

ג

צלמות במרחב הפרטי / צלמות במרחב הציבורי

רונה סלע

להגיע לעתים בשל העובדה שבמהלך השנים הן הודרו מהעשייה ומהשיח או בשל חוסר העניין המתמשך בהן ובעבודתן, שבעקבותיו לא נשמרה במקרים שונים עדות לעבודתן. בנוסף לכך, הצילום בכללותו זכה למעמד פחות ערך, ולפיכך לא נחקר או הוצג,⁴ עובדה שתרמה אף היא להשכחתן.

צלמות שונות שעשייתן הייתה פורצת דרך, שיתפו פעולה עם גופים שונים, רובם אינם ממסדיים, או היו חלק מהתארגנויות של צלמים ששאפו לשנות ולהשפיע על שדה הצילום בארץ. לו לנדאוור (Landauer) למשל, ניסתה להקים בשנות הארבעים מחלקה לצילום ב"בצלאל". ליזלוטה גז'בינה (Grschebina) הייתה ממקימי התאחדות הצלמים המקצועיים בארץ-ישראל (PPPA – Palestine Professional Photographers' Association), ולקחה חלק במאבק שארגנו הצלמים נגד מחלקות התעמולה של המוסדות הלאומיים, אשר ניסו להפקיע את זכויותיהם (למשל בנושא זכויות היוצרים). לעומתן, היו צלמות שהביוגרפיה האישית שלהן, שהובילה אותן לבחור במדיום של הצילום, הייתה חריגה וייחודית, והיא

העניין בעבודתן של נשים צלמות החל עת עסקתי במחקר לקראת הספר והתערוכה *צילום בפלסטין/ארץ-ישראל בשנות השלושים והארבעים*.¹ היה זה המחקר התמטי הראשון שעסק בנושא ובתקופה והיה כרוך בחיפוש אחר ארכיוני צילום היסטוריים. במהלך המחקר נחשפתי לעובדה כי מרבית העשייה הממוסדת בשטח הצילום בתקופה הנדונה הייתה של גברים, וכי הצלמות פעלו בשוליה של עשייה זו. גם חשיפתן וחשיפת עבודתן במרחב הציבורי הייתה מועטה. אולם מאחר שארכיונים שונים של צלמות שנחשפו לעיני היו עשירים ומשמעותיים, פרסמתי את המאמר הראשון שעסק בעבודתן של נשים צלמות באותה תקופה.²

במהלך הזמן התוודעתי לעבודתן של נשים צלמות רבות נוספות, אך יותר מכל בלטה העובדה שמרבית הארכיונים של הצלמות לא נשמרו או הושמדו על-ידי הצלמות עצמן או על-ידי בני משפחה, שלא הכירו בחשיבות החומר. עובדה זו מצביעה במידה רבה על מעמדן של נשים בחברה בכלל ובשטח הצילום בפרט.³ לעבודתן של צלמות אחרות לא הצלחתי

ללונדון; גרדה מאיר הגיעה לארץ ב-1936 ופעלה עם אחותה שרלוט בחיפה עד שעזבה למונטריאול ב-1953; תיאה זיידנר-פרינץ (Siedner Prinz) חייתה ופעלה בארץ במשך כעשור (בין 1934 ועד אמצע שנות הארבעים), ואלן רוזנברג (Rosenberg) (לימים אאורבך) פעלה כאן תקופה קצרה ביותר (1933-1935).

השאלה המרכזית שהטרידה אותי בסיומו של המחקר אודות עבודתן של צלמות בין שנות העשרים לשנות השבעים של המאה העשרים היא האם ניתן להחזיר את הצלמות ואת פועלן אל ספר דברי הימים של תולדות הצילום המקומי בלי לכלוא אותן ב"עזרת נשים" חדשה, דהיינו בלי לשעתק את התפיסות שבגינן הודרו נשים מעל במת ההיסטוריה, והאם ניתן להרחיב את הדיון אודותיהן אל מעבר לעשייתן בזירה הגברית.⁸ האם ניתן לכתוב אודות עבודתן של הצלמות בלי לגרום להדרה נוספת על זו שכבר חוו? אני מאמינה כי לא ניתן לערוך דיון מגדרי בעבודתן של צלמות לפני שחושפים את קולן ומאירים את סיפורן,¹⁰ ותקוותי היא כי מחקרים עתידיים יצליחו להשלים חלקים בפאזל החסר. לפיכך, בהמשך הפרק אציין את שמן של כל הצלמות שאל עבודתן נחשפתי, בין אם במלואה ובין אם באופן חלקי, כך גם במקרים שבהם לא איתרתי פרטים ביוגרפיים מלאים עליהן ועל עבודתן.

צלמות והצילום הציוני

את התקופה שבה דן המחקר אני מגדירה כתקופת הצילום הציוני.¹¹ בתקופה הנדונה שלטו הגברים בשדה הצילום ונוכחותם הייתה משמעותית. מי שהקים ואייש את מחלקות התעמולה במוסדות של טרום-המדינה (קרן קימת לישראל, קרן היסוד, הסוכנות היהודית לארץ-ישראל [להלן הסוכנות]) היו בעיקר גברים, שניהלו בעריצות¹² את מחלקות הצילום של אנפי התעמולה: הם שלטו שליטה מלאה

מלמדת על רוח מהפכנית ועל תעצומות נפש. ציפורה דוד (David) מרדה באורח החיים היהודי המסורתי והאדוק, אימצה השקפת עולם ליברלית ולחמה למען חירותה האישית ולמען עצמאותה הכלכלית. הלה רייכמן (Reichman), שהייתה שמאלנית מאוד בעמדותיה הפוליטיות, לימדה בוורשה בבית ספר של ילדי הפרולטריון וחייה עם ישראל רייכמן ללא נישואים. אסתר זמצקי (Zametski) הייתה פעילה בארגון נשים לשוויון זכויות בפתח-תקווה באמצע שנות השלושים. עליזה הולץ (Holz) מרדה בהוריה שייעדו אותה להיות קצרנית ונלחמה בדעתנות ובנחישות על זכותה ללמוד צילום ולעסוק במקצוע. צלמות אחרות, דוגמת האחיות שרלוט וגרדה מאיר (Meyer), בחרו שלא לעבוד עם מחלקות התעמולה של המוסדות הלאומיים בשנים של טרם קום המדינה כיוון שתנאי העבודה שהוצעו להן (כגון שכר או זכויות יוצרים על היצירה) לא היו מספקים. בניגוד למגמה ששלטה בתחום, הן לא נכנעו לאנשים ששלטו בשדה הצילום המגויס.⁵

פעילותן של צלמות בעשורים שקדמו לקום המדינה ובשני העשורים הראשונים לקיומה הייתה מגוונת, רבת פנים וקשה לקטלוג תחת קטגוריות מובחנות. חלקן עבדו במרחב הציבורי הממסדי (למשל בשיתוף פעולה עם המוסדות הלאומיים), חלקן פעלו במרחב הציבורי הבלתי ממוסד (למשל ב"בצלאל", בהתאחדות הצלמים המקצועיים, בצילום מסחרי, בצילום דיוקנאות ובהוצאות ספרים) וחלקן עסקו בצילום אישי או ב"צילום אמנותי".⁶ מספר צלמות חשובות ומרכזיות פעלו בארץ רק במשך תקופה מסוימת. הסיבות לעזיבתן אינן ברורות,⁷ אך הופעתן הקצרה הטביעה חותם בשדה הצילום, גם אם נשכחה במהלך השנים. כך למשל לו לנדאוור, שחייתה ופעלה בארץ במשך שני עשורים (1933-1953); שרלוט מאיר היגרה ארצה ב-1934 ופעלה בחיפה עד 1957 עת עזבה

בכרזות, בתערוכות, בפרסומות, על גבי בולים או גלויות, בסרטי קולנוע וכדומה. הדימויים הללו נכחו בהיקף נרחב במרחב הציבורי הן טרם קום המדינה, בימים שבמהלכם נבנתה דמותו רבת הכוח של הלוחם העברי כניגודו של היהודי הגלותי והנרפה, והן לאחר קום המדינה, כשהחל הצבא למלא תפקיד משמעותי במדינה ואף בחיים האזרחיים.

בהתאם להשקפת העולם הסוציאליסטית צולמו נשים כשוות לגברים. כמו "היהודי החדש" גם "היהודייה החדשה" ייצגה דמות אוטופית של חלוצה – מאושרת, בהירה ושותפה מלאה בהגנה על הארץ ובבנייתה, בין אם באמצעות עבודה חקלאית ובין אם בפיתוח הארץ. באותן שנים הוצגו נשים כשוות לגברים וכעובדות במקצועות גבריים: סוללות כבישים, עובדות בשדה, לוחמות בהגנה ובפלמ"ח ונוטלות חלק באימונים או בשמירה. "היהודייה החדשה" דמתה ל"יהודי החדש" גם בכך שנעדרו ממנה כל ייצוגי הנשיות המסורתיות – רוך, עדינות, שבריריות וכדומה.¹⁶ תצלומו של דויד רובינגר (Rubinger) מאוסף התצלומים הלאומי, נערה מההגנה באימון בזמן מלחמת העצמאות (1948) משקף מגמה זו: הבחורה המצולמת לבושה מדים צבאיים, והיא מתאמנת בהשלכת רימון. גופה מתוח ודרוך לקראת הפעולה, והיא משדרת עוצמה ונחישות.

אף שמשלהי שנות הארבעים ניכר שינוי בתפיסת הצילום ההגמוני והעשייה המשמעותית בשטח הצילום עברה לשדה הצילום העיתונאי,¹⁷ עדיין הוא נותר ממלכתי ברובו, זאת עד לאחר השבר של מלחמת יום כיפור. בשני העשורים הראשונים לאחר קום המדינה היו נתונים הצלמים לשליטתם של עורכי העיתונים, אשר היו במרבית המקרים, כמו גם הצלמים, גברים, והם פעלו בהשפעת הממלכתיות הלאומית-ציונית. הצילום העיתונאי נתן מקום לביטוי עמדת הקבוצות השולטות בישראל, ורק בודדים

בנושאי הצילום ובתכנון, הם הכתיבו לצלמים מה לצלם וכיצד, הם הוסיפו טקסטים מכוונים ומגמתיים לתצלומים ובחרו בקפידה את התצלומים שייכנסו לארכיון הציוני לדורותיו מתוך תודעה שיווקית והיסטורית.¹⁸ בנוסף לכך, ואולי כתוצאה משליטתם של גברים במערכת זו, מרבית הצלמים שעבדו עבור מוסדות אלה היו גברים,¹⁹ נושאי הצילום ותכנון היו משופעים בהיבטים כוחניים והם שיקפו את ההיבטים הדכאניים שאפיינו את הצילום הציוני.²⁰

הצילום הציוני בנה עולם דימויים אידיאלי שהיה פשטני ונהיר לשכבות רחבות באוכלוסייה. נושאו ותכנון כונו עולם דימויים אוטופי שבמרכזו הגבר האשכנזי, עולם של דימויים גבריים שהתכחש ברובו לקיומם של אחרים חברתיים. הצילום הציוני סייע לכוון את "היהודי החדש" שהיה חסון, "גדול מהחיים", שריירי, אתלטי, חזק, אשר תאם במידה רבה את מודל "היהדות השרירים" של נורדאו. כל כוחותיו הנפשיים והגופניים של "היהודי החדש" תועלו לשרת את הרעיון הציוני, והוא פעל להגשמתם בעבודה יצרנית ובהגנה עצמית על המולדת. דמותו נבנתה כניגודו של דימוי היהודי הגלותי הנרפה. קשיי החיים בארץ לא נתנו בו את אותותיו והוא הוצג תמיד במלוא יופיו, אושרו ואונו. הוא צולם בדרך כלל מלמטה ובזוויות חדות, היוצרות דמות אלמותית ומונומנטאלית, על-פי רוב בהשראת המודל הסובייטי. גודלו ועוצמתו הפיזיים הודגשו והועצמו, ולא נותר מקום לתיאור תכונות שאינן מתיישבות עם המודל הכוחני המתואר. יתרה מכך, הצילום הציוני עסק באינטנסיביות בנושאי צבא, חיילים וביטחון, כגון חיילים יהודים גדולי ממדים בעת אימונים או בצעידה מצולמים בתצלומי דיוקן הממלאים את כל הפריים. השוק הוצף בדימויים הגבריים הללו, ודמות החייל או החלוץ, שהזכירה פעמים רבות מודלים קלאסיים של יופי, ניבטה מכל קרן רחוב –

הציונית בתקופה מוקדמת (1882-1920) מלמדת על הפער בין השקפות העולם והכוונות שעליהן הצהירו הכותבים לבין המקום שהועידו לנשים בסיפוריהם. יתרה מזאת, אלבויס-דרור טוענת כי המפגש בין המציאות לאוטופיה היה מתסכל עבור הנשים. לצד הגבר העברי החדש, שבשמו דיברה המהפכה הציונית, אין למצוא בסיפורת עברייא חדשה – לא חלוצה עזת נפש, העובדת בעבודה גופנית ובהגנה על המולדת, ולא עברייא משכילה היכולה לשמש מנהיגה. לדעתה, המהפכה ביקשה למצוא בחברה החדשה את האישה הישנה. באוטופיה הציונית הוודרה האישה מן השיח הלאומי ולא מילאה תפקיד משמעותי.²¹ עוד היא טוענת כי עובדה זו מבטאת את הפער שקיים בסיפורים: מבחוץ נראה היה כאילו התנועה הציונית קיימה את הבטחתה לשוויון בין המינים, אך בפועל הן נחלו אכזבה והרגישו נבגדות.²² גם דבורה ברנשטיין, העוסקת בפועלות העיר בתקופה מאוחרת יותר (1919-1939) מראה בספרה *אישה בארץ-ישראל, השאיפה לשוויון בתקופת היישוב* כי הנשים ניסו לפרוץ את החלוקה המסורתית על מנת להגיע לשותפות מיוחלת עם הגברים, אך זו לא הושגה.²³ בת-שבע מרגלית-שטרן חקרה את תנועת הפועלות הארצישראלית בשנים המקבילות והראתה כי סמלי הלאום, שנבנו בארץ-ישראל ובמדינת ישראל כחומר מלכד לתהליכי בניית האומה, היו מגדירים במהותם ותרמו לתיחום הנשים בחברה הגברית הנבנית. סמלים אלה שיקפו את החלוקה בין המינים ואת מקומן המיועד של הנשים בחברה. בין הזהות הלאומית ובין הזהות הגברית התקיימה חפיפה, וזו האחרונה התעצמה בזכות העימות הלאומי.²⁴ הייזלטון, שהתייחסה גם לתקופה של לאחר קום המדינה, חידדה את הקשר בין ציונות לגבריות והראתה כיצד מוטיבים לאומיים חפפו הבחנות מגדריות. לדבריה, מיתוס השוויון בין נשים ובין גברים בארץ היה

האירו זווית עולם שונה. נשים המשיכו להיות מוצגות כשוות,¹⁸ כמו למשל החיילות במדי הצבא באימון או בהופעה ייצוגית, אף שדמותן של נשים נפוצה בכמות קטנה יחסית בהשוואה לשנים עברו.

האם צלמות סייעו בהבניית מיתוס השוויון

התעמולה הציונית, שפעלה במידה רבה לפי הדגם הסובייטי-סוציאליסטי, שיווקה דימוי שווה לנשים ולגברים ובנתה הילה סביב החיים השוויוניים בארץ-ישראל ובמדינת ישראל. אף שהיה רחוק מן המציאות, כפי שאראה, נתפס דימוי זה כתיאור נאמן של המציאות. הוא התקבע בתודעה בארץ ובחו"ל ושיווה לחברה הישראלית תדמית של חברה מתקדמת. "כמעט שלוש שנה הייתה האישה הישראלית מופת לשחרור האישה, הדוגמה היחידה לפמיניזם מוצלח בעולם שעדיין לא הבין את משמעותה המלאה של המילה. זה תרם תרומה גדולה וחשובה לדימוי העצמי של ישראל כטובה ומתקדמת, האנטיזה לאפליה האכזרית והידועה לשמצה של שכנותיה הערביות".¹⁹ נשים אימצו דימוי זה והתגאו בו גם אם בסתר לבן הבינו את העדר השוויון. הייזלטון טוענת שאף שנשים חיו בצל הכוב היה להן נוח להעמיד פנים כאילו הן מאמינות בו: "הן נוהגות להעלים את ספקותיהן, מה שהופך אותן לקורבנות מרצון של אידיאולוגיה ריקה אך מרגיעה. הן מוותרות על זהותן העצמית לטובת 'זהות מזויפת' שמייחסת להן האידיאולוגיה".²⁰ מחקרים נוספים מתחומי הסוציולוגיה והספרות, אשר דנו בעיקר בשנים של טרם קום המדינה, הראו כי למרות מראית העין של השוויון בין נשים לגברים, לימדה המציאות כי נשים נשארו בתפקידיהן המסורתיים וכי השוויון נשאר בגדר מושא שלא זכה למימוש במציאות. רחל אלבויס-דרור, שדנה בסיפורת

לידי ביטוי, לדעתי, באופן שבו נשים ייצגו את עצמן.

ניתן לומר כי צלמות שפעלו בתקופת הצילום הציוני, כלומר מסוף שנות העשרים ועד ראשית שנות השבעים, מבטאות בעבודתן את הקונפליקט שבו היו נתונות. חלק מהן אימצו את תמונת העולם השוויונית שהנפיקה התעמולה הציונית, ובמיוחד את השפה הגברית שהכתיב הצילום הציוני, בין אם הן עבדו עבור המוסדות הלאומיים והממלכתיים ובין שפעלו באופן פרטי ועצמאי. בארכיונים השונים מצאתי תמונות של נשים שצולמו על-ידי נשים בתפקידים שהועידה להן אידיאולוגיית השוויון הציונית: מחזיקות נשק, רוכבות על סוס במילוי תפקידן הביטחוני או ההתיישבותי ומגינות על הארץ. את הדימויים הללו הנפיקו לא רק נשים שהועסקו על-ידי המוסדות – דוגמת טרודי שוורץ – אלא גם נשים שעבדו בצורה עצמאית ובלתי ממוסדת.

במאמרי אני מבקשת לחשוף, במידת האפשר, את הקולות הרבים שאפיינו את העשייה הנשית. מחקר זה הוא ראשוני ומזמין מחקרים נוספים בתחום, והשאלה "האם עזרו נשים בהבניית מיתוס השוויון" טעונה מחקר עתידי נוסף. רק לאחר שייערך מחקר מקיף יותר אודות עבודתן של נשים צלמות ולאחר סקירה נרחבת אודות נוכחותן בשדה הצילום ניתן יהיה לדון בסוגיה זו בצורה מקיפה.

