

מאגר הצילומים המלווים את פרק "הצילום המודרני" בתכנית הלימודים המעודכנת של "אופטיקה יישומית"

יש לשים לב:

ישנם צילומים המהווים נושא בפני עצמם וישנם צילומים המהווים רק ייצוג לסדרת הצילומים כולה אותה על התלמידים להכיר.

בכל מקרה, גם אם מדובר בצילום ספציפי הכוונה היא להכרות כללית עם כל פועלו של האמן אך התמקדות וירידה לפרטים בנוגע לצילום או לסדרה המבוקשת בלבד.

רוברט קאפה, מותו של חייל נאמן 1936 עמוד 14



רוברט קאפה, הפלישה לנורמאנדי 1944 עמוד 18



ג'ו רחנטל, הנפת הדגל באיוו ג'מה 1945 עמוד 20



יבגני חאלדי , חיילים סובייטים מניפים דגל מעל הרייכסטאג בברלין 1945

עמוד 26



מיכה ברעם, הפגזה, אתר הצליחה עמוד 29



דוד רובינגר, הצנחנים בכותל 1967 עמוד 32



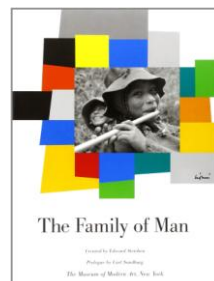
הפוטו'ורנאליזם וסוכנות מאגנום

עמוד 37



שטייכן ומשפחת האדם

עמוד 42



הצילום הישיר

קרטייה ברסון, מאחורי תחנת סן לזר 1932
הרגע המכריע כמושג
הכרות עם סדרת הצילומים הרלוונטית

עמוד 47



דיאן ארבוס, ילד עם רימון צעצוע, סנטרל פארק ניו יורק, 1962
יש להכיר את פועלה של האמנית באופן כללי ולהתמקד בצילום הנ"ל
כמייצג הסדרה

עמוד 53



חברט פרנק, Trolley – Hoboken

"New Orleans", 1955
יש להכיר את פועלו של האמן באופן כללי
ולהתמקד בצילום הנ"ל כמייצג הסדרה עמוד 57



קודלקה, סדרת הצילומים "הצוענים"
יש להכיר את פועלו של האמן באופן כללי ולהתמקד בצילום הנ"ל
כמייצג הסדרה
עמוד 61



מרי אלן מרק, שנות ה'80, סדרת הצילומים "חכמת רחוב"
יש להכיר את פועלה של האמנית באופן כללי ולהתמקד בצילום הנ"ל
כמייצג הסדרה
עמוד 65



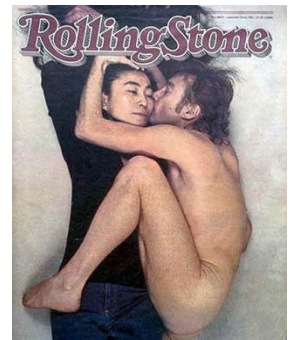
אוגוסט זאנדר, "אנשי המאה ה-20"

עמוד 69



אנני לייבוביץ, יקו אונו וג'ון לנון, ותקופת ה"רולינג סטון"

עמוד 74



סינדי שרמן, סדרת צילומים "קולנוע" יש להכיר את הסדרה כולה ולהכיר את פועלה של שרמן באופן כללי
עמוד 78

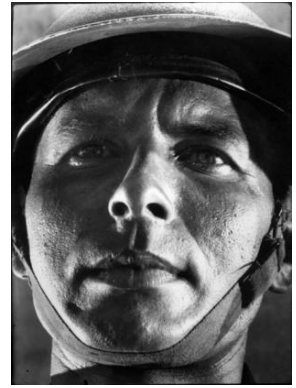


ריצ'ארד אבאדון, סדרת צילומים " American west " יש להכיר את הסדרה כולה ואת פועלו של האמן באופן כללי
עמוד 82



הלמר לרסקי, דיקנאות, שימוש באור, (יש להכיר את הסדרה כולה)

עמוד 86



אלכס ליבק קו 1984, 300
צילומי רחוב יש להכיר את מכלול
הצילומים
עמוד 88



ורדי כהנא, "שלוש אחיות" 2007.
יש להכיר את פועלה של האמנית באופן כללי אך להתמקד בסדרה הנ"ל
עמוד 95



עדי נס, הסעודה האחרונה

יש להכיר את הצילום הנ"ל
כמייצג את סדרת "החיילים"
עדי נס, הגר כצילם
המתכתב עם אם נוודית של
דורותיאה לאנג
עמוד 100



מיכה קירשנר, "אנשי המרד" צילומים מן האינתיפאדה 1990
יש להכיר את פועלו של האמן באופן כללי אך להתמקד בסדרה הנ"ל



סיכום המלווה את פרק
"הצילום המודרני"
בתכנית הלימודים המעודכנת של "אופטיקה יישומית"

צילומי מלחמות

צילום מלחמה הוא למעשה תת ז'אנר של "הצילום התיעודי".

צילום מלחמה עוסק בתיעוד עימותים חמושים ובתיעוד אורח החיים באזורי קרבות.

תיעוד אזורי קרבות היה קיים כבר מרגעיו הראשונים של הצילום אולם איכות הצילומים הראשונים

והמורכבות בהפקתם מנעו מן הצלמים הראשונים את האפשרות בתיעוד משמעותי של הנושא.

משעלה הרעיון של "חדר חושך נייד" ובמקביל השתכללה שיטת ה"לוחות הרטובים" אשר מאפשרת חדות

סבירה, הפקה מידית ואף שכפול צילום. הפכו צילומים אלו למסחריים מאד והדרישה להם עלתה.

למרות זאת, הצלמים לא תיעדו את הקרבות עצמם אלא את אזורי הקרבות כיוון שהמצלמה לא אפשרה

עדיין חשיפות מהירות וחדות מקסימאלית.

מעבר לכך, חדרי החושך הניידים, היו מסורבלים ולא עבירים בתנאי השטח השונים.

ההיסטוריה של "צילום מלחמות" – נקודות ציון :

הצלם הראשון שנוכל לאפיין כ "צלם מלחמה" הוא צלם אמריקאי אלמוני

שצילם מספר תמונות על גבי לוחות זכוכית במהלך מלחמת ארה"ב מקסיקו ב

1847. הוא כנראה היה קצין בצבא האמריקאי וצלם חובב שהביא איתו את

המצלמה וצילם במהלך ההפוגות.



הצלם הבא המוכר לנו הוא הצלם הונגרי – **קארול צטמרי** (Szathmari Carol 1812-87 אוסטרו-הונגריה)

שצילם בזמן מלחמת כרים (4-1853). הוא צילם במצלמה מיושנת ומסורבלת,

השתמש בחומרים בסיסיים שלא היו רגישים מספיק לאור ולכן לא יכול היה

לצלם צילומי תנועה והתרחשויות וצילם אך ורק סצנות נייחות, פורטרטים של

קצינים ומגורי חיילים.



מאוחר יותר כאשר תעד את מלחמת העצמאות ברומניה הוא כבר תעד את

שדה הקרב, אולם רק לאחר שהקרבת הסתיים והמצולמים (החיים והמתים) היו מבויימים היטב בכדי להוסיף

דרמה לסיטואציה.

צלם המלחמות הבא מוכר כמי שהחל לבסס מסורת ארוכה של צלמי מלחמות .

רוג'ר פנטון (Roger Fenton 1819-1869).

בן אצולה בריטי, שלמד ציור באוניברסיטה והיה צייר בראשית חייו הבוגרים. במהלך ביקור בפאריז הוא פגש לראשונה את עולם הצילום שהיה אז בחיתוליו. הוא החל לצלם והיה מראשוני הצלמים המקצועיים באנגליה.



ב1853 התמנה על ידי המחזיאון הלאומי הבריטי כצלם רשמי. במהלך השנים הבאות צילמו פנטון ועוזריו כ 8000 צילומים. יש לציין שהמלכה ויקטוריה והנסיך אלברט ראו בקדמה ובטכנולוגיה ערך חשוב שיש לקדמו בממלכה הבריטית ואף כהנו כראשי

אגודת חובבי הצילום. השניים תמכו מאד בפנטון וביצירתו.

במהלך מלחמת קרים , בשליחות הנסיך אלברט , תעד פנטון את אזור הקרבות ובכך הפכה מלחמת קרים למלחמה הראשונה שתועדה באופן מקצועי, ייסודי ויזום .

ב1855 רכש פנטון עגלת יין והפך אותה לחדר חושך מצוייד היטב. במהלך שלושה חודשי צילום הפיק פנטון כ 350 נגטיבים (לוחות זכוכית).

כאמור, היות והמצלמות באותה התקופה היו כבדות ומסורבלות, לא הייתה באפשרותו לצלם תמונות בשדה הקרב. רובם המוחלט של הצילומים היו מבוימים - בעיקר צילומים של חיילים על ציודם ומדיהם. תמונותיו של פנטון לא ייצגו את זוועות הקרב, חיילים הרוגים, פצועים או כאלו שגופותיהם הושחתו. במקום זאת, הוא צילם צילומים המשקפים את הגבורה שבמלחמה – את החיילים והקצינים בהעמדות "הרואיות" ושיווה למלחמה כולה אופי מכובד ואצילי ובכך למעשה הנציח את האמונה כי חיילים בריטים מתו בכבוד ולמען מטרה נעלה.

בבריטניה התפתחה שערורייה בנוגע למלחמת קרים: מסתבר שמספר החיילים שמתו בעקבות מחלות שונות היה גדול פי חמישה ממספרם של אלו שנפלו בקרב. בניסיון להרגיע את ההמונים התבקש פנטון לצלם את מחנות האספקה המסודרים והנקיים ואת החיילים הבריאים והחזקים. עד סוף המלחמה צילם פנטון (שיצא כאמור בשליחות המלכה) צילומים שהציגו צבא בריא ומסודר. צילומי גופות היו מועטות ולא פורסמו ברבים.

פליצ'ה באטו (1832-1909 Felice Beato)

צלם בריטי, איטלקי. מהצלמים הראשונים שהגיע לצלם בארצות המזרח הרחוקות בהן התרבות היתה שונה זרה ומסקרנת.

לאחר שפנטון עזב את אזור הקרבות בקרים באטו החליף אותו וממשיך לצלם באזורים אלו.

ב-1858 הוא נוסע לקולקוטה שבהודו בכדי לתעד את תוצאות המרד ההודי שהתרחש כשנה לפני. יש הטוענים כי הצילום המפורסם שלו מן התקופה ההיא מבויים לחלוטין – נטען כי באטו חפר עצמות חיילים



מתים מקברן ופיזר אותן לשם הגברת הדרמטיזציה בצילום (אחרי הכל, שנה אחרי המרד לא סביר ששלדי מתים וגולגולות עדיין היו מפוזרות ברחוב).

ב-1860 יוצא באטו לסין לצלם את "מלחמת האופיום" הוא לא צילם את המתים הבריטים או הצרפתים וחיפש לצלם רק את גופות האויב (בכדי למנוע דה-מורליזציה, בניסיון לפתח גאוות נצחון וכח).

אחד מעוזריו רושם בזיכרונותיו: "הלכנו סביב חומות המבצר מצד מערב. הגופות היו מפוזרות בצפיפות. באחת מהפינות הייתה ערימה של גופות מקובצות סביב רובה. סניור באטו התרגש מאד, ותיאר את הערימה כ"פהפייה". הוא ביקש כי לא יפריעו לו לצלם אותה. התצלומים ייצגו את כוחו הרב של הצבא הבריטי האימפריאליסטי, ותמונותיו של באטו שימשו כהצדקה למלחמת האופיום ולמלחמות בתרבויות אחרות במזרח.

מתיו בריידי (Mathew B. Brady 1822-1896)

מתיו בריידי התמחה בצילום פוליטי והיה בעליה של רשת צלמוניות בארה"ב. בריידי המציא את ה "Brady stand" (משענת ראש ומשענת יד עליה היו נשענים המצלמים בעת צילומי הפורטרט כיוון שהחשיפה היתה עדיין ארוכה מדי והמצולמים התקבלו מטושטשים).



בריידי היה משוכנע בחשיבות ההיסטורית של תיעוד מלחמת האזרחים. הוא לא קיבל אישור או מימון למשלחת שלו ולמעשה הממשל לא היה מרוצה כלל מן היחמה הזו. בריידי השקיע את כספו שלו במימון המשלחת שכללה ציוד וצלמים רבים שצילמו יחד כ 7000 נגטיבים גדולים. בריידי וחבורתו תיעדו את כל מראות המלחמה ולא נמנעו מצילום גופות מרוטשות .

על כל הצילומים, גם אלו של האחרים נרשם "צילומי בריידי" זו הסיבה שעד היום לא ברור לחלוטין מה הם הצילומים שצילם הוא עצמו.

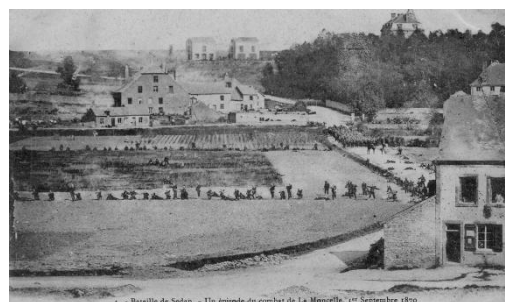
בריידי הקים ארכיון עצום של המלחמה וציפה כי בתום המלחמה תרכוש הממשלה את צילומיו לארכיון המדינה. אולם כשהמלחמה הסתיימה הייתה נטייה להתעלם מן הזוועות והצילומים לא נרכשו. בריידי, שזנח את עסקיו בכדי לצאת לצלם, העסיק צלמים נוספים, השקיע את הונו בצילום ולא קיבל תמורה לעבודתו, נאלץ לחסל את עסקיו ונותר חסר כל.

אחד מן הצלמים הבכירים שהעסיק בריידי במשלחת הצילום שלו הוא אלכסנדר גרדנר

אלכסנדר גרדנר (1821-1882 Alexander Gardner)

צלם סקוטי שהיגר לארצות הברית ב-1856. הוא הצטרף למשלחת הצילום של בריידי ועל עבודתו הצילומית בשעת הקרב קיבל תואר קפטן של כבוד. גרדנר התמחה ב"צילומי זוועות מלחמה". ב-1961 נערך מחקר מקיף על צילומיו של גרדנר ונמצא (כפי שחשדו תמיד) שהוא נהג "לטפל" במצלומים שלו. הוכח כי אותן גופות מצולמות בצילומים שונים שצולמו באתרים שונים. גרדנר "בחר" גופות פוטוגניות ביותר והזיז אותן ללוקיישנים שונים וגם שם הזיז את הגופות וסידר אותן בתנוחות המתאימות לצילום הדרמטי מבוקש.

התמונה הראשונה שמתארת שדה קרב בעת התרחשות קרב, במהלך מלחמת פרוסיה צרפת 1870. (הצלם אלמוני)



בסוף המאה ה-19 ובראשית המאה ה-20 מצלמות הן כבר מוצר שכיח מאד וחיילים רבים הביאו מצלמות לשדה הקרב. הממשל נבהל מאד מן התופעה החדשה ואסר אותה לחלוטין. בתקופה שבה עדיין אין טכנולוגיה המאפשרת תקשורת סדירה הצלם והמצלמה הם למעשה ארכיון עצום למידע על המתרחש בזמן מלחמה באזורים השונים. כך שמצלמה שנלקחת שלל היא מקור מצוין למידע עבור האויב. ובכל זאת ניתן למצוא צילומים מן התקופה הזו. סביר להניח כי אלו צולמו ע"י צלמים חובבים והרפתקנים שהצטרפו באופן לא רשמי ולא מפוקח אל כוחות הצבא. אפשר גם שצולמו ע"י קציני צבא שהיו בעצמם חובבי צילום וצילמו במהלך הפוגות הקרב ללא רשות. בארכיונים שונים באמריקה נמצא תיעוד של משפטים צבאיים שנערכו לקצינים אשר נתפסה ברשותם מצלמה ואף תיעוד של הוצאות להורג של מי שצילם במהלך הקרבות. עם השנים האיסור על צילום בזמן מלחמה הלך והחמיר אבל אנו מכירים גם מקרים בודדים בהם צלמים קיבלו אישור רשמי ממשלות וצבאות שאפשרו להם לצלם בעת מלחמה.

רוברט קאפה (Robert Capa 1913-1954)

"אם התמונות שלך לא מספיק טובות - אתה לא מספיק קרוב".

רוברט קאפה כונה "הטוב שבצלמי המלחמה", הוא נמנה עם קבוצה קטנה של צלמי עיתונות נודעים מן המאה הקודמת שכבשו לעצמם מקום מרכזי בעולם התקשורת.

קאפה נולד ב־1913 למשפחה יהודית מבודפשט, ושמו היה אנדרה פרידמן. בגיל שבע־עשרה, לאחר שנחשד בהתססה נגד השלטון עזב את הונגריה עבר לברלין שם שימש אסיסטנט במעבדת צילום. ב־1933, עם עליית הנאצים לשלטון, הוא ברח לפרז. הוא אימץ לעצמו שם בדוי – רוברט קאפה – ופיתח קריירה של צלם עצמאי. הוא נמשך לאירועי התקופה הסוערים ובעיקר לרוחות המלחמה של תחילת שנות השלושים באירופה. נקודת מבטו על האירועים הייתה של הזדהות עם האדם הפשוט שפעמים רבות איבד את השליטה על עתידו ועל גורלו.¹

קאפה צילם חמש מלחמות שונות: מלחמת האזרחים בספרד, הפלישה היפנית לסין, מלחמת העולם השנייה בכל רחבי אירופה, מלחמת העצמאות של ישראל ומלחמת הודו-סין הראשונה. בין השאר, צילם קאפה את הפלישה לנורמנדי ואת שחרור פרז. צילומיו מבטאים את עמדתו המיוחדת: מצד אחד צלם מלחמות ומן הצד השני פציפיסט מושבע. רוב הצילומים אינם מתארים שדות קטל אלא את "מאחורי הקלעים" של המלחמה, את החייל היחיד, או קבוצת חיילים קטנה ואת האזרחים הפשוטים שנקלעו לזוועות.

תצלומיו הם זעקה נגד המלחמה ותוצאותיה ונגד אי־צדק ודיכוי. בריאיון, שהתפרסם ב"על המשמר" ב־21 ביוני 1948, מצוטט קאפה: "המלחמה מעניינת אותי, אך דם לא אוכל לראות. פשוט לא אוכל. במשך כל הקריירה שלי לא צילמתי אף גווייה אחת. אני מצלם רק נפשות חיות או, יותר נכון, אני מצלם את החיים. אכן, נראה שכבר נגזר עליי: במקום שנטושה מלחמה, שם אני. אך האמינו לי, נוח לי, נוח לי שבעתיים כשאין מלחמה".²

ב־1936 נסע לספרד לתעד את זוועות מלחמת האזרחים הספרדית. בין הצילומים הללו צילם את הצילום שהקנה לו פרסום עולמי: "מותו של חייל לויאליסט". התמונה צולמה ברגע המדויק בו חטף החייל כדור בחזהו, והוא נשמט אחורה.

¹ מתוך האתר של מחיאון תל אביב.
² מתוך האתר של מחיאון תל אביב.

מותו של חייל לויאליסט התצלום ההיסטורי צולם בתאריך 5

בספטמבר 1936

בצילום מתואר מותו של פדריקו בורל גרסיה, חייל רפובליקני, בזמן **מלחמת האזרחים בספרד**. החייל נתפס בעדשת מצלמתו של קאפה בדיוק בשבריר השנייה בה פגע בו הכדור בו והוא נפל



אחורה מעוצמת הפגיעה. הוא לבוש בבגדים אזרחיים וחוגר חגורת כדורים מעור. הרובה שבידו הימנית נשמט עקב הפגיעה. התצלום פורסם לראשונה במגזין הצרפתי ב-23 בספטמבר 1936, ומאז הופץ מספר רב של פעמים.

מיד עם פרסומו הפך התצלום לאייקון המסמל את מלחמת האזרחים בספרד ועד היום נחשב הצילום לאחד מצילומי המלחמה החשובים והמפורסמים ביותר בעולם עם השנים הפך הצילום לאייקון אנטי מלחמתי אוניברסאלי.

במהלך השנים התקיים דיון בנוגע לאותנטיות של הצילום – שהרי אם מדובר בשדה קרב "פעיל" כיצד זה מצלם קאפה את הצילום – הרי הוא אמור למצוא מחסה ולא לחשוף עצמו לכדורים השורקים כה קרוב אליו. מה גם שבתקופה זו היה ידוע כי צלמי המלחמות נהגו להצטרף לפלוגות שאינן נמצאות בקו החזית ולמעשה צילמו רק את תרגילי ההכנה שלהם. או שהיו מגיעים לאזור הקרב לאחר שהסתיים וצילמו את הזוועות שנותרו.

סיבה נוספת לחשד באמינות הצילום היא כי באותו היום צילם קאפה חייל נוסף ב"רגע פגיעה" בצילום דומה מאד לצילום המדובר. לטענת המפקדים: לצלם אדם בדיוק בשבריר השנייה בה הוא נפגע מכדור רובה זה נדיר ומקרי בהחלט. להצליח לעשות זאת פעמיים באותו קרב – זה כבר קצת חשוד.

מעבר לכך צילום נוסף פורסם בו נראים שני החיילים ה"מתים" חיים לחלוטין.

סדר הצילומים בתשלילים מראה כי הצילום צולם לאחר "מותם" של השניים.

קאפה כמובן טען שמדובר בצילום אותנטי לחלוטין ולחזוק דבריו הוא מפנה את תשומת לב הצופה לכך שבהגדלה ניתן לראות את כף ידו השמאלית של החייל כשהיא מכווצת בעווית שרירים המתרחשת לטענתו רק בעת מוות. לדבריו זהו פרט כל כך ספציפי ולא ידוע עד כי אף אחד לא היה חושב לעשות זאת בצילום מבוים.

קאפה אחסן את צילומי מלחמת האזרחים הספרדית בשלושה ארגזי קרטון בחדר החושך שלו בפאריז.

אך כאשר נאלץ לברוח ב 1939 לארה"ב (מלחמת העולם II) הוא השאיר את חפציו מאחור. עד יום מותו הוא הניח כי האוסף נעלם/הושמד. אולם ב-1995 החלו להתפשט שמועות שלפיהן התשלילים שרדו את המלחמה, עברו מפאריס למרסיי ומשם לידיו של גנרל ודיפלומט מקסיקאי שהביאם למקסיקו סיטי שם נשמרו התשלילים במסתור במשך כ 7 עשורים.

ב 2008 לאחר שנים של משא ומתן הגיעו התשלילים והתצלומים למרכז הבינלאומי לצילום במנהטן, שהקים קורנל קאפה (אחיו של הצלם) ואז גם נמצאו התשלילים המקוריים.

ב2009 קבעו המומחים כי מדובר בצילום מפוברק (מבויים) אולם הביוגרף של קאפה ואחיו קורנל ממשיכים לטעון כי מדובר בצילום אותנטי לחלוטין.

ב־1947 יסד קאפה בפריז (עם אנרי קרטייה ברסון, דיוויד סימור, וג'ורג' רוג'ר) את סוכנות הצילום "מגנום" – סוכנות שיתופית לצלמים עצמאיים.

רוברט קאפה- הזווית הישראלית : תיעוד ארץ ישראל הצעירה:

ב1948 עם הקמת המדינה ופרוץ מלחמת העצמאות הגיע קאפה לארץ ישראל.

בצה"ל התייחסו ביראת כבוד מהולה בחשדנות לביקורו של האורח החשוב מחו"ל. מסמכים ארכיונים מתעדים את היערכות הצבא לבואו של קאפה. "הם החליטו לפקוח עין על קאפה", מספר מיכה בר-עם (חתן פרס ישראל לצילום וחבר קרוב של רוברט וקורנל קאפה), עמדותיו הפציפיסטיות איימו על מקבלי ההחלטות והם דאגו כי קאפה ילווה ע"י מלווים שיספקו לו הסברים מדויקים לכל מקום בו יצלם כדי שתמיד תהייה בידיו התמונה כולה.

קאפה נשאר בארץ עד 1950. בשהותו כאן צילם כמה מהרגעים המכוננים של הקמת המדינה: הכרזת העצמאות, ספינת אלטלנה העולה באש, מנחם בגין הנואם לפני המונים, המעברות ועוד.

בראיונות שהעניק לעיתונות בארץ ובעולם סיפר קאפה כי חמשת השנים בהן צילם בישראל היו המשמעותיות ביותר עבורו. לדעתו היהודים הם באמת היחידים שיצרו משהו חדש שלא היה מעולם כמותו (הוא מתייחס בדבריו לקיבוץ: צורת התיישבות הקיימת רק בישראל). הוא הצהיר בכל ראיונותיו כי לאחר השהות בישראל ברור לו כי ליהודים אין מקום אחר זולת ישראל זכותם להקים מדינה וכי כל המתנגדים לכך משתמשים בנימוקים שאינם מוסריים.³

³ אדרת עופר, מתוך "רוברט קאפה: צלם המלחמות שהפחיד את צה"ל", הארץ, 1/3/2015

"כן, ידיד אני לארץ הזאת ולאנשיה...הנני מעריך את תל אביב כהישג גדול וכן את הקיבוצים – אבל רק לפני ימים אחדים הרגשתי מהי ארץ ישראל. היה זה כשעברתי בכביש החדש לירושלים ונגד עיני נתגלה המראה של ירושלים העיר".

כשנשאל קאפה מהו הצילום האהוב עליו ביותר, ענה במפתיע: "אשיב תשובה שלא ממין השאלה...הנושא המעניין, הכביר ביותר שנתקלתי בו עד כה בכלל, בכל דרכי הנדודים שלי – הייתה סלילת הדרך החדשה לירושלים. זה עולה על כל תיאור. הייתי עם הסוללים יומם ולילה וצילמתי את כל השלבים. והתמונה היקרה לי מכל היא זו של חוצב זקן מירושלים עם זקן ופאות העובד בפילוס הדרך".⁴



קאפה נהרג ב-25 במאי 1954, (בן 41 במותו), כאשר במהלך מלחמת הודו-סין הראשונה, עזב את הג'יפ בשיירה בה נסע כדי לצלם את הכוח המתקדם מזווית אחרת. הוא עלה על מוקש. במותו הוא קיים את המוטו שלו: "אם התמונות שלך לא מספיק טובות - אתה לא מספיק קרוב".

⁴ אויגן קולב, מתוך כתבה שהתפרסמה בעיתון "על המשמר", בעשרים ואחת ביוני 1948, {כמה שבועות לאחר פריצת דרך בורמה ושבועיים לאחר מותו הטרגי של קולונל מיקי מרקוס (שאף הוא השתתף כלוחם בפלישה לנורמנדי)}.

מלחמת העולם ה II

רוברט קאפה - מלחמת העולם ה שנייה - הפלישה לנורמנדי : (מבצע אוברלורד Operation Overlord)

"מבצע אוברלורד" הוא הפלישה הימית והמבצע הצבאי הגדולים ביותר בהיסטוריה.

מדובר בפלישה הימית של בעלות הברית לנורמנדי שבצרפת שרובה הייתה כבושה על ידי גרמניה הנאצית. בסוף 1943 החליטו צ'רצ'יל (בריטניה), רוזוולט (ארה"ב) וסטאלין (רוסיה), כי יש לפתוח חזית נוספת באירופה שתהדוף את הנאצים והפעם מכיוון צרפת. היעד שנבחר היה חוף נורמנדי שבצפון מערב צרפת. ב-6.6.1944 תחת הנהגתו של הגנרל אייזנהואר נחתו צבאות בעלות הברית בנורמנדי שבצרפת. זאת הייתה כאמור הפלישה הגדולה בהיסטוריה, בה נטלו חלק 156,000 חיילים, 12,000 כלי טיס ו-6,900 כלי שיט.

הגרמנים ידעו שצפויה פלישה, אך הם שיערו כי היא תיערך באנגליה בקרבת תעלת למאנש ולא תיארזו לעצמם כי הפלישה תתרחש בחוף נורמנדי ולכן הציבו שם כוחות מעטים בלבד. בחיפוי אלפי מטוסי קרב ומפציצים התקרבו כ 4,200 כלי שיט, שהנחיתו אלפי חיילים אמריקאים ובריטים על חופי נורמנדי. בשלושת הימים הראשונים הצליחו לנחות כ 300 אלף חיילים. למרות הפלישה המוצלחת התקדמות בעלות הברית הייתה קשה נוכח ההתנגדות העיקשת של הגרמנים. באוגוסט 1944 שוחררה פריס.

"קצת לא בפוקוס", הסיפור שמאחורי הצילומים :

מלחמת העולם השנייה תפסה את קאפה בניו-יורק לשם ברח עם עליית הנאצים באירופה, אולם המלחמה החזירה אותו לאירופה כצלם בשליחות מגזין LIFE.

ב 6.6.44, יום פלישת בעלות הברית לנורמנדי (The D-day) קאפה היה הצלם **היחיד** שהורשה להצטרף לכוחות שנחתו בחוף אומהה. חמוש בשתי מצלמות בעלות עדשת 50 מ"מ וכמה גילי סרט צילום.



קאפה הצטרף ליחידת החיילים הראשונה שירדה מכלי השיט והגיעה בשחייה אל החוף. הוא נאבק בגלים שהגיעו עד צווארו ואחז את המצלמות מעל ראשו כדי שלא יירטבו. בחלק מן התמונות נראה בבירור כי הוא הסתובב וצילם את ההתרחשות שמאחוריו – כך שהוא למעשה הפנה גבו אל הסכנה (מה שממחיש את האומץ וההקרבה של הצלם).

קאפה צילם בשעתיים הראשונות לנחיתה 106 פריימים, אבל אז קרה מה שכל צלם חושש ממנו – המדפיס במעבדה של LIFE הרס את הנגטיבים (הוא השאיר אותם לייבוש יותר מדי זמן או בטמפ' לא נכונה והאמולסיה נמסה). **רק 11 פריימים** ובאיכות ירודה למדי שרדו.

למרות האיכות הבעייתית היו אלה הצילומים היחידים של האירוע ההרואי ומערכת LIFE החליטה לפרסם את התמונות תחת הכותרת **"קצת לא בפקוס - slightly out of focus"** תוך הסבר שהתמונות לא בפקוס כיוון שידיו של קאפה רעדו בשל התרגשותו הרבה. קאפה כמובן הכחיש וטען שבעיית החדות נובעת מייבוש היתר של הסרט. לימים הפך המשפט "קצת לא בפקוס" לשמה של האוטוביוגרפיה שכתב קאפה על תקופה מלחמת העולם השנייה⁵

אולי דווקא בגלל ה"תקלה", התמונות של קאפה זכו למעמד הירואי של צילום עיתונות תחת אש; צילום תזזיתי וחי.

50 שנים מאוחר יותר, על בסיס אותן תמונות, הבמאי סטיבן שפילברג ישחזר את המראות ברב-המכר הקולנועי "להציל את טוראי ריאן".

⁵ בר-דב דן, מתוך "רוברט קאפה, אם התמונות שלך לא מספיק טובות אתה לא מספיק קרוב" מגזין, קומפוזיציה גיליון מס' 3, אוגוסט 2009

ג'ו רזנטל נולד בושינגטון למשפחה יהודית . התעניינותו בצילום החלה כתחביב . מיד לאחר שסיים את התיכון ב-1930 הוא התקבל לעבודתו הראשונה כנער שליחויות בעיתון San Francisco News. זמן קצר לאחר מכן הפך לעיתונאי/צלם בעיתון. כשפרצה מלחמת העולם השנייה ניסה להתקבל לעבודה כצלם בצבא ארצות הברית ונכשל עקב ראייתו הלקויה. רזנטל הצטרף לסוכנות הידיעות Associated Press (AP) בשיקגו והחל לעקוב אחר חיל הנחתים של ארצות הברית במשימותיו באוקיינוס השקט. ב-1945 מונה רזנטל לצלם את הקרבות באיוו-ג'ימה, שם צילם את צילומו המפורסם ביותר שהפך עד מהרה לצילום המפורסם ביותר של מלחמת העולם השנייה.⁶

הנפת הדגל באיוו-ג'ימה, ג'ו רזנטל, 23/2/1945

הנפת הדגל באיוו-ג'ימה הוא התצלום היסטורי המפורסם ביותר ממלחמת העולם השנייה, המתאר חמישה נחתים אמריקאים וחובש של הצי האמריקני המניפים את דגל ארצות הברית על פסגת הר



סוריבאצ'י שבאי היפני איוו-ג'ימה. הוא צולם ב-23 בפברואר 1945 על ידי הצלם ג'ו רזנטל, במהלך קרב איוו-ג'ימה שבו נכבש ההר. התצלום מציג את הנפת הדגל השנייה על הר סוריבאצ'י. ההנפה הראשונה תועדה על ידי לואיס לווארי, אולם תצלומו לא התפרסם בזמנו וגם כיום זוכה לפרסום מועט. תצלומו של רזנטל, מאידך, זכה לפופולאריות אדירה. הוא הודפס מחדש אלפי פעמים בעיתונים ובכתבי עת שונים והפך עד מהרה לאייקון הניצחון במלחמה עבור הציבור האמריקני. בשנת 1945 הוא זכה בפרס פוליצר לתצלום הטוב ביותר (התצלום הראשון שזכה בפרס באותה שנה שבה גם פורסם לראשונה). הקרב על איוו-ג'ימה התקיים בפברואר ומרץ 1945. בקרב נלחמו כוחות ארצות הברית מול האימפריה היפנית. מטרת הפלישה האמריקאית לאיוו-ג'ימה הייתה לכבוש את שלושת שדות התעופה הנמצאים באי הקטן יחסית (רק 21 קמ"ר). היפנים השקיעו כל מאמץ על מנת שלא לאבד את האי המרוחק רק 1,200 קילומטר מטוקיו.

⁶ מתוך האתר של AP

<http://www.apimages.com/Collection/Landing/Photographer-Joe-Rosenthal/c887e3b8270744d6b2539d3c0bd734cc>

מפקד הכוח היפני הורה לחייליו להילחם עד מוות ולפגוע במספר רב ככל האפשר של חיילים אמריקאים. ב 19 בפברואר 1945, בשעה 2:00 לפנות בוקר, פתחו תותחי ספינות הקרב של הצי האמריקני בהפגזה על האי והקרב החל. הכוחות התמקדו בניסיון לכבוש את הנקודה המבוצרת והסטרטגית ביותר באי : פסגת "הר סוריבאצ'י". על פסגת ההר במנהרות חפורות הסתתרו חיילי האויב, היתה להם תצפית מושלמת על הכוחות האמריקאיים המנסים לכבוש את האי והם פגעו בכל מי שניסה לטפס ל ההר. תוצאות הקרב היו הרסניות לשני הצדדים: מתוך הכוח האמריקני שמנה 110,000 חיילים, נהרגו 6,825 ו-19,026 נפצעו, ומהכוח היפני שמנה 22,000 חיילים, נהרגו 21,500 ו-216 נפלו בשבי.

כשצילום הופך לסמל, הסיפור שמאחורי הצילום :

הנפת הדגל הראשונה : ב-23 בפברואר 1945, מעט אחרי כיבושו של הר סוריבאצ'י, נשלחה קבוצה של כ 40 חיילים לטפס על ההר ולבדוק כי היפנים לא "מכינים להם עוד הפתעות". מפקד הכח נתן לחיילים דגל ואמר "אם אתם מגיעים לפסגה, תניפו אותו". הנחתים הצליחו להעפיל לפסגה ללא אירועים מיוחדים, והניפו בה את הדגל, 70 X 135 ס"מ גודלו, בעזרת צינור ברזל שמצאו בהריסות על פסגת ההר. הנפה זו תועדה על ידי לואיס לווארי, שהיה הצלם של חיל הנחתים האמריקני.



הנפת הדגל השנייה :

מיד לאחר כיבוש ההר נחת על חופי האי מזכיר הצי של ארצות הברית (ג'יימס פורסטל) וביקש את הדגל ההיסטורי למזכרת. מפקד הכוח הלוחם שחשב שהדגל אמור להישאר אצל הנחתים, חשב שזוהי חוצפה גדלה מצד מזכיר הצי לבקש את הדגל הסנטימנטאלי וכתגובה החליט להחליף אותו בדגל גדול יותר (240X140 ס"מ) שיונף בשנית. ג'ו רחנטל, צלם סוכנות



הידיעות Associated Press טיפס באותה העת אל ראש ההר בכדי לתעד את הנחתים מתקינים קווי תקשורת. כשהגיע לפסגה ראה קבוצה של חיילים העומדים מסביב לדגל הראשון ובידם דגל חדש וגדול יותר. רחנטל הבין כי הם עומדים להניף דגל חדש על פסגת ההר. על כן, הוא התרחק אחורנית מרחק של כ-10 מטרים, ערם מספר סלעים כדי להגביה את עצמו, (פעולה שכמעט וגרמה לו לפספס את הצילום), הוא כיוון את מצלמתו לצמצם שבין f/8 ל-f/11 ולמהירות תריס של 1/400 השנייה. ותעד את ההנפה.

הוא לא היה היחידי לעשות זאת: שני צלמים נוספים של חיל הנחתים, ויליאם ג'נאוסט ובוב קמפבל, הצליחו גם כן לתעד את ההנפה.

על הצילום סיפר רחנטל: "...שאלתי, 'מה אתם עושים בחורים?', ואחד מהם השיב: 'אנחנו מתכוננים להנפה של הדגל הגדול הזה. הקולונל מלמטה רוצה שהדגל הזה יונף במקום הדגל הקודם הקטן יותר. הוא גם רוצה להבטיח שהוא יקבל את הדגל הראשון חזרה'.

חשבתי לנסות ולצלם את שני הדגלים, הראשון שמורד והשני שמונף במקומו... לבסוף הבנתי שהסיכוי שאצליח לקלוט את שני האירועים בו זמנית הוא נמוך, ולכן החלטתי לצלם רק את ההנפה של הדגל החדש...

באותו הרגע הגיח ג'נאוסט = (ויליאם ג'נאוסט, צלם וידאו שצילם את אותה ההנפה) עם מצלמתו ומיקם את עצמו כ-3 מטר לימיני. 'אני לא מסתיר לך, נכון ג'ו?', הוא שאל. 'לא', עניתי לו. ראיתי מזווית עיני שהחיילים מתחילים להניף את הדגל. הפניתי את המצלמה, קרבתי אותה לפרצופי, והחזקתי אותה מספר רגעים תוך כדי הסתכלות על המתרחש. וברגע שחשתי שזהו הרגע המתאים, צילמתי את התמונה. והדבר היחידי שיכולתי לעשות לאחר מכן היה לקוות שהתמונה תצא בדיוק כפי שראיתי אותה דרך עדשת המצלמה שלי." בהמשך התייחס רחנטל לתצלום ואמר: "מה שראיתי מעבר לתצלום היה המאמץ העצום שנדרש כדי לשאת אותו לגבהים שכאלה, אותה מסירות של החיילים הצעירים האלו למולדתם, וההקרבה שעשו למענה". מבין ששת האנשים המצולמים, רק שלושה שרדו את המשך הקרבות.

פרסום התצלום:

לאחר שירד מן ההר, שלח רחנטל את סרט הצילום למרכז המערכת של סוכנות AP בניו יורק. וב-25 בפברואר, יומיים בלבד לאחר האירוע עצמו כבר הופיע התצלום על שערי העיתונים בארצות הברית ובעולם. התצלום זכה להצלחה מיידית. בימים שלאחר מכן הוא פורסם שוב ושוב, והצליח להרים את מורל הציבור האמריקני שבשלהי 1945 כבר היה מותש מן המלחמה. רחנטל מספר " מיליוני אמריקאים ראו את התצלום הזה, חמישה ימים לפני שאני בעצמי ראיתי אותו. וכששמעתי על כך לראשונה, לא היה לי מושג כמה היה משמעותי בעבורם".

כחלק מן הניסיון להתגבר על הגירעון העצום של כלכלת ארה"ב בעקבות המלחמה ערכה הממשלה "מסעות מלווי מלחמה" ברחבי ארה"ב. מעין "סיבובי הופעות" של גיבורי המלחמה ומכירה של חפצים וסמלים בעלי חשיבות רבה לתקופה. פרנקלין רוזוולט נשיא ארה"ב שזיהה את חשיבות הצילום של משלחות חיפוש לאיתור החיילים שהניפו את הדגל כדי שייקחו חלק ב"מסע מלווה מלחמה מס' 7".

תצלומו של רחנטל, הופץ בכל רחבי ארצות הברית, והופיע על אלפי קירות של בתי קולנוע, בנקים, מפעלים ולוחות מודעות. בסך הכול הופץ התצלום על גבי 3.5 מיליון פוסטרים. מסע מלווה המלחמה השביעי הכניס לקופת המלחמה של ארצות הברית כ-26.3 מיליארד דולר.

רחנטל זכה למחמאות על התצלום מצלמים אחרים שטענו כי מדובר בצילום "פשוט מושלם: המיקום, שפת הגוף[...] אתה לא יכול לתכנן מראש דבר כזה, זה פשוט מושלם מדי".

על אף המחמאות הרבות להן זכה התצלום, החלו עד מהרה לצוץ שמועות שפקפקו באמינותו, וטענו שהוא מבויס. השמועות החלו לאחר שרחנטל נשאל כבדרך אגב האם התצלום מבויס, וכיוון שחשב בטעות שהכוונה היא לתצלום אחר אותו צילם, הוא ענה בחיוב. הסערה בנוגע לאמיתות הצילום לא שכחה ב-1991 אף נשמעה טענה (שפורסמה בניו יורק טיימס) שצריך לבטל את פרס פוליצר בו זכה התצלום. רחנטל נלחם עד יום מותו בהאשמות אלו.

מורשת התצלום:

על אף המחלוקות, לתצלום משמעות גדולה בקרב הציבור האמריקני ויש לו מורשת מכובדת. שני הדגלים אשר הונפו באותו היום באיוו-ג'ימה מוצגים במוזיאון הלאומי של חיל הנחתים האמריקני. במקום גם מוצג הדגל השלישי שהונף לאחר שהשני ניזוק מהרוחות על פסגת ההר.

ביולי 1945 הוציא משרד הדואר האמריקני בול דואר עליו מודפס התצלום.

הבול זכה להצלחה גדולה ולמעלה מ-137 מיליון יחידות שלו נמכרו. ב-1995 יצא בול נוסף, כאחד מ-10 בולים שהיו חלק מפרויקט היובל למלחמת העולם השנייה.

בשנת 1949 יצא הסרט "חולות איוו-ג'ימה" בכיכובו של ג'ון ויין, ובו מופיעים איירה הייז, רני גאגנון וג'ון בראדלי, שלושה מהחיילים שהניפו את הדגל בצילומו של רחנטל.

אנדרטת חיל הנחתים של ארצות הברית בבית הקברות הלאומי ארלינגטון ליד וושינגטון הבירה, שהוקמה בשנת 1954 מבוססת על תצלום זה.

בשנת 2005 הוטבע דולר עשוי כסף שעליו מתנוסס התצלום, לציון 230 שנות קיומו של חיל הנחתים האמריקני.

בשנת 2006 יצא סרטו של קלינט איסטווד, "גיבורי הדגל", המבוסס על ספרו של ג'יימס בראדלי, בנו של ג'ון בראדלי. הסרט מציג את שתי הנפות הדגל ואת מסע מלווה המלחמה אליו יצאו המניפים.

תצלומים רבים הושפעו במידה זו או אחרת מתצלומו של רחנטל, ורבים אחרים מושווים אליו.

דוגמאות משמעותיות הן :

צילומו של הצלם הסובייטי-יהודי יבגני חאלדיי ב-2 במאי 1945 את הצילום "**הנפת הדגל הסובייטי מעל בניין הרייכסטאג**" (על צילום זה יורחב בהמשך).



תצלום הנפת הדגל בגראונד זירו מציג שלושה כבאים המניפים את דגל ארצות הברית על הריסות מגדלי התאומים לאחר פיגועי 11 בספטמבר 2001. תצלום זה שצולם על ידי תומאס פרנקלין מושווה לעתים קרובות לתצלומו של רחנטל, על אף שהקשר ביניהם הוא מקרי ופרנקלין ככל הנראה לא ביים את התצלום. פרנקלין סיפר שמיד עם צילום ההנפה הבחין בדמיון בינה לבין תצלומו של רחנטל.



הזווית הישראלית : דגל הדיו צולם ע"י מיכה פרי קצין בחטיבת הנגב-

דגל ישראל מאולתר, עשוי בד לבן ודיו, שהונף ב-10 במרץ 1949, על ידי חיילי חטיבת הנגב, לאחר כיבוש משטרת אום רֶשְׁרֶש (אילת), במסגרת "מבצע עובדה". צילום המעמד הפך לאחד מסמלי מלחמת העצמאות והפך עם השנים לגרסה הישראלית המקבילה להנפת הדגל באיוו ג'ימה.



חיילי חטיבת הנגב שהגיעו לאום רשרש עסקו תחילה בטיהור המבנים. כאשר התברר שעמדת המשטרה הבריטית אכן נטושה, החיילים התארגנו במהירות להניף את הדגל. אברהם אדן טיפס על התורן שהיה במקום והניף את דגל הדיו שהיה בידיו.

שעתיים לאחר מכן, עם הגעת כוחות נוספים לאיזור החליפו את דגל הדיו, שהיה תלוי במשך שעתיים בלבד, בדגל ישראל תקני. דגל הדיו עצמו - אבד

הנפת דגל הדיו, נחרתה בזיכרון הקולקטיבי כסמל לסיום מלחמת העצמאות, ולניצחון הישראלי בה. עד היום עומד פסל מתכת המתאר את מעמד הנפת דגל הדיו. ומבנה המשטרה עצמו שוחזר בסמוך לפסל. התאריך העברי של הנפת הדגל, ט' באדר, הפך לימים ליום אילת.

גם **עדי נס** הישראלי צילם ב 1998 כחלק מסדרת "החיילים" את המחווה שלו להנפת דגל הדיו. אך בעוד הצילום המקורי (וצילומי "הנפות דגל" בכלל) מתמקדים בהנפת דגל כסימן מובהק לניצחון הרואי, כזה המציין את סופו של קרב קשה ואת ההצלחה של כיבוש היעד, חייליו של נס מתאמצים בכדי להניף שום דבר. אולי כבקורת על המצב



הפוליטי הישראלי הסבוכ, אולי בכדי לעורר דיון על תפקידו של הצבא במציאות הקשה בה אף צד לא מנצח. ואולי כדי לתאר הווי חיילים. (סדרת ה"חיילים" כולה עוסקת בסוגיות הומוסקסואליות שונות וקוראת תיגר על סטראוטיפים מקובלים ועל מאגר הדימויים התרבותי בו הקהילה ההומוסבית לא מוצאת מקור להזדהות. גם בצילום שלפנינו נוכל למצוא רמזים לדיון זה .)

ומה קרה לגיבורי התצלום הראשון של הנפת הדגל ?

החיילים שהופיעו בו לא זכו לפרסום רב או להכרה ציבורית נרחבת. אחד מהם כותב: "כשחזרתי הביתה לארצות הברית, והתחלתי לדבר על זה [על הנפת הדגל] כינו אותי שקרן ובעוד כינויים. זה היה נורא. אנחנו עשינו את כל העבודה השחורה, ואילו אלה שהופיעו בתצלום של רחנטל זכו לכל הקרדיט... בושה עצומה שדווקא החיילים שכבשו את ההר לא זכו מעולם להכרה המגיעה להם".

רחנטל עזב את Associated Press ב-1945, והפך לצלם ראשי ולמנהל של 'Times Wide World Photos'. לאחר מכן עבד רחנטל כצלם של העיתון סן פרנסיסקו כרוניקל. קריירת הצילום של רחנטל נמשכה 35 שנה, עד לפרישתו ב-1981, בהיותו בן 70. ב-13 באפריל 1996, זכה רחנטל בתואר של כבוד מטעם מפקד חיל הנחתים.

רחנטל נפטר בגיל 94

יבגני חלדיי נחשב לאחד מצלמי הקרבות הגדולים ביותר של רוסיה.

הוא נולד באוקראינה ב-1917 למשפחה יהודית, הצעיר מבין 6 אחים ואחיות. כשהיה בן שנה נהרגה אימו כשכדור טועה פגע בה בזמן פוגרום אכזרי בכפרו.

בגיל 12 בעת שעבד במפעל לפלדה בנה חאלדיי את המצלמה הראשונה שלו מקופסת מתכת שריתך בעצמו במפעל. את העדשה יצר מ "חד-משקף" ישן של סבתו. בהיותו בן 15 כבר החלו צילומיו הראשונים להתפרסם.

הוא תיעד את הכורים ואת פועלי מפעלי הפלדה של העיירה.⁷

כבר אז החל לתעד את אירועי תקופתו. חאלדיי ראה בצילום מדיום המשקף סדר יום חברתי-פוליטי ומתעד את העולם באופן מהיר ונאמן לחיים.

הוא הצטרף לצבא האדום והפך לצלם צבאי ראשי (בין השנים 1939-46). חאלדיי תיעד כל יום ויום מ-1,481 ימי לחימתה של רוסיה במלחמת עולם השנייה.⁸

במהלך מלחמת העולם השנייה התמקד לא בקרבות ההרואיים עצמם אלא בחורבות שנותרו לאחר מכן ובחייהם המנופצים של השורדים.

חאלדיי צילם את אחד מהתצלומים החשובים והמפורסמים ביותר של מלחמת העולם השנייה. הצילום מתאר את חיילי הצבא האדום המניפים את דגלם על בניין הרייכסטאג, עם נפילת ברלין ב-2 במאי 1945. חאלדיי הנציח רגע היסטורי בעל משמעות פוליטית-צבאית רבה. רגע זה מגלם בתוכו את נפילת הנאציזם ואת ניצחון בעלות הברית.

המערכה בין ברה"מ לגרמניה הייתה הארוכה והקשה ביותר. עד לנפילת גרמניה הנאצית במאי 1945 נהרגו 27 מיליון מאזרחי של ברה"מ. הרייך השלישי איבד בחזית המזרח כ-10 מיליון חיילים וקצינים, 48 אלף כלי רכב משוריינים ו-167 אלף תותחים. 75 אחוז מכלל האבדות של הצבא הגרמני במלחמת העולם השנייה נגרמו על ידי חיילי הצבא האדום. בקרב על מוסקבה השתתפו כ-3 מיליון חיילים ואלפיים טנקים. בקרב הזה לקחו חלק מחצית מחיילי הצבא האדום וכשליש מחיילי הצבא הגרמני. בסופו של דבר הגלגל התהפך והרייך השלישי נחלש. במהלך הקרבות הקשים שבין גרמניה הנאצית לברה"מ התפתחה בצבא האדום

⁷ מתוך האתר "Jewis virtual library"
⁸ magazine ND

מסורת של הנפת דגלים אדומים ביעדים חשובים שנכבשו בערים השונות (הדגל האדום = דגל ברה"מ). סטאלין נאם והצהיר כי המלחמה תסתיים רק כאשר יונף הדגל האדום מעל הרייכסטאג בברלין (רייכסטאג=בניין הפרלמנט הגרמני).

ב-30 באפריל, יום לאחר תחילת הקרב לכיבוש הרייכסטאג וסביבתו, עשתה קבוצה בת ארבעה חיילים סובייטים את דרכה במעלה הבניין עד לגג, כשבידם דגל ברית המועצות. הקבוצה בחרה באחד מהפסלים שבגג כנקודה בה יניפו את הדגל, הם חיברו את מוט הדגל לבקע שמצאו בפסל והדגל הונף. שום צלם לא היה באזור והרגע הזה לא הונצח.

ביומיים שלאחר ההנפה הראשונה המשיכו הקרבות הקשים. הגרמנים הצליחו לכבוש מחדש את הבניין ולהסיר את הדגל.

לבסוף ב-2 במאי נכנעו הגרמנים ומרביתם נטשו את הבניין. חאלדיי ניצל את ההזדמנות אסף קבוצה של שלושה חיילים סובייטים, ויחד הם עלו אל גג בניין הרייכסטאג, שם הניפו את הדגל לפי הוראות הבימוי של חאלדיי שצילם 36 תצלומים של המאורע. כיום ידוע על לפחות שלושה צלמים אחרים שצילמו חיילים סובייטים מניפים דגלי ניצחון על גג הרייכסטאג ב-1 וב-2 במאי, אך אף אחד מהם לא זכה למידת הפרסום לה זכה תצלומו של חאלדיי.

התמונה הפכה לסמל הניצחון של הסובייטים על גרמניה הנאצית, ופעמים רבות משווים אותה לתמונה המפורסמת שבה נראים חיילים אמריקנים מניפים את דגל ארצות הברית באיוו ג'ימה.

בצד השמאלי של התצלום נראים בנייני העיר ההרוסים והמכוסים ענני עשן; בצד הימני נראה גג הרייכסטאג, ובקדמת הצילום נראה חייל המניף דגל. הדגל תופס את מרבית הפריים בקדמת התצלום, ודרכו העין נמשכת פנימה ולמטה אל הרחוב. זהו אינו תצלום תקריב אלא מראה בעל פרספקטיבה עמוקה, המספקת תמונת אירוע של מקום זמן ספציפיים⁹.

כשצילום הופך לסמל, הסיפור שמאחורי הצילום :

הצילום "הנפת הדגל באיוו-ג'ימה" של ג'ו רחנטל, הפך לקלאסיקה תוך שבועות ספורים. הצילום התפרסם מיד בכל העולם ותרם להאדרת יוקרתו של הצבא האמריקאי. בהשראת רחנטל שאף גם חאלדיי להעניק לצבא האדום תצלום ניצחון הרואי דומה. עם תחילת הקרב על ברלין, נסע



⁹ מתוך האתר של מחיאון תל אביב.

חאלדיי לבירה הגרמנית כשדגל ברית המועצות מקופל בתיקו וחיכה להזדמנות המיוחלת. הצילום נעשה ביום גשום וכדי לצלם את התמונה ההיסטורית גיבוריה טפסו על גגו של בניין הרוס, בין שלוליות של מים ודם. הוא צילם 36 צילומים של האירוע בזוויות והעמדות שונות. כשהגיע חאלדיי לחדר החושך חשכו עיניו. אחד החיילים שהניפו את הדגל ענד שני שעונים, אחד על כל יד. סביר להניח כי מדובר בשלל ביזה. על מנת שלא לבייש את הצבא האדום רוטשה התמונה ואחד השעונים הועלם. בעיבוד נוסף, שהתבצע מאוחר יותר, עיבה חאלדיי את העשן בצילום בכדי להאדיר את הרושם והדרמה.

על אף שהתצלום בויים, הוא הפך לאחד המפורסמים בהיסטוריה של הצילום.

ב־91' לאחר קריסת ברית המועצות פורסם גם הצילום המקורי.

בהמשך צילם חאלדיי בין היתר גם את משפטי נירנברג.

עד סוף הקריירה שלו המשיך לצלם לעיתונים החשובים ביותר ברוסיה.

חאלדיי נפטר בגיל 80.

המשותף העיקרי לכל "צילומי הנפת הדגל" מעבר להקבלה הוויזואלית הברורה, היא שהתצלומים כולם מסמלים ניצחון המסופק ע"י אומץ, גבורה, הקרבה וכולם מבטאים אחוות צוות ברורה ומרגשת. כולם שימשו מקור השראה ועידוד לציבור ולכן הפכו מאז לאייקון.

צילום מלחמות – הזווית הישראלית

מיכה בר-עם (1930-).

מיכה בר-עם חתן פרס ישראל לצילום לשנת 2000, מקים המחלקה לצילום במחזיאון תל אביב לאמנות וחבר סוכנות מגנום לצילום. במקביל לקבלתו לסוכנות ב-1968, התמנה לצלם הניו-יורק טיימס במזרח התיכון, תפקיד שמילא כעשרים וחמש שנה.

מנימוקי השופטים בעת בחירתו לקבלת פרס ישראל: "מפעלו הנרחב והיוצא-דופן של מיכה בר-עם כצלם מתפרס על פני שנים ארוכות. עבודתו הייחודית מלווה את תולדותיה של המדינה והתהוותה ומשקפת בעוצמה וברגישות פרקים במלחמות ישראל. במשך שנות פעילותו כיוצר הצליח מיכה בר-עם להתמודד עם זיהוי הרוח הישראלית, והוא מבטא את התרבות הישראלית לעומקה כתרבות בעלת אתגרים רוחניים ואנושיים ובכך תורם להבנה מעמיקה של החיים בישראל". לאורך השנים, זכה בפרסים רבים ופרסם מספר ספרים. תצלומיו של בר-עם כלולים באוספים של חשופי המחזיאונים בעולם וכן באוספים פרטיים נבחרים.¹⁰

מיכה בר-עם ומשפחתו עלו לארץ מגרמניה בשנת 1936 בהיותו בן שש. הוא. אביו הקים בית חרושת לקרח בעיר התחתית בחיפה אבל במאורעות תרצ"ו עלה בית החרושת באש. רכוש המשפחה ירד לטמיון והאב נאלץ לעבוד בסלילת כבישים. כנער נהג בר-עם להתלוות אל המורה לערבית שלו בעת שנסע לבקר חברים בדואים בנגב ומכאן הערבית הטובה שבפיו וחיבתו לתרבות המזרח.

בבית ילדותו הייתה מצלמת מפוח מיושנת, בר-עם צילם בה כילד אך עדיין לא "דבק בו החיידק לצילום" את המצלמה הראשונה שלו, "לייקה" מודל 1930, רכש רק בראשית שנות החמישים.

כנער היה פעיל במחתרת וכשבגר התגייס לפלמ"ח. במלחמת העצמאות לחם בהרי ירושלים בחטיבת "הראל", בגדוד השישי של הפלמ"ח.

לאחר מלחמת העצמאות היה בר-עם בגרעין שהקים את קיבוץ מלכיה בגבול הלבנון, וממנו עבר לקיבוץ גשר - הזיו. בין יתר תפקידיו בקיבוץ הוא שימש גם כצלם. הוא נלווה למשלחות ארכיאולוגיות במערות מדבר יהודה, ותצלומיו החלו להתפרסם בעיתוני התנועה. (עדיין לא הייתה לו מצלמה משלו, והוא צילם במצלמות

¹⁰ מתוך בלוג הצילום של הארץ, 2013 מאת דניאל צ'צ'יק

שהשאלו לו חברים). נקודת מפנה בחייו הייתה כשרכש סוף סוף את מצלמתו הראשונה וצילם בה את החיים במשק ומדי פעם בערב שבת היה מציג תערוכה קטנה במבואות חדר האוכל.¹¹

המלחמה הראשונה שצילם הייתה מלחמת קדש ב 1956. הוא התייצב במערכת שבועון צה"ל וביקש שיצרפו אותו כצלם ליחידות



קטיף בנות, קבוץ גשר הזיו, 1956

הלוחמות, אולם בקשתו נדחתה. הוא לא ויתר, וירד דרומה בטרמפים, עם שק שינה, עם מצלמה אחת ועם שלושה סרטי צילום. בכדי להתקרב לחיילים הלוחמים יזם והקים צוות בידור, כשהוא מנגן באקורדיון וחבר אחר מלהטט בקסמים של קוסם חובב.

ה"מופע" שלהם הרשים את קצין התרבות של פיקוד דרום, והם נשלחו להופיע לפני הלוחמים. המערכה בסיני הסתיימה במהירות אולם מיכה בר-עם הצליח לצלם את שלושת הסרטים שלו. הוא לא צילם את הקרבות ממש, אלא את שולי המלחמה ואת נופי סיני.

מכאן דרכו כבר הייתה סלולה ל"במחנה" כצלם-כתב. במסגרת "במחנה" יצא למסעות בארצות רחוקות. הוא צילם באפריקה המערבית, בנפאל, בהודו ובווייטנאם, ונלווה לדוד בן גוריון במסעו לבורמה. בשנת 1966 חש כי מיצה את עצמו במסגרת הזאת, והחליט להפוך לצלם עצמאי.

ירושלים, ששת הימים, 1967



בבוקר שבו פרצה מלחמת ששת הימים בר-עם היה בדרכו לדרום במכונית אזרחית. יחד עמו היה צלם "LIFE", קורנל קאפה (אחיו של הצלם הנודע רוברט קאפה). בהגיעם לצפון סיני שמעו על הקרבות בירושלים. הם שינו מיד את כיוון נסיעתם ופנו צפונה. "היה ברור לנו שהקרב על ירושלים יהיה לב הסיפור. הגענו לעיר בשעות אחר הצהריים, מקצרים דרך שדות לטרון הבורים, בדרכים שנפרצו רק שעות מספר קודם לכן". בהגיעו לעיר המופגזת צילם בר-עם את אותם אזרחים מעטים שהעזו לצאת מן המקלטים ולקדם את פני החיילים שנעו מזרחה. "לפנות בוקר נכנסנו לעיר העתיקה דרך שער האריות, עם הצנחנים, להר הבית

¹¹ <http://cms.education.gov.il/EducationCMS/Units/Praslsrael/Tashas/MichaBarAm>

ולכותל." הוא צילם את קרבות הצנחנים ואת התקדמותם בעיר העתיקה. הוא צילם אותם מנופפים בדגלים בהר הבית, ניצבים מול הכותל ומנגד צילם אזרחים ערבים נוטשים את בתיהם והולכים לחיי-פליטים. התמונות הללו היטיבו לבטא את אשר עבר על הלוחמים ועל תושבי ירושלים, יהודים כערבים.

כשצילום הופך לסמל, הסיפור שמאחורי הצילום :

אחד התצלומים המפורסמים ביותר של בר-עם הוא הצילום "הפגזה" שצולם במהלך הקרבות העזים במלחמת יום כיפור. בתצלום נראים חיילים ישראלים לצד שבוייהם המצריים תחת הפגזה ארטילרית בסמוך לתעלת סואץ. שפת הגוף של החיילים משני עברי המתרס משקפת את חרדת המלחמה. בר-עם מציג



את החייל-הקורבן, שלצד האכזריות הנדרשת ממנו הוא גם פגיע ורגיש. בר-עם נוקט בתצלומיו עמדה ביקורתית; בשונה ממרבית צלמי העיתונות, השומרים על עמדת הזר המרוחק, הוא מתעד מקום שאליו הוא משתייך.¹²

המבקר והאוצר מיכאל לוין מתייחס גם הוא לצילום והוא בוחר בתמונה כאחד משיאי יצירתו של ברעם: "אין זה צילום של רגע מכריע מבחינה צבאית, כפי שהעדיפו לצלם רוב הצלמים מתעדי המלחמה. אין אנו רואים את הפגזים הנופלים או את הנזקים שגרמו. במקום זה מתמקדת העדשה בגוש אנושי שמורכב מחיילים ושבויים. אלה גם אלה נחרדים מההפגזה... הצלם מצליח למסור את תחושת האימה..."¹³

¹² מתוך אתר מחיאון תל אביב לאמנות

¹³ [/http://cms.education.gov.il/EducationCMS/Units/PrasIsrael/Tashas/MichaBarAm](http://cms.education.gov.il/EducationCMS/Units/PrasIsrael/Tashas/MichaBarAm)

דוד רובינגר (- 1924).

נולד ב-1924 בווינה. הוא הצטרף לשומר הצעיר ובנובמבר 1939 עזב את וינה עם עליית הנוער לקיבוץ בית זרע. בגיל 18, התגייס לבריגדה. הוא נשלח לאיטליה, אוסטריה, בלגיה והולנד ועזר להבריח יהודים. ב-1945 הכיר בפאריס בחורה צעירה, השניים התיידדו. כמתנת פרידה לפני חזרתו לישראל היא נתנה לו מצלמה קטנה. כשחזר לארץ התחיל לצלם בקיבוץ ומיד ידע שצילום יהיה מקצועו.

אחרי שובו מאירופה הוא גויס למשימה סודית: הברחה של בחורה גרמניה לארץ. הוא נשלח לגרמניה והתחתן איתה כדי שתוכל לקבל מסמכי עלייה חוקיים. הם היו אמורים להתגרש מיד לאחר קליטתה בארץ אך הם נשארו נשואים (עד מותה בשנת 2000) באותה נסיעה קנה רובינגר את מצלמת הלייקה הראשונה שלו, תמורת קילו קפה ו-200 סיגריות.

בשנותיו הראשונות כצלם, הוא היה צלם פרילנסר שהתרוצץ על אופנוע בין ביתו בירושלים למערכות העיתונים בתל אביב. עבד קצת בשביל קרן היסוד וקרן קיימת, היה צלם המערכת של "העולם הזה", "ג'רחלם פוסט", "דבר השבוע", "לאשה" וגם בשבועון "LIFE".

בעולם התעניינו אז מאוד בהקמתה של המדינה הצעירה. ב-1970 הפך לחבר המערכת של "TIME"¹⁴ במשך השנים צילם רובינגר את ישראל ברגעיה החשובים, השמחים, העצובים, המרגשים והקשים. הוא ראה בעדשת מצלמתו את הצנחנים בוכים בשחרור הכותל במלחמת ששת הימים, הנציח את נשיא מצרים אנואר סאדאת יורד ממתוסו בנמל התעופה בן גוריון בשנת 1977, צילם את דוד בן גוריון מובהל על אלונקה לבית החולים לאחר שנפצע מרימון שהושלך בכנסת. בשנת 1957 צילם את גולדה מאיר (מביטה במבט קודר) ביום התפטרותה מהכנסת בשנת 1974 ועוד צילומים היסטוריים רבים של פוליטיקאים ישראלים ובין לאומיים ואח"מים אחרים. המצלמה של רובינגר נכחה כמעט בכל הרגעים החשובים שבדברי הימים של מדינת ישראל מראשיתה.

רובינגר התפרסם בארץ ובעולם בזכות צילום אחד שכמעט נזרק לפח: שלושה צנחנים נפעמים לנוכח הכותל המערבי במלחמת ששת הימים. צילום שזכה בטעות לכינוי "הצנחנים הבוכים" (אף אחד שם לא בוכה).

¹⁴ אביבה לורי, מתוך: דוד ואמי (אמנון) רובינגר, הארץ, אפריל 2012



רובינגר מספר על הצילום : "ערב קודם לכן עוד הייתי עם כוחות צה"ל באל-עריש בדרך לכיבוש סיני, צילמתי בעבור השבועון 'TIME'. בערב שמעתי בקשר שמשהו קורה בירושלים. בדיוק נחת לידינו מסוק שהבהיל פצועים. נדחפתי גם אני פנימה וטסתי בחזרה לבאר שבע ומשם לירושלים. מיד רצתי לעיר העתיקה

והגעתי כרבע שעה אחרי שכבשו את הכותל. עדיין היו צליפות והמלחמה עוד לא נגמרה. היות והמקום היה צר מאוד בין הכותל ובין הבתים שסמוכים לו, נשכבתי על האדמה כדי לתפוס זווית צילום טובה, שבה יראו גם את החיילים וגם את אבני הכותל. אז שכבתי על האדמה ובכיתי מרוב התרגשות. ואז עברו שלושת החיילים האלה וצילמתי אותם.

בכלל לא ידעתי מי הם. גם לא חשבתי שזה צילום כזה חשוב. כעבור רבע שעה הגיע הרב גורן עם השופר וספר התורה וחשבתי שזה הצילום החשוב של היום. כשפיתחתי את התמונות לא הענקתי חשיבות לצילום הזה: סתם תמונה של שלושה חיילים. אני התרכזתי בצילומים של הרב גורן על הכתפיים תוקע בשופר. אשתי זיהתה מיד את הפוטנציאל הטמון בצילום החיילים והיא צדקה. זו התמונה שעשתה היסטוריה, והיא פורסמה לראשונה TIME. היה לי הסכם עם הצבא שאני יכול להסתובב חופשי ולצלם אם אעביר להם את כל התמונות שאצלם. דובר צה"ל קיבל את הנגטיב של התצלום והעביר אותו ללשכת העיתונות שסיפקה אותו לכל דורש ללא הקרדיט שלי כצלם. הצילום התפרסם במהרה בעולם כולו ללא שליטה שלי. מסתבר שהיו צלמים נוספים שלקחו קרדיט על הצילום. היום אני צריך להגיד תודה רבה לכל הגנבים. צלם לעולם לא יודע מראש שהוא מצלם איקון.¹⁵

לגבי הצילום עצמו מסביר רובינגר: "לא אחת נשאלתי אם אני רואה בתמונת שלושת הצנחנים ליד הכותל את התמונה הגדולה של חי. תשובתי חדה ונחרצת – לא! מבחינה צילומית אין שום דבר איכותי בצילום. מה שהעניק לה את חשיבותה היו הנסיבות שבהן צולמה, זה מה שהפך אותה לסמל שרבים יכולים להזדהות אתו".

¹⁵ דוד רובינגר, רות קורמן, ישראל מבעד לעדשה: 60 שנה כצלם עיתונות (מאנגלית: כרמית גיא), הוצאת כתר, 2008, עמ' 118-117

דויד רובינגר ייזכר בעיקר בזכות 'הצנחנים ליד הכותל'. רובינגר צילם את תמונת הצנחנים עם כיבוש הכותל, במסורת הצילום המגויס של טרם הקמת המדינה. הם צולמו מלמטה תוך האדרת דמותם. הם נראים 'גדולים מהחיים', חזקים, אותות המלחמה אינם ניכרים בפניהם. החייל במרכז – יפה, בהיר עור, קורן, משדר עוצמה, רעננות וחוסן פנימי, גילם בדמותו את כל התכונות שהצבר ביקש להגשים ואת כל התכונות שהישראלים, כאמור, ביקשו להזדהות עמם – כוח, תעוזה ונחישות. החייל שבמרכז מחזיק את הקסדה בידו, פניו גלויות, מוארות באור בין הערביים, ומבטו של הצופה מתמקד בו. מרגע זה הפך התצלום לסמלה של ישראל היפה, החזקה, הבוטחת בעצמה, בעלת העוצמה, הנלחמת בחירוף נפש נגד אויביה, והיווה דוגמה לשיכרון הכוח שפשה בחברה הישראלית.

התצלום היה לאיקוני ככל הנראה בשל השימוש הרב שנעשה בו, בשל הכוח והעוצמה שהוא שידר, אך בעיקר בשל העובדה שהוא היטיב לבטא את רחשי הלב הישראליים.

הסוכנים המוסדיים השונים חיפשו דימוי שיבטא את תוצאות המלחמה ואת דמותה של החברה הישראלית שקמה במדינת ישראל ומגינה על עצמה בעז ובחירוף נפש. כל אלה קיבלו ביטוי מושלם בתצלום החיילים.¹⁶

גלגולו של צילום:

העובדה כי הצילום הפך במהרה לאחד האייקונים הויזואלים הבולטים ביותר בתולדות המדינה גרמה לכך שעם השנים נעשה בה שימוש שאינו ראוי (בעיני רובינגר):

חברת "דובק" השתמשה בתמונה לפרסומת לסיגריות מתוצרתה, בצירוף הכיתוב "גברים אמיתיים מעשנים דובק" (אף שהחיילים שבתמונה אינם מעשנים).

ב 2001 נעשה שימוש בצילום בתשדירי הבחירות של אריאל שרון (שהיה ראש מחנה הימין). כנגד הוגשה תביעה לבית המשפט העליון בטענה כי "השימוש בתמונה עשוי ליצור רושם שצה"ל מזוהה עם הימין" (בין התובעים היה גם ד"ר יצחק יפעת, החייל האמצעי בצילום שלא ביקש להיות מזוהה עם רעיונות הקמפיין) (התביעה נדחתה בטענה כי התמונה כבר מזמן הופקעה מרשותו של צה"ל – (אם הייתה אי פעם נכס מנכסיו) – והפכה לנכס מנכסי האומה כולה".

ב 2002 עשה אהוד אולמרט שימוש בצילום בקמפיין שנועד לחזק את רעיון ירושלים המאוחדת.

¹⁶ רונה סלע, גלגולו של דימוי בתודעה הציבורית: בין תצלום הצנחנים ליד הכותל של דויד רובינגר לתצלום פרשת קו 300 של אלכס ליבק, ישראל 13, 2008, עמ' 166-174.

ב 2006 השתמשה חברת walla בצילום תחת הכותרת "דף הבית בידינו" רובינגר תבע על הפרת זכויות יוצרים ושימוש לרעה בצילום. התביעה התקבלה. השימוש בצילום פסק.

כאשר שואלים את רובינגר על צילומיו הוא מודה כי מרגשת אותו במיוחד סדרת הצילומים של אנואר סאדאת ומנחם בגין בזמן שיחות השלום עם מצריים. הוא מספר שאז גם התרחשה ההחמצה הכי גדולה שלו כצלם כאשר באופן לא מתוכנן הזמין סאדאת את בגין אל תוך הרכב שלו. והשניים פשוט נסעו להם. האירוע הזה לא תואם אם שרותי הביטחון שהשתוללו מזעם. עד שהתעשתו המאבטחים רובינגר כבר נסע מאחורי הרכב של סאדאת. כאשר עצרו לצד התעלה, רובינגר שהיה הצלם היחיד באירוע, הצליח לצלם תמונות רבות, קרובות וטובות. אף אחד לא הפריע לו להתקרב לשניים ולצלם. אך כשחזר למשרדו התברר שהסרט במצלמה שלו לא נסלל באופן נכון והוא היה ריק.

רובינגר מתגאה מאד גם בצילומים של ראש הממשלה דוד בן גוריון שאתו יצר קשר מצוין אך הוא גאה במיוחד בצילום של מנחם בגין העוזר לרעייתו לנעול נעליים – לדבריו זו תמונה אינטימית ורגישה. הוא מספר כי בגין היה נבוך מן התמונה ודרש שלא תתפרסם, אבל הבת שלו, שהבינה את המוטיב היחצ"ני של הצילום (המציג את בגין כעדין, רגיש וכג'נטלמן) שכנעה את אביה להתיר את הפרסום.



הפוטו'ורנאליזם וסוכנות מאגנום

בעבר צילמו העיתונאים/כתבים בעצמם את הצילומים לכתבות שלהם כאילוסטרציות לכתבה.

עם הזמן גילו עורכי העיתונים את הערך בהוספת צילומים לכתבות והעניקו דגש רב יותר לצילום עצמו. צלמים מקצועיים החלו מצטרפים אל הכתבים בעבודתם והצילום הפך להיות משמעותי לא פחות מן הכתבה הכתובה עצמה. ניכר היה כי ככל שיש יותר צילומים איכותיים המגזינים נמכרים יותר.

ז'אנר חדש בצילום מתחיל להתהוות - ה"פוטו'ורנאליזם" = כתבות מצולמות.

מדובר בכתבות גדולות הפרושות על מספר עמודים בהם הצילומים הם העיקר והטקסט רק מלווה את הצילום (בניגוד לצילום העיתונות).

כתבות מצולמות היו הדרך להכיר לקורא את הנעשה במקומות אחרים בעולם. מקומות רחוקים ותרבויות שונות ומסקרנות מכל קצווי הגלובוס שהאדם ה"רגיל" כלל לא היה מודע לקיומם נמצאים עכשיו בתודעתו. צילום הופך להיות מעצב דעת קהל.

תהליך העבודה של צלמי הכתבות המצולמות, היה דומה לזה של העיתונאים הכותבים. הם הרכיבו סדרות של תצלומים המפתחות עלילה מעניינת בעלת התחלה וסיום חזקים. **יש להבדיל צילום זה מצילום תיעודי כיוון שכאן הצילום מגיע עם טקסט של הצלם עצמו או של העורך, הכתבה המצולמת היא לעיתים אינה "אובייקטיבית" כפי שמצופה מצילום תיעודי "טהור" והיא משרתת את נקודת המבט של הצלם או של עורך המגזין. שלא כמו בצילום התיעודי ה"טהור" המסר המועבר בצילום נסמך גם על אלמנטים נוספים: הצילומים עצמם יחתכו על פי צורך לשם הדגשת הנושא, אל הצילום יצטרף כיתוב וגרפיקה וחשיבה על "עימוד" הצילום בדף המגזין, כך שהעורך הגרפי הוא כעת שותף מלא בהצלחת הצילום בהעברת המסר.**¹⁷

אחד המגזינים הראשונים שהציג כתבות מצולמות היה מגזין "LIFE".

הקמת סוכנות מאגנום ב 1947 העצימה מאוד את הפוטו'ורנאליזם וקיבעה אותו כאחד מן הז'אנרים השולטים בצילום של המאה ה-20.

¹⁷ מייקל לנגפורד, תולדות הצילום, עמ' 163, הוצאת פוקוס, 1994

סוכנות מאגנום

אל תנסה לצלם "צילום אמנותי" כדאי שתהייה פוטוג'ורנאליסט! (רוברט קאפה)



מאגנום (סוכנות הצילום היוקרתית בעולם) נוסדה כשנתיים לאחר תום מלחמת העולם השנייה.

ארבעת מייסדי מאגנום : רוברט קאפה (מנהיג החבורה) אנרי קרטייה ברסון, ג'ורג' רוג'ר ודיויד סימור.

בזמן מלחמת העולם השנייה היו כבר כל הארבעה צלמים פעילים.

קרטייה ברסון התגייס למחתרת הצרפתית, נשבה על ידי הגרמנים ו"בילה" את רוב שנות המלחמה כאסיר.

דיויד סימור שרת במודיעין האמריקאי בזמן שמשפחתו נספתה במחנות ההשמדה.

קאפה שהיה כבר אחד מצלמי המלחמה הידועים בעולם (מותו של חייל נאמן), קנה לעצמו תהילה נוספת כשהיה הצלם היחיד שתיעד את הפלישה לנורמנדי.

לאחר שנים של צילום מלחמה: צילום באזורי קרב אלימים במיוחד ופעמים רבות בהן סיכן את חייו בעבור הצילום הגיע **רוג'ר** לצלם במחנה ברגן-בלזן לאחר שחרורו. הוא מספר כי הוא כשהתהלך שם בין הגופות, ומצא את עצמו מחפש את הקומפוזיציה ה"נכונה" ביותר לצילום ערמת מתים, או את הקומפוזיציה ה"נכונה" ביותר לצילום גופה מרוטשת, הוא ידע כי יותר לא יצלם שוב מלחמות לעולם.

החוויות הקשות אותן עברו כל אחד מן הצלמים והתחושה כי למרות הזוועות העולם הצליח לשרוד פיתחה אצל הארבעה מוטיבציה להתחיל ולבדוק ברצינות מה עוד יש לעולם להציע מלבד רוע.

אך מה שהם מצאו כנושאים ראויים לתיעוד לא היה חשוב מספיק לדעתם של עורכי העיתונים והמגזינים של התקופה.

עד כה צילום היה רק אילוסטרציה יפה של הטקסט. צלם נשלח להביא דימויים שיעטרו את הכתבות השונות. והכתבות צריכות תמיד להתאים לאג'נדה של העורך ושל אופי המגזין עצמו.

את השיטה הזו שללו צלמי מאגנום.

ארבעת המייסדים ראו בעצמם שילוב של כתבים ואמנים המבקשים לא רק להעביר אל הצופה את שרואות עיניהם אלא גם את האופן בו הם בוחרים להתבונן. הצילום עצמו **הוא** הסיפור, לא תמיד יש צורך להרחיב במילים. הגישה הצילומית הזו מייחדת את מאגנום גם היום.

"אז בצרפת, הייתי אבוד לחלוטין, לאחר שחרור צרפת היה נדמה כי אנשים חוו שנים של ניתוק ועכשיו ברור היה כי התחדש בהם יצר הסקרנות. קיבלתי מן המשפחה שלי מעט כסף כך שיכולתי לא לעבוד לתקופה... פשוט הסתובבתי וחיפשתי לצלם את ה"צילום הטוב". כאשר מאגנום נוסדה נולד בי גם הצורך לספר סיפור".

קאפה מגדיר את הפוטו'ורנאליסט (הצלם/כתב) : אל תנסה לצלם "צילום אמנותי" כדאי שתהיה פוטו'ורנאליסט! אם לא, אתה תיפול אל תוך כל הקלישאות. השאר את רעיון האמנות בלבך הקטן ותתחיל לזח !

קאפה הוא זה שלמעשה הגדיר מחדש את תפקידו של הצלם לאחר מלחמת העולם השנייה והטמיע את התנהלות הצילום במצלמות קטנות וניידות וסרט שרגיש יותר לאור. המצלמה הקטנה המהירה והשקטה שאינה מורגשת כלל על ידי המצולמים והצילום שאינו על חצובה מייצרים איכות צילומית התואמת את הדינאמיות והטירוף של העולם בעתות מלחמה ובכלל. "קאפה הבין שזהו עתידו של הצילום השילוב של מצלמות קטנות ומוחות גדולים!

הארבעה ייסדו את מאגנום בכדי לאפשר לעצמם ולאחרים שיבואו אחריהם לעבוד מחוץ לגבולות המקובלים בהם עבדו צלמי העיתונות. הם חילקו את העולם לאזורי צילום : סימור באירופה. ברסון בהודו והמזרח הרחוק רוג'ר באפריקה וקאפה בארה"ב. הם היו בכל מקום. קאפה היה הצלם המערבי היחידי שהורשה לצלם מאחורי מסך הברזל, ברסון צילם בהרחבה את כל אירוע רצח גנדי. ועוד'...

בימים הללו של שנות החמישים המוקדמות, לצלמים היה יתרון גדול. במקומות רבים על הגלובוס עדיין לא נראתה מעולם מצלמה. הצלמים בחרו להגיע לכל מקום שהתאפשר להם להגיע אליו ולצלם את הצילומים הראשונים שצולמו שם אי פעם.

הרעיונות לצילום היו שלהם, הם בחרו את יעדי הצילום , הם שהחליטו מתי לצלם והם שהחליטו מהו הטקסט שילווה את הכתבות המצולמות כך שהם לעולם לא צריכים לעבוד יותר מול מגזין עם אג'נדה משלו, עורך שקובע את הכללים, מועדי הגשה וכ'...

בתחילה לסכנות היה בית בניו יורק ובפאריז ולאחר מכן נוספו גם ברלין וטוקיו. עד מהרה צלמים נוספים הצטרפו לסוכנות. הסוכנות הוקמה כקואופרטיב כל צלם יכול היה לבחור את משימותיו לצילום. הטקסט המלווה לצילום נכתב ע"י קופירייטר שנשכר ע"י הצלם לא ע"י המגזין שקנה את הצילום. כך שהצילום מתפרסם תמיד עם טקסט המלווה את עמדת הצלם עצמו.

הזכויות לכל הצילומים נשמרו בסוכנות. כעת מגזינים מכל העולם יכולים להזמין צילומים ישירות מן הסוכנות ולפרסם כתבות צילום איכותיות בלי לממן משלחות צילום למקומות שונים בעולם. לא משנה מהו האירוע העולמי המתרחש כעת, סביר להניח שצלם מאגנום כבר נמצא שם.¹⁸

קאפה וסימור המשיכו לתעד מלחמות ומצאו את מותם במהלך צילומים.

עוד קצת על דיויד סימור

" אנחנו רק מבקשים לספר סיפור", בואו נשאר לציירים של המאה ה-17 לדאוג לגבי אפקטים. אנחנו צריכים לספר את הסיפור ולספר אותו עכשיו, להראות את הפנים הרעבות, את הארץ השבורה, כל דבר שיזיז אפילו במעט את כל אלה שיושבים בנוח..."(דיויד סימור)

סימור היה יהודי פולני מלומד שדיבר שמונה שפות באופן שוטף. הוריו היו בעליה של הוצאת ספרים בשפת היידיש בוורשה. הם נספו במחנות ההשמדה בפולין. סימור היגר לארה"ב עם פרוץ המלחמה, התגייס לצבא ושרת במודיעין.

סימור היה צלם והומניסט אמיתי. הוא האמין כי לצילום יש כח לזעזע ולשנות. במשך כל פועלו הצילומי התרכז סימור בעיקר בתיעוד השלכותיהן המזוועות של מלחמות ובעיקר על ילדים.

ב 1948 נשכר ע"י ארגון אונסקו העולמי לתעד את השפעת המלחמה על ילדי העולם. הצילומים שצילם הביאו לזעזוע ולמודעות.¹⁹

דיויד סימור מצא את מותו ב-10 בנובמבר 1956 מפגיעת מכונת ירייה מצרית בעת שסיקר את שביתת הנשק לאחר מבצע קדש, ארבעה ימים לאחר חתימתה.

¹⁸ מתוך האתר הרשמי של סכנות מאגנום

https://pro.magnumphotos.com/CS.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_5

¹⁹ מתוך האתר של National Gallery of Art <http://www.nga.gov/feature/chim/bio.shtm>

ג'ורג' רוג'ר (1908-1995) נולד בבריטניה. התגייס לצי הסוחר ואתו החל להפליג בעולם כולו. את חוויותיו תעד רוג'ר על הכתב ולימד את עצמו צילום בכדי להוסיף צילומים לרשמיו. כשהשתחרר ערך לספר את חוויות מסעותיו אך הספר מעולם לא יצא לאור.

ב 1936 נסע לחפש את מזלו בארה"ב אך בעקבות השפל הגדול והאבטלה שבאה לאחריו ג'ורג' חזר חזרה לבריטניה שם מצא סוף סוף עבודה כצלם עיתונות.

עם פרוץ מלחמת העולם ה 2 תעד באופן מרשים את מתקפת הבליץ. הצילומים הקנו לו למיד עבודה במגזין "LIFE". הוא היה הצלם היחידי שהורשה להצטרף לכוחות ולתעד את נסיגתם של הכוחות הבריטיים בבורמא.

רוג'ר היה מן הצלמים הראשונים לתעד את זוועות מחנה ההשמדה ברגן בלזן. לאחר מכן לא חזר לצלם צילומי מלחמות לעולם. עם ייסוד מאגנום עיקר פועלו הצילומי היה באפריקה. שם תעד את חיי הפרא, האנשים וצורות החיים שלא היו מוכרות כמעט עד אז לעולם המערבי. רבות מכתבותיו המצולמות התפרסמו ב"נשיונאל ג'יאוגראפיק".

אדוארד שטייכן היה צלם חובב מוכשר שתכנן תמיד ללמוד ציור בפאריז. בעת ביקורו בניו יורק החליט לפגוש את אלפרד שטיגליץ ולהראות לו את צילומיו, שטיגליץ היה אז סגן נשיא אגודת הצלמים בארה"ב ועורך מגזין הצילום הנחשב "Camera Notes". שטיגליץ התרשם מאד מן הצלם החובב ואף קנה ממנו שלושה תצלומים. למרות זאת שטייכן החליט לדבוק בתכנית המקורית והמשיך ללימודי אמנות בצרפת אך בנוסף ללימודי האמנות החל ללמוד ברצינות גם צילום. עד מהרה קנה לעצמו שם של צלם פורטרטים מוצלח, צייר מצויין ואפילו סופר מבטיח. כאשר חזר לניו יורק ב 1902 כבר היה בעל שם והוא הפך ליד ימינו של שטיגליץ. במקביל הוא פיתח קריירה משלו כצלם פורטרטים מצליח.

ב 1903 (ולחמש עשרה השנים הבאות) הפך שטיגליץ לסוכן פעיל של קבוצת צלמים צעירים אותה כינה בשם Photo-Secession. שטיגליץ אצר עבורם תערוכות, הוא פרסם וקידם אותם. שטיגליץ גם ייסד מגזין לצילום חדש ואיכותי Camera Work. מבין כל הצלמים אותם ייצג שטיגליץ, שטייכן הוא הבולט מכולם.

ב 1905 שכר שטיגליץ גלריה גדולה בה הציג צילומים ואמנות מודרנית, רבים מצילומיו של שטייכן הוצגו שם באופן קבוע ולעיתים אף בתערוכות יחיד. שמו של שטייכן כצלם פורטרטים יוצא למרחוק וכל מפורסמי התקופה ביקשו להצטלם אצלו. הוא צילם את השחקניות המפורסמות ביותר, את הדוגמניות המובילות והפך להיות אחד מצלמי הפרסומות העסוקים ביותר בניו יורק. הקשר ההדוק שהיה לו עם שטיגליץ הלך ונסדק. שטיגליץ מחה על כך ששטייכן "מתמסחר" והשניים מיעטו לעבוד יחד.²⁰

עם פרוץ מלחמת העולם השנייה התגייס שטייכן לפקד על היחידה לצילום צבאי באיזור הים השקט. בתום המלחמה הוא פרסם את הצילומים בספר רב מכר שבעקבותיו הוא הזמן להציג ב MOMA (מחיאון לאמנות מודרנית בניו יורק).

ב 1947 התמנה שטייכן לראש מחקת הצילום ב MOMA והחליט על הפרוייקט הגדול ביותר שלו "משפחת האדם"

²⁰ מלקולם דניאל, אוצר המחלקה לצילום במחיאון המטרופוליטן, ניו יורק, נוב' 2010

משפחת האדם The family of man

משפחת האדם הוא שמה של תערוכת צילומים שנוצרה ונאצרה ע"י האמן והצלם האמריקאי אדוארד סטייכן והוצגה לראשונה במזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק (MOMA) ב-24 בינואר 1955. התערוכה והספר שיצא בעקבותיה (ספר הצילום הנמכר ביותר אי פעם) זכו לתפוצה גדולה ברחבי ארצות הברית והעולם המערבי כולו והיוו אבן דרך חשובה בהפיכת הצילום למדיום מחיילי. לראשונה (לאחר שנים של דיון האם הצילום הוא אמנות או לא) הוכר הצילום כמדיום אמנותי הראוי לתצוגה מחיילית.

הרקע לתערוכה:

בעוד העולם כולו מתאושש ממלחמת העולם ה-2 ולאחר תקופה ארוכה שבה העיתונות היתה מלאה בתמונות מזויעות המתארות באופן מפורט ובזוהר את מעשיהם של בני אנוש, מבקש סטייכן להחזיר מעט אופטימיות לעולם.

בתקופה זו הפוטו'ורנאליזם בשיאו. צלמים יוצאים למשלחות צילום עצמאיות בכל העולם והמגזינים שנהגו לפרסם עד כה רק צילומי חדשות, מלאים כעת בתמונות מרגשות ממקומות לא מוכרים אליהם מלחמת העולם ה-2 לא הגיעה.

סטייכן מחליט לאצור תערוכה שתורכב מצילומים המציגים את המשותף לכל בני האדם. צילומים שיתעדו מגוון מצבים המתקיימים בכל התרבויות באשר הן. צילומי התערוכה הציגו אירועי לידה, אהבה, שמחה, מלחמה, מחסור ועוני, כאב, מחלה ומוות. כוונתו של סטייכן הייתה להוכיח באופן ויזואלי את האוניברסליות של החוויה האנושית ואת תפקיד הצילום בתייעוד חוויה זו.

סטייכן פנה לסוכנויות הצילום השונות ולצלמים העצמאיים וביקש מהם לשלוח צילומים לתערוכה. בסופו של דבר מתוך שני מיליון צילומים של צלמים מפורסמים ואלמוניים שנשלחו אל סטייכן נבחרו 503 צילומים שצולמו ע"י 273 צלמים מ-68 מדינות שונות, גם מישראל.

לאחר פירוק התערוכה בניו יורק הוצגה התערוכה במשך שמונה השנים הבאות, בערים נוספות בארצות הברית וב-37 מדינות נוספות. יותר מתשעה מיליון איש צפו בה. ביפן לבדה בקרו כמיליון איש בתערוכה. בשנת 1957 אף הוצגה התערוכה במזיאון תל אביב לאמנות.

ספר התערוכה הפך לרב מכר ועדיין נמכר בגרסאות שונות בשפות שונות.

כיום מוצגת התערוכה בלוקסמבורג – (מולדתו של סטייכן) במזיאון "משפחת האדם".

ב-2003 צורפה התערוכה לתוכנית זיכרון העולם של אונסק"ו²¹.

סטייכן הצהיר מאוחר יותר כי התערוכה היוותה את פסגת הישגיו.

הביקורת על התערוכה:

למרות הצלחת התערוכה והצהרותיו של סטייכן כי היא עוסקת בחוויות האנושיות המשותפות לכל בני האדם על הגלובוס, היו שטענו כי התערוכה רק מנציחה את האג'נדה הסמויה שהתקיימה בתקשורת האמריקאית: אותן שנים היו שנות המלחמה הקרה. הממשל האמריקאי השקיע מאמצים רבים בהטיית דעת הקהל כנגד ברית המועצות והקומוניזם וחיזוק הגאווה בדמוקרטיה האמריקאית. טענת המבקרים היתה כי מאחורי הצילומים ה"תמימים" המציגים את הנעשה במקומות שונים בעולם והמאפשרים לצופה הצצה אל עולמות אחרים ותרבויות שונות מסתתר ניסיון להוכיח לקהל האמריקאי את עליונות העם האמריקאי וכי אמריקה היא המקום הטוב ביותר בעולם לחיות בו.

טענות נוספות היו כי סטייכן עשה לצילום שירות כפול, לטוב ולרע: מצד אחד הוא הציג את הצילום במלוא תפארתו כמדיום אפקטיבי, פופולארי והומניסטי. ומצד שני, הוא הציג אותו במלוא הבעייתיות של מדיום אפקטיבי, פופולארי והומניסטי, כלומר רק דרך פריזמה אחת, וללא רבדי העומק של הצילום הביקורתי והמוכיח. הצילום ב"משפחת האדם" העביר מסר רדוד ומתקתק של "כולנו משפחה אחת מאושרת ונהדרת החיה בנעימים על הגלובוס" כל זה בזמן שהעולם כולו עוד מנסה להתאושש מזוועות מלחמת העולם השנייה ובכך למעשה הפכו את הצילום בעיניי הצופה למדיום סנטימנטלי, "דביק", אשר קל מאד לגייס אותו למטרת הטיית דעת קהל²².

כשצילום הופך לסמל, הסיפור שמאחורי הצילום:

אחד הצילומים המזוהים ביותר עם תערוכת משפחת האדם הוא הצילום שנבחר לנעול את התערוכה **הליכה לגן עדן**, של יוג'ין סמית מ-1946. יוג'ין סמית (1918-1978), מבכירי הצלמים האמריקנים, פיתח ושכלל את המושג "כתבה מצולמת" ויצר את המודל ל"צילום עיתונות הומניסטי" מתוך אמונה שהתמונה היא המילה האחרונה, והצילום יכול להביא לידי שינוי חברתי²³



²¹ תכנית "זיכרון עולם" של אונסק"ו היא תכנית שמטרתה לשמר את האוספים הכתובים שתורמו להתפתחות האנושית במהלך ההיסטוריה.

²² רותי דרקטור, מתוך "הצופה/ רותי דרקטור רואה אמנות" מרץ 2009

²³ מתוך אתר מוזיאון תל אביב לאמנות.

סמית נפצע קשה בשתי ידיו בעת שצילם את הקרבות באוקינוס השקט לקראת תום מלחמת העולם השנייה.

בשנתיים הקרובות סבל סמית מהלם קרב ודיכאון. הוא היה בטוח כי לא ישוב עוד לצלם. הוא נותח פעמים רבות ולא יכול היה עוד כמעט להשתמש בידיו.

הוא סבל כאבים עזים ולא הצליח לאחוז באופן יציב במצלמה ובכל זאת, המצלמה הייתה תמיד בהישג יד. סמית מספר כי באחת התקופות הקשות ביותר שלו, נפשית ופיזית בעת שטייל עם ילדיו הקטנים בטבע, מתבונן בהם בעת שהם מתרגשים מכל גילוי קטן פתאום "זה קרה": "פט ראה משהו בהמשך הדרך, בקרחת היער, הוא תפס בידה של חואניטה והשניים רצו קדימה אל נקודה בה אור השמש מחליף את צל העצים הגבוהים. ברגע אחד התבהר לי שלמרות הכל, למרות המלחמה וכל התלאות שעברתי עד כה, אני עדיין רוצה לחיות חיים מלאים. למרות הפגיעות, הפחד וההיסוסים.... הרמתי את המצלמה מנסה להתעלם מהכאב החד שפילח את עמוד השדרה שלי בעת שניסיתי לאחוז ביציבות במצלמה וללחוץ על ההדק". ולמרות הכאבים והידיים הרועדות הוא הצליח לצלם את הילדים בדיוק בנקודה הזו, בה החושך הופך לאור. הצילום הזה הוא צילום של ניצחון פרטי ומופלא המעניק השראה לכל המתבוננים בו.²⁴

העובדה כי מדובר בילדים צעירים, משחקי התאורה שבו המתארים יציאה מן החושך אל האור, הקומפוזיציה הסגורה והעגולה היכולה להתפרש כלידה, כיציאה לאוויר העולם. כל אלה הפכו את הצילום לאייקון אוניברסלי מוכר של אופטימיות ושל ניצחון הרוח.

²⁴ בן קרוסגרוב (עורך מגזין Life) מתוך, "אל תוך האור: יוג'ין סמית ההליכה לגן עדן". ספטמבר 2013

הצילום הישיר

אנרי קרטייה ברסון והרגע המכריע

"...צילום טוב הוא זה הממקם על אותו קו דמיוני את הראש, העין והלב..." (הנרי קרטייה ברסון)

אנרי קרטייה ברסון (Henri Cartier-Bresson 1908-2004) נולד וגדל בפרז, למשפחה קתולית עשירה. אביו היה בעל מפעל טקסטיל מצליח אשר ציפה כי בנו יירש את העסק. אך כבר בצעירותו היה ברור כי לברסון הצעיר רעיונות אחרים.

מגיל צעיר מאד נמשך ברסון אל עולם האמנות וחלם להיות צייר ופסל. בן 19 החל ללמוד אמנות באופן מסודר אצל אחד הפסלים המפורסמים בצרפת באותה התקופה (אנדרה לוט André Lhote) ולאחר מכן המשיך את לימודיו באוניברסיטת קיימברידג'. ב 1931 הצטרף למשלחת צייד באפריקה. נופיה של אפריקה קסמו לו מאד והוא החל לצלם כצלם חובב. מאוחר יותר הוא יספר כי ההמתנות הארוכות ומורטות העצבים להזדמנות הנכונה לציד והיכולת לצפות את הסיטואציה כך שהדק הרובה ילחץ בדיוק בשבריר השנייה הנכון הם שהקנו לו את המיומנויות הנדרשות לצילום "הרגע המכריע".

ברסון הושפע מאד מן הצילום "ילדים שחורים בחוף אגם טנגניקה" 1931 של מרטין מונקסקי (Martin Munkacsi 1896-1963) המתאר שלושה ילדים אפריקאים רצים עירומים על חוף אגם. ברסון התרשם מיכולתו של מונקסקי לתפוס את החופש ואת הספונטניות שבתנועותיהם של הילדים ואת האושר שבחייהם. למעשה היה זה מונקסקי שהשפיע על ברסון להתחיל לצלם באופן מקצועי "לא יכולתי להאמין שניתן לתפוס רגעים שכאלה בעזרת המצלמה...לפתע הבנתי שצילום יכול להקפיא את הנצח בשבריר של שנייה, אמרתי: "לעזאזל", לקחתי את המצלמה שלי ויצאתי איתה אל הרחוב."



ברסון רכש את המצלמה המקצועית הראשונה שלו, "לייקה 35 mm" והפך את הצילום למקצוע.

ברסון והסוריאליזם:

התנועה הסוריאליסטית (שנוסדה בפאריז בשנת 1924) הייתה התנועה האמנותית הרווחת בצרפת. האמנים הסוריאליסטים ביקשו לחקור את התת-מודע שבנפש האדם כפי שהוא בא לידי ביטוי ביצירתו. ברסון שנמשך אל האמנות המודרנית ואל האוונגרד מצא בסוריאליזם את האמת האמנותית שלו אבל לטענתו ציוריו הסוריאליסטיים לא היו מוצלחים כלל. בהשפעת הצלמים הסוריאליסטיים אדג'ה (Eugène Atget) ומאן ריי (Man Ray) החל גם הוא לצלם.

הצילום הסוריאליסטי התמקד באופן בו העולם "הרגיל" שסביבנו יכול להתפרש לעיתים כלא שגרתי ולא צפוי. רעיון זה הוא העומד מאחורי סגנון "הרגע המכריע" המאפיין את צילומיו של ברסון. אחת מן הפרקטיקות ליצירה סוריאליסטית היא היצירה המידית זו המתרחשת ללא מניפולציות המתקיימת ברגע אחד בלי ניסיון ליפות או לשנות אותה בהמשך.

הרגע המכריע

קרטייה-ברסון, הוא אחד הצלמים החשובים בעולם. הוא ממייסדי הז'אנר של צילום הרחוב והוא אבי רעיון "הרגע המכריע" בצילום. ברסון הוא אחד מן הצלמים ההומניסטים החשובים ביותר (צילום הומניסטי הוא זה אשר מעמיד את טבע האדם והאדם הפשוט במרכז הצילום). העבודות שלו צולמו כולן בשחור-לבן, ללא בימוי, תאורה מלאכותית או עריכה והן מהעדויות המצולמות המרשימות והמקיפות ביותר של המאה ה-20. "מצד אחד הן מגלות צד אמנותי עם קומפוזיציה מוקפדת ויופי גיאומטרי ומצד שני הן מציגות אמירה ערכית ברורה, הומניסטית, שופעת אהבת אדם".²⁵

ברסון נודע ביכולת הייחודית שלו לארוב לצילום. "כמו צייד המשחר לטרף", הוא אמר, "אני מוכן ללכוד חיים".

היה לו הכישרון לצפות מראש התרחשות קסומה העומדת להתרחש והוא המתין לה בסבלנות. היה לו הכישרון למצוא התרחשות קסומה במקומות סתמיים ובסיטואציות יומיומיות אשר איש מלבדו לא היה חושב לחפש בהן את הקסם. ובעיקר הוא ידע ללחוץ על הדק המצלמה בדיוק בשבריר השנייה בה כל האלמנטים המופיעים לפניו, מונחים יחדיו בהרמוניה מופלאה ויוצרים תמונה מושלמת.

"...לצלם", הוא הסביר, "זה למקם על קו אחד דמיוני אחד את הראש, העין והלב." גם כאשר עולם הצילום השתנה והתקדם והצלמים סביבו החלו לצלם בעדשות יכולות מיוחדות-דבק ברסון במצלמת הלייקה הקטנה שלו, המצוידת בעדשת 55 מ"מ. ברסון דאג תמיד שהלייקה תהיה נסתרת ככל האפשר. את החלקים המבריקים כיסה בסרט שחור; לפעמים החביא את המצלמה כולה מאחורי מטפחת. גם את הצלם הוא ניסה להעלים ככל האפשר. "הצילום", טען, "הוא מקצוע נפלא כל עוד הוא נותר צנוע".

²⁵ מין-יונג יונסון, (מנהלת התערוכות במוזיאון הצילום בשטוקהולם) מתוך מאמר של דייוויד סטברו "אנרי קרטייה-ברסון: לתפוס את הרחוב במעופו" פורסם ב הארץ 04/13

ב1937 התפרסמה לראשונה סדרת צילומים של ברסון בעיתון צרפתי חשוב, ברסון נשלח לתעד את המלכתו של המלך ג'ורג' ה-6, להפתעת עורכי העיתון הצילומים תיעדו את כל ההתרחשויות שסביב ההכתרה, בעיקר את רחובות לונדון ההומים אדם אך אף לא צילום אחד של המלך או של ההכתרה.

עם פרסום הכתבה המצולמת היה ברור לכל, כי מדובר בצילום מסוג שונה ובצלם פורץ דרך. עם פרוץ מלחמת העולם ה-2 התגייס ברסון לצבא הצרפתי כצלם צבאי. ב-1940 נשבה על ידי גרמנים, נכלא ועבד עבודות פרך במשך 3 שנים. לאחר שני ניסיונות בריחה כושלים הוא הצליח להימלט בניסיון השלישי והצטרף למחתרת הצרפתית. יחד עם צלמים נוספים הוא תעד את הכיבוש ולאחר מכן גם את השחרור של צרפת.

בזמן ישיבתו בכלא הגרמני נחשב ברסון כמת ובמחיאון ה MOMA בניו יורק כבר תכננו תערוכה רטרוספקטיבית לזכרו, למרות "חזרתו לחיים" התערוכה התקיימה בכל זאת והציגה גם את צילומיו מתקופת המלחמה.

ב1947 הוא ייסד יחד עם חבריו הצלמים רוברט קאפה, דייוויד סימור וג'ורג' רוג'ר את סוכנות הצילום האגדית מאגנום, שהוקמה כקואופרטיב השייך לצלמיו. הארבעה חילקו ביניהם את העולם לאזורי צילום וברסון נשלח לצלם את הודו והמזרח הרחוק.

גם כאן היה ברסון בזמן הנכון ובמקום הנכון: ב-30 בינואר 1948 אחר הצהריים, נפגש ברסון עם גנדי בהודו. הוא צילם אותו מבלי לדעת כי אלה יהיו הצילומים האחרונים לפני שיירצח. 15 דקות לאחר שנפרדו מהטמה גאנדי כבר היה מת. ברסון שהיה עדיין בקרבת מקום חזר אל הבית והמשיך לתעד את הנעשה. הוא תעד את ימי האבל ואת ההלוויה ההמונית.²⁶

ברסון גם היה הצלם המערבי היחיד שהורשה לצלם בחודשים הראשונים בהם סין הפכה למדינה קומוניסטית וצילומיו היו התיעוד היחיד של סין בתקופה זו (1949-50) שעשה דרכו אל המערב. לאחר מכן, עבר ברסון לצלם באינדונזיה ותעד בה את קבלת העצמאות.

בהמשך יחזור לצלם שוב בסין ביפן במקסיקו ובקובה. "הרגע המכריע" של ברסון אינו ניכר רק בצילומי הרחוב שלו. גם בצילומי הפורטרטים שלו חיפש ברסון את "הרגע המכריע" הוא ניסה להכיר את האדם שצילם והקדיש זמן רב כדי להבין את הפסיכולוגיה שלו". התוצאה שונה מאוד מצילום סטנדרטי של פוליטיקאים, אנשי תרבות או ידוענים: דיוקנאותיו של קרטייה ברסון הן דמויות מנוטרלות מהילה או הדר מרטין לות'ר קינג גוּחַן על ערימת ניירות, רוברט אופנהיימר

²⁶ אנדרו רובינסון: אנרי קרטייה-ברסון, 1908 – 2004, מתוך גלריה – הארץ - 08.2004

מחזיק מקטרת, רוברט קנדי משתזף, צ'ה גווארה מחייך חיוך רחב. כולם אנושיים מאוד למרות שכל מי שמביט בהם יודע שהם חלק מסיפור גדול יותר.²⁷

לקראת סוף שנות ה-60 החל ברסון למעט בצילומיו ובראשית שנות ה-70 הוא נטש את הצילום לחלוטין וחזר לצייר. לטענתו הוא מיצה את כל שהיה לו להגיד דרך המצלמה שהייתה עבורו רק אמצעי בדרך אל הציור.

ב-2003 ייסד את "בית הנרי קרטיה ברסון" בפרז שם נשמרים צילומיו בתערוכה תמידית ושם גם מוצגים צילומיהם של צלמים צעירים בתחילת דרכם הצילומית. קרטיה ברסון מת בשיבה טובה ב-3 לאוגוסט 2004 בן 95 במותו.

כשצילום הופך לסמל, הסיפור שמאחורי הצילום :

הצילום **מאחורי תחנת הרכבת של סן לזאר 1932** הוא הצילום המזוהה ביותר עם רעיון "**הרגע המכריע**" של ברסון.

בתקופה בה הוא צולם נחשב הצילום כייחודי ופורץ דרך. ראשית כיוון ש"צילומי החטף" (snapshot) המקובלים מאז בימינו הם רעיון חדש ב-1932. צילום של התרחשות "סתמית" שאין בה נושא ברור הראוי לצילום: "אדם הקופץ לשולית" – מדוע יש לצלם אותו? מהו כאן התיעד?



גם מבחינה טכנית יש כאן חידוש מרשים ומרגש לתקופה: הקפאת הרגע בנקודת הזמן הספציפית הזו לפני הנגיעה במים מתאפשרת רק תודות למצלמת הלייקה החדשה של ברסון המאפשרת צילום במהירות תריס גבוהה המקפיאה את הרגע.

הצילום כולו הוא סצינה סוריאליסטית לחלוטין. לא ברור מהו המקום הזה, רחבה מוצפת במים ומגודרת בגדר ברזל גבוהה.

ברסון יספר מאוחר יותר כי בעת ששוטט ברחובות פריז הוא עבר ליד גדר עץ מאולתרת החותמת אזור בנייה. הוא הציץ מבעד לגדר וזיהה כי המקום כולו מיוחד מוזר ומרתק בעיניו.

ברסון שאהב מאד **אלמנטים גיאומטריים** (צורות גיאומטריות הם מוטיב חוזר ומוכר בצילומיו) נמשך לריבוי הגיאומטריה בפריים: הקווים האנכיים הצפופים של גדרות הברזל, מעליהן גגות העיר המשולשים,

²⁷ מין-יונג יונסון, (מנהלת התערוכות במוזיאון הצילום בשטוקהולם) מתוך מאמר של דייוויד סטברו "אנרי קרטיה-ברסון: לתפוס את הרחוב

במעופו "פורסם ב הארץ 04/13

מאחוריהם פסגות ההרים המיוחדות כשביניהם מתנוסס מגדל השעון הגבוה. ערמת האבנים והפסולת מייצרת גם היא מעין "הר" **המתכתב** עם ההרים והגגות שמעליו. כל אלו משתקפים בשלולית המים ומיצרים כפילויות.

גם סולם העץ החוצה את השלולית וצינורות הגומי היוצרים קווים מעוגלים מוסיפים לעושר הגיאומטרי בפריים. מעבר לכך, צינורות הגומי המעוגלים מקיימים **דיאלוג** מעניין עם הקווים המעוגלים המופיעים במודעת הפרסומת התוחמת את הצילום מאחור.

גם האלמנטים **האירוניים** והמעט **סוריאליסטיים** לא נעלמו מעייניו של ברסון: ה"אגם" הטבעי שנוצר בלב אזור אורבני מוחלט. השלט המכריז על תחנת הרכבת אשר מתחתיו מושלך סולם עץ שבור המדמה פסי רכבת רעועים.

ומיהי הדמות (בצד השני של הגדר) המתבוננת בברסון בשעה שהוא ממתין לצילום?

עבור ברסון כל אלו הם מתכון בטוח לצילום מוצלח ולכן חשב שכדאי להתעכב במקום ולהמתין להתרחשות.

לאחר המתנה לא קצרה התקדמה לכיוון הפריים דמות ממהרת לבושה בחליפת עסקים כהה. כדי לא להירטב בחר האיש האופטימי הזה לנסות ולעבור את השלולית כשהסולם השבור משמש לו כגשר למרות כי ברור היה שהסולם מסתיים הרבה לפני שהשלולית נגמרת. הדמות קופצת בניסיון לחצות את השלולית. תנוחת הקפיצה מקיימת דיאלוג משעשע עם הדמויות הקופצות בפרסומת התלויה מאחוריו (פרסומת ללולייני קרקס). רגליו המפוסקות יוצרות משולש נוסף המתכתב עם המשולשים של גגות העיר ופסגות ההרים.

מוחו של הצופה כאילו סופר: "שלוש ארבע ו...." שני צינורות הגומי המעוגלים כאילו מחליפים את האדוות העגולות הנוצרות עקב דריכה במים של שני הצעדים הקודמים לקפיצה.

"הולכת העין" אשר ברסון מצליח לייצר כאן היא נפלאה: ראשית מבחין הצופה באיש הקופץ. מכאן עיניו עוברות אל הסולם. קצה הסולם נוגע בהשתקפות של השלטים הצמודים אל גדר הברזל בעלת הסיימות המיוחדת המורה אל מגדל השעון ואל פסגת ההרים במישור האחורי של הצילום ואז במבט נוסף ניתן להבחין בפסגה נוספת נעלמת באופק.

הצילום מתרחש ברגע הקריטי ביותר "הרגע המכריע" בו העקב **כמעט** ונוגע בשלולית. נוצר כאן מתח, דרמה ודמיונו של הצופה משלים בהכרח את הצילום.

אלמנט נוסף המחזק את הצילום הוא אלמנט ה**ניגוד**. גם אלמנט זה הוא נפוץ ומוכר בצילומיו של ברסון.

הניגוד אצל ברסון מייצר מתח. במקרה זה : בין הקווים הישרים והקווים המעוגלים. בין הדמות הממהרת מאד לקפאון היציב של המים. בין תנועת גופו המהירה של הקופץ המתרחשת במציאות לבין הסטטיות המייצרת הקפאת הרגע. ובין הרצינות וההקפדה על הפריים המושלם אל מול הידיעה לגבי הרגע המשעשע שיתרחש בעוד שבריר שנייה.

ברסון מצליח ללכוד את שבריר השנייה המדויק לפני שכל השלמות הזו של הקומפוזיציה תתפרק. ברגע בו העקב ייגע במים ההשתקפות תעלם ואתה ייעלם הפריים המושלם.

דיאן ארבוס (Diane Arbus 1923-1971)

"I really believe there are things nobody would see if I didn't photograph them..."

עיקר פועלה של דיאן ארבוס היה בשנות ה-60. היא תיעדה והנציחה את סממני התקופה, את תרבות הסמים, את החופש המיני, את המוסיקה ואת האמנות הפסיכודאלית אך בעיקר התמקדה ארבוס בצילום של ה"אחר". היא צילמה את יוצאי הדופן. את הנמוכים והגבוהים מאד את בעלי המוגבלויות השונות, את הטרנסג'נדרים ואת כל מי שאינו "רגיל". גם כאשר צילמה את ה"אנשים הרגילים" היא צילמה אותם במצבים או בתנחות שעוררו בצופה אי נוחות.

לדיאן ארבוס הייתה ילדות עשירה ומוגנת מאוד.

ארבוס מספרת על ילדותה: "...גדלתי בבית מגוון ומוגן מאד. חסינה בפני כל הנסיבות. אחד הדברים מהם סבלתי בילדותי הוא שמעולם לא חשתי מצוקה. היות והייתי מודעת כבר מגיל קטן למצוקתם של אחרים הבית המוגן שלי גרם לי לחוש תחושת ניתוק נוראית מן הסביבה בה אני חיה.

כבר כילדה החלה להתעניין בעולמם של אלו שלא שפר עליהם המזל. היא אהבה לשוטט ברכבת התחתית של ניו יורק. מקבצי הנדבות, השיכורים ואמני הרחוב משכו את תשומת ליבה. היא צפתה בהם שעות ארוכות. כשהייתה בת 13 התאהבה ב אלן ארבוס (עובד במחלקת הפרסום בעסק של הוריה) כשהייתה בת 18 השניים נישאו. אלן התגייס מיד לאחר החתונה והוכשר כצלם צבאי. הוא התאהב בצילום וכשהשתחרר הפך את הצילום למקצוע. הוא סחף לרעיון גם את רעייתו הצעירה לעניין והזוג הצעיר (שלא הסכים להיעזר בעושר הרב של המשפחה) פרנסו את עצמם כצלמי אפנה. הוא צילם בעוד היא הייתה אחראית על הסטיילינג. מאוחר יותר קנה אלן לדיאן את המצלמה הראשונה שלה וגם היא החלה לצלם. השניים צברו מוניטין והפכו לצלמי אפנה מבוקשים. ב-1955 צילום של השניים אף הופיע בתערוכת "משפחת האדם" של אדוארד שטייכן.

ב-1956 החליטה ארבוס לפרוש מתחום האפנה ולחפש לעצמה ז'אנר צילום מעניין יותר.

בשנת 1958 היא התגרשה מבעלה. לטענתו הגירושים הם שהפכו אותה לצלמת מצוינת ומיוחדת כל כך. הוא מספר כי המשיכה ל"פריקים" (מחזרים) הייתה קיימת אצלה תמיד אבל כשהיו נשואים הוא התקשה להתמודד עם העובדה שהיא מצלמת במקומות מסוכנים ולכן היא לא עשתה זאת. לאחר הגירושים היא סופסוף הצליחה להגשים את רעיונות הצילום שלה.

מי שתמכה בנושאי הצילום החדשים של ארבוס היתה הצלמת ליזט מודל שעודדה אותה להמשיך ולחקור את נושאי העניין שלה אך במקביל להתמקצע בטכניקת הצילום וללמוד את "שפת הצילום" (קומפוזיציה, זוויות וכ'...עד כה צילמה ארבוס באופן אינטואיטיבי – מעתה היא תשים לב לפרטים באופן מודע יותר).

בתחילת שנות ה-60 הייתה ארבוס צלמת פורטרטים מבוקשת במגזינים הנמכרים ביותר. היא צילמה את המפורסמים. היא התלוותה אליהם למשך ימים רבים לפני הצילום, "למדה" אותם עד לפרטים הקטנים היא "ריככה" אותם עד שהצליחה לקלף מהם את הפרסונה ולמצוא בהם את האמת הפחות ייצוגית.

במקביל לצילומים המסחריים המוצלחים שלה. היא החלה להתעמק בנושאי צילום נוספים שהפכו להיות עבורה משמעותיים יותר ויותר.

היא נהגה להסתובב עם המצלמה (בעיקר בלילות) ברחובות המפחידים ביותר בניו יורק. היא חיפשה את ה"פריקים", היצורים הייחודיים. היא חיפשה את הגרוטסקי, את היופי שבכיעור הקיצוני. היא החלה לשוחח עם תושבי הלילה המיוחדים האלה שפגשה: זונות, מקבצי נדבות, מסוממים. היא הסבירה להם את אהבתה לצילום וביקשה רשות לצלם אותם. לאט לאט היא אספה דמויות שנראו כמו אלגוריות של הסיזמים שלנו. גלריה ארוכה של נשים, גברים וילדים שהורחקו לשולי ה"חלום האמריקאי".

ארבוס צילמה את חיי היומיום הבנאליים נטולי הזוהר של "קצוות החברה". מה שהופך בהכרח את הצילומים עבור המתבונן ה"רגיל" להפך המוחלט מבנאליים.

היא תיעדה חתך שונה ומיוחד של החברה והתרבות האמריקאית, תיעוד המכריח את הצופה לבדוק מחדש את גבולות ה"נורמאלי" ואת הגדרת ה"אחר".

גם כאשר היא צילמה את ה"אנשים הרגילים" היא הדגישה מחוות גוף או סיטואציות שגורמות לצופה לשאול האם מדובר כאן ב"נורמאלי" או ב"קצה".

ארבוס רכשה כבוד רב למצולמיה וראתה בהם כמעין גיבורים עצובים של התקופה המעידים על המורכבות הגדולה של החברה בה אנו חיים.

ארבוס טענה כי: "רוב האנשים עוברים את החיים שלהם בפחד שהם יחוו חוויה טראומטית. לעומתם ה"פריקים" כבר נולדו עם הטראומה שלהם. הם כבר עברו את המבחן שלהם בחיים. כעת הם אריסטוקרטים אמיתיים"

בתחילה עוררו הצילומים סלידה בצופים. ארבוס כונתה סוטה הפולשת לפרטיותם של חסרי הישע. ארבוס לא התייאשה והמשיכה בשלה. לאט לאט היא פרצה לתודעה כצלמת ייחודית ופורצת דרך.

ב-1963 צילומי ה"מחרים" של ארבוס כבר עוררו התלהבות גדולה בשדה הצילום המקומי.

ארבוס קיבלה מלגות הצטיינות שונות. המחיאונים הנחשבים ביותר הציגו את עבודותיה והיא החזמנה ללמד ולהרצות במכללות נחשבות.

היא העמיקה יותר ויותר בעולמות האפלים אותם היא צילמה עד שהפכה בעצמה להיות חלק מהם. היא שקעה בסדרת דיכאונות קשים וב 1971 בהיותה בת 48 בלבד שלחה יד בנפשה.

אחרי מותה הוצגה ב MOMA תערוכה רטרוספקטיבית של עבודותיה. התערוכה הפכה להיות התערוכה המבוקשת ביותר בתולדות המחיאון. הספר שיצא בעקבות התערוכה גם הוא אחד מספרי האמנות הנמכרים ביותר עד היום.

התערוכה והספר מיצבו את ארבוס באופן סופי כאחת הצלמות המשפיעות ביותר של המאה ה-20. וכמה מן הצילומים (הילד עם הרימון, התאומות רחזול, והענק והוריו) הפכו להיות נכסי צאן ברזל של התרבות האמריקאית.

בעוד שחוקי הנימוס וה"פוליטיקלי-קורקט" מורים לנו שלא להישיר מבט באדם ה"אחר" החולף על פנינו, ארבוס הביטה בו במבט ישיר ואפילו צילמה! מה שמעניק לצופה את הפריביליגיה העצומה להתבונן ולחקור את ה"אחר" ולהפסיק להירתע ממנו.

צילומיה סללו את הדרך לצלמים רבים, להעז ולהתבונן ב'אחר'.²⁸

ילד עם צעצוע רימון, 1962:



גם בצילום שלפנינו מדובר בילד "רגיל" המשחק בפארק. אבל הבעת הפנים שלו ותנוחת הגוף מספרים סיפור אחר. המצולם הוא קולין ווד, בן 10. ילד "רגיל", נחמד וחייכן אותו ביקשה ארבוס לצלם בסנטרל פארק. הצילום נראה כמו צילום חטוף אבל למעשה ארבוס צילמה אותו דקות ארוכות וחגה מסביבו פעמים רבות עד שתפסה את הצילום המבוקש. הצילום הזה הוא מהצילומים האחרונים בסרט הצילום בהם הוא כבר חסר סבלנות. למעשה הוא אומר כרגע (ומנסה לא להזיז את שפתיו בעת שהוא מדבר) "Take the picture already!" זה מה שגורם לעיוות המחר בפרצופו. (בצילומים האחרים בקונטקט נראה קולין ילד חמוד, שמחר וחינני). הילד אוחר רימון צעצוע בידו. צעצוע שהיה מאד פופולארי בשנות ה-60. אבל מבוגרי התקופה זכרו עדיין היטב כי לאחר מלחמת העולם השנייה התקיימה תופעה מזעזעת (בכל המדינות בהן התנהלו קרבות במהלך הלחימה): ילדים מצאו רימונים חיים שלא התפוצצו בעת הלחימה ונהרגו בעת משחק תמים בהם.

²⁸ תמר סצמסקי, העולם בשחורלבן.

רימון הצעצוע שהילד הצעיר אווז בידו ביחד עם כל האסוציאציות המשתמעות מכך, גופו הקפוז ואצבעות ידי המכווצות הנדמות לטפריו של עוף דורס משוות לצילום כולו תחושה נוראית של טירוף, של חברה מקולקלת ואלימה ושל ילד מחר ובודד שיתבגר לתוך אבדון מוחלט. הצילום התפרסם וקולין סבל מהצקות בעקבותיו. חבריו לכיתה חיקו את התצלום בכל פעם שנכנס לכתה. כשבגר קולין הוא למד לחבב את הצילום.

ארבוס דיון ומחלוקת :

יותר מצלמים אחרים מעוררת ארבוס שאלות על מוסריותו של הצילום. מהי המשמעות האמיתית של פעולת הצילום? מהם המניעים ומה הן ההשלכות של הפעולה בה אדם מסוים בוחר לצלם אדם אחר ולהביע דרכו מסר כלשהו? מי הוא זה הנותן את הזכות לאדם האחד לצלם את האדם השני? במהלך השנים, לצד המפרגנים הרבים זכתה ארבוס גם לביקורות קשות ונוקבות. הביקורת המפורסמת ביותר הייתה זו של סחאן סונטאג שהשתמשה בצילומיה של ארבוס כבסיס לטענותיה כנגד הצילום הישיר באופן כללי. לטענת סונטאג: צילום נוטה לסכם אירועים שלמים בשברירי שנייה ובכך הוא למעשה מסתיר מן הצופה את הסיפור האמיתי. לצופה נדמה כי הוא מזדהה עם הסיפור אך למעשה הוא מזדהה עם דימוי חלול. כדי להסתיר את העובדה כי הדימוי חלול יש צורך באובייקט ש"יתפוס את העין". ארבוס, לטענת סונטאג, משתמשת ב"אחר" הזר כל כך לצופה ובשל כך גם כ מרתק כאובייקט שתופס את העין. לדעת סונטאג ארבוס מציגה את מצולמיה כ"אמת מובהקת" אבל למעשה היא הופכת אותם מסיפור המשתרע על גבי ארבעה מימדים, לקריקטורה שטוחה של שני מימדים בקושי אולם הצופה תופס את הצילום כאמת, כמציאות. והלא זו תרמית מושלמת. המסקנה המתבקשת מצילומיה של ארבוס, לפי סונטאג, היא שאם כל אחד מאיתנו (האנשים ה"רגילים") יעמוד מול מצלמתה מספיק זמן, בסופו של דבר ניתן יהיה להנציח אותנו במחוות גוף, או עיוות פנים מחר ורגעי שיוכחו כי כולנו "פריקים" כולנו חסרי תקווה ובודדים ובכולנו מתקיים ה"אחר". סונטאג מתנגדת נחרצות לעמדה זו של ארבוס. עבור סונטאג ארבוס היא גברת מן המעמד העליון, צלמת אפנה בורגנית המייחסת לצילומיה הנצלניים והציניים של ה"פריקים" מימד מוטעה ומטעה של צילום תיעודי ישיר²⁹.

²⁹ דניאל אופנהיימר מתוך The Valley Advocate

רוברט פרנק (Robert Frank 1923-1971)

"When people look at my pictures I want them to feel the way they do when they want to read a line of a poem twice"

רוברט פרנק נולד למשפחה יהודית עשירה בשווייץ. למרות שפרנק ובני משפחתו נשארו בטוחים במהלך מלחמת העולם השנייה, האיום של כיבוש שווייץ בידי הנאצים השפיע על תפיסת עולמו של פרנק והפך אותו לרגיש במיוחד לגילויי אפליה וגזענות.

פרנק החל ללמוד צילום בציריך ובגיל שמונה עשרה כבר החל לעבוד כצלם מקצועי. ב-1947 היגר לניו יורק ומצא בה מיד עבודה כצלם אופנה אך בזמנו החופשי שוטט ברחבי ערים שונות באמריקה ואירופה ותעד את אשר ראה.

"כמו מתאגרף שמתאמן לפני הקרב, אומר פרנק, גם צלם הרחוב צריך להתאמן. עליו לצאת אל הרחוב בכל יום ולצלם את שרואות עיניו. לא חשוב כמה צילומים הוא יצלם ביום, אם יצלם בכלל. רק אימון כזה מכין את הצלם להבין מה עליו לצלם וכיצד³⁰."

ב-1950 פגש לראשונה את אדוארד סטייכן שהזמין אותו להשתתף בתערוכת הצילום המפורסמת "משפחת האדם".

בהמלצת ווקר אוונס ואדוארד סטייכן הגיש רוברט פרנק בקשה למילגה היוקרתית של גוגנהיים ב-1955, בכדי לצאת למסע צילומים ברחבי ארה"ב בכוונה לחקור ולתעד את רבדיה השונים של החברה האמריקאית. הוא זכה בה, קנה מכונית פורד ויצא למסע עם אשתו ושני ילדיו ברחבי היבשת. "איזו תחושת חופש מדהימה זו היתה, יכולתי לפנות ימינה או שמאלה בלי לדעת מה אמצא בכל אחת מן הפניות. ותמיד חיכתה לי הפתעה".

"שחור-לבן הוא הדימוי של תקווה וייאוש, זה מה שאני רוצה בתצלומים שלי", אמר פרנק. הוא צילם את אמריקה מנקודת מבטו של הזר, האחר. בצילומיו לא הוצגו רק הדימויים האמריקאיים הידועים, מכונות מוסיקה, מכוניות ומכשירי טלוויזיה. המצלמה שלו כמו חשפה לאור את הבדידות ואת מצוקת הזרות. הדמויות אותן צילם פרנק אינן חיות את "החלום האמריקאי". האדם בצילומיו נראה כקורבן של החיים, קורבן של הבדידות. "שורדים" כינה פרנק את מושאי תצלומיו, ההיפך מהדימוי המקובל של הגיבור האמריקאי המצליח.

³⁰ טום קול, מתוך "האמריקאים" הספר ששינה את פני הצילום. פורסם בnpr פבר' 2013

הצילומים של פרנק נוגעים בסוגיות חברתיות מטרידות רבות שרווחו בשנות החמישים בארה"ב. סוגיות כמו גזענות, דת, חומרנות ופטריוטיות מוגזמת. הוא בז לגילויי הנאמנות המוגזמים לאמריקה ולרדיפה אחר עושר חומרי.

במהלך המסע הזה צולמו 767 סרטי צילום, וכ-28,000 תמונות. מתוכן קיבץ 83 תמונות לתוך הספר: "THE AMERICANS".

הפנים של אמריקה, כפי שניבטו מן הצילומים של פרנק, לא התקבלו בחיבה יתרה. הספר הוגדר סוטה, קודר ואנטי אמריקאי ולכן ראה אור לראשונה ב-1958 בהוצאה צרפתית. רק כעבור שנה הודפסה המהדורה האמריקאית.³¹

הספר עורר סערה גדולה ולאחריה דיון מעמיק בתרבות האמריקאית. הצילומים של פרנק הנציחו את הפער שבין האופן בו החברה האמריקאית תופסת את עצמה ובין איך שהיא הלכה למעשה. רוברט פרנק קיבע את מעמדו של ה"סנאפשוט" צילום ברגע שכאילו נלקחו בגניבה, לגמרי במקרה, לא יפה, לא מושלם, לעיתים ללא פוקוס.

השימוש בטכניקת הסנאפשוט, טכניקה פשוטה, זולה ומיידית, תוך צילום חיי היום יום של האנשים הפשוטים, יוצרת התאמה בין המצלמה לבין מושאי הצילום.

בניגוד לרגע המזוכך, הטהור, הקלאסי ההרמוני, שמביא אנרי קרטייה-ברסון, או צלמים אחרים של התקופה, האסתטיקה של פרנק גסה, מלוכלכת, לא מוקפדת. פרנק עושה שימוש בתקלות שונות, כמו חשיפות יתר, חיתוכים גסים, ושאר תקלות שקורות בעת הצילום ומשתמש בכל זה כדי לבחור רגע, שהופך לתמונה מושלמת, לשיטתו. רוברט פרנק מתמודד עם הבנאליות של הקיום האנושי, של הזמן החולף. הוא מצביע על עליבותו וזמניותו של האדם. הוא שואל שאלות קשות, ולא מספק תשובות.³²

האוטובוס- ניו אורלינס 1955 .

הצילום הוא למעשה שורה של פורטרטים נפרדים, או למעשה פורטרט של ניו אורלינס של 1955 (השנה בה רחה פארק סירבה לפנות את מקומה באוטובוס לגבר לבן והמאבק לשוויון השחורים החל לצבור תאוצה).



שורה של נוסעים המופרדים זה מזה ע"י צבע, מין וגיל.

³¹ דליה קרפל, מתוך: "צלם רחוב", הארץ, 01.03.2004.
³² נילי ממון, מתוך הבלוג צילום בעם מרץ 2013

הצילום הזה ממחיש את המציאות הגזענית של ניו-אורלינס בשנות החמישים ואת מדיניות ההפרדה שהייתה נהוגה בה.

הצילום מורכב למעשה משישה פורטרטים שונים הנפרדים זה מזה ע"י קווים אנכיים (מסגרות החלונות). הקווים הללו המחלקים את הפריים מדגישים היטב גם את החלוקה האנושית המתקיימת על האוטובוס הזה.

משמאל לימין : גבר לבן בחליפה מכובדת שהשתקפות האור על החלון מסתירה את פניו ומלבינה אותו עוד יותר מן ה"לובן המקורי" שלו. השתקפות האור יוצרת אשליה כאילו פניו מכוסות במסכת בד המוסיפה לאלמוניותו.

מאחוריו יושבת גברת לבנה, ברור כי היא מן המעמד העליון. במעיל כהה, צווארון גבוה ופנים חמורות סבר המביטות ישירות אל תוך העדשה. באמצע הפריים מתבוננים במצלמה שני ילדים צעירים, לבנים. האחד אולי בן חמש-שש לבוש בחליפה ועונב עניבה, מביט במצלמה בסקרנות רבה. לצידו אחותו הצעירה ממנו (אולי שנתיים שלוש), גם היא לבושה בחגיגות רבה. ידיו אוחזות במוט המפריד בין המושבים ולמעשה הוא "פולש" לשטח של הגברת היושבת לפניו. אחותו הצעירה פונה גם היא אל המצלמה אך ניכר כי גופה וידיה מכוונים אל הספסל שמאחוריה שם יושב גבר שחור גדול מידות בבגדי עבודה. הוא מביט במצלמה בפליאה. פניו משדרות ייאוש ובלבול. האור המאיר את שאר הפרצופים פוסח על הגבר הזה מה שמגביר את תחושת הבדידות והעצב הנשקפים מפניו.

הפורטרט האחרון הוא של אישה שחורה. מבוגרת. האור משתקף/מסנוור את זוגיות משקפיה ולכן עיניה מוסתרות מעין הצופה. היא מתבוננת אחורה, הפוך מכיוון הנסיעה והיחידה שלא מביטה אל המצלמה. בהקשרים החברתיים של הצילום היא כאילו אומרת " אם את אישה, שחורה, לא צעירה – את גם אינך רלוונטית".

אם "קוראים" את הצילום לפי הסדר, ומתייחסים להפרדה הנכפת על הקומפוזיציה ניתן לקרוא בו גם את ההיררכיה החברתית של דרום ארצות הברית באותה התקופה.

הראשון הוא הגבר הלבן. אחריו אישה לבנה. ילדים לבנים, לאחריהם גבר שחור ובסוף הרשימה האשה השחורה. כולם נפרדים זה מזה, לא מתערבבים, כאילו יודעים את מקומם.

התקווה נמצאת בחלק של הילדים. שהרי הם בתום לב "נדחפים" לחלקים שאינם שייכים להם.

האוטובוס הוא מטאפורה מושלמת לעולם של רוברט פרנק³³

³³ מריה קנדי המבורג, מתוך, פורסם ב HK Photography and Contemporary Art

מיד אחרי "האמריקאים" החל פרנק לעבוד על סדרת תצלומים דרך חלון של אוטובוס בניו יורק. בשנת '59, הוא הניח את מצלמת הסטילס בצד והגיע למסקנה שמספיק לו ("אחרי הצלחת 'האמריקאים' לא רציתי לחזור על עצמי, אז המשכתי לחפש"), ועבר לקולנוע.

ג'וזף קודלקה (Josef Koudelka 1938 -)

ג'וזף קודלקה נולד בצ'כיה. כבר מגיל קטן צילם את משפחתו והסביבה בה הוא חי. בבגרותו למד אווירונאוטיקה ועסק מעט במקצוע.

בזמנו הפנוי צילם למגזין לתיאטרון וב 1967 נטש לחלוטין את הקריירה המקצועית שלו והתמסר כולו לצילום.

הפרוייקט הראשון שלו היה "פרוייקט הצוענים" אותו הוא צילם ברומניה וסלובקיה. מיד עם חזרתו לפראג החלה הפלישה הסובייטית. קודלקה תעד בחשאי את המאורעות והצליח להבריח את הנגיבים לסוכנות מאגנום שפרסמה אותם תחת שם בדוי (לשם הגנה על קודלקה ומשפחתו).

ב-1970 הצליחה סוכנות מאגנום להסדיר לקודלקה רישיון עבודה בבריטניה וכך הצליח לברוח מפראג אל המערב (שם זכה למעמד של פליט פוליטי). מאז נודד קודלקה בעולם ומצלם פרוייקטים בנושאים שונים. במהלך השנים זכה בזכות צילומיו במענקים ופרסים רבים. הוא מציג במחזיאונים החשובים בעולם ופרסם ספרים רבים שזכו למעמד "רב מכר".

קודלקה הוא צלם טוטאלי: כשהוא בוחר נושא צילום הוא הופך להיות חלק ממנו. הוא נטמע בו. בראשית דרכו חי קודלקה חיי נווד ומעולם לא היה לו מקום עבודה מסודר. הוא סרב לכל הצעת צילום מסחרי. אפילו כאשר סוכנות מאגנום ביקשה לשלוח אותו למשימות צילום הוא סרב.

הוא חי תוך שהוא נסמך על תרומות של חברים, מענקים ופרסים כספיים שהוא קיבל ומצא מיטה לישון בה אצל כל מי שהסכים לארח אותו. פעמים רבות נשאר ללון על רצפת משרדי מאגנום.

גם כאשר רכש לבסוף בית הצהיר כי הבית משמש לו מקום לינה בלבד. הוא אינו נקשר לחפצים ולא מוצא בהם צורך. יש לו מעט מאד בגדים והוא לא מסתובב עם תיקים במסעות הצילום שלו. את הדרכון הוא שם בכיס אחד, מעט כסף בכיס השני, הוא דואג תמיד שתהיינה לו מצלמות תקינות ומוכנות לצילום חוג משקפיים נוסף ו"זה כל מה שצריך צלם..." הוא אומר.

קודלקה מתמקד **בתת תרבויות**. בצילומי שחור לבן קונטרסטיים וכהים מאד ובעזרת עדשה רחבה הוא מתעד את הטקסים וההתנהלות החברתית בהן. צילומיו מתמקדים ב"רוח האנושית". הם מביעים מגוון

רחב של סיטואציות אנושיות. התחושה השולטת בצילומים היא של אבל ועצבות אך לעיתים ניתן לזהות בצילומיו גם תקווה, אהבה ושמחה גדולה.³⁴

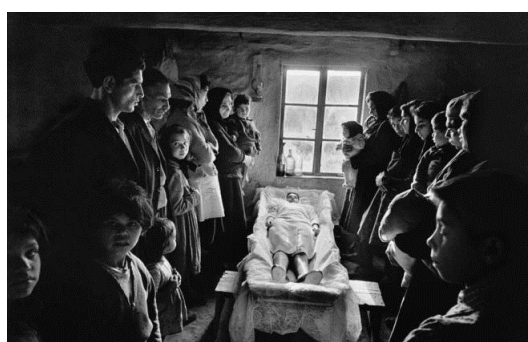
סדרת הצוענים " הסיפור שמאחורי הצילומים :

הצוענים הם עם של נוודים החיים בקהילות ובשבטים ברחבי העולם ובעיקר באירופה (הם המיעוט הגדול ביותר באירופה כיום). הם לא אזרחיה של אף מדינה, הם מתרחקים מכל מגע עם מוסדות השלטון – הם לא מבקשים להיות אזרחים, לא משלמים מיסים אך גם לא מקבלים חינוך מסודר או זכויות סוציאליות. הם מתפרנסים מרוכלות פשוטה ונוודים ממקום למקום באוהלים ובקרוואנים. לעיתים הם מוצאים מבנים נטושים והופכים אותם לבתי קבע (לתקופה מסוימת). הם עניים מאוד ותנאי המחיה שלהם ירודים ביותר. הצוענים הם בעלי מוניטין שלילי בעולם כולו והם נתפסים כפושעים וכמטרידים את החברה המקומית בתוכה הם מתמקמים באופן שאינו חוקי.

הצוענים משמרים בקנאות תרבות ומסורת עתיקה של פולקלור אותנטי של מוסיקה ומחול. המיסטיקה מהווה בעבורם חלק עיקרי ובלתי נפרד מן התרבות והמסורת.

קודלקה תעד את הצוענים בשנים 1962-1971. הוא תעד אותם כיוון שאורח חייהם ריתק אותו. הטקסים שלהם היו קסומים בעיניו. הוא תעד אותם באובססיביות על כל

רבדי חייהם, כאילו היו זן "בסכנת הכחדה" שיש למהר ולהנציח (הצוענים הם עם נרדף כבר מאות שנים - במלחמת העולם השנייה נרצחו כמיליון וחצי צוענים במחנות ההשמדה).



כדרכו ביקש קודלקה להיטמע באורחות חייהם. הוא עבר לחיות

ביניהם. בכל פעם בקהילת צוענים אחרת ברחבי אירופה. הוא מעולם לא שכר דירה וחי ברחובות. הוא מספר כי הצוענים צחקו עליו על כך שהוא עוד יותר עני מהם. בסוף היום הם היו נכנסים לישון בקרוואנים שלהם והוא היה נשאר ללון תחת כיפת השמיים.

אופי החיים המיוחד של הצוענים מתפרש דרך העדשה של קודלקה כמעט כמו צילומי תיאטרון. הביגוד הצבעוני (הניכר למרות הצילום בשחור לבן), מחוות הגוף הגדולות והדרמטיות של המצולמים, הבתים המזנחים בהם הם חיים, הכל נראה סוריאליסטי וצבעוני מאוד.³⁵

הצילומים של קודלקה הם כמו סיפור בהמשכים.

³⁴ פ.ד. וולקר, ג'וזף קודלקה, 11/2015

³⁵ ג'ון זרקובסקי, מתוך Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art

נכון, חיי הצוענים "מצטלמים היטב" הם אקזוטיים ואטרקטיביים ובאופן כללי מספקים חומר לצילום מצוין ובכל זאת, העובדה שקודלקה הפך להיות חלק מהנושא עצמו באה לידי ביטוי בצילומים. מערכות היחסים שיצר הצלם עם המצולמים הפכו את הצילומים שלו לכנים ואותנטיים במיוחד. בניגוד למוניטין הרע שדבק בצוענים דרך עדשת המצלמה של קודלקה אנחנו מקבלים אנשים חמים, משפחתיים ואוהבים. קהילה מגובשת המקיימת חיי חברה ותרבות עשירים ובעלת היררכיה וחוקים ברורים משלה. מעבר לתמונות המרגשות של קודלקה גם להדפסות המושלמות חלק משמעותי בהצלחת הצילומים.

פרויקטים חשובים נוספים שצילם קודלקה:

גולים 1988 : נושא הגלות קשור לחוויה האישית של קודלקה

כגולה ממולדתו, בפרויקט זה הוא מעלה את נושא הגלות לדיון עמוק העוסק בניתוק, ניכור וגעגוע. קודלקה מצלם חורבות, היעדר



תקשורת, ריקנות, מקריות ועצבות אורבנית, שמעוררים תחושת ניכור עמוקה.

המשולש השחור: למרגלות הרי העפרה (1990-1994):

כשחזר לצ'כוסלובקיה, מולדתו, לאחר גלות ארוכה, החל קודלקה להשתמש בפורמט הפנורמי כדי לצלם את האזור המכונה



"המשולש השחור". תחת השלטון הקומוניסטי, חציבת הפחם והפקת חשמל על בסיס אנרגיה שהופקה משריפת פחם, היו יעדים ממשלתיים ראשונים במעלה, ואזור זה הפך לאחד המזוהמים ביותר באירופה. 75 מליון טון של פחם נחצבו למרגלות הרי העפרה בכל שנה. פליטת הארסן, הגופרית, המתכות הכבדות והחומרים הרדיואקטיביים מתחנות הכוח במקום פגעו נואשות בסביבה ובאוכלוסייה, והפכו אותו לאחד האזורים הגרועים וההרוסים ביותר באירופה.

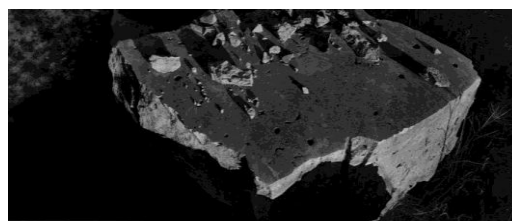
הפנורמות של קודלקה מציגות מקום חרב, שנראה כמו אזור מלחמה, עם עצים וצמחייה קמלים ונוף מדולל ומנוון. שובלי עשן, שנראים מדי פעם ברקע מצביעים על העובדה שתחנות הכוח עדיין פועלות במקום. הפנורמות של קודלקה הן פנורמות אדירות של הרס וחורבן.

(אגב, תצלומי "המשולש השחור" של קודלקה זכו לביקורת קשה על כך שהם הופכים סבל וכיעור לדימויים

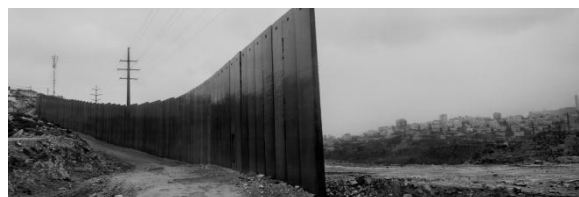
יפים ורומנטיים, המודפסים בספר מהודר, בעל גוונים עשירים ואיכותיים)³⁶

³⁶ Parr and Badger, 2006. The Photobook: A History. Vol. 2. London: Phaidon Press, pp.74-75

אָבן סיד 2001: בפרויקט זה מציג קודלקה מחצבים אחרים, של אבן סיד.



בין השנים 2008-12 צילם קודלקה את "חומה":



צילומי פנורמה של גדר הביטחון של ישראל במזרח ירושלים, חברון, רמאללה, בית לחם וההתנחלויות.

דימויים קשים, מתסכלים ועוצרי נשימה של חבל ארץ הנרמס תחת חומה המגדירה משני צדדיה שני בתי כלא עצומים.

"לא אהבתי את החומה ואת מה שהיא מייצגת", מסביר קודלקה, "אבל באותה העת היא מהממת ומרהיבה". קודלקה מצליח להמחיש כי יציקת הבטון האפרפרה והמדכאת הזו אכן מרהיבת עין, בו בזמן שהיא רומסת את הנוף והאדם הניצבים בדרכה.³⁷

³⁷ אוהד לנדסמן מתוך הבלוג של אוהד לנדסמן ספטמבר 2016

מרי אלן מארק (Mary Ellen Mark 1940-2015)

מרי אלן מארק למדה ציור ותולדות האמנות לתואר הראשון שלה ולאחר מכן השלימה תואר שני בפוטח'ורנאליזם תוך שהיא חוקרת את צילומיהם של קרטייה ברסון, דורותיאה לאנג ורוברט פראנק. היא החלה את הקריירה הצילומית שלה כצלמת דוקומנטארית במגזינים שונים כמו ROLLING STONE ו-LIFE. היא בחרה לצלם נושאים לא קלים וצילמה בדרך כלל בשחור-לבן. כבר מתחילת דרכה היא הוכיחה יכולת מרשימה לזכות באהדת המצלומים שלה ובשיתוף הפעולה המלא שלהם הניכר היטב בצילומים. עם רבים מן המצלומים שלה היא שמרה על קשר שנים ארוכות.

ב-1990, לאחר שנים בהן הייתה מסורה לצילום הדוקומנטרי הישיר החלה לצלם גם צילומים מסחריים למותגים שונים (כמו הייניקן למשל). אך במקביל המשיכה לצלם כל העת תופעות רווחות ומרתקות בחברה האמריקאית. מארק נשכרה פעמים רבות לצלם סטים של סרטים "מאחורי הקלעים" בהוליווד, היא צילמה את המפורסמים עם ובלי איפור, את הפרסונה שלהם מתוך הסרט ואת הפורטרט ה"אמיתי" שלהם. הם תמיד שיתפו פעולה והצילומים היו אהובים מאד על קוראי המגזינים. צילומיה הפכו להיות מבוקשים יותר ויותר. אך יחד עם צילומי ה"זוהר" היא המשיכה לצלם בדביקות את הצילומים התיעודיים המרתקים שלה. בסוף שנות ה-70 עברה להתגורר כחודשיים בבית חולים לפגועות נפש וצילמה את "אגף 81":

סדרת צילומים מרגשת במחלקה הקשה ביותר במוסד. בניגוד לצילומיה של דיאן ארבוס לפניה, מוכי הגורל של מרי אלן מארק לא הוצגו כגיבורים או כקורבנות החברה. ואין ניסיון להזדהות עם המצלומים. הצילומים מתעדים באופן ישיר וכנה את הנכויות



השונות, את הקושי, את הסבל הרב ואת התנאים הירודים.

אחד המבקרים כתב: "סדרת הצילומים הזו היא למעשה המחקר העדין ביותר והכנה ביותר שאי פעם נעשה על הפגיעות האנושית"

גם כאשר הצטרפה אלן-מארק למאגנום היא המשיכה להתמקד באנשים המתקיימים בשולי החברה.

ב 1981 התפרסמה סדרת הצילומים "רחוב פולקלנד, הזונות של

בומביי". הפעם, באופן חריג, בחרה אלן-מארק לצלם בצבע.



ב1983 החלה לצלם עבור המגזין LIFE בני נוער החיים ברחוב. הצילומים שצילמה תיארו תת-תרבות אמריקאית מדהימה ומזעזעת של נוער העוסק בזנות, במכירת סמים בפשע ובאופן כללי מנסה להתקיים ולשרוד את חיי הרחוב הקשים.

הסדרה התפרסמה ב1988 תחת השם "**Streetwise חכמת- רחוב**" והיא סדרת הצילומים המפורסמת ביותר של מארי אלן מארק.

"חכמת- רחוב" סיפורים מאחורי הקלעים :

באפריל 1983, בשליחות מגזין LIFE, הגיעה העיתונאית שריל מקל לסיאטל וושינגטון לכתוב כתבה על קהילת הילדים המתגוררת ברחובות העיר. היא בחרה דווקא את וושינגטון כיוון שבניגוד ללוס-אנג'לס או לניו-יורק בהן היינו מצפים למצוא ילדים המתגוררים ברחובות, סיאטל וושינגטון נהנתה מתדמית



של מקום מושלם, "אמריקה האידאלית". מקל חשבה שאם תכתוב על ילדי הרחוב דווקא בסיאטל סוגיית הילדים האבודים באמריקה באופן כללי תקבל תהודה גדולה הרבה יותר. מרי אלן מארק שכבר שיתפה פעולה עם מקל בעבר בהצלחה רבה הצטרפה אליה גם הפעם בכדי להוסיף צילומים לכתבה. במשך ימים ארוכים הסתובבו השתיים וחיפשו את חבורות ילדי הרחוב, בוקר אחד הן מצאו עצמן במקרה עדות למפגש של חבורת רחוב גדולה. מן הרגע הזה הפרייקט התחיל. בתחילה הילדים נרתעו. הם היו בטוחים כי השתיים הן שוטרות סמויות. ביום למחרת הן חזרו עם מלאי של עיתונים וספרים המזכירים את שמן בכדי להוכיח לילדים מי הן אך עדיין לא הצליחו לרכוש את אמון הילדים החשדניים.

שני אירועים חשובים עזרו בבניית אמון של הילדים בעיתונאיות: האחד הוא קנס שקיבלה מארק על חציה לא זהירה של הכביש. היא התווכחה עם השוטר והוויכוח היה סוער וקולני. הילדים החלו להתאסף וחזו במחזה. הם התרשמו מאד מן העובדה שמארק התעמתה עם השוטר ולא וויתרה לו.

האירוע הנוסף שקירב בן הצדדים הוא העובדה ש **לולו** "אישרה" אותן. לולו היתה מנהיגת החבורה והדמות האהובה ביותר על הילדים. היא היתה המבוגרת שבהם (בת 19 וגרה ברחוב מגיל 9). הם כיבדו אותה והעריכו את דעותיה. היא הייתה מעין "משכינת שלום" והיה לה חוש מפותח לצדק. היא הגנה על הילדים

באומץ ולא פעם מצאה את עצמה בעימותים אלימים מאד עם טיפוסים שפגעו בהם ומשום כך שריטות ומכות כחולות עיטרו דרך קבע את פניה וגופה. היא הייתה אלכוהוליסטית. כשלולו החליטה ששתי הנשים הן "בסדר" גם שאר החבורה קיבלה אותן. השתיים נפגשו עם כל הילדים, כל אחד ואחד מהם ואם אפשר אז בנפרד. מקל רשמה את כל הסיפורים שהילדים סיפרו על עצמם ועל חייהם הקשים ומארק צילמה. בכל סופשבוע הייתה החבורה מתרכזת ברחבת אזור המועדונים. הם חיפשו מי שיספק להם אלכוהול ומי שיקנה מהם סמים. האווירה בלילות הללו היתה טעונה מאד וקטטות התרחשו כל הזמן. באחד מן הלילות הללו פגשה מארק לראשונה את **"טייני"** בת 13 וחצי. לבושה בבגדים צמודים מדי ומאופרת איפור כבד מדי. היא נראתה למארק כמו ילדה מחופשת לאישה. היא ניגשה אליה, הציגה את עצמה וביקשה רשות לצלם. טייני גיחכה ונכנסה לרכב שעצר לידה. למחרת העובדת הסוציאלית שבאה מידי פעם לבדוק את שלום הילדים שכנעה את טייני שאכן מדובר בעיתונאית ולא בשוטרת. זו היתה תחילתה של מערכת יחסים מרתקת בין השתיים שהסתיימה רק עם מותה של מארק ב 2015.

טייני (ארין צ'ארלס) עבדה בזנות בכדי לממן את התמכרותה לקראק.

הכתבה של שריל מקל ומרי אלן מארקה תפרסמה ב LIFE ביולי 83. אבל פרוייקט "חכמת רחוב" רק התחיל. באוגוסט חזרו השתיים לסיאטל והפעם עם ביל מרטין, במאי סרטים ובעלה של מארק. מטרת הסרט הייתה להפיץ את הסיפורים של הילדים האבודים האלו, לתת להם קול, לתת להם משמעות.

ככל שעבר הזמן והמצולמים התרגלו לנוכחות העיתונאים כך הפכו הצילומים לאוטנטיים וחזקים יותר. מקל הצליחה לגייס לטובת הצילומים את עובדי הרווחה של חלק מן הילדים וכך הושגו אישורים לצלם אותם במוסדות השונים אליהם הם נשלחו, לצלם את הוריהם שריצו תקופות מאסר בכלא ועוד.

טייני המשיכה להיות אחת מנושאי הצילום העיקריים ונקשרה באופן משמעותי למארק ולמרטין כשהצילומים הסתיימו הפרידה ממנה הייתה קשה במיוחד. טייני ביקשה ממרי אלן מארק ובעלה שיקחו אותה איתם לניו יורק. הם שמחו מאד על האפשרות הזו אך התנו זאת בכך שטייני תחזור ללמוד בבית ספר כמו כל נערה בת 14. ולא תצא בלילות מן הבית. "תשכחו מזה" השיבה טייני "אני לעולם לא אוכל לעזוב את הרחוב". (מאוחר יותר, בראיון שהעניקה בהיותה בת 35 מודה טייני שהיא מצטערת על שוויתרה על הרעיון). שנה לאחר מכן, נודע לשלושת העיתונאים שאחד מגיבורי הצילומים (Dewayne) שם קץ לחייו יום לפני יום ההולדת ה-17 שלו. הוא עמד להשתחרר ממוסד לעבריינים צעירים והמחשבה על חזרה למגורים ברחוב שברה אותו. הם נסעו מיד לסיאטל וושינגטון לתמוך בילדים.

חודשיים מאוחר יותר, הם שוב חזרו לסיאטל והקרינו לילדים את הסרט בהקרנת בכורה. הם ידעו שכיוון שהסרט הוא למעשה של הילדים והוא אמור לספר את הסיפור שלהם, יש חשיבות גדולה למה שהם יגידו. בתחילה הילדים צחקו וצעקו בשמחה בכל פעם שראו את עצמם על המסך, אבל ככל שהסרט התקדם, השתרר שקט מוחלט והדמעות החלו לרדת. בתום הסרט ההתרגשות היתה גדולה. אחד הילדים ניגש ושאל... "ככה באמת נראים החיים שלנו? אני ממש רוצה להרביץ למישהו עכשיו, אבל אני לא יודע למי".

ב-1985 קיבלו מרי אלן מארק ובעלה טלפון מן האחות של ש' לולו. היא סיפרה ש' לולו ניסתה להגן בגופה על אחד מן הצעירים בחבורה ונדקרה למוות. מילותיה האחרונות היו "תספרו למרטין ולמרי-אלן שלולו מתה ברחוב"

ב-1984 הסרט "Streetwise" היה מועמד לאוסקר.

במהלך השנים חזרה מרי אלן-מארק לתעד את טייני וחייה ובכך הפכה את "חכמת רחוב" לפרוייקט הארוך והמעמיק ביותר שלה. לאחר מותה של אלן-מארק התפרסמו הצילומים תחת הכותרת "טייני: חכמת הרחוב חוזרת לביקור".³⁸

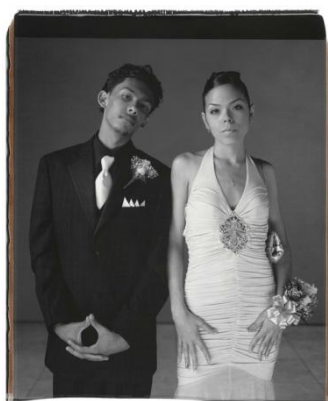
לטייני 9 ילדים, הגדולים שבהם לוקים בנכויות שונות כיוון שהשתמשה בסמים בעת ההיריון. אחת מהבנות נלקחה ממנה בעקבות הזנחה (טייני נמצאה שיכורה ומעולפת באמצע הרחוב כשהתינוקת לצידה).

מאוחר יותר עברה טייני תהליך שיקום ארוך, היא נישאה והיא מנסה להיות אמא אחראית יותר לילדים הקטנים שלה.



סדרות חשובות נוספות שצילמה מרי אלן מארק:

נשף סיום 2012:



תאומים 2003:



הקרקס ההודי ב-1993



³⁸ ויליאם גרימס, Art & Design, the new York times, 05/15

צלמי פורטרטים

אוגוסט זאנדר (August Sander 1876-1964)

אוגוסט זאנדר נולד בגרמניה באזור חקלאי מרובה מפעלי תעשייה קטנים ומכרות פחם. בתקופת התבגרותו עדיין לא הגיעה לאזור מגוריו המהפכה התעשייתית, אנשי העמל התגאו בעבודתם ולא חשו תסכול, עובדה זו עמדה בבסיס תפיסת עולמו הסוציאליסטית של זאנדר.

זאנדר עצמו החל לעבוד במכרות מגיל 14 ושם התוודע לראשונה לצילום: כשצולם שהגיע לצלם במכרה בו עבד וביקש ממנו לעזור לו לשאת את הציוד הכבד.

ב 1909-גויס זאנדר לצבא ושירת כעוזר צלם.

לאחר מספר שנים בהן עבד כאסיסטנט פתח בסופו של דבר קריירת צילום עצמאית שהתרכזה במגוון רחב של נושאים, מתצלומי אדריכלות ונוף ועד לתצלומי תעשייה וטבע דומם.

צילומיו הראשונים התקבלו בביקורת גדולה כיוון שבניגוד לנהוג בתקופה זאנדר התעקש להציג את המצולמים כפי שהם ללא ריטוש של הקמטים או הפגמים בפניהם. זאנדר גם לא השתמש ברקעים רומנטיים מצוירים כפי שנהוג היה. הוא התייחס לצילום ככלי מחקרי ויצא כנגד כל טכניקה חדשה המאפשרת מניפולציה כלשהי על מראה המצולמים.

בעשורים הראשונים של המאה התפרסמו מחקרים חדשים בתורת הפיזיונומיה (מדע הפנים) שלפיהם קלסטרון האדם (מיקום האיברים בפנים, גודלם והמרחק ביניהם) יכול ללמד על מבנה אישיותו של הפרט. אירופה נשטפה בצילומי קלסטרונים מסוגים שונים. באקדמיות, בצבא ובמשטרה הועברו קורסים שלמים המלמדים כיצד ניתן "לפענח" את מהותו ואופיו של אדם על פי קלסטר פניו (מחקרים אלו היוו כלי מחקרי לגיטימי עבור הנאצים ועמדו מאחורי תורת הגזע). גם זאנדר כמו רבים מצלמי התקופה הושפע מן המחקרים הללו וחידד את עמדתו בנוגע לשמירה על האובייקטיביות בצילום הפורטרטים והתנגדות מוחלטת למניפולציות כלשהן באופן הצגתם.

בראשית שנות ה-20 החל זאנדר לגבש רעיון לפרוייקט צילומים עצום אותו הוא כינה **"אנשי המאה ה-20"** הפרוייקט היה אמור למפות את החברה הגרמנית באמצעות צילומיהם של כ-650 דיוקנאות שצולמו לפי קטגוריות חברתיות, תעסוקתיות ומעמדיות. מעמדם החברתי של המצולמים הודגש על ידי שימוש במחוות ופריטי לבוש שונים. זאנדר חילק את הפרוייקט המתוכנן שלו לשבע קבוצות, כך שישקפו את חלוקת העבודה והמבנה החברתי של אותה תקופה. שבע הקבוצות: **"האיכר"** בה הוצגו אנשי הכפר כארכיטיפ לכל מה שהוא "אנושי אוניברסלי".

"בעלי מלאכה מיומנים", **"האישה"**, **"מעמדות ומקצועות"**, **"האמנים"**, **"העיר"** והקבוצה השביעית והמסכמת, **"האנשים האחרונים"**, שמציגה מצולמים זקנים, חולים ומתים.

כאמור שבע הקבוצות חולקו שוב ל-45 תת קבוצות נוספות.

כך לדוגמה בפרק: **"נשים"** החלוקה היא: נשים ובעליהן, אימהות וילדיהן, ילדות, משפחות, נשות חברה ונשים עובדות.

הדיוקנאות של זאנדר הם לא צילומי חטף וכל מצולם מתועד בדרך כלל בתוך מסגרת חייו היומיומיים ולרוב המצולמים מאופיינים בארשת פנים רצינית. כראוי לצילום מחקרי הפורמט הוא בעל אופי טיפולוגי מוקפד מאד: זוויות צילום, גובה עיניים, רקע, מחוות של המצולמים הקשורות לעיסוקם וכל הצילומים מכילים אינפורמציה כגון: שנה, מקצוע, מקום מגורים של כל מצולם ובכך יוצר את הצילום הקטגורי המאפיין את כלל עבודותיו.

ב-1929 יצא לאור סיכום ביניים של הפרוייקט בספר **"פני זמננו"** ובו התפרסמו 60 דיוקנאות. הספר נערך כתצוגה מקדימה לעבודה הסופית, עם שרטוט בסיסי של חלוקה לתיקיות ותתי התיקיות, המציגות את החלוקות השונות של החברה הגרמנית.

הצילומים בספר שקפו את המצב החברתי-כלכלי הרעוע שהיה באותה עת בגרמניה. לאחר עליית הנאצים לשלטון בגרמניה, הוחרם הספר ועותקיו הושמדו.



בנאי 1928



האופה 1929



ילדי האיכר 1913

בשנות המלחמה עבד זאנדר כצלם מסחרי הוא צילם תצלומי תעשייה, נופים, אדריכלות, צמחים ועוד אך מעולם לא הפסיק לצלם את אנשי המאה ה-20. הוא אף החל לצלם פורטרטים של קצינים וחילים נאצים, עבורם נפתחה תיקייה חדשה בתוך תיקיית ה"מעמדות ומקצועות" תחת השם: "הנצינל-סוציאליסטים".

ב-1934 נאסר אריך, בנו של זאנדר שהתנגד לשלטון החדש. בבית הכלא תפקידו של אריך זאנדר היה לצלם פורטרטים של אסירים עבור בית הכלא, למטרת תיעוד. הוא הצליח להבריח נגטיבים והדפסים לקרוביהם של האסירים המצולמים. אוגוסט זאנדר השתמש בתצלומים אלו להרחבת הפרויקט של "אנשי המאה ה-20", ויצר עבורם תת-תיקייה חדשה: "אסירים פוליטיים".

ב-1944 מת אריך בכלא (צילום מסכת המוות שלו מופיע גם הוא בפרוייקט בפרק האחרון "האנשים האחרונים").

יש הטוענים כי הדיקטטורות המוגזמת והטיפולוגיה המחקרית והמוקפדת מכשילה מראש כל ניסיון לנחש באיזו קטגוריה ממוקם המצולם אם נוציא את תמונתו מהקבוצה המקורית (בחלק גדול מן הצילומים, לא בכולם). האישה חרושת הקמטים, היושבת על כיסא, מתגלה כ"אינטלקטואלית". האיש המזוקן והממושקף המחזיק ספר, שנראה כמורה, מתגלה כ"פועל".

ייתכן והמסר של זאנדר בפרוייקט החברתי הזה הוא שאי אפשר למצוא מהות אחת המשותפת לבעלי המקצוע, שאין אפשרות לקטלג אנשים כאילו היו חפצים. גם זאנדר עצמו טען שהוא ניסה לתפוס בפרוייקט את מהות הרוח האנושית.

מתוך כתביו של זאנדר מ-1927: "... לעתים קרובות אני נשאל כיצד הגיתי את הרעיון ליצור עבודה זו... דבר לא נראה לי הולם יותר מליצור באמצעות הצילום תמונה של זמננו, שתהיה נאמנה לחלוטין לטבע. אם אני, אדם מן השורה, יכול להיות כה בלתי צנוע עד שאני רואה את הדברים כפי שהם ולא כפי שעליהם להיות או כפי שיכלו להיות, אנא סלחו לי, שכן אני יכול לנהוג אחרת. הרשו לי אם כן להיות ישר ולספר את האמת על תקופתנו ואנשיה".³⁹

³⁹ דנה גילרמן מתוך, האם הצלם הנודע הפך לנאצי? הארץ, 26 בנובמבר 2008

המבקרים טוענים כי קיימת סתירה ברעיון הזה. אם האמן מנסה לתפוס את מהות הרוח האנושית מדוע

מראש חיפש אותה תחת קטגוריות שאינן רלוונטיות, שאינן אמורות להציג את הרוח האנושית?

עצם שיטת המיפוי הזו של זאנדר היא שמבטלת את המהות האנושית באדם. שיטת מיפוי זו וכזו הדומות לה עמדו בבסיס הצדקת רעיונותיהם המעוותים של הנאצים. דומה כי זאנדר בעצמו לא באמת הבין את הבעייתיות בתפישת העולם שלו על רקע עליית הרייך השלישי. העובדה שגם במהלך תקופת המלחמה המשיך זאנדר בתיעוד האומה הגרמנית ואף הוסיף לפרוייקט תיקיות תחת הכותרת "נציונאל סוציאליסטים" בהם צולמו קצינים נאצים מעידה על הנאיביות הגדולה של זאנדר ועל זווית ראייה מוטעית של ה"רוח האנושית" אותה ביקש לתעד.

במהלך ההפצצות על גרמניה נהרס הסטודיו שלו אך זאנדר הצליח להציל חלק גדול מן הפרוייקט.

בתנאים קשים הקים סטודיו חדש וחזר לצלם. ב 1946 שריפה שפרצה בביתו השמידה כ-30,000 צילומים.

זאנדר המשיך לצלם בתקווה לחדש את הפרוייקט אך לעולם לא זכה להשלים אותו.

ב 1947 כתב זאנדר כי הוא ממשיך ומלקט חומרים עבור הספר ושוקל להכניס עוד שתי קטגוריות. האחת:

דיוקנאות של יהודים אשר תועדו לפני שהיגרו וכאלו ש"נשמו את נשמתם האחרונה בתאי הגזים", לדבריו דיוקנאות אלו היו יוצאי דופן בהבעתם הצילומית.

בשנות ה-50 הוא השתתף בתערוכת "משפחת האדם" של שטייכן.

ב-1964 נפטר זאנדר משבץ מוחי.

אני לייבוביץ' (Annie Lebovitz 1949-)

"When I say I want to photograph someone, what it really means is that I'd like to know them . Anyone I know I photograph"

אני לייבוביץ' גדלה עם חמשת אחיה לאב ששרת בחיל האוויר ובעקבותיו נדדה המשפחה מבסיס לבסיס ברחבי העולם. בשבתות היתה כל המשפחה נכנסת לרכב ונוסעת לגלות את הסביבה החדשה. לייבוביץ' מספרת שבשלב מסויים הרכב המשפחתי הפך להיות המרכיב היציב היחיד בחייה. "תמיד אהבתי מכוניות, את נכנסת לאוטו ונוסעת, הגוף שלך במקום אחד והמוח חופשי לרחף לו".... "מי שגדל באוטו, קל לו להיות צלם כי הוא תמיד מתבונן בעולם דרך מסגרת קיימת (חלון הרכב)". העולם של לייבוביץ' הצעירה היה אוסף של פריימים בתנועה. אם המשפחה תעדה את המשפחה באופן קבוע והיא זו שנטעה בביתה את האהבה לצילום.

כשהפכה לנערה בוגרת יותר המעברים ממקום למקום הפכו קשים יותר עבורה. היא לא הצליחה ליצור קשרים חברתיים משמעותיים והחלה לצלם בעצמה במצלמה של אמה. הצילום הפך לתחביב אהוב שמילא את זמנה והקל על הבדידות.

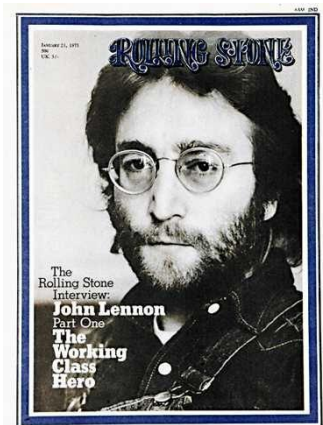
לייבוביץ' חלמה להיות ציירת אך מהר מאד הבינה שהיא לא מוכשרת מספיק. קורס צילום בסיסי שלקחה בעת שלמדה במכון סן פרנסיסקו לאמנות היווה את התחלת הקריירה הצילומית שלה. בתמימות היא דפקה על דלתות המגזין "הרולינג סטון" וביקשה להתקבל לעבודה.

"צלם מערכת" לא היה אז עניין מקובל. כאשר עיתונאי נשלח לראיון הוא לקח איתו מצלמה קטנה, וצילם בה כמה תמונות כדי שיוכלו ללוות את הכתבה. הרעיון של צלם שיתלווה אל הכתב עוד לא היה מקובל.

כששמעה אני לייבוביץ' כי אחד הכתבים יוצא לראיון את ג'ון לנון. היא ביקשה להצטרף אך לא הורשתה. בסופו של דבר לאחר שהתחייבה לשלם בעצמה את הוצאות הטיסה והמלון אישר לה עורך המגזין להצטרף.

לפני הראיון ביקשה לייבוביץ' מלנון להביט לצלמה כיוון שרצתה למדוד את האור לפני הצילומים "האמיתיים" ובסופו של דבר דווקא הצילום המקרי הזה הוא שהתפרסם על שער המגזין ואיתו החלה להתפרסם גם הצלמת.

ב-1973 והיא בת 23 בלבד מונתה לייבוביץ' להיות הצלמת ראשית ברולינג סטון



וצילומיה המיוחדים התנוססו על שערי המגזין ותרמו מאד להצלחתו בעולם כולו.

לייבוביץ' מאמינה שצלם טוב הוא זה המחובר למצלמים שלו באופן הדוק.

ב-1975 היא התנדבה להצטרף (שלא כמקובל) למסע ההופעות של להקת ה"רולינג סטון" ודאגה להפוך לחלק בלתי נפרד מן הלהקה. היא היתה שם בכל שנייה ביום, שותפה לכל פעילות עד כי נוכחותה היתה טרוויאלית ולא מורגשת. היא הצליחה להיות "הזבוב על הקיר" ולצלם צילומים מרתקים "מאחורי הקלעים" של חברי להקת הרוק המפורסמת ביותר בעולם באותה התקופה. פרוייקט "רולינג סטון" קיבע את



The Rolling Stones, Philadelphia, 1975

המוניטין של לייבוביץ' כצלמת מיוחדת, מרתקת ופורצת דרך.

אך היה גם צד אפל להצלחת הצילומים שלה. ההתעקשות של לייבוביץ' לקחת חלק פעיל בחיי הלהקה הותירה אותה בסופו של דבר מכורה לסמים. לאחר תהליך גמילה חזרה לצלם ברולינג סטון.⁴⁰

לייבוביץ' הייתה לחלוצת "הז'אנר של "פורטרט קונספט" – זה התחיל ברולינג סטון אך התפשט למגזינים נוספים.

"פורטרט קונספט" הוא פורטרט מבנים ומופק היטב. כאן לא מדובר בצילום "נכון" של המצולם: תאורה טובה ואיפור מחמיא. אלא בצילום המספר סיפור שלם בפריים אחד. הסיפור קשור כמובן לפעילותו של המצולם.

זו גם סיבה שצילום מסוג זה מתאים דווקא לצילום סלבריטאים, כיוון שהצופה אמור להבין את ההקשרים העולים מן הצילום. לא מדובר בחידות וברמזים עדינים – להפך: יש כאן "המחזה" פשוטה ובסיסית של התוכן ודווקא הפשטות הזו הופכת את הצילום למיוחד כל כך.

האחים בלוז (בלו=כחול)



בט מידלר – שחקנית ראשית בסרט "The rose"

"פורטרט קונספט" התפרסם בדר"כ כצילום שער. שערים שצולמו ע"י ליבוביץ' הגבירו באופן משמעותי את הביקוש ברכישת המגזין.



⁴⁰ מתוך הסרט "אני לייבוביץ' : מבעד לעדשה".

ב 8 בדצמבר 1980 נשלחה לייבוביץ' ע"י הדולינג סטון לצלם את ג'ון לנון עם הוצאת תקליט חדש.

(מאז הצילום הראשון שצילמה הפכה לייבוביץ' לצלמת המועדפת עליו). המגזין ביקש צילום של לנון לבד

וללייבוביץ' כבר היתה תכנית צילום מוכנה אבל לנון התעקש להצטלם עם יוקו.

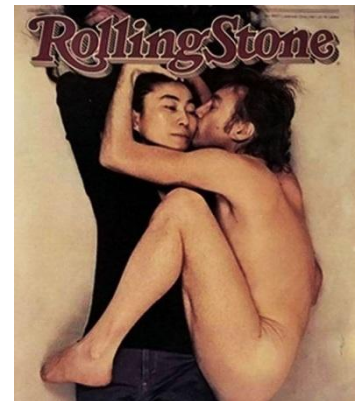
לייבוביץ' הציעה שיצטלמו מחובקים ובעירום (כפי שעשו בעבר). ברגע האחרון יוקו

התחרטה . לייבוביץ' לא התעקשה ואפשרה לשניים להצטלם כפי שנוח להם כיוון

שרק כך לטענתה , ניתן להשיג את האמון של המצולם ואת הצלחת הצילום. היא

צילמה מספר פולורוידיים כשהשניים בתנוחות שונות ובעת שעצרה רגע לבחון את

הצילומים, התקרב ג'ון אל יוקו והתכרבל לצידה. לייבוביץ' ידעה ש"זה הצילום"



ולאחר מספר ניסיונות נוספים, עם שינויים קלים, צולם הצילום המפורסם.

ג'ון לנון ויוקו אונו הרבו להצטלם בעירום. עירום מלא, פרונטאלי ולא מתחסד, צילומים שעוררו סערות רבות

בעבר. הם עשו זאת כחלק מן המחאה החברתית שלהם והעמדה הברורה שלהם לגבי האהבה