.מ. ליליין, קטלוג תערוכה, מוזיאון תל אביב לאמנות, זמורה ביתן, 1990.

הציונית כאמן בעל תודעה יהודית לאומית, שהיה ער להיסטוריה של יהדות מזרח אירופה שממנה צמח. בקונגרס הציוני החמישי בבאזל ב-1901, שבו שימש אחד הצירים, מונה להקים את בצלאל לצד בוריס שץ.¹⁸⁸ הוא אייר את סמל המוסד בהתאם לעקרונות היוגנדשטיל; באיוריו ובתחריטיו ניכרת הרמוניה בין סך המרכיבים, שליטתו באמצעים הגרפיים הנפיקה דימויים הכוללים טקסט, מסגרת מקושטת וגופן שהעבירו בנקל את רעיונותיו רוויי האידיאלים הציוניים: חיבור בין המסורת היהודית ובין עבודת כפיים בצירים עשויים קווים-קווים לבנים ושחורים.¹⁸⁹ לדוגמה, אנשי מקצוע עם כיפות וזקנים מופיעים אצלו בסמיכות לכלי עבודה המעידים על פעלתנות ותועלתנות. כך, בתחריט מ-1902, שבו מתואר דיוקן אביו של ליליין, מוצגת דמותו של אדם יהודי קשה יום האחראי לפרנסתו ולגורלו.

לטענת דירק הייסר (Heisser), ליליין זכה למעמד של אחד האמנים הציונים הבולטים בדורו, מאחר שהדימויים שיצר שוכפלו והופצו בקרב היהודים בתפוצות השונות באירופה והמסר שלהם היה ברור. הוא השתתף בקונגרסים הציוניים, הכין עבורם כרזות, ואף ערך בקונגרס החמישי תערוכה שזכתה לדברי פתיחה מאת מרטין בובר.¹⁹⁰ בדומה לחבריו בתנועה הציונית, הוא שם דגש על היבטים לאומיים חילוניים הקשורים בשיבת היהודים למולדתם

188. ליליין לימד בבצלאל חודשים ספורים ועזב את המוסד בעקבות סכסוך עם מנהלו, בוריס שץ. מעין במכתבים שכתב לארוסתו עולה שביקורו הראשון בארץ ישראל ב-1906 ארך כשבעה חודשים. תרגום לעברית של המכתבים הופיע בקטלוג תערוכה שאצרה רותי אופק (שם). המכתבים פורסמו לראשונה בגרמנית. ראו "Briefe an seine E.M. Lilien", *Jüdischer* Verlag Athenäum, 1985

189. צבי שרפשטיין, אמנים עברים תולדותיהם ויצירותיהם, ניו יורק: שילה, תר"פ, 1920, עמ' 11.

190. Dirk Heisser, *Journeys in the Bible Lands, The Etcher and Master of Light*, Ephraim Moses Lilien, Galerie Michael Hasenclever, 2004

ההיסטורית, אך הדגיש את ההפרדה המוחלטת בין הציונות והדת. במכתב שכתב לאשתו לעתיד הלנה מגנוס, מיום 10 באוגוסט 1905, תיאר ליליין את החלטת הקונגרס הציוני החמישי לשלוח אותו לארץ ישראל. מהמכתב עולה התרגשותו לקראת ביקורו הראשון "במולדתו הישנה" כדבריו - מילים המשקפות את תפיסת הציונות ביחסה לארץ ישראל כמקום שבו היהודים יחדשו את תפארת עברם:

על הקונגרס כבר גיבשת לך בעצמך דעה מתוך הדיווחים. לדעתי נתקבלו החלטות חשובות, כיוון שהוטל עלי התפקיד לנסוע למולדתי הישנה, כדי לייסד שם את "בצלאל - החברה לתעשייה ביתית ולאמנות יהודית". אינני מסוגל לתאר עד כמה אני שמח. אני אראה את מולדתי הישנה! אסע מארץ גלעד עד ארץ אפרים ואראה את הרי יהודה. היסטוריה בת אלפיים שנה של עמי תיהפך לי למציאות. אני שמח כמו ילד ומודה לגורלי שנתן לי לחיות בתקופה שעמי נולד בה מחדש לחיים חדשים.¹⁹¹

במכתב הדהד קולו של שוויג: היהודים הציונים, בפועלם כאמנים, היו רוויים ביחס רגשי עמוק, נלהב ותשוקתי אפילו כלפי מושא הצילום (והציור). מבחינה זו הם היו אמנים מגויסים, אם באופן רשמי בצורת עבודות מוזמנות ואם מטעם עצמם. ליליין אייר את ספר הזהב של הקרן הקיימת והנציח את מנהיגי התנועה הציונית בדיוקנאות רבים.¹⁹² לדוגמה, ניתן לציין כמה עבודות שבהן נראית דמותו של בנימין זאב הרצל, ובכלל זה גם תצלומים. דיוקנו של

191. המכתב תורגם לעברית בקטלוג תערוכה על אודות ליליין, ראו אופק, א.מ.ליליין, האמן הציוני הראשון, עמ' ד-ה'.

192. ספר הזהב של הקרן הקיימת לישראל הוא אוסף של שמות של אישים וארגונים שתורמו תרומה משמעותית לתנועה הציונית. הכרך הראשון פורסם ב-1901, וכיום הספר מכיל יותר מעשרים כרכים. כל תורם המופיע בספר מקבל תעודה שעליה נרשם בעברית ובאנגלית: "קרן קיימת לישראל, תעודת הרשמה בספר הזהב".

הרצל משנת 1901, בעודו נשען על מרפסת מלון שלושת המלכים בעיר באזל לרגל הקונגרס הציוני החמישי, צופה על נהר הריין, הפך לתצלומם המוכר ביותר של ליליין והרצל.

בדומה לאמנים יהודים אחרים שפעלו באותה העת, ליליין ביקש לבטא את הקשר שבין האומה היהודית המתחדשת ובין המסורת המקראית. כך למשל, באחד האיורים דמותו של הרצל, חוזה המדינה היהודית, מתמזגת עם משה המקראי, גדול נביאי ישראל.¹⁹³ ליליין יצר זיקה בין הדמות המקראית, שהעניקה את בשורת התורה וחוקי היסוד שלה טרם הכניסה לארץ המובטחת, ובין חזונו המודרני של הרצל ביחס לגורל העם היהודי בתפוצות טרם שובו למולדתו המקראית. משה שחרר את העם היהודי והוציא ממצרים מעבדות לחירות, ואילו הרצל מציע פתרון לבעיית האנטישמיות ולפוגרומים באירופה ומוציא את עמו מאירופה. היהודי החדש הוא אפוא היהודי המתחדש, בהתבסס על המיתוסים הלאומיים הקדומים, ולתפיסה זו, של מיזוג בין ישן וחדש, היה מקום מרכזי בתפיסתם של אמני התקופה. מבחינה זו, עבודתם שירתה את האידיאולוגיה הציונית ואת התפיסה האורינטליסטית הטרנס-ישראלית ושימשה לה אילוסטרציה מדרבנת.

השוואה בין תצלומיו של ליליין ובין התחריטים שעשה, וכן בדיקת התאריכים שבהם נעשו העבודות, מעידות על כך שהאמן עשה שימוש בצילום כבסיס להכנת תחריטים. ואולם לא אחת הוצגו תצלומיו לצד עבודות אחרות שעשה, והיו מוקפדים ביותר ועשויים

193. אפרים משה ליליין, משה, איור לתנ"ך, ספר שמות, 1908, תחריט, מוזיאון תל אביב לאמנות.

לעילא וביד מקצועית.¹⁹⁴ מתוך הפרטים הביוגרפיים שנכתבו על ליליין, ניתן לעמוד על כך שהוא נמנה עם האמנים היהודים הראשונים שידעו את מלאכת הצילום. בניגוד לסוסקין, שהתפרנס מצילום בלבד וקבע את הסטודיו שלו בתל אביב, ליליין נותר באירופה עד יומו האחרון והתפרנס בעיקר מעבודתו הגרפית. הוא ביקר בארץ ישראל ארבע פעמים בין השנים 1906-1918, ויצא בכל ביקור למסעות צילום. ליליין תיאר את מסעו הראשון לארץ ישראל בכתבה "מסע לירושלים" שפורסמה בגיליון 35 של העיתון *Berliner Illustrierte Zeitung*. תיאורה של ארץ ישראל היה שופע גוזמאות רומנטיות שלא תאמו את המציאות והיו ביטוי ישיר להשקפותיו הציוניות של ליליין. מתוך התצלומים שצילם כבסיס לעבודות תחריט במסעו הראשון התפרסמה ב־1908 סדרת עבודות התחריט המזוהה ביותר עמו.¹⁹⁵ עבודותיו היו ספוגות בתרבות מערבית-נוצרית ("אר-נובו") ובתרבות יהודית. ככלל, עיקר תצלומיו של ליליין היו מבוימים, גם אם צולמו מחוץ למסגרת הסטודיו.

בהקשר האוריינטליסטי הטרם-ישראלי, ניתן לזהות שדמותו של פלאח פלסטיני החורש את האדמה בתצלום של ליליין הומרה בדמות יהודי עם כותונת פסים ("קומבז" - קפתן מפוספס) בתחריט שנעשה בעקבות התצלום.¹⁹⁶ התחריט מדגים את המיזוג בין מזרח למערב שהציעו דימויים בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי: היליד הערבי הוא דמות שהציונים שואפים לחקות מתוך הקישור

194. אוסף תשליליו של ליליין נמצא כיום בבעלות אוסף מוזיאון תל אביב, לאחר שאלה נתרמו על יד ארכיון משפחת שוקן. האוסף מכיל 677 תשלילי זכוכית וצוללוד. תשלילי הזכוכית הם בגדלים הבאים: 12x9 ס"מ ו-8.5x6 ס"מ. תשלילי הצוללוד בגדלים: 11x8 ס"מ, 8.5x6 ס"מ, 9x7 ס"מ. כמה תשלילים הם בגודל חריג.

195. אפרים משה ליליין, איור לתנ"ך, ספר תהילים, 1908, תחריט, מוזיאון תל אביב לאמנות.

196. אפרים משה ליליין, יהודי חורש, 1908, תחריט, מוזיאון תל אביב לאמנות.

שהם מזהים בין עברם במזרח לתקומתם הלאומית בהווה, והיא עוברת "תרגום", מעין גיור, כאמצעי לעיצוב הזהות היהודית המתחדשת. תצלום זה, בהתייחסו לתחריט שהתבסס עליו, מעיד על הזיהוי שזיהו את עצמם החלוצים עם בני המקום ועל תשוקתם להפוך לבני דמותם (בעיני האמן). אין בו יחס אוריינטליסטי (מודרני) למזרח ולבן המזרח, אלא היטמעות גמורה. עם זאת קיים פער בין תצלומיו של ליליין ובין התיאורים הגרפיים המתבססים עליהם, וברורה נטייתו לנפות החוצה מאיריו ומתחריטיו פרטים מהתצלומים שלא הלמו את השקפתו באשר למהות היהודי החדש. אוסף איריו לתנ"ך התבסס אף הוא על תצלומים מבוימים של "דמויות מן המזרח", שבהם שימשו מודלים יהודים ולא יהודים כאחד, וכולם הפכו באירורים לדמויות של יהודים.¹⁹⁷ כמו כן ניתן לזהות את הדמיון בין התחריט דניאל ובין התצלום דמות ערבי בגלימה שעליו הוא מבוסס, וכך גם לאתר את ההבדלים הרבים הנובעים מהוספת פרטים מסוימים ומהחסרתם של אחרים (ראו תמונות 3, 4). בתצלום המודל ששימש לאיור, הדמות המתוארת כהת עור, מלפניה ילד חובש תרבוש טורקי שנראה מהגב וברקע גדר. ניתן לזהות דמיון במלבושן של שתי הדמויות; העבאיה וכיסוי הראש, אך ההבדלים רבים: דמות הילד שהופיעה בתצלום הוחסרה מהגרסה המאויירת. הנביא דניאל בתחריט הוא בהיר עור, ברקע נראות קרני שמש אלכסוניות ודקלים, ובפינה השמאלית מופיעה להקת אריות. בהתאם לכתוב בפרק ו' בספר דניאל, קרני האור בתחריט מסמלות את הכוח העליון שנשלח להציל את דניאל מגוב האריות. האריה הוא גם סמל ידוע לשבט יהודה ולנצר שבט יהודה, דוד המלך, "גור אריה יהודה" (בראשית מ"ט, ט'). דוגמה נוספת היא תחריט שעשה ליליין לתנ"ך ב-1909, שבו נראה משה רבנו עטוף

197. אפרים משה ליליין, סנדלר, תצלום בין השנים 1906-1918, תצלום; אפרים משה ליליין, סנדלר, 1924 בקירוב, תחריט, מוזיאון תל אביב לאמנות.

בעבאיה דמוית טלית וכיסוי ראש על רקע נוף מדברי, בהתבסס על תצלום מ-1906. שתי הדמויות, זו שבתצלום וזו שבתחרוט, מופיעות בפרופיל כשראשן נשען על יד ימין. מנגד, הרקע של התחרוט ותיאורה של הדמות באיור עמוסים בפרטים המעידים על המוצא היהודי של הדמות ועל המיקום הגיאוגרפי שבו היא נמצאת במזרח: כיסוי הראש של משה מלופף בצורה מעגלית עם כיפה שחורה במרכזה, ידו השמאלית אוחזת בגיליון נייר מגולגל, ברקע נראים גופים הרריים שחונים, שני מבני אבן חד-קומתיים עם כיפות לבנות ודמות אישה נושאת כד מים על ראשה. בקדמת התחרוט, בפניה הימנית, מופיע תיל, המסמל את הגלות היהודית מהמולדת. פרטי הלבוש המזרחיים המופיעים בתצלום מותאמים אפוא לדימוי היהודי החדש בגרסה המאוירת: הכאפייה הופכת לכיסוי ראש, ואילו הקומבז שמופיע בתצלום הופך לגלימה לבנה עם עיטור המדמה טלית. אלה דימויים בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי מובהק. ליילין נמנה עם האמנים הראשונים שהתבססו על תצלומים שביימו בקפידה ואף רכשו עבורם פריטים. השימוש בתצלום של בני המקום עם חפצים ששייכים לחייהם ולתרבותם היה בבחינת הישענות על פרטואר אוריינטלי, תוך ייצור סטודיו ציוני ברור ומיוחל, וזאת בניגוד לשימוש שנעשה בדימויים חזותיים אלה באוריינטליזם המודרני.



תמונה 3

אפרים משה ליליין, **דמות ערבי בגלימה** (עבאייה), בין השנים 1910-1906, תשליל זכוכית, 8.5x6 ס"מ, מוזיאון תל אביב לאמנות



תמונה 4

אפרים משה ליליין, דניאל, איור לתנ"ך, 1912, תחריט,
מוזיאון תל אביב לאמנות

מהתבוננות בתצלומיהם של צלמים ציונים ראשונים דוגמת שוויג, רפאלוביץ, בסן וליילין, ניתן אפוא לעמוד על המטרות ששירתו הצלמים היהודים בעבודתם. אפשר להיווכח כיצד האידיאולוגיה הציונית השתקפה באופן חזותי בתצלומי נוף, בתיעוד מושבות יהודיות, שכונות חדשות, ערים עתיקות, עבודת אדמה, מרעה, בעלי מקצוע יהודיים ובתצלומי סטודיו של יחידים וקבוצות. חרף השוני בהיבטים הביוגרפיים בין הצלמים היהודים הראשונים בארץ ישראל, ולמרות העובדה שכל אחד מהם מזוהה עם נושא מרכזי אחר בעבודתו, רובם ככולם תרמו להפקת החזון הציוני שעיצב מודל יהודי חדש-מתחדש בעל זיקה לאוריינט. הזיקה הזאת, שהייתה מיוחדת למפעל הציוני, היא שנתנה את טעמו המיוחד (אם כי קצר הימים) של האוריינטליזם הטרומ-ישראלי.

ז'אנר תצלומי דיוקן ותצלומי נופים ריקים של המזרח מופיעים בעבודותיהם של צלמים מקומיים יהודים שהיגרו למזרח ובעבודותיהם של צלמים אירופים שביקרו במזרח. צלמים אירופים תיארו את המקום מנקודת מבט אוריינטליסטית-אירופית, שהניבה לרוב דימויים רומנטיים התואמים את התפיסה הנוצרית של המקום כארץ הקודש. צלמים יהודים תיארו את המקום מנקודת מבט אוריינטליסטית טרום-ישראלית שנבעה והושפעה כאמור מהאידיאולוגיה הציונית וממטרות הציונות. כך, בגלריית תצלומי דיוקן מאת צלמים יהודים נכללו בעיקר חלוצים יהודים, אנשי העליות הראשונות, אנשי השומר, אנשי היישוב היהודי הישן ודמויות מפתח בתנועה הציונית. גלריית תצלומי הנוף שנעשו על ידי צלמים יהודים כוללת בעיקר עובדי אדמה ציונים המעבדים את מולדתם ההיסטורית, הריקה, ומקמים מושבות ויישובים חדשים, תוך התעלמות מנוכחותם של כפרים, ערים וחלקות אדמה של הערבים בני המקום ותוך מיקום עצמם (לעתים) במשבצת בן המקום, בלוויית אביוזים מקומיים. צלמים דוגמת סוסקין וליילין ייצרו דימויים הכוללים אטריבוטים אוריינטליים שעברו תרגום

וגיור. מהלך זה נועד להמציא את דמות היהודי החדש ולצקת בה צבע מקומי-מזרחי, שזוהה באותו רגע היסטורי מסוים עם דמות הערבי. ליליין, למשל, צילם דיוקנאות של ערבים, והנפיק מהם איורים, ציורים ותחריטים של יהודים בארץ ישראל, תוך מחיקת פרטים מסוימים מהתצלום והוספת פרטים אחרים. קאהן צילם נשים ערביות במושבה היהודית הראשונה כעדות למיזוג הרמוני של העולים היהודים מאירופה עם המזרח. כפי שיורחב בפרק הבא, סוסקין צילם דיוקנאות של בני העליות הראשונות, ובהם תושביה הראשונים של תל אביב, עם פריטים אוריינטליים בסטודיו, כמעין מעבדה של פעולת תרגום וטרנספורמציה בין דמות היהודי הגלותי לדמות היהודי החדש בארץ ישראל. תפקידם של הצלמים, כמי ששירתו את אנפי התעמולה של התנועות הציוניות וייצרו את הדימוי של היהודי החדש, הקנה להם מעמד בקרב אנשי היישוב היהודי, וכן מקום בהיסטוריה הציונית.

עדות צילומית מימיה הראשונים של תל אביב

א. אברהם סוסקין: 'הצלם של תל אביב'

השיח הצילומי הוא אקט תקשורת מגמתית של חילופי מידע, ולכן התצלום נושא מסר המבטא באופן גלוי אינטרס כלשהו, כפי שטען אל סקולה (Sekula): "משמעותו של כל מסר צילומי נקבעת בהכרח על ידי ההקשר. אפשר לנסח עמדה זו כך: תצלום מתקשר באמצעות אסוציאציה לטקסט נסתר או מרומז כלשהו".¹⁹⁸ הדיון על אודות הביוגרפיה של הצלמים היהודים הראשונים חיוני אפוא להבנת יצירתם וביחס לטענה בדבר סגנונם האוריינטליסטי הטרומי-ישראלי. כאמור, עמדתם התרבותית ותפיסתם האידיאולוגית-ציונית של צלמים כגון סוסקין ברורה, כמי שנמנה עם המהגרים היהודים שעלו מסיבות אידיאולוגיות לארץ ישראל וכמי שהיה חבר פעיל בתנועה הציונית טרם עלייתו.

כפי שיוצג להלן, סוסקין, בן העלייה השנייה, שהיה "הצלם של תל אביב", ותיעד במצלמתו את בני העליות הראשונות, מהווה

198. אלן סקולה, "על המצאת המשמעות הצילומית", המדרשה, 5, בית ברל, 2002, עמ' 36.

מקרה בוחן מרכזי לבחינת סוגיית האוריינטליזם הטרומי-ישראלי. סוסקין נולד בשנת 1881 בכפר אורשה (Orsha) שבפלך מוהילב, רוסיה הלבנה, לסוחר תבואות אמיד.¹⁹⁹ הוא למד במוסדות חינוך יהודי ובגימנסיה הממלכתית בסמלונסק. בסוף שנות ה-90 של המאה ה-19 גורש מהגימנסיה לאחר שהתגלתה לשלטונות פעילותו הפוליטית בתנועת "פועלי ציון". סוסקין למד מגיסו את מלאכת הצילום, השתלם אצל צלמים רוסים מקצועיים וצילם ברחבי רוסיה. בשנת 1904 היה חבר בקבוצת ציונים בני העיר ליבאו ברוסיה, שהחליטו לעלות לארץ ישראל מסיבות אידיאולוגיות, והביא עמו מרוסיה את ציוד הצילום שהיווה בסיס לסטודיו שלו לצילום בארץ ישראל. שנה לאחר עלייתו קבע סופית את מושבו בעיר יפו, שנמנתה עם הערים המרכזיות שבהן שכנו מוסדות התנועה הציונית באותה העת. סוסקין וחברי הקבוצה שעמם עלה שכרו בית במושבה הגרמנית ביפו ויסדו בו את "האוטונומיה הליבאוית". בשכונת נווה שלום ביפו הוא פתח סטודיו ראשון לצילום בשם "פוטוגרפיה פרוגרס" בשיתוף עם הצלם היהודי ג' ברוק (Brouck), שהיה שותפו עד שנת 1913 בערך. בשנת 1914 עבר סוסקין לסטודיו חדש לצילום בבית מגורים רחוב הרצל 24, שנבנה על ידי עיריית תל אביב עבור צרכיו המקצועיים ועבור בני משפחתו: אשתו גיטה ושני ילדיהם, תמר ורפאל.²⁰⁰

סוסקין נסע וצילם ברחבי ארץ ישראל ותיעד ערים, יישובים יהודים, פועלים בשעת עבודתם ותעשייה יהודית, אך הוא ידוע בעיקר כצלם הראשון של תל אביב.²⁰¹ ואכן, אל הסטודיו שלו

199. דוד תדהר (עורך), "אברהם סוסקין", אנציקלופדיה לחלוצי היישוב ובונים, כרך ו', 1955, עמ' 2543.

200. Silver-Brody, *Documenters of the Dream*, p. 111.

201. אלה בינשטוק פרסמה ב-1955 כתבה בעיתון דבר שהכתירה את סוסקין כראשון הצלמים בתל אביב. שלמה שבא כינה אותו כמה שנים מאוחר יותר "הצלם של תל אביב" באותו העיתון. אורי קיסרי הספיד אותו ועמד

לצילום ברחוב הרצל הגיעו להצטלם תושבים רבים בני המעמד הבורגני, והתצלומים היו תמיד תוצר של שיתוף פעולה בינו לבין המצולמים. הלקוחות הללו שילמו עבור התצלומים, ורובם ככולם בוימו בקפידה, במסגרת הרשמית של הסטודיו או מחוצה לו. פלטות הזכוכית של סוסקין מחולקות לכמה קבוצות בארכיון של מכון לבון לחקר תנועת העבודה, בהתאם לנושאים הבאים:

1. יישובים ציוניים ראשונים (מושבים, קיבוצים) וערים (קיימות וחדשות): דגניה, בן שמן, ראשון לציון, רחובות, גדרה, מקווה ישראל, פתח תקווה, כפר סירקין, חולדה, ירושלים, עכו, חיפה, תל אביב, יהוד, גבע, כנרת, מגדל, ראש פינה, צפת, איילת השחר, מחניים, עין חרוד ועוד.
2. בתי ספר וגני ילדים: הגימנסיה העברית מראשיתה, מקווה ישראל, בצלאל, תחכמוני, מכס פיין, גני ילדים בקיבוצים ובמושבים, בתי ספר חקלאיים ועוד.
3. תיאטרון והצגות: הבימה, האהל וחובבי הבמה העברית.²⁰²
4. תעשייה וחקלאות - בתי חרושת ופועלים בעבודתם: תהליך ייצור יין בראשון לציון, בתי הדפוס של עיתון הארץ ודבר, עבודת פרדסנות ועוד.
5. תצלומי סטודיו מאורגנים בכמה קבוצות: א. תמונות משפחתיות, זוגות, אירוסין, נישואין, תינוקות, ילדים משחקים וכדומה; ב. פורטרטים ותצלומים קבוצתיים של חיילים, שוטרים וקצינים (טורקים, בריטים, סקוטים,

על תרומתו לתיעוד תל אביב באותה השנה בעיתון מעריב ב-1963. ראו אלה בינשטוק, "האיש שצילם היסטוריה: אברהם סוסקין, ראשון הצלמים בתל אביב", דבר, 4 בנובמבר 1955; שלמה שבא, "הצלם של תל אביב", דבר, 2 בספטמבר 1963; אורי קיסרי, "אברהם סוסקין: פוזיטיבי בין נגאטיבים", מעריב, 25 באוקטובר 1963.

202. סוסקין אף נמנה עם מייסדי התיאטרון החובבני העברי שנוסד ביפו. ראו שלמה שבא, שם.

אוסטרלים ויהודים); ג. אנשי השומר, דוגמת יצחק הוז, יוסף זלצמן, מנדל פורטוגלי וישראל שוחט; ד. המוות בולטות ביישוב היהודי, מנהיגים ציוניים ואנשי רוח דוגמת אחד העם, משה שטרק (שרת), אליהו גולומב, חיים נחמן ביאליק, מניה שוחט, יוסף חיים ברנר, שמואל יוסף עגנון ועוד.

כפי שניתן להסיק מרשימת נושאים זו, סוסקין תיעד כמעט כל דמות מרכזית בתולדות היישוב היהודי בארץ ישראל שפעלה בתחילת המאה ה-20, וכן כל קיבוץ או מושבה חדשים שקמו באותן השנים. עבודתו תיעדה את ההווה הציונית באותה התקופה והיא מצביעה על שותפותו האידיאולוגית ברעיונות הסוציאליסטיים של בני העלייה השנייה, ששאפו ליצור מעמד פועלים עברי עצמאי. אחד המפעלים הבולטים ביותר של בני העלייה השנייה היה הקמת קומונות וקולקטיבים התיישבותיים, שאותם סוסקין הקפיד לתעד. לדוגמה, בתצלום של סוסקין משנת 1910 נראית קבוצת המתיישבים הראשונים בדגניה, שהוקמה כקבוצה קטנה על אדמות הכפר אום ג'וני קרוב לטבריה.²⁰³ סוסקין הגיע לתעד את הצריף הראשון שנבנה, כשחברי "הקומונה החדרתית" עומדים על מדרגותיו או על הגג, וכלי עבודה חקלאית ניצבים בקדמת התצלום.²⁰⁴ התצלום הפך לדימוי המסמל את התגשמות רעיון הקיבוץ הוא מייצג היטב את כישרונו של סוסקין לקבוע אייקון חזותי שתפס מקום בדמיון ובזיכרון הקולקטיבי הציוני. הצריף שוחזר בשנת 2010 בעקבות

203. אברהם סוסקין, הצריף הראשון בדגניה, 1910, סריקה של פלטת זכוכית, 30x24 ס"מ, אוסף אברהם סוסקין, מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב.

204. דגניה נוסדה ב-1910 על אדמות שנרכשו ב-1904 מידי הכפר אום ג'וני על ידי קבוצה שנקראה "הקומונה החדרתית". הקומונה מנתה עשרה בחורים ושתי בחורות. להרחבה ראו מרגלית שילה, "דגניה - דגם ראשון להתיישבות שיתופית על קרקע הלאום", קתדרה, 39, אפריל 1986, עמ' 87-98.

תצלומו הידוע של סוסקין על ידי קרן קיימת לישראל, המועצה לשימור והמועצה האזורית עמק הירדן לרגל עצרת ממלכתית לציון מאה שנים להקמתו.

לדגניה הגיעו יהודים אידיאליסטים שביקשו לכונן בארץ ישראל את זהותם בדמות היהודי החדש. חיה תנפילוב, עולה מקרב בני העלייה השנייה, רעייתו של תנחום תנפילוב שהיה ממייסדי דגניה, כתבה על החוויה החלוצית של בני העלייה השנייה בקיבוץ. תנפילוב התייחסה לטשטוש הגבולות שבין הפרטי לציבורי ומתארת יחסי אינטימיות קרובים בין חברי הקבוצה, כמאפיינים ששיקפו את רוח התקופה בקרב העולים ואת התפיסה הסוציאליסטית-חלוצית של התנועות הציוניות:

גרנו בחצר בחושה. הקיר שהבדיל בין חדרינו לא הגיע עד התקרה. מדי פעם זרקנו פתקאות אחד לשני. תמיד הן היו הבעה של קרבה וידידות. כאשר הוחלט בני ובין תנחום על יום התקשרותנו, הודעתי ליעקב בפתקה [...] באותם ימים כל אחד רשאי היה אצלנו להגיד לחברו, ובגלוי, כאשר עם לבו. לפעמים אפילו נגעו ברגשות הכי אינטימיים של החיים הפרטיים. כמה חודשים אחרי חתונתי, ואני טרם הריתי, קיבלתי מכתב מחברה: "זה פשע כלפי הישוב. עלינו לקיים את מצוות 'פרו ורבו'". מיד העברתי ליעקב את הפתק דרך הקיר. עד עכשיו כאילו מהדהד בלבי צחוקו הרועם [...] ²⁰⁵.

מצלמתו של סוסקין תיעדה גם את קבוצת כנרת ואת קבוצת דגניה, ותצלומיו שיקפו את הווי החיים של אנשיה ברוח הערכים הסוציאליסטיים של בני העליות הראשונות. תצלומים אלה סיפקו דימוי חזותי לאידיאלים ציוניים: עלייה, התיישבות יהודית, עבודה חקלאית יהודית ושמירה יהודית, חיים בתנאים

205. גור אלרואי, אימיגרנטים ההגירה היהודית לארץ ישראל בראשית המאה העשרים, ירושלים: יד יצחק בן-צבי, 2004.

ספרטנניים, קולקטיביזם ונעורים. תצלומיו כוללים גם דיוקנאות של אנשי השומר - בתצלומי חוץ בשדות ועל רקע המושבות היהודיות, או במסגרת תצלומי סטודיו שצולמו ביפו או בתל אביב. לדוגמה, בתצלום דיוקן שצולם בחוץ נראה השומר משה גבעוני עם כאפייה, עבאיה מפוספסת מצמר ורצועת כדורים על חזהו (ראו תמונה 5). בתצלום אחר נראים ארבעה אנשי השומר: מאיר חזנוביץ, שמואל הפטר, יוסף נחמני וצבי נדב, לכולם כיסויי ראש אוריינטליים (שלוש כאפיות ותרבוש אחד), שניים מהם בגלימות ארוכות שנראות כעבאיות, שניים עם רצועות כדורים, וכולם אוחזים בידיהם כלי נשק. תצלום נוסף מציג את אנשי השומר מנדל פורטוגלי (משמאל) וישראל שוחט (מימין) שהצטלמו על רקע מצויר בסטודיו של סוסקין (ראו תמונה 6). פורטוגלי לבוש בחליפה אירופית שמיועדת למסעות ונועל מגפיים גבוהים, בידו כלי זין, ולראשו כובע רחב שוליים. שוחט לובש מקטורן בהיר, נועל מגפיים גבוהים וחובש לראשו כאפייה. סוסקין תיעד במצלמתו גם את אשתו של שוחט, מניה.



תמונה 5

אברהם טוסקין, משה גבעוני, 1905–1929, סריקה של פלטת זכוכית,
30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון,
מדור מוזיאלי, תל אביב



תמונה 6

אברהם סוסקין, מנדל פורטוגלי וישראל שוחט, 1911, סריקה של פלטת זכוכית, 30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון, מדור מוזיאלי, תל אביב

בין תצלומיו של סוסקין נמצא גם תצלום המתעד את העולים היהודים שעבדו בסג'רה (אילניה) - חוות לימוד חקלאית ששימשה תחנת מעבר לרבים מבני העלייה השנייה (ראו תמונה 7). בתצלום נראים ארבעים ושישה נשים וגברים על רקע נופי המקום. חלק מהגברים עם כאפייה לראשם. נחום בנארי עלה לארץ ישראל ב-1914, עבד כשנה כפועל חקלאי בקבוצת דגניה, והמשיך לעבוד כפועל אצל האיכרים בסג'רה. בתקופה זו כתב את הקבצנים השמחים, חיבור שבו תיאר את אורח החיים בחווה, את השימוש בפירות הגדלים במקום, וכן את יחסי השכנות הטובים עם הערבים:

שיחי הצבר שבסביבת סג'רה שימשו לנו במשך חודשי הקיץ מקור מחיה חשוב. בוקר-בוקר, לפני צאתנו לעבודה, היינו קוטפים סלים מלאים צבר והיה זה לנו מזון יום תמים. כי לא פעם יצאנו לעבודה בלא פת בסלנו. אחר כך למדנו לבשל ריבה מפרי הצבר. [...] גם בימי החורף חיפשנו אחר מזונות מן ההפקר. יצאנו ללקט פטריות, בצל-בר ועשבי-בר שונים - כדרך הערביות. מפיהן למדנו איזה עשבים ראויים לאכילה בצורה חיה, ואיזה מהם יש לבשל ולטגן בשמן. זו היתה לנו "עונת המרעה", כפי שקראנו לה. גם גינת-הירק נתנה משהו, ואף פרתנו המהוללה נתנה מחלבה בלא עין-הרע, וקצת ביצים היו מטילות התרנגולות. בלוטי האלון שהיו למכביר ביערות סג'רה, שימשו לנו תה או קפה לאחר שנקלו באש, והחרובים היו לנו סוכר. לימים, כשהשגנו גם "דבס" (דבש חרובים) וערבבנוהו עם "טחינה" (פסולת השומשומין לאחר שמוציאים מהם את השמן) - והיה זה מאכל-תאוה. קבוצתנו נודעה ברחבי הגליל בשם "קבוצת קבצנים שמחים". החלו לבקר אותנו פועלי המושבות הקרובות; עוברי-דרך שונים, שהיו מטיילים מיהודה לגליל וחזור חלילה, היו מתעכבים אצלנו יום-יומיים או שבוע-שבועיים, ומספרים לנו מהנעשה ב"עולם הגדול".²⁰⁶

206. מוקי צור, תאיר זבולון וחנינא פורת (עורכים), כאן על פני האדמה, 1904-1919, תל אביב: הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים, תשמ"א, עמ' 93.



תמונה 7

אברהם סוסקין, פועלים בסג'רה, 1905-1935, סריקה של פלטת זכוכית, 24x30 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון, מדור מוזיאלי, תל אביב

רצון העולים להיטמע במזרח "כדרך הערביות" הולם את השימוש של אנשי השומר והחלוצים היהודים בכאפיות, בעבאיות וכדומה. תיאור זה, מהעשור השני של המאה ה-20, מביע היטב את העמדה האוריינטליסטית הטרומ-ישראלית, שדמיינה את המזרח והמזרחיות כאופק זהות אפשרי, לפני שהקונפליקט הפוליטי בין העולים היהודים ובין בני המקום הערבים התעצם לקראת סוף שנות ה-20. אישיות נוספת שעבדה בחוות סג'רה היא קיילה גלעדי, מנשות השומר, שעלתה לארץ ישראל מליטא בשנת 1907 ונישאה לישראל גלעדי - איש העלייה השנייה, ממייסדי ארגוני השמירה "בר-גיורא" (1907) ו"השומר" (1909). סוסקין תיעד במסגרת של תצלום סטודיו את משפחת גלעדי עם אנשי השומר

פנחס שניאורסון, צבי ניסנוב, ישראל שוחט וקלמן גרינפלד.²⁰⁷ גלעדי הנהיג את הקבוצה שהתיישבה בכפר בר-גיא, שבגליל, ועם מותו הפתאומי משפעת ספרדית בשנת 1918 הוחלט לקרוא לקיבוץ על שמו: כפר גלעדי.

יומנו של גלעדי מתאר תמונת מצב של מציאות יומיומית קשה ביישובים שהקימו העולים היהודים מאירופה שהיו זרים למורח ולאורחותיו. בניגוד לתצלומים ההרמטיים של סוסקין שצולמו בסטודיו בתל אביב, התצלומים שנעשו במושבות משקפים את רוחן של עדויות אלה. חרף האווירה האידילית של חיי קומונה ושותפות שייצגו התצלומים, ניתן ביטוי גם לניסיון העיקש לקיים חיי קבוצה והתיישבות חקלאית יהודית חלוצית בתנאי חיים קשים של עבודת פרך בשדות ומגורים בצפיפות בצריפים ארעיים המופיעים ברקע של חלק מהתצלומים. תצלומים אלה תיעדו את כותבי העדויות במגוון ז'אנרים צילומיים, והציגו את הצלם כמי שמכלול עבודתו היה כרוך בהיסטוריה המקומית של תולדות היישוב היהודי בכלל ושל בני העלייה השנייה בפרט. דומה לא פעם שתצלומיו של סוסקין הם בגדר איור אידילי ואידיאלי מתמשך לחיי החלוצים, אך הם גם חושפים את הקשיים הרבים במסגרת הקבוצה.

סוסקין, כמי שקבע את מקומו בעיר העברית הראשונה, אף תיעד את מנהיגי הציונות ודמויות מפתח בתנועה הציונית, ובהם רחל ויצחק בן צבי, יוסף טרומפלדור ומשה שטרוק (שרת). הוא גם תיעד אנשי רוח ואמנים מרכזיים שפעלו בתקופתו. כך, בתצלום משנת 1925 מופיעים תשעה מהציירים המודרניסטיים המרכזיים באותה העת: יוסף זריצקי, פנחס ליטבינובסקי, ציונה תגר, יונה

207. אברהם סוסקין, משפחת גלעדי עם אנשי השומר: פנחס שניאורסון, צבי ניסנוב, ישראל שוחט וקלמן גרינפלד, 1905-1935, סריקה של פלסט זכוכית, 30x24 ס"מ, ארכיון מכון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון, מדור מוזיאלי, תל אביב.

צ'ליוק, ברוך אגדתי, יצחק כץ, אריה לובין ויצחק חזין.²⁰⁸ מכלול תצלומים זה מלמד על שייכותו האידיאולוגית-ציונית של סוסקין, שנטל חלק אינטגרלי בעולם הציוני-סוציאליסטי לא רק בהיבט מפעל ההתיישבות החלוצית אלא גם בהיבט מפעל יצירת התרבות. נאום שנשא סוסקין בשנת 1961, בפתיחת תערוכה מתצלומיו שנערכה בבית העירייה הישן ברחוב ביאליק בתל אביב, מלמד על תחושתו שלתצלומיו יש ערך היסטורי כחלק מן המפעל הציוני שאליו השתייך:

אכן, מתוך סקרנות, עניין וקשר עמוק לכל המתרחש ומתהווה בארץ הזאת, עקבתי וצילמתי ציוני דרך חשובים ורבים בחיי היישוב. אי אפשר לומר שלא קיננה בלב (ולו גם במעומעם, מעורפל ובאופן בלתי ברור) המחשבה על הדורות הבאים, על זמנים שיבואו לעתיד לבוא: למען יראו, יחזו ויידעו! אולם! כמובן שמעולם לא פיללתי, לא חזיתי את הגוון ואת הערך ההיסטורי העתיד להינתן לתמונות אלו, לאור המאורע הכביר של ימנו והוא: תקומתה של מדינת ישראל! ולא נשאר לי אלא לברך את כולכם-כולנו: שהחינו וקיימנו והגיענו לזמן הזה.²⁰⁹

הנאום משקף את אנשי העלייה השנייה כחדורי מוטיבציה ציונית, את היותם אנשי מעש שעלו לארץ ישראל כדי לבסס עובדות בשטח בצורת התיישבות יהודית. נוסף על כך ניכרת תחושת השליחות שסוסקין חש, בדומה לרבים מחבריו, כמי שמעצבים את ההיסטוריה של העם היהודי. לכן הוא צילם לא רק למטרות

208. אברהם סוסקין, יושבים מימין לשמאל: יצחק כץ, יצחק חזין, ראובן רובין, אריה לובין ויוסף זריצקי. עומדים מימין לשמאל: ברוך אגדתי, פנחס ליטבינובסקי, יונה צ'ליוק וציונה תג'ר, 1925, סריקה של פלסט זכוכית, 30x24 ס"מ, ארכיון מכון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון, מדור מוזיאלי, תל אביב.

209. מתוך טיוטת הדברים שנשא סוסקין שנשמרה בידי בני המשפחה. מצוטט בתוך רוז, אברהם סוסקין - רטרופקטיבה: צילומים, 1905-1945, עמ' 13.

פרנסה, אלא גם מתוך תחושה שלאירועים שתיעד יש מעמד מהותי בכתיבת ההיסטוריה הציונית. סוסקין הצהיר על עצמו כאתאיסט,²¹⁰ אך הזדהה באופן דתי עם האתוס הציוני הלאומי, כפי שמצוין באנציקלופדיה לחלוצי הישוב ובונו:

ביפו ובתל-אביב היה [סוסקין] פעיל גם בהנחת היסודות לחיי חברה ותרבות כאחד מראשוני "המכבי" וממסדי חובבי הבמה העברית, שטובי המורים ואנשי האינטליגנציה התמסרו לה לשם חינוך לאומי ואנושי ועברי להמונים. עם גידול הישוב נתרבו לקוחותיו וראה ברכה בעמלו. אך הוא לא הסתפק בעיסוק במקצוע לשם פרנסה, אלא ראה בו גם מקור לדוקומנטציה היסטורית בתולדות הישוב, צילם כל מאורע ישובי ושמר את הנגאטיב שלו, ובמשך הזמן הוציא שני אלבומים על "תל-אביב בראשיתה", שקיבל עליהם מכתבי הוקרה מאת מאיר דיזנגוף "אבי תל-אביב" ומאת מחלקת התעמולה של הלשכה הראשית של קרן היסוד.²¹¹

העלייה השנייה, שרוב חבריה הגיעו מרוסיה, השפיעה על התפיסה הלאומית והתעמולה של התנועה הציונית, והעמידה בצל את הישגי אנשי העלייה הראשונה, שהייתה מורכבת בעיקר מיהודים שומרי מסורת, בעוד שחברי העלייה השנייה היו רובם חילונים.²¹² מיומנו של שמואל היהודאי, שעלה לארץ ישראל מפולין ב-1913,²¹³ עולה עד כמה אנשי העלייה השנייה היו מעורבים בהתרחשויות הציבוריות

210. Silver-Brody, *Documenters of the Dream*, p. 124.

211. תדהר (עורך), "אברהם סוסקין", אנציקלופדיה לחלוצי הישוב ובונו, עמ' 2543.

212. ראו אלרואי, אימיגרנטים, עמ' 118-125.

213. היומן נמסר על ידי המשפחה לבית הספרים הלאומי ונמצא שם במחלקה לכתבי יד, מספר 805612, מתוך: זאב צהור, "תעודה: שלושה שבועות בראשית תרע"ח - מיומנו של שמואל יהודאי", קתדרה 31, אפריל 1984, עמ' 125-134.

של התנועות הציוניות בעת שהיישוב היהודי היה קטן, אך מתברר שהם עסקו בהגשמה של "כאן ועכשיו" ופחות בפוליטיקה ברמה המדינית.²¹⁴ צחור מתאר למשל את השלטון הטורקי המפריע להגשמת החזון הציוני, אך אינו מעלה על הכתב קונפליקט אפשרי כלשהו עם היישוב הערבי: "שבת, כ"ז תשרי (13.10.1917). יוצאים אנו 5 חברה על מנת ללכת לפ"ת. וכשהקרבו לבית דגון מזהירות בנו ערביות מבלי ללכת דרך הכפר, כי נמצאים בכפר הרבה חילי הממשלה, ותופסים מי שבא ליד".²¹⁵

ההיסטוריוגרפיה הציונית זוקפת לזכותה של העלייה השנייה את ייסודם של המוסדות הלאומיים היהודיים, את הקמת שתי המפלגות המרכזיות שהובילו את החיים הפוליטיים של היישוב לאורך זמן ("פועלי ציון" ו"הפועל הצעיר"), ייסוד בנק אנגלו-פלשתינה, חיזוק שירותי הבריאות והחינוך (שייסדו אנשי העלייה הראשונה), הקמת בצלאל בירושלים בשנת 1906, הקמת תל אביב ב-1909 עם ייסודה של "אחוזת בית", וכן את פתיחת הגימנסיה העברית הרצליה.²¹⁶ מצלמתו של סוסקין תיעדה אירועים מכוננים מסוג זה, והנציחה את ימיהן הראשונים של הרצליה, רחובות, ראשון לציון, גדרה, פתח תקווה, באר טוביה ועוד. הוא אף תיעד שיעורי

214. בתקופת העלייה השנייה נודע המאבק האידיאולוגי בין מפלגות הפועלים ובין האיכרים. הדבר משמעותי בנוגע ליחסו של היישוב אל המזרח, והואיל וסלע המחלוקת נסב סביב הערפת האיכרים להעסיק פועלים ערבים שהיו מורגלים בעבודה חקלאית על פני העסקת פועלים יהודים שזה עתה עלו. הערפה זו מעידה גם על הקרע האידיאולוגי בין אנשי העלייה השנייה, שהיו צעירים אידיאליסטיים חדורי תודעה לאומית, ובין אנשי העלייה הראשונה, שדקדקו יותר במצוות היהדות. על אודות המאבק בין הפועלים לבין האיכרים ראו זאב צחור, "המפגש בין האיכרים לפועלי העלייה השנייה בפתח-תקווה", קתדרה 10, ינואר 1979, עמ' 142-150.

215. מובא בתוך: צחור, "תעודה", עמ' 134.

216. אפרים תלמי ומנחם תלמי, "עלייה שניה", לקסיקון ציוני, תל אביב: ספרית מעריב, 1982, עמ' 267-268.

עברית, שכן בני העלייה השנייה השתתפו באינטנסיביות בהחייאת השפה העברית והחלו לקרוא לילדיהם בשמות עבריים מודרניים. אנשי העלייה השנייה חתרו יותר מכול לעצב חברה יהודית חדשה. לרצון לעצב את דמות היהודי החדש נלוו ביטויים חזותיים מובהקים, ולכך נרתמו הצלמים היהודים שתיארו את המתיישבים כחלוצים צעירים ושריריים, כחקלאים וכשומרים. בדומה לצלמים אחרים, גם אצל סוסקין ניתן למצוא תצלומי סטודיו של גברים יהודים שריריים וחשופי חזה, המייצגים את תרבות הספורט החדשה בארץ ישראל. כך למשל, בתצלום סטודיו של סוסקין נראה השומר ליבל גולדווג ללא חולצה, בזווית צילום שמדגישה את הלסת והסנטר.²¹⁷ הביטוי החזותי שמדגיש את כוחו הפיזי של היהודי החדש, לצד תיעוד נופי הארץ שעיבדו החלוצים, שירת את האידיאולוגיה של הציבור היהודי החילוני החלוצי ושל הציבור היהודי הדתי כאחד – אותו הציבור ששם דגש על מקורות העם היהודי המקראיים וראה בארמת ה"מולדת" את הארץ המובטחת, הנחלה ההיסטורית שאליה שב העם היהודי.

בשנות ה-20 החלה הקרן הקיימת לישראל לשכור צלמים שיתעדו את ההתיישבות הציונית, דוגמת יעקב בן-דב ושמואל יוסף שוויג. רשימותיו הדקדקניות של סוסקין מגלות שהוא הוזמן לצלם עבור מוסד זה באופן סדיר. מהתכתבויותיו עם הקרן הקיימת עולה שנעשה שימוש בתצלומיו במסגרת הרצאות הסברה מטעם התנועה הציונית באמצעות מצגת שקופיות.²¹⁸ במהלך השנים 1923-1924 יצא סוסקין למסע צילומים בצפון ארץ ישראל בהזמנת קפא"י (קופת פועלי ארץ ישראל של הסתדרות הפועלים) וצילם יישוביים

217. אברהם סוסקין, השומר לדוויג, 1935-1905, סריקה של פלטת זכוכית, 30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון, מדור מוזיאלי, תל אביב.

218. Silver-Brody, *Documenters of the Dream*, p. 124.

יהודיים רבים. במכתב מ־10 בדצמבר 1923 ציין דוד בלוך, חבר קפא"י, את נחיצות תצלומיו של סוסקין:

לכבוד קבוצת הפועלים/ ח.נ. / בחודש ינואר 1924 מתחילה באמריקה פעולה רחבה לטובת הקפא"י [...] למותר להגיד לכם, כי אי אפשר לבוא לפני חברינו עם דרישה סתמית לתת כסף למטרה כזאת. צריכים להראות להם מה הספיקה הקפא"י כבר לעשות [...] נחוצות לחברינו באמריקה גם תמונות שוות מחיי ומראה הקבוצות הנ"ל. / לשם כך אנו שולחים את חברנו קסלמן ביחד עם הצלם מר סוסקין לשם צילום כל המראות והמקומות החשובים שבקבוצות. / אנו מבקשים אתכם לעזור לחברינו קסלמן בסידור העבודה הזאת, והיות ולכם ידועים כל הפרטים יותר טוב ממנו נבקשכם לבוא לעזרתו ולעמוד לימינו ולהראות על הרברים הכי חשובים שבקבוצתכם.²¹⁹

בשנת 1926 פרסם סוסקין אלבום תצלומים ושמו מראות תל-אביב 1909-1926. האלבום כלל תצלומים המתעדים סלילת כבישים, הקמת מבני ציבור, בתי מגורים והכנת תשתיות בעיר העברית הראשונה. האלבום נערך לפי פורמט של "אז ועכשיו" והצביע על ההתפתחות המואצת של העיר לאחר המיתון במלחמת העולם הראשונה. תצלומים מסוג זה שירתו את התפיסה האוריינטליסטית הטרומ-ישראלית, אשר לשיטתה העולים היהודים יפריחו את השממה ויביאו קדמה אל הלבנט.

סוסקין פעל כצלם עד שנת 1933, אז פסק לצלם מסיבה לא ידועה והתמקד בתחום הפקות דפוס. המשפחה עזבה את הבית שתפקד גם כסטודיו, והמבנה הוסב בשנת 1934 לבית מלון ובשנת 1938 לבית קפה.²²⁰ בשנת 1963, טרם פטירתו, מסר סוסקין את רוב תשליליו להסתדרות העובדים הכללית. מכון לבון לחקר תנועת

219. המסמך לקוח מתוך ארכיון מוזיאון בית "השומר", כפר גלעדי.

220. גיא רז, עיניים שראו את סוסקין, עמ' 8-9.

העבודה, בהיותו ארכיונה ההיסטורי של ההסתדרות, מחזיק בכל הזכויות השמורות לתצלומים אלה. אורי קיסרי, שהכיר את סוסקין במשך שנים ארוכות, פרסם במעריב דברי הספד לזכרו המעידים על תרומתו החלוצית בתחום הצילום. כמי שאמו נהגה לקחת אותו להצטלם אצל סוסקין, דברי ההספד של קיסרי הם בחזקת עדות למנהגם של תושביה הראשונים של תל אביב להצטלם אצל צלם מקצועי בסטודיו תמורת תשלום. יש לזכור שבתקופה זו מצבם הכלכלי של רוב העולים היה דחוק, ובכל זאת רשימותיו המפורטות של סוסקין חושפות שלא חסרה לו עבודה. חרף ביקורתו של קיסרי על נוהג זה, שבמבט לאחור נראה לו מאולץ ומלא בחשיבות עצמית, עדותו משקפת את הלך הרוח של התרבות העירונית שהתפתחה בתל אביב, ששאפה להמשיך את תרבות המוצא האירופית הבורגנית - להצטלם בסטודיו של צלם מקצועי:

בפעם הראשונה נתגלה לי סוסקין בדירה של יפו הערבית, ב"מאנשיה" של הימים הם, כשאמי המנוחה הוליכה אליו את אחי ואותי, כמנהג המשפחות הסבורות משום מה שיש להנציח את דמות ילדיהן, כדי שיצלם אותנו [...] ואל ישאל איש היום, כיצד יתכן, שבתחומה של תל-אביב לא היה צלם אחד! כך הוא הדבר: לא היה [...] הוא החל לצלם את הציבור ואת היחידים, החל מתייק בנגטיבים הזכוכיתיים שלו את אירועי המשפחות, את הלידות ואת המיתות, את השמחות ואת התוגות. כשלימים, בעקבות הנסיבות, הייתי נפגש עמו כמעט יום יום, שכן משרדי היה צמוד למשרדו, ממש באותו בניין, והוא אמר לי פעם, בגלגלנו שיחה, שהאטלייה הארוך והחשוך שלו הוא, בעצם, מוזיאון לידיעת הארץ, אמרתי לו, שאני מוכן להסכים להגדרה זו מבחינה ציבורית, אך מבחינה אינדיבידואלית, אישית ומשפחתית, חוששני שאטלייה זו הוא גם בית עלמין רחב ידיים [...].²²¹

221. אורי קיסרי, "אברהם סוסקין - פוויטיבי בין נגאטיבים", מעריב, 25 באוקטובר 1963.

עדותו של קיסרי מדגישה את מעמדו המשמעותי של סוסקין כצלם היחיד שפעל ביפו באותן השנים, בתקופה שבה לא פעלו צלמים בתל אביב. תצלומיו נעשו אפוא מתוך התכוונות יזומה של הלקוח והצלם. כאמור, עם עבודותיו ניתן למנות תצלומים שבהם המצולמים הצטלמו בבגדים אוריינטליים ובהקשר אוריינטליסטי טרום-ישראלי, שלא נלקחו בהכרח מחיי היומיום שלהם ודרשו היערכות מיוחדת של הצלם והבעת כוונה מצד המצולמים. ניתן לזהות שימוש חוזר באותה כאפייה או שמלה מעוטרת בקרב כמה מצטלמים בסטודיו של סוסקין, חלקם עירוניים תושבי תל אביב שלא השתייכו לאנשי השומר. עובדה זו חושפת את פעולת ההתחפשות כזמנית בלבד, ככזאת שבחלק מהמקרים נעשתה במיוחד עבור התצלום, ולאחר מכן הוסרה ונשמרה אצל סוסקין. תופעת תצלומי סטודיו מסוג זה הייתה מוגבלת למדי, אך ייחודם רב עבור ניתוח תופעת האוריינטליזם הטרומ-ישראלי והיחס למזרח בקרב אנשי העלייה השנייה.

סקירת תשליליו של סוסקין במכון לבון מעלה שכל תצלום נושא פירוט מלא או חסר לפי הקטגוריות הבאות: שם תמונה (שם משפחתו של המצולם),²²² תיאור קצר (למשל "אישה בלבוש מזרחי" או "שני גברים, אחד בלבוש מזרחי ורובה"), שם הצלם ("אברהם סוסקין"), מספר זיהוי, סוג התצלום ("דיוקן"), תאריך מדויק או טווח שנים משוער, תשליל (כולם מסומנים באות כ' כדי לסמן "כן")²²³ וסימול מקורי לתשליל. רוב התצלומים מתוארכים בציון השנים 1905-1935, וחלקם זוהו לפי התאמה בין מספר הפלטה לבין רשימותיו של סוסקין. אולם בשונה מתיארוך זה, אין

222. בין שמות המשפחה המופיעים תחת הקטגוריה "שם תמונה" נמצאים: "גולדמן", "חסקין", "זרחי", "לב", "קרינקין", "זליקסון", "שכביץ", "סוסקין" ועוד.

223. בתוך האוסף של מכון לבון קיימים תצלומים שנסרקו מתוך הרפסה; התשליל לא נמצא או שאיכותו נפגעה עם השנים.

להניח שהתצלומים נעשו לאחר שנת 1933, שכן בשנה זו נסגר הסטודיו של סוסקין ברחוב הרצל. כמו כן, כפי שצוין במבוא, לאחר מאורעות תרפ"ט מיעטו יהודים להצטלם בלבוש אוריינטלי, ועל כן יש להניח שתצלומים אלו נעשו בטווח שבין שנת 1905, מועד פתיחת הסטודיו של סוסקין ביפו, לשנת 1929 (תרפ"ט).

קורפוס התצלומים בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי כולל גם את תצלומי הסטודיו ותצלומי החוץ שבהם נראים אנשי השומר שרובם ככולם עוטים פרטי לבוש מקומי, דוגמת תצלום של איש השומר צבי בקר, שהיה חבר בתנועת פועלי ציון ומייסדי ארגוני השמירה בר גיורא והשומר. בקר מתועד במרעה שהוא לובש עבאיה, כאפייה לראשו ורצועת כדורים על חזהו. בתצלום סטודיו אחר של סוסקין נראה איש השומר עם כאפייה ועקאל (ראו תמונות 8-9). אף על פי שחלק מפרטואר הביגוד האוריינטלי של אנשי השומר שימש אותם ב"מציאות" שמחוץ לסטודיו, הרי שהבאתו אל בין כתליו הברודיים מזמינה קריאה דומה ואף קובעת נקודת קצה של שימוש בכגדים מזרחיים מקומיים: בין המתחפשים האירופים (קצה אחד) ובין הלובשים את לבושם באופן יומיומי, בני המקום (קצה שני), ממוקמים אנשי השומר קרוב לקצה השני, ואילו שאר אנשי העלייה השנייה והשלישית המצטלמים בכגדים מזרחיים שאולים מצויים בין הקצוות, בטווח האוריינטליזם הטרומ-ישראלי.



תמונה 8

אברהם סוסקין, צבי בקר, 1905-1929, סריקה של פלטת זכוכית, 24x30
ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון, מדור
מוזיאלי, תל אביב



תמונה 9

אברהם סוסקין, איש השומר, 1905-1929, סריקה של פלטת זכוכית,
30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון,
מדור מוזיאלי, תל אביב

ב. דיוקן האמן: רפרטואר אישי

הצבעה על זיקה בין סיפור חייו של אמן לסיפור יצירתו דורשת זהירות יתרה, מאחר שנסיבות חייו של האמן אינן קשורות בהכרח למבעו האמנותי באופן ישיר. עם זאת, יש מקרים מובהקים שבהם גוף העבודות משקף עולם אישי. ההיסטוריה של האמן עשויה להיות רלוונטית במקרים שבהם ניתן לזהותה באופן ברור ביצירתו.²²⁴ כאמור, נסיבות חייהם וסיפורם האישי של צלמים ואמנים יהודים בני העליות הראשונות השפיעו על סגנון עבודתם והתכנים שבהם עסקו. הזיקה בין תפיסתם האישית ובין אופני הביטוי החזותיים שלהם מתחדדת הודות להופעת חבריהם הקרובים ובני משפחתם בתצלומים בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי, וכן הודות להופעת האמנים עצמם בתצלום במתכונת דומה. דוגמה מובהקת לתצלום סטודיו בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי היא תצלום דיוקן של סוסקין, המקוטלג במכון לבון תחת הקטגוריה "צלם לא ידוע, 1920 בקירוב" (ראו תמונה 10). סוסקין מופיע בתצלום בלבוש אוריינטלי עשיר בפרטים על רקע נוף אירופי מצויר: לראשו כיסוי ראש דמוי כאפייה עם עקאל; רגלו הימנית נשענת על גזע עץ כרות, ויציבתו נראית בטוחה; בידו רובה הניצב אנכית לרצפה, וידו השמאלית חושפת בגד תחתון מפוספס ("קומבו"), נוסף על הגלימה הארוכה שהוא לובש. העמדה האוריינטליסטית בכללותה, והטרום-ישראליית בפרט, הרואה בגבר המזרחי דמות ארצית, מעשית, מחוברת לטבע וחיונית, בעלת יסוד לוחמני המתגלם בכלי נשק, הכתיבה את הקודים החזותיים ביחס לגבריותם של

224. על הקשר שבין ביוגרפיה ויצירה במאמר לקטלוג של תערוכת יחיד לאמנית קלוד כהן (Cahun), שהצטלמה בעצמה עבור חלק ניכר מעבודותיה והביוגרפיה שלה קשורה ליצירתה, ראו דור גז, בחזרה לקאנון: תצלומי הפורטרט של קלוד כהן, קטלוג תערוכה, חולון: המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, 2008.

מצולמיו היהודים של סוסקין, אך גם ביחס לצורה שבה ביקש להופיע בעצמו. תצלום דיוקן זה, שנעשה בהכרח בהזמנת הצלם עצמו אצל צלם אחר, מעיד על שייכותו התרבותית-גיאוגרפית של סוסקין, כמי שנענה לכללי הז'אנר האוריינטליסטי. התצלום מעיד על שותפות אידיאולוגית בחברה היהודית-ציונית שיצקה את דמותו הגברית של היהודי החדש בתבנית מקומית-מזרחית. מאחר שסוסקין לא נמנה עם אנשי השומר, הוא לא נהג לאחוז בנשק. עם זאת, ניתן לזהות בתצלום הדיוקן בסטודיו בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי את כל המאפיינים המגדירים הגבריים לפי המודל של דמות היהודי החדש: כלי זין, תנוחת גוף יציבה ופרטי לבוש מן המזרח דוגמת העבאיה.



תמונה 10

צלם לא ידוע, אברהם סוסקין, תצלום, 1920 בקירוב,
אוסף משפחת סוסקין, תל אביב

סוסקין הוא איש העלייה השנייה שגר בתל אביב ונמנה עם חוגים של אמני תיאטרון וציירים. תיאוריהם של עירוניים, אנשי רוח, עיתונאים, סופרים, אמנים ובעלי מקצועות חופשיים היו שונים מתצלומים של חלוצים בשעת עבודתם או מתצלומים של אנשי השומר. לרוב יהודים עירוניים לא נראו בלבוש אוריינטלי אלא בביגוד אירופי מלא. מעדותו של סוסקין עולה שכאשר יצא לצלם את היישובים היהודים מחוץ לתל אביב הוא אמנם רכב על חמור וכאפייה לראשו, אך שאר פרטי הלבוש שלו היו מערביים וכללו ווסט צלמים מאירופה.²²⁵ בניגוד לאנשי השומר, שפריטים אוריינטליים רבים שלבשו נראו אורגניים יותר בהופעתם, שכן עשו בהם שימוש סדיר, דיוקנו של סוסקין הוא תצלום של עירוני בעל מקצוע, ולא של איכר עובד כפיים בשדות או של שומר עברי. כפי שסוסקין נהג לתעד במצלמתו, גם התצלום שבו הוא מופיע בעצמו מציג מופע של התחפשות שנעשה בייחוד עבור מסגרת אירוע הצילום כמיצג; בדומה לתצלומים רבים של בוריס שץ שבהם הוא מופיע בגלבייה לבנה, שהוא תצלום של אמן שעמד בראש בית ספר לאמנות ולא של חלוץ או שומר.

ידיעת זהות המצולם מעידה אפוא על ההקשר ההיסטורי והתרבותי שבמסגרתם התצלום נעשה. דוגמה מובהקת לאמן שצייר דיוקנאות בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי הוא הצייר והסופר נחום גוטמן. גוטמן, שהתגורר לא רחוק מסוסקין סמוך לרחוב הרצל, הרבה לתאר בציוריו את דמות הפלאח או הרועה הערבי כדמות זקופה וגשמית, ולרוב פסח על תיאורים של חלוצים יהודים. כך לדוגמה, בציורו רועה העזים משנת 1926 נראה רועה

225. אלה בינשטוק, "האיש שצילם היסטוריה: אברהם סוסקין, ראשון הצלמים בתל אביב", דבר, 4 בנובמבר 1955.

ערבי בפרופיל.²²⁶ דמותו ממלאת את משטח הציור כמעט לחלוטין. בידו הימנית כד מים, סמל לעבודת כפיים, בידו השנייה הוא אחז במקל רועים, ולראשו תרבוש, הידוע גם כפז (Fez) בטורקית. הדמות מוארת בדרמטיות, בניגוד חד לרקע החשוך של הציור. מאחורי הרועה ניתן לראות עזים אחדות, מסגד ובתים ערביים על חוף הים – ככל הנראה העיר יפו. שרירי רגליו של הרועה היחף מתוארים בהגזמה, וקווי המתאר של הדמות כולה פיסוליים במיוחד. הרועה צועד קדימה, שתי רגליו היחפות יציבות, כמעין מטפורה חזותית לאמירה "שתי רגליו על הקרקע". זוהי דוגמה נוספת לתפיסה האוריינטליסטית הטרומ-ישראלית שראתה את הערבי בן המקום כדמות המסמלת שורשיות ומקומיות וכמודל לחיקוי עבור העולים היהודים מאירופה. גם קריאת עבודה זו מחייבת ידיעה על זהות הצייר, על התכוונותו ועל ההקשר ההיסטורי והתרבותי.²²⁷ קיים אפוא פער ניכר בין דימוי המזרחי כשורשי וכגשמי, כפי שראו אותו אמנים דוגמת גוטמן, ובין התוצר המהוקצע והמוקפד של תצלום הסטודיו המערבי של סוסקין, המופיע בתצלום בכיגוד אוריינטלי מלא, שאינו אלא תחפושת אוריינטלית ולא דימוי המשקף את הצורה שבה נהג להתלבש.

דוגמה בולטת לייצוג דמות של אמן יהודי בארץ ישראל מאותה התקופה בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי מצויה בדיוקן עצמי של הצייר ראובן רובין משנת 1924.²²⁸ רובין מתאר

226. נחום גוטמן, רועה עזים, 1926, שמן על נייר מודבק על עץ לבוד, 72x54 ס"מ, מוזיאון ישראל, ירושלים.

227. קצרה היריעה מלהרחיב על ההקבלה בין צלמים יהודים ראשונים בארץ ישראל ובין ציירים ראשונים במסגרת המחקר הנוכחי המתמקד בצילום. הדיון המובא במסגרת פרק זה משרטט אילוסטרציה כללית בלבד ומצביע על מגמות עקרוניות בציור מהתקופה הנידונה במחקר. אין בהשוואה זו מיצוי מלא של נושא ההקבלה בין ציור לצילום.

228. ראובן רובין, דיוקן עצמי, 1924, שמן על בד, מוזיאון ישראל, ירושלים.

את עצמו כדמות מוארכת ואלגנטית לבושה לבן. מכחול ופלטה צבעים בידו מאששים את עיסוקו. נופי עירו, תל אביב, נפרשים מבעד לחלון הפתוח מאחוריו. סגנונו הנאיבי והפרימיטיבי של רובין נועד לתאר תמונת מצב אידיאלית - סקלת צבעים בהירה, פרחים בחלון, בתים חדשים עם גגות רעפים אדומים על קו החוף, חרף המציאות הלא פשוטה של תושבי תל אביב בשנות ה-20. בניגוד לדיוקן של סוסקין או של שץ, רובין אינו מופיע בכיגוד אוריינטלי, אך פרטי היצירה משקפים את האופן שבו בחר לתאר את דמותו בזיקה למזרח ולמזרחיות. כל פרט נושא עמו משמעות סמלית. מחד גיסא, הדיוקן מציג את רובין כחלק מבוהמה אמנותית מהמערב. מאידך גיסא, הציור שופע סימנים של המזרח; ברקע נראים חופי הים התיכון, הציור מוצף באור המקומי החזק, ואף מופיע בו סמל אוריינטליסטי מובהק: גמל. בתמונת הנוף הממוסגר שבחלק האחורי של הציור ניתן להבחין בשני גמלים מובלים בידי דמות כהה על רצועת החוף המפרידה בין הבתים לים. כחלק מתחושת ההרמוניה הכללית בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי, מיזוג שבין מערביות למזרחיות, הגמלים עוברים בסמוך לבתיה הראשונים של תל אביב ללא רמז למתיחות פוליטית או תרבותית כלשהי בין התושבים היהודים והפלסטינים. בדומה לצייר, שיכול לשלב כמה אלמנטים ממקורות שונים במסגרת חזותית אחת, גם לצלם הסטודיו יש שליטה מלאה בפרטים: תאורה, אביזרים, קומפוזיציה, רקע, תלבושות וכדומה. הרקע המופיע בדיוקנו של סוסקין הוא של נוף יער עבות. ניתן לנתח בחירה זו, שייכתן שנעשתה תוך התייעצות עם סוסקין, כביטוי למודעות לכך שמדובר בפעולת התחפשות זמנית לבן המקום, כזו שמהדהדת ומחקה את המלאכותיות של תצלומי סטודיו בסגנון אוריינטליסטי, וברקע ניכרת כל העת נוכחותה של תרבות המערב. כדוגמה נוספת לסינתזה בין תצלום סטודיו במתכונת מערבית ובין אלמנטים אוריינטליים בדיוקן של אמן יהודי ניתן לציין

תצלום משנת 1900, שבו נראה הצלם צדוק בסן בלבוש אוריינטלי (ראו תמונה 11). בסן מופיע מכוסה בעבאיה עם פסים עשויה מצמר המכסה על קומבו פסים, לראשו כיסוי ראש דמוי כאפייה, על חגורת מותניו שני אקדחים וחרב, ובחיקו הוא אוחז בשתי ידיו רובה ארוך קנה. הודות לזיהוי המצולם כאמן שעבר עם היישוב היהודי הישן בירושלים, והודות לגיוון האקלקטי של מלבושיו ועושר כלי הזין שברשותו, ניכר שהתצלום הוא בחזקת מופע שנערך במסגרת אירוע הצילום בלבד. בדומה לתצלום הדיוקן של סוסקין, מדובר כאן בחיקוי של פרקטיקה קולוניאלית בצילום (התחפשות). אולם בהקשר האוריינטליסטי הטרום-ישראלי הפערים בין מזרח למערב נתפסו על ידי המצולמים הצינונים כפערים זמניים, שניתן לגשר עליהם באמצעות תהליכים של התמזרחות ושל התערות במקום. הניסיון הרואלי לכוונן את הזהות היהודית המתחדשת כזהות מערבית מחד גיסא וכזהות מזרחית מאידך גיסא מכיל סתירות וחושף את הפערים שבין היהודים לבין המקומיים המזרחיים, אולם צילום הסטודיו מכיל את הניגוד בדימוי אחד, המאפשר את היות היהודי בן המזרח.



תמונה 11
צלם לא ידוע, צדוק בסן בלבוש בדואי, 1900, הצלום, אוסף יואל בסן,
ניו יורק

בשנת 1929 תיעד הצלם הפלסטיני ח'ליל ראד את המשורר אלתר יצחק לוין, הידוע בכינויו הספרותי אסף הלוי.²²⁹ התצלום נעשה בסטודיו של ראד בירושלים כחצי שנה לפני פרוץ מאורעות תרפ"ט. בתצלום נראה לוין ישוב על כיסא בלבוש אוריינטלי, עבאיה לגופו וכאפייה לראשו.²³⁰ לוין חתם בעצמו על התצלום את שמו בציון המקום, שכונת רוממה שבירושלים, והזמן: חודש טבת תרפ"ט, ינואר 1929. הוא הוסיף פרט נוסף: הכיתוב "מזרח". בתצלום מקביל שנעשה באותו היום, ובו לוין מופיע בביגוד מערבי מלא, מופיע הכיתוב "מערב". כלומר שני תצלומיו של ראד, בצירוף הכיתוב המצורף להם, מציגים קוטביות מובהקת בין מזרח למערב ביחס לדמותו של המצולם, ומדגישים שלמצולם יש זיקה דומה לשניהם. צילום סטודיו אוריינטליסטי הוא ז'אנר מערבי בעל מסורת אירופית הכוללת בימור, מאפיינים מלאכותיים והכבדה של חפצים סמליים, בגדים ואביזרים בהתאם לתמה האוריינטליסטית. קיימות דוגמאות רבות לאמנים ולצלמים אירופים שהצטלמו בתחפושות אוריינטליות, דוגמת וורן תומפסון (Thompson), קולארד (Collard), פרנסיס פריט' (Frith) ולואי-מארי-ז'ולין ויו (Viaud). תומפסון הצטלם על רקע ניטרלי, בתנוחת ישיבה, עטוף בכד לבן על חולצה מעוטרת ניטים, כאפייה לבנה לראשו ובידו סכין בנדן מעוטר.²³¹ התצלום של קולארד הורכב מפריטים רבים יותר: הצלם נראה חצי שוכב על שטיח אוריינטלי, מעל בגדיו קומבז פתוח מלפנים וקשור למותניו בחגורה, לראשו כובע נמוך נטול שוליים (טאקיה).²³² הוא נשען על יד ימין התומכת בראשו, וביד שמאל אחז בפיייה של נרגילה

229. להרחבה על אודות לוין ראו דוד תרהר (עורך), "אלתר יצחק לוין", אנציקלופדיה לחלוצי היישוב ובניו, כרך ב', 1947, עמ' 920.

230. ח'ליל ראד (Raad), לוין אלטר, מזרח, 1929, תצלום, אוסף פרטי.

231. וורן תומפסון (Thompson), דיוקן עצמי בלבוש אוריינטלי, 1850, דגרוטייפ, המוזיאון הלאומי לצילום, רוטשטייר, ניו יורק.

232. קולארד (Collard), דיוקן עצמי בלבוש אוריינטלי, 1845, דגרוטייפ, פריז.

שצינורה מחובר למכל מים מעוטר. רגלו השמאלית הייתה מקופלת מתחת לרגל ימין הפשוקה מעליה – צורת ישיבה המזוהה עם גברים מזרחיים. פריית', אחד מצלמי המזרח הידועים ביותר, הצטלם גם הוא על רקע ניטרלי בישיבה על דרגש עץ מפוסל, בדיוק באותה מחוות גוף של ישיבה מזרחית.²³³ התחפושת שלו כללה טאקיה, חולצת פסים הקשורה באבנט עבה מקושט, מכנס בד רחב ומגפי דייגים גבוהים. ידו הימנית, התומכת בראשו, הייתה שעונה על משטח מוגבה ועליו רצועת בד מעוטרת. בתצלום אחר מאותה השנה (1857) תואר פריית' באותה ישיבה ובאותו ביגוד אך ללא המגפיים, כשתחתיו מונחת ערימת שמיכות מפוספסות ופרוש שטיח עם דוגמה אוריינטלית.²³⁴ תצלומים אלה אינם מפתיעים בהתחשב בעובדה שתצלומי סטודיו בתחפושת אוריינטלית היו בחזקת ז'אנר צילום מערבי. אולם ההקשרים התרבותיים, ההיסטוריים, הפוליטיים והאמנותיים בארץ ישראל מחייבים להבדיל בין ההקשר האוריינטליסטי האירופי ובין ההקשר האוריינטליסטי הטרומ-ישראלי: בניגוד לאירופי, המצטלם עם פריטים אוריינטליים כתחפושת גרידא, המקרה הטרומ-ישראלי מציג את מופע ההתחפשות כחלק מתהליך התמזגות שיסודו בתשוקה לשוב למולדת, גם אם לכאורה התהליך נראה מאולץ. כאמור, פרשנות הדימויים החזותיים באמצעות קוד אחד מחמיצה את ההבדלים האידיאולוגיים והתרבותיים הנדונים כאן, ואינה מבחינה במומנט ובמאפיינים יוצאי הדופן של מקרה האוריינטליזם הטרומ-ישראלי.

גוף עבודות מורכב ורחב היקף במיוחד, הכולל תצלומי דיוקן בתחפושות אוריינטליות בהקשר של דיוקן עצמי של צלמים אירופים

233. פרנסיס פריית' (Frith), דיוקן עצמי בלבוש טורקי, 1857, דגרוטייפ, מוזיאון ישראל, ירושלים.

234. פרנסיס פריית' (Frith), דיוקן עצמי בתחפושת אוריינטלית, 1857, הרפסת כסף, מוזיאון פילדלפיה לאמנות, ארה"ב.

בקולוניות, הוא תצלומיו של פייר לוטי. לוטי הביא את רמת פעולת ההתחפשות לדרגה גבוהה ביותר, הנראית כביטוי אמנותי של מיצג אישי. הוא נולד בשנת 1850 למשפחה פרוטסטנטית אמידה, שירת עשרות שנים בחיל הים הצרפתי וניהל במקביל קריירה של סופר. לוטי סבר שהמפגש של המערב המודרני מקלקל את טבעו של עם המזרח "האותנטי". כצרפתי שטייל ברחבי האוריינט, הוא נודע בתפיסתו הפרו-אסלאמית ובהיותו רומנטיקן שחצה את גבולות ההפרדה הקולוניאלית המקובלים. לוטי מופיע בציור של רוסו עם תרבוש אדום ושפם מעוצב כדרך הטורקים באותה העת.²³⁵ ציור הוא נראה אוהזו סיגריה ועונד טבעת זהב על הזרת. בקדמת הציור מופיע חתול שדמותו נקשרת מבחינה חזותית לזו של האמן: שניהם מישרים מבט אל המתבונן, ואוזניו הלבנות של החתול מהדהדות את שני חלקי הצווארון הלבן של לוטי. מימינו נראים נופים עירוניים מערביים, ואילו משמאל הנוף מתחלף למראה של יישוב במזרח, בצבעי חול וללא גגות רעפים אדומים או ארובות. לוטי לא הסתפק ברכישת חפצים בודדים כדי לקשט את ביתו, בדומה למטיילים אירופים אחרים, אלא רכש כמויות גדולות של תלבושות, אבנים מעוטרות, חלקים ממינרטים, מצבות אבן מקושטות, תכשיטים, בדים ועוד. הוא נהג להתלבש ולהצטלם בתלבושות שרכש, ואף הקים סלון מפואר עמוס בפריטים מהמזרח בביתו שבצרפת. חרף תשוקתו להתהדר בחפצים המזרח ולחקות את אורחות החיים במזרח, וחרף אורחות חייו שהצביעו לא מעט על תופעת חציית הגבול למטרת "passing" או למעט "going native" (אימוץ תרבות המזרח על ידי בן המערב)²³⁶, ביתו נראה כתצוגה אקלקטית של מזכרות ממסעותיו ולא כבית מידות מזרחי. מכתביו של לוטי עולה

235. אנרי רוסו (Rousseau), דיוקן של פייר לוטי, 1905-1906, שמן על בד, 50x62 ס"מ, ציריך.

236. חנה נוה, נוסעים ונוסעות: סיפורי מסע בספרות העברי החדשה, עמ' 188.

שהוא נותר סופר אוריינטליסט מובהק שראה את המזרח מפריזמה מערבית מובהקת, כמי שיושב ומתבונן עליו מבית קפה אירופי.²³⁷ ניכר אפוא דמיון מסוים בין תוצריהם החזותיים של צלמים אירופים שביקרו במזרח והתהדרו בחפציו ובמלבושיו ובין תצלומיהם של הצלמים היהודים שהגיעו לארץ ישראל ממזרח אירופה. אולם חובה להבחין בין המופע האוריינטליסטי האירופי, של המבקרים במזרח באופן זמני, ובין המופע האוריינטליסטי הטרנס-ישראלי של היהודים המבקשים לשוב ולהתערות במזרח. כך, כחלק מגוף העבודות של סוסקין, ניתן למנות גם תצלומים בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי שבהם נראים בני משפחתו. ישנו תצלום של אשת הצלם, גיטה סוסקין, בלבוש אוריינטלי על רקע נוף אירופי מצויר ובו שדה פורח (ראו תמונה 12). רקמה מעטרת את חלקה העליון של שמלתה הבהירה, למותניה קשורה כאפייה, על ידיה צמידים מוזהבים, והיא מניפה כד חרס כלפי מעלה. פרטים אלה חוזרים בכמה מהתצלומים – עדות לכך שהיו חלק מאביזרי הסטודיו והתחפושות שברשות הצלם. ניתן למצוא דמיון גדול בין תצלום זה ובין ציורו של גוטמן נושאת האלומה.²³⁸ האישה הערכייה בציורו של גוטמן מרימה את ידיה מעל הראש כדי לשאת את אלומות הקציר, ואילו גיטה מרימה את ידיה מעל לראש כדי לאחוז כד מים עשוי חרס. נושאת האלומה בציור עונדת על

237. "היה זה בוקר של מרס, אוראן התעוררה תחת שמיים אפורים. ישבנו לנו בבית קפה שנפתח זה לא מכבר ברובע האירופי. לנו לא היה קר, מפני שלא מכבר באנו מצרפת. אבל העוברים ושבים הערכים היו מכורבלים במעיליהם ורעדו". מתוך סיפורו של לוטי "סוליימה" שראה אור לראשונה בקובץ סיפורי מסע שכתב ב־1882 תחת השם פרחי השיממון (*Fleurs d'Ennuie*). הסיפור תורגם מצרפתית לעברית ופורסם על ידי אביטל ענבר ב־2010. ראו פייר לוטי, שלוש גברות בקסבה, תרגום: אביטל ענבר, בנימינה: הוצאת נהר ספרים, 2010, עמ' 62.

238. נחום גוטמן, נושאת האלומה, 1926, שמן על קרטון, 63.5x72 ס"מ, מוזיאון ישראל, ירושלים.

זרועותיה שני צמידי מתכת עבים, ואילו הדמות המצולמת עונדת ארבעה צמידים דומים. רצועת בד כחולה שנמתחת משמלתה של האישה בצירו של גוטמן כרוכה סביב מותניה, ואילו כאפייה בדוגמה משובצת קשורה סביב מותניה של גיטה. בשתי העבודות מופיע כד המים - סמל לעמלן של הנשים, וכן סמל לנשיותן. שתי העבודות הן יצירות ד'אנר מובהקות של סגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי. אמנם האישה הפלסטינית איננה לבושה בבגדים שאולים, אך היא מצוירת בידי יהודי ומכילה את תשוקתו הצייונית. הערבייה של גוטמן והיהודייה של סוסקין מגלמות מודל של הגשמה נשית ציונית - האחת ברפרנס ישיר למקור, והשנייה במופע ההתחפשות. גוטמן תיאר אישה על רקע ערימות חציר בשעת עבודתה בשדה, וסוסקין צילם את גיטה במסגרת צילום פנים בסטודיו כשמאחוריה רקע מאויר של שדה פורח. בדומה לסוסקין, אשתו אינה משתייכת לפועלי העלייה השנייה אלא מהווה חלק ממארג החיים הבורגני שהתהווה בתל אביב. תצלומים אחרים של גיטה ובני משפחתה, בביגוד אירופי מלא, מעידים על השתייכותה התרבותית, על אורחות חייהם של בני משפחת סוסקין ועל מעמדם החברתי (ראו תמונה 13). הודות לקווי הדמיון שעולים מההשוואה בין ציורו של גוטמן לתצלומו של סוסקין, נחשפים האופנים שבהם התפיסה האוריינטליסטית הטרומ-ישראלית ייצרה מערך דימויים אוריינטליסטי דומה בתחומי יצירה שונים. ההבדל בין היצירות נמדד במרחק הנקבע בין המודל המקומי למודליסט היהודי. המודל המקומי מעתיק את הערבי/הערבייה כהווייתם, כביכול, תוך שהכוונה הסטודיאלית מכוונת לראותם כמודל לחיקוי. המודל היהודי מממש הלכה למעשה את פעולת ההכלאה הנכספת, ומותיר שוליים של דיסוננס באמצעות הפריטים הגנריים של צילום הסטודיו (רקע תלוי, אביזרים נלווים).



תמונה 12

אברהם סוסקין, גיטה סוסקין, 1905-1929, סריקה של פלטת זכוכית,
30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועה העבודה ע"ש פנחס לבון,
מדור מוזיאלי, תל אביב



תמונה 13

אברהם סוסקין, (מימין לשמאל: גיטה, רפאל, תמר ואברהם),
משפחת סוסקין, 1905-1929, סריקה של פלטת זכוכית, 24x30 ס"מ,
ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון, מדור מוזיאלי,
תל אביב

בתצלום אחר של סוסקין מופיע בנו רפאל סוסקין על רקע ניטרלי, בעודו מישיר מבט למצלמה, לובש חולצה רחבת שרוולים בהירה ופתוחה מקדימה, ועל ראשו כיסוי המונח כפי שחובשים כאפייה (ראו תמונה 14). כיסוי הראש נראה כמו מטפחת כיס ולא כאחת הדוגמאות הנפוצות לכיסוי הראש הערבי, אך המטפחת מוחזקת במקומה על ידי העקאל. וריאנטים שונים של כיסויי ראש דמויי כאפייה מופיעים בכמה תצלומים של סוסקין. הופעתם מצביעה על סוגים שונים של סינתזה בין מזרח למערב שהצלם ייצר במסגרת הצילום. בתצלום נוסף של סוסקין, שבו מופיע ילד אחר עם כאפייה, בולט לעין שעטנו הבגדים: הילד חובש על ראשו מטפחת משובצת מקופלת לשניים עם סרט שמחזיק אותה, כפי שחובשים כאפייה, אך בגדיו נראים כמדים של תנועת נוער: מכנסי חאקי קצרים וחולצה לבנה מכופתרת עם פסים בצווארון (ראו תמונה 15). תצלומו של רפאל סוסקין, בדומה לתצלומי הוריו, חושף את אחיזת העיניים של ז'אנר צילום הסטודיו. אם מתבוננים בפרטי התצלום של רפאל, ניכר שמדובר באלתור מקורי של הצלם לכיסוי ראש אוריינטלי ולא בפריט לבוש מזרחי מקורי. הבחירה הזאת מציגה היברידיות בין פריט לבוש מערבי ובין הקשר אוריינטלי מובהק של תהליך התערות במזרח. ניכר שהאשליה של תצלומי הסטודיו היא חלקית באופן מודע, שהרי ברור שהמסגרת הסמנטית של הסטודיו היא בחזקת אירוע בדיוני וזמני המעיד על תהליך התערותם (וחצייתם גבולות תרבותיים) של בני העליות הראשונות, ובהם משפחת סוסקין, במולדתם הישנה.



תמונה 14

אברהם סוסקין, רפאל סוסקין, 1905-1929, סריקה של פלטת זכוכית,
30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון,
מדור מוזיאלי, תל אביב



תמונה 15

אברהם סוסקין, 1905-1929, סריקה של פלטח זכוכית, 24x30 ס"מ,
ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון, מדור מוזיאלי,
תל אביב

ג. תצלומי סטודיו: מסגרת מערבית מבוקרת

בעשורים הראשונים לאחר המצאת המצלמה, בן המערב היה בעל הידע הנדרש לתפעל את את הטכנולוגיה החדשה הזאת. היו לו האמצעים לרכוש אותה, וכן הוא היה זה שהתבונן בתצלום המודפס, התייחס אל תכניו החזותיים וקרא אותם בהתאם לקודים התרבותיים המוכרים לו. מבקרים במזרח, תיירים, חיילים, חוקרים ואמנים הצטלמו עם פריטים שהשיבו עמם לאירופה בסטודיו לצילום החל במאה ה-18. מנהג זה של שאילת פריטים ושל התחפשות זמנית במסגרת צילום סטודיו הפך לחלק ממסורת של צילומי דיוקן בסטודיו, והתצלומים נעשו במסגרת של בתי עסק לצילום שהוקמו גם על ידי צלמים מקומיים. לדוגמה, במודעת פרסום משנת 1907 של הצלם הארמני יוסף טומאיאן בשפה הגרמנית, הזמין הצלם מבקרים בארץ הקודש להצטלם בתחפושת בדואית בסטודיו שלו. המודעה כוללת שלושה עשר תצלומי סטודיו שנעשו על רקע נופים מצוירים עם תחפושות ואביזרים אוריינטליים. כחלק ממגוון הביטויים החזותיים האוריינטליסטיים הופיעו ברחבי אירופה גם תצלומי סטודיו מהוקצעים של אירופים עם אביזרים מהאוריינט, שהעידו על ההתפשטות האירופית האימפריאליסטית במזרח. מסורת זו לא פסחה על המהגרים היהודים בארץ ישראל שחיקו את פעולת ההתחפשות האוריינטליסטית שהייתה שכיחה ומוכרת באירופה, אימצו אותה וביקשו לתעד זאת מול עדשת המצלמה של צלמים יהודים בארץ ישראל.

פעולת ההתחפשות, בהקשר הטרמינולוגי של השיח הפוסט-קולוניאלי, מתייחסת בדרך כלל לחיקוי של הילידים בקולוניות את הכובשים, אך היא גם פועלת בכיוון ההפוך: היא גם פעולתו של האדם הלבן המאמץ פריטים אוריינטליים אלו באופן זמני, בלי לחצות את קו ההפרדה הקולוניאלי, ולמעשה כדי לציין את הכיבוש. המקרה האוריינטליסטי הטרום-ישראלי הוא ייחודי וניתן לקרוא

אותו תחת קודים שונים, שכן עצם פעולת התחפשותם של היהודים המהגרים מאירופה לבני המקום הערבים חותרת תחת התפיסה האירופית האוריינטליסטית, שלא זיהתה את היהודים כ"לבנים" אלא כ"אתניים", "מזרחיים" ו"שמיים". פעולת ההתחפשות של המצטלמים הציוניים "הלבינה" אפוא את "שחורתם" היהודית וצירפה אותם לאוכלוסייה ה"לבנה", שהתחפשותה לשחורה מותרה פער ברור ומובהק בינה לבין ה"שחורים".²³⁹ כפי שתואר בפרקים הקודמים, נוסף על שונות זהותם האתנית של היהודים באירופה קיים גם שוני בין הנושאים שתיארו הצלמים האירופים במזרח ובין הנושאים שתיארו הצלמים הציונים ה"מולבנים" בארץ ישראל, שהתמקדו בתיעוד עצמי של מושבות יהודיות ושל חלוצים עבריים.

מעמד הסטודיו של הצלמים הציונים בארץ ישראל, כמרחב פיזי ומטפורי, צובר חשיבות מכרעת כמרחב מבוקר ומוקפד, בהיותו בועה תרבותית הרמטית של אסתטיקה מערבית מזוקקת שנופי המזרח, או אף ייצוגים מאוירים שלהם, נעדרים ממנה. המסגרת המבוקרת של הסטודיו מאפשרת להתבונן בפנטזיה הגלויה של בני העליות הראשונות בכלל ושל תושביה הראשונים של תל אביב בפרט, כפי שהתבטאה בניגוד הברור שבין תצלומי סטודיו מהוקצעים ובין המציאות הקשה והמורכבת של אותה העת. פנטזיה גלויה זו מהווה חלק ממערך פוליטי, חברתי ותרבותי של יחסי כוחות בין "מערב" ל"מזרח", בין "זר" ל"מקומי", ובין "עולה" ל"ילידי".

239. על "השחורות היהודית" בעיני האירופים ראו Sander L. Gilman, *The Jew's Body*, Routledge, New York and London, 1991; על תהליך הלבנת גופו של היהודי במאה ה-20 ראו Caren Kaplan, "Beyond the Pale: Rearticulating U.S. Jewish Whiteness", in: Ella Shohat (Ed.), *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age*, Cambridge, MA and London: The MIT Press, 1988, pp. 451-484

בהתייחס למרחב של הסטודיו, יש לבחון את מאפייניו של אירוע הצילום עצמו. אריאלה אזולאי הבחינה בין "האירוע של הצילום", המתרחש בשעה שהמצלמה מצלמת (מעמד הצילום), ובין "האירוע המצולם" שהצלם מבקש ללכוד בפריים שלו:

הן המצלמה והן האירוע היא מחוללת הם משהו שהמבט המיומן מצמצם רוב הזמן כדי לראות את "הדבר עצמו", כלומר את מה שייחפה לאירוע המצולם. סילוקו של אירוע הצילום הצידי, אדישות כלפיו או התעלמות ממנו, אינם יכולים לבטל את קיומו ואת העקבות שאירוע זה מותיר בפריים המצולם אם וכאשר המצלמה הנוכחת במקום גם הופעלה. במקרים שבהם משהו או מישהו אחר עומדים במפורש בדרכו של הסוכן שהשתמש בה - הצלם או מזמינו - ומקשים עליו למסגר את מה שביקש בפריים, קל יותר לשחזר מן התצלום את אירוע הצילום ולהבחין בנוכחות של המצלמה מתוך האירוע המצולם.²⁴⁰

בחינת ההקשרים שבהם נעשו תצלומי הסטודיו בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי מאפשרת לתת את הדעת על "אירוע הצילום" ו"האירוע המצולם" גם יחד. ניתן להתייחס אל ההגעה אל הסטודיו - שהיא בחזקת פעולה יזומה של המצלמים - ולעצם בחירתם להצטלם בתפישות אוריינטליות (אירוע הצילום), וכן לבחון את מעמדם האיקונוגרפי של תצלומים בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי (האירוע המצולם). צילום סטודיו מבוים עלול להיתפס כנעדר קשר למציאות או כלא מהימן. בהקשר זה ציינה אזולאי ש"מאמרים ביקורתיים המבקשים לערער על האמת ולקבוע 'שהצילום משקר', נותרים אנקדוטליים ושוליים ביחס לפרקטיקות הממוסדות של הצגת תצלומים ופרסומם. [...] מאמרים אלה נוטים להוכיח את העובדה שלצד האפשרות (או ההכרה בכך)

240. אריאלה אזולאי, דמיון אורחי - האונטולוגיה הפוליטית של הצילום, תל אביב: רסלינג, 2010.

שהצילום משקר, הוא גם דובר אמת [...] התצלום הוא עדות ליחסים החברתיים שאפשרו את התצלום",²⁴¹ כלומר לצלם יש אחריות על האופנים שבהם מצולמיו מיוצגים. לא ניתן לקרוא את תצלומי הסטודיו בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי בלי להניח שכוונת הצלם מהווה חלק מרכזי ביחסים שנוצרים במעמד הצילום בין הצלם והמצולם, וששניהם מניחים את קיום הצופה הציוני. "אירוע הצילום" משקף מציאות אידיאולוגית ויחסים חברתיים מסוימים, תשוקות וכמיהות של המצולם והצלם שאינם גלויים לעין מהתבוננות ב"אירוע המצולם" גרידא, המופיע במסגרת ההרמטית של הפריים הצילומי, אלא קשורים גם בנסיבות עשיית התצלום ובמעמד הצילום.

לאור הדברים הללו ייבחן סטודיו הצילום הראשון בתל אביב, הלוא הוא הסטודיו של אברהם סוסקין. לאחר שעלה לארץ, סוסקין - שלמד את מלאכת הצילום ברוסיה והכיר את ההתפתחויות הטכנולוגיות והאמנותיות בתחום זה במערב - נהג לנסוע מדי שנה לגרמניה ולארצות אחרות באירופה במטרה להתעדכן בהתפתחויות המקצועיות ולרכוש ציוד נוסף.²⁴² בשנת 1913 הגיש סוסקין בקשה לוועד תל אביב להקמת סטודיו מקצועי לצילום ובית למשפחתו במימון עיריית תל אביב תמורת שכר דירה חודשי. הבית, ברחוב הרצל 24, נחנך לבסוף בשנת 1914, והוא עדיין קיים. הסטודיו תוכנן לפי מודל אירופי קונבנציונלי וטיפוסי. המבנה שבו שכן הסטודיו כלל שתי קומות: הקומה הראשונה יועדה לבתי עסק, ואילו הקומה העליונה מנתה תשעה חדרים, ובכלל זה חדריהם של בני הבית וסטודיו לצילום הפונה צפונה, כפי שנהוג באירופה.

241. אריאלה אזולאי, האמנה האזרחית של הצילום, תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 125.

242. גיא רוז, אברהם סוסקין: רטרופקטיבה: צילומים, 1905-1945, קטלוג תערוכה, תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, מס' 12, 2003, עמ' 24.

מידות הסטודיו היו ארבעה מטרים וחצי על תשעה מטרים וחצי וגובהו כארבעה מטרים. הקיר הצפוני היה עשוי זכוכית ואורכו כחמישה מטרים וחצי. המצלמה הוצבה בצדו המזרחי של החדר, ואילו הרקעים המתחלפים הוצבו בצדו המערבי, כפי שהיה נהוג לבנות סטודיו לצייר באירופה עוד מתקופת הרנסנס.²⁴³ מיטב חידושי הטכנולוגיה ואמצעי אמנות הצילום הובאו מאירופה אל הסטודיו של סוסקין. התשלילים היו עשויי זכוכית מתוצרת חברת אגפא הגרמנית וג'ברט (Gevert) הבלגית. ציוד הצילום לא נשמר במלואו, אך מצלמת הרוליפלס של סוסקין, Standard 621, שיוצרה בתחילת שנות ה-30, נשמרה.

הופעתם של רוב המצולמים בסטודיו של סוסקין בביגוד אירופי רשמי, דוגמת חליפות שלושה חלקים או שמלות מעוטרות בצווארון תחרה, מעידה על נטייתו לצלם את היהודים העירוניים שעלו מאירופה ועל מודעותו להתפתחויות המקצועיות של צילום הסטודיו האירופי. סוסקין לא תר אחר ייצוג אותנטי של המקום בכללו ושל תושביו הערבים או המהגרים היהודים העניים, אלא פנה לשאיפות התיעוד העצמי של יוצאי אירופה העירוניים ואל דמויות משמעותיות מקרב היישוב היהודי. גוף עבודתו, המונה אלפי תצלומים, אינו כולל כמעט תצלומי דיוקן שבהם מופיעים פלסטינים לבדם, או בני עדות המזרח היהודים. מתוך מחקר בארכיון לבון לחקר תנועת העבודה זוהה דיוקן אחד של שני

243. לדוגמה, בסטודיו של הצייר ההולנדי רמברנדט ואן ריין הייתה שורת חלונות בצד הצפוני של החדר שסיפקו אור מפורז ואחיד. מושא הציור היה ממוקם סמוך לקיר המזרחי, והאור היה יורד בזווית חדה מהאגף הימני של מושא הציור. בד לבן היה תלוי מעל החלון המזרחי והחזיר אור רך מלמעלה. לאחר כיוון האור הרצוי על הנושא, רמברנדט הציב את כן הציור במרכז הסטודיו כדי לבחור את נקודת המבט. מידת האור והטונליות נותרו בחירה של עיבוד הסצנה שאותה תיאר. ראו Rand and Meyer,

The Portrait, Santa Barbara: Rocky Nook, 2014, p. 9

ערבים, אישה וגבר, העומדים על מפתן דלתו של בית אבן מקומי. כמו כן, בארכיון כלולים תצלומים מועטים של אנשי היישוב הישן יוצאי תימן.²⁴⁴

ההיסטוריוגרפיה הציונית שרטטה את דמות העלייה השנייה כ"עלייה האידיאולוגית" מכולן,²⁴⁵ ואכן כך עולה מתוך התבוננות בקורפוס תצלומי הסטודיו של סוסקין, הכולל מספר גדול של דמויות מפתח בהתפתחות היישוב היהודי. אולם גוף עבודותיו אינו כולל את ייצוגם של רוב חברי העלייה השנייה, שחיו בעוני ורוחק.²⁴⁶ לפי גור אלרואי, קיים פער ניכר בין הדרכים שבהן תוארו בני העלייה השנייה בצילום, בספרות, בשירה, באמנות

244. עם תצלומיו של סוסקין נמנים כמה דיוקנאות של יהודים ממוצא תימני בני היישוב הישן. תצלומים אלו יוצאי דופן ביחס לגוף עבודתו של הצלם בהקשר של "עול של ייצוג" אירופי-יהודי שאותו נשאו רוב מצולמיו של סוסקין. חרף כמותם הקטנה יחסית, תצלומים אלו נרתמו למערך ההסברתי-הציוני לשם הוכחת קיומו הרציף של העם היהודי על אדמת ארץ ישראל. בין ינואר-מאי 2012 הוצגה במוזיאון ארץ ישראל התערוכה "דיוקן תימני" (אוצר: גיא רז), שכללה כמאה תצלומי תימנים שנעשו בארץ ישראל בין השנים 1881-1948 על ידי צלמי התקופה, ובהם אברהם סוסקין, אפרים משה ליליין, ליאו קאהן, יעקב בן-דב, הלמר לרסקי וזולטן קלוגר.

245. יגאל דרורי, "השתקפותם של העלייה השנייה והמאבק ל'עבודה עברית' בעיתונות הארצישראלית הכללית", קתדרה, 2, אוקטובר 1976, עמ' 69-80; מרגלית שילה, "טובת העם או טובת הארץ? יחסה של התנועה הציונית לעלייה בתקופת העלייה השנייה", קתדרה, 46, דצמבר 1987, עמ' 109-122; מרגלית שילה, "עליית המונים או עליית נבחרים? היחס לעלייה בימי העלייה הראשונה והעלייה השנייה", בתוך: דבורה הכהן (עורכת), קיבוץ גלויות: עלייה לארץ ישראל - מיתוס ומציאות, ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, תשנ"ח; יוסף גורני, "השינויים במבנה החברתי והפוליטי של 'העלייה השנייה' בשנים 1904-1940", הציונות, א', 1970.

246. על אודות מעמדם הכלכלי של בני העלייה הראשונות ראו גור אלרואי, אימיגרנטים, עמ' 20-23.

ובהיסטוריה הציונית ובין המציאות הקשה של המהגרים היהודים בתחילת המאה ה-20. הפער לא התבטא רק במושאי הצילום שהגיעו אל הסטודיו, אלא גם בטרמינולוגיה שנקטו הציונים ביחס להגעתם לארץ ישראל. במטרה לייחד את אלה שהיגרו ארצה על פני אלה שהיגרו לארצות אחרות, גויסה השפה למטרות התנועה הלאומית. היסטוריוגרפים ציוניים החלו לעשות שימוש במונח "עולים" במקום המונחים שהיו בשימוש עד מלחמת העולם הראשונה, דוגמת "אימיגרנטים", "נודדים", "יורדים", "עוזבים" ו"יוצאים".²⁴⁷ ההיסטוריוגרפיה הציונית, בדומה למושאי תצלומיו של סוסקין, התמקדה בתיאור אחוז נמוך מקרב המהגרים הודות לתרומתו המשמעותית של מיעוט יחסי זה למפעל הציוני. לטענת אלרואי אישים אלה, שהגיעו כאמור לסטודיו של סוסקין בתל אביב, אמנם הכתיבו את האתוס הציוני ונחקקו בתודעה הציונית, אך אינם משקפים את פני העלייה כולה. הרוב ראו בארץ ישראל יעד הגירה אפשרי, כמקום שבו ניתן להתפרנס בכבוד. לדבריו, "הבנת המציאות הארץ ישראלית של תקופת העלייה השנייה, והרקע הכלכלי והפוליטי, היומיומי של ציבור רחב של מהגרים קשי יום ועמל, עניים מרודים החיים מהיד לפה במציאות משתנה של תנועת אוכלוסים רחבת היקף, מאפשרת לנו לראות באור קצת שונה את ההגירה לארץ ישראל בראשית המאה העשרים".²⁴⁸ המהגרים היהודים שהגיעו לחופי יפו נתקלו במציאות זרה שאימה עליהם. שלמה צמח, איש העלייה השנייה, מתאר בספרו שנה ראשונה את המפגש עם תושביה הערבים של יפו: "פתאום הם מקיפים אותנו, צווחים, נאבקים עמנו על המזוודות והאמתחות וכאילו עלינו בגלגול עיניים דולקות ובמחשוף שיניהם הלבנות, ומבוהלים ונחפזים כליסטים [...] המום אני ומדוכא. לא ציפיתי

247. שם.

248. שם, עמ' 77.

לקבלת פנים כזאת".²⁴⁹ רוב המהגרים היהודים היו עירוניים ונהגו להתפרנס ממסחר ומלאכות בארצות מוצאם, ולא מעבודת אדמה. בהתאם לכך, רובם ביקשו להתיישב דווקא בערים דוגמת יפו וירושלים ולא במושבות החקלאיות החדשות.

תצלומי הסטודיו של סוסקין מצביעים על האופנים המבוקרים והסלקטיביים שבהם הציונות ביקשה לצייר את פני העלייה השנייה. בהתאם לשימוש הטרימינולוגי הציוני, אל הסטודיו של סוסקין הגיעו להצטלם יחידים וקבוצות המשקפים את אלה ש"עלו" לארץ ישראל ולא את אלו ש"היגרו" אליה. כך למשל, בתצלום סטודיו קבוצתי של סוסקין משנות ה-20 מופיעים חמישה חברים בארגון השומר (ראו תמונה 16). המצולמים ישובים בשתי שורות: מלפנים חנקין ואיזנשטיין, ומאחור, על כיסאות גבוהים יותר, ספקטור, קרבל ופלדמן. בהושבת המצולמים אין כל היררכיה בולטת לעין, ונראה שהוצבו באופן שבו כל אחד מהם מופיע בצורה מלאה וברורה. שתי הדמויות הניצבות במרכז, קרבל ואיזנשטיין, אוחזות בכלי נשק המוצגים לפני גופם. לאיזנשטיין רצועת כדורים העוטפת את חזהו. שלושת הגברים מצד שמאל חובשים כיסוי ראש מזרחי: פלדמן עם כאפייה, קרבל ואיזנשטיין עם תרבוש טורקי.

249. שלמה צמח, שנה ראשונה, תל אביב: עם עובד, 1952, עמ' 58-64.



תמונה 16

אברהם סוסקין, מימין לשמאל: מאיר ספקטור, יחזקאל חנקין, שאול קרבל, איזנשטיין, יעקב פלדמן, 1905–1929, סריקה של פלטת זכוכית, 30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון, מדור מוזיאלי, תל אביב

דוגמאות לתצלומים של אנשי השומר ושל קבוצות חלוצים אחרות עם פריטי לבוש מן המזרח מצויות גם אצל צלמים יהודים אחרים שפעלו באותה התקופה, דוגמת תצלומו של רפאלוביץ משנת 1896, שבו נראים תלמידי מקווה ישראל לאחר טיול משותף שערכו בירדן בעודם לבושים בביגוד מזרחי (ראו תמונה 17). דוגמאות נוספות לתצלומי סטודיו של סוסקין שבהם מופיעים אנשי השומר עם כאפייה או תרבוש הם תצלומיהם של צבי נדב, נטירי, ליטקוב ויצחק הוז (ראו תמונות 18-21). הוז, שנמנה עם חברי "הקבוצה היפואית" שפעלה בימי מלחמת העולם הראשונה ביפו ובתל אביב ועסקה בהגנה על השכונות היהודיות, מופיע בתצלום סטודיו אחד לצד איש השומר מדגניה, צבי נדב, עם כאפיות לראשיהם ובאחר עם תרבוש, לצדו של חבר ארגון השומר וממייסדי אגודת השומרים מרדכי יגאל החובש תרבוש (ראו תמונות 22-23). בתצלום סטודיו קבוצתי של משפחת פיינברג מופיעה דמות אחת מימין עם כאפייה, ושלוש הדמויות האחרות, שתי נשים וגבר, בביגוד אירופי (ראו תמונה 24). תצלומי חוץ קבוצתיים של אנשי השומר שצילמו סוסקין וצלמים יהודים נוספים, היו כפופים לאותה חוקיות בימיו מוקפדת של תצלומי סטודיו, והם כוללים בעיקר גברים בני אותה שכבת גיל עם נשק, רצועת כדורים ולרוב גם כאפייה. הקומפוזיציה של תצלומים קבוצתיים אלו, במסגרת הסטודיו או מחוצה לו, מעידה על מעמדם השווה של המצולמים, בהתאם לערכים הסוציאליסטיים שבהם דגלו: שוויון ושיתופיות. אלה דוגמאות לסלקציה ברורה של מצולמים וצורכי בימיו של אירוע הצילום, בהתאם לצורכי השעה של התנועה הציונית מבחינה אידיאולוגית.

אוריינטליזם טרום-ישראלי



תמונה 17

ישעיהו רפאלוביץ, תלמידי מקווה ישראל, 1896, תצלום, מהוך: מראה
ארץ ישראל והמושבות, הספרייה הלאומית, מדור כתבי-יד, ירושלים



תמונה 18
אברהם סוסקיין, צבי נדב, 1911, סריקה של פלטח זכוכית,
30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון,
מדור מוזיאלי, תל אביב



תמונה 19

אברהם סוסקין, נטירי, 1905-1929, סריקה של פלטת זכוכית,
30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון,
מדור מוזיאלי, תל אביב



תמונה 20
אברהם סוסקין, ליטקוב, 1911, סריקה של פלטת זכוכית,
30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון,
מדור מוזיאלי, תל אביב



תמונה 21

אברהם סוסקין, יצחק הוז, 1911, סריקה של פלטת זכוכית,
30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון,
מדור מוזיאלי, תל אביב



תמונה 22

אברהם סוסקין, **יצחק הוז וצבי נדב**, 1913, סריקה של פלטת זכוכית,
30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון,
מדור מוזיאלי, תל אביב



תמונה 23

אברהם סוסקין, יצחק הוז ומרדכי יגאל, בין 1910-1915, סריקה של פלטת זכוכית, 30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועה העבודה ע"ש פנחס לבון, מדור מוזיאלי, תל אביב



תמונה 24
אברהם סוסקין, פיינברג, 1905-1929, סריקה של פלטת זכוכית,
30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון,
מדור מוזיאלי, תל אביב

חלק מחברי העליות הראשונות ראו את עצמם כחלוצים נבדלים מיהודים בגולה ועלו מתוך מניעים אידיאולוגיים ציוניים שאיחדו אותם לקבוצות תחת מסגרות ארגוניות והתיישבותיות, דוגמת חברי קבוצת דגניה וקבוצת כנרת שתיעד סוסקין. תצלומי הסטודיו הקבוצתיים של סוסקין מצביעים על שותפות אידיאולוגית זו, שניתן לזהותה הן באירוע הצילום (הגעתם המשותפת לסטודיו ורצונם להצטלם יחד) והן באירוע המצולם (סמיכותם הפיזית זה לזה ללא סדר היררכי ניכר לעין). התבוננות בתצלומים, בדיקת שמות המצולמים ובחינת הביגוד שבו הצטלמו מעידים על כך שמדובר בקבוצה שהתהוותה מתבצעת וממוחזרת בהקשרו של הצילום. התצלומים הללו הם עדות לקיומה של הקבוצה, ובו בזמן הם פעולה פרפורמטיבית של כינון זהותם וייצוגה החזותי.

תצלומי הסטודיו הקבוצתיים מכוננים בעצם ביצוע אירוע הצילום את מעמדם של הפרטים המופיעים בו כקבוצה אחת. הם מאשררים את העובדה שלפרטים יש מכנה משותף כלשהו, והופכים את האנשים המתקיימים בנפרד לקהילה ממשית. אירוע הצילום והאירוע המצולם מעידים על לכידותם. בנדיקט אנדרסון טען שקבוצת אנשים המוגדרת כ"לאום" היא למעשה ישות פוליטית הקיימת בתודעה בלבד. אותו "לאום" נוצר סביב רעיונות קולקטיביים משותפים הגורמים לקבוצת אנשים שונים לפעול בתור קהילה, מתוך מחויבות למסגרת מדינית ממשית העומדת על יסודות מדומיינים.²⁵⁰ בהתאם, התבוננות בתצלומי הסטודיו בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי מעלה כמה מאפיינים של אלה שהתקבצו בסטודיו כקהילה מדומיינת: ראשית, אלה דיוקנאות של עולים יהודים (מידע שהצלם מספק באמצעות רשימותיו,

250. בנדיקט אנדרסון, קהילות מדומיינות, תרגום: דן דאור, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2000.

וגם פועל יוצא של אירוע הצילום); שנית, התצלומים מעידים על מיקום גיאוגרפי במזרח (יהודים, כאמור, הצטלמו לרוב בתחפושות אוריינטליות שנמצאו רלוונטיות לאחר שעלו); שלישית, אם בוחנים את הופעתם של פריטי לבוש דוגמת כאפייה או תרבוש, הרי שביטוייהם אמנם מצביעים על נוכחות פיזית במזרח, אך הם מופיעים מחוץ להקשרם המקורי, כתחפושת או כאביזר בודד ששאלו לצורך התצלום או שעמו הופיעו גם במרחב הציבורי.²⁵¹ בהקשר זה מדובר בפעולה של חיקוי כפול: הראשון מתייחס לאירוע הצילום, קרי חיקוי של נוהג תרבותי קולוניאליסטי, והשני מתייחס לאירוע המצולם: חיקוי של המזרח מתוך כמיהה לשוב אליו ולבטא התערות מסוימת בו. הבסיס המרכזי לגיבוש זהותם כקבוצה הוא אפוא כינון זהותם המעורבת: מערביים שהתמזרחו באקט של חזרה למקור אותנטי, והסטודיו לצילום מאפשר את תיעודה וכינונה של שאיפה זו. בניגוד לתצלומי סטודיו אחרים של סוסקין, שבהם מופיעים היהודים העירוניים בתלבושות בסגנון אירופי, תצלומי סטודיו בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי מעידים על מיקומם החדש מתוך נקודת מבט מודעת ומכוונת שאותו מתבונן פוטנציאלי מסוגל לזהות בנקל, שהרי התצלומים אינם מיועדים לקהל הערבי המקומי אלא לתפוצה היהודית בגולה וליישוב היהודי המתחדש. ככאלה, הם מעידים על התממשות המגמה הציונית של התערות במזרח.

המאבק על משמעות ופרשנות הוא מאבק של מערכות קידוד. רולאן בארת מתמקד בהשפעת התצלום על המתבונן בו ומבקש להמחיש כיצד הצילום פועל הן על הגוף והן על הנפש.²⁵² הוא מציע שני מושגים להבנת הצילום: "סטודיום", הפרשנות

251. בחלק מן התצלומים הנשים אוזחות את הכדים הריקים בעודם הפוכים או מוצבים בזווית שאינה מאפשרת החזקת מים.

252. רולאן בארת, מחשבות על הצילום, תרגום: דוד ניב, ירושלים: כתר, 1988.

התרבותית, הפוליטית והלשונית של המתבונן המקודדת על ידי התרבות ההגמונית, ו"פונקטום", דקירה, נגיעה אישית שפרט מסוים בתצלום מעורר בקרב המתבונן ויש בו כדי לערער על הקוד ההגמוני. זיהוי פונקטום כזה מעורר את המתבונן לחפש קוד חלופי לקריאה ולפרשנות. הגדרות אלה, הקשורות למסר של הצילום, רלוונטיות גם להבנת הקשר שבין הצילום לקולוניאליזם, ובכלל זה לתצלומי סטודיו בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי. לתקופה, למוצא הצלמים, לאידיאולוגיה ולמיקומו של הסטודיו יש השפעה מכרעת על הצורה שבה אנו קוראים תצלומים אלה ומכריעים מהו הקוד הרלוונטי להם. חנה נוה בחנה את המושג "סטודיום" ביחס לתצלומים קבוצתיים של בני העלייה השנייה:

זה (הסטודיום) הנושא המוצהר, הגלוי, התרבותי, הציבורי והניטרלי מבחינה רגשית של הצילום, זה האובייקט אותו לוקחת המצלמה על עצמה לאפיין, זה הממוקד האידאי והוויזואלי, התמאטי והקומפוזיציוני של הצילום. הסטודיום מנמק את הפרטים החזותיים וממשמע את נוכחותם בתוך מסגרת אחת. הסטודיום פועל נגד התפזרות הפרטים המצולמים לכל עבר, נגד פירוק הצילום לאינוונטר מזדמן, נגד שרירות המראה ושרירות מיסגורו. הסטודיום הוא שאחראי לעניין של מתבוננים, הרואים בצילומים עדויות היסטוריות ופוליטיות.²⁵³

המונח סטודיום שטבע בארת ביחס למתבונן בתצלום נקשר למושג שטבע ג'ון טאג "עול של ייצוג", הקשור לערכים החזותיים התרבותיים שנושא המצולם בזמן שהוא מצטלם.²⁵⁴ "עול של ייצוג" מתייחס לקיום של קבוצה, של ארכיון או של מאגר דימויים, שבזכות כוח ההצטברות התרבותי, החברתי והפוליטי שלהם ("העול") נוצרים תכנים ייצוגיים שונים שהצופה יודע לזהות

253. נוה, "דיוקן הקבוצה אגב אורחא: היה או לא היה?", עמ' 88-89.

254. Tagg, *The Burden of Representation*.

כחלק מהסטודיום. שני המושגים מגדירים את הצילום כמלאכה הקשורה באידיאולוגיה ובערכים תרבותיים - בייחוד כשמדובר בז'אנר דוגמת תצלומי הסטודיו, שמלאכת הבימוי שלו מאפשרת את קיומו, הואיל וסך חלקי הדימוי נערכים במלואם בידי הצלם המודע לאופי המייצג/הייצוגי של האובייקט החזותי.

הודות לאופיו המימטי של הצילום ועדותו על "המציאות" של אירוע הצילום, מעמד הצילום הקבוצתי אצל סוסקין מאשרר את עול הייצוג האירופי והיהודי-האירופי כאחד. "הדיוקן הקבוצתי הוא כשלעצמו תוצר של קואופרציה ושיתופיות, כך שהוא מעיד בנקל על הוויה קיבוצית"²⁵⁵, כתבה נוה. אכן, בני העליות הראשונות שהגיעו להצטלם כקבוצה ראו את הציונות ככינון הוויה שיתופית, המבטלת את זהות האינדיבידואל למען צורכי הקבוצה, ומעצבת את דמות היחיד, החלוץ, היהודי החדש, כנציג הרשמי של ערכיה. באותם דיוקנאות, גם בסידור קבוצתי וגם בצילום של אדם יחיד, האלמנטים המזרחיים המובאים אל הסטודיו או מצויים ברשות המצולמים מותאמים למסגרת המערבית של צילום הסטודיו המוקפד, תוך התחשבות קפדנית בעול הייצוג שמוטל על כתפי הצלם והמצולמים ביחס לצרכנים. כך למשל ניתן לזהות שסוסקין עשה שימוש חוזר בשמלה עם רקמה פלסטינית, המופיעה בכמה תצלומי נשים שונות (ראו תמונות 25-28), או שימוש מאולתר במטפחת ראש משובצת ככאפייה (ראו תמונות 14-15). אלה היו, כאמור, חלק מהיצע אביזרי הסטודיו, ונועדו לסייע בהבלטת הסטודיום המתוכנן ולשאת בעול הייצוג של פרויקט ההתערות.

255. נוה, "דיוקן הקבוצה אגב אורחא: היה או לא היה?", עמ' 89.



תמונה 25

אברהם סוסקין, חסקין, 1905-1929, סריקה של פלטת זכוכית,
30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון,
מדור מוזיאלי, תל אביב



תמונה 26
אברהם סוסקין, זליקסון, 1905-1929, סריקה של פלטת זכוכית,
30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון,
מדור מוזיאלי, תל אביב



תמונה 27

אברהם סוסקין, לב, 1905-1929, סריקה של פלטת זכוכית,
30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון,
מדור מוזיאלי, תל אביב



תמונה 28

אברהם סוסקין, זרחיי, 1905-1929, סריקה של פלטת זכוכית,
30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועה העבודה ע"ש פנחס לבון,
מדור מוזיאלי, תל אביב

הדיוקן הקבוצתי בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי מאחד בין אנשים מערים ומארצות שונות, שהמכנה המשותף שקיבץ אותם לכדי קבוצה אחת הוא מוצאם האתני (יהודים), הגיאוגרפי (עולים מאירופה) והאידיאולוגי (ציונים). הדבר המאחד את המצולמים ואת הקבוצה הוא התנאים שקדמו לאירוע הצילום: עצם התקבצותם מרצון מול עדשת המצלמה. גורם משותף נוסף הוא שכבת הגיל. בדיוקנאות הקבוצתיים בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי כמעט אין נוכחות של ילדים או של אנשים מבוגרים וקשישים, שכן הם לא מהווים חלק מהקבוצה שהגדירה את אירוע הצילום מבחינה אידיאולוגית. הודות לרקע האידיאולוגי של חברי הקבוצה, הדוגל בשיתופיות למען מטרות קיבוציות וביטול טובת היחיד למען טובת הכלל, לא ניכרת בתצלומים האלה היררכיה בין הפריטים המרכיבים את הדיוקן הקבוצתי. כולם – לפחות בפני עדשת המצלמה – שווים בגילם ובמעמדם החברתי.

האירופים לא הפעילו את מלוא עוצמת מנגנון הדיכוי והשליטה האימפריאליסטיים בארץ הקודש, שהייתה ענייה במשאבים כלכליים, אלא ראו את המקום ואת אנשיו כחלק מתמונת עולם רומנטית-מקראית ששירתה בעיקר את דמיונם האוריינטליסטי ואת השקפותיהם הדתיות-נוצריות. צלמים יהודים ראשונים דוגמת סוסקין, ליליין או קאהן לא עבדו בשליחותה הישירה של מעצמה מערבית, ולכן לא ניתן להקביל באופן מלא בין פועלם כצלמים מן המערב הפועלים במזרח ובין פועלם של צלמים אירופים שעבודותיהם שירתו אינטרסים אימפריאליסטיים ונוצרים-דתיים באופן מובהק. אולם בדומה לצלמים יהודים אחרים מאירופה, הם נשאו עמם את עול תרבות המערב ופעלו לפי קודים חזותיים מערביים דומים. ההבדלים בין תצלומים של אירופים לבין תצלומים של צלמים יהודים קיימים בהקשר האידיאולוגי והתרבותי, והם מחייבים מידע על אודות זהות הצלמים והמצולמים היהודים, שלא ראו את עצמם ככובשים קולוניאליסטיים אלא כמי ששבים

למקורותיהם ומאשררים את זהותם החדשה: מהמערב ומהמזרח בפריים אחד.

אניטה שפירא הגדירה את המונח "כיבוש" בהקשר של אנשי העלייה השנייה כ"קריאת קרב" שנועדה ליטול את העבודה מידי הפועלים הערבים ולהעבירם לפועלים יהודים ("כיבוש העבודה", "כיבוש הקרקע", "כיבוש השמירה וההגנה", "כיבוש המרעה" ועוד).²⁵⁶ תפיסה זו השפיעה על נושאי הצילום של הצלמים היהודים בכלל, שעסקו בתיעוד מערכת החיים הכפרית, העירונית והאנושית של העולים היהודים.²⁵⁷

זהות היהודים כעם מזרחי בעיני האירופים - ובאופנים רבים גם בעיני עצמם - ייצרה דואליות ביחס לשאיפתם להיות חלק מתרבות המערב. מחד גיסא, מוצאם השמי סיפק עבור הציונות הצדקה היסטורית למפעל העלייה לארץ ישראל, ומאידך גיסא מוצא זה בדיוק סימן אותם כלא-מערביים. כך פיתחה הציונות יחס מורכב לשאלת המזרחיות היהודית. כתנועה לאומית שנוסדה באירופה, הציונות דחתה את המבט האוריינטליסטי (והאנטישמי) שהופנה כלפיה על ידי האירופים. הציונים ייצרו מערכת של ייצוגים מערביים קולוניאליסטיים "מקובלים" - ובכלל זה הפרקטיקה של התחפשות למזרחים במתכונת של צילום סטודיו מערבי טיפוסי. אולם הציונות ביקשה לאמץ את זהותה המזרחית הקדומה, המקראית, וראתה אותה כזהות נחשקת שליכדה את הציונים סביב אתוס לאומי ומטרה משותפת: הקמת בית יהודי בארץ ישראל. תפיסה רווית סתירות זו של דחיית המזרחיות היהודית בהווה ואימוצה של זהות מזרחית

256. אניטה שפירא, המאבק הנכבד: עבודה עברית 1929-1939, תל אביב: עם עובד, 1977.

257. לעומת הצלמים הציונים שפעלו בשנות ה-20, ציירים דוגמת גוטמן דווקא תיארו את הפלאחים הערבים, אך לא בצורה ישירה, לא בכפריהם או על אדמותיהם, אלא כפועלים בשדות של מושבות יהודיות חדשות. כך הם שימרו את התפיסה שהמערב הביא את הקדמה אל המזרח הנחשל.

מהעבר עמדה במרכז התפיסה הטרומ-ישראלית. את הזהות המזרחית הנחשקת, בשלב הטרומ-ישראלי, מצאו הציונים בילידים הערבים, שסימלו עבורם את השורשיות המזרחית שבה חשקו. כאמור, הודות לפרויקט עיצוב זהותו של היהודי החדש, כדמות מערבית הממוזגת בתוכה גם את הזהות המזרחית ההיסטורית, נוצר בארץ ישראל סגנון אוריינטליסטי ייחודי.

ניתן לעמוד על קווי דמיון מסוימים בין עיוורונה של הלאומיות היהודית כלפי המזרח הממשי לבין עיוורונם של האוריינטליסטיים האירופים. בניגוד לתצלומי חוץ, המלמדים במידה מסוימת על מציאות המזרח שנופיו נראים ברקע, תצלומי הסטודיו בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי נותרים בחזקת פנטזיה גלויה, ראי לתרבות המערב בהקשר הקולוניאלי וראי לכמיהה האירופית-יהודית בהקשר הציוני. תצלומים אלה חושפים פער קוגניטיבי מובנה, שכן מדובר בפעולת התחפשות מלאכותית זמנית המוצגת ככזו, והרי סמלים מזרחיים המופיעים בתצלומים – דוגמת כאפייה או שמלה רקומה – שסימנו את שאיפתם המצולמים הציונים להתערות במזרח בתקופה הטרומ-ישראלית, לא עמדו במבחן הזמן ולא אומצו על ידי האוכלוסייה היהודית לאחר המפנה התודעתי של מאורעות תרפ"ט ותרצ"ו.

ד. אופני ייצוג אירופיים בצילום: קומפוזיציה ורקעים

צלמים ראשונים במערב ביקשו לחקות את מסורות הציור האירופיות, מבחינת החזות הכללית ומבחינת המשמעות של הקומפוזיציות המסורתיות.²⁵⁸ ניתן למצוא דמיון חזותי משמעותי בין

258. על התפתחות שדה הצילום בשנים הראשונות להמצאתו ראו Helmut and Alison Gernsheim, *The History of Photography*, London: Thames and Hudson, 1969; J. B. Reade, "The Early History of Photography", *Annals of Science*, 27, No. 1, March 1971, pp. 47-83

תצלומים לציורים, בייחוד משנות ה-60 של המאה ה-19, כשהחלו להופיע באירופה תצלומים של דמויות מהמזרח בעיתונים, בגלויות ובאלבומים.²⁵⁹ בעשורים הראשונים להמצאתו, השימוש המסחרי והאמנותי בצילום נועד בעיקרו ליצירת דיוקנאות. עם שכלול תהליך הצילום בני המעמד הבינוני יכלו להרשות לעצמם בעלות על דיוקן עצמי, שלפנים הייתה פריבילגיה השמורה למשפחות מלוכה, אצילים, בני מעמד בינוני-גבוה ואנשי דת בכירים. הפרקטיקה של צילום הדיוקן נכנסה לשוק מוכן של ציורי דיוקן, אימצה את מוסכמותיו וגברה עליו מבחינה מסחרית: "הדברים התפתחו במהירות כה גדולה, עד שכבר ב-1840, רוב רובם של ציירי המיניאטורות הרבים מספור הפכו לצלמים מקצועיים".²⁶⁰ דיוקן הדגרוטייפ תפקד כדוקומנט אינפורמטיבי-מדעי וכאובייקט אסתטי כאחד. התפיסה שהצילום שייך למסורת המדעית המערבית (אתנוגרפיה, ביולוגיה, רפואה)²⁶¹ והפסדו-מדעית (פיזיונומיה,

259. זמן החשיפה בשנים הראשונות לאחר המצאת הצילום היה ארוך יחסית. בינואר 1840 תיאר אדגר אלן פו (Poe) את משך החשיפה הארוך שתהליך ייצור הדגרוטייפ דורש, לעתים עד עשר דקות, ראו Edgar Allan Poe, "The Daguerreotype", in: A. Trachtenberg (Ed.), *Classic Essays on Photography*, New Haven: Leete's Island Books, 1980, p. 38. משמעותית לאחר ההתפתחות הטכנולוגית בתחום. המצאת ה"אמברוטייפ" בשנת 1854 יצרה דימוי פוזיטיבי על גבי זכוכית בעלת רקע שחור, צילום "אלבומן" כלל הרפסת מגע של תשליל זכוכית על גבי נייר רגיש לאור, השימוש בקלודיון ועוד. הפקת תצלומי דגרוטייפ היו יקרים, אך בשנות ה-60 של המאה ה-19 תהליך הצילום הוזל משמעותית. ראו D. B. Thomas, *The First Negatives*, London: Science Museum Monograph, 1964; F. S. Archer, "On the use of collodion in photography", *The Chemist*, March 1851, 2 (N.S.), 257-258.

260. וולטר בנימין, היסטוריה קטנה של הצילום, תרגום: חנן אלשטיין, תל אביב: כבל, 2004, עמ' 27.

261. השימוש הראשון בדגרוטייפ למטרת מחקר אתרופולוגי נעשה באוקטובר 1839 על ידי משלחת שחקרה את אזור יוקטן (Yucatan) שבמרכז אמריקה.

קרניומטריה, פרנולוגיה) וכן למסורת האסתטית הובילה לגיבוש הרעיון שהצילום השתלט על התפקיד הייצוגי של הציור. שורשי הטענה נעוצים באמונה שהצילום הוא גולת הכותרת של הריאליזם המימטי. ניסיון זה לא צלח במלואו, הואיל והמדיום של הצילום "הביס" לרוב את הצלמים, והתצלומים "תיארו בעקשנות, ובאותה מידה של דיוק (או של חוסר דיוק) את המאפיינים העיקריים והטפלים של הסצנה [...] כללו מעט מדי או יותר מדי".²⁶²

במבנה הקומפוזיציה של תצלומי סטודיו בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי ניכרת הזיקה הברורה למסורת הציור האירופית. מאפיין זה נקשר בבירור למהלך ההיסטורי של התפתחות הצילום במערב ותובע דיון רקע ממוקד בטיבו ובהקשריו. אם נשוב ונתבונן בגוף עבודותיהם של צלמים יהודים ראשונים, נגלה שכצלמים שלמדו את מלאכת הצילום במערב ואף הקימו כאמור סטודיו לצילום לפי מתכונת אירופית מקובלת של אולפן ציור, הם הסתמכו על קומפוזיציות מערביות מקובלות. באמנות הצילום הצלם מכוון את עין הצופה למרכז נושא היצירה באמצעות מיקוד העדשה – הפוקוס של התצלום.²⁶³ שאר המרכיבים החזותיים זוכים למבטו של הצופה, לאחר שהתמקד במרכיב שהצלם בחר להדגיש בכיוון מישור הפוקוס. לרוב, הדמויות בתצלומי הסטודיו בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי ניצבות במרכז הפריים, בפוקוס מלא,

ראו Susan Barger and William White, *The Daguerreotype: Nineteenth Century Technology and Modern Science*, Washington: Smithsonian Institution Press, 1991, pp. 76-77.

262. פיטר גאלאסי, "לפני הצילום, הציור והמצאת הצילום", עמ' 89. ראוי גם לציין את קביעתו המפורסמת של בודלר משנת 1859: "היות והצילום נותן לנו כל ערובה לדיוק שנחפוץ בה (הם כאמת מאמינים בכך, השוטים המטורפים!), הרי שהצילום והאמנות הנם אותו הדבר". מצוטט מתוך: אלן סאקולה, "על המשמעות הצילומית", המדרשה, 5, 2002, עמ' 44.

263. ראו בהרחבה: Tom Grill and Mark Scanlon, *Photographic Composition*, New York: Watson-Guption Publications, 1990.

כשמבטן פונה מעט הצדה או מופנה ישירות לעין העדשה - אל הצופה הפוטנציאלי. אם נתמקד למשל במרכיבים העיצוביים הקיימים בתצלומיו של סוסקין מנקודת מבט ז'אנרית וצורנית, ניווכח במשמעותם האסתטית, שכן הם עשויים לעילא וניכרת בהם קפדנות בעיצוב הסט והתאורה ובהעמדת הדמויות. היחס הצורני בין הדמות הניצבת במרכז ובין האביזרים הנלווים והרקע מדגיש את מעמדה כנושאה המרכזי של היצירה. האביזרים הם בגדר מרכיבים התורמים מידע על אודות נושא התצלום - הדמות האנושית. כצלם סטודיו שהתחנך באירופה, סוסקין העניק תשומת לב רבה לקומפוזיציה, לרמת הגימור המקצועית ולשיקולים אסתטיים, ובולטת חתירתו להרמוניה, המעמידה במרכז את דמות המצולם. בסיוע אור מבוקר ואחיד, שילוב אביזרים והעמדה קלאסית במרכז הפריים, ניכר שפעולת הצילום נעשתה במעמד מתוכנן ומחייב מבחינה מקצועית.

כזהו המקרה גם בגוש עבודותיהם של רפאלוביץ', בסן, ליליין וצלמים יהודים ראשונים אחרים שפעלו בארץ ישראל בתחילת המאה ה-20. ברומה לגישה הציורית שהייתה מקובלת באירופה, גישתם הצילומית של צלמים אלה היא ישירה, בהציבם את עדשת המצלמה בגובה עיני המצולמים, בהתאם לגובהם. בתצלומי ילדים, למשל, ניכר שהחצובה הותאמה לגובהם, או שהילדים הורמו והוצבו על גבי אלמנט כלשהו. עבודותיהם לא מאופיינות בקומפוזיציות בלתי שגרתיות או זוויות צילום חריגות, כפי שניתן למצוא בתצלומים של כמה צלמים שפעלו בתחילת המאה ה-20. באותן השנים החלה באירופה ובארצות הברית מגמה של צילום דיוקנאות בסגנון אקספרסיבי, שכלל תקריבים, קונטרסט גבוה, זוויות צילום לא שגרתיות ומשחקי תאורה. דוגמה לצלם יהודי שעשה שימוש בסגנון אקספרסיבי הוא הלמר לרסקי (Lerski). סדרת התצלומים הידועה שלו מטמורפוזות של אור, משנת 1936, כוללת 175 דיוקנאות של מנקה רחובות יהודי שצילם על גג

כתל אביב. לרסקי יצר ניגודיות חדה ומשחקי אור-צל באמצעות מראות שכוונו על פני המצולם. עם זאת, רוב הצלמים היהודים בארץ ישראל בחרו את נקודת המבט הישירה של הצופה וכיוונו את מצלמותיהם בהתאם. הדמות והאביזרים הנלווים ניצבו בקדמת הפריים ונמצאים במיקוד מלא, ואילו הרקעים שהוצבו מאחור היו בפוקוס משני לרמות המתועדת

בתצלומיהם של הצלמים היהודים הראשונים, דמות יחידה מופיעה לרוב במרכז הפריים, נשענת לעתים על סלעים מלאכותיים עשויי קרטון או על ידיעת עור של פרוות כבש, וכשמדובר בתצלום קבוצתי נשמר מרחק אחיד בין הדמויות, המוצבות בישיבה בצורה מדורגת והרמונית. סוסקין, רפאלוביץ', בסן והאחרים עשו שימוש באותה צורת העמדה קונבנציונלית בתצלומי סטודיו כלליים ובתצלומי סטודיו בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי. לדוגמה, בתצלום המקוטלג ברשימותיו של סוסקין תחת הכותרת "זרחיי", נראים בני הזוג זרחיי ניצבים זה לצד זה במרכז הפריים (ראו תמונה 29). האישה ישובה על כיסא עץ מעוטר בשמלה שחורה ארוכת שרוולים ומעוטרת תחרה. שערה פסוק במרכזו ומוחזק בקשת מקושטת, ידיה שלובות והיא מביטה לעבר המצלמה. מאחוריה עומד גבר מעונב בחליפת שלושה חלקים מפוספסת ובמשקפיים עגולים. יד שמאל מונחת בכיסו. מאחורי בני הזוג תלוי רקע מצויר של בית מידות אירופי. הקומפוזיציה מסורתית וקונבנציונלית לתצלומי סטודיו מסוג זה (וכך גם לציורים כאלה), שבהם מוצגים בני המעמד הבורגני. בתצלום אחר ניתן לזהות את גברת זרחיי בלבוש אוריינטלי (ראו תמונה 28). הצלם בחר לצלם תחפושות אוריינטליות על רקע נוף מצויר של טבע אירופי. האישה לובשת שמלה לבנה עם רקמה פלסטינית, כאפייה קשורה למותניה ולראשה כיסוי ראש מסורתי (חירקה), והיא מניפה מעל הראש כד חרס ריק. בסמוך לה ניצב כיסא קש קלוע ועליו פרושה פרוות כבש. בין שני התצלומים, שבהם מופיעה אותה אישה, אין קווי

דמיון בבחירת הרקעים ופריטי הלבוש, אולם הקומפוזיציה בשניהם דומה: הדמויות ניצבות במרכז התצלום, במרחק שווה משני צדי הרקע. בשני התצלומים המרחק שווה בין הקדקוד של הדמות לבין החלק העליון של הפריים. בשני המקרים הדמות נראית במלואה, ניצבת מול המצלמה הממוקמת בגובה עיניה ומישירה מבט אל הצלם. הדמות היא הסטודיום של הקומפוזיציה, המוביל של המסר התרבותי. החפצים מאורגנים כנשוא משני: כיסא הקש והפרווה ניצבים סמוך לדמות, כמעין שלוחה פיזית של הגוף, ואילו כד המים מונף מעל הראש, מה שיוצר הרכב של פירמידה משולשת המוביל את עין המתבונן בקווים אלכסוניים הנפגשים בקדקוד הקומפוזיציה – פניה של גברת זרחיי. ניתן לזהות הרכב חזותי זהה גם בעבודותיהם של צלמים אירופים.



תמונה 29
אברהם סוסקין, זרחיי, 1905-1935, סריקה של פלטת זכוכית,
30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון,
מדור מוזיאלי, תל אביב

קומפוזיציה דומה, שבה נראות דמויות מצולמים מערביים על רקע מצויר עם כמה חפצים היוצרים מבנה משולש, מופיעה לדוגמה בתצלום משנת 1900 שבו נראה לורד קורזון (Curzon) בסטודיו לצילום שהוקם בהודו. הלורד האנגלי לבוש בכגדי שרד בריטיים, הוא ניצב במרכז הפריים כשמאחוריו רקע מצויר. קורזון כפוף לעול הייצוג שקבעה עבורו אירופה הקולוניאלית. לעומתו, היהודי המצטלם בתחפושת אוריינטלית או בתלבושת מערבית בסטודיו לצילום בתל אביב כפוף לעול הייצוג היהודי הציוני - פעם כבורגני מערבי בעיר העברית ופעם בלבוש של בני המקום המזרחים. את הסטודיום האחרון יש לקרוא לפי הקוד של האוריינטליזם הטרומ-ישראלי, דהיינו: אדם מארץ מוצא באירופה שמציין באמצעות התחפושת לא את האחר, ההפוך והמנוגד לו, אלא את אופק הזהות המתכוננת שלו עצמו בזיקה למזרח הציוני. דוגמה נוספת לקומפוזיציה במבנה של משולש ניתן לציין תצלומי סטודיו שנעשו בשנים הראשונות להמצאת הצילום, דוגמת תצלומי של הצלם הצרפתי קאמיל סילבי (Silvy), שפתח סטודיו לצילום דיוקנאות בלונדון בשנת 1858.²⁶⁴ בתצלום סטודיו צילם סילבי את דיוקן הסופר האנגלי לסלי סטפן (Stephen). הדמות ניצבת שעונה על הדימוי עץ מגולף, כשמאחוריה רקע מצויר של בית מידות.²⁶⁵ בתצלום אחר של סילבי נראית זמרת האופרה הידועה אדלינה פאטי (Patti) על רקע מצויר של נוף עם גברות רוכבות על סוסים, שמבטן מופנה לכיוון המצלמת.²⁶⁶ ידה השמאלית של השחקנית פרושה הצדה ונוגעת בגזע עץ כרות שהוצב על רצפת הסטודיו ונשען על

264. Gordon Baldwin, *Masterpieces of the J. Paul Getty Museum*, Wydawca: Thames & Hudson, 1999, p. 40

265. קאמיל סילבי (Silvy), לטלי סטפן (Stephen), לפני 1869, תצלום, סמית' קולג', אנגליה.

266. קאמיל סילבי (Silvy), אדלינה פאטי (Patti), לפני 1869, תצלום, סמית' קולג', אנגליה.

הרקע המצויר. מצד ימין הונח פוחלץ של כלב המפנה את ראשו ומביט לעברה. הטיית הראש לצד שמאל משלימה את הקומפוזיציה המדגישה את מרכז העניין הצילומי: פניה של הדמות, הניצבים בנקודת המגוון הקומפוזיציונית.

השימוש ברקעים מצוירים תלויים בסטודיו לצילום החל בשנות ה-60 של המאה ה-19 ונמשך עד למחצית המאה ה-20.²⁶⁷ במשך שישה עשורים הפקת איורי טבע ואיורי פנים של בתי אצילים ובורגנים אירופיים למטרת שימושם של הצלמים בסטודיו לצילום פרנסו ציירים רבים, עד שחברות מסחריות דוגמת קודאק החלו להפיק מצלמות באופן מסחרי והנוהג להצטלם בסטודיו הלך והצטמצם. בדומה לעמיתיהם האירופים (והארמנים בירושלים), צלמים יהודים נהגו להשתמש ברקעים מצוירים או ברקע אחיד של וילון, שהתקבל בתשליל כרקע אחיד. רוב תצלומי הסטודיו בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי של סוסקין נעשו תוך שימוש בשלושה רקעים מצוירים תלויים שונים, הכוללים תיאורי נוף שהביא עמו מגרמניה לתל אביב:

רקע מס' 1 - נוף שבמרכזו עובר נהר המשתפל לקדמת הציור, ובצדדיו עצים, שיחים ופרחים.

רקע מס' 2 - נוף של שדה עם פרחים, שיחים ועצים בעומק הציור.

רקע מס' 3 - נוף של שמים מעוננים.

תיאורי נוף הם בגדר קטגוריה מעוגנת במסורת ז'אנרית חזותית בתרבות המערבית, וכאן הם מעידים גם על הקשר אידיאולוגי, הנקשר לעולמם של המצלם והמצולם - כמהגרים מאירופה. לדוגמה, בתצלומו של סוסקין המקוטלג תחת שם המשפחה

267. Jim Linderman, *The Painted Backdrop Behind the Sitter in American Tintype*. Photography 1860-1920, NY: Dull Tool Dim Books, 2010

קצנלבוגן נראית דמות של גבר הניצבת במרכז, כשמאחוריה מופיע רקע מצויר (רקע מס' 1) של טבע שופע צמחייה ומים (ראו תמונה 30). הציור יוצר מערכת סגורה והרמונית באמצעות קומפוזיציה מובנית, הממזגת בין מרכיבי התמונה - שמים וארץ - ומדגישה את ממד העומק ואת הגיוון הטונלי. תפיסה מודרניסטית אופטימית זו רואה בטבע גילום של סדר רציונלי ומתפעלת ממנו; זה טבע "טבעי" וגם תרבותי, רציונלי, הרמוני ומסוגנן. הרקע המצויר השני (רקע מס' 2), הכולל שדה עם פרחים שיחים ועצים, חוזר במספר תצלומים כאלה (ראו לדוגמה תמונה 31). בדומה לרקע המצויר הראשון, הוא אינו משקף את הנוף הממשי של ארץ ישראל. מראה זה, המתאר נוף אירופי עשיר בצמחייה, מהדהד כמו קודמו את הנופים התנ"כיים המדומיינים, שתיארו ציירים אירופים מאז תקופת הרנסנס.



תמונה 30

אברהם סוסקין, קצנלבוגן, 1905-1929, סריקה של פלטת זכוכית,
30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון,
מדור מוזיאלי, תל אביב



תמונה 31

אברהם סוסקין, גרינבאום, 1914, סריקה של פלטת זכוכית,
30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועה העבודה ע"ש פנחס לבון,
מדור מוזיאלי, תל אביב

אם נתבונן בציורי מופת רבים של ציירים אירופיים ידועים, נאתר אינספור דוגמאות לסגנון שבו בחרו ציירים אירופים לתאר את נופי ארץ הקודש כשופעת ירק, עמקים, הרים, נהרות ואגמים. אף שחלק מן הציירים הללו ידעו שלא כך נראים נופי המזרח הקרוב, הם בחרו בתיאורים שאינם הולמים את המציאות, בהדגישם את המשמעות המיתית-סימבולית של הנופים. כחלק ממגמה זו, גם דמויות מן התנ"ך ומהברית החדשה מופיעות במיטב פרטי הביגוד שנהגו ללבוש באירופה בתקופה שבה נוצרו הציורים. מקור תיאור לא מהימן זה נעוץ בכוונה ליצור הזדהות בקרב הצופים המערביים ביחס לנושא הסיפורי של הציור. כך התקבע הדימוי הרומנטי ("הטבעי") של המזרח על רקע נופים מערביים. מסורת זו, שבה האידיאה, הפנטזיה והדמיון גוברים על המציאות, נתנה את אותותיה מאוחר יותר בצילום האוריינטליסטי במערב, ואף בתצלומי הסטודיו של צלמים ציונים בארץ ישראל.

מופע של ביגוד מהמזרח אצל צלמים יהודים ראשונים הוצג לרוב על רקע נופים בלבד או על רקע מסך אחורי נקי, ולא על רקעים אחרים שבהם נראים איורי פנים של בתים אירופיים. גם בתצלומי סטודיו שלא מופיעים בהם אלמנטים מהמזרח, כשהמצולמים לבושים בביגוד אירופי באופן מלא, נראים אותם נופים מצוירים ברקע. דומה שכשהסצנה המבויתת בסטודיו כללה התייחסות למזרח, הצלמים פנו לתיאורי נוף, כמעין סימון להופעת המצולמים עם פרטי לבוש אוריינטליים ב"טבע". גם ציירים יהודים דוגמת נחום גוטמן, ישראל פלדי, ראובן רובין, ציונה תג'ר, מנחם שמי ואריה לובין אימצו גישה המנגידה בין הסדר המערבי לאי-סדר הפראי, המזרחי. לעומת זאת, כשהתצלום לא כלל פריטים אוריינטליים, הצלם הציב אפשרויות שונות לשימוש ברקעים: אותם נופי טבע ששימשו גם לתצלומים בסגנון אוריינטליסטי, לצד מראות של פנים בית, בנוסח מוקפד ומתורבת ולפי קודים

תרבותיים קונבנציונליים.²⁶⁸ הבחירה של הצלמים היהודים ברקע נוף בלבד לתצלומי דיוקן בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי מעידה על הקוד האידיאולוגי של תצלומים אלה: דמויות בנות המזרח שייכות לנוף המקום ולא לסלון בסגנון אירופי. בשל העירוב של נוף רקע מדומיין (אירופי למעשה) עם פריטים מהמזרח, נוצר בסטודיו מרחב המשקף היטב את ההיבירדיות המיוחדת של המצולמים. מדובר כאן בפעולת העתקה של אסתטיקה מערבית לסביבה מזרחית ללא זכר למאבק פוליטי או קולוניאלי כלשהו, להפך: התצלומים משקפים הרמוניה מוחלטת, שמושגת באמצעות הקומפוזיציה של התצלומים והנוף המתורבת, הנשלט והממותן, המופיע כרקע מאויר. בעולם זה של תצלומי הסטודיו, דימויי המערב מזוקקים לייצוגים תמציתיים, בדומה לאופן שבו המזרח הפך למערכת סטטית של ייצוגים שאינה משתנה ואינה מתפתחת משחרר ההיסטוריה, כ"אחר" חיצוני למערב. גם המערב זוכה להגדרה רדוקטיבית מתוקף מעמדו כתמונת ראי למזרח. העיר תל אביב, שאותה הקימו בני העליות הראשונות, נוסדה

268. בניגוד לצלמים ציוניים שלא צילמו את עצמם מחופשים לבני המקום על רקע תלוי של בית בסגנון מערבי, ניתן לציין כמה דוגמאות לתצלומי סטודיו של צלמים מערביים שבהם נראים תושבי המזרח על רקע בית מידות אירופי ובתלבושות אירופיות - בדרך כלל דיוקנאות אישים מן המזרח מהמעמד הגבוה. דוגמה מוכרת לכך היא תצלומיה של שרה פורבס בונטה (Forbes Bonetta) מהשבט האפריקאי אגבדו (Egbado). ראו קאמיל סילבי (Silvy), שרה פורבס בונטה (Bonetta Forbes), לפני 1869, תצלום, סמית' קולג', אנגליה. כשהייתה בת שמונה פורבס היתומה ניתנה "במתנה" מהצי המלכותי הבריטי למלכה ויקטוריה, שהתרשמה מהנערה וגידלה אותה כבת חסותה. בתצלומיו של סילבי היא מופיעה בבגדים ויקטוריאניים מלאים על רקע מצויר של בית מידות בסגנון ויקטוריאני. ראו ביוגרפיה על אודות חייה, Walter Dean Myers, *At Her Majesty's*, Request: An African Princess in Victorian England, New York: Scholastic Press, 1999

במתכונת אירופית של "עיר גנים", שכן תושביה היהודים של יפו ביקשו לעזוב את יפו הערבית שהייתה בעיניהם צפופה ומלוכלכת.²⁶⁹ מראשיתה ייצגה תל אביב את האוטופיה הציונית שביקשה לכונן זהות חדשה, מנוגדת מצד אחד לעיירות היהודית של מזרח אירופה (השטעטל) ומצד שני לכפרים ולעיירות הערביות סביבה. תל אביב "הגשימה את השלילה הכפולה שעליה הושתתה הציונות: שלילת הגלות ושלילת התרבות הילידית סביבה".²⁷⁰ בהתאם לכך, שעתקו תושבי "עיר גנים" את מסורת צילום הסטודיו שהייתה נהוגה באירופה. דומה שהמגמה התרבותית המשוועת ליצור מראית עין של עיר אירופית התוותה בין השאר גם את הכמיהה לנופי אירופה, כפי שהדבר ניכר ברקעים שהצלמים היהודים שילבו בתצלומיהם. התחפשותם של המצולמים הציונים מודגשת כארעית וכמלאכותית, כזו המדגישה את פעולת החיקוי של הקולוניאליסטים האירופים. אך הציונים ראו את עצמם גם כמי שנמצאים בתהליך של התערות בגיאוגרפיה חדשה במזרח, עד שהודות לכמיהתם ולתשוקתם המלאכותיות תעלם לטובת אותנטיות מזרחית מתחדשת ולפרקטיקות חיים. לדוגמה, האופן הגלוי של חשיפת שולי הרקעים בחלק מן התצלומים כמו מצביע במופגן על האופן המלאכותי של אקט הצילום, כתהליך מודע של יצירת סינתזה בין הזהויות - גם אם תהליך זה כרוך בשלכיו הראשונים במיזוג מלאכותי שמאפיין את מורכבותו של האוריינטליזם הטרם-ישראלי.

הציונות ידעה לראות את עצמה גם כמי שנועדה לכונן מקום שבו מתקיימת (או לפחות אמורה להתקיים) סינתזה בין המזרח למערב. אך התוצר איננו בגדר התמזגות מוחלטת ומאוזנת של המערב עם המזרח, שתפיסתו כנחות הייתה שורשית ומוצקה,

²⁶⁹. Tom Segev, *One Palestine, Complete*, New York: Metropolitan Books, 1999, pp. 183-185

²⁷⁰. אייל, הסרת הקסם מן המזרח, עמ' 22.

וממילא מעידים התצלומים על אימוץ סממנים נבחרים שהעידו בעיקר על הזדהותם כמערביים. תצלומי התקופה משרתים מגמה זו, בדומה לייצוגים אמנותיים אחרים שבהם ניכר הקיום הדואלי של "המזרח" ו"המערב". הצלמים גויסו לשם גיבוש שפה איקונוגרפית שעטנזית, שבה נעשה שימוש ביתי ויומיומי. תצלומיהם שימשו סמל מוחשי ליהודי החדש האידיאלי, כמעין אידיאה חילונית הנזקקת לפרקטיקה בעלת מאפיינים דתיים ומיתיים.

ה. אטריבוטים אוריינטליים: כמיהה אל המזרח

אטריבוטים ששימשו בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי בתצלומיהם של צלמים יהודים ראשונים כוללים פרטי לבוש ואביזרים שונים, הנקשרים לדיון בדבר הזיקה העמוקה שבין הציור לצילום במסורת הקולוניאלית. תצלומים בסגנון אוריינטליסטי ביססו באופן סימולטני גם את תפיסת ה"אני הקולוניאלי", קרי הצופים או הצלמים האירופים המתכוננים בתופעות המזרח ומתפעלים את המצלמה, וגם את התפיסה החד-ממדית של ה"אחר", את המצולם המזרחי או את הפריטים והאביזרים המצולמים המייצגים עבור הקולוניאלי את המזרח.²⁷¹ סעיד עמד על חמש תכונות של ייצוג אוריינטליסטי בתרבות האירופית:

הייצוגים יש להם מטרות, הם יעילים רוב הזמן והם ממלאים משימה אחת או משימות רבות. הייצוגים הם פורמציות, או כפי שאמר רולן בארת על כל פעולות השפה, הם דפורמציות, עיוותים. האוריינט כייצוג באירופה נוצר - או עוות - מתוך רגישות ספציפית יותר ויותר לאזור גיאוגרפי שנקרא "המזרח"

271. ראו Edward Said, *Culture and Imperialism*, New York: Vintage Books, 199, p. 336; Alan Sekula, "The Traffic in Photographs", in Alan Sekula (Ed.), *Photography Against the Grain*, Halifax: Nova Scotia College of Art and Design, 1984, p. 9

[...] ובמידה רבה מאוד האוריינטליסט מספק לחברה שלו ייצוגים של האוריינט (א) שנושאים את חותמו המיוחד, (ב) שמדגימים את התפישה שלו בשאלה מה יכול וצריך האוריינט להיות, (ג) שמערערים מדעת על השקפתו של מישהו אחר על האוריינט, (ד) שמספקים לשיח האוריינטליסטי את מה שנראה באותה שעה כי הוא זקוק לו ביותר, ו(ה) שממלאים צרכים תרבותיים, מקצועיים, לאומיים, פוליטיים וכלכליים מסוימים של התקופה.²⁷²

בהמשך לדברים אלה ניתן לומר שבהקשר המקומי-ציוני העולים היהודים העמיקו את מורכבות זהותם כבני תרבות המערב בפרקטיקות הקולוניאליות שלהם, ובה בעת הם שאפו לחדש את זהותם בגיאוגרפיה של ארץ ישראל, מתוך כוונה אידיאולוגית להתערות במזרח. תצלומי הסטודיו בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי כוללים שמלות פלסטיניות רקומות, גלביות, עבאיות, כאפיות, צמידי זהב, חגורות כדורים וכן אביזרי סטודיו תלת-ממדיים, כגון כדי מים, פרוות כבש וסלעים עשויי קרטון. אטריבוטים אלה נכללים ברפרטואר האביזרים שסימלו את המזרח בתולדות הציור והצילום המערבי, והופיעו תכופות גם בתצלומים מוקדמים מהמאה ה-19 שהפיקו צלמים שאינם יהודים, כהמשך ישיר של אותה מסורת אסתטית.²⁷³

272. סעיד, אוריינטליזם, עמ' 240.

273. לפי מישורי, האמנות הנוצרית עשתה שימוש בכללים שהיו מוסכמים עוד באמנות הרומית: "[...] היא גיבשה לעצמה מערכת של סימני היכר מזהים לרמויות מסיפורי התנ"ך, מהברית החדשה ומעולם האגדה הנוצרי. לשם כך התפתחה כבר בעת העתיקה, ומאוחר יותר בימי הביניים, מערכת סמלים ענפה וסבוכה שהייתה מקובלת ומוכרת היטב הן לאמן הנוצרי בן התקופה הן למאמינים. סימני היכר אלה הם האטריבוטים, המוכרים לנו עוד מהאמנות הקלסית". ראו אליק מישורי, טבע דומם: מייצוג של חפצים לחפצים של ממש, כרך א', תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2009, עמ' 47.

בראשית דרכו הצילום היה נאמן לציור ולנושאים המתוארים בו ונשא את מוסכמותיו הבסיסיות. חלוצי הצילום בחרו אובייקטים מסוימים וארגנו אותם בקומפוזיציה שהושפעה רבות מהמודלים של ציורי טבע דומם וציורי דיוקן. הצלמים שאפו לדבוק במסורת הציור כדי שהצופים ייטו לראות בדימוי המצולם יצירת אמנות.²⁷⁴ עבור העין המערבית, האבזורים הנלווים שבהם השתמשו הצלמים היהודים בתחילת המאה ה-20 עוגנו במסורת האיקונוגרפית האירופית כחפצים בעלי זיקה לתנ"ך, לברית החדשה ולמיתוסים קדומים על המזרח. מעבר למשמעותם הסמלית, נועד להם גם תפקיד מרכזי בקומפוזיציה של התצלומים. הם תורמים לתחושת העומק כאובייקטים תלת־ממדיים הניצבים לפני רקע דו־ממדי של נוף מצויר. נוכחותם תורמת לתחושת האיוון של הקומפוזיציה הצילומית ומסייעת ליצירת מכלול הרמוני.

פרוות הכבש מופיעה בכמה תצלומי סטודיו בסגנון אוריינטליסטי טרום־ישראלי, כמעין שמיכה המונחת על כיסא או על משטח מוגבה, משטח שעליו ניצב כד מים, או כשטיח שעליו שוכבת הדמות המצולמת (ראו לדוגמה תמונה 32). פרוות הכבש היא בגדר אטריבוט של המזרח בתולדות האמנות המערבית, מאחר שהיא מסמלת את ישוע, שנולד במזרח ומופיע תכופות מחזיק שה על רקע עדר כבשים.²⁷⁵ נוסף על כך, פרוות הכבש משמשת לזיהויו של יוחנן המטביל ומסמלת את חיי הפרישות שלו במדבר, מאחר שהוא מתואר בברית החדשה בלבוש עשוי

274. שם, עמ' 44.

275. בבשורה על פי יוחנן ישוע חוזר למקום שבו יוחנן המטביל הטבילו. כשיוחנן מזהה את ישוע הוא מכנה אותו "שה האלוהים" (agnus dei); ובפרקים ה'–ז' בחזון יוחנן, ישוע נמשל לשה. הדימוי של שה האלוהים התקבע באיקונוגרפיה הנוצרית בתחילת ימי הביניים. השה מופיע לרוב לצד צלב. ראו לדוגמה יאן ואן אייק (Van Eyck), שה האלוהים, 1432, שמן על פאנל עץ, 461x350, גנט, בלגיה.

פרווה. הופעת הפרווה בתצלומיהם של הצלמים היהודים מעידה אפוא על זיקתם למסורת הפיקטוריאליה המערבית, אך בהקשר האוריינטליסטי הטרומ-ישראלי היא נטענת במשמעויות סמליות נוספות. המצולמים לא היו נוצרים, ופרוות הכבש צוברת משמעות איקונוגרפית מקומית גם בהקשר ההיסטוריה היהודית. אישים מקראיים רבים היו רועי צאן: אברהם, יעקב, יהודה ואחרים. כבשים מופיעות בתנ"ך גם בהקשרים סמליים. דוד המלך נלקח מרעיית הצאן לשמש מנהיג: "וַעֲתָה כֹּה־תֹאמַר לְעֹבְדֵי לְדָוִד, כֹּה אָמַר ה' צְבָאוֹת, אֲנִי לְקַחְתִּיהָ מִן־הַנְּוָה, מִן־אַחֲרֵי הַצֹּאן לְהִיֹּת נָגִיד עַל עַמִּי יִשְׂרָאֵל" (דברי הימים א' י"ז ז). בתהילים נכתב: "וַיִּבְחַר, בְּדָוִד עֹבֵדוֹ; וַיִּקְחֵהוּ מִמְּכֻלָּאֵת צֹאן, מֵאַחַר עֲלוֹת הַבְּיָאוֹ: לְרֻעוֹת בְּיַעֲקֹב עֲמוֹ; וּבִישְׂרָאֵל נִחְלָתוֹ" (ע"ח ע-עא). הנהגת בני ישראל נמשלה כמה פעמים במקרא לרעיית צאן. בנוסף, הכבש היה אחד מחמשת המינים שמהם מקריבים קורבנות בבית המקדש. מתוך התבוננות בעבודותיהם של אמנים יהודים שפעלו בעשורים הראשונים של המאה ה-20, דוגמת נחום גוטמן וראובן רובין, עולה שהם תיארו כבשים בעבודותיהם וציירו רועי צאן.²⁷⁶ בהקשר התרבותי הנדון, פרוות הכבש נקשרת לתולדות העם העברי, שלפי המקורות היה עם של עובדי אדמה ורועי צאן שמלכיו נבחרו מקרב הרועים ומשלו בעם כצאן מרעיתם. הכבש הוא סמל מזרחי הקשור להיסטוריה הרחוקה של המצולם הציוני בארץ ישראל. פרוות הכבש היא אטריבוט המסמל עבור בני העליות הראשונות שיבה למקורות וחיידוש מסורת אבות בתצלומים בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי. הפרווה מציגה אותם כקבוצה בעלת זיקה למיקום גיאוגרפי מסוים במזרח ולעיסוק במרעה ובעבודת אדמה.

276. כבשים הופיעו גם באמנות הישראלית, דוגמת פסלו של יצחק דנציגר כבש'י הנגב, שהפך לסמל של תנועת הכנענים. ראו יצחק דנציגר, כבש'י הנגב, 1963, ברונזה, מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב.

בכמה תצלומים בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי הופיעו גם סלעים מלאכותיים עשויי קרטון. בחלק מהתצלומים תפקדו הסלעים כמשטח להנחת כד המים כאובייקט שעליו הדמות נשענת, כמשטח שעליו הדמות המצולמת יושבת, או כרקע הניצב מאחורי הדמות המצולמת, דוגמת תצלומה של בת משפחת קרינקין, שעלו מרוסיה לעיר יפו בשנת 1909 ופתחו בית מרקחת בתל אביב (ראו תמונה 33). תפאורה זו, בהיותה ייצוג של אלמנט מהנוף, מכניסה אל המסגרת המלאכותית של צילום הסטודיו אובייקט הלקוח כביכול מהטבע, ומצטרפת לרקעים המצוירים המייצגים אף הם נוף של טבע פראי. הסלעים הם בגדר מרכיב התורם לתחושת העומק של הצילום שנעשה בחלל סגור. בעוד שהשימוש הרומנטי בחורבות ובמצבורי סלעים נועד לקבע את העבר בעבר, השימוש בציור ובצילום הארץ-ישראלי נועד לציין מקום ממשי בהווה, שיש לו מעמד של בסיס ותשתית ממשיים לחיים ממשיים בהווה ובעתיד. האבן, הצור והסלע החצוב מהר, מסמלים עתיקות-יומין ונצחיות טבעית, ובמקביל עוצמה ויציבות. במסגרת קריאה פרשנית אוריינטליסטית טרום-ישראלית, הופעתם של סלעים בסטודיו לצילום של צלמים דוגמת סוסקין נקשרת אפוא להיסטוריה היהודית בארץ ישראל בתקופת חוסנה ויציבותה ולשייכותם הטריטוריאלית של המצולמים למזרח, כמי שנוכחותם מבוססת ויציבה כסלע.



תמונה 32

אברהם סוסקין, פבזנר, 1929-1905, סריקה של פלטח זכוכית,
30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון,
מדור מוזיאלי, תל אביב



תמונה 33

אברהם סוסקין, קרינקיו, 1905-1929, סריקה של פלטת זכוכית,
30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון,
מדור מוזיאלי, תל אביב

כד המים העשוי חרס הוא אטריבוט אוריינטלי נוסף. אותו כד המופיע בתצלומי הסטודיו בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי מופיע כאטריבוט מובהק בציור האוריינטליסטי האירופי. בחלק ניכר מתצלומי הסטודיו בסגנון הטרומ-ישראלי נראה הכד כאטריבוט נשי של מזרחיות, בהתאם לקודים האירופיים. בהקשר זה בלטו ייצוגי הנשים של אפרים משה ליליין, שנעו בין דמות האם והרעיה הלבושות בצנעה, בכותנות ובעבאיות דמויות טלית, ובין נשים חשופות חזה מהמזרח שלא היו יהודיות. תיאורים אלה נעשו בטרם ביקר ליליין במזרח, ונשענו על מודלים אוריינטליסטיים מגדריים דוגמת הדימוי האוריינטליסטי של רקדנית הבטן. לאחר שביקר במזרח, ליליין צילם ואייר נשים יהודיות במראה צנוע שגופן מכוסה לחלוטין, כיסוי ראש מפוספס לראשיהן, ולעתים ספר מונח בידן כאטריבוט המעיד על השכלתן. לעומת זאת, נשים שאינן יהודיות תוארו בתצלומיו כנושאות כרי מים לראשיהן, ממלאות מים במעיין או נושאות ילדים על כתפיהן.²⁷⁷ חלוקה זו בין נשים יהודיות ללא יהודיות מייצגת את האופן שבו האמנים הציונים תפסו את מעמדן ותפקידן של הנשים היהודיות במזרח לעומת הנשים המקומיות, שסימלו את העולם ה"ישן" של המזרח. במכתב שכתב לארוסתו הלנה מגנוס בשנת 1905 התייחס ליליין למעמד האישה בתנועה הציונית: "ההיסטוריה המאוחרת של היהודים מראה את האישה היהודייה כנושאת הרעיון הלאומי [...] גם הציונות הפקידה את כל התקוות בידיה של האישה היהודייה".²⁷⁸ ליליין המשיך ותיאר במכתבו אמהות ורעיות מקראיות, דוגמת שרה ובת-שבע.

277. אפרים משה ליליין, ראש יהודיה, 1913, תחריט, 24x16 ס"מ, מוזיאון תל אביב לאמנות; אפרים משה ליליין, דקלים בסקרה, 1910, תחריט, 24x18 ס"מ, מוזיאון תל אביב לאמנות.

278. המכתב מובא מתוך עדי גרינפלד, אפרים משה ליליין: נשים, מבט נוסף בעבודתו של א.מ. ליליין, קטלוג תערוכה, כפר ורדים: גלריה טל, 2008, עמ' 23.

במכתב אחר שכתב ליליין לארוסתו באותה השנה הוא טען שהקמת משפחה יהודית היא מטרה מספקת להעניק לאישה תחושה של תוכן וערך.²⁷⁹ מדבריו עולה שמעמד האישה היהודייה בתנועה הציונית קשור ל"תפקידיהן המסורתיות" כנשים וכרעיות התומכות בבעליהן ובבניהן, לצד תפיסה הרואה בהן שותפות במאבק היהודי הלאומי באמצעות גידול צאצאים יהודים על אדמת ארץ ישראל.

אצל נשים מקומיות ונשים יהודיות שהיגרו למזרח הופיע כד המים כאטריבוט המייצג מקומיות ונשיות, וזאת בשל תפקידו המסורתי במזרח לאגירת מזון או מים, כמקור חיים ושפע, ובשל צורתו הפיסולית המדמה את קימורי גוף האישה או את רחמה. בהתייחס למוטיב זה, ראוי להשוות בין ההקשר האירופי ובין ההקשר הטרנס-ישראלי. כד המים מופיע אצל צלמים נוצרים רבים שביקשו לתעד את ההווי האוריינטלי. דוגמאות להופעת הכד בתצלומי נשים מזרחיות מצויות בתצלום של קרלו נאיה (Naya) משנת 1876, בתצלום של אמיל בכארד (Be'chard) משנות ה-80 של המאה ה-19, ועוד.²⁸⁰ בתצלומו של הצלם הצרפתי לוסט אלמה (Alme'e) משנות ה-40 של המאה ה-19 נראית אישה צעירה המביטה בראש מוטה לעין העדשה, ידה השמאלית נשענת על כד חרס הניצב סמוך לה ויד שמאל מונחת על ירכה. לצווארה שרשרת, לראשה כיסוי ראש מאולתר ולמותניה קשור בד מפוספס הנפרש לצד ימין ומכסה את המשטח שעליו היא ישובה. מלבושיה נשמטים מכתפה הימנית וחושפים את רוב השד הימני. הואיל ולא ניתן לזהות את הביגוד כפרטי לבוש שנשים נהגו ללבוש במזרח הקרוב, ניתן להסיק שאסופת הבדים שעל גופה הורכבה למעשה בסטודיו

279. שם, עמ' 24.

280. קרלו נאיה (Naya), ללא כותרת, 1876, הדפסת חלבון, הארגון הצרפתי לצילום, פריז (Société Française de Photographie, Paris); אמיל בכארד (Bécharde), ללא כותרת, 1880, הדפסת חלבון, אוסף פרטי.

לצילום על ידי הצלם. נשים מהמזרח שהסכימו להצטלם בעירום היו מודליות שקיבלו תשלום עבור תצלום הסטודיו ורובן עסקו בזנות, אולם בעיני האירופים שנחשפו לדימויים הללו הן היו נשות המזרח המשוחררות מהנורמות המיניות השמרניות באירופה.²⁸¹

עמרי הרצוג ועידן ירון כתבו בדבר הזיקה שנוצרה בהיסטוריה המערבית ובציונות בפרט בין המושגים "רחם", "אישה", "יהודי" ו"נדרודים" כדי לשרת אידיאולוגיות פוליטיות: "הרחם נתפס כתכונה מרכזית בגוף האישה, המגלמת איכויות השייכות לאם. בשכבות מוקדמות של שפות שונות המילים 'רחם' ו'אם' חלקו משמעות דומה, ואולי אף זהה, ולמרות המשמעויות הנפרדות שנודעו לימים למילים אלו, התקבעה ההכרה כי נדידתו של הרחם היא נדידתה של האם."²⁸² בהתייחס לתצלומים בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי, ניתן לומר שהאישה ממוצא יהודי שהתחפשה בסטודיו ואף אחזה בידה אטריבוט נשי מזרחי (כד המים) הגשימה באופן חזותי

281. בילי מלמן מתייחסת לפנטזיה הגברית האירופית שראתה את האישה המזרחית כגילומה של תרבות האוריינט בכללותה: "בשיח המכונה 'אוריינטליזם' היא היתה תמצית ה'מזרחי' - לא תבונית, שטופת מיניות, ילדותית, חסרת יכולת להתבטא. זהו דימוי-מראה של האידיאל הפוליטי והחברתי בתרבות המערב במאות ה-18 וה-19 - אדם תבוני, בן חורין, המשתנה ומשפיע על סביבתו. מקור הסטריאוטיפ הזה הוא בכתבי נוסעים דתיים בימי הביניים המוקדמים, שביקשו לעוות את האיסלאם ולהציגו כדת גשמית ויצרית. [...] הקשר ההירארכי בין הגבר האוריינטלי לאשה האוריינטלית הושווה לקשר שבין מערב למזרח. זה וזה מבוססים על אי-שוויון ועל עליונות פוליטית. זה וזה מוצקים ואינם ניתנים לשינוי. [...] ואולם דימוי המזרח כמקום אירוטי והאשה האוריינטלית כתמצית המזרח והחושני לא היו מבוססים על מראה עיניים או על 'עדות ישירה' - המקורות המסורתיים של הסמכות של הנוסע - אלא על פנטזיות מערביות". ראו בילי מלמן, "נשים נוסעות: על אחווה נשית ופנטזיות גבריות", מסע אחר, 44, אוקטובר 2001, עמ' 243-278.

282. עמרי הרצוג ועידן ירון, "הרחם הנודד - היהודי הנודד", תורה ועבודה

את החזון הלאומי היהודי בנוגע לתפקידים הביולוגיים, הפוליטיים והאידיאולוגיים שהנשים אמורות לייצג ולשרת.²⁸³ גם במקרה זה, האטריבוט שייצג עבור המערב את המזרח (הנשי, החושני, המחובר לאדמה ולהזנה) ייצג בציור ובצילום הטרומ-ישראלי את ייחוסם של אלה לאישה היהודייה הציונית, המגלמת את שייכותה למזרח ולמסורת אבות שהייתה באותו מזרח עצמו. השימוש בכד החרס בתצלומים של נשות המזרח הלא-יהודיות נקשר גם לדימוי הרווח של המרחב המזרחי כדמיונם של האירופים כמקום מפתה, אקזוטי, מסתורי, מתירני וניתן לרכישה.

ניתן לפרש את הופעת הכד באמנות היהודית הארץ-ישראלית בהתייחס לשני רעיונות ציוניים: הפרחת השממה, והזיקה בין ההווה הציוני ובין תקופת הזוהר של עם ישראל בארצו בימי קדם. מוטיב הכד באמנות הישראלית מתאפיין בהיבטים ייחודיים שלא נמצא כמותם בתרבויות ובתקופות אחרות והוא מופיע בגדר "נוסטלגיה

283. דפנה יזרעאלי כתבה על מעמדן החברתי של נשות העלייה הראשונה והשנייה: "נראה שהרעיונות הראדיקליים של החלוצים לא חלו על הגדרת תפקידי המינים, ועל הנשים היה להתארגן ולהיאבק לשם הכרה בזכותן למלא 'חובות לאומיות'. [...] בתקופה שבין השנים 1911-1927 הייתה המחויבות של תנועת הנשים לאידיאולוגיה שחרתה על דגלה את רעיונות השינוי העצמי וההשתתפות השוויונית ביצירת חברה חדשה". ראו דפנה יזרעאלי, "תנועת הפועלות בארץ ישראל מראשיתה ועד 1927", קתדרה, 1984, עמ' 109-140, ציטוט מעמ' 140. מרגלית שילה כתבה על הקמת חוות הפועלות הראשונה ב-1911 בחוות הכנרת בגליל התחתון, ועל הלחץ שהפעילו פועלות עבריות שעלו לארץ ישראל וביקשו להתקבל לחוות החקלאיות. ראו מרגלית שילה, "חווות הפועלות בכנרת, 1911-1917 כפתרון לבעיית הפועלת בעלייה השנייה", קתדרה, 14, 1980, עמ' 81-112; בילי מלמן כתבה על תרומתן של הנשים כחלק מההיסטוריה הכללית של היישוב היהודי ועל התעלמותם של ההיסטוריוגרפים הציונים מפועלן. ראו בילי מלמן, "מן השוליים אל ההיסטוריה של היישוב: מגדר וארצישראליות (1920-1980)", צ'ון, ג, 1997, עמ' 243-278.

המזינה את רעיונות הגאולה כמו גם את הרעיון הציוני".²⁸⁴ לטענת אליק מישורי, הכד נקשר גם לגעגוע לשפע אירופי: "הופך הכד, כלי מסורתי לאגירת מים שהם סם החיים, לסמל של ערגה לשפע רחוק, לנהרות שוצפים, לצמחייה ירוקה המלבלבת על גדותיהם, לקרירות שמזמן צל היערות, שבטחב הפזור בהם צומחות פטריות קסומות, 'אירופאיות'".²⁸⁵ מישורי תיאר את כד המים כמסמל עבור התנועה הציונית גם את נופי אירופה, הזרים למקום, ואכן זהו תיאור מדויק של הנופים המצויירים שבהם בחרו גם צלמים יהודים כרקעים לתצלומיהם בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי.

בהתייחס לכדי החרס הפלסטיניים המופיעים בתצלומים מדובר בכדים ללא עיטורים בגדלים שונים המשמשים לנשיאת מים. הם בגדר חפצים פיסוליים נושאי משמעות, וצורותיהם המגוונות עשויות להתפרש גם כמבטאות תכנים מגדריים. בהקשר להופעת כד המים באמנות בארץ ישראל בראשית המאה ה-20 טענה נורית כנען-קדר שבניגוד לנערות הערביות, הנערה העבריייה החדשה בחרה להצטלם דווקא באצטלה חדשה, כהצהרה עמומה וחסרת אחיזה של ממש בחייה.²⁸⁶ לדבריה, הכד נקשר לסימבוליקה מקומית "שרבדיה מוגבלים למקום כארץ התנ"ך, לנושאי התחדשות חיי העם בארצו ולמאורעות ומראות קונקרטיים".²⁸⁷ ההבחנה בין הופעתן של נשים יהודיות עם כדי מים עשויים חרס, בתצלומי סטודיו מקומיים שנעשו על ידי צלמים יהודים, ובין הופעתן של נשים פלסטיניות עם כדים, בתצלומים שנעשו לרוב בחוץ ועל ידי צלמים פלסטינים, הצביעו על חיי היומיום וההווי המקומי.

284. מישורי, טבע דומם: מייצוג של חפצים לחפצים של ממש, עמ' 162.

285. שם, עמ' 168.

286. נורית כנען-קדר, "הכד ודימוי הנערה והכד כביטוי לזהות ישראלית בימי ראשית המדינה", מותר, 17, 2010, עמ' 43.

287. שם, עמ' 36.

הבדל נוסף בין תיאור נשות המזרח המקומיות לנשים יהודיות בארץ ישראל מצוי בייצוגים של עירום חלקי. ככלל, בתצלומים בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי המתארים נשים יהודיות לא מופיע עירום, שהרי פעולת ההתחפשות הזמנית ביקשה לחזק את הזהות היהודית-המערבית ולא להעצים את המודל המיני המדומיין של נשות האוריינט המוסלמיות. מסיבה זו, בתיאורי הנשים היהודיות המצולמות עם כדי מים לא הופיעו כל הקשרים של עירום מרומו. לעומת זאת, אם נשוב להתבונן בגוף עבודותיו של אפרים משה ליליין, נמצא ייצוגי עירום של נשים לא-יהודיות. כך, בתצלומי סטודיו בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי השימוש בכד מים כאטריבוט נשי שמר על גבולות צניעות בטוחים ומהוגנים של הנשים היהודיות הנמצאות במזרח ומייצגות מודל חדש, משכיל, מערבי ומהוגן, לעומת המודל הישן של נשות המזרח המעורטלות והבלתי משכילות.

אל מול הזיקה הסמלית שבין גוף האישה ובין צורתו המקומרת של כד המים, ניצבת הסמליות של האביזרים שבהם אוזחים גברים בתצלומים מקבילים - בתוך הסטודיו ומחוצה לו - כלי נשק. לעתים צולמו רובים, אקדחים ושוטים של רוכבי סוסים שהיו ברשות המצטלמים, דוגמת אנשי ארגון השומר, שהצטלמו עם כליהם בסטודיו או בסביבת חוץ. לעומת כדי החרס המייצגים מים והזנה, כלי הזין הם אטריבוט פאלי גברי מובהק המייצגים אלימות וכיבוש בהקשרים מערביים ומזרחיים כאחד.²⁸⁸ ככלל, צלמים אוריינטליסטיים נוצרים אירופים, ארמנים וערבים נהגו להצטלם בלבוש אוריינטלי עם כלי נשק כלשהו. כך למשל, הצלם האנגלי

288. על אטריבוטים מגדריים באמנות חזותית אירופית ראו Martin A. Danahay, *Gender at Work in Victorian Culture: Literature, Art and Masculinity*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2005; Gillian Perry and Michael Rossington (Eds.), *Femininity and Masculinity in Eighteenth-Century Art and Culture*, Manchester University Press, 1994

וורן תומפסון (Thompson) הצטלם כשלראשו כאפייה לבנה, לגופו גלימה המכסה בגד מעוטר בכפתורים ובידו הימנית נדן של חרב;²⁸⁹ הצלם הארמני יוסף טומאיאן צילם פלסטינים בתחפושות בדואיות עם כלי נשק (1907);²⁹⁰ הצלם הפלסטיני-נוצרי ח'ליל ראאד תיעד איכרים פלסטינים שביקרו בירושלים בתמונת סטודיו מהוקצעת, שבה הגבר הניצב מימין מופיע בתחפושת אוריינטלית ורובה שעון על כתפו הימנית (1910);²⁹¹ הצלם הארמני גארבאד קריקוריאן תיעד בסטודיו שלו גבר פלסטיני בשם חנא פאראנג'י בלבוש בדואי, רובה בידו הימנית וחרב בנדן על מותניו (1921).²⁹² העמדה האוריינטליסטית הרואה בגבר המזרחי דמות ארצית, מחוברת לטבע וחיונית, ובעל תכונות גבריות של אומץ לב ויכולת לחימה, לצד העמדה האידאולוגית הציונית בדבר דמות היהודי החדש, הכתיבו את תפיסתם של הצלמים היהודים ביחס לגבריותם של מצולמיהם היהודים. סוסקין עצמו הצטלם בתחפושת אוריינטלית על רקע נוף אירופי מצויר, כשלראשו כאפייה ובידו רובה הניצב אנכית לרצפה. ברומה לו, הצלם היהודי צדוק בסן הצטלם בשנת 1900 בתחפושת מזרחית, רובה על ברכיו ושני אקדחים נוספים בחגורת מותניו (ראו תמונה 11). גם הצלמים היהודים שלא נמנו עם אנשי השומר הצטלמו אפוא עם כלי נשק. פרויקט הלאומיות המודרנית קשור למודל הגבריות המיליטריסטית, הלוחמנית, המאדירה כושר לחימה ואומץ לב בקרב, אך בהקשר

289. וורן תומפסון (Thompson), דיוקן עצמי בלבוש אוריינטלי, 1850, דגרוטייפ, המוזיאון הלאומי לצילום, רוטשטייר, ניו יורק.

290. יוסף טומאיאן (Toumayan), פרסומת לסטודיו לצילום בעיתון גרמני, 1907, סריקה.

291. ח'ליל ראאד (Raad), ביקור פלאחים בירושלים, 1910, תצלום, Institute for Palestine Studies, ביירות.

292. גארבאד קריקוריאן (Krikorian), חנא פאראנג'י, 1921, תצלום, ספריית הקונגרס האמריקאי, וושינגטון, ארה"ב.

הלאומיות היהודית הגבריות מתעצמת ומתחדשת ככימי קדם במזרח. המתכונת שבה כלי הזין מופיעים בתצלומי הסטודיו דומה למתכונת שבה צלמים ציונים צילמו את החלוצים היהודים עם כלי עבודתם. זו מסורת שנשענה על הקודים החזותיים שהתפתחו באירופה בנושא צילום הדיוקן. המקרה הציוני מתמודד אפוא עם מערכת מורכבת ומרובדת של סימנים המעידים על המצולמים כגברים פעלתנים, חזקים ומחוברים לארץ.

דימויי הגבריות הללו נקשרים למושג "יהדות השרירים" (Muscul Judentum) שטבע מקס נורדאו ב־1898 בנאום בקונגרס הציוני השני בבאזל, כביטוי המשקף את התדמית המתחדשת של יהודי הגולה. המושג מבטא יצירת יהודי חזק ולוחם, שורשי וקרוב לטבע ולאדמה, המחדש באישיותו את הגבורה הקדומה של עם ישראל, בניגוד ליהודי הגלותי.²⁹³ נורדאו התייחס בחיוב למיתוס של בר־כוכבא וציין שזו הייתה הפעם האחרונה בהיסטוריה היהודית שיהודי אחז בכלי זין ושש לקרב. הוא סבר שתחיית היהדות חייבת להיות לא רק גופנית אלא רוחנית ומוסרית:

נחדש אפוא את הקשר אל המסורות עתיקות־הימים שלנו: נהיה שוב גברים עמוקי חזה, דרוכי־אברים, עזי מבט. [...] כבר־כוכבא נתגלמה בפעם האחרונה בהיסטוריה העולמית היהדות המחושלת במלחמה, הששה לקראת נשק. [...] ההתעמלות צריכה לזקוף את קומתנו מבחינת הגוף והאופי כאחד. היא צריכה לעורר בנו הכרה עצמית. [...] יהודי - השרירים החדשים שלנו עדיין לא הגיעו למידת גבורתם של אבותינו הקדמונים. [...] אבל מבחינה מוסרית כבר עומדים אנו כיום על מדרגה גבוהה משלהם, כי לוחמי־הקרקס היהודיים הקדומים היו מתביישים ביהדותם וניסו - על ידי "משיכה בערלה" - להעלים את אות הברית שבכשרם

293. יחיעם שורק, "יהדות השרירים של נורדאו ומשמעותה", בתוך: אריה סטריקובסקי (עורך), על תרבות הגוף ביהדות, דף לתרבות יהודית, 272, שבט התשס"ז, עמ' 14-15.

[...] ואילו חברי "בר-כוכבא" מכריזים בגלוי ובאופן חופשי על שייכותם לגזעם. מי ייתן ואגודת-ההתעמלות היהודית תפרח ותשגשג ותהא למופת לכל מרכזי החיים היהודיים!²⁹⁴

הוגים ויוצרים ציונים אחרים בני דורו של נורדאו השמיעו דעות דומות ביחס לתרבות הגוף, ובהם בנימין זאב הרצל, זאב ז'בוטינסקי, חיים נחמן ביאליק ושאול טשרניחובסקי. הציונות העריצה את הנעורים ואת תרבות הגוף ודחתה את הזקנה והגלות.²⁹⁵ מוריס פישרג (Fishberg), רופא ואתרופולוג יהודי שהיגר מרוסיה לארצות הברית בסוף המאה ה-19, טען בספרו האנתרופולוגיה של היהודים שלפי בדיקות רפואיות שנעשו באליס איילנד בקרב מהגרים יהודים מאירופה בראשית המאה ה-20, נקבע שהם הנמוכים והצרים מכל עמי אירופה.²⁹⁶ דוגמה מובהקת להתנערותה של הציונות מדמותו של היהודי הגלותי ניתן לראות ביחסה של הציונות אל היהודים התימנים. עם עלייתם של יהודים ממוצא תימני בשנות ה-80 של המאה ה-19, התבססה בקרב המוסדות הציוניים תפיסה שראתה את הגבר התימני כאדם חסון, בריא ומחובר לאדמה ולעבודת הכפיים.²⁹⁷ התימנים סימנו עבור הציונים

294. ראו ישעיהו שויד, הפעילות הגופנית בתרבות ישראל, מכון וינגייט, עמ' 84-86.

295. שמואל אלמוג, "החלוץ המטפורי מול הזקנה הגלותית", בתוך: אניטה שפירא, יהודה ריינהרץ, יעקב הריס (עורכים), עידן הציונות, ירושלים: מרכז זלמן שזר, 2000, עמ' 91-108.

296. גובהם הממוצע היה 162.1 ס"מ, מפשק הזרועות 169.1 ס"מ והיקף החזה 81 ס"מ. ראו, Maurice Fishberg, *The Jews - A Study of Race and Environment*, London & Felling-on-Tyne, 1911

297. יהודה שנהב, היהודים הערבים: לאומיות, דת ואתניות, תל אביב: עם עובד, 2003, עמ' 48-49. לעדות על תפיסת התימנים כיהודים "תנ"כיים" ו"אקזוטיים" ראו בספרו של יבנאלי, ששלח אתרור רופין לתימן כדי לעודד הגירה לארץ ישראל: שמואל יבנאלי, מסע לתימן, מפלגת פועלי ארץ ישראל, תל אביב, תשי"ב, 1932, עמ' 83.

את יהודי המזרח התנ"כיים, שביטאו את הרצף הטריטוריאלי של העם היהודי על אדמת ארץ ישראל.²⁹⁸

ההשתלבות במרחב המקומי, הקשורה לעולם פעלתי ואמיץ של עבודה ושמירה, התבטאה בפריט נוסף: הכאפייה. למעשה, פריט הלבוש השכיח ביותר בתצלומי פנים וחוף שבהם מופיעים פרטי לבוש אוריינטליים הוא הכאפייה - כיסוי ראש שנועד במקור לגברים בשעת עבודתם. הכאפייה עשויה יריעת בד ריבועית מכותנה או מפתן, המלופפת סביב הראש כדי לספק הגנה מפני שמש, אבק וחול, ולכן נפוצה באזורי אקלים מדברי.²⁹⁹ הכאפייה אפיינה את אנשי השומר, והודות למגוון הרחב של כאפיות המופיעות בתצלומים בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי שבהם נראים אנשי השומר, ניתן להניח שמדובר בפריט לבוש שהיו ברשות המצולמים ושימשו אותם גם מחוץ לאירוע הצילום. לדוגמה, בתצלומי סטודיו של סוסקין נראים כאמור אנשי השומר - נטירי, ליטקוב, ישראל שוחט, צבי נדב ויצחק הוז - בעודם עוטים כאפיות. גם תושביהן היהודים של הערים יפו ותל אביב הצטלמו עם כאפיות בסטודיו של סוסקין, וחלקם אף עשו בה שימוש מדי פעם, כפי שמעיד סוסקין על עצמו.³⁰⁰ השימוש בכאפיות היה נפוץ יותר בקרב היהודים שעבדו ביישובים החקלאיים, גם הודות לשימוש שנעשה בה כדי להגן על הפנים מתנאי מזג האוויר בשעת עבודה חקלאית. דוגמה להופעת הכאפייה בסטודיו, אף שלא שימשה את החובש אותה מחוצה לה, מצויה בתצלומו של רפאל סוסקין, בנו של הצלם, הנראה בתצלום לובש חולצה לבנה ומישיר מבט למצלמה (ראו תמונה 14).

298. ברלוביץ, להמציא ארץ, להמציא עם.

299. להרחבה על אודות ההיסטוריה של הכאפייה ותפקידיה החברתיים והפוליטיים, ראו Nancy Lindisfarne Tapper and Bruce Ingham, "Approaches to the Study of Dress in the Middle East", *Languages of Dress in the Middle East*, Surrey UK: Curzon Press, 1997, p. 8

300. אלה בינשטוק, "האיש שצילם היסטוריה".

הכאפייה מופיעה גם בתצלומו של ישעיהו רפאלוביץ משנת 1896 (ראו תמונה 17). בתצלום נראים תלמידי מקווה ישראל לאחר טיול משותף שערכו בירדן, לבושים בפריטי ביגוד אוריינטליים, חלקם עם כאפיות לראשם. התצלום, שהתפרסם בעיתונות היהודית, מציג את הבחורים בבגדי טיול, אוחזים כלי נשק בידם, כשמאחוריהם רקע מלאכותי שעליו מצויר מגדל דוד. התצלום הודפס באלבום שפרסם רפאלוביץ בשנת 1896, *Views of Palestine and its Jewish Colonies*, שהיה אלבום הצילום הראשון שפרסם צלם יהודי, ונועד לשקף את חשיבות ההתיישבות היהודית בארץ ישראל. רפאלוביץ ציין באלבומו שהמושבות החדשות, הכרמים והפרדסים מעידים על התעוררות הגזע היהודי ועל הרוח היהודית שעדיין קיימת ומתגלמת בעבודת האדמה ובבניית יישובים יהודים.³⁰¹ כדוגמה נוספת לשימוש בכאפייה ניתן לציין את תצלומו של סוסקין משנת 1920, שבו נראים חלוצים מקרב אנשי העלייה השנייה בהפסקת צהריים בשדה ביישוב מגדל, ולראשיהם – גברים ונשים כאחד – כאפיות לבנות עם עקאל שחור (ראו תמונה 34). השימוש שאנשי היישוב היהודי עשו בכאפייה התמעט לאחר מאורעות תרפ"ט ופסק כשבתקופת המרד הערבי (1936-1939) היא הפכה לסמל הלאומיות הפלסטינית.³⁰²

301. Nir, *The Bible and the Image*, pp. 249-250.

302. Rebecca Torstrick, *Culture and Customs of Israel*, Greenwood, 2004, p. 117.



תמונה 34

אברהם סוסקין, מגדל, 1920 לערך, סריקה של פלטת זכוכית,
30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון,
מדור מוזיאלי, תל אביב

1. הסוואה גלויה: כינון זהות יהודית מתחדשת בארץ ישראל

הקריאה לשחרור הסובייקט הקולוניאלי באמצעות כלים ומונחים מערביים בולטת בשיח האינטלקטואלי, האקדמי והפוליטי, אף על פי שאינה נובעת בהכרח מקולות הסובייקטים הנתונים לכיבוש זה. כך משתמר ומתקבע בפועל הסדר הקיים, המערבי, שכן השיח המתנגד לכיבוש המזרח נוצר בפועל במרחב התרבות המערבית. בספרו פוסט-קולוניאליזם: מבוא, מציג רוברט יאנג את הטענה שהפוסט-קולוניאליזם היא פילוסופיה פוליטית של אקטיביזם, הנחושה לערער על האי-שוויון הגלובלי וממשיכה בדרכים חדשות את המאבקים האנטי-קולוניאליים. בהתייחסו לשיח הפוסט-קולוניאלי כותב יאנג כך:

זה אומר להתבונן מצדו האחר של התצלום, להרגיש איך הדברים נראים שונים אם אתה מתגורר בכגדאד או בבנין במקום כברלין או בבוסטון ולהבין מדוע. פירוש הדבר הוא, שכאשר אדם מערבי מביט בעולם הלא מערבי הוא רואה לעתים את ההשתקפות של עצמו ושל התפישות שלו ולא דווקא את המציאות הממשית של העולם הזה.³⁰³

בחירתו המטפורית של יאנג לתאר את השיח הפוסט-קולוניאלי באמצעות אובייקט הצילום, מדגישה את הזיקה האימננטית שבין הצילום והקריאות הפוטנציאליות שנעשות בו ובין המפעל הקולוניאלי והגישה האוריינטליסטית שהנחתה את עין המתבונן. פרנץ פנון, בספרו מקוללים עלי אדמות, הציע כלים פסיכואנליטיים להתנגדות לשלטון הקולוניאלי.³⁰⁴ ספרו, שראה אור ב-1961 בעיצומה של מלחמת אלג'יריה, ניתח את הפסיכולוגיה של

303. רוברט יאנג, פוסט קולוניאליזם: מבוא, תרגום: תמי אילון-אורטל, תל אביב: רסלינג, 2009.

304. פרנץ פנון, מקוללים עלי אדמות, תרגום: אורית רוזן, כבל, 2006.

הסובייקט הקולוניאלי המבקש להשתחרר מכבלי הקולוניאליזם. הוא מציע ליצור "עולם שלישי" חופשי של "אדם חדש", שאינו עוקב אחר המודל התרבותי האירופי. בעולם זה יתאפשר לכל תרבות להעשיר את רעותה ולשחרר את הכובש ואת הנכבש גם יחד. מההפרעות הנפשיות הטראומטיות הקשורות בשני צדדי הכיבוש. השימוש בכליה האינטלקטואליים והמעשיים של התרבות הכובשת כדי להתמרד נגדה נקשר בשני מושגים שכיחים בשיח הפוסט-קולוניאלי: "חיקוי" ו"היברידיות". מושגים אלה נבחנים בהקשר הטרומי-ישראלי מנקודת המבט הציונית ביחס לשלטון המנדטורי וביחס לאוכלוסייה המקומית הילידית.

ישעיהו ניר טוען שרכישת תצלומים בסגנון אוריינטליסטי במאה ה-19 בידי תיירים אירופים הייתה מעין קניית בעלות על הלבנט. תצלומים שנרכשו באירופה השפיעו מאוחר יותר על אופן התיעוד של תושבי המזרח על ידי תיירים אירופים שתיעדו את ביקורם.³⁰⁵ לדוגמה, בשני תצלומים שונים שצילם בירושלים הצלם הצרפתי בונפי (Bonfils) בשנת 1875 מופיע אותו אדם בתצלום סטודיו - פעם כרב הראשי של ירושלים ופעם כאורג עם נול בידו.³⁰⁶ זו דוגמה אחת מיני רבות, המעידות על חוסר אמינותם של התצלומים מבחינה תיעודית ועל הצורך של המערב ליצור בדמיונו, באופן מבוים, את המזרח ללא קשר ממשי למציאות. ככל תצלום בפני עצמו קיימת קוהרנטיות תמטית וסגנונית, אבל הסמכתן זו לזו מעידה על התחפשות שיש בה ממד של הסוואה גלויה. המרווח שבין הפעולה (התחפשות) ובין הסמן שלה (תחפוש) מצביעים על ייחודיותו של האוריינטליזם הטרומי-ישראלי ועל זיקתו לדרכים

305. Nir, *The Bible and the Image*, p. 100.

306. פליקס בונפי (Bonfils), *A Jew of Jerusalem*, 1875, הרפסת חלבון, מוזיאון ישראל, ירושלים; פליקס בונפי (Bonfils), הרבי הראשי של ירושלים, 1875, הרפסת חלבון, מוזיאון ישראל, ירושלים.

שבהן בני העליות הראשונות תפסו את המערב ואת המזרח, כמהלך רווי סתירות. בדומה לתצלומיהם של הצלמים האירופים, דוגמת תצלומיו של בונפי, השילובים שנוצרו בסטודיו לצילום של צלמים יהודים - גלימות ארוכות, כאפיות על הראש או סביב המותניים, צמידי זהב עבים ורקעים מצוירים של נוף אירופי - הציגו שעטנו חזותי ללא ערך תיעודי ישיר של המזרח. אולם בניגוד לבונפי, ש"תיעד" אותה דמות בתפקידים שונים בלי לחשוף שמדובר בפעולת בימוי מתוכננת, תצלומיהם של הצלמים היהודים הצביעו על החיקוי כפעולת התחפשות ברורה לעין.

בחינת המהלכים ההיסטוריים, החברתיים והפוליטיים של הציונות מצביעה על כך שחיקוי מהימן, שיטתי ומלא של בני המקום הערבים החל רק כשהוקמו יחידות המסתערבים היהודים הראשונות בשנות ה-40 של המאה ה-20, למען מטרות מודיעין ולא מתוך זיקה תרבותית.³⁰⁷ היהודים המחופשים לערבים היו אמורים להיתפס כפלסטינים "אמיתיים". עבור המסתערבים ביישוב היהודי ההתחפשות לא הייתה זמנית או גלויה לעין, אלא בגדר הסוואה מלאה, תוך מחיקת כל שובל של סימן מזהה ומסגיר של זהותם. יגאל נזרי טען שההסתערבות כוננה את קטגוריית הערבי כאויב באמצעות אסטרטגיה של חיקוי, שחיזקה את הפער שבין הצהרת התנועה הציונית בדבר תשוקתה להתערות במזרח לבין היות העולים הציונים מהגרים מאירופה. "מחלקת השחורים", המוכרת כ"מחלקת השחר", הייתה יחידת המסתערבים של הפלמ"ח, שפעלה בין השנים 1943-1948. מתיאורי ההכשרה של יחידה זו עולה שהתרבות הפלסטינית המקומית הייתה זרה לאנשי היישוב היהודי, ממוצא מזרחי ואשכנזי כאחד; גם אלה שנולדו בארץ

307. יגאל נזרי, הקול קול יעקב והידיים ידי עשו: הסתערבות בתקופת היישוב, עבודה לסמינר ההיסטוריוגרפיה של היישוב ומלחמת תש"ח, המחלקה ללימודי יהדות, אוניברסיטת ניו יורק, אוגוסט 2006.

ישראל בשנות ה-20 לא התערו באוכלוסייה המקומית. נזרי כותב בהקשר זה:

לאותם מסתערים ראשונים [...] לא היה ברוב המקרים אפילו מושג מה זה ערבי. גם אם ידעו לדבר ערבית והתלבשו כערבים, הם היו רחוקים מלדעת את מנהגי הערבים, את אורח חייהם, את המנטליות שלהם ואת דרך חשיבתם. כמה מהם, בעלי חזות מזרחית, היו למעשה אשכנזים במוצאם, רחוקים מלהכיר את מאכלי הערבים ואת מסורתם [...] אם מישהו מביניהם היה נתפס [...] אחרי שהמסכה היתה מורדת מעל פניו, קל היה לגלות שאין בינו לבין ערבי ולא כלום וכי אינו אלא מתחזה חובב, המתאים אולי לנשף פורים.³⁰⁸

חשיפת הקשיים הגדולים במימוש ההסתערבות בתקופת המסתערים "הראשונים" מעידה על הפער התרבותי והחברתי שבין אנשי היישוב היהודי לפלסטינים, חרף השאיפה הציונית הראשונית והנאיבית להשתייך למזרח. תצלומים בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי אינם מציגים הסתערבות, לא מלאה ולא מוגבלת. עם זאת הם מציגים סוג של הסוואה, זו ההסוואה הגלויה. הם מציגים את המציאות של היהודים שהיגרו מהמערב, זרים למקום ובעלי תודעה מורכבת ביחס אליו: מחד גיסא הייתה זו תודעה ציונית, ששאפה להיטמע במזרח, ומאידך גיסא, בפועל הייתה זו תודעה קולוניאלית שראתה את המזרח כטריטוריה שניתן "למערב", לשנותה ואף לרכוש אותה ברמה המעשית - רכישת אדמות או קניית כוח עבודה ערבי בזול - וכן ברמת הייצוג: רכישת תצלום, פריטי לבוש ואביזרים. חרף התודעה הקולוניאלית המובהקת של בני העליות הראשונות, לטענת יהודה שנהב, אין להגדיר את המפעל הציוני כמפעל קולוניאלי, אולם ניתן להצביע על יחסי גומלין בין התודעה הקולוניאלית ובין התודעה הציונית. לדבריו, המקרה הישראלי אינו

308. שם, עמ' 6.

מתמיין בקלות אל ההגדרות המקובלות בשיח הקולוניאליסטי.³⁰⁹ שנהב ציין שברוך קימרלינג, למשל, רואה בציונות שילוב של לאומיות טריטוריאלית וקולוניאליזם. אילן פפה טען שניתן להגדיר את הציונות כ"קולוניאליזם מהול", כבת חורגת של מדינת האם, הקולוניאלית, בריטניה. לפי התפיסה האוריינטליסטית הבריטית, הפלסטינים חסרי זהות לאומית בעוד שלאומיותו של העם היהודי מהותית ואמיתית. למעשה המתיישבים היהודים היו עסוקים בפרקטיקות של קולוניזציה, ואילו הקולוניאליזם הבריטי סיפק את המטרייה הפוליטית, המשפטית והמנהלית למדינה היהודית המתהווה.³¹⁰

מפרספקטיבה פוסט-קולוניאלית, ניתן לומר שהיהודים הציונים נקטו מה שניתן לפרש כפרקטיקות קולוניאליות של חיקוי (סטריאוטיפי) של המזרחי בצורת מיצג מוצהר. תחושת ההסוואה הגלויה מתחזקת בפרט אם נתייחס לחזרתם של אותם פריטי לבוש אוריינטליים בתצלומי אנשים שונים, המעידים על אי-אמינותם המכוונת, כראי למציאות של תושבי תל אביב ויפו, וכן לרקעים המצוירים. כאמור, בין האטריבוטים האוריינטליים שצלמים יהודים

309. ראו יהודה שנהב, היהודים הערבים: לאומיות, דת ואתניות, תל אביב: עם עובד, 2003, עמ' 36-37.

310. עם ההוגים המצדדים בתפיסה הרואה את הציונות כתנועה לאומית אירופית וכי ישראל היא שלוחה קולוניאליסטית של המערב, ניתן למנות את סמי שלום שטרית ואלה שוחט. חוקרים אחרים, דוגמת דניאל בוירין, שוללים את ההגדרה של הציונות כפרוגרמה קולוניאלית. ראו סמי שלום שטרית, המהפכה האשכנזית מתה: הרהורים על ישראל מזווית כהה: קובץ מאמרים, 1992-1999, תל אביב: בימת קדם לספרות, 1999; סמי שלום שטרית, המאבק המזרחי בישראל: בין דיכוי לשחרור, בין הזדהות לאלטרנטיבה 1948-2003, תל אביב: עם עובד, תשס"ד 2004; אלה שוחט, המהפכה המזרחית: שלוש מסות על הציונות והמזרחיים, ירושלים: המרכז לאינפורמציה אלטרנטיבית, 1999; דניאל בוירין, "נשף המסכות הקולוניאליות: ציונות, מגדר, חיקוי", תיאוריה וביקורת, 11, 1997.

החזיקו בסטודיו, היו גם כמה פריטי לבוש שהציעו למצולמיהם. פריטים אלה כוללים: עבאיה לגברים, עבאיה עשויה צמר עם פסים, שמלה מעוטרת ברקמה פלסטינית מסורתית לנשים,³¹¹ כאפייה שאותה קשרו הנשים המצולמות למותניהן במקום החגורה המסורתית, כיסוי ראש מעוטר ברקמה שהגיע עד למותן והסתיים בדוגמה של שיבולי חיטה וגדילי צמר, וכן צמידי יד עבים כזהב.³¹² אופן השימוש בשמלה המעוטרת ובכיסוי הראש המסורתי בתצלומיו של סוסקין מצביע על כך שהמצולמות לא לבשו פריט זה בחיי היומיום. בחלק מהתצלומים השרוול מופשל וניתן לראות את ידי המצולמת; באחרים השיער אינו מכוסה בצורה מלאה.

ההבדל בין פעולת השימוש בפריטי לבוש אוריינטליים של יהודים עירוניים בסטודיו לצילום בתל אביב ובין השימוש שעשו בו אנשי השומר והחלוצים בשדות וביישובים היהודיים נעוץ במשך הזמן שבו הופיעו בלבוש זה ובפונקציה של פריטים אלה בחייהם, ולא ביכולת הסוואה מוצלחת יותר או פחות כמקומיים אמיתיים.³¹³ בשני המקרים פעולת החיקוי הצביעה על כמיהה כנה להשתלב במזרח, על שלב ראשוני של תהליך התערות במזרח, גם אם באופן מאולץ; אך בה בעת ההתחפשות הזמנית בסטודיו חושפת את המלאכותיות והשטחיות של החיקוי. ניתן אפוא להתייחס לפעולת

311. Iman Saca, *Embroidering Identities, A Century of Palestinian Clothing*, exhibition catalogue, Chicago: The Oriental Institute Museum of the University of Chicago, 2006, pp. 15-28; Hanan Karaman Munayyer, *Traditional Palestinian Costume: Origins and Evolution*, Interlink Pub.

Group, 2011

312. לנשים מוסלמיות מותר ללבוש משי וזהב, בהתאם לדרשת הנביא מוחמד שעמד על המנבר, אחז בידיו זהב ומשי ואמר שהללו מותרים לאישה אך אסורים על הגבר.

313. בהקשר זה יש לציין שלפריטי לבוש מסוימים שלבשו בשדות, דוגמת הכאפייה שמגינה מפני השמש, הייתה גם משמעות פרקטית ולא רק סמלית.

החיקוי של בני העליות הראשונות את בני המקום כאל פעולה פרפורמטיבית מודעת בשלב האוריינטליזם הטרומ-ישראלי, בניגוד להסתערבות מלאה ומשכנעת מהשלב המאוחר יותר, שלאחר המהפך התודעתי של מאורעות תרפ"ט ותרכ"ו. התמזרחות העולים הציונים הייתה בגדר מופע מלאכותי גלוי, והדבר ניכר בכמה אופנים: ראשית, הופעתם של מצולמים פעם בלבוש מערבי ופעם בלבוש אוריינטלי - דבר המצביע על רצונם לעבור תהליך של התמזגות שלא הושלם; שנית, הופעתם של אטריבוטים אוריינטליים מובהקים בתצלומי הסטודיו, המעידים על מסורת אסתטית מערבית שניצחה על מופע ההתחפשות והדגישה את קיומו; שלישית, ההרכב השעטנזי של פריטי לבוש מזרחיים שונים באופן שאינו משקף את הצורה האותנטית שבה התלבשו במזרח; רביעית, מעמדו של אירוע הצילום במסגרת הסטודיו המערבי לצילום, על רקע נופים מצוירים מערביים ובקומפוזיציה מערבית. כל המאפיינים הללו מצביעים על מלאכותיות שאינה טורחת להסתוות. המיצג של חלוצים העובדים בשדה בלבוש מזרחי-מקומי ושל אנשי השומר אינו דומה למיצג של המצולמים בסטודיו בסגנון מזרחי. הראשונים מבצעים בפועל את זהותם החדשה ומעידים על רכישתה המוצלחת והממושכת. האחרונים מסמנים לכל היותר שאיפה, אפשרות, כיוון ואופק, שבשלב הצילום בסטודיו ניתן להיכנס אליו ולצאת ממנו - הוא טנטטיבי ומיוחל בלבד.

כאמור, קיימים קווי דמיון ניכרים בין תצלומים בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי ובין תצלומים בסגנון אוריינטליסטי שצילמו צלמים מקומיים ארמנים וערבים, שבהם מופיעים פלסטינים בתחפושת אוריינטלית. הדבר מעיד על כך שגם הילידים בני המקום היו מודעים לממד הפרפורמטיבי והזמני שבפעולת ההתחפשות ל"מזרחים" מסוגננים ועל מודעותם למבט האוריינטליסטי; כולל האטריבוטים שמבט זה מורגל אליהם, שהופנה אליהם על ידי צלמים יהודים ולא-יהודים שהגיעו מהמערב. חיקוי המזרחי את המופע

האוריינטליסטי הוא בגדר חזרה אחר האופנים שבהם בן המערב מקבע את דימוי המזרחי המדומיין. התחפשות זו, שהיא חיקוי של חיקוי, מעידה על אימוץ אסטרטגיה אוריינטליסטית של הילידים ושימוש בה מחוץ להקשרים ולשימושים המערביים שבהם היא נוצרה, כמהלך המצביע על ההבחנה שעשו בני המקום בין היותם מזרחים ובין הדרכים שבהם אחרים דמיינו את היותם מזרחים. עם זאת, החיקוי עלול דווקא לחזק את הפרקטיקה הקולוניאליסטית של ההתחפשות ולא לרוקן אותה ממשמעות. בעצם העתקת פעולת ההתחפשות האוריינטליסטית, הסובייקט הקולוניאלי מאשרר את הפרקטיקה הקולוניאליסטית שהופנתה נגדו. החיקוי עלול גם להצביע על הזדהות קולקטיבית של הסובייקט הקולוניאלי עם פרקטיקות אלה. אותה טענה רלוונטית גם בהקשר הטרום-ישראלי: היהודים שהיגרו מאירופה ביקשו להצטייר כמערביים באמצעות פעולת החיקוי של האקט האוריינטליסטי, ולדחות את התפיסה האוריינטליסטית שהופנתה כלפיהם בגולה. בכך הם גם דחו את התרבות האשכנזית, ה"גלותית", שלא תאמה את המודל המערבי שביקשו לכוונן במזרח. אולם זהותם כיהודים אשכנזים מהגרים מטעינה את כפל החיקוי בטעמו המיוחד. הם אינם אירופים המחקים חיקוי, והם אינם ילידי המזרח המחקים חיקוי. המושג "חיקוי" מופיע לרוב בספרות הקולוניאלית והפוסט-קולוניאלית כדי לתאר את האופן שבו תושבי הקולוניות מחקים את תרבות הקולוניאליסט.³¹⁴ אימוץ התרבות הדומיננטית של הכובש

314. לדוגמה, החוקר מ"ס נגאראג'אן (Nagarajan) כותב: "[...] this colonialist ideology creates colonial subjects who behaved in the way the colonizer had programmed. They willingly accepted the superiority of the British, and their own inferiority". ראו M. S. Nagarajan, *English Literary Criticism and Theory: An Introductory History*, New Delhi: Orient Blackswan, 2006. דוגמאות נוספות הן מחקרים שנכתבו על המשטר הקולוניאליסטי ברומ אפריקה, ראו Phyllis Martin, "Dressing Well", *Leisure Society in Colonial*

הוא בגדר חיקוי חלקי בלבד, דומה ולא זהה, כפי שכותב הומי באבא.³¹⁵ לטענתו, חיקוי הוא אחת האסטרטגיות המשמעותיות ביותר של הקולוניאליסטים והמפעל הקולוניאלי, הואיל והיליד השואף להידמות לכובשו מחליש את זהותו המקורית. פעולת החיקוי של היליד גם מאשרת עבור הכובש שתרבותו אכן נעלה ונכספת יותר מהתרבות המוחלשת המקומית. כמו כן, החיקוי לעולם אינו מלא ואינו מספק, ולמעשה קיימים פערים תרבותיים ניכרים גם לאחר שתהליך הטרנספורמציה הסתיים. לטענת באבא, החיקוי נותר חלקי (partial presence) ואינו משנה את מהותו של המחקה. חיקוי יכול להתבטא בלבוש מסוים, בגישה תרבותית ובאימוץ שפה. שימוש בשפת הכובש, על כליו החברתיים, התרבותיים והפוליטיים, מצביע על שאיפת המחקה, "המוחלש", לחרור לעולמו של המחוקה, "החזק", וכך להעצים את מעמדו האישי. לכן הוא נתפס על ידי קהילת המחקה בצורה לא חיובית, כפי שמעידים כינויי הגנאי השכיחים לתיאורה של תופעה זו,³¹⁶ או כפי שבאבא מגדיר מצב ביניים זה כ"כמעט אותו דבר אבל לא לבן":

Brazzaville, Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1995, pp. 154-172; Dominic Thomas, "Fashion Matters: La Sape and Vestimentary Codes in Transnational Context and Urban Diasporas", *Modern Language Notes* 118, 2003, pp. 947-973

Homi K. Bhabha, "Of Mimicry of Man", *The Location of Culture*, London .315 and New York: Routledge, 1994, pp. 85-86

.316 בין כינויי הגנאי ניתן לציין את השימוש במילה "קוקוס", שבחברה האמריקאית פירושו אדם שחום עור ממוצא היספני המתנהג כאדם לבן. באירופה זהו כינוי לאדם שחור המנסה להתנהג כמו אדם לבן, וזאת בהסתמך על מראהו של אגוז הקוקוס שהוא כהה מבחוץ ולבן מבפנים.

Richard T. Ford, *Racial Culture: A Critique*, New Jersey: Princeton University Press, 2005, p. 87

כמעט אותו דבר אבל לא לבן: נראותו של החיקוי מתגלה תמיד באתרי מנע. זאת צורה של שיח קולוניאלי המתבטאת כצו מניעה. שיח המתקיים בצומת המצליב בין הדברים הידועים והראויים לבין הדברים שיש להסתיר, על אף היותם ידועים. זהו שיח המתבטא בין השורות, וככזה הוא מתנגד לחוקים ומתקיים בתוכם גם יחד. מכאן ששאלת ייצוג השונות היא גם תמיד בעיית סמכות. ה"תשוקה" לחיקוי, ה"מאפיין הבולט" של פרויד, שמגלה כה מעט אך מייצר הבדל כה גדול, אינה אלא אי אפשרותו של האחר, המתנגדת תדיר לסימון. התשוקה של החיקוי הקולוניאלי – תשוקה אסורה – אפשר שתהיה חסרת אובייקט, אך יש לה יעדים אסטרטגיים, שאותם אכנה מטונימיות של נוכחות.³¹⁷

מהלך של חיקוי הוא תהליך שבו המחקה מדכא לרוב באופן מודע את זהותו התרבותית – חיקוי שלפי באבא הוא בגדר חזרתיות ולא הצגה מחדש (re-present), או כפי שפנון כתב: ככל שהשחור מכחיש את השחורות שלו, כך הוא יהיה לבן יותר.³¹⁸ לטענת באבא החיקוי יכול – הן באופן לא מכוון והן באופן מכוון – לשמש טקטיקה של התנגדות ולתפקד כאקט חתרני, מאחר שהוא חושף את המלאכותיות של כל הביטויים הסמליים של כוח. הודות לכפילות זו של העצמה מול החלשה, הדיון במושג החיקוי רווי באמביוולנטיות.³¹⁹ בהקשר המקומי, כשהפלסטיני מבקש לחקות את נוהג ההתחפשות האוריינטלית של התיירים והמבקרים האירופים במזרח או של הקולוניאליסטים הבריטים, או כאשר הוא לובש פרטי לבוש אירופיים (בשני המקרים מדובר בחיקוינות מודלים ואטרבוטים של תרבות המערב), הוא גם מרוקן את התוכן של התרבות המערבית על ידי אימוץ המבט האוריינטליסטי ומדגיש דווקא את הקודים של פני השטח שלה. החזרה של היליד אחר החיקוי האוריינטליסטי

317. Bhabha, "Of Mimicry of Man", pp. 89-90. תרגום חופשי משל המחבר.

318. פנון, עור שחור, מסכות לבנות, עמ' 15.

319. Bhabha, "Of Mimicry of Man", pp. 89-90.

חושפת שההתחפשות האוריינטליסטית של המערביים היא בחזקת פעולה סינתטית ומזויפת בעיני בני המזרח עצמם. באבא הדגים כיצד אימוץ של זהות היברידית³²⁰ יכול לשמש כלי חתרני שבאמצעותו תושבי הקולוניות עשויים לאתגר צורות שונות של דיכוי.³²¹ לואיז בית-לחם טענה שהערכה מחדש של מושג ההיברידיות עומדת בניגוד למשמעויותיה הבראשיתיות בהיסטוריות של הגזענות המדעית. הדבר ניכר בכתיבתו של באבא, שגייס לעניין זה את התיאוריה הפסיכואנליטית. בית-לחם הדגישה את מרכזיות הפסיכואנליזה בתיאוריה של באבא, שעסק ביחסים הנפשיים המתקיימים בין התרבות השלטת ובין התרבות הכפיפה ובתנועה המתמדת של זיהויים וזיהויי-נגד: "תנועה זו, המתווה את המיקרו-פוליטיקה של ההיברידיות ובה במידה של החיקוי, מתנהלת בתנאי שאנו משכילים להתמודד עם הדרך שבה שני המונחים מתקיימים בתוך זירותיה הליבידינליות והחומריות של אמביוולנטיות קולוניאלית".³²² הוזהות המוקרנת מתצלומים בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי מעידה על היברידיות, שתכניה המגוונים נובעים ממורכבות היחס הציוני למזרח וכן מהיחס לשלטון הקולוניאלי המקומי. זאת הואיל והמצולמים הציונים שעסקו בחיקוי דיברו בשני קולות שאינם מאפיינים נתינים קולוניאליים: הם שאפו להמיר את התרבות היהודית הגלותית של

320. באבא בחר להשתמש במושג "היברידיות" כדי לתאר את האמביוולנטיות שבמפגש הקולוניאלי בין מזרח למערב וכדי להראות באילו אופנים המציאות הפוסט-קולוניאלית היא דינמית וגנרטיבית. ראו יהודה שנהב, "על הכלאה וטיהור: אוריינטליזם בעל שוליים רחבים", תיאוריה וביקורת, 26, 2005, עמ' 5.

321. Homi K. Bhabha, "Signs Taken for Wonders", *Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 1, Autumn, 1985, pp. 144-165

322. לואיז בית-לחם, "לקראת היברידיות אחרת", תרגום: איה ברור, תיאוריה וביקורת, 29, סתיו 2006, עמ' 195.

אירופה בתרבות חדשה (דמות "היהודי החדש") ומתחדשת (על "אדמת האבות", "המולדת"), ובמקביל ביקשו לדחות את השלטון הקולוניאלי הבריטי בארץ ישראל, שנתפס כמכשלה שיש לעקפה במטרה להקים בית לאומי לעם היהודי.

כאמור, ההבדל בין תצלומים בסגנון אוריינטליסטי (אירופיים) לתצלומים בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי אינו מצוי בהיבטים החזותיים, אלא באפיון זהותם של הצלם ושל המצולם. אימוצה של תרבות המזרח על ידי בן המערב היא בגדר תופעה תרבותית שזכתה לכינוי "going native" בתרבות המערבית.³²³ לפי חנה נוה, "פירושה ויתור על סממני הזהות התרבותיים המערביים ואימוץ סממנים של (אי-)תרבות מקומית ילידית. עדות בדבר ערכו הנחות של מהלך זה בעיני המערב יש בכינוי הנוסף 'going primitive' [...] כינוי שממקום מוצאו הנאור והמפותח תרבותית, מכיל בוז ודחייה, ומסמן את המהלך הזה כתופעה ראויה לגינוי".³²⁴

אמנם ניתן להגדיר את ההתחפשות בסטודיו של הצלמים היהודים כסוג חלקי וזמני של המונח going native, אך יש לעמוד על משמעותו הספציפית בהקשר האוריינטליסטי הטרומי-ישראלי. לרקע האידיאולוגי שאליו השתייכו העולים היהודים יש חשיבות מכרעת לקביעת הקוד הסטודיאלי של התצלומים. תצלומיהם נבדלים מתצלומים אוריינטליסטיים אחרים שבהם נראים אנגלים

323. ניתן לציין כמה כותבים הסבורים שיש לבחון תצלומים בהתאם למערכת החברתית, התרבותית וההיסטורית שבמסגרתם הם נעשו או שבמסגרתם הם מופיעים, דוגמת ויקטור ברגין ואביגיל סולומון-גודו, ראו Victor Burgin (Ed.), "Introduction", *Thinking Photography*, London and Basingstoke: The Macmillan Press & New Jersey: Humanities Press International, 1982, pp. 1-14; Abigail Solomon Godeau, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institution, and Practices*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991

324. נוה, נוסעים ונוסעות: סיפורי מסע בספרות העברי החדשה, עמ' 188.

או צרפתים בתחפושת אוריינטלית, שכן לבני העליות הראשונות הייתה שאיפה לממש את המונח going native, וזאת באמצעות בנייה של מודל ילידי עתיק ומקורי שהתייחס אל הערבי בן המקום כאל סמל או דגם ולא כאל ישות ממשית. כך, באלפי התצלומים שניתן למצוא בארכיונים הציוניים לא נמצאת עדות משמעותית לקיומם של יישובים פלסטיניים או ערביים. האטרביכוסים והתלבושות האוריינטליים המופיעים בתצלומיהם של צלמים יהודים ראשונים נותרים כמושא להסתכלות והשלכה של מצע אידיאולוגי ציוני. הדימוי המזרחי, שהפך למיתולוגי באמנות של אותן השנים, לא תורגם למציאות היומיומית של יהדות מזרח אירופה. פעולת ההתחפשות הסינתטית לאו דווקא מעידה על המתח בין המקום והמקומי ובין השואפים להתייחס אליו. תצלומיהם של סוסקין, ליליין ורפאלוביץ' נעשו מתוך נקודת מבטם של צלמים שהתחנכו באירופה, אך בהיותם צלמים יהודים שנחשבו בעיניים אירופיות ל"אחר" ול"מזרחי" – וכך גם ראו את עצמו במסגרת היחס הדואלי למזרח – נקודת מבטם קרובה כביכול לאותו מקומי. כאמור, דואליות זו מוצאת ביטוי גם בתצלומי סטודיו שבהם נראות אותן הדמויות פעם בלבוש אוריינטלי ופעם בביגוד אירופי, בחזקת תצלומי "לפני" ו"אחרי". קטגוריית תצלומי ה"לפני" מתייחסת לתקופה של טרום עלייתם לארץ ישראל וטרם התערותם במזרח. אלה בגדים של קוד המהוגנות האירופית הבורגנית שהיו ברשות המצולמים. קטגוריית תצלומי ה"אחרי" מתייחסת לנוכחותם המתחדשת במזרח. צמידותם הניכרת לעין של שני המופעים הללו – אם במסגרת אותו תצלום שפלטת הזכוכית שעליו נעשה חולקה לשני חלקים ואם בשני תצלומי סטודיו שנעשו בסטודיו בסמיכות – מבטלת את אמינותו של החיקוי כהסתערבות מהימנה ומדגישה את יכולתם לשוב לתרבות המערב בכל עת שיחפצו.

דוגמה לתצלום בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי שבו מתקיים מופע של התחפשות זמנית מצוי בתצלומיהם של דוד

ושרה אהרונוביץ, בני שכונת מאה שערים, שהצטלמו פעם בלבוש אוריינטלי ופעם בלבוש מערבי (ראו תמונות 35-36). הצלם הלא-ידוע בחר בשני המקרים בקומפוזיציות וברקעים דומים: שני התצלומים נעשו על גבי רקע מצויר אירופי, בשניהם הגבר ישוב ואוחז אטריבוט כלשהו בידו כאשר האישה עומדת לצדו. בתצלום ה"לפני" ניתן לזהות שני פרטי ריהוט אירופיים עשויי עץ מגולף שאינם מופיעים בתצלום המקביל בסגנון אוריינטליסטי: כיסא שעליו יושב הגבר וכווננית שעליה נשענת האישה. הגבר אוחז בספר - אטריבוט המעיד על היותו מלומד. בתצלום המקביל, ה"אחרי", לא ניתן לראות על מה הגבר יושב או לזהות פריט ריהוט כלשהו. בידו של הגבר אטריבוט פאלי מובהק: כלי זין בדמות חרב. בידה של האישה אטריבוט נשי מובהק: כד מים מעוטר עשוי חרס. בדומה לסוסקין ולצלמים אחרים שאינם יהודים, הצלם בחר במקרה זה ברקעים מצוירים זרים לנופים המקומיים של ארץ ישראל. זוהי דוגמה נוספת לאופן שבו הקונבנציה של צילום אוריינטליסטי על רקע מצויר של נופים אירופים הפכה לנורמה גם במזרח.



תמונה 35
צלם לא ידוע, דוד ושרה אהרונוביץ, 1920 בקירוב,
באדיבות תחיה ספיר, ירושלים



תמונה 36
צלם לא ידוע, דוד ושרה אהרונוביץ, 1920 בקירוב,
באדיבות תחיה ספיר, ירושלים

בתצלומים נוספים של סוסקין אנו עדים לבחירה דומה באופן הצגת המצולמים. למשל, אותה גברת גולדמן מופיעה בתצלום אחד בלבוש אוריינטלי מלא, ובתצלום אחר בשמלה מערבית כהה, כשסרט כרוך בשערה המפוסק ותכשיט זהב משובץ באבן לצווארון חולצתה (ראו תמונות 37-38). מרכיבים תרבותיים שאפשר לזהותם כמזרחיים מאבדים בתצלומים אלה את הקשרם המקורי. שיבוצם במסגרת צילום הסטודיו יוצר לכאורה שילוב בין מזרח למערב, אך ידה של התרבות המערבית מנצחת על המכלול. כך אותם פרטי לבוש אוריינטליים, דוגמת כיסוי הראש או הגלימה הארוכה מבר, מקבלים משמעות חדשה בהקשר היהודי-ציוני, שכן הם מתחברים לרפרטואר תרבותי שלם של התמזרחות יהודית-ציונית בארץ ישראל.



תמונה 37
אברהם סוסקין, גולדמן, 1905-1929, סריקה של פלטת זכוכית,
30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה ע"ש פנחס לבון,
מדור מוזיאלי, תל אביב



תמונה 38

אברהם סוסקין, גולדמן, 1905-1935, סריקה של פלטת זכוכית,
30x24 ס"מ, ארכיון מכון לבון לחקר תנועה העבודה ע"ש פנחס לבון,
מדור מוזיאלי, תל אביב

ספר זה נפתח בתצלום של משפחת שכביץ, שסוסקין צילם בשנת 1920, ובו נראה על אותו הפריים זוג יהודי בורגני מאוקראינה המוצג פעם בתחפושת אוריינטלית שהייתה ברשות הצלם, בצד שמאל, ופעם בלבוש אירופי שהיה רכוש המצולמים, בצד ימין (ראו תמונה 1).³²⁵ בניגוד לתחפושות האוריינטליסטיות, פרטי הלבוש המערביים אינם חוזרים בתצלומים אחרים של סוסקין. הלבוש המערבי, צדו הימני של התצלום, כולל חליפת שלושה חלקים מחויטת לגוף הגבר ושמלה שחורה ארוכת שרוולים לגוף האישה. בצדו השמאלי של התצלום, הגרסה האוריינטליסטית הטרומ-ישראלית, הגבר עוטה גלימה המבוססת על דוגמת העבאיה מצמר מפוספס שנהגו ללבוש בני המקום הערבים בראשית המאה. האישה חובשת על ראשה כיסוי ראש פלסטיני מסורתי, אך לצד זאת נותר בדיוקנה של גברת שכביץ זכר לזהותה המערבית: משקפיה העגולים. בני הזוג המצולמים הופכים לסמל של התערות במזרח, כאמור באופן חלקי וזמני. לנגד עיני המתבונן הם עוברים לגול זהירות, כמהגרים ממוצא יהודי שלאחר עלייתם ממזרח אירופה מייצגים סינתזה בין קבוצות וגזעים שונים מהמזרח ומהמערב. בשל ידיעת זהותם האתנית, הגיאוגרפית והתרבותית, תצלום זה חוצה גבולות אתניים ומטשטש אותם. ההתחפשות לבני המזרח אינה מוצנעת אלא מודגשת, הודות לפעולת החיקוי הלא מלאה במכוון, המאפשרת לצופה להתייחס אליהם כאל דמויות היברידיות, שבאפשרותן ללבוש ולהסיר את סממני המזרח.

כמה צלמים יהודים, דוגמת סוסקין, בחרו לחשוף את הסטודיו לצילום בכמה תצלומים בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי, בחירה

325. מרדכי שכביץ נולד בחארקוב שבאוקראינה בשנת 1878. משפחתו עלתה לישראל בשנת 1893 והוא עבד כמשק בגדרה. הוא נשא לאישה את צפורה בת יהודה לב רמברג. שכביץ נבחר לוועד המושבה וגישר בסכסוכי גבולות בין המושבה גדרה לכפר מסמיה. ראו "מרדכי שכביץ", אנציקלופדיה לחלוצי היישוב ובוניו, עורך: דוד תדהר, כרך ג', 1947, עמ' 1522.

שבאמצעותה הצביעו על הממד האשלייתי שתצלומי הסטודיו מציגים (ראו לדוגמה תמונה 32). מערכת היחסים בין הצופה ובין הדימוי, שנותרת בדרך כלל מחוץ למערכת המידע שהצלם חולק עם הצופה, הופכת גלויה למתבונן בתצלום, כששולי הרקע המצויר או רצפת הסטודיו נחשפים לעיניו. מערומי הסטודיו מזכירים לצופה שקיים מתבונן נוסף המעורב בפעולת הצילום: הצלם עצמו. חשיפת הסטודיו לצילום כמרחב בדיוני וזמני, בדומה להופעתם של תצלומי "לפני" ו"אחרי" או פיצולה של אותה פלטת זכוכית לשני פריימים מקבילים, מעידה שאירוע צילום הסטודיו היה בחזקת פעולת הסוואה גלויה וזמנית שהצביעה על מרחב פוליטי, חברתי ותרבותי אידיאולוגי-ציוני המצוי מחוץ לתצלום ומעבר לאשליה של המבט האוריינטליסטי. הנחת קיומו של צופה ספציפי, יהודי-ציוני, מעבירה את מרכז הכובד של ההתבוננות בתצלומים בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי למשמעויות חדשות המתייחסות לטבעו המימטי של הצילום ולזיקתו ל"מציאות" תקופתו. כך אירוע הצילום מובלט כאתר של שיתוף פעולה אידיאולוגי, והפרשנות הקולוניאליסטית האוריינטליסטית מנוטרלת במידה מסוימת ונטענת בהקשר טרום-ישראלי חדש.

אחרית דבר

גוף עבודותיהם של הצלמים היהודים הראשונים בארץ ישראל הוא בגדר ייצוג מובהק ומועצם של מערך האסטרטגיות הקולוניאליסטיות והאוריינטליסטיות שלאורן התפתחה האמנות היהודית בארץ ישראל בשלושת העשורים הראשונים של המאה ה-20. הזירה התרבותית שספר זה דן בה משקפת רגע מסוים בהיסטוריה הציונית: הרגע שבו נדרשו התפיסות הלאומיות-אירופוצנטריות-יהודיות לפרקטיקות קולוניאליסטיות מובהקות, והעמידו מערך של ייצוגים חזותיים-צילומיים המסגירים את שורשי הפנטזיה הגלויה של הציונות בעת גיבוש דמותו של היהודי החדש. אולם אף שהצלמים הציונים הנציחו במצלמתם את הגישה האוריינטליסטית, האימפריאליסטית והקולוניאליסטית, תיאור זה רחוק מלמצות את הסטודיום שבאמצעותו יש לקרוא בקורפוס הצילומי המדובר. התפיסה הפוסט-קולוניאלית גולשת לא פעם לשיח מושגי רדוקטיבי ובינארי, ושיח ממין זה עלול לחטוא למורכבותם של הביטויים החזותיים שהתהוו בארץ ישראל, ולחטוא גם למורכבותה של התפיסה הציונית ביחס למזרח, למזרחיות, לילידים הערבים ולמקום. בניגוד לאוריינטליזם האירופי, המהגרים מאירופה החזיקו בזהות שמית-מזרחית, ולא

ראו את עצמם כאורחים זמניים במזרח. הם לא תפסו את עצמם כתיירים, אך גם לא ככובשים זרים. הם ביקשו להיות בני המקום. הביטויים החזותיים של הסגנון האוריינטליסטי הטרומ-ישראלי מתאפיינים בסתירה פנימית מרתקת: הציונים עלו לארץ ישראל כדי לחוות "מציאות" שכבר הכירו דרך מערך ייצוגים ציוריים, צילומיים, ספרותיים וכיו"ב עוד בטרם דרכה כף רגלם במקום. התנסותם הממשית במפגש עם המקום נצבעה בצבעיה של חוויית הייצוג הראשונית; היה זה כאילו פסעו לתוך תצלום מבוים בקפידה, הכולא אותם במסגרת הפריים שלו ובקורדים של פרשנותו. הם הגיעו למזרח לאחר ש"ראו" אותו אינספור פעמים בדמיונם, בעיני רוחם, כארץ מולדת ישנה. סתירה זו מאפיינת את המבט האוריינטליסטי הטרומ-ישראלי, שכמו נצמד אל הטקסט המקראי והטקסט ציוני עד כדי עיוורון למקום הממשי. המזרח נחווה כמולדת המקראית, שהקשר איתה ניתן לחידוש בפועל ובמעשה. זמן מה, אם כן, שררה בקרבם תפיסה אוריינטליסטית "תמימה", ששאפה בכנות להטמיע בתוכה את סממני המקום הערביים.

בעיקרו של דבר, המצולמים הציונים לא תפסו את המזרח בראש ובראשונה כאיום - ודאי לא בהשוואה לתפיסה הרווחת לאחר מאורעות 1929. להפך: הוא היה מושא של תשוקה. אלא שגם בתשוקה זו היה מן הדואלי: אמנם המזרח נתפס כישות זרה ולעתים עוינת, פרימיטיבית ונחשלת שיש לרפא באמצעות תרבות אירופית, אך לצד זאת המזרח והילידים המזרחים ייצגו גם שורשיות, חוסן, אנרגטיות, יצרניות וזיקה לעבר העתיק - וכל זאת בניגוד לדימויו של היהודי הגלותי הבלתי יצרני, נטול השורשים והטריטוריה. אלא שבין שביקשו להיבדל מן המזרח ובין שביקשו להפנימו, שתי הגישות הללו התעלמו מהקיום הממשי של המזרח ומן הזהות הממשית של תושביו. הן השתמשו בו כאמצעי לייצוג של עצמי נחשק, אך היו עיוורות במידה רבה למהותו הקונקרטי. מבחינתן היה המזרח סביבה של אחרות, אשר שימשה אותם

כאמצעי להגדיר את עצמם כשונים ומובחנים ממנה ומיושביה. סתירה אימננטית זו, הייחודית לזהות הציונית החלוצית בתקופה הנדונה, קובעת את טיב הסגנון האוריינטליסטי שהתפתח בארץ ישראל. תצלומיהם של צלמים יהודים ראשונים משקפים מציאות היסטורית מורכבת זו, שבה יכלו היהודים לאמץ את הדימוי המזרחי כחלק מהותי מחיפוש הזהות שלהם, אך לעשות זאת בלי לתפוס את עצמם כקולוניאליסטים מחד גיסא, ובלי לתת דין וחשבון על אי-התערותם בקרב בני המקום מאידך גיסא.

הצלמים הציונים, כסוכני תרבות אירופית, סייעו לכונן שדה תרבותי המדמה שדה אמנות מערבי במרחב הגיאוגרפי של המזרח. זאת בזמן שהסביבה הגיאוגרפית שבשמה פעלו - אירופה - לא זיהתה אותם כחלק אורגני ממנה ולא ראתה בהם את סוכניה התרבותיים. תצלומים בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי מאשרים עבור המצולם, וכך גם עבור היהודי האירופי המתבונן בהם, דווקא את מימוש מערביותם של המצולמים בגיאוגרפיה של המזרח, כלומר הם מדגישים את הממד הטריטוריאלי, את היותם במזרח, ובמקביל את תשוקתם להפוך לאומה כשאר בני אירופה. בניגוד לאירופים, שלא ביקשו לחצות את קו ההפרדה הקולוניאלי ושפעולת ההתחפשות הייתה מבחינתם בחזקת אירוע זמני בלבד, המצולמים הציונים שאפו לשרטט את הדימוי העצמי שלהם כמי שנמצאים בתהליך התערות בגיאוגרפיה חדשה-ישנה במזרח: תהליך שיימשך עד שהמלאכותיות תיעלם לטובת אותנטיות-מזרחית מתחדשת.

אך אף על פי שבבסיס המפגש של הציונות עם המזרח עמדה שאיפה לממש זהות ילידית, בפועל היה מדובר באימוץ של אטריבוטים אוריינטליים סטריאוטיפיים ונגישים, קלים לחיקוי ומזוהים ללא קושי באמצעות קודים מקובלים. פעולת ההתחפשות - נוהג קולוניאליסטי מובהק ומקודד היטב - שימשה את המצולמים הציונים כדי לטשטש את הזהות היהודית הגלותית.

אלא שבד בכד, המלאכותיות המובהקת של פעולת ההתחפשות, כאקט יזום ומאולץ, מעידה גם על רצונם של המצולמים לדחות את תפיסתם כ"מזרחים", שהרי ההתחפשות הסינתטית רק מדגישה את הגבול בינם לבין הסובייקט שאותו חיקו. תוספת חשובה להבחנה זו ניתן למצוא גם בבחירת אתר הצילומים: בתצלומי החוץ, בני העליות הראשונות עוטים רק פריטי לבוש אוריינטליים יחידים, דוגמת הכאפיה שלבשו אנשי השומר - אך בין קירות הסטודיו לצילום הוסרו העכבות, ושם היה ניתן לממש, ולו לרגע, את פנטזיית ההתערות במלואה. נדמה שמימוש כזה היה יכול להתקיים רק במרחב הברוי, שקירותיו העמידו מגן בפני תחושת הזרות או ההזרה שהייתה עלולה לתקוף את המצולמים במרחב הממשי.

תצלומיהם של הצלמים הציונים בארץ ישראל בתקופה הנדונה נעדרים כל עדות למתיחות אפשרית בינם לבין בני המקום הפלסטינים. בכך הם מרחיקים את קהל היעד, יהודים בגולה, מעמדה ביקורתית ביחס למפעל העלייה הציוני או ביחס לשלטון הקולוניאלי הבריטי. תצלומים שבהם היהודי מוצג כמחופש ליליד המקומי הם בגדר הצהרה על מקומו של המצולם כנציג של תרבות מערבית, ומתוך כך הם מקנים גם לקהל היעד היהודי תחושת עליונות ביחס לערבים בני המקום. תחושת עליונות ונבדלות זו נובעת גם מעצם פעולת החיקוי, שהרי פעולה זו מצהירה במובלע על פער בין המחקה ובין מושא החיקוי: הסובייקט המזרחי, במקרה זה. הפרדה היררכית זו מושגת בתצלומים גם בכוח נוכחותה המשתמעת של המצלמה, בהיותה טכנולוגיה שהומצאה במערב. תצלומים בסגנון אוריינטליסטי טרום-ישראלי מייצרים לפיכך מהלך של השתקה כפולה: הם משתיקים את קולו של בן המקום המזרחי, שלמעשה אינו מופיע בתצלומים ונותר בגדר קליפה ייצוגית בלבד, ולצד זאת משתיקים ומוחקים גם את התרבות היהודית הגלותית האשכנזית, הנדחקת לטובת פרויקט

העיצוב של דמות היהודי החדש. המצולם נפטר וממית את ה"שחורות" השמית שהאירופים הרביקו לו - ומטהר את עצמו גם מהאשכנזיות הגלותית, אשר סממניה נמחקו מן התצלומים בשמה של אוניברסליות מערבית.

הצילום האוריינטליסטי, בהיותו פרקטיקה אירופית מובהקת, פועל כאן כדי להעניק לזהות היהודית השמית מעמד של זהות (יותר) מערבית. בכך מתמצתים התצלומים את השאיפה לכונן זהות יהודית מערבית בטריטוריה של המזרח, אך בלי "להזדהם" במזרחיות. מן הכמיהה להתמזרח נותר רק ההיבט הטריטוריאלי: אישור זכות אבות בעלותית על ארץ ישראל, ושאיפה ליצירת ילידיות שהמזרחיות של התושבים המקומיים שימשה לה בגדר מודל חלקי בלבד. אימוץ הנוהג הקולוניאליסטי של מופע ההתחפשות מְנַרְמֵל אפוא את היהודי ומקדם אותו אל העולם המודרני המערבי: הוא בא לעסוק ב"הפרחת השממה". הוא חדרור תחושת שליחות מערבית, ומבקש להציל את התושבים המקומיים מנחשלותם. ברוח משנתו של סעיד אפשר לומר שזהותו של המזרחי משמשת למצולמים הציונים מעין אישוס לזהותם המערבית, ומכאן אישוס ליכולתם להביא למקום מושבם החדש את הקדמה.

הציונות ביקשה לממש את יעדיה על ידי הקמה של בית לאומי לעם היהודי במתכונת הלאומית המודרנית. בני ובנות העליות הראשונות הגדירו את עצמם כעם השב למולדתו. ככאלה, הם ביקשו להתערות בקרב בני המקום - ולהתקבל כאחד העמים האירופים הנאורים דווקא מכוחה של התערות זו. אלא שהאפשרות של התערות תרבותית במזרח נותרה בגדר כמיהה רומנטית: מעטפת מזרחית כמו זו שעטו לגופם המצולמים. בסטודיו לצילום של צלמים דוגמת סוסקין, המצולמים והצלמים הציונים אימצו את המזרח המדומיין כבית; הם ביקשו למזג את הצבע המזרחי-מקומי האוטנטי עם הליכה היהודית-ציונית בעלת המאפיינים המודרניים המערביים. שאיפת ההידמות למזרחי המקומי, הפלסטיני,

התקיימה אך לרגע - אך אז קרסה ונדחתה מפורשות. מצלמותיהם של הצלמים היהודים הראשונים בארץ ישראל לכדו את השאיפה הזו בכל מורכבותה, והותירו לנו עדות מצולמת לקיומה המרובד והשביר, רגע לפני שנעשתה מופרכת.

רשימת מקורות

- אבן-זהר, איתמר, "הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילידית בארץ ישראל, 1882-1948", קתדרה, 16, 1980, עמ' 165-189.
- אוחנה, דוד, לא כנענים, לא צלבנים - מקורות המיתולוגיה הישראלית, כתר ספרים, 2008.
- אוחנה, דוד, "משיחיות חילונית כתיאולוגיה פוליטית: המקרה של דוד בן-גוריון", בתוך: כריסטוף שמידט, (עורך), האלוהים לא ייאלם דום: המודרנה היהודית והתיאולוגיה הפוליטית, ירושלים: מכון ון ליר, 2009, עמ' 204-225.
- אופק, רותי, א.מ. ליליין, האמן הציוני הראשון, קטלוג תערוכה, המוזיאון הפתוח תפן, 1997.
- אורן, רות, "מרחב, מקום, צילום: זהות לאומית וצילום נוף הארץ, 1945-1963", בין גבולות המרחב לגבולות המקום: שיח צילומי על נוף הארץ, קטלוג תערוכה, המוזיאון הפתוח לצילום, גן התעשייה תל-חי, 2006.
- אזולאי, אריאלה, דמיון אזרחי - האונטולוגיה הפוליטית של הצילום, תל אביב: רסלינג, 2010.
- אזולאי, אריאלה, האמנה האזרחית של הצילום, תל אביב: רסלינג, 2006.
- אזולאי, אריאלה, "צילום", מפתח, 2, 2010, עמ' 111-124.
- אייל, גיל, הסרת הקסם מן המזרח, ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר, הקיבוץ המאוחד, 2005.
- אליצור, יהודה, "ארץ ישראל במחשבת המקרא", בתוך: יהודה שביב (עורך), ארץ נחלה, ירושלים, תשל"ו, עמ' 21-28.
- אלמוג, עוז, הצבר - דיוקן, תל אביב: עם עובד, 1997.
- אלמוג, שמואל, "החלוץ המטפורי מול הזקנה הגלותית", בתוך: אניטה שפירא,

- יהודה ריינהרץ, יעקב הריס (עורכים), עידן הציונות, ירושלים: מרכז זלמן שזר, 2000, עמ' 91-108.
- אלרואי, גור, אימיגרנטים ההגירה היהודית לארץ ישראל בראשית המאה העשרים, ירושלים: יד יצחק בן-צבי, 2004.
- אלתרמן, נתן, "אנשי עליה שנייה", ספר התיבה המזמרת, תל אביב: מחברות לספרות, 1958.
- אנדרסון, בנדיקט, קהילות מדומיינות, תרגום: דן דאור, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2000 [1983].
- אפרתי, נתן, מלשון יחידים ללשון האומה - הדיבור העברי בארץ ישראל בשנים תרמ"ב-תרפ"ב (1881-1922), האקדמיה ללשון העברית, תשס"ד.
- באבא, הומי ק', "שאלת האחר: הברל, אפליה ושיח פוסט-קולוניאלי", תיאוריה וביקורת, 5, סתיו 1994, עמ' 144-158.
- בארת, רולאן, מחשבות על הצילום, תרגום: דוד ניב, תל אביב: כתר, 1990.
- בארת, רולאן, "המסר הצילומי", המדרשה, 5, 2002.
- בובר, מרדכי מרטיץ, בין עם לארצו: עיקר תולדותיו של רעיון, שוקן, 1984.
- בוירין, דניאל, "נשף המסכות הקולוניאלי: ציונות, מגדר, חיקוי", תיאוריה וביקורת, 11, 1997.
- בינשטוק, אלה, "האיש שצילם היסטוריה: אברהם סוסקין, ראשון הצלמים בתל אביב", דבר, 4.11.1955.
- בית-לחם, לואיז, "לקראת היברידיות אחרת", תיאוריה וביקורת, 29, סתיו 2006, תרגום: איה ברזיר, עמ' 193-204.
- בן-אריה, יהושע, "התפתחות לימוד ידיעת ארץ-ישראל בעם היהודי בעת החדשה", קתדרה, 100, אוגוסט 2001, עמ' 305-338.
- בן-גוריון, דוד, "לכירור מוצא הפלחים", אנחנו ושכנינו, תל אביב, תרצ"א, עמ' קנ"ו-קנ"ט.
- בן-גוריון, דוד, במערכה ד', הוצאת מפלגת פועלי ישראל ועם עובד, 1971.
- בן-צבי, יצחק, ארץ ישראל וישובה בימי השלטון העות'מאני, ירושלים: מוסד ביאליק, 1955.
- בנימין, וולטר, היסטוריה קטנה של הצילום, תרגום: חנן אלשטיין, תל אביב: כבל, 2004.
- בקט, ונדי, סיפורו של הציון, עורכת: ג'ואנה וורוויק, תל אביב: הד ארצי, 1999.
- בר-אור, גליה, חיינו מחייבים אמנות: מחיאותים לאמנות בקיבוץ, 1930-1960, באר שבע: אוניברסיטת בן גוריון, 2010.
- בר-אור, גליה, עבודה עברית, אמנות ישראלית משנות ה-20 עד שנות ה-90, קטלוג תערוכה, עין חרוד: משכן לאמנות ע"ש חיים אתר, פורום המוזיאונים לאמנות בישראל, 1998.

- בר-גל, יורם, סוכנת תעמולה ארץ ישראלית: הקרן הקיימת לישראל 1924-1967, תל אביב: זמורה ביתן, 1999.
- ברטל, ישראל, מאומה ללאום - יהודי מזרח-אירופה 1772-1881, משרד הביטחון, 2002.
- ברטל, ישראל, קוזק ובדווי - "עם" ו"ארץ" בלאומיות יהודית, עם עובד, תל אביב, 2007.
- בר-עם, ארנה, בר-עם, מיכה, לצייר באור, ההיבט הצילומי ביצירת א.מ. ליליין, קטלוג תערוכה, מוזיאון תל אביב לאמנות, זמורה ביתן, 1990.
- ברלוביץ, יפה ולנג, יוסף (עורכים), לשוחח תרבות עם העלייה הראשונה: עיון בין תקופות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010.
- ברלוביץ, יפה, להמציא ארץ להמציא עם: ספרות העלייה הראשונה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997.
- בשאה, עומי, "מאה שנות ציונות", תיאוריה וביקורת 12-13, 1998, עם' 507-522.
- גאלאסי, פיטר, "לפני הצילום, הציור והמצאת הצילום", המדרשה, 5, 2002.
- גביון, רות והקר, דפנה (עורכות), השטע היהודי-ערבי בישראל: מקראה, המכון הישראלי לדמוקרטיה, 2000.
- גולדשטיין, יוסי, "המאבק בין חרדים לחילוניים על דמותה של התנועה הציונית, 1882-1922", יהדות זמננו, ב, תשמ"ה-1985, עם' 237-260.
- גולדשטיין, יעקב, "התגוננות, השמירה וארגוני 'בר-גורא' ו'השומר' בעלייה השנייה", העלייה השנייה, עם' 455-457.
- גולדשטיין, יעקב, בדרך אל היעד, "בר גורא" ו"השומר" 1907-1935, תל אביב: הוצאת משרד הביטחון, תשנ"ד-1993.
- גולדשטיין, יעקב, חברות הרועים: רעיון כיבוש המרעה בעלייה השנייה (1907-1917) ומימוש, תל אביב: משרד הביטחון, 1993.
- גורדון, אהרון דוד, כתיב א.ד. גורדון, שמואל הוגו ברגמן ואלה שוחט (עורכים), ירושלים: הספרייה הציונית, תשי"א-1950, עם' 179.
- גורן, דותן, "ראשיתה של החברה לחקירת ארץ ישראל ועתיקותיה", אריאל, 197-198, יולי 2011, עם' 103-111.
- גורני, יוסף, "השינויים במבנה החברתי והפוליטי של 'העלייה השנייה' בשנים 1904-1940", הציונות, א, 1970.
- גז, דוד, בחזרה לקאנון: תצלומי הפורטרט של קלוד כהן, קטלוג תערוכה, חולון: המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, 2008.
- גז, דוד, "דמות היהודי החדש" בתצלומי סטודיו בסגנון אוריינטלי בארץ ישראל: תצלומי הסטודיו של אברהם סוסקין בין השנים 1905-1929, עבודת גמר לקראת תואר שני, התוכנית הבינתחומית באמנויות, בהנחיית פרופ' חנה

- נוה וד"ר רונה סלע, 2009.
- גלעד, דן, היישוב בתקופת העלייה הרביעית 1924-1929, תל אביב: עם עובד, 1973.
- גמזו, חיים, ציור ופיסול בישראל: האמנות הפלסטית מתקופת "בצלאל" ועד עתה, תל אביב: אשכול, 1951.
- גמזו, חיים, ציור ופיסול בישראל: היצירה האמנותית בארץ ישראל בחמישים השנים האחרונות, תל אביב: דביר, 1957.
- גרא, גרשון, השומר, תל אביב: הוצאת משרד הביטחון, 1985.
- גרוני, יוסף, "המהות ההיסטורית של הסוציאליזם הקונסרוטיווי", קתדרה, 79, מרס 1996, עמ' 182-191.
- גרינפלד, עדי, ליליין משה אפרים: נשים, מבט נוסף בעבודתו של א.מ. ליליין, קטלוג תערוכה, גלריה טל, כפר ורדים, 2008.
- דה-טוקוויל, אלכסיס, הדמוקרטיה באמריקה, תרגום: אהרן אמיר, הוצאת שלם, ירושלים, 2008.
- דהאן, יוסי ווסרמן, הנרי, להמציא אומה: אנתולוגיה, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2006.
- דרורי, יגאל, "השתקפותם של העלייה השנייה והמאבק ל'עבודה עברית' בעיתונות הארצישראלית הכללית", קתדרה, 2, אוקטובר 1976, עמ' 69-80.
- הולצמן, אבנר, מלאכת מחשבת תחיית האומה, תל אביב: זמורה ביתן, 1999.
- הולצמן, אבנר, ספרות ואמנות פלסטית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997.
- הולצמן, אבנר, "תרבות נולדת: הספרות העברית ופולמוס התרבות בתנועה הציונית בראשיתה", בתוך: אניטה שפירא, יהודה ריינהרץ, יעקב הריס (עורכים) עידן הציונות, ירושלים: מרכז זלמן שזר, 2000, עמ' 145-165.
- הירדני, תמר, "איך (כמעט) התפספה תמונה היסטורית", יש מקום בארץ ישראל, ירושלים: דני ספרים, 2007.
- הירשפלד, אריאל, "קדימה - על תפיסת המזרח בתרבות הישראלית", קדימה: המזרח באמנות ישראל, קטלוג תערוכה, אוצרים: יגאל צלמונה, תמר מנור-פרידמן, ירושלים: מוזיאון ישראל, 1998.
- הכהן, אליהו, "כיצד הפכה 'התקווה' להמנון", בתוך: יואל רפל (עורך), אין זו אגדה: ציונות - הסיפור והמעשה, תל אביב: משכל, 1997.
- הלר, יוסף, "עמדותיהם של בן-גוריון, ויצמן וז'בוטינסקי בשאלה הערבית - מחקר השוואתי", בתוך: אניטה שפירא, יהודה ריינהרץ, יעקב הריס (עורכים) עידן הציונות, ירושלים: מרכז זלמן שזר, 2000.
- הרציג, חנה, תורת הספרות והתרבות אסכולות בנות זמננו: צעדים נוספים, האוניברסיטה הפתוחה, 2004.

- הרצל, בנימין זאב, אלטנוילנד, תרגום: שמואל שניצר, חיפה: חברה להוצאת ספרים, 1961.
- וסרמן, הנרי, עם אומה מולדת, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2007.
- חייקין, נעמה, בין גבולות המרחב לגבולות המקום: שיח צילומי על נוף הארץ, קטלוג תערוכה, המוזיאון הפתוח לצילום, גן התעשייה תל חי, 2006.
- חינסקי, שרה, "עיניים עצומות לרווחה: על תסמונת הלבקנות הרכשת בשדה האמנות הישראלית", בתוך: יהודה שנהב (עורך), קולוניאליות והמצב הפוסטקולוניאלי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, מכון ון ליר, 1998, עמ' 257-284.
- ז'בוטינסקי, זאב, המבטא העברי, ירושלים: ההסתדרות הציונית, 1981.
- ז'בוטינסקי, זאב, "תורקיה והמלחמה", לונדון, זכרונות בן-דורי, תל אביב (ללא תאריך).
- זנד, שלמה, איך ומתי הומצא העם היהודי?, תל אביב: רסלינג, 2008.
- זית, און, העם הישראלי - התרבות האבודה, ראם, 1991.
- חינסקי, שרה, "עיניים עצומות לרווחה: על תסמונת הלבקנות הרכשת בשדה האמנות הישראלית", בתוך: יהודה שנהב (עורך), קולוניאליות והמצב הפוסטקולוניאלי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, מכון ון ליר, 1998, עמ' 257-284.
- חסון, שלמה וקרייני, מיכאל (עורכים), חסמים בפני שוויון הערבים בישראל, ירושלים: מכון פלורסהיימר למחקרי מדיניות, 2006.
- טוויין, מארק, מסע תענוגות בארץ הקודש, תרגום: עודד פלד, אור יהודה: מחברות לספרות, תשס"ט, 2009 [1867].
- טולידאנו, אהוד, מבוא לתולדות האימפריה העות'מאנית, תל אביב: משרד הביטחון, 1985.
- טרכטנברג, גרסיאלה, בין לאומיות לאמנות: כינון שדה האמנות בתקופת היישוב ובראשית שנות המדינה, ירושלים: הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית, תשס"ו, 2005.
- טרכטנברג, גרסיאלה, "בין מודרניזם למגדר באמנות ישראל 1920-1970: הסוציולוגיה של האמנות פוגשת את ההיסטוריוגרפיה של האמנות הישראלית", בתוך: עודד היילברנר ומיכאל לוין (עורכים), איך אומרים *Modernism* בעברית?, תל אביב: רסלינג, 2010, עמ' 99-153.
- טרכטנברג, גרסיאלה, "המזרח והחברה הישראלית", קדימה: המזרח באמנות ישראל, קטלוג תערוכה, אוצרים: יגאל צלמונה, תמר מגור-פרידמן, ירושלים: מוזיאון ישראל, 1998.
- יאנג, רוברט, פוסט קולוניאליזם: מבוא, תרגום: תמי אילון-אורטל, תל אביב: רסלינג, 2009.

- יאקובסון, רומאן, "בלשנות ופואטיקה", הספרות, ב, 2, 1970, עמ' 274-295.
 יואל, אמיר, "תמונה אחת שווה אלף מילים", האוריינטליסטים: גלויות מצוירות מארץ הקודש, 1880-1935, תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל, 2008.
 יוסף, רו, "מסומנים: ההבניה של הלובן האשכנזי בקולנוע הציוני", בתוך: יגאל נורי (עורך), חזות מזרחית: הווה הנע בסבך עברו הערבי, תל אביב: כבל, 2004, עמ' 123-135.
 יזרעאלי, דפנה, "תנועת הפועלות בארץ ישראל מראשיתה ועד 1927", קתדרה, 1984, עמ' 109-140.
 יצחק, רונן, "פעילותם של נטורי קרתא נגד הקמת המדינה", כיוונים חדשים, 9, 2004, עמ' 158-174.
 כהן, הלל, תרפ"ט: שנת האפס בסכסוך היהודי-ערבי, ירושלים: כתר, 2013.
 כנען-קדר, נורית, "הכד ודימוי הנערה והכד כביטוי לזהות ישראלית בימי ראשית המדינה", מותר, 17, 2010, עמ' 33-40.
 כנען-קדר, נורית, ארץ חפץ, אמנות ועיצוב מתכת בשני העשורים הראשונים למדינה, קטלוג תערוכה, תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל, ירושלים: יד יצחק בן צבי, 2006.
 לוטי, פייר, שלוש גברות בקסבה, תרגום: אביטל ענבר, תל אביב: נהר ספרים, 2010.
 לויטה, דורית, "שנות העשרים - אקזוטיקה של חולות וגמלים", סיפורה של אמנות ישראל, תל אביב: מסדה, 1980, עמ' 33-52.
 לויטה, דורית, "שנות השלושים - ההשפעה הצרפתית", סיפורה של אמנות ישראל, תל אביב: מסדה, 1980, עמ' 53-84.
 לויין, מנחם, "יעקב בן-דב וראשית תעשיית הראינוע היהודית בארץ-ישראל, 1912-1924", קתדרה, 38, דצמבר 1985, עמ' 127-135.
 ליסק, משה, "אחרית דבר: מבט מאוחר על החברה והמשק בארץ-ישראל המנדטורית", בתוך: אבי בראלי ונחום קרלינסקי (עורכים), כלכלה וחברה בימי המנדט 1918-1948, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן גוריון, 2003, עמ' 617-626.
 לנג, יוסף, "שפה ברורה - לברור ייסודה והתפתחותה", קתדרה, 68, יוני 1993.
 מאיר-מריל, עדינה, "אוריינטליזם-יותר מאופנה אמנותית", האוריינטליסטים: גלויות מצוירות מארץ הקודש, 1880-1935, קטלוג תערוכה, תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל, 2008.
 מיטשל, טימותי, "אוריינטליזם וסדר העולם כתערוכה", בתוך: אבי רובין וחייה במבג'יס-ספורטס (עורכים), ג'מאעה, ה', תרגום: מיכל סלע, 1999, עמ' 73-100.
 מישורי, אליק, טבע דומם: מייצוג של חפצים לחפצים של ממש, כרך א', תל

- אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2009.
- מישורי, אלכסנדר, "צייר אנגלי 'אוהב ציון' - ויליאם הולמן הנט", קתדרה, 38, דצמבר 1985, עמ' 58-66.
- מלמן, כילי, "מן השוליים אל ההיסטוריה של היישוב: מגדר וארצישראליות (1920-1980)", ציון, ג, 1997, עמ' 243-278.
- מנור, דליה, "אמנות, לאומיות ויחסי ציבור: המיתוס של בצלאל", עיונים בתקומת ישראל, 18, 2008, עמ' 417-441.
- מרגלית, אבישי, "אוקסידינטליזם - המערב בעיני אויביו", בכור המהפכה, הרצאות זיכרון לאהרן קציר, אוניברסיטת תל אביב, 2004.
- נוה, חנה, נוסעים ונוסעות: סיפורי מסע בספרות העברית החדשה, עורך: אלכס הזבי, תל אביב: הוצאת משרד הביטחון, 2002.
- נוה, חנה, "דייקן הקבוצה אגב אורחא: היה או לא היה?", בין ספרות וחברה - עיונים בתרבות העברית החדשה, תל אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד וכתר, 2000.
- נורדאו, מקס (עורך), כתבים ציוניים ב', 1901-1904, ירושלים: מוסד ביאליק, תש"ך.
- נורי, יגאל, הקול קול יעקב והידיים די עשו: הסתערבות בתקופת היישוב, עבודה לסמינר ההיסטוריוגרפיה של היישוב ומלחמת תש"ח, המחלקה ללימודי יהדות, אוניברסיטת ניו יורק, אוגוסט 2006.
- סארטר, ז'אן פול, הרהורים בשאלה היהודית, תרגום: מנחם בריןקר, תל אביב: ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי, 1978.
- סונטאג, סוזן, על סוגים שונים של מציאות, תרגום: יורם ברונובסקי, תל אביב: עם עובד, 1990.
- סיטון, רפי ושושן, יצחק, אנשי הסוד והסתר, תל אביב: הוצאת ידיעות אחרונות, 1990.
- סלוצקי, יהודה, אביגור, שאל וריבלין, גרשון (עורכים), ספר תולדות ההגנה ב': מהגנה למאבק 1920-1945, תל אביב, עם עובד, 1976.
- סלע, רונה, צילום בפלסטין/ארץ ישראל בשנות השלושים והארבעים, הרצליה: מוזיאון הרצליה לאמנות, 2000.
- סלע, רונה, "היסטוריה מצולמת של פלסטין", תיאוריה וביקורת, 31, 2007, עמ' 302-310.
- סמוחה, סמי, "שסעים מעמדיים, עדתיים ולאומיים ודמוקרטיה בישראל", בתוך: אורי רם (עורך), החברה הישראלית, היבטים ביקורתיים, תל אביב: ברירות, 1993.
- סעיד, אדוארד, אוריינטליזם, תרגום: עתליה זילבר, תל אביב: עם עובד, 2000.
- סקולה, אלן, "על המצאת המשמעות הצילומית", המדרשה, 5, בית ברל, 2002.

- עפרת, גרעון, "התחלה ראשונה: תורה ומלאכה", זמנים, 103, קיץ 2008.
- עפרת, גרעון, כד הארוס וכד האפר, בהקשר מקומי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 252-258.
- עפרת, גרעון, "שנות השלושים - ההשפעה הגרמנית", סיפורה של אמנות ישראל, תל אביב: מסדה, 1980, עמ' 85-128.
- עפרת, גרעון, מחורבותיך אבנך: דימוי החורבה בישראל 1802-2003, תל אביב: זמן לאמנות, 2003.
- פוקו, מישל, הארכיאולוגיה של הידע, תרגום: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2005 [1969].
- פוקו, מישל, סדר השיח, תרגום: נעם ברוך, תל אביב: כבל, 2005 [1971].
- פיטרברג, גבריאל, "האומה ומספריה: היסטוריוגרפיה לאומית ואוריינטליזם", תיאוריה וביקורת, 6, אביב 1995, עמ' 81-103.
- פישר, יונה (עורך), אמנות ואומנות בארץ ישראל במאה התשע-עשרה, קטלוג תערוכה, ירושלים: מוזיאון ישראל, 1997.
- פנון, פרנץ, מקוללים עלי אדמות, תרגום: אורית רוזן, כבל, 2006.
- פנון, פרנץ, עור שחור, מסכות לבנות, תרגום: תמר קפלנסקי, תל אביב: מעריב - הד ארצי, 2004.
- פעיל, מאיר, המסתערים הראשונים: סיפורה של המחלקה הערבית של הפלמ"ח, העמותה לחקר כוח המגן על שם ישראל גלילי, משרד הביטחון והוצאה לאור, 2002.
- פרנהוף, יצחק, "שני דמיונות", ספרי שעשועים, כרך ב', 1896-1899, תל אביב: מ' ניומן, 1896.
- פרץ, ניסן, זמן: מאה שנות צילום בארץ ישראל, קטלוג תערוכה, ירושלים: מוזיאון ישראל, 2000.
- צור, מוקי, זבולון, תאיר ופורת, חנינא (עורכים), כאן על פני האדמה, 1919-1904, תל אביב: הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים, תשמ"א.
- צחור, זאב, "תעודה: שלושה שבועות בראשית תרע"ח - מיומנו של שמואל יהודאי", קתדרה, 31, אפריל 1984, עמ' 125-134.
- צלמונה, יגאל, בוריס שץ כוהן אמנות: חזונו ויצירתו של אבי האמנות הישראלית, ירושלים: מוזיאון ישראל, 2006.
- צלמונה, יגאל, "מזרחה! מזרחה? על המזרח באמנות הישראלית", קדימה: המזרח באמנות ישראל, קטלוג תערוכה, אוצרים: יגאל צלמונה, תמר מנור-פרידמן, ירושלים: מוזיאון ישראל, 1998.
- צלמונה, יגאל, ציוני דרך באמנות ישראל, ירושלים: מוזיאון ישראל, 1985.
- צלמונה, יגאל, 100 שנות אמנות ישראלית, קטלוג תערוכה, ירושלים: מוזיאון ישראל, 2010.

- קונפורטי, יצחק, "היהודי החדש במחשבה הציונית: לאומיות, אידיאולוגיה והיסטוריוגרפיה", ישראל, 16, 2009, עמ' 67-79.
- קורצווייל, ברור, "מהותה ומקורותיה של תנועת העברים הצעירים", ספרותנו החדשה המשך או מהפכה, ירושלים: שוקן, תשכ"ב, עמ' 270-300.
- קיסרי, אורי, "אברהם סוסקין - פוזיטיבי בין נגאטיבים", מעריב, 25.10.1963.
- קלוזנר, יוסף, "ערכה הנצחי של תקופת ספרד", מזרח ומערב, 1, 5-6, סיון-אלול, תר"פ, עמ' 307-311.
- קראוס, רוזלינדר, "מרחבי השיח של הצילום", המדרשה, 5, בית ברל, 2002.
- קרפל, דליה, "מה באמת קרה בתרפ"ט? בחזרה לשרשי הסכסוך", הארץ, 24.10.2013.
- קרפל, דליה, "שמואל יוסף שוייג תיעד את המדינה דרך עדשה אוהבת", הארץ, 11.6.2010.
- רובינשטיין, אמנון ומדינה, ברק, "המעמד המשפטי של המיעוט הערבי", המשפט החוקתי של מדינת ישראל, כרך א', שוקן, 2005.
- רוז, ג'קלין, השאלה של ציון: ציונות בלא נחת, תרגום: עודד וולקשטיין, תל אביב: רסלינג, 2007.
- רוז-קרקוצקין, אמנון, "אוריינטליזם, מדעי היהדות והחברה הישראלית: מספר הערות", ג'מאעה, ג, תשנ"ט, עמ' 34-61.
- רוז, גיא, אברהם סוסקין - רטרופקטיבה: צילומים, 1905-1945, קטלוג תערוכה, מוזיאון תל אביב לאמנות, 2003.
- רוז, גיא, עיניים שראו את סוסקין, אגודת הציירים והפסלים בישראל - סניף תל אביב, תשנ"ט.
- רטוש, יונתן, ראשית הימים: פתיחות עבריות, הדר, 1982.
- ריפל, יואל ורפפורט, אוריאל, אנציקלופדיה לתולדות ארץ ישראל, הוצאת מודן ומשרד הביטחון, 1986.
- רפאלוביץ (רפאלוביטש), ישעיהו וזאכס, אליהו משה, מראה ארץ ישראל והמושבות, ירושלים, 1899.
- רפאלוביץ, ישעיהו, ציונים ותמרורים בשבעים שנות נדודים תרמ"ב - תשי"ב, אוטוביוגרפיה מאת ישעיהו, תל אביב: הוועד להוצאת כתיבי הרב ישעיהו רפאלוביץ, אלול תשי"ב, 1952.
- שבא, שלמה, "הצלם של תל-אביב", דבר, 2.9.1963.
- שוופי, רנה, "הצלם הפלסטיני ח'ליל ראד תיעד את ישראל שהוא ראה עד 48", הארץ, 16.9.2010.
- שוורץ, יהוסף, תבואות הארץ, ירושלים: הוצאת לונץ, 1845.

- שוהט, אלה, "זהויות שסועות: הרהורים של יהודייה ערבייה", זיכרונות אסורים: לקראת מחשבה רב-תרבותית, תל אביב: בימת קדם לספרות, 2001, עמ' 251-242.
- שוהט, אלה, המהפכה המזרחית: שלוש מסות על הציונות והמזרחיים, ירושלים: המרכז לאינפורמציה אלטרנטיבית, 1999.
- שוהט, אלה, "מאורינטליותם לבורקס", סינמטק, נובמבר-דצמבר 1989.
- שורק, יחיעם, "יהדות השירים של נורדאו ומשמעותה", בתוך: אריה סטריקובסקי (עורך), על תרבות הגוף ביהדות, דף לתרבות יהודית, 272, שבט תשס"ז, עמ' 14-15.
- שטרנל, אורי, ערביי ישראל - בין הפטיש לסדן, ירושלים: אקדמון, 1992.
- שטרית, סמי שלום, המאבק המזרחי בישראל: בין דיכוי לשחרור, בין הזדהות לאלטרנטיבה 1948-2003, תל אביב: עם עובד, תשס"ד-2004.
- שטרית, סמי שלום, המהפכה האשכנזית מתה: הרהורים על ישראל מזווית כהה: קובץ מאמרים, 1992-1999, תל אביב: בימת קדם לספרות, 1999.
- שטרנהל, זאב, בנין אומה או תיקון חברה: לאומיות וסוציאליזם בתנועת העבודה הישראלית, עם עובד, 1995.
- שילה-כהן, נורית (עורכת), בצלאל של שן, 1903-1929, קטלוג תערוכה, ירושלים: מוזיאון ישראל, תשמ"ג.
- שילה, מרגלית, "דגניה - דגם ראשון להתיישבות שיתופית על קרקע הלאום", קתדרה, 39, אפריל 1986, עמ' 87-98.
- שילה, מרגלית, "טובת העם או טובת הארץ? יחסה של התנועה הציונית לעלייה בתקופת העלייה השנייה", קתדרה, 46, דצמבר 1987, עמ' 109-122.
- שילה, מרגלית, "חוות הפועלות בכנרת, 1911-1917 כפתרון לבעיית הפועלת בעלייה השנייה", קתדרה, 14, 1980, עמ' 81-112.
- שילה, מרגלית, "טובת העם או טובת הארץ? יחסה של התנועה הציונית לעלייה בתקופת העלייה השנייה", קתדרה, 46, דצמבר 1987, עמ' 109-122.
- שילה, מרגלית, "עליית המונים או עליית נבחרים? היחס לעלייה בימי העלייה הראשונה והעלייה השנייה", בתוך: דבורה הכהן (עורכת), קיבוץ גלוי: עלייה לארץ ישראל - מיתוס ומציאות, ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, תשנ"ח.
- שילר, אלי, נופי בראשית של ארץ ישראל (צילומי א"י הראשונים), ירושלים: אריאל, 1979.
- שיפטן, דן, פלסטינים בישראל: מאבקו של המיעוט הערבי במשינה יהודית, תל אביב: כנרת, זמורה ביתן, דביר, 2011.
- שמעוני, גרעון ואבני, חיים (עורכים), הציונות ומתנגדיה בעם היהודי, ירושלים: הספרייה הציונית, 1990.

- שנהב, יהודה, "על הכלאה וטיהור: אוריינטליזם בעל שוליים רחבים", תיאוריה וביקורת, 26, 2005.
- שנהב, יהודה, היהודים הערבים: לאומיות, דת ואתניות, תל אביב: עם עובד, 2003.
- שפירא, אניטה, "הרצל והאירוניות של ההיסטוריה", בתוך: אניטה שפירא, יהודה ריינהרץ, יעקב הריס (עורכים) עידן הציונות, ירושלים: מרכז זלמן שזר, 2000, עמ' 9-18.
- שפירא, אניטה, המאבק הנכזב: עבודה עברית 1929-1939, תל אביב: עם עובד, 1977.
- שפירא, אניטה, התנ"ך והזהות הישראלית, הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, 2005.
- שפירא, אניטה, חרב היונה: הציונות והכוח 1881-1948, עם עובד, 1992.
- שפירא, אניטה, "קובלנתו של שטרנהל", אלפיים, 1995, עמ' 553-567.
- שפס, מרק (עורך), שנות העשרים באמנות ישראל, קטלוג תערוכה, תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, 1982.
- שפרמן, קרין תמר, "זהות ערבית במדינה יהודית ודמוקרטית", פרלמנט, 58, המכון הישראלי לדמוקרטיה, אפריל 2008.
- שץ, בוריס, "בצלאל": תכניתו ומטרתו, ירושלים, 1906; בצלאל: תולדותיו, מהותו ועתידו, ירושלים: סנונית, תר"ע 1909.
- שץ, בוריס, ירושלים הבנויה: חלום בהקיץ... ספר ראשון, ירושלים: הוצאת חמו"ל, תרפ"ד-1924.
- תדהר, דוד (עורך), "אברהם סוסקין", אנציקלופדיה לחלוצי היישוב ובוניו, כרך ו', 1955.
- תדהר, דוד (עורך), "אלתר יצחק לויין", אנציקלופדיה לחלוצי היישוב ובוניו, כרך ב', 1947.
- תדהר דוד (עורך), "עליזה שידלובסקי", אנציקלופדיה לחלוצי היישוב ובוניו, כרך י"ז.
- תלמי, אפרים ותלמי, מנחם, "עלייה שנייה", לקסיקון ציוני, תל אביב: ספרית מעריב, 1982.

Albert, Patricia C., James, William R., "Travel Photography: A Methodological Approach," *Annals of Tourism Research*, 15, 1988, pp. 134-158.

Al-Hajj, Badr, "Khalil Raad: A Jerusalem Photographer", *Jerusalem Quarterly*, 11-12, Winter-Spring, 2001, pp. 34-39.

Al-Hajj, Badr, "The Armenian Pioneers of Middle Eastern Photography", *Jerusalem Quarterly*, 31, Summer 2007.

- Alloula, Malek, *The Colonial Harem*, trans. Myrna and Wlad Godzich, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Archer, F.S. "On the use of collodion in photography", *The Chemist*, March 1851, 2 (N.S.).
- Arendt, Hannah, "Peace or Armistice in the Near East?", *The Review of Politics*, Vol. 12, No. 1, Jan. 1950, pp. 56-82.
- Ashcroft, Bill, Gareth, Griffiths, Helen, Tiffin (Eds.), *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*, New York: Routledge, 1989.
- Bair, Barbara, "The American Colony Photography Department: Western Consumption and 'Insider' Commercial Photography", *Jerusalem Quarterly*, 44, Winter 2010, pp. 28-38.
- Baldwin, Gordon, *Masterpieces of the J. Paul Getty Museum*, Wydawca: Thames & Hudson, 1999.
- Barger, Susan, White and William, *The Daguerreotype: Nineteenth Century Technology and Modern Science*, Washington: Smithsonian Institution Press, 1991.
- Bazin, Andre, "The Ontology of the Photographic Image", in: Allan Trachtenberg (Ed.), *Classic Essays on Photography*, New Haven, Conn.: Leet's Island Press, 1980, pp. 237-244.
- Bernstein, Matthew, Studlar and Gaylyn, *Visions of the East: Orientalism in Film*, New Brunswick, N.J: Rutgers University Press, 1997.
- Benjamin, Roger, "Colonial Tutelage to Nationalist Affirmation: Mammary and Racism, Painters of The Magherb", in: Jill Beaulieu and Mary Robert (Eds.), *Orientalism's Interlocutors: Painting, Drawing, Photography*, Durham: Duke University Press, pp. 43-78.
- Bhabha, Homi K., "Of Mimicry of Man", *The Location of Culture*, London and New York: Routledge, 1994.
- Bhabha, Homi K., "Signs Taken for Wonders", *Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 1, autumn 1985, pp. 144-165.
- Bland, Kalman, "Anti-Semitism and Aniconism: The Germanophone Requiem for Jewish Visual Art", in: Catherine M. Soussloff (Ed.), *Jewish Identity in Modern Art History*, Berkeley and London: University of California Press, 1999, pp. 41-66.
- Booth, Marilyn (Ed.), *Harem Histories: Envisioning Places and Living Spaces*, Durham: London: Duke University Press, 2010.

- Burgin, Victor (Ed.), "Introduction", *Thinking Photography*, London and Basingstoke: The Macmillan Press & New Jersey: Humanities Press International, 1982, pp. 1-14.
- Cherry, Deborah, "Earth into World, Land into Landscape: The 'worlding' of Algeria in Nineteenth-Century British Feminism", in: Jill Beaulieu and Mary Robert (Eds.), *Orientalism's Interlocutors: Painting, Drawing, Photography*, Durham: Duke University Press, USA, pp. 103-130.
- Chevedden, Paul E., *The Photographic Heritage of the Middle East: An Exhibition of Early Photographs of Egypt, Palestine, Syria, Turkey, Greece, & Iran, 1849-1893*, Malibu: Undena Publications, 1981.
- Cock, Van Deren, *The Painter and the Photograph*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1964.
- Cohn, Bernard S., *An Anthropologist among the Historians and Other Essays*, Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Cohn, Bernard S., *India: The Social Anthropology of a Civilization*, New Jersey: Prentice-Hall, 1971.
- Conforti, Yitzhak, "East and West in Jewish Nationalism: Conflicting Types in the Zionist Vision?" *Nation and Nationalism*, Vol. 16, No. 2, April 2010, pp. 201-219.
- Crinson, Mark, "The Mosque and The Metropolis", in: Jill Beaulieu and Mary Robert (Eds.), *Orientalism's Interlocutors: Painting, Drawing, Photography*, Durham: Duke University Press, USA, pp. 79-102.
- Danahay, Martin A., *Gender at Work in Victorian Culture: Literature, Art and Masculinity*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2005.
- Eugène Delacroix, *Journal*, Michele Hannoosh (Ed.), 2 vol. Paris: José Corti, [1833] 2009.
- Font-Re'aulx, Dominique, *Painting and Photography: 1839-1914*, France: Flammarion, 2013.
- Deidre, David, *Rule Britannia: Women, Empire, and Victorian Writing*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1995.
- Deroo, Rebecca J., "Colonial collecting: French woman and Algerian Postals Cartes", *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*, pp. 159-171.
- Du Camp, Maxim, *E'gypte, Nubie, Palestine et Syrie*, Paris: Gide et J. Baudry, 1852.
- Dyke, van John C., *A Text-Book of the History of Painting*, New York: Lonmans Green and co., 1909.

- Edwards, Elizabeth, "Photographic Types: The Pursuit of Method", *Visual Anthropology*, 31, 1990.
- Even-Zohar, Itamar, "Russian and Hebrew - The Case of Dependent Polysystem", *Historical Poetics*, Tel Aviv: Porter Institute, 1978, pp. 63-74.
- Fink, Daniel A., "Vermeer's Use of the Camera Obscura: A Comparative Study", *Art Bulletin*, 53, No. 4, December 1971, pp. 493-505.
- Fishberg, Maurice, *The Jews - A Study of Race and Environment*, London: The Walter Scott publishing, 1911.
- Foucault, Michel, *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*, New York: Random House, 1977.
- Foucault, Michel, "The Subject and Power," *Critical Inquiry*, 8, Summer 1982, pp. 777-795.
- Foucault, Michel, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, New York: Vintage, 1973.
- Fromkin, David, *A Peace to End All Peace: The Fall of the Ottoman Empire and the Creation of the Modern Middle East*, New York: Holt Paperbacks, 2001.
- Gellner, Ernest, "The Mightier Pen? Edward Said and the Double Standards of Inside-out Colonialism" (rev. of *Culture and Imperialism* by Edward Said), *Times Literary Supplement*, 19 February, 1993.
- Gernsheim, Helmut and Gernsheim, Alison, *The History of Photography*, London: Thames and Hudson, 1969.
- Girault de Prangey, *Monuments arabes d'Egypte, de Syrie et d'Asie Mineure*, Paris: Lemercier and Firmin Didot for the author and A. Hauser, 1846.
- Godeau, Abigail Solomon, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institution, and Practices*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Gordon Maitland, "Two Sides of the Camera Lens: Nineteenth-century Photography and the Indigenous People of the Pacific", *Photofile*, 6.3, 1988, pp. 47-58.
- Graham-Brown, Sarah, *Palestinians and their Society 1880-1946*, London: Quartet, 1980.
- Grill, Tom and Scanlon, Mark, *Photographic Composition*, New York: Watson-Guption Publications, 1990.
- Hammond, Arthur, *Pictorial Composition in Photography*, Boston: American photographic publishing, 2007.
- Hastings, Adrian, *The Construction of Nationhood*, Cambridge, 1997.
- Hayes, Michael, "Photography and the Emergency of the Pacific Cruise: Rethinking

- the representational crisis in colonial photography," *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*, pp. 172-187.
- Heisser, Dirk, *Journeys in the Bible Lands, The Etcher and Master of Light, Ephraim Moses Lilien*, Galerie Michael Hasenclever, 2004.
- Helmreich, Anne, *The English Garden and National Identity: The Competing Styles of Garden Design, 1870-1914*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Hight, Eleanor M. and Theory, Gary, "Introduction: Photography, 'Race', and Post-Colonial Theory", *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*, New York and UK: Routledge, Taylor & Francis Group, 2004.
- Hight, Eleanor M., "The many lives of Beato's 'beauties'", *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*, pp. 126-158.
- Hroc, Miroslav, "Zionism as a European National Movement", *Comparative Studies in Modern European History: Nation, Nationalism, Social Change*, Aldershot: Ashgate Variorum, 2007, pp. 73-81.
- Hyams, Edward, *The English Garden*; Photographs by Edwin Smith, London: Thames and Hudson, 1966.
- Hussey's, Christopher, *The Picturesque: Studies of a Point of View*, London: Frank Cass and Company, 1967, pp. 65-82.
- Irwin, Robert, *For Lust of Knowing: The Orientalists and Their Enemies*, London: Allen Lane, 2006.
- James, Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
- Kabbani, Rana, *Europe's Myths of the Orient*, Bloomington Indiana University Press, 1986.
- Kaplan, Caren, "Beyond the Pale: Rearticulating U.S Jewish Whiteness", in: Ella Shohat (Ed.), *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age*, Cambridge, MA and London: The MIT Press, 1988, pp. 451-484.
- Kemp, Martin, *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven: Yale University Press, 1990.
- Khalidi, Walid, *All That Remain: The Palestinian Villages Occupied and Depopulated by Israel in 1948*, Beirut: Institute for Palestine Studies, 1992
- Khalidi, Walid, *Before Their Diaspora: A Photographic History of the Palestinians, 1876-1948*, Washington DC: Institute for Palestine Studies, 1984.
- Kiernan, Victor Gordon, *America, the New Imperialism, from White Settlement to World Hegemony*, London: Zed Press, 1978.

- Kiernan, Victor Gordon, *The Lords of Human Kind, European Attitudes Towards the Outside World in the Imperial Age*, London: Orion Publishing Group, 1969.
- Kiernan, Victor Gordon, *The Dragon and St. George, Anglo-Chinese Relations 1880-1885*, UK: University Press, 1939.
- Kinglake, Alexander William, *Eothen: Traces of Travel Brought Home from the East (1844)*, New York: Cosimo, 2005.
- Knight, Diana, "Barthes and Orientalism", *New Literary History*, Vol. 24, No. 3, Summer 1993, The Johns Hopkins University Press, pp. 617-633.
- Kramer, Martin, *Ivory on Sand: The Failure of Middle Eastern Studies in America*, Washington: The Washington Institute for Near East Policy, 2001.
- Lange, Susanne and Conrath-Scholl, Gabriele, *August Sander: People of the 20th Century*, 7 Vol., New York: Harry N. Abrams, 2002.
- Levinson, Jerrold, "Messages in Art", in: Stephen Davies (Ed.), *Art and its Messages*, Philadelphia: Penn University Press, 1995, pp. 70-84.
- Lindberg, David C., "The theory of pinhole images from antiquity to the thirteenth century", *Archive for History of the Exact Sciences* 5, 1968-1969, pp. 154-157.
- Linderman, Jim, *The Painted Backdrop behind the Sitter in American Tintype Photography 1860-1920*, NY: Dull Tool Dim Books, 2010.
- Louis Vaczek and Buckland Gail, *Travelers in Ancient Lands: A Portrait of the Middle East, 1839-1919*, Boston: New York Graphic Society, 1981.
- Lovell, Mary S. A., *Rage to Live: A Biography of Richard and Isabel Burton*, NY: Norton Paperback, 2000.
- Maimon, Vered, "Displaced Origins: W. H. F. Talbot's Pencil of Nature", *History of Photography*, Vol. 32, No. 4, 2008, pp. 314-325.
- Manor, Dalia, *Art in Zion: The Genesis of Modern National Art in Jewish Palestine*, London and New York: Routledge Jewish Studies Series, 2005.
- Marchland, Suzanne L., *German Orientalism in the Age of Empire: Religion, Race, and Scholarship*, U.S.A: Washington D.C. and Cambridge University Press, 2009.
- Marra, Claudio, "The Awkward Identity of the Photographic Still Life", in: Peter Weiermair (Ed.), *The Nature of Still Life*, exhibition catalogue, Bologna and Milano: Electa, Galleria d'Arte Moderna, 2001, pp. 16-19.
- Martin, Phyllis, "Dressing Well", *Leisure Society in Colonial Brazzaville*, Cambridge, Mass: Cambridge University Press, 1995, pp. 154-172.

- McClintock, Anne, *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*, New York: Routledge, 1995.
- Melman, Billie (Ed.), *Borderlines: Genders and Identities in War and Peace, 1870-1930*, New York: Routledge, 1998.
- Melman, Billie, *Women's Orients, English Women and the Middle East, Sexuality, Religion and Work, 1718-1918*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
- Miller, Dickinson, *The Craftsman's Art, Armenians and the Growth of Photography in The Near East, 1856-1981* (Non-published thesis), American University, Beirut, 1981.
- Moor-Gilbert, Bart, "Spivak and Bhabha", in: Henry Schwartz and Sangeeta Ray (Eds.), *A Companion to Postcolonial Studies*, Oxford: Basil Blackwell, pp. 451-466.
- Munayyer, Hanan, *Traditonal Palestinian Costume: Origins and Evolution*, Interlink Pub. Group, 2011.
- Myers, Walter Dean, *At Her Majesty's Request: An African Princess in Victorian England*, New York: Scholastic Press, 1999.
- Nassar, Issam, "Familial Snapshots: Representing Palestine in the Work of the First Local Photographers", *History and Memory*, 18, No. 2, Fall/Winter 2006, pp. 139-155.
- Naylor, Chiviges Phillip, *France and Algeria: A History of Decolonization and Transformation*, Florida: University Press of Florida, 2000, pp. 9-23.
- Newhall, Beaumont, *History of Photography from 1839 to the Present Day*, Museum of Modern Art, New York, 1949.
- Nicholas, Tromans (Ed.), *The Lure of the East, British Orientalist Painting*, Exhibition catalogue, London: Tate Publishing, 2008.
- Nir, Yeshayahu, *The Bible and the Image: The History of Photography in the Holy Land, 1839-1899*, Philadelphia: Penn Univeristy Press, 1985.
- Nochlin, Linda, "The Imaginary Orient," *Art in America*, 71, May 1983, pp. 118-131.
- Onne, Eyal, *Photographic Heritage of the Holy Land, 1839-1914*, Institute of Advanced Studies, Manchester Polytechnic, 1980.
- Panzer, Mary, *Mathew Brady and the Image of History*, Washington, D.C.: Smithsonian Books, 1997.
- Patai, Rafael, *Israel between East and West: A Study in Human Relations*, Philadelphia: Publication Society in Human Relations, 1953.

- Perez, Nissan N., *Focus East: Early Photography In The Near East (1839-1885)*, Beverly Fazio (Ed.), Jerusalem: The Domino Press Ltd, 1988.
- Perry, Gillian and Rossington, Michael (Eds.), *Femininity and Masculinity in Eighteenth-Century Art and Culture*, Manchester University Press, 1994.
- Pesach, Gil and Zalmona, Yigal, *Landscape of The Bible: Sacred Scenes in European Master Painting*, Pesach Gil (Ed.), Catalogue no. 440, Jerusalem: Israel Museum, 2000.
- Poe, Edgar Allan, "The Daguerreotype", in: A. Trachtenberg (Ed.), *Classic Essays on Photography*, New Haven: Leete's Island Books, 1980.
- Pratt, Louis Mary, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London: Routledge, 1990.
- Rand, Glenn Meyer, Tim, *The Portrait*, Santa Barbara: Rocky Nook, 2014.
- Reade, J. B., "The Early History of Photography", *Annals of Science*, Vol. 27, No. 1, March 1971, pp. 47-83.
- Rojas, Carlos, *Salvador Dalí, Or the Art of Spitting on Your Mother's Portrait*, Philadelphia: Penn University Press, 1993.
- Rouillé, André, *La photographie en France: textes et controverses: une anthologie 1816-1871*, Paris: Macula, 1989.
- Saca, Iman, *Embroidering Identities, A Century of Palestinian Clothing*, exhibition catalogue, Chicago: The Oriental Institute Museum of the University of Chicago, 2006.
- Said, Edward, *Culture and Imperialism*, New York: Vintage Books, 1993.
- Said, Edward, *Orientalism*, New York: Vintage, 1978.
- Sampson, Gary D., "Unmasking the Colonial Picturesque", in: Eleanor M. Hight and Gary Theory, "Introduction: Photography, 'Race', and Post-Colonial Theory", *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*, New York and UK: Routledge, Taylor & Francis Group, 2004, pp. 84-106.
- Scharf, Aaron, *Art and Photography*, Harmondsworth: Penguin, 1974.
- Schneider, Norbert, *The Art of The Portrait: Masterpieces of European Portrait Painting: 1420-1670*, Cologne: Taschen, 2002.
- Segev, Tom, *One Palestine, Complete*, New York: Metropolitan Books, 1999, p. 175.
- Sekula, Allan, "The Traffic in Photographs," in: Allan Sekula (Ed.), *Photography Against the Grain*, Halifax: Nova Scotia College of Art and Design, 1984, pp. 15-25.

- Sekula, Allan, "The Body and the Archive", *October*, Vol. 39, winter 1986, pp. 3-64.
- Schwartz, Joan M., "The Geography Lesson: Photographs and the Construction of Imaginative Geographies", *Journal of History Geography*, 22, 1996, pp. 16-45.
- Silver-Brody, Vivienne, *Documenters of the Dream, Pioneer Jewish Photography in the Land of Israel, 1890-1933*, Jerusalem: Magnes Press, Hebrew University, 1998.
- Snabar, Elias, *Les Palestiniens, La photographie d'une terre et de son peuple de 1839 à nos jours*, Paris: Hazan, 2004.
- Solomon-Godeau, Abigail, "Going Native: Paul Gauguin and the Invention of Primitivist Modernist", *Art in America*, 77, July 1989, pp. 118-129.
- Stanley, Cavell, *The World Viewed*, Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- Stoler, Ann Laura, *Along the Archival Grain, Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton University Press, 2009.
- Stoler, Ann Laura, *Imperial Debris: on Ruins and Ruination*, Durham: Duke University Press, 2013.
- Sugirtharajah, R. S., *The Bible and Empire: Postcolonial Considerations*, Cambridge, U.K., New York: Cambridge University Press, 2005.
- Tagg, John, *The Burden of Representation: Essays on Photography and Histories*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Talbot, William Henry Fox, *The pencil of nature*, London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1977.
- Tapper, Nancy Lindisfarne and Ingham, Bruce, "Approaches to the Study of Dress in the Middle East", *Languages of Dress in the Middle East*; Surrey UK: Curzon Press, 1997.
- Temperley, Harold, *England and the Near East*, London: Longmans, Greens and Co., 1936.
- Thomas, D. B., *The First Negatives*, London: Science Museum Monograph, 1964.
- Thomas, Dominic, "Fashion Matters: La Sape and Vestimentary Codes in Transnational Context and Urban Diasporas", *Modern Language Notes*, 118, 4, 2003, pp. 947-973.
- Thomas, Nicholas, *Colonialist Culture: Anthropology, Travel and Government*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994.
- Torstrick, Rebecca, *Culture and Customs of Israel*, Greenwood, 2004.
- Vaczek, Louis and Buckland, Gail, *Travelers in Ancient Lands: A Portrait of the Middle East, 1839-1919*, New York: New York Graphic Society, 1981.

- Williamson, Andrew, *The Golden Age of Travel: The Romantic Years of Tourism in Images from the Thomas Cook Archives*, London: Thomas Cook Publishing, 1998.
- Williams, Patrick and Chrisman, Laura (Eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, New York: Colombia University Press, 1994.
- Zeynep, Celik, "Speaking Back to Orientalist Discourse", in: Jill Beaulieu and Mary Robert (Eds.), *Orientalism's Interlocutors: Painting, Drawing, Photography*, Durham: Duke University Press, USA, pp. 19-42.