צלמות שעבדו בצורה לא ממוסדת

המחקר אודות עבודתן של צלמות שעבדו בצורה עצמאית ומשוחררת מתכתיבי הזמנה ממסדיים – בצילום מסחרי, בצילום דיוקנאות, בהוצאות ספרים או ב"צילום אמנותי" (צלמות שפתחו סטודיו או עבדו בצורה "אישית") – מאפשר להרחיב את הדיון בשאלות הקשורות בזהות ובהקשרים לאומיים תוך עיסוק בהיבטים מגדריים.³¹ כך למשל, בתצלום משנות העשרים

מיתוס מרומם, בעוד הקשר בינו למציאות היה רופף. בעוד שנשים נהנו מדימוי ציבורי חיובי ואוהד, בפועל "הן נדונו למעמד של צללים, המרחפים בפער הגדל בין דימוין הציבורי לבין האישיות האמיתית שלהן".²⁵ הן הפכו "לקורבנות מרצון של אידיאולוגיה ריקה אך מרגיעה. הן מוותרות על זהותן העצמית לטובת 'זהות מזויפת' שמייחסת להן האידיאולוגיה. בעולם של גברים הן מתהלכות במסווה מזויף של שוויון בין שווים".²⁶ מיתוס השוויון שהושג בא במקום השוויון האמיתי. הן התעלמו מהקונפליקט שפער זה ייצר, וכך "המחויבות האינטלקטואלית הייתה לאידיאולוגיה ושל השוויון – ר.ס.ל, אבל המחויבות הרגשית הייתה לתפקיד המסורתי של האישה".²⁷

דבורה ברנשטיין מסכמת את חקר מעמדן של נשים בתקופת היישוב. היא מראה כיצד נאלצו נשים לנהל מאבק כפול: מחד, מאבק משותף להן ולגברים להגשמת המטרות הציוניות המשותפות בתהליך הקמת המדינה. מאידך, מאבקן של הנשים כנגד התפיסה המסורתית המגדרית תוך הבניית המקום הראוי להן כנשים בחברה החדשה. ברנשטיין טוענת כי הטרנספורמציה של היהודי הגלותי לאדם עברי חדש הייתה טבועה מראש בחותם גברי-זכרי, וכי נשים נדרשו לתת עדיפות ראשונה ל"משימות הגדולות באמת" – בניין הארץ, כיבוש העבודה, קליטת העלייה, ביטחון וכדומה. הן נדרשו להצניע את בעיותיהן נוכח בעיות הקולקטיב והאומה.²⁸ אף תנועת הפועלות, שהתארגנה כדי לקדם את מעמדן של הנשים, העניקה קדימות לנושאים לאומיים וממלכתיים על פני סוגיות בלניות-נשיות.²⁹ הנרטיב הלאומי היה הנרטיב המרכזי והמכונן והנשים הוגלו אל "עזרת הנשים", כדבריה של עמליה כהנא-כרמון.³⁰ המאבק הכפול שניהלו נשים וכן מורכבות מעמדן בחברה היישובית והישראלית עד ראשית שנות השבעים באים

גברים הוצגו כפועלים במרכז ונשים היו אלה שביקשו להידמות להם. מעניינת במיוחד היא הסדרה של זולטן קלוגר מ-1940, המצויה בארכיון התצלומים של הקרן הקיימת לישראל ונקראת נשים מתאמנות במילוי עבודתם של המגויסים לצבא. בתמונות הן מצולמות במדים של מכבי"אש, נוהגות במכונה חקלאית או מתקנות חוטי חשמל. הטקסט הנלווה לתצלום מלמד כי בימים רגילים נשאים התפקידים הללו בידיים גבריות, וכי רק בעתות מצוקה נקראות הנשים לאייש תפקידים אלה.³²

במאמרי "בעקבות צלמות עלומות, על צלמות מתקופת הצילום הציוני" ביקשתי להמחיש כיצד שלט ההיבט המגדרי בשדה הצילום, למשל בתכני הצילום ובנושאי.³³ כך לדוגמה בתצלומיה של הצלמת סוניה קולודני (Kolodny), שפעלה בעיקר בצורה עצמאית ומסחרית, נראות פועלות עובדות לצד הגברים בעבודה פיזית – במסיק זיתים, באריות תפוזים או בקשירת חבילות טבק. מעניין במיוחד הוא התצלום אריות פרי הדר בפרדס משנות השלושים המבטא חלוקה היררכית ומגדרית. בשורה האחורית, לצד הפרדס, עומדים גברים, חלקם בחליפות ובעניבות (אנשי ההנהלה?) וחלקם בבגדי עבודה (הקוטפים?). לפנייהם יושבות נשים בשתי שורות, וככל הנראה הן עסוקות במיון תפוזים. בשתי השורות הראשונות יושבים בחורים צעירים האורזים את התפוזים בארגזים. התצלום, המאורגן מבחינה סכמטית בצורה מושלמת, מבהיר לכל אחת ואחד מהו תפקידו או תפקידה המגדרי וכן את אופן חלוקת הסמכויות בהתאם לגיל ולמעמד. תצלומים רבים של קולודני מתארים סצינות ציוניות מובהקות נוספות – גפירים באימון ובצעירה, תרגילי ספורט לבניית הגוף (הן נשים והן גברים), עבודה חקלאית, התיישבות ובנייה. התצלום המורה פנינה סמסונוב ותלמידות בשיעור התעמלות (1932 לערך) (תמונה 2),

של ציפורה דויד מעין-חרוד מתוארת חדרות העבודה של הפועלות בשדה. התצלום המכוער מוקפד מאוד מבחינת התכנים והקומפוזיציה ותואם ברוחו ובתכניו את הצילום הציוני. כך גם התצלום של לילזטה גז'בינה (תמונה 1) משנות הארבעים בו נראית רוכבת גאה על סוס בשדה חרוש. ישיבתה הגאה, מראה פניה הקורנים, גופה המתמזג עם גוף הסוס וממלא את הפריים והשדה החרוש והמעובד ברקע – כל אלה בונים את הדימוי של "היהודייה החדשה". הן דוד והן גז'בינה פעלו בצורה עצמאית ובלתי ממסדית, ועבודתן ממחישה כיצד חלחלה



תמונה 1: לילזטה גז'בינה, ללא כותרת, שנות הארבעים בקירוב, אוסף פרטי.

האידיאולוגיה הציונית למרחב הפרטי ואומצה גם על-ידי נשים שלא עבדו עם גופים מוסדיים. יחד עם זאת, חשוב לציין כי מבחינה מספרית הייצוג שהיה ל"יהודי החדש" בצילום היה רב יותר מזה של "היהודייה החדשה", בין אם היא צולמה על-ידי גברים צלמים או נשים צלמות.



תמונה 2: סוניה קולודני, המורה פנינה סמסונוב ותלמידות בשיעור התעמלות, בקירוב, באדיבות ארכיון מוזיאון החאן לתולדות חדרה.

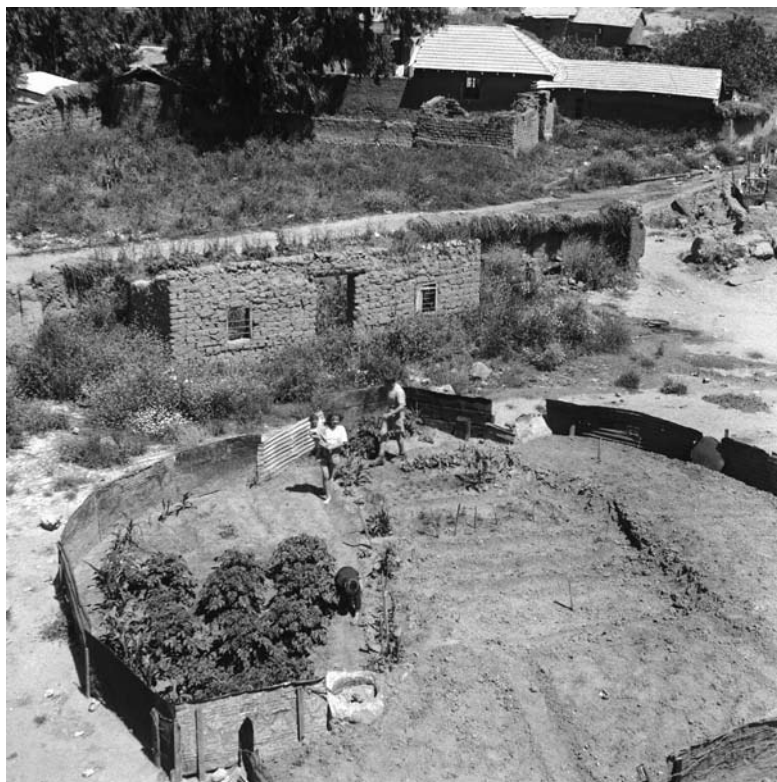


תמונה 3: טרודי שוורץ, חג המים בנגב הצפוני, מר הרצפלד נתכבד בפתיחת ברז המים המרכזי, 1951, באדיבות ארכיון התצלומים של קרן קימת לישראל.

ממחיש את האופן שבו העבריות החדשות דואגות לפיתוח הגוף ואת ההזדהות הטוטלית שיוצר גופן עם הסמל הלאומי המובהק – מגן דוד.

צלמות שעבדו עבור המוסדות הלאומיים

צלמות שונות צלמו עבור המוסדות ועבודתן לקחה חלק מודע בצילום הציוני המגויס. מדובר במספר לא גדול של צלמות שעבדו עבור המוסדות בצורה שיטתית והנפיקו את הדימויים שהתעמולה ציפתה מהן (כמו מגברים) לייצר. כך למשל, התצלום של טרודי שוורץ שצולם עבור קק"ל, חג המים בנגב הצפוני, מר הרצפלד נתכבד בפתיחת ברז המים המרכזי (1.1.1951) (תמונה 3), צולם לפי כל הכללים הציוניים "התקניים" – במרכז התמונה עומדת אישיות מרכזית,³⁴ המצולמת מלמטה כדי להעצים את דמותו של המצולם, הכללתם של אלמנטים תמטיים הכרוכים בחגיגות ובשמחה (פניו הזורחות של הרצפלד), הדגשת הקדמה באמצעות מכשור מתקדם, התמקדות



תמונה 4: טרדי שוורץ, הכפר הערבי עקיר (עקרון) שנכבש על-ידי כוחות צה"ל מיושב עתה על-ידי עולים חדשים, 1949, באדיבות ארכיון התצלומים של קרן קימת לישראל.

להם ונוצרה מנקודת מוצא של עליונות, שכן מספר הצלמות שעברו עם המוסדות והיקף עבודתן היה מצומצם. לא היה די בדימויים שהופקו כדי שניתן יהיה לייחס להן תפקיד משמעותי בהבניית השפה המכוננת. הצלמות הללו עשו שימוש בשפה הציונית באופנים שונים כחלק מיחסי הכח המגדריים שאפיינו את הצילום הציוני וכחלק מההתגייסות של נשים לטובת בניית הנרטיב הציוני. יחד עם זאת, ככל שהמחקר הניב עד כה, עבודתן של צלמות רבות לא עסקה בתכנים שונים מאלה שעסק בהם הנרטיב הציוני ולא חשפה את תמונת העולם שהתרחשה מאחורי הפרגוד האטום של תמונת העולם הציונית האדיאית. היא כמעט ולא חשפה

בנושא המים (סם החיים) וכדומה.³⁵ גם התצלום שצילמה שוורץ, ובו מהגרים יהודיים המתישבים בכפרים העקורים הפלסטיניים ב־1949 (תמונה 4), נוצר לפי הכללים הבלתי כתובים של הצילום הציוני. תצלומים אלה, כמו אחרים שצולמו באותו הסגנון, משקפים את האופן שבו הארכיונים הממסדיים התכחשו לנרטיב הפלסטיני של הפקעת הקרקעות שהתרחשה במלחמת 1948 ולבעיית הפליטים הפלסטינים ואת אופן ביטויים היוזואלי.³⁶ קשה לומר כי הצלמות שבהן דנתי תרמו תרומה משמעותית ביצירת השפה הציונית הלאומית, שהייתה מגמתית, חד־צדדית, התכחשה ל"אחרים" חברתיים ולעוולות שנגרמו

חנה ואפרים דגני (Degani) ("פוטו פריזמה") והסטודיו של האחיות מאיר בחיפה. רובן, כאמור, בחרו לעבוד בצורה עצמאית, בעיקר נוכח העובדה שמחלקות התעמולה במוסדות הטרור מדינתיים או עורכי העיתונים לאחר קום המדינה העסיקו בעיקר צלמים-גברים.⁴⁰ צלמות אחרות פתחו סטודיו בביתן ועבדו בו בצורה מקצועית, דוגמת בטינה אופנהיימר, ליזלוטה גז'בינה (לאחר סגירתו של "אישון"), הלה רייכמן ועליזה הולץ. אחרות עבדו בשעות הפנאי באופן שמזכיר יותר צילום של חובבים, בהתאם לרפוס שמתארת ברנשטיין, לפיו נותרה חלוקת העבודה בתקופת היישוב מסורתית לחלוטין: הגבר היה המפרנס העיקרי, ואילו האישה הייתה בראש ובראשונה עובדת משק הבית. רוב הנשים הנשואות נאלצו לוותר על העבודה שהייתה להן טרם נישואיהן ולטפל בילדים ובמשק הבית. נשים שהמשיכו לעבוד נשאו בעול הכפול של עבודה במשק הבית ומחוצה לו.⁴¹ חוקרות שונות רואות בחלוקה המגדרית למקצועות גבריים ונשיים מפתח להבנת מצבן הירוד של נשים. מרגלית שטרן מונה את הסיבות לכך שביישוב (בשנות העשרים והשלשים) התמקדו הנשים בעיסוקים שבהם שררה הפרדה עיסוקית גבוהה⁴² ואפיינו אותם תנאי עבודה ירודים, שכר זעום ומיעוט יוקרה. גם העובדה שנשים התאכזבו מעיסוק בעבודות "גבריות" תרמה לפנייתן למקצועות "נשיים".⁴³ אמנם למקצוע הצילום נקשרה הילה גברית ויוקרה, אך העובדה שניתן לעסוק במקצוע זה גם בתוך הבית (לא לה שלא היה ברשותן סטודיו מקצועי מחוץ לבית) מסבירה, במידת מה, את בחירתן בעיסוק זה.

ככל שנמצא עד כה, אף שהצלמות לא העמידו אלטרנטיבה חתרנית לצילום הצינוני, לא מבחינה פוליטית ולא מבחינה מגדרית, הרי שרבות מהן פיתחו שפת צילום אלטרנטיבית, ייחודית ואוונגרדית במסגרת עבודתן המסחרית.

את חייהם העשירים של ה"אחרים" החברתיים,³⁷ אלא התמקדה באוכלוסייה "העברית החדשה", האשכנזית-המפא"ינית,³⁸ והתעלמה מן העולות שנגרמו לחלקים שונים באוכלוסייה (כגון: נשים). עבודתן של צלמות אלה לא הראתה את המורכבות, את הבעייתיות ואת הקושי שאליו נקלעו הנשים במפגשן עם המציאות הכואבת שהבטיחה להן שוויון אך הותירה אותן בתפקידיהן המסורתיים. היא לא הראתה את קשיי ההתאקלמות בארץ, הפיזיים והנפשיים, או את התסכול ואת המרירות שנוצרו בעקבות הלחץ האידיאולוגי שהופעל על היחיד. היא לא חשפה את הייאוש שאחז חלקים באוכלוסייה, את המצוקה שבה היו נתונים רבים שהשאירו מאחוריהם תרבות, שפה ואורח חיים אינדיבידואלי ואת הקשיים האובייקטיביים של התמודדות עם תנאי אקלים קשים ועם עבודה פיזית מאומצת. ככל שמצאתי עד כה, עבודתן של אלה לא יצאה במחאה ביקורתית נגד הפרקטיקה הגברית ולא ייצרה קול חתרני-נשי. הצלמות לא סייעו ביצירת תמונת עולם אלטרנטיבית, ואף תרמו, גם אם בעקיפין, להבניית הסיפור הצינוני כסיפור המכונן היחיד, כאמת אחת מוחלטת ובלתי ניתנת לערעור.³⁹

הצילום העצמאי אוונגרדי

מרבית הצלמות שפעלו בארץ פתחו סטודיו עצמאיעסקו בצילום סטודיו/אובייקט מסחרי או עסקו בצילום "אישי". כך למשל, הסטודיו של רבקה קרפ (Karp) בירושלים, הסטודיו של סוניה קולודני בחדרה, סטודיו "אישון" של אלן רוזנברג ושל ליזלוטה גז'בינה בתל-אביב, הסטודיו של גז'בינה בתל-אביב שנפתח לאחר שרוזנברג עזבה את הארץ, הסטודיו של גרטה אקרמן (Ackermann) בפתח-תקווה, סטודיו "ארמוני" של אסתר זמזקי (אף הוא בפתח-תקווה), הסטודיו של מרלי שמיר (Shamir) ברחובות ואחרי כן בירושלים בשותפות עם



תמונה 5: חנה דגני, חומת העיר העתיקה, פינה דרומית מזרחית, 1938, באדיבות חנה דגני.

ושל לו לנדאוור. כך למשל הפוטומונטאז' של גז'בינה שנוצר למטרות מסחריות נעשה ברוח הצילום הגרמני שבו עסקה עוד בגרמניה, ומבטא את ערכיו של הצילום החדש.

גז'בינה, אופנהיימר ולנדאוור הטביעו את הערכים החדשים האוונגרדיים שספגו בגרמניה בתצלומי המסחר והתעשייה. האובייקטים בודדו, על-פי רוב, מסביבתם היומיומית, הם מדויקים ונקיים והם צולמו בתקריב ובאווירה קרה, לעתים תוך שימוש ייחודי באור שפיסל אותם. הם משקפים את ההשפעה הגרמנית, ובעיקר את הקשר לתצלומיהם של הנס פינסלר (Finsler) ושל רנגר-פאטץ' (Renger-Patzsch). אלה התאפיינו בצילומי תקריב, בשמירה על קווי המתאר של האובייקט שצולם במנותק מסביבתו ובקביעת סטנדרטים חזותיים גבוהים. בגרמניה היו עבודותיו המסחריות של פינסלר והיחס לאובייקטים שטבע רנגר-פאטץ' בראשית שנות השלושים בבחינת פריצת דרך. השימוש שרכות מהצלמות עשו בפוטומונטאז' (כגון

במאמרי "בעקבות צלמות עלומות"⁴⁴ הראיתי כי בעוד שהצילום הציוני ההגמוני והגברי נכנע במידה רבה למערך יחסי הכוחות שהכתיב הממסד ויצר את תנאי העבודה בשוק, הצלמות שלא עבדו בשיתוף פעולה עם הממסד היו משוחררות מתכתיבים ומאילווצים אלה, והיו חופשיות ליצור גופי עבודה בלתי תלויים וביקורתיים. אמנם לא כולן בחרו לעבוד בצורה אלטרנטיבית, אך אלה שביכרו לעשות כן פיתחו שפה אוונגרדית, שלעתים היו לה מאפיינים מגדריים. במאמר הצגתי את מרלי שמיר ואת בטינה אופנהיימר כמי שהפихו רוח אוונגרדית בצילום שלהן וכן הצבעתי על האחיות מאייר ועל חנה דגני. אף שעבודתן של האחרונות עוסקת בהיבטים של כוח בחברה הישראלית תוך אימוץ שפה וקודים הנתפסים כגבריים, הן פיתחו שפה מיוחדת וחדשה של מבני תעשייה (האחיות מאייר) ושל נופים ושטחים בנויים (דגני) (תמונה 5). ברבריי כאן אני מבקשת לציין גם את עבודתן של ליזלוטה גז'בינה

בנשיאת ציוד הצילום הכבד לעומת צילומי שטח. אף שגם גברים רבים עסקו בסוג צילום זה (למשל: יוליאן פירסט וקורט זילמן), הרי שחלוקת התפקידים המגדרית המסורתית תראה בו כמקצוע בעל אופי נשי יותר מאשר גברי. בשל כך, העיון בסוג צילום זה מאפשר להגיע לתובנות בנוגע לסוגיות רבות ובהן חיי נשים, יחסי ילדים-הורים וחיי משפחה בתקופה הנדונה. התצלומים הללו יכולים לשמש כטקסט החושף נושאים מגדריים שלא נדונו עד כה, ולכן מזמין גם הוא מחקר נוסף בתחום.

כרונולוגיה ודין בעבודתן של צלמות

שנות העשרים

את ראשיתו של הצילום המקומי ניתן לקבוע בסוף המאה ה-19 וראשית המאה העשרים, עם תחילת פעילותם של צלמים מקומיים כגון אדלשטיין (Edelstein), ראאד (Raad) ורפאלוביץ' (Raffalovich). רק לאחר שני עשורים מתחילות לפעול גם נשים צלמות בזירה המקומית. הן מתחילות לצלם במקביל באזורים שונים בארץ ועבודתן מסמנת את ראשיתה של יצירה נשית בשטח הצילום המקומי. ככל שידוע עד כה, קרימה עבוד (Abbud) היא הצלמת הפלסטינאית הראשונה וככל הנראה גם הצלמת המקומית הראשונה שהחלה לפעול בארץ בשנות העשרה של המאה העשרים.⁴⁶ היא נולדה בנצרת למשפחה נוצרית מלומדת בשנות השמונים של המאה ה-19. עבוד הייתה רווקה והקדישה את חייה לצילום. היא סיירה ברחבי הארץ ובלבנון וצלמה בעיקר נופים⁴⁷ – מחזה בלתי שכיח עד מאד באותה תקופה. תצלומיה שווקו בזמנה כגלויות. מעט ידוע על חייה ועל פועלה ולמעט תצלומי משפחה, הארכיון שלה לא נשאר. נותרו רק הגלויות ששיווקה, אותן ניתן למצוא אצל אספנים שונים והם העדות העיקרית לעבודתה. עבודתה הייחודית

גז'בינה ולנראוור), לעתים בשילוב טיפוגרפיה (גז'בינה), אף הוא ברוח הצילום (הגרמני) החדש, מלמדים על האקלים האקספרימנטאלי שהן ביקשו למסד בצילום (תמונה 6).⁴⁵ צלמות שונות עסקו במה שיכול להיותפס



תמונה 6: ליזלוטה גז'בינה, ללא כותרת, ישראל, שנות הארבעים, אוסף פרטי.

כ"נושאים נשיים" – ילדים, חינוך, תצלומי משפחה ודיוקנאות. סטודיו "אישון" התמקד בצילום ילדים, גז'בינה המשיכה לצלם ילדים גם לאחר עזיבת רוזנברג; פעמים רבות צילמה סוניה קולודני גננות וגני ילדים, מורות, מורים וילדים בבית הספר; עליזה הולץ התמקדה בצילום דיוקנאות בסטודיו, על-פי רוב היו המצולמים מסולתה ומשמנה של ירושלים; לצד הצילום המסחרי צילמו האחיות מאייר ילדים ודיוקנאות; הצלמת אסתר זמצקי צילמה אף היא בסטודיו ילדים, דיוקנאות וכדומה. מעבר לעובדה שסוגי צילום כאלה נתפסו כ"נשיים", הרי שגם לא הצריכו הפעלת כוחות פיזיים

בתה ועזבה את בעלה ואת המסגרת המשפחתית המחמירה, אימצה את הרוח הסוציאלי-דמוקרטית של ערב מלחמת העולם הראשונה, הפכה לקומוניסטית ולחמה למען חיים עצמאיים, הן במובן הערכי-אידיאולוגי והן במובן הכלכלי. לאחר גירושה חזרה לשם נעוריה. ב-1904 החלה ללמוד צילום בעיר טרנובין. לפני פרוץ מלחמת העולם הראשונה עברה לווינה ועבדה בסטודיו לצילום. במקביל היא התקרבה לחוגים ציוניים ולחלוצי העלייה השלישית, וב-1919 התקבלה לעבודה בבית העולים בווינה. דוד היגרה לארץ ב-1923 והצטרפה לעין-חרוד. מאחר שאפשרו לה להיקלט רק במעמד של "הורה", מעמד שדרש ויתור על זכויות רבות ועל מעורבות בחיי הקהילה, היא עברה לתל-אביב ועבדה במשך כשנה עם הצלמת הלה רייכמן. לאחר כשנה חזרה לחיות בעין-חרוד לצד בתה ונכדיה. תצלומיה משקפים את ראשית החיים בעין-חרוד ואת ההתיישבות מנקודת מבט בלתי ממסדית. דוד לא עבדה עבור גוף ממלכתי כלשהו. אף שניכר בתצלומיה הממד הציוני המגויס, הם צולמו ככל הנראה מתוך שאיפה תיעודית. דוד צילמה במצלמה גדולה וריטשה את פלטות הזכוכית הגדולות לאחר פיתוחן. היא נפטרה בגיל 54 לאחר מאבק במחלה ממושכת. מן הארכיון שלה שרדו רק תצלומים, בעוד שהנגטיבים נהרסו בעקבות פגע טבע. חייה של דוד משקפים, כאמור, מעבר מהפכני מחיים דתיים קיצוניים ומסורתיים לחיים עצמאיים וחילוניים תוך אימוץ השקפת עולם ליברלית, בחירה במקצוע הצילום וחיים שיתופיים בקיבוץ.

סוניה קולודני⁵² (1908-1999) נולדה בפינסק שברוסיה. ב-1914 גורשה עם משפחתה לפולין, ושם החלה ללמוד צילום כילדה-שוליה בסטודיו בוורשה. היא היגרה לארץ ב-1922 והתיישבה בחדרה בעקבות אחיה שהיגר שנתיים לפניו. היא פתחה סטודיו עצמאי לצילום עוד

של עבוד, שהייתה כרוכה גם בהפעלת כוחות פיזיים (נשיאת ציוד צילום כבד למקומות השונים שבהם סיירה), סללה את הדרך לצלמות היהודיות שבאו אחריה. הופעתן של נשים צלמות בשנות העשרים בחברה היהודית קשורה אולי לתחושת המהפכה שהרגישו נשים אלה ולתחושה שהכל פתוח גם בפניהן, כפי שמציין מירון.⁴⁸ רובן עסקו בצילום ישיר ותיעודי שאפיין את התקופה. גם אם הן לא היו מורדות, רדיקליות, או מחדשות בדרך פעולתן בשדה הצילום, הרי שעצם הופעתן של נשים בשמי הצילום המקומיים הייתה תופעה חדשה. גרטה אקרמן⁴⁹ (?-?) נולדה בוילין שבפולין על גבול גרמניה. אקרמן, צלמת וציירת, למדה צילום בפולין והיגרה לארץ בראשית שנות העשרים בעקבות הכרותה עם שחקן הכדורגל האלמן מיכאל אקרמן. אקרמן הייתה הצלמת-אישה הראשונה של העיר פתח-תקווה.⁵⁰ הסטודיו שלה היה ממוקם ברחוב מוהליבר במרכז העיר, ושם היא צילמה בעיקר פורטרטים. ייחודה היה בכך שציירה פורטרטים על-פי התצלומים שצילמה, או ציירה על תצלומים שהורפסו על נייר מט, דבר שלא היה מקובל בתקופתה. אקרמן התפרנסה גם מציור פורטרטים בבתים של אנשים. בשנות השלושים היו לאקרמן קשרים עם צלם ערבי בשם קאיילי (ככל הנראה עם מוחמד סאלח אל-קייילי שעסק בעיקר בקולנוע), והיא עבדה אצלו במשך תקופה מסוימת. בניה מספרים כי היא סגרה את הסטודיו ברחוב מוהליבר במחצית השנייה של שנות הארבעים, לאחר שבעלה קיבל עבודה בנתניה. אקרמן לא השאירה אחריה ארכיון ואת עבודתה ניתן למצוא עדיין בבתים פרטיים.

ציפורה דוד⁵¹ (1882-1936) נולדה בעיירה ויוניץ שבאוסטרו-הונגריה למשפחה אדוקה ומחמירה. ב-1901 נישאה בשידוך לאברך שאול פרידמן ממשפחת רבנים, ולשניים נולדה בת בשם שיינדלה. לאחר שנה לקחה דוד את

ב-1924, לאחר שנולדה בתה הגדולה, והשניים התיישבו בתל-אביב. אחרי 1927 פתחה רייכמן אטליה לצילום במרפסת ביתה ברחוב אלנבי 19, שנשא את השלט "אטליה לצילום אמנותי". רייכמן התמקדה בצילומי סטודיו וצילמה את גדולי היישוב, ובהם ביאליק, שרת ורובינא. רייכמן הייתה מיוחדת עם ציפורה דוד ואף צירפה אותה לתקופה קצרה לסטודיו שלה ברחוב אלנבי (בזמן שדוד חייתה בתל-אביב). ב-1935 עברה המשפחה לרחוב שלמה המלך פינת תל-חי, אז השליכה רייכמן את כל הפלטות שצילמה עד אז. בתה יהודית, שלמדה את רזי הצילום מאמה החל מ-1945, המשיכה לצלם עד 1956. גם הפלטות שצולמו בין 1935 ל-1953 הושלכו על-ידי הבת.

שנות השלושים והארבעים

עד סוף שנות העשרים הייתה העשייה בשטח הצילום המקומי מצומצמת. מספר קטן יחסית של צלמים וצלמות יהודים פעלו בארץ, והצילום, אף שהחל להתגייס בשירות הרעיון הציוני, היה ברובו תיעודי וקלאסי. אלא שבשנות השלושים חלה תפנית משמעותית. הגורם הראשון לפריחה במדיום הצילום בחברה היהודית המקומית היה בעיקר גל ההגירה הגדול מאירופה, ובמיוחד מגרמניה לאחר 1933. אינטלקטואלים ואנשי רוח רבים שברחו מאימת התחזקות המפלגה הנאצית הביאו עמם את המודעות לשימוש בצילום באמנות ובתקשורת המונים. גרמניה של שנות העשרים וראשית שנות השלושים התאפיינה בפריחה תרבותית ואקדמית. רובם של הצלמים שהגיעו לארץ הושפעו ממגמות "הצילום החדש" שנוצר בכתי הספר החדשניים לאמנות, כמו "הבאוהאוס", ונראה בתערוכות הצילום הרבות ברחבי גרמניה ובספרי הצילום והמגזינים הרבים שראו אור באותם ימים ודנו במגמות החדשות לצילום, שזכה גם לכינוי "הראייה החדשה". האנשים שבחרו לעסוק

בהיותה נערה, ככל הנראה לא עבדה בשיתוף פעולה עם הממסד וצילמה בעיקר את בניית המושבה, את האזור ואת האנשים. סוג הצילום שלה – הישיר או המבוים – הינו קלאסי, אך ניכרת בו תפיסת עולמה הציונית והשפעות מקומיות. כך למשל תצלום הסטודיו משנות העשרים שבו נראים שומרי המושבה חבושי כאפיות. תצלום זה תאם את הסגנון האוריינטלי ואת האופן שבו ניסו המתיישבים להידמות לערבים בני הארץ. אישיותה הייחודית ופעולתה הנחושה והאינטנסיבית בשטח הצילום מגיל צעיר ראויים לציון, זאת בשעה שהשימוש במדיום הצילומי היה כרוך במאמץ פיזי ולא היה נפוץ בארץ, בעיקר בקרב נשים. קולודני נישאה בסביבות גיל 40 לצבי פיוטסקה ולא ילדה ילדים. היא צילמה עד שנות השישים. את ארכיון התצלומים שלה היא תרמה למוזיאון החאן בחדרה.

הלה רייכמן⁵³ (1893–1953) נולדה באושוויץ שבפולין למשפחת רוזנבלום (Rosenblum). מסלול חייה רצוף בנדודים. היא גדלה בקרקוב, ובנעוריה, ככל הנראה בעשור הראשון של המאה העשרים, עברה המשפחה להתגורר בבלגיה לאחר שאחיה הבוגר ממנה נישא לאישה בלגית. לאחר מכן היגרה משפחת רוזנבלום לווינה, שם היא טיפלה בילדים עיוורים. בזמן מלחמת העולם הראשונה למדה רייכמן צילום בווינה בבית הספר הגבוה ללימודים גרפיים. עם סיום לימודיה היא היגרה להולנד והתמחתה בסטודיו של צלמת מקומית.⁵⁴ לאחר תקופה קצרה היא חזרה לפולין והצטרפה לחבורה של סוציאליסטים רדיקליים שביניהם היו ברל לוקר (Luker) וריכרד קאופמן. רייכמן, שהייתה שמאלנית מאוד בעמדותיה, לימדה בוורשה בבית ספר לילדי הפרולטריון וחייה עם ישראל רייכמן ללא נישואים.⁵⁵ בני הזוג היו פעילים מאוד בארגון פועלי ציון ובפרט ישראל רייכמן. ישראל היגר ארצה ב-1923⁵⁶ והלה

ש"תיאור" המציאות יישאר קוהרנטי, ברור, קל להכנה ובעל מסר פשוט. אל התצלום צורך, על-פי רוב, טקסט פרשני שכלא את התצלום במשמעות קונקרטית.

המוטיבציות של המהגרים מאירופה לעסוק בצילום בשנות השלושים והארבעים היו רבות ומגוונות. ביניהם היו בעלי ניסיון בצילום עיתונאי, מהם בעלי השכלה אמנותית, וחלקם היו פעילים כבר באירופה בתחום האמנות, הצילום או הפרסום. נוסף על כך היו שבחרו לעסוק בצילום בשל גורמים אחרים, כגון קשיי השפה העברית ובחירה בשפת הצילום האוניברסאלית, או אהבתם לתחום שגרמה להם לעסוק בו בארץ גם ללא השכלה פורמאלית קודמת – התוצאה הייתה שימוש גובר והולך בצילום לצרכים שונים ופיתוחה של שפת צילום מקומית ייחודית.

בתוך כך החלה בשנים הללו לעבוד קבוצה גדולה מאוד של צלמים.⁵⁸ על אף מספרן הגבוה, פעילותן התרחשה בעיקר בתחום המסחרי או בספרה הפרטית ולא בתחום הצילום הממוסד. ניתן לומר כי הצילום הקנוני בשנות השלושים והארבעים נשאר גברי באופן מובהק, וכי נשים מצאו ערוצי ביטוי וחשיפה אלטרנטיביים. מרבית הגברים תפסו עמדות מפתח בשדה הצילום במוסדות שהעדיפו להעסיק גברים – בשנות העשרים בעיקר את שוויג (Schweig) ובשנות השלושים בעיקר את קלוגר (Kluger). כמו כן היישוב היה נתון רוב הזמן בקשיים כלכליים, והראשונות להיפגע מכך היו הנשים.⁵⁹ נשים רבות בחרו בתחום הצילום היות והוא אפשר להן עצמאות כלכלית: היו שפתחו סטודיו לצילום עצמאי, בודדות עבדו בשיתוף פעולה עם המוסדות הציוניים, היו שחברו להתאחדות הצלמים המקצועיים, היו שהתחילו לעבוד עם בעליהן ומאוחר יותר פנו לעבוד לבד, והיו שהקימו סטודיו לצילום בבית וצילמו בשעות הפנאי. למרות כל ההסתייגויות, ניתן

בצילום הושפעו מכוחו המהפנט של האוונגרד שהתבטא ב"צילום החדש" (האובייקטיביות החדשה, הפוטו'ורנליזם החדש), בהתפתחות ההיבטים התיאורטיים בצילום והאקספרימנטיזם נוסח מוהולי-נאג' (Moholy-Nagy).

הגורם השני שתרם רבות לשגשוג ולהתפתחותו של תחום הצילום בארץ בשנים הללו היה הצרכים ההולכים וגוברים של המוסדות הלאומיים לחומר תעמולתי ולהפצה ויזואלית של הרעיון הציוני. בשנים הנדונות התפתחו מאוד מחלקות הצילום במשרדי התעמולה של הגופים הממסדיים (הם הוקמו בשנות העשרים), ועובדה מכרעת זו השפיעה מאוד על ראשיתו של הצילום היהודי הציבורי והפרטי. הגעתם של אנשי רוח, צלמים ואמנים מאירופה ובמיוחד מגרמניה, בדיוק באותה עת שבה החלו המוסדות להבין את הפוטנציאל הטמון במדיום של הצילום לצורכי תעמולה, נתנו תנופה משמעותית לפעילות בשדה וחרצו השפעות שונות עד אמצע-סוף שנות השישים.

הגורם השלישי שהביא לשימוש הגובר בצילום בשנים הללו כרוך בהתגברות הקונפליקט הלאומי. המוסדות נדרשו לתת מענה הולם בארץ ובחו"ל להתקוממות האוכלוסייה הפלסטינית, ולפיכך היו זקוקים לחומרי הסברה רבים ומגוונים שיתמכו בתפיסת העולם הציונית.⁵⁷ המוסדות הלאומיים היהודיים בארץ והמהגרים מגרמניה היו אחראים אפוא ליצירת קנון צילומי (מגויס) מודרני, שהוא הכלאה ייחודית ומקומית בין הריאליזם העממי לאוונגרד המודרני. מצד אחד, הם עשו שימוש בדימויים בודדים או בסדרות קטנות שדגלו בייצוג הרואי של החלוץ: צילום מזוויות בלתי שגרתיות המעצימות את האובייקט, העמדה בלתי קונבנציונלית של האובייקט, חיתוכים של הפריים, העדפת תצלומים בודדים על פני סדרות גדולות וכדומה. מצד שני, הם העדיפו



תמונה 7: סטודיו אישון, פלייר פרסומי, 1933-1935, תל-אביב, אוסף פרטי.

לזהותם לפי התאריך. ב־1947 עזבו בני הזוג גידל לאמריקה וחיו שם עד 1959. סוניה גידל פרסמה עם בעלה 23 ספרי ילדים מצולמים על ארצות שונות, ובהן ישראל.⁶¹ לדבריה, היא כתבה את כל הספרים, וטים צילם את מרבית התמונות. הם עברו למינכן ב־1959 ונפרדו ב־1968. הקשר עם גידל אבד וככל הנראה היא עדיין מתגוררת בשווייץ.

ליזלוטה גז'בינה⁶² (1908-1994) נולדה בקרלסרוהה (Karlsruhe) שבגרמניה למשפחת ביליגהיימר (Billigheimer) ולמדה צילום ב־Badische Landeskunstschule Karlsruhe. היא הצטרפה לסגל ההוראה בבית הספר ולימדה שם גרפיקה שימושית בין השנים 1929-1930. היה זה תחום עיסוקה המרכזי שלתוכו שולב הצילום באופן משמעותי.⁶³ בהוראת הממשלה היא פוטרה ב 1930,⁶⁴ ושנתיים מאוחר יותר, בינואר 1932, היא פתחה סטודיו לצילומי פרסומת ולהוראת הצילום בקרלסרוהה ברחוב ביסמרק 51. שם הסטודיו היה "BILFOTO", שהוא הרכב המכיל את תחילית שם משפחתה לפני נישואיה עם המילה FOTO. עם התחזקות התנועה הנאצינל-סוציאליסטית היא סגרה את הסטודיו, עזבה את גרמניה והיגרה לארץ באוגוסט 1933. זמן קצר לפני כן היא נישאה לד"ר יעקב גז'בין, רופא צעיר שהתמחה ברפואת נשים. בארץ הקימה גז'בינה עם

לאבחן את שנות השלושים והארבעים כשנות השיא של היצירה הנשית בשדה הצילום. צלמות רבות החלו לפעול בשנים הללו, ופעילותן הורגשה לא רק מבחינה מספרית אלא גם מבחינה תוכנית וערכית. רבות מהן פיתחו שפה חדשנית, נועזת ופורצת גבולות, שעמדה בניגוד לצילום הציוני הממוסד של התקופה ונוכחותן "האחרת" הורגשה.

סוניה אפשטיין (Epstein), (נ. 1922) לימים סוניה גידל (Gidal),⁶⁵ נולדה בברלין והייתה חברה בתנועת הנוער הציוני. מטעמים ציוניים היא היגרה לבדה לארץ עם עליית הנוער ב־1938. בין השנים 1938-1940 למדה אפשטיין בקיבוץ משמר העמק, שם קיבלה מצלמת לייקה במתנה והחלה לעבוד בחדר החושך. ב־1940 עזבה את הקיבוץ ולמדה צילום ב"פוטו גנן" (Ganan) בירושלים ורישום ב"בצלאל". לפרנסתה שימשה ב"בצלאל" מודל לציירים רבים. ב־1941 פגשה את טים גידל, שכבר עבד כצלם מדווח (photo reporter) והחלה לעבוד במעבדה שלו. סוניה וטים נישאו ב־1944. כשגידל עזב לקהיר לצלם עבור העיתון הצבאי הבריטי Parade (1942-1945) החלה סוניה גידל לצלם עבור מספר מוסדות: הסוכנות היהודית, קרן קימת לישראל, קרן היסוד וויצ"ו ועבור ה-Public Information Office הבריטי. התצלומים אינם נושאים את שמה הפרטי, וניתן



תמונה 8: ליזלוטה גז'בינה, **ללא כותרת**, ישראל, שנות הארבעים, אוסף פרטי (במקור הרקע צבוע בכחול).

תיעלה גז'בינה בארץ לתחום הצילום. הדבר קיבל ביטוי הן בנושאי הצילום והן בהיבטים הפורמאליים של היצירה – חיתוכים, צביעה, זוויות חריגות וכדומה (תמונה 8). אמנם, עבודתה עבור ויצ"ו הינה ברוח התעמולה (כפי שמצוין באישור שניתן לה מטעם הארגון, וראו לעיל), אבל בזמנה החופשי היא נהתה אחר הצילום המשוחרר, החופשי והניסיוני.

עליזה הולץ⁶⁸ (1896/1898–1993)⁶⁹ נולדה בברלין למשפחת הולץ. היא למדה צילום בברלין אצל אלפרד ברנהיים (Bernheim), מגרולי הצלמים בגרמניה שהיגר לארץ ב-1934. הולץ החליטה למרוד בהוריה שייעדו אותה להיות קצרנית, וניסתה להתקבל ללימודים בבית הספר של ברנהיים, שהתלבט אם לקבל את המזכירה לבית ספרו, והתרצה רק לאחר בקשותיה החוזרות ונשנות. "מצוידת בבוקס-טאנגור, 'המצלמה הכי פרימיטיבית שהייתה',

חברתה מילדות אלן רוזנברג סטודיו לצילום ילדים בשם "אישון" (תמונה 7). הסטודיו היה פעיל עד עזיבתה של רוזנברג ללונדון ב-1935, ולאחר מכן הקימה גז'בינה סטודיו עצמאי לצילום ללא שותפים ברחוב בן-יהודה 7 בתל-אביב.⁶⁵ סמוך לסטודיו, כנהוג באותה תקופה, הציגה גז'בינה את עבודותיה לעיני העוברים והשבים בתוך ויטרינה שפנתה לרחוב. לאחר מספר שנים עברה גז'בינה לעבוד בביתה, תחילה בבן-יהודה 204 (שם התגוררו עד שנת 1956) ואחר כך בביאליק 17. גז'בינה עבדה תקופה ארוכה עבור ארגון ויצ"ו (בין 1934 ל-1947) וצילמה עבורם כנסים, אירועים חגיגיים, תערוכות וקבלות פנים. פרט לכך היא גם צילמה עבורם "צילומי תעמולה".⁶⁶ גז'בינה הייתה ממקימי התאחדות הצלמים המקצועיים בארץ-ישראל ופעילה מאוד במאבק הצלמים בהגנה על זכויותיהם, כפי שאפרט בהמשך. היא הייתה מעורה מאוד בעשייה בשטח הצילום והייתה מיורדת עם צלמים רבים, ביניהם רוזנברג, פריץ-כהן וזיגנר-פרינץ (גולדמן), אלפונס הימלרייך וקורט זילמן. גז'בינה שלחה ידה גם בכתיבת שירים בגרמנית והפסיקה לצלם ב-1959 או ב-1960. בארבע שנות חייה האחרונות התגוררה בפתח-תקווה ונפטרה שם לאחר מחלה ממושכת.

בארץ עסקה גז'בינה בעיקר בצילום ילדים,⁶⁷ בצילום מסחרי ובצילום תעמולתי עבור ויצ"ו, ואילו בגרמניה עסקה בעיקר בגרפיקה ובפרסום תוך שימוש מסיבי בצילום, ביצירת פוטומונטאז'ים ועיבוד של תצלומים. אלה כללו חיתוך של תצלומים, הדבקתם, צביעתם, שימוש בטיפוגרפיה אוונגרדית ויצירת קומפוזיציות חדשניות כפי שהראיתי לעיל. את ההיבטים הניסיוניים שאפיינו את עבודתה בגרמניה שנעשתה ברוח "הצילום החדש" של תקופת ויימר (שממנו נשארו דימויים רבים), ושהתבטאו אז בעיקר בגרפיקה,



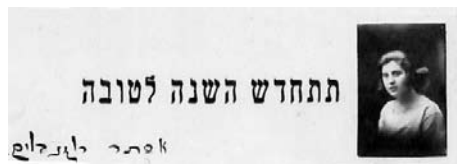
תמונה 9: עליזה הולץ, תהלוכת נבי מוסא, לא מתוארך, אוסף פרטי.

והן של ילדים. "צילמתי את אליעזר קפלן, שר האוצר הראשון, את זיגפריד מוזס, מבקר המדינה הראשון, את דוד גויטיין, נשיא בית המשפט העליון הראשון", היא מספרת. "צילמתי את בן-גוריון שהיה הולך פעם בשבוע לאכול אצל בן-צבי [...] צילמתי את שרת כשעוד היה שרתוק, את המשפחה של רב יוסף ושל גרעון האוזנר, את אליהו מרידור ואת דן מרידור כשהיה בן שנתיים [...] צילמתי את אוסישקין עם הילד שלו [...] צילמתי את המשפחה של ש"י עגנון, את מרים ילן שטקליס [...] ואת מרטין בובר". היא הייתה פרנסית בעבודתה, וכל צילום דיוקן

ופילים שקנתה בבית מרקחת, נשלחה הולץ בתור מבחן קבלה לצלם את עיקול רהיטי משפחת ניטשה". הולץ התקבלה ללימודים אצל ברנהיים וספגה ממנו את רוח הצילום החדש של התקופה. ב-1935, סמוך להגירתו של ברנהיים, היא היגרה לארץ, ובמשך כחמש שנים שימשה כאסיסטנטית שלו. הולץ מדברת על השפעתו של ברנהיים על עבודתה,⁷⁰ אך גם על כך שהשתחררה מתפיסת הצילום שלו מאוחר יותר. היא ראתה בצילום ייעוד ולא רק מקצוע.

שנים רבות התמקדה הולץ בעיקר בצילום דיוקנאות, הן של מבוגרים ושל אישים חשובים

ולאחר שלקה באסטמה, מכר את האדמות שרכש וחזר לפולין. חיים זמצקי, חברה של אסתר מסובלקי, היגר לארץ ב-1925 והתיישב בקיבוץ גבעת השלושה. לאחר שנתיים הוא שלח לאסתר סרטיפיקט, והיא היגרה בעקבותיו בסביבות 1927-1928. אסתר וחיים התחתנו בפתח-תקווה ב-1932 ליד בית הכנסת הגדול ברחוב חובבי ציון. הם התגוררו בפתח-תקווה, ואסתר עברה תקופה קצרה אצל הצלם אפרים ארדה בתל-אביב. באמצע שנות השלושים היא פתחה סטודיו בשם "סטודיו ארמוני",⁷² בצריף שהיה ממוקם בחצר ביתם ברחוב חובבי ציון 21, שהיה אחד הרחובות הראשיים של פתח-תקווה. הקיר הצפוני נבנה מזוכית שסידה לבן כדי ליצור תאורה מיוחדת. בדיוקנאות שלה ניכרת השפעת הצילום החדש האוונגרדי הרוסי והגרמני המתאפיין בזוויות חריגות, בשימוש בתאורה ניגודית וכדומה, וניתן לומר שהיא הקדימה צלמים מקומיים חשובים כמו הלמר לרסקי (Lerski) שייבאו מגמות אלה והטמיעו אותם לתוך העשייה המקומית. כן ניכרים בעבודתה היבטים ניסיוניים של "שריפת" הדימוי המצולם באמצעות הצפתו באור, חיתוך הדימוי והדבקתו על רקע ניטראלי וכדומה. בסביבות 1945 העתיקה זמצקי את הסטודיו למקום מגוריה החדש ברחוב שטמפפר 7 בפתח-תקווה, שם מיקמה גם את הסטודיו. זמצקי צילמה, כאביה, בעיקר דיוקנאות במצלמת רוליפלס. היא פעלה כצלמת עצמאית מאמצע שנות השלושים ועד סוף שנות החמישים. בשנות השישים עבדה ב"פוטו גלנר" בפתח-תקווה. זמצקי הרבתה גם לצייר,⁷³ עסקה בתרגום של שירים מידיש ואף כתבה שירים ופרסמה ספר שירים בשם **יום מתעורר לתחייה**.⁷⁴ הספר מוקדש למשפחתה שלא מימשה את חלום האב להגר לארץ ונספתה בשואה. בתה מגדירה אותה כ"פמיניסטית", ומספרת כי היא ניסתה להקים באמצע שנות השלושים ארגון של נשים



תמונה 10: אסתר זמצקי, **תתחדש השנה לטובה**, אגרת שנה טובה, תרפ"ז, באדיבות משפחת הצלמת.

נמשך "בין שתיים לארבע שעות האחר". אחר כך בילתה זמן רב בפיתוח הסרט במעבדה ובהדפסת התמונה במטבח ביתה, שם היה הסטודיו שלה. את התצלומים החשובים תלתה בוויטרינה שהייתה ממוקמת סמוך לביתה ברחביה. מדי פעם, ובעיקר מאמצע שנות הארבעים, צילמה הולץ גם אירועים בהזמנת המוסדות, כגון הלווייתו של פנחס רוטנברג, מקים תחנת הכוח הראשונה, "שהתנהלה בשלג", וגם תצלומים ביוזמה אישית, כמו תהלוכת נבי מוסא (תמונה 9). לא ברור מה הביא את הולץ לצלם את האירוע, שממנו נותרו תצלומים רבים, אך תצלום זה מלמד כי הולץ צילמה גם נושאים שאינם ציוניים. באותה תקופה מעט מאוד צלמים צילמו את "האחר" הפלסטיני, ובפרט תהלוכות כמו נבי מוסא, שהן בעלות ממד פוליטי.

הולץ, שנפטרה בירושלים, לא זכתה בחייה לחשיפה, ותצלומיה מעולם לא הוצגו בתערוכות בגלריות ובמוזיאונים. פרטים רבים על חייה ועל עבודתה עדיין ממתנים להיחקר ולהיחשף, הארכיון שלה עדיין לא נחקר ונסרק.

אסתר זמצקי⁷⁵ (1909-1978) נולדה בסובלקי (Suwalki) למשפחת רוזנבאום (Rosenbaum). אביה היה צלם סטודיו שצילם בעיקר דיוקנאות, וממנו היא למדה את מלאכת הצילום. בהיותה בת 16 נשלחה לוורשה להעמיק את ידיעותיה בתחום, וכשסיימה ללמוד חזרה לעזור לאביה בסטודיו (תמונה 10). בשנות העשרים המוקדמות ביקש אביה לבדוק את האפשרות להגר לארץ. הוא קנה אדמות בחדרה, שהה בה כחצי שנה

בגרסתו הגרמנית, אשר כלל גם התנסויות בפוטומונטאז'ים. לנדאוור לא ויתרה על החזון, וב-1947⁸³ וככל הנראה גם ב-1950 נסעה לניו-יורק בניסיון לגייס כספים להקמת המחלקה.⁸⁴ לאורך כל התקופה התמודדה לנדאוור עם חסרוננו של ציוד בסיסי ועם המחסור בכיתות לימוד, ולעתים אף ניהלה שיעורים בביתה. בישיבת מורים שהתקיימה ב"בצלאל" החדש בתאריך 18.6.1947 מספרת לנדאוור על קשייה: "באשר למחלקה לצילום הרי זה היה בעצם ניסיון והיו רק קשיים. לא היו חומרים ולא היו מכשירים וכן לא הייתה עבודה משותפת עם המורים, בייחוד עם מר דויטש [...]. חוסר המקום בבית-הספר, הצורך לעבוד בביתי הפרטי, ומכשירים מעטים ביותר. כל קבוצה לומדת רק 4 שעות בשבוע. והרי זה מקצוע מעשי שיש להקדיש לו יותר זמן. ומשום כך אי אפשר להמשיך בצורה זו [...] ברעתי לסוע [וכן במקור, ר.ס.] לארצות הברית לניו-יורק בבית ספר מיוחד לצילום בצבעים טבעיים. כמו כן הוזמנתי למעבדת קודק רוצ'סטר לעבוד שם. אני מקווה להשיג שם מכשירים וכן ידידות שאולי ירצו לעזור למחלקה הזאת. זוהי התוכנית הרחבה ומה שנחוץ עתה הוא חדר לצילום וחדר אופל ומכשירים נחוצים מעתה. אשר למספר התלמידים הרי הדבר תלוי במקום ובמכשירים."⁸⁵

לנדאוור נאלצה להתמודד גם עם שאלות באשר לתכנים של מדיום הצילום. היא ביקשה להפריד את המחלקה לצילום מזו של הגרפיקה השימושית ולהקים מחלקה גדולה. אולם בפועל העלויות הגבוהות הכרוכות בהקמת המחלקה היו לה למכשול.⁸⁶ בריאיון רדיופוני אמרה לנדאוור: "הצילום המודרני כבש לו זה מכבר מקום נכבד בין האמנויות. בעיני רבים מקום הצילום הוא: 'מה האמנות הזו לכס?' ניגשים לתיבה, לוחצים בכפתור והנה צילום! אך לאמיתו של דבר צלם-אמן מצייר באמצעות האור על לוח הצילום

לשוויון זכויות בפתח-תקווה עם אישה בשם גברת רבינוביץ'.⁷⁵ לדברי הבת, השתיים נהגו להיפגש בביתה של זמציקי, ארגנו הרצאות וניסו להעלות בקרב נשות העיר את המודעות למעמדן. הארגון פעל עד מלחמת 1948. לאחר מותה זרקו בני משפחתה של זמציקי את ארכיון הנגטיבים שלה שהיה מאוחסן במרפסת ביתה. לו לנדאוור (1991-?) נולדה בגרמניה. לנדאוור היא מן הצלמות הייחודיות שפעלו על מנת לתרום לעשייה הציבורית בתחום הצילום, ועבודתן הייתה פורצת דרך. היא ניסתה להקים מחלקה לצילום ב"בצלאל" שתהא מופרדת מן המחלקה לגרפיקה שימושית,⁷⁶ בתקופה שבה רבים עדיין הטילו ספק בצילום כאמנות. ככל הנראה למדה לנדאוור צילום בברלין. היא הייתה אשתו של גיאורג לנדאוור, פעיל ציוני ומנהל המשרד הארצישראלי בברלין,⁷⁷ וכן מנהל הפדרציה הציונית של גרמניה.⁷⁸ בארץ שימש לנדאוור בתפקידים ציבוריים שונים, וביניהם כמנהל הכספים של עליית הנוער, כמנהל הכללי של מחלקת ההתיישבות של עולי גרמניה של הסוכנות היהודית⁷⁹ וכחבר בוועד המנהל של "בצלאל". בני הזוג לנדאוור נישאו עוד בגרמניה, ויחד הם היגרו לארץ ב-1933. טרם הגירתה ביקרה לנדאוור בארץ פעמיים, בין 1926 ל-1928. לאחר הגירתה היא הרבתה לעבוד עבור קרן היסוד, וכבר עם הגיעה צילמה עבורם את הבנייה בקיבוצים ואת הארכיטקטורה החדשנית של תקופתה.⁸⁰ במקביל היא עבדה גם באופן עצמאי ועשתה ניסיונות בפוטוגרמות, בצילומי תקריב של טבע דומם (בעיקר פרחים) ובצילום של דיוקנאות.⁸¹

לנדאוור הייתה המורה הראשונה לצילום בארץ ב"בצלאל" החדש. ב-1941 בישר ארדון על הקמת המחלקה לצילום,⁸² אך החלום לא הצליח להתממש, ולנדאוור לימדה צילום במסגרת המחלקה לגרפיקה שימושית. היא הנחילה לסטודנטים את חזון "הצילום החדש"

כך קשה לאפיין אותה. ב־1954 נפטר בעלה גיראורג, והיא עברה לחיות בשווייץ עד מותה. האחיות מאייר, שרלוט (1911-1978) וגרדה (1913-1993),⁹³ ילידות קרון (Krone) שבגרמניה, עברו ב־1921 להתגורר בברלין ושם רכשו ידע בסיסי בצילום. עם הגיען לארץ באמצע שנות השלושים (שרלוט ב־1934 וגרדה ב־1936) פתחו סטודיו לצילום בחיפה ועברו בעיקר בצורה עצמאית־מסחרית ובלתי ממסדית. המוסדות הלאומיים הציעו לאחיות מספר פעמים לעבוד עבורם, אך במרבית המקרים הן סירבו בשל מה שהן ראו כתנאי עבודה בלתי סבירים, כאמור לעיל.⁹⁴ אפשר לומר כי עבודתן של האחיות מאייר ממשיכה את מסורת "הצילום החדש" הגרמני שחקר את האיכויות המבניות והצורניות של אובייקטים שונים, מצמחים, כמו בצילומים של קארל בלוספלד (Blossfeldt) ועד מבני תעשייה, במסורת תצלומיו של אלברט רנגר־פאש (Renger-Patzsch).⁹⁵ עבודתן נשאה אופי טיפולוגי יותר (הדומה לצילום הסדרתי שיפתחו ברבות הימים בני הזוג בכר [Becher]) ואוונגרדי פחות. את מבני התעשייה הן צילמו תמיד בצורה ישירה ובוזויות ישראל, בתאורה אחידה, במצלמה גדולה תוך הפקת דימוי צילומי קרוב ככל האפשר למציאות. יחד עם זאת, עבודתן היא ייחודית וחדשנית בנוף המקומי. היציאה לשטחים תעשייתיים ולאתרי בנייה קשים לצילום, העבודה בתאורה ובתנאי האקלים הקשים של הארץ, ואופן הצילום — צילום בוזויות המדגישות את עוצמתם של המבנים, הפקת דימויים נקיים, "קרים" וכוחניים, התפעמות מכוחם של המבנים החשופים ההולכים ונבנים — כל אלה מסמנים סוג חדש של צילום בארץ. הדבר בולט במיוחד נוכח הצילום התעמולתי הציוני ששלט בשדה באותם ימים. עבודתן התמקדה גם בהיבטים שאינם מחמיימים, יפים, "יציגיים" או אסתטיים



תמונה 11: שרלוט מאייר בעבודה, שנות הארבעים, אוסף פרטי.

ואף תפיסתו האישית של הצלם ניכרת בו. קמו למקצוע זה אמנים גדולים, ואמנות הצילום הולכת ומתפתחת מדי יום ביומו.⁹⁷ לנדאוור הייתה בקשר עם הציירת אנה טיכו, והשתיים אף נסעו יחדיו לצפון אמריקה ב־1948 לביקור בתערוכות ולפגישות עבודה, אולי כדי להשיג כספים למחלקה.⁹⁸ למרות ניסיונותיה הרבים, מאמציה של לנדאוור לא הניבו פרי, וב־1948 היא נדרשה להפסיק ללמד ב"בצלאל" "לרגל החוסר בציוד מספיק".⁹⁹

לנדאוור הציגה תערוכת צילום בשם "צילומים של לו לנדאוור" בבית הנכות הלאומי "בצלאל" בין 1-15 בדצמבר, 1945.⁹⁰ הביקורת על התערוכה משבחת את לנדאוור ואת עבודתה. והיא מוצגת בכתבה כצלמת מקצועית, ואת דברי השבח הנלהבים ביותר היא מקבלת עבור עבודות הפוטוגרמה שהציגה בתערוכה.⁹¹ ב־1953 עזבה לנדאוור עם בעלה לניו־יורק. את ארכיון הנגטיבים שלה השליכה, ככל הנראה, לפני נסיעתה, היות והיו מזכוכית וקשה היה להעבירם.⁹² זו הסיבה שכה מעט נותר מעבודותיה הרבות לאורך השנים, ובשל



תמונה 12: האחיות מאייר, חיפה, שנות הארבעים, אוסף פרטי.

את מבני התעשייה בחיפה ובנמל הן צילמו בדרך כלל בסדרות. עבודתן מדגישה ומעצימה את הסטרוקטורליות של מבני התעשייה ושל המכונות דרך צילום מקטעים של צינורות, עמודים, פרגמנטים של מכונות ושל המבנה. הן צילמו גם את המבנים בשלבים שונים של הקמתם, ומתוכם עולה פורמליזם קר של חזרה אינסופית על אלמנטים שונים – מוטות חשופים, ברזלים, פיגומים ועוד. עבודתן מלמדת על התפעמותן של הצלמות מהעוצמה ומהכוח של הטכנולוגיה, של המכונות, של

במובן התעמולתי. צילומיהן היו ישירים, בלתי מבוזגים ונטולי ממד אנושי ותיארו את המציאות ההולכת ונבנית.⁹⁶ האחיות מאייר עברו עם מצלמה כבדה, מסורבלת ונייחת (גודל הנגיב 13x19 ס"מ בדרך כלל). הן טיפסו על פיגומים ועל יסודות של בניין בחליפה אירופית מחויטת (תמונה 11) כשהן נושאות את ציוד הצילום הכבד והמסורבל שבו השתמשו.⁹⁷ העבודה בפורמט גדול אילצה אותן לבצע עבודה איטית ולהקפיד על הפרטים בצלמן את המבנים גדולי הממדים והמורכבים.

קום לרחצה בים, וכעבור זמן הכירה לאחותה מרגוט את שדה. ב־1942 התגייסה מייר לחיל הנשים בצבא הבריטי ושירתה כנהגת אמבולנס בצפון אפריקה ובמצרים. ב־1944 ילדה מייר בן משותף לה ולשדה בקיבוץ נען, אך אבהותו של שדה נשמרה בסוד זמן רב היות והיה נשוי. ב־1946 התאחדה המשפחה בתל־אביב,¹⁰²

וב־1948 התנדבה מייר לצה"ל ובזמן המלחמה שירתה בשירות המפות והתצלומים. ב־1949 עברה המשפחה להתגורר ביפו. מייר שדה נפטרה ממחלת הסרטן, ושנה לאחר מכן נפטר יצחק שדה. הקשר ביניהם הוליד, ככל הנראה, את האמרה המפורסמת של יצחק שדה "ישנם בשדה הקרב אנשים שנשקם הוא הצלמניה".

אלן רוזנברג (לימים אאורבך) (1906–2004) נולדה בקרלסרוהה (Karlsruhe) שבגרמניה, עיר מגוריה של גז'בינה, וכמוה גם למדה ב־Badische Landeskunstschule Karlsruhe בין 1924 ל־1927. ב־1929 המשיכה רוזנברג בלימודי הצילום באופן פרטי עם גרטה שטרן (Grete Stern), בסטודיו של הצלם פטרהאנס (Peterhans) בברלין. רוזנברג (שאימצה את השם המקצועי Ringl) התפרסמה בזכות עבודתה המשותפת עם שטרן (שאימצה את השם המקצועי Pit) ובזכות הסטודיו המסחרי שהקימו בברלין, "רינגל ופיט" (Ringl & Pit), שזכה להערכה רבה. בעבודתן הן הגיבו לאווירה התרבותית והחברתית שאפיינה את תקופת רפובליקת ויימר, והן יצרו צילום מסחרי ייחודי המשלב תובנות כלכליות ופוליטיות. הן הבינו את כוחו של הצילום בתקשורת ההמונים ויצרו צילום הפונה לקהל רחב של צופים ומכיל יסודות אוונגרדיים.

רוזנברג היגרה לארץ ב־1933 והתיישבה בתל־אביב, שם הקימה את הסטודיו לצילום ילדים "אישון" (יחד עם ליזלוטה גז'בינה),¹⁰³ עבדה עבור ויצ"ו ויצרה את הסרט תל־אביב (1933–1935). בסרט נראים עולים בדרכם

המבנים ושל תהליך הבנייה, והם שיר הלל למודרנה (תמונה 12). האחיות מאייר התפרסמו גם בזכות צילומי דיוקנאות בסטודיו שלהן, צילומי ילדים (לא רק בסטודיו), אירועים בעיר חיפה ובסביבתה, צילומי אופנה וצילומים מסחריים (צילומי מוצרים), אולם עיקר כוחן טמון בצילום הטיפולוגי.

בשנות החמישים הפסיקו האחיות מאייר לעבוד בצילום ואף עזבו את הארץ: גרדה עברה למונטריאול ב־1953 ושרלוט ללונדון ב־1957. שרלוט נפטרה ב־1978 וגרדה ב־1993.

מרגוט מייר שדה (Meyer Sadde)⁹⁸ (1951–) נולדה בגרמניה למשפחה מתבוללת, וכילדה גילתה כישרון ברכישת שפות זרות. עם סיום לימודיה עבדה מייר כמזכירה בהוצאת הספרים פישר (Fischer Verlag) שפרסמה ממיטב הספרות הגרמנית. בעקבות ההכרות והרומן שניהלה עם פאול אייפר, סופר ומנהל בית ההוצאה, היא התמחתה בצילום, שכן אייפר היה "חלוץ המוציאים לאור של ספרי תצלומים, מה שהעניק לקשר הרומנטי מימד של קשר אמנותי".⁹⁹ בעקבות האכזבה מן הקשר עם אייפר עזבה מרגוט ללונדון, ובתחילת שנות השלושים עברה עם מכרים לעיירה אסקונה (Ascona) בשווייץ, שם היא החלה לצלם עבור העיתונות המקומית. ב־1934 חזרה לברלין, ומשעמדה על חומרתו של המצב, פנתה למזכירות תנועת "החלוץ". היא התקבלה לעבוד בסמיכות לאנצו סירני מגבעת ברנר ועסקה בהברחת רכוש וכספים של יהודים מגרמניה. ב־1936 היגרה מייר לארץ יחד עם אחותה הצעירה תמר (לימים אלופת מכבי בקפיצה לרוחק), התיישבה בגבעת ברנר,¹⁰⁰ התנדבה ל"הגנה" ועבדה במטה הארגון כצלמת וכמאפרת.¹⁰¹ ב־1940 עברה מייר לתל־אביב והקימה מעבדה לפיתוח ולהדפסת תצלומים בשדרות רוטשילד 65 (שם גם התגוררה). אחותה תמר הצטרפה לחבורתו של יצחק שדה שנהגה להשכים

בשנים הראשונות לעבודתה, ובעיקר בין 1945 ל-1947, צילמה טרודי כתבות מצולמות באופן עצמאי, שנרכשו לעתים על-ידי הממסד. הקרנות אמנם לא שלחו אותה ביוזמתן לצלם אירועים או נושאים מסוימים, אבל דאגו להיות אתה בקשר ולרכוש ממנה תצלומים מעת לעת. בארכיונים של אותן קרנות מצאתי קבוצת תצלומים שצולמו בידי שוורץ. אמנם גם כאן לא תמיד מצוין שהתצלום צולם על-ידיה, כיוון שהתצלומים נושאים את השם הכללי שוורץ, אך ברור כי כל התצלומים שצולמו לאחר שנת 1945, השנה שבה מת בעלה, צולמו על-ידיה. כאמור, במקרים רבים המשיכה עבודתה של טרודי את זו של בעלה, והיא התגייסה לשיווקו של הרעיון הצינוני. יחד עם זאת, עבודתה נושאת לעתים אופי אישי יותר בהשוואה לתצלומים של צלמים מגויסים אחרים שאפיינו את התקופה. שוורץ צילמה בשנים הללו גם עבור ה-Public Information Office הבריטי,¹⁰⁷ ובעיקר זכורים לה תצלומי מחנות העקורים בקפריסין, המתמקדים אף הם בפן האנושי והמוסרי. שוורץ צילמה גם קבוצה מרהיבה של דיוקנאות של "אחרים" חברתיים מתוך גישה אוריינטלית מובהקת, כמו זו שנכחה באמנות המקומית בראשית המאה העשרים.¹⁰⁸ שוורץ מתגוררת בירושלים.

צלמות בהתאחדות הצלמים המקצועיים בארץ-ישראל

ב-8 במאי 1939 הקים וולטר צדק בתל-אביב את התאחדות הצלמים המקצועיים בארץ-ישראל. בהתאחדות "שנוסדה להגנת ולקידום האינטרסים המקצועיים של החברים",¹⁰⁹ ושהייתה פעילה עד סוף שנת 1941, היו חברים מיטב הצלמים שפעלו בארץ באותה תקופה, רובם יוצאי גרמניה או ארצות מרכז אירופה. ההתאחדות הוקמה על מנת לשמור על זכויותיהם המקצועיות של הצלמים (בעלות על

לארץ כשהם מאושרים, מנגנים ורוקדים במעגל על הסיפון, ואחר כך מוצגים החיים בעיר המודרנית תל-אביב, בנייתה ותעשייתה המודרנית והמפותחת. הכיתובים בסרט מעידים אף הם על כך שמן הסרט לא נעדרת רוח תעמולתית. תצלומי הסטילס שצילמה רוזנברג בארץ מתעדים את החיים המתהווים בה באופן ישיר, אך נעדרים מהם הניסיונות שאפיינה את עבודתה בגרמניה.¹⁰⁴ רוזנברג עצמה מעידה על כך: "לא היה זה קל להמשיך בעבודה אותה התחלתי בברלין. הייתי צריכה להיפרד מתורתו של פטרהאנס. התלהבות וספונטניות יצאו לעתים במקום שלמות טכנית. לא הייתה זו הארץ אלא הנסיבות ששינו את שיטת הצילום שלי ואת תפיסתי".¹⁰⁵ ב-1935 עזבה רוזנברג את הארץ ועברה להתגורר בלונדון, אך לא הצליחה להשיג שם אישור שהייה קבוע. ב-1937, לאחר נישואיה לוולטר אאורבך, היגרו בני הזוג לארצות הברית, שם המשיכה רוזנברג לצלם, זכתה לפרסום רב והשתתפה בתערוכות רבות ברחבי העולם. היא נפטרה בניו-יורק.

טרודי שוורץ (Schwarz) (לימים הילד),¹⁰⁶ (נ.1917) עבדה בצילום רק כעשור (מאמצע שנות הארבעים עד אמצע שנות החמישים). לתחום הצילום היא הגיעה בעקבות בעלה הצלם ד"ר משה (ניקולאס) שוורץ (1903 צ'כיה – 1945 ירושלים), ד"ר לכלכלה שלמד צילום כחובב עוד בגרמניה. הם נישאו בצ'כוסלובקיה והיגרו לארץ ב-1939, אז החל שוורץ לעסוק בצילום, כנראה בשל קשיי השפה ובשל ההיצע הגדול של עבודה שיצר הממסד בשדה הצילום. ד"ר שוורץ עבד רבות עבור קרן קימת לישראל, ויצ"ו וקרן היסוד, אך גם עבור הממשל הבריטי. בהתחלה גרו בני הזוג בתל-אביב, אך בעקבות מחלתו של ד"ר שוורץ הם עברו לירושלים ופתחו שם סטודיו לצילום ברחוב ההסתדרות. ד"ר שוורץ לימד את טרודי את רזי המקצוע כדי לאפשר לה עצמאות כלכלית בעתיד.

עיסוקן כפי שנרשמו בתיקי ההתאחדות: ליזלוטה גז'בינה (הוזכרה לעיל) הכשרה מקצועית: רפורטאז'ות, עבודת מעבדה, צילום טכני. גז'בינה הייתה ממקימי ההתאחדות ונכחה כבר במפגש הראשון.¹¹¹ בהמשך הייתה מאוד פעילה והגיעה למרבית הפגישות של ההתאחדות. לעתים רחוקות הצטרף אליה בעלה. גז'בינה נרשמה לסדנה שהקימה ההתאחדות תחת השם "סטודיו 1940". מטרת הסדנה הייתה לעודד צלמים לפתח סגנון אישי באמצעות ביקורת של צלמים ידועים. הסדנה וההתאחדות החליטו לפעול "נגד הדרישה של הרבה מוסדות יהודיים שרוצים רק צילומים אופטימיים ויפים".¹¹² באחת הפגישות מצוינות העבודות של גז'בינה כגילומן של "חופש התבטאות".¹¹³

דינה גץ (Goetz) (1898-?) נולדה בגרמניה. בארץ התגוררה באידלסון 16 בתל-אביב. רווקה (נכון ל-1939). הכשרה מקצועית: רפורטאז'ות, עבודת מעבדה, צילום טכני. גץ הייתה פעילה מאוד בהתאחדות. בין היתר התנדבה לארגן תערוכה של תצלומי ילדים בעקבות הצלחת התערוכה ביריד המזרח ב-1941.¹¹⁴ השתתפה ב"סטודיו 1940".

הלן (לנה) אורגל (Orgel)¹¹⁵ (1912-2004) נולדה באסטוניה למשפחת מקובסקי (Makovsky). בנעוריה למדה ריקוד בגרמניה והייתה תלמידתה של הרקדנית החשובה מרי וויגמן (Wigman). היא גדלה בבית בורגני ובוהמי וב-1933 נסעה ללמוד משפטים בסורבון (או ב-Académie de Paris). בפריו למדה צילום בבית הספר החשוב "Publiphot", בהנהלתה של גרטורד פהר (Fehr). בבית הספר עסקו בהוראת ה"צילום הטהור" (Photographie pure) ובצילום פרסומת ברוח הצילום האוונגרדי של התקופה.¹¹⁶ לפי עדות בנותיה, היא השתלמה בפריו בצילום צבע, תחום חדש בתקופה ההיא. את חייה בפריו חילקה בין לימודי המשפטים,



תמונה 13: הלן (לנה) אורגל (מקובסקי), **דיוקן**, 1942-1943 בקירוב, באדיבות משפחת הצלמת.

הנגטיבים, זכויות מחבר, תשלום והוגן לעבודה וכדומה) וכדי לקדם את עבודתם. בין חבריה היו צלמות רבות, ובתיקי ההתאחדות ניתן לאתר פרטים על הצלמות שלא ניתן להשיג בדרכים אחרות. רובן היו יוצאות גרמניה או מרכז אירופה והתגוררו ופעלו בתל-אביב.¹¹⁰ הפגישה הראשונה התקיימה, כאמור, ב-8 במאי 1939, והפגישות הבאות התקיימו בדרך כלל אחת לשבוע. החל מ-1.8.1939 התקיימו מרבית הפגישות בכל יום ראשון בשבוע ב-20:30 בערב בחדר האחורי של בית הקפה רפאל בתל-אביב. בשלב מאוחר יותר התקיימה הפגישה השבועית בבתי החברים או בבתי קפה נוספים בעיר, כגון קפה ביתן. ההתאחדות ארגנה מספר תערוכות, ביניהן גם תערוכות של תצלומי פרסום, הצעות צילום למסחר ולתעשייה (התערוכה הראשונה) ותערוכה ביריד המזרח ב-1941. הצלמות שהיו חברות בהתאחדות ותחומי

ניכר כי בחרה לצלם "אחרים" חברתיים, כך למשל את המזרחים ואת הפלסטינים שהודרו מאוצר הדימויים הציוני. בתה ג'ודי ממשיכה את דרכה של אמה, והיא צלמת מוערכת מאוד בארץ.

תיאה זידנר-פרינץ (Siedner-Prinz)¹²¹ (1916-?) נולדה בגרמניה, ועבדה כצלמת בברלין. בעקבות עליית הנאצים היגרה לארץ ב-1934, וב-1937 התחתנה עם אדריכל בשם גולדמן¹²² והתגוררה ברחוב בן-יהודה 118 בתל-אביב. היא עבדה בעיקר כפרילנס בצילום רפורטאז'ות עבור גופים שונים ונרשמה בהתאחדות כבעלת הכשרה מקצועית בתחומים: רפורטאז'ות, עבודת מעבדה וצילום טכני. זידנר-פרינץ הייתה פעילה מאוד בהתאחדות, ואולי אף הייתה ממקימה ונכחה כבר במפגש הראשון שלה.¹²³ זידנר-פרינץ מעידה על עצמה כי היא "עובדת רק לפי הזמנה מוצקה", וכי "בכל מקרה ההוצאות יחולו על המזמין, גם אם הם יהיו גבוהות בגלל מספר ניסיונות",¹²⁴ זאת בניגוד לצלמים רבים שמוכנים לעבוד גם ללא התחייבות מצד המזמין לקנות את העבודות, כפי שנהגו לעשות המוסדות הלאומיים. זידנר-פרינץ חייתה בארץ ככל הנראה עד אמצע שנות הארבעים ועזבה לציריך בשל קשיים כלכליים שהיו לבני הזוג. בציריך היא פתחה סטודיו לצילום ילדים ברחוב הראשי באנהוף שטראסה ושמרה על קשר עם הצלמת ליזלוטה גז'בינה. לא ידוע מה קרה לארכיון שלה.

שנות החמישים והשישים

מרבית הצלמות שפעלו בשנות השלושים והארבעים המשיכו לפעול בשני העשורים הראשונים שלאחר קום המדינה. בתקופה הנדונה הצטרפו צלמות מעטות לשוק העבודה שכבר היה רווי צלמים, ורובן פעלו בירושלים.¹²⁵ יתרה מכך, בשנים הללו התמעטה באופן ניכר פעילות המוסדות בשטח הצילום, שכן היעד

הריקוד ואהבתה החדשה – הצילום. היא התחתנה עם אלפרד מנספלד (Mansfeld), שלמד אדריכלות בבית הספר הטכני הגבוה בברלין ועם עלייתם של הנאצים לשלטון עבר לפרזי להשלים את לימודיו בבית הספר המיוחד לאדריכלות אקול ספציאל (Ecole Spéciale d'Architecture)¹¹⁷. הם היגרו לארץ ב-1935 והתגוררו בתל-אביב. נישואיה למנספלד נמשכו רק זמן קצר,¹¹⁸ ולאחר גירושה היא הכירה את מי שלמים היה בעלה, העיתונאי יקותיאל היו (Hugh)¹¹⁹ אורגל. להתאחדות היא הצטרפה ב-1939 ונרשמה כבעלת הכשרה מקצועית בצילום רפורטאז'ות, בעבודת מעבדה ובצילום טכני. היא צילמה במצלמת רוליפלס. בתחילה התגוררה ברח' הגליל 12 בתל-אביב, ומאוחר יותר עברה להתגורר עם בעלה בירושלים (בשבטי ישראל 47) בעקבות עבודתו העיתונאית ב-"Jerusalem Post". כמה מן הפגישות של ההתאחדות התקיימו בביתה, ובהן הפגישה שעסקה בנושא הדיוקן שהתקיימה ב-14 ביולי 1940.¹²⁰ בתה, ג'ודי אורגל לסטר (Orgel Lester), מעידה כי אמה למדה צילום מהלמר לרסקי, גדול הצלמים של התקופה שהיגר לארץ מגרמניה בגיל מבוגר והשפיע באופן משמעותי על הצלמים שפעלו בארץ, וכן כי ככל הנראה הייתה שותפה ב"סטודיו 1940". בתה מספרת כי השפעתו של לרסקי עליה ועל עבודתה הייתה משמעותית מבחינה חווייתית. ככל שידוע לבנותיה, היה לה סטודיו לצילום שבו היא צילמה בעיקר פורטרטים (תמונה 13). בזמן מלחמת העולם השנייה התנדבה אורגל יחד עם בעלה לשירות בבריגדה ונשלחה למצרים, שם שימשה כצלמת בצבא הבריטי. עם הולדת בתה הבכורה ג'ודי ב-1944 היא הפסיקה לצלם והתמסרה לאימהות. ניתן לומר, כי "הרומן" של אורגל עם הצילום ארך כעשור. אורגל השמידה בעצמה את ארכיון התצלומים שלה, ועד יום מותה לא חזרה לצלם. משרירי הארכיון שלה



תמונה 14: חנה דגני, ירושלים, 1968, באדיבות חנה דגני.

צלמות ועבדו בעיקר בתחום התיעודי. בשנות השלושים והארבעים גדל מספרן ונוכחותן במרחב הציבורי הייתה מורגשת, תוססת וחדשנית ברובה, ובשנות החמישים והשישים הן נעלמות בהדרגה מהזירה הציבורית. אמנם מספר צלמות פעלו בשנים הללו, למשל צלמות שהגיעו לארץ בשנות השלושים והארבעים אך החלו לעבוד רק מאוחר יותר, אולם באופן כללי ניתן לומר כי פעילותן נדחקה בצורה בולטת לשוליים.

בטינה אופנהיימר (Oppenheimer)¹²⁶ (1919-1972) נולדה בשטוטגרט, ולאחר תקופת הכשרה קצרה באנגליה היגרה לארץ ב-1939. בזמן מלחמת השחרור התנדבה אופנהיימר לשרת בצבא, ועם שחרורה פנתה לעסוק בצילום. היא החלה לצלם בראשית שנות החמישים והייתה אוטודידקטית. חקר הארכיון שלה חושף אישיות יוצאת מן הכלל, בעלת התבוננות בלתי שגרתית ואופן עבודה ייחודי. במיוחד ניכר הדבר בצילומי הטבע הדומם, בחיפושיה אחר

שלשמו פעלו, דהיינו הקמת המדינה, הושג זה מכבר. עתה נזקקו המוסדות בעיקר לתצלומים עבור מטרות פנים-ארגוניות ופחות עבור יחסי ציבור ושיווקן של המטרות הציוניות בארץ ובחו"ל. מאחר שקטנה הדרישה לצילום, הפסיקו מספר צלמים וצלמות לצלם בשנים הללו (כפי שבא לידי ביטוי בכמה מן הכרונולוגיות שהוצגו לעיל). פעילותם של גברים צלמים התמקדה בעיקר בשדה העיתונות, בצילום תיעודי ובצילום צבאי. כך למשל הצלמים פאול גולדמן, קורט מאירוביץ', בנו רוטנברג, אברהם ורד, דויד רובינגר ומקסים סלומון. פעילותן של הצלמות התכנסה פנימה והתמקדה יותר במרחב הפרטי. פעילותן במרחב הציבורי, שבלטה יותר בשנות השלושים והארבעים, נחלשה ונוכחותן הועמה. עד שנות השבעים ילך מקומן של צלמות וידעך מאוד. לפיכך ניתן לשרטט בצורה סכמטית את הדינאמיקה שחלה בשדה הצילום מבחינתן של הנשים באופן גלי: בשנות העשרים החלו לפעול נשים

בתל-אביב מספר שנים, במהלכן למדה את רזי מקצוע הצילום מהצלם קורט טריאסט (Triest). ב-1939 היא עברה לירושלים וב-1940 החלה לעבוד לפרנסתה באוניברסיטה העברית בצילום מיקרוסקופי בחקר הסרטן, שם הכירה את הצלם אפרים דגני, שהיה צלם פתולוגיה בהדסה (ולמים ממקימי המחלקה לצילום ב"בצלאל"), והשניים נישאו ב-1944. מאז הגיעה ארצה ועד 1945 צילמה באופן עצמאי מראות אורבאניים ונופים (תמונה 14). ב-1945 היא הצטרפה יחד עם בעלה למרלי שמיר ב"פוטופריזמה". ב-1950 עזבה שמיר, ודגני המשיכה לנהל את הסטודיו יחד עם בעלה עוד שנים רבות אחר כך. בסטודיו צילמה עם בעלה פורטרטים וכן צילום מסחרי ברוח התקופה, ובמקרים רבים קשה לקבוע מי צילם את התצלום. אולם במקביל המשיכה דגני לצלם באופן עצמאי, ובעיקר נטתה לצלם נופים פתוחים ואורבאניים, בעיקר בירושלים. חנה דגני המשיכה לצלם עד ראשית שנות השמונים והיא מתגוררת בירושלים.

ריקדרה שוורין (Schwerin)¹²⁸ (1912-1999) נולדה בגרמניה למשפחת מלצר (Meltzer). שוורין למדה בבאוהאוס בדסאו (Dessau) עם הנס מאייר (Mayer) ווולטר פטרהאנס בין השנים 1929-1933. בבאוהאוס הכירה את הסטודנט לאדריכלות הנס שוורין, והשניים נישאו. את גרמניה הם עזבו ב-1933 בעקבות עליית הנאצים לשלטון, ובמשך שנתיים תרו אחר מקום חדש להשתכן בו בצ'כוסלובקיה, בהונגריה ובשווייץ. ב-1935 היגרו בני הזוג לארץ ופתחו בירושלים סדנה לייצור צעצועי עץ ברוח הבאוהאוס. ב-1948 נהרג בעלה, ולאחר מכן היא סגרה את הסדנה. רק ב-1956 חזרה שוורין לצילום, כנראה לאחר שפגשה והתחברה עם הצלם הירושלמי הנודע אלפרד ברנהיים. היא הצטרפה לסטודיו שלו ושם עבדה עוד שנים ספורות לאחר מותו ב-1974. מתוך ארכיון הצילום של ברנהיים במוזיאון

גישה בלתי קונבנציונלית ובייצוג חדשני של האובייקטים, ברוח "הצילום החדש" של סוף תקופת ויימר בגרמניה. אופנהיימר עבדה רבות בתחום המסחרי וצילמה דיוקנאות, אופנה, צילומי אמנות, ארכיטקטורה, איורים לספרים וחפצים כגון: בקבוקי בושם, כלי עבודה, פרחים, מנורה, כוסות, צלחות, גרמופן, וכולם זכו לטיפול מיוחד של אור, בודדו מסביבתם הקרובה, תוארו בקווים נקיים ומדויקים. הם פוסלו באמצעות האור והועלו לרמת אסתטיקה גבוהה.

באמצע שנות החמישים איירה אופנהיימר את ספריהם של סופרים ומשוררים כגון אליוט, בלייק, רילקה וקפקא. באמצעות מגזרות נייר, צללים והעמדה בפריים, העניקה אופנהיימר פרשנות ויזואלית לספרים הנבחרים. הסדרות נעשו בצורה עצמאית ובלתי מסחרית, ובסופו של דבר אף לא יצאו לאור. את עיקר עבודתה המהותית יצרה במהלך שנות החמישים, ועבודתה הייתה מוכרת בקרב חוגי האליטה החברתית הירושלמית של שנות החמישים. היא סירבה לשתף פעולה עם הצילום הציוני והקפידה לשמור ממנו מרחק. אמנם רבים משועי היישוב הצטלמו אצלה בסטודיו, אך היא אף פעם לא נכנסה לפנתאון גדולי הצילום בארץ, כפי שזכה, למשל, ברנהיים. ב-1971, שנה לפני מותה, נערכו לה שתי תערוכות – האחת בבית האמנים בירושלים והשנייה בקיבוץ הזורע, אך מיטב עבודתה המוקדמת לא הוצגה שם והיא נשתכחה במשך השנים. אופנהיימר נפטרה בירושלים.

חנה דגני¹²⁷ (נ.1917) נולדה בגרמניה למשפחת שוייר (Scheuer) לאב חובב צילום. ב-1934 עזבה את גרמניה לבדה בעקבות עליית הנאצים לשלטון ונסעה ללמוד באיטליה בבית ספר פרטי של מהגרים, שם עשתה את התנסויותיה הראשונות בצילום בחדר החושך שהיה בבית הספר. ב-1936 היגרה לארץ וגרה

בניגוד לתצלומי הדיוקנאות שבהם יש "אווירה", התצלומים המסחריים הם "אובייקטיביים" וכמו נעדרים אמירה אישית, ובכך טמון כוחם. צילומי הדיוקן שלה "סירבו" להיכנס לז'אנר שהלך והתפתח בארץ והושפע מעבודתו של לרסקי – יצירת קונטרסטים חדים וקשים בפניהם של המצולמים באמצעות האור. הדיוקנאות שצילמה היו בעיקר רכים ובעלי נופך רומנטי, המבקשים ללכוד את אישיותו של המצולם ועומדים בסתירת מה לאופיו של הצילום המסחרי שלה. לצד עבודתה המסחרית שהייתה חדשנית,¹³⁰ שמיר צילמה פעמים רבות מראות של טבע, אקולוגיה ונופים בעלי אופי בראשיתי יותר, בעיקר באפריקה אך גם בארץ. מתגוררת בירושלים.

אחרית דבר

בשנות השבעים חל שוב מפנה במצבן של נשים צלמות, והוא ככל הנראה קשור בשינויים שחלו בחברה ובתרבות הישראלית. בתקופה זו החלה נוכחותן של נשים צלמות להיות שוב מורגשת, וצלמות חדשות הצטרפו למעגל העשייה האמנותית. שני סוגים של צלמות החלו לפעול: בסוג הראשון נכללות צלמות שבחרו בצילום כתחום העיסוק הראשי שלהן. ביניהן ניתן למצוא את רחל הירש (Hirsch), עליזה אורבך (Auerbach), דליה אמוץ (Amotz), יעל רוזן (Rosen), ג'ודי אורגל-לסטר ורונית שני (Shani). הצילום שלהן הינו ישיר, תיעודי ועל-פי רוב חף ממניפולציות.¹³¹ במקביל אליהן, ובעיקר לקראת סוף שנות השבעים, החלו אמניות שונות, רובן בוגרות המדרשה למורים ברמת-השרון, לעשות שימוש מושגי בצילום כחלק מהפעילות האמנותית שלהן ובהשראה אמריקאית. ביניהן ראוי להזכיר בעיקר את דגנית ברסט ומיכל נאמן (גם אם אופי עבודתן שונה במהותו זו מזו).¹³² בעקבות כך החלו יותר ויותר נשים להתקבל לשיח האמנותי ועבודתן

ישראל קשה לזהות אילו תצלומים שייכים לה. נפטרה בירושלים.

מרלי שמיר¹²⁹ (נ. 1919) נולדה בברלין, וב-1934, בהיותה נערה, עבדה משך תקופה קצרה כשוליה בסטודיו לפורטרטים בעיר הולדתה. שנה מאוחר יותר היא למדה צילום ב-"Contempora Lehrateliers" (סטודיו בן זמננו לאמנות) בברלין, ובכית ספר פרטי לאמנות שהיה, לדבריה, בפקיח הבאוהאוס. ב-1937 עזבה שמיר לקופנהגן, שם למדה מיקרו צילום, ושם גם נוצר הקשר הראשון שלה עם התנועה הציונית, ובעקבות כך עברה לשוודיה להכשרה. ב-1938 היגרה שמיר לארץ והתגוררה בחיפה. בראשית 1939 הצטרפה להכשרה בקיבוץ דפנה בגבעת מיכאל על יד נס-ציונה וצילמה מעט עבור ההגנה. בין השנים 1941-1942 עבדה במכון וייצמן ברחובות. בהמשך הקימה שמיר סטודיו לצילום ברחובות (1942-1943), וכשעברה לירושלים ב-1945 פתחה את "פוטופריזמה" בכיכר ציון בעיר. בסביבות 1947 הצטרפו לסטודיו בני הזוג אפרים וחנה דגני. הם עבדו בעיקר עבור אנשים וגופים פרטיים (צילום פורטרטים, צילום מסחרי ומעט עבור מוסדות). בזמנה הפנוי עבדה שמיר גם באופן עצמאי. ב-1950 עזבה שמיר את "פוטופריזמה", וב-1953 נישאה לדיפלומט מאיר שמיר, שאתו נסעה החל משנת 1954 ברחבי העולם בשליחות משרד החוץ (תחילה ללונדון ולווינגטון, מאוחר יותר לחוף השנהב, למאלי ולגאבון ולבסוף לשטרסבורג ולפריז). במשך כל השנים הללו המשיכה שמיר לצלם, ומאוחר יותר הציגה בתערוכות רבות, בהן תערוכה על מאלי במוזיאון ישראל ב-1976.

במסגרת "פוטופריזמה" עסקה שמיר רבות בצילום מסחרי ובצילומי דיוקן. בתצלומים המסחריים האובייקט מנותק מסביבתו ומצולם על רקע ניטראלי. האובייקטים ממלאים את רוב שטחו של הפריים, והם חדים, נקיים ומדויקים.

העשרים. לא ידוע אם למדה צילום. מוסבכר הייתה ידועה מאוד בשטח הצילום בגרמניה והשתתפה בתערוכות החשובות Film und Foto (שטוטגרט, 1929) ו-Das Lichtbild (מינכן, 1930). תצלומיה היו אופייניים לסגנון "הצילום החדש" בגרמניה. היא עסקה בעיקר בצילום של צמחים, צדפות, אלמוגים וחיות ברוח עבודתו של הצלם הנודע בלוספלד. היא ביקרה בארץ ב-1934 ואולי גם ב-1936, ובביקוריה יצרה סדרת גלויות של מראות הארץ ושל תושביה. הגלויות, שהודפסו כנראה במימונה של אחת הקרנות בשמונה סדרות שונות, חושפות נקודת הסתכלות שונה מעט מזו שאפיינה את הגישה הממסדית ביחסה אל "האחר", כאמור לעיל. אמנם מחד, היא פרסמה את הסדרות: "ארץ-ישראל העתיקה" ומולה "ארץ-ישראל החדשה", המתארות בהתאם להשקפת העולם הצינונית את הארץ הנושנה ("העתיקה") ומולה את הפרחת השממה היוצרת ארץ "חדשה". מאידך היא צילמה סדרות המתארות את חייהם הפעילים והשוקקים של התושבים הפלסטינים בארץ מנקודת מבט אמפאטית: המסגדים, טיפוסים ערביים (Arabian types) ובעיקר ערי הערבים. מאוחר יותר עברה מוסבכר להתגורר באוסטרליה בעקבות בנה, והציגה במוזיאון היהודי של אוסטרליה את התערוכה Old Palestine. נפטרה במלבורן בעקבות מחלת הסרטן.

לוטה אראל (Errell)¹³⁷ (1991-1903) נולדה במונסטר (Münster) שבגרמניה למשפחת רוזנברג. אראל היא אוטודידקטית בתחום הצילום והעיתונות. ב-1924 התחתנה עם הצלם ריכרד לוי, שאימץ את השם אראל ואתו עבדה בסטודיו לפרסום. לאחר גירושה מאראל ב-1933 המשיכה לעבוד בצילום עבור עיתונים וכתבי עת שונים. היא נדרה ברחבי העולם וחיה חיים סוערים, שכללו בין השאר מסעות צילום באפריקה ובאסיה וכן שני ביקורים בארץ (ב-1942 וב-1945). ארכיון

הפכה לנראית. במקביל לכך החלה להיסדק החלוקה ההיררכית בין תחומי היצירה השונים, ובתוך כך זכה הצילום להתקבל כחבר שווה בין יתר סוגי האמנויות.¹³³

מחקר זה מבקש למפות מודלים של יצירה נשית שנדחקה והודרה אל מחוץ השיח הקנוני-הגברי, וממילא נעלמה ונשתכחה, ולכן עליו לאתר, לשחזר ולפרסם את עבודתן של הנשים היוצרות שהודרו מהשיח המרכזי. לעומתו, המחקר בשדה האמנות העכשווי, אשר במרכזו נשים יוצרות משנות השבעים ואילך, אינו נדרש לעשות זאת. במקום איתור ומיפוי הוא פנוי להתמקד במודלים חדשים הקשורים לדיון בפמיניזם, בסוגיות של מגדר (gender) ובפוסט-מודרניזם, כל אלה מתוך עמדה של כוח ועל סמך ידע ואוריינטציה מגדרית מובהקת.¹³⁴ את מאמרה בקטלוג הנוכחות הנשית מסכמת אלן גינתון במילים הבאות: "אותן אמניות הטמיעו אל תוך העבודות וניסו להתמודד עם מושגים כמו 'הצגתם של אלה שנשללה מהם הגישה לאמצעי הרפרזנטציה', 'זכויות היתר של המבט', 'ההעדר הנשי', 'זכרותו של המבט' ו'מעמדו של הצופה'".¹³⁵ אני מאמינה כי לאחר עבודת המיפוי וחשיפת שמות הצלמות בספר זה, ניתן יהיה לנתח את עבודתן גם מהיבטים נוספים כגון מגדר, פמיניזם ועוד.

נספחים

נספח א':

צלמות זרות שעבדו בארץ תקופה קצרה

שנות השלושים והארבעים

אנה מוסבכר (Mosbacher)¹³⁶ (1954-1888) נולדה בקאסל (Kassel) שבגרמניה למשפחת שאייר (Scheyer). ב-1911 התחתנה עם פריץ מוסבכר והחלה לצלם בשנות העשרים של המאה



תמונה 15: חנה ריבקיין-בריק (צילום), אסטרד לינדגרן (טקסט), כריכת הספר **סיאה הילדה מאפריקה**, עיבוד לעברית: לאה גולדברג, ישראל: ספריית פועלים, 1959.

בריק.¹⁴¹

ספר הילדים המצולם הראשון שלה שעסק בילדים ברחבי העולם ותורגם לשפות רבות היה **אלה קרי הילדה מלפלנד** (סופרת: אלי ינס [Jannes], תרגום: לאה גולדברג).¹⁴² הספר פותח במילים: "התמונות לסיפור צולמו בארץ לפלנד, והמחברות הכירו היטב את הילדה אלה קרי. כל המסופר כאן היה באמת". ההצלחה המסחררת של הספר שתורגם לתשע שפות גרם לה לפרסם ספרים נוספים על ילדים במקומות אחרים בעולם. ריבקיין-בריק חברה לסופרת אסטרד לינדגרן (Lindgren) ולסופרים נוספים, והייתה אמונה על צילום התמונות עבור הספרים. בין כלל הספרים של לינדגרן וריבקיין בריק שתורגמו לעברית על-ידי גולדברג ראוי

הצילום שלה הנמצא במוזיאון פולקוונג בחבל אֶסֶן שבגרמניה (Museum Folkwang, Essen) כולל תצלומים מביקוריה בארץ. התצלומים הם ישירים ותיעודיים עם התמקדות בירושלים. נפטרה במינכן.

שנות החמישים ושנות השישים

אנה ריבקיין-בריק (Riwkin-Brick)¹³⁸ נולדה (1970-1908) ובשנת 1912 היגרה המשפחה לשטוקהולם.¹³⁹ ריבקיין נישאה לדניאל בריק, עורך דין ועורך העיתון **יודיסק קרוניקה** (The Jewish Chronicle).¹⁴⁰ ריבקיין-בריק היא אחותה של הסופרת והעיתונאית יוג'ין סודרברג (Soderberg) וחברה קרובה של לאה גולדברג, והשתיים אף עבדו יחד. היא הייתה מקושרת לחוגי האליטה של אירופה וצילמה חלק מהאמנים המשפיעים של תקופתה, כמו מאן ריי (Man Ray), סלברור דאלי (Dali) ומקס ארנסט (Ernst). בתקופת מלחמת העולם השנייה פנתה ריבקיין-בריק לצילום עיתונות, ובעיקר עבור המגזינים Vi-ri Se. בהמשך החלה לפרסם ספרים מצולמים למבוגרים וילידים.

לצלמת העיתונות השוודית היהודייה אנה ריבקיין בריק השפעה גדולה על העשייה בשדה הצילום המקומי, אף שלא חייתה בארץ. החל משנות הארבעים ועד סוף שנות השישים היא שיתפה פעולה עם סופרים רבים ופרסמה ספרי ילדים מצולמים ובהם צילומי ילדים ממקומות שונים בעולם. ספריה תורגמו לשפות רבות, ובכך תרמו לפיתוחו של ז'אנר מיוחד של ספרי ילדים. ספריה תורגמו גם לעברית, הציפו את השוק במהדורות רבות וקישטו את מדף ספרי הילדים כמעט בכל בית. צלמים ישראלים והוצאות ספרים רבות הלכו בעקבותיה ופרסמו ספרים ברוח ספריה. בשנות השישים והשבעים הציף את הארץ גל של ספרי ילדים מצולמים שהופקו ונכתבו בהשראתה של ריבקיין-

נספח ב':

צלמות שהמידע אודותיהן או אודות
עבודתן הוא מועט או בלתי ניתן להשגה

שנות העשרים

רבקה קרפ, נולדה בפולין לבית משפחת אלון. היגרה לארץ בראשית שנות העשרים. חייתה תקופה קצרה בעין-חרוד. באמצע שנות העשרים פתחה קרפ סטודיו לצילום ברחוב בן הלל 4 בירושלים. הארכיון שלה עדיין לא נחקר. יש הטוענים כי סוניה נרינסקי, אשתו של הצלם הידוע שלמה נרינסקי, צילמה גם היא באותה תקופה, אך לא מצאתי לכך סימוכין.

שנות השלושים והארבעים

ד"ר הרטה וייל (ככל הנראה מירושלים),¹⁵⁹ צמד הצלמות פרנבך¹⁶⁰ את פוקס (Fernbach & Fuchs) מחיפה (רח' הרצל 27). בשלב כלשהו עבדה פוקס עם להמן [Lehmann] בחיפה), רחל פישר (Fisher) מחיפה שבזמן שהותה במחנה העקורים בקפריסין פתחה סטודיו באוהל (1947-1949) ותעדה את חייהם, טובה וייס מירושלים (ממשפחת הצלם קרל וייס) ואני לנדס מתל-אביב. ככל הנראה עסקה לנדס בצילום אופנה (תמונה 16), ובמשך תקופה מסוימת אף עבדה עבור עיתון לאישה. לא ניתן למצוא את הארכיון שלה או פרטים אודות חייה ועבודתה. ידוע שפעלה גם בשנות החמישים והשישים.

צלמות שמיעטו להגיע לפגישות של התאחדות הצלמים המקצועיים בארץ-ישראל ומעט ידוע על חייהן ופועלן: עליזה רייכמן נגידי (Reichman Negidi); גברת שור (Schor); לילי בראואר (Brauer); לאורה ולאך (Wallach) מכפר חיים, השתתפה ב"סטודיו 1940"; גברת ג'וזף (Josef); ריטה מאייר (Meyer) ואלזה באר (Baer) שהצטרפה להתאחדות ב-1940 והשתתפה ב"סטודיו 1940".

להזכיר את נואי הילדה מתילנד,¹⁴³ דירק הילד מהולנד,¹⁴⁴ נריקו-סאן הילדה מיפן,¹⁴⁵ יליבס ילדת הקרקס¹⁴⁶ ו-סיאה הילדה מאפריקה (תמונה 15).¹⁴⁷ ריבקין-בריק פרסמה ספרים נוספים בסדרה בשיתוף כותבות ומתרגמות אחרות. ביניהם, גנט הילדה מאטיופיה,¹⁴⁸ סלימה הילדה מקשמיר,¹⁴⁹ בני הדודים משבדיה,¹⁵⁰ מוקיהנה מהוי.¹⁵¹

לאה גולדברג לא רק תרגמה את ספריה של ריבקין בריק אלא אף כתבה כמה מהם יחד אתה. למשל, הרפתקה במדבר¹⁵² ו-מלכת שבא הקטנה,¹⁵³ אשר השפיע על בני הנוער בארץ בשנות החמישים והשישים כאחד מן הדימויים המעצבים של הישראלי החדש.¹⁵⁴ האחרון, מספר את סיפור קליטתה של מלכת שבא, יעל, שנולדה במרוקו ומנסה להיקלט בחברת הנוער בקיבוץ רמת יוחנן. גולדברג וריבקין בריק עושות אידיאליזציה לתהליך הכואב של העקירה והניתוק מהמשפחה ושל הגעגועים אליה, כמו גם התנאים הקשים שעמם התמודדו הילדים בחברת הנוער וכדומה, ותחת אלה הן צובעות את הקשיים הללו בצבעים ציוניים מרוככים ומלבבים. שנים מאוחר יותר סיפרה שולמית מירון, היא יעל, "מלכת שבא הקטנה", כי הספר אינו משקף את האלימות ששררה בחברת הנוער, את השנאה, את ההתעללות ואת הגעגוע קורע הלב להורים שנשארו במרוקו.¹⁵⁵ ריבקין בריק פרסמה ספרים נוספים הקשורים לישראל. מספרי הילדים יש לציין את מרים חיה בקיבוץ¹⁵⁶ ו-הרפתקה במדבר שהוזכר לעיל. כמו כן פרסמה ריבקין-בריק ספרים למבוגרים הקשורים בהווה הישראלית, והצילום בהם הוא בעל חשיבות. כך למשל הספר *Palestine*, שכתבה בשיתוף עם בעלה דניאל בריק¹⁵⁷ וכן הספר *Israel — The Land of Yesterday and Tomorrow*.¹⁵⁸ ריבקין-בריק נפטרה בשוודיה ב-1970.

כתערוכה הראשונה של התאחדות הצלמים המקצועיים והתקיימה ביולי 1941 בחדר התערוכות "לוגוס" (החדות של ולאטר צאדק). בתערוכה השתתפו הצלמות הלן אורגל, אלזה באר, דינה גץ, ולאך ליאורה, האחיות מאייר ופרנכך-פוכס.¹⁶²



תמונה 16: אני לנדס, **ללא כותרת** (צילום אופנה), לא מתוארך, אוסף פרטי.

1 רונה סלע, **צילום כפלסטין/ארץ-ישראל בשנות השלושים והארבעים** (ישראל: הוצאת הקיבוץ המאוחד ומוזיאון הרצליה לאמנות, 2000). הדיון בתקופה זו מסתמך ברובו על המחקר שנעשה לספר ולתערוכה (גם אם לא כולו נכלל בהם). הדיון על הצילום המגויס של שני העשורים הראשונים שלאחר קום המדינה מסתמך על: Rona Sela, "Zionist Photography in Palestine and Israel 1933-1973 – A Nationalization of the Visual" (Essex University: Ph.d. thesis, 2005).

2 רונה סלע, "בעקבות צלמות עלומות, על צלמות מתקופת הצילום הציוני – משנות ה-30 עד שנות ה-60", סטודיו כתב עת לאמנות, 113 (מאי 2000), עמ' 34-44.

3 אף שהושמדו גם ארכיונים של צלמים, בולטת התופעה באופן יחסי יותר אצל נשים צלמות. השינוי בתחום החל בשנות השמונים של המאה העשרים עם פרסום מחקרים שונים כמו:

4 Eyal Onne, *Photographic Heritage of the Holy Land 1839-1914* (Manchester, Institute of Advanced Studies, 1980); Nissan Perez, *Focus East, Early Photography in the Near East, 1839-1885* (New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1988); ירעיה, "ברוך לתפקוד חברתי, על תצלומיו של זולטן קלוגר מתקופת חומה ומגדל", קו 10 (1990), עמ' 13-19.

עניין גובר החל במחקרים שהתקיימו בסוף שנות התשעים ובראשית שנות האלפיים. למשל, הקטלוג שמקדש לצלמים שעזבו את גרמניה בעקבות עליית הנאצים ורבים מהם היגרו לישראל: Klaus Honnef & Frank Weyers, *Und sie haben Deutschland verlassen...*

שנות החמישים והשישים

חיה סלומון (Salomon) (ילידת 1914) מירושלים שעבדה לפרנסתה בצילום מדעי אך גם צילמה באופן עצמאי-ניסיוני, דבורה פיינגולד (Feingold) מירושלים (סטודיו מילר) והצלמות ממוצא הונגרי מרתה הלויג ופירושקא (לא ידוע שם פרטי) שהתגוררו בירושלים ועבדו עבור קק"ל.

צלמות נוספות שלא ניתן לתארך את עבודתן הלנה ביברקרויט מתל-אביב, הילדה המבורגר (Hamburger) מתל-אביב, מרים ליכטיג מחולון, ליזה וינטרניץ מחיפה, עליזה האוסדורף (Hausdorff), דבי קופר (Cooper) ואיזבלה חדר (Haddad).¹⁶¹

נספח ג':

תערוכות שהתקיימו בהתאחדות הצלמים המקצועיים בארץ-ישראל

התערוכה שנשאה את השם "תצלומי פרסום, הצעות צילום למסחר ותעשייה", הוגדרה

הארבעים ובראשית שנות החמישים. כילי מלמן מראה כיצד הכתיבה על נשים בארץ עלולה להנציח את שוליותן ואת מיקומן מחוץ לזיכרון ההיסטורי המרכזי. כילי מלמן, "מן השוליים אל ההיסטוריה של היישוב: מיגדר וארץ-ישראליות (1890-1920)", *ציון* (תשנ"ז), עמ' 244-246.

השיח המחקרי אודות עבודתן של צלמות נמצא עדיין בשלב ראשוני ומבקש למקמן בתוך הרצף ההיסטורי (her-story). דבורה ברנשטיין, "חקר הנשים בהיסטוריוגרפיה הישראלית: נקודות מוצא, כיוונים חדשים ותובנות שברדרך", מרגלית שילה, רות קרק וגלית חזן-רוקם (עורכות) *העברית החדשה, נשים ביישוב ובצינונות בראי המגדר*, (ירושלים, יד יצחק בן-צבי, 2001), עמ' 12-15.

גישה דומה מבטאת דבורה ברנשטיין, הסוקרת את חקר הנשים בהיסטוריוגרפיה הישראלית. היא מתארת מסלול שראשיתו בהעלאת נשים מן השכחה, השמעת הקולות שנאלמו והושתקו וחשיפת מנגנוני ההדרה, והמשכו בדיון המגדרי, העוסק בהבניית הנשיות והגבריות, או בלשונה ב"מגדורה של החברה". ברנשטיין, "חקר הנשים בהיסטוריוגרפיה הישראלית: נקודות מוצא, כיוונים חדשים ותובנות שברדרך". שם.

המחקר הראשון בנושא פורסם על-ידי בספר: סלע, *צילום בפלסטין/ארץ-ישראל בשנות השלושים והארבעים*. שם הגדרתי את הצילום שנעשה בתקופה המדוברת כצילום ציוני. הצילום נולד עם הקמתן של מחלקות הצילום באגפי התעמולה של המוסדות הלאומיים, והמשיך עד לשבר שהולידה מלחמת יום כיפור. ראו גם: רונה סלע, *שישה ימים ועוד ארבעים שנה* (ישראל: מוזיאון פתח-תקווה לאמנות, 2007), עמ' 11-20.

סלע, *צילום בפלסטין/ארץ-ישראל בשנות השלושים והארבעים*.

שם, עמ' 23-69, 149-160.

שם. נשים מעטות עברו עבור המוסדות בשנים הללו והיקף עבודתן היה מצומצם, בהן סוניה גידל וטודי שוורץ, שעברו עבור המוסדות הודות לעבודה שהיו נשואות לצלמים: שוורץ החליפה את בעלה משה שוורץ בעבודה עבור המוסדות לאחר שהוא נפטר, ואילו גידל עבדה

müssen, exh. cat. (Bonn: Rheinisches Landsmuseum, 1997) והספרים המוקדשים לצילום המקומי: Viviane Silver-Brody, *Documentors of the Dream, Pioneer Jewish Photographers in the Land of Israel 1890-1933* (Jerusalem 1998) וכן סלע, *צילום בפלסטין/ארץ-ישראל בשנות השלושים והארבעים* (ספר נלווה לתערוכה במוזאון הרצליה). על הרשימה המלאה של מחקרים בתחום הצילום עד שנת 2000 ראו: שם.

גם התערוכות הרבות שהתקיימו עד שנת 2000 כמעט ולא נתנו ייצוג לעבודתן של צלמות. על התערוכות שהתקיימו בשנת 2000 ראו: רונה סלע, "מאה שנות בדידות", *סטודיו*, 124 (2001), 82-85. לאחר שנת 2000 החל גל נוסף של תערוכות ומחקרים. ראו למשל: גיא רוז, *צלמי הארץ, מראשית ימי הצינונות ועד היום* (ישראל, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2003). אף שהוא מסתמך במידה רבה על הקטלוג האנציקלופדי Klaus Honnef & Frank Weyers, *Und sie haben Deutschland verlassen...müssen*, ועל מחקרים אחרים, ואף שאינו מזכיר צלמים וצלמות חשובים, זהו הספר האנציקלופדי הראשון המוקדש לצילום המקומי. לצערי, הספר רצוף טעויות ואף אינו מציין את המקורות שאותם הוא מצטט או שעליהם הוא מסתמך. על כך כתב גדי דגון בביקורתו, וראו: גדי דגון, "פוטומונטאז'", *הארץ*, מוסף ספרים (11.6.2003), עמ' 22.

על הצילום הציוני המגויס ועל התנאים האידיאולוגיים, הכספיים והאחרים שהשפיעו עליו ראו: סלע, *צילום בפלסטין/ארץ-ישראל בשנות השלושים והארבעים*.

המונח "צילום אמנותי", שהיה שכיח בארץ עד שנות השמונים, ביקש להבחין בין צילום שניכר בו ממד "אישי", "אסתטי" ו"יפה", ובין הצילום "הציוני" מכאן והצילום העיתונאי והרפורטאז'י מכאן, אשר עד שלהי שנות השישים ותחילת שנות השבעים נחשבו נחותים יותר. הבחנה זו הינה טעות מיסודה.

תופעה זו ניכרת גם אצל כמה צלמים מרכזיים, וביניהם הלמר לרסקי (Lerski) וזולטן קלוגר (Kluger) שעזבו את הארץ בסוף שנות

- עמ' 99-100.
- 28 דבורה ברנשטיין, "בין האישה-האדם ובין אשת-הבית: אישה ומשפחה בציבור הפועלים היהודי העירוני בתקופת הישוב", אורי רם (עורך) **החברה הישראלית: היבטים ביקורתיים**, (ישראל: ברירות, 1993), עמ' 83-89.
- 29 מרגלית-שטרן, **גאולה בכבלים, תנועת הפועלות הארץ-ישראלית 1920-1939**, עמ' 277-279.
- 30 יעל פלדמן, **ללא חדר משלהן, מגדר ולאומיות ביצירתן של סופרות ישראליות** (תל-אביב: סדרת מגדרים, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2002), עמ' 25.
- 31 ביילי מלמן מצביעה על מקורות הנחשבים פרטיים בתחום הכתיבה (אוטוביוגרפיות, יומנים והתכתבויות אישיות) כמקורות חשובים בחקר ההיסטוריה. לדעתה, הזניח חקר המגדר מקורות אלה וסיווגם כ"כלתי ציבוריים" (ולפיכך "נשיים"), ובכך העתיק את החלוקה המסורתית שבין התחום הציבורי, הנחשב גברי, ובין הביתי והפרטי, המזוהה עם הנשי. ביילי מלמן, "מן השוליים אל ההיסטוריה של היישוב: מיגדר וארץ-ישראליות (1890-1920)", **ציון**, עמ' 248.
- 32 סלע, **צילום בפלסטין/ארץ-ישראל בשנות השלושים והארבעים**, עמ' 27-30, 94, 110.
- 33 סלע, "בעקבות צלמות עלומות, על צלמות מתקופת הצילום הציוני – משנות ה-30 עד שנות ה-60", **סטודיו**, עמ' 37-40.
- 34 אברהם הרצפלד נמנה עם מייסדי מפלגת אחדות העבודה, שהוקמה בשנת 1919 כאיחוד של מפלגת פועלי ציון עם תנועת הבלתי מפלגתיים בראשות ברל כצנלסון. כן היה הרצפלד מיוזמי הקמת ההסתדרות הכללית בשנת 1920, ומראשי מפלגת פועלי ארץ-ישראל, שנוסדה בשנת 1930 כאיחוד של מפלגת פועלי ציון עם הפועל הצעיר. הוא היה מאנשי הציבור הבולטים שהיו פעילים בהקמת נקודות ההתיישבות העובדת ברחבי הארץ, ונכח בכל טקסי העלייה לקרקע של היישובים החדשים. הוא כיהן כחבר כנסת מטעם מפא"י מאז הכנסת הראשונה ועד הכנסת החמישית. אמנם הצילום נושא את השם שוורץ ולא
- תקופה קצרה הודות לקשריו של בעלה טים גיל עם הגופים הללו.
- 15 שם.
- 16 על כך ראו גם: Rachel Elboim Dror, "Gender in Utopianism: the Zionist Case", *History Workshop Journal* (1994), p. 115.
- 17 סלע, **שישה ימים ועוד ארבעים שנה**, עמ' 11-18.
- 18 מרגלית שילה, שדנה בנשים בעליות הראשונות, מראה כיצד חוקרות שונות נותנות מענה לייצוג שלה. לדבריהן, חקר ההיסטוריה של נשים ומגדר עוסק בהווה התרבותית בכללותה, המפרשת את המציאות על-פי תבניות מגדריות. מרגלית שילה, **אתגר המיגדר, נשים בעליות הראשונות** (תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2007).
- 19 לסלי היילטון, **צלע אדם, האישה בחברה הישראלית** (ירושלים: הוצאת עידנים, 1978), עמ' 18-21.
- 20 שם.
- 21 רחל אלבוים-דרור, "האישה הציונית האידאולוגית", יעל עצמון (עורכת) **התשמע קולו? ייצוגים של נשים בתרבות הישראלית**, (ירושלים: מכון ון-ליר, 2001), עמ' 114-115.
- 22 Elboim Dror, "Gender in Utopianism: the Zionist Case", *History Workshop Journal*, pp. 99-116.
- 23 דבורה ברנשטיין, **אישה בארץ-ישראל, השאיפה לשוויון בתקופת היישוב** (ישראל: הקיבוץ המאוחד, 1987).
- 24 בת-שבע מרגלית-שטרן, **גאולה בכבלים, תנועת הפועלות הארץ-ישראלית 1920-1939** (ירושלים: יד יצחק בן-צבי, 2006), עמ' 11-13.
- 25 היילטון, **צלע אדם, האישה בחברה הישראלית**, עמ' 18-21.
- 26 שם.
- 27 שם. גם אלבוים-דרור, שדנה באוטופיות הציוניות הראשונות של השנים 1882-1922, מדברת על כך ששויון הזכויות רוקן מתוכן ועל העובדה שנשים התרחקו מהחיים הציבוריים והתמקדו בחיי המשפחה. אלבוים-דרור, "האישה הציונית האידאולוגית", **התשמע קולו? ייצוגים של נשים בתרבות הישראלית**,

לובין, "נחמה פוחצ'בסקי: האליבי של המקרי", **העבריות החדשות, נשים ביישוב וכצינונות כדאי המגדר**, עמ' 333-347. שילה מציינת כי נשים בעלייה הראשונה כתבו זיכרונות, אך אלה נכתבו זמן רב לאחר התרחשות העניינים. **שם**, עמ' 18-20. אלבוים דרור טוענת כי אף שעד שנות העשרים הגיעו לארץ יותר נשים משכילות מגברים, אף אחת מהן לא כתבה סיפורת נשית. כאמור, המציאות הייתה מדכאת עבור הנשים. היכולת ליצור ולקחת חלק בשיח נגזלה מהן, והן נדחקו למעמד הנמוך ביותר של עבודות הבית ושל מילוי צרכיו של הגבר. השאיפה המהפכנית-סוציאליסטית לקחת חלק שווה בעשייה הציונית נחסמה בפניהן ולא התממשה, זאת בניגוד לתרמית השוויונית שבמסגרתה שווקה. ראו: Elboim-Dror "Gender in Utopianism: The Zionist Case", pp. 99-116. **"האישה הציונית האידאולוגית", התשמע קול?** **ייצוגים של נשים בתרבות הישראלית**, עמ' 115-95.

או שצלמות לא הסכימו לקבל את התנאים שהציעו מחלקות התעמולה של המוסדות שפעלו בארץ טרם קום המדינה. כך למשל הוא מכתב הסירוב של האחיות מאיר (kk15/8958).

41 ברנשטיין, "בין האישה-האדם ובין אשת-הבית, אישה ומשפחה בציבור הפועלים היהודי העירוני בתקופת הישוב", **החברה הישראלית: היבטים ביקורתיים**, עמ' 94-95.

42 החלוקה המקובלת שבין מקצועות שנחשבים ל"גבריים" למקצועות "נשיים".

43 מרגלית-שטרן, **גאולה בכבלים, תנועת הפועלות הארץ-ישראלית 1920-1939**, עמ' 202-203.

44 סלע, "בעקבות צלמות עלומות, על צלמות מתקופת הצילום הציוני – משנות ה-30 עד שנות ה-60", **סטודיו**, עמ' 37-40.

45 מגמה זו מאפיינת את הצילום המסחרי שהתפתח בארץ, וניכרו בו מגמות אוונגרדיות ואקספרימנטאליות. אלה לא מצאו ביטוי בצילום הממוסד וניתן למצוא אותן גם בעבודתם של צלמים גברים, למשל אצל הימלרייך וברנהיים. סלע, **צילום בפלסטין**

את השם טרודי שוורץ (או הגב' שוורץ כפי שלעתים מופיע בארכיון), אך הוא צולם על ידה, שכן בעלה ניקולס (משה) שוורץ נפטר ב-1945, וכל התצלומים שצולמו לאחר מכן הם שלה. ארכיון קק"ל מכיל קבוצה גדולה של תצלומים של שוורץ. חמישה מהם מקוטלגים בקטגוריית הצלם כגב' שוורץ ו-38 מקוטלגים כשוורץ. גם קבוצה זו המשויכת, כביכול, לניקולס שוורץ, מכילה תצלומים רבים של טרודי שכן הם צולמו אחרי 1945.

36 רונה סלע, "כפרי פלסטין הנפקדים-נוכחים", **טרמניל**, 28 (קיץ 2006), עמ' 22-25.

37 אלא במקרים חריגים שמצאתי עד כה. כך למשל בתמונה של גז'בינה משנות הארבעים נראית אישה מזרחית עם תינוק בידה (תמונה 8). נשים מזרחיות כמעט לא נהנו בשנים הללו מייצוג, והן נעלמו מעולם הדימויים הציוני "התקני". בתצלום מעצימה גז'בינה את דמותן של האם והבת המזרחיות באמצעות צביעת הדימויים והדגשת קווי המתאר שלהן. מאידך, ניתן לייחס לתצלום כזה גם פרשנות אוריינטליסטית. בשנים הללו, החלה רווחת מגמה של צילום אנשי עדות המזרח על שום "הקסם האוריינטלי" שהם הילכו על אנשים שמוצאם מארצות המערב ובניסיון להתחבר לשורשי המקום. גם צלמים גברים שונים צילמו אנשים יוצאי עדות המזרח, ובעיקר את הקהילה התימנית, מתוך נקודת מבט פטרונית.

38 היו גם מקרים חריגים, ראו נספח א' לגבי אנה מוסבכר (Mosbacher). כמו כן, עדיין ישנם ארכיוני צילום רבים שלא נחקרו, ואולי בהם תתגלה תמונת מצב שונה. הדבר נכון גם לגבי צילום חובבים/חובבות.

39 יעל פלדמן מראה כי, בניגוד לכך, פעילותן של מספר סופרות כגון נחמה פוחצ'בסקי ושושנה שבבו הייתה חתרנית בהקשר הפמיניסטי. יעל פלדמן, **ללא חדר משלהן, מגדר ולאומיות ביצירתן של סופרות ישראליות**, עמ' 23-26. על פועלן של כותבות בתקופת העליות הראשונות כמו פוחצ'בסקי, חמדה בן-יהודה ויהודית איזנברג-הררי, ובעיקר על כתיבתה של חנה טרגר ראו: שילה, **אתגר המיגדר, נשים בעליות הראשונות**, עמ' 65-100. על הפעולה הביקורתית של פוחצ'בסקי ראו גם: אורלי

- 46 **ארץ-ישראל בשנות השלושים והארבעים**, עמ' 223-233.
- 46 מתוך שיחות עם קרוב משפחה ביוני-יולי 2007, ומתוך מחקר של תצלומיה באוספים השונים.
- 47 הפעם הראשונה שעבוד מוזכרת בספרות המחקרית היא בספר: סלע, **צילום בפלסטין/ארץ-ישראל בשנות השלושים והארבעים**, עמ' 171.
- 48 במאמר "אמהות מייסדות, אחיות חורגות" מציין דן מירון את שנות העשרים כתקופה שבה הופיעה לראשונה בארץ שירה נשית. הוא אינו מנסה לבחון האם יש הבדל מהותי או עקרוני בין שירה הנכתבת בידי נשים לזו הנכתבת בידי גברים, אלא קושר את הופעתה במהפכה הציונית. מהפכה זו, שהייתה מסעירה בהיקפיה הרוחניים והחזיוניים, הושפעה ממהפכת אוקטובר ומהרוחות שנשבו ממנה ויצרה אקלים תרבותי חדש. דן מירון, "אימהות מייסדות, אחיות חורגות, על הופעת 'שירת הנשים' העברית", **אלפיים**, 1 (תל-אביב: עם-עובד, יוני 1989), עמ' 29-58.
- 49 כל הפרטים מבוססים על שיחות שקיימתי עם בניה ועם כלתה של גרטה אקרמן באוקטובר 2006. לצערי בני המשפחה גם לא אתרו את שנת פטירתה, למרות פניותי הרבות אליהם בנושא.
- 50 בן נועם היה הצלם הראשון של המושבה והחל לצלם בפתחת-קווה בראשית שנות העשרים.
- 51 הפרטים על דוד נלקחו מתוך ענת ציילינג, **צילום-מקום, ציפורה דוד מצלמת בעץ-חרוד**, 1936-1923 (אוניברסיטת חיפה, החוג למוזיאולוגיה, יולי 2005) ומתוך שיחות עם נכדיה, יוני 2008.
- 52 כל הפרטים מבוססים על שיחות שקיימתי עם בת אחיה, ציפי שץ, ביוני 2008. שץ אף בררה עבורי את תאריך לידתה למרות העמימות סביב הנושא.
- 53 הפרטים על רייכמן מבוססים על שיחות שקיימתי עם בתה בספטמבר ובנובמבר 2006.
- 54 בתה אינה זוכרת את שמה של הצלמת.
- 55 השניים התחתנו מטעמים ביורוקרטיים רק בשנות השלושים, לאחר שבנותיהן גדלו קמעה.
- 56 כשפועלי ציון התפצלו, ביקש בן-גוריון להעניק למפלגה בארץ אופי לאומי יהודי. רייכמן, כמו עמיתיו בפולין, נשאר נאמן לרוח האינטרנציונאל הסוציאליסטי ולאחוות הפועלים העולמית, ולכן נשלח לארץ ב-1923 להקים את הסניף הציוני של פועלי ציון.
- 57 על האופן שבו יוצגה האוכלוסייה הפלסטינית בצילום הציוני ראו: סלע, **צילום בפלסטין/ארץ-ישראל בשנות השלושים והארבעים**, עמ' 23-37.
- 58 ניתן לייחס את הופעתן של הצלמות גם לעובדה שנשים הביאו לארץ את רוח השוויון והעצמאות שספגו בעיקר בתקופת ויימר. ראו דיון בנושא האישה החדשה בשנות השלושים בפרק העוסק בצירות ובפסלות בספר זה.
- 59 על כך ראו: ברנשטיין, "בין האישה-האדם ובין אשת-הבית: אישה ומשפחה בציבור הפועלים היהודי העירוני בתקופת הישוב", **החברה הישראלית: היבטים ביקורתיים**, עמ' 140-141.
- 60 מתוך שיחות ותכתובת שקיימתי עם סוניה גידל, פברואר 2000 ונובמבר 2006.
- 61 Sonia Gidal & Tim Gidal, *My Village in Israel* (U.S.A: Blue Star, Book Club, 1959).
- 62 כל הפרטים אודות ליזלוטה גז'בינה מבוססים על שיחות שקיימתי עם בנה בני גז'בין ב-29.12.2002, 24.12.2003 וב-30.12.2003. וכן על סמך מסמכים שונים מעיזבונו. שם משפחה בעלה הוא גז'בין כפי שיופיע בהמשך. לדברי בנה, היא שינתה את שם המשפחה לגז'בינה וקראה לסטודיו "סטודיו גז'בינה" כדי שידעו שהיא צלמת אישה.
- 63 מתוך אישור שהנפיק בית הספר לגז'בינה בינואר 1932.
- 64 שם.
- 65 האזור היה משופע ב"צלמניות": הסטודיו של וולטר צאדק ששכן בבן-יהודה 28, הסטודיו של רוני ויסנשיין וקורט זילמן באלנבי 32; הסטודיו של משה קפלנסקי, באלנבי 50.
- 66 אישור מטעם ויצ"ו שניתן לגז'בינה ב-2.5.1965.
- 67 עם רוזנברג ב"אישון" ובבן-יהודה 7.
- 68 הפרטים אודות הולץ לקוחים מתוך ירון אביטוב,

- 81 "Jerusalem Art Notes, Bezalel Events", 44-42, וכן מתוך Klaus Honnef & Frank Weyers, *Und sie haben Deutschland verlassen...müssen*, p.246. עוזרת המחקר מישראל היא הצלמת המוערכת פסי גירש. כל הציטוטים הבאים מתוך אביטוב 1986.
- 69 אביטוב מציין שהולץ נולדה ב-1896, ואילו Honnef & Weyers ב-1898.
- 70 "אני אף פעם לא אשכח אותו [...] הוא היה מאוד חשוב בחיים שלי".
- 71 הפרטים על זמצקי מבוססים על שיחות שקיימתי עם בתה ב-19.10.06 וב-27.10.06.
- 72 זמץ פירושו בפולנית ארמון, ומכאן "ארמוני".
- 73 היא למדה ציור יחד עם בעלה חיים אצל צבי שור, והשתתפה בתערוכת משתלמי האולפן לציור בבית יד-לבנים בפתח-תקווה ביולי 1971.
- 74 אסתר זמצקי, *יום מתעורר לתחיה* (תל-אביב: אלף הוצאת ספרים, 1971). בתה מעידה כי היא גם פרסמה שירים ב*דבר הפועלת*. כמו כן, ב-1974 התקיים ערב שיוחד לשירתה ובו היא קראה משיריה בבית ביאליק בתל-אביב.
- 75 את השם הפרטי הבת אינה זוכרת. על מהפכת הנשים שהחלה כבר בסוף המאה ה-19 בפתח-תקווה ראו: יפה ברלוביץ, "נשות פתח-תקווה תובעות זכות בחירה", *שלמה שבא* (עורך), *עת-מול* (ינואר 1981), עמ' 14-15.
- 76 במסגרת המחלקה לגרפיקה שימושית העבירה לנדאורר שיעורי צילום.
- 77 בין 1925 ל-1929. הפרטים על גיאורג לנדאורר מבוססים על מידע המצוי בארכיון מכון ליאו־בק (Leo Baeck Institute) בניו־יורק www.cjh.org/academic/findingaids/ LBI/nhprc/GeorgLandauer02.html וכן על תיקי הארכיון הציוני.
- 78 בין השנים 1929-1933.
- 79 בין השנים 1934-1954.
- 80 מתוך מכתב ששלח גל-עוז מקרן היסוד לנתן ביסטריצקי מהקרן הקיימת לישראל. במכתב הוא מעדכן את נמענו למי נמסרה מלאכת הצילום בעת ששווייג, צלם הקרנות, ייעדר מהארץ. מתוך kk15/4820/1, הארכיון הציוני המרכזי, 23.5.1933. מהמכתב עולה שעל לנדאורר הוטל לצלם את נושא העלייה.
- 82 מִיכָל 243, ארכיון עיריית ירושלים.
- 83 מתוך פרוטוקול ישיבות המורים של "בצלאל" החדש, מִיכָל 224, ארכיון עיריית ירושלים, 18.6.1947.
- 84 במכתב לא חתום שנשלח מ"בצלאל" החדש לגברת גוטליב מהקרן האמריקאית נראה כי הדסה ניסתה לגייס כספים להקמת המחלקה לצילום ולשם רכישת ציוד. מתוכן המכתב עולה כי ב"בצלאל" לא ראו זאת בעין יפה. ייתכן שמכתב סרקסטי זה הוא שמנע את קבלת התרומה. מִיכָל 21, ארכיון עיריית ירושלים, 17.2.1950.
- 85 פרוטוקול ישיבות המורים של "בצלאל" החדש, מִיכָל 224, ארכיון עיריית ירושלים, 18.6.1947.
- 86 שם.
- 87 תמליל שיחה בין קריין ובין מ' ארדון-ברונשטיין ובין לו לנדאורר. מִיכָל 228, תיק 63, ארכיון עיריית ירושלים, לא מתוארך.
- 88 מִיכָל 221, ארכיון עיריית ירושלים, מכתב למר ברונשטיין, 9.2.1948.
- 89 מִיכָל 221, ארכיון עיריית ירושלים (מכתב מהוועד המפקח אל לו לנדאורר, 24.2.1948. וכן מכתב לר"ד קלומפוס, 18.2.1948).
- 90 הכרזה שפרסמה את התערוכה שימשה כנייד טיוטה לאנשי המוסדות (תיק 314/42, הארכיון הציוני המרכזי), ובזכות עובדה זו גיליתי שהיא התקיימה.
- 91 "Jerusalem Art Notes, Bezalel Events", 44-42, וכן מתוך Klaus Honnef & Frank Weyers, *Und sie haben Deutschland verlassen...müssen*, p.329. ועל סמך מחקר הארכיון שלהן. על האחיות מאייר ראו גם: סלע, "בעקבות צלמות עלומות, על צלמות מתקופת הצילום הציוני – משנות ה-30 עד שנות

- הצילום הציוני – משנות ה-30 עד שנות ה-60, "סטודיו, עמ' 34-44.
- 94 ראו: ברנשטיין, **אישה בארץ-ישראל, השאיפה לשוויון בתקופת היישוב**.
- 95 עבודתן מזכירה במידה מסוימת גם צילום מבנים בעבודתה של לוסיה מוהולי (Moholy) מאמצע שנות העשרים בגרמניה, אף שלא ברור אם הן נחשפו לה. אין בידי בני משפחתן של האחיות האפשרות לאמת השערה זו.
- 96 סלע, "בעקבות צלמות עלומות, על צלמות מתקופת הצילום הציוני – משנות ה-30 עד שנות ה-60, "סטודיו, עמ' 37-40.
- 97 בתקופה שבה צילמו האחיות מאיר כבר היו קיימות מצלמות קלות בפורמט קטן (35 מ"מ). אולם היות והן עסקו בעיקר בצילום מסחרי, במרבית המקרים הן השתמשו במצלמה ובפורמט גדולים כדי להשיג חדות מרבית ואיכות גבוהה.
- 98 כל הפרטים על מייר-שדה מבוססים על שיחות שקיימתי עם בנה ב-3.10.06, 10.9.06 וב-15.10.06 ועם בנו רוטנברג ב-10.9.06. כמו כן מבוססים הנתונים הללו על הספרים צביקה דרור, **מצביא ללא שדרה, סיפור חייו של יצחק שדה "הזקן"** (ישראל: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996) ונפתלי אונגר, **מרגוט** (תל-אביב: הוצאת מ. ניומן, 1974).
- 99 דרור, **מצביא ללא שדרה, עמ' 255**.
- 100 תמר התחנכה בבן שמן ואחר כך עברה לתל-אביב.
- 101 דרור, **מצביא ללא שדרה, 250-251**.
- 102 אף שבני הזוג לא נישאו היא אימצה את השם שדה. בנה לא ידע לתת מענה לסוגיה זו.
- 103 ובהמשך עם בעלה לעתיד ולטר אאורבך. בכרטיס הביקור היא מציינת את השם Pit ומרמזת על ימי הזוהר שלה בגרמניה טרם עליית הנאצים לשלטון.
- 104 סלע, **צילום בפלסטין/ארץ-ישראל בשנות השלושים והארבעים, עמ' 222-233**.
- 105 Susanne Baumann, "The Essence of Things, An Interview with Ellen Auerbach", *Ellen Auerbach-Berlin-Tel Aviv-London-New York* (Germany: Prestel, 1998), p. 12
- 106 כל הפרטים מבוססים על שיחות שקיימתי אתה במהלך 1999 וראשית 2000. ראו גם: סלע, "בעקבות צלמות עלומות, על צלמות מתקופת
- הצילום הציוני – משנות ה-30 עד שנות ה-60, "סטודיו, עמ' 34-44.
- 107 עבור העיתונים שיצאו באנגלית, ערבית ועברית: *Radio News*, **אל-מונתדע** ו-**גלגל**.
- 108 יגאל צלמונה ותמר מנור-פרידמן, **קדימה, המזרח באמנות ישראל, קט. תע. (ירושלים, מוזיאון ישראל, 1998)**.
- 109 מתוך תקנון ההתאחדות מן השנים 1939-1940: The rules and regulations of the Palestine Professional Photographers' Association. כל המידע על פעילות ההתאחדות וחבריה לקוח מתיקי ההתאחדות (להלן PPPA).
- 110 הצלמת הירושלמית עליזה הולץ והצלמות החיפאיות פרנכך-פוקס לא הצטרפו לאיגוד (יחד עם הצלמים גנן וברנהיים) היות ולוח תעריפי המחירים שפרסמה ההתאחדות לא התאים להם. לדבריהם, ההתאחדות לא תוכל לאלץ אנשים לשלם מחירים גבוהים שכאלה. סיבה נוספת לכך שלא הצטרפו להתאחדות היא המרחק הגיאוגרפי. יחד עם זאת הם ביקשו להישאר בקשר בנוגע לנושאים מהותיים. ואכן פרנכך-פוקס (וגם האחיות החיפאיות מאיר) השתתפו בתערוכה תצלומי פרסום, הצעות צילום למסחר ותעשייה שהתקיימה ב-1941, כפי שעולה ממכתב ששלח ברנהיים ליו"ר ההתאחדות ואלטר צאדק (PPPA 15/10/1939).
- 111 PPPA 08/05/1939.
- 112 מתוך הודעה לעיתונות שהוציאה ההתאחדות לעיתונות ונקראה "פלשתינה קיטש". ההודעה יצאה לעיתונות בעקבות פגישה של ההתאחדות שהתקיימה ב-14.4.1940 בקפה רפאל בתל-אביב. גז'בינה הייתה האישה הצלמת היחידה שנכחה בפגישה. ההתאחדות פרסמה בידיעות **היום** ידיעה על פתיחת הסדנה (17.4.1940).
- 113 PPPA 12/05/1940.
- 114 PPPA 03/08/1941. גוף עבודות גדול שלה נמצא באוסף פרטי בגרמניה.
- 115 הפרטים על הלן אורגל מבוססים על שיחה שקיימתי עם בנותיה יעל אורגל וג'ורדי אורגל לסטר ב-28.12.2006 וב-4.1.2007, וכן על תיקי ה-PPPA.
- 116 מתוך אישור של פהר למקובסקי מיום 18.8.1935, וכן מתוך <http://www.elysee.ch/>

מודרניסטית באמריקה, עברה לעסוק בצילום מעובד ומניפולטיבי, שבו מיוחסת לרעיון ולתוכן חשיבות רבה. ב"תערוכת צלמים" שהתקיימה בהזמנת אגודת הציירים והפסלים בישראל (1980) השתתפו גם הצלמות הבאות: מרים וינר, נעמי צור, חנה שביב ואיריס שילר.

132 רונה סלע, 90-70-90, קט. תע. (תל-אביב: מוזיאון תל-אביב לאמנות, 1994).

133 אם כי תהליך זה ארך זמן רב, ורק בחלוף שני עשורים, בשלהי שנות התשעים, הוא התקבל כחבר שווה במועדון האמנויות הממוסדות.

134 אלן גינתון, *הנוכחות הנשית, אמניות ישראליות בשנות השבעים והשמונים*, קט. תע. (תל-אביב: מוזיאון תל-אביב לאמנות, 1990) ותמי כץ-פריימן, *מטא-סקס 94: זהות, גוף ומיניות*, קט. תע. (עין-חרוד: המשכן לאמנות על שם חיים אתר, 1994).

135 גינתון, *הנוכחות הנשית, אמניות ישראליות בשנות השבעים והשמונים*, עמ' 12.

136 הפרטים על מוסבכר מבוססים על Honnef & Weyers, *Und sie haben Deutschland verlassen...müssen*, pp. 349-350 על שיחות שקיימתי עם פרופסור בנימין מעוז בדצמבר 1999 וכן על תכתובות עם המוזיאון היהודי באוסטרליה.

137 הפרטים על אראל לקוחים מתוך Honnef & Weyers, *Und sie haben Deutschland verlassen...müssen*, pp. 144-145. Ute Eskildsen, *Lotte Errell, Reporterin der 30er Jahre* (Essen: Museum Folkwang, 1997).

138 הפרטים על ריבקין-בריק מבוססים על אתר האינטרנט של המוזיאון לאמנות מודרנית בשטוקהולם בכתובת: www.modernamuseet.se. כמו כן על רחל אהרוני ואריה אהרוני (עורכים) *יומני לאה גולדברג*, (ישראל: ספריית פעלים, 2005) וכן על שולמית לז, "הילדה הזאת היא כמעט אני", *הארץ* (1990), עמ' 4-7. בארץ כתבו את שמה חנה.

139 האב, אלכסנדר ריבקין, ניסה כעשור לפני כן את מזלו גם בגרמניה, שם הוא בין השאר למד פילוסופיה. לאחר מכן חזר עם משפחתו לעיר מגוריו גומל (Gomel) ברוסיה, וב-1912 הוא היגר לשטוקהולם. האב שעסק למחייתו

expos/expo51_en.html

117 לימים ממייסדי האדריכלות המודרנית בישראל.

118 לאחר הגירושים עבר מנספלד להתגורר בחיפה.

119 היא נישאה לאורגל במאי 1940, ולפיכך היא מופיעה בהתאחדות הצלמים המקצועיים תחילה תחת השם מקובסקי ולאחר מכן תחת השם אורגל.

120 PPA 4/07/1940.

121 הפרטים על תיארה זידנר פרינץ (גולדמן) מבוססים על תיקי ה-PPA, על הצהרה שכתבה לה ליזלוטה גז'בינה ב-1965 [עיצובן גז'בינה] וכן על שיחה שקיימתי עם בני גז'בין 30.12.2003.

122 זו הסיבה שהיא השתמשה חליפות בשם זידנר-פרינס ובשם גולדמן.

123 PPA 08/05/1939.

124 PPA 9/06/1940.

125 זאת בעוד מרבית הצלמות בשנות השלושים והארבעים פעלו בתל-אביב.

126 על אופנהיימר ראו: סלע, "בעקבות צלמות עלומות, על צלמות מתקופת הצילום הציוני – משנות ה-30 עד שנות ה-60", *סטודיו*, עמ' 41-40.

127 *שם*, עמ' 37-38, וכן על סמך שיחות שקיימתי עם דגני במהלך 1999 ועל סמך Honnef & Weyers, *Und sie haben Deutschland verlassen...müssen*, p. 128.

128 על סמך שיחה ותכתובת שקיימתי עם בנה, תום שגב, במאי 1998 ובדצמבר 2006, וכן על סמך תום שגב, "אלפרד ברנהיים – בין ברלין לירושלים", *פנים, חזיתות ועוד, צילומיו של אלפרד ברנהיים*, קט. תע. (ירושלים: מוזיאון ישראל, 1992), עמ' 24-25.

129 המידע על מרלי שמיר מבוסס על שיחות שקיימתי אתה באפריל 1999, בינואר 2000 ובמאי 2006.

130 סלע, "בעקבות צלמות עלומות, על צלמות מתקופת הצילום הציוני – משנות ה-30 עד שנות ה-60", *סטודיו*, עמ' 41-40.

131 למעט רוגני שני. אמנם בתחילת דרכה היא צילמה צילום ישיר ותיעודי כמתואר, אך לאחר מספר שנים, בהשפעת המגמה הפוסט-

- 154 ספרי צבר, (1956).
 על האופן שבו נכתב הספר מלכת שבא הקטנה
 ראו: לן, "הילדה הזאת היא כמעט אני", **הארץ**,
 עמ' 7-4.
- 155 שם.
- 156 הספר נכתב במקור באנגלית: Cordelia
 Edwardson and Anna Riwwin-Brick,
Miriam Lives in a Kibbutz (Sweden:
 Wheaton, 1969)
- 157 Daniel Brick & Anna Riwwin-Brick,
Palestine (Cleveland: World Pub. Co, 1949)
- 158 Anna Riwwin-Brick, *Israel — The Land of
 Yesterday and Tomorrow* (London: Allen,
 1958)
- 159 היא מוזכרת על-ידי עליזה הולץ בריאיון
 שנערך עמה, אך פרט לכך לא מצאתי עליה כל
 מידע. אביטוב, "איך נופל האור", כל העיד,
 עמ' 42.
- 160 הלה פרנבך הייתה ככל הנראה ממוצא דרום
 אפריקאי וחיתה בארץ רק תקופה קצרה.
- 161 תודה לפסי גירש על המידע אודות סלומון,
 מתוך שיחות עם סלומון ברצמבר 1999 וביוני
 2008. תודה לגב' סימה זליג, לשעבר מנהלת
 ארכיון התצלומים של קק"ל, על המידע אודות
 הלוויג ופירושקא. תודה לניר פלדמן על
 המידע אודות ביברקרויט, ליכטיג, וינטרניץ
 והאוסדורף.
- 162 בביקורת שכתב קסנר (Kassner) על
 התערוכה הוא מתייחס לעבודתם של צלמים
 שהציגו בתערוכה ולא לעבודתן של אף אחת
 מהצלמות. הביקורת נמצאת בתיקים של
 צאדק, ואינה נושאת את שם העיתון או תאריך
 הפרסום. כן הדבר בביקורת של בינאורי,
 שרק בסופה מוזכרים תצלומי הצבע היפים
 של אלזה באר. Benuri, "Die Photographen
 stellen aus 'Gebrauchs-Photographie' Zur
 ersten Sammel-Ausstellung der 'Palestine
 Professional Photographers' Association",
Yedioth Hayom (18.7.1941), p. 16
- בתעשייה והתעניין בפילוסופיה כתב גם
 סיפורים קצרים ברוסית וביידיש. ראו:
[http://www.sunysb.edu/libspecial/
 collections/manuscripts/soderberg.html](http://www.sunysb.edu/libspecial/collections/manuscripts/soderberg.html)
- 140 יומני לאה גולדברג, עמ' 605.
- 141 למשל נתן יונתן (טקסט) ופטר מרום (צילום),
לילך מקבוצת אילנות (ישראל: ספריית
 פועלים, 1963) ופנינה פרקש (טקסט) וארווין
 פרקש (צילום), **רחלי מכאר-שבע** (תל-אביב:
 1976).
- 142 אלי ינס וחנה ריבקיין-בריק, **אלה קרי הילדה
 מלפלנד** (תל-אביב: ספריית פועלים, ללא
 שנה).
- 143 אסטרד לינדגרן וחנה ריבקיין-בריק, **נואי
 הילדה מתיילנד** (ישראל: ספריית פועלים,
 1967).
- 144 אסטרד לינדגרן ואנה ריבקיין-בריק, **דירק הילד
 מהולנד** (תל-אביב: ספריית פועלים, 1970).
- 145 אסטרד לינדגרן וחנה ריבקיין-בריק, **נוריקו-
 סאן הילדה מיפן** (ישראל: ספריית פועלים,
 1976).
- 146 אסטרד לינדגרן וחנה ריבקיין-בריק, **ליליבס
 ילדת הקרקס** (תל-אביב, ספריית פועלים,
 1961).
- 147 אסטרד לינדגרן וחנה ריבקיין-בריק, **סיאה
 הילדה מאפריקה** (ישראל: ספריית פועלים,
 1959).
- 148 ורה פורסברג וחנה ריבקיין-בריק, **גנט הילדה
 מאטיופיה** (ישראל: ספריית פועלים, 1970).
- 149 ורה פורסברג וחנה ריבקיין-בריק, **סלימה
 הילדה מקשמיר** (מרחביה: ספריית פועלים,
 1973).
- 150 אסטרד לינדגרן וחנה ריבקיין-בריק, **כני
 הדודים משבדיה** (תל-אביב: אור-עם, 1978).
- 151 אויגניה סודרברג וחנה ריבקיין-בריק **מוקיהנה
 מהוי** (תל-אביב: אור-עם, 1980).
- 152 לאה גולדברג ואנה ריבקיין-בריק, **הרפתקה
 במדבר** (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1977).
- 153 לאה גולדברג ואנה ריבקיין-בריק, **מלכת שבא
 הקטנה: סיפור מחיי ילדי העולים** (תל-אביב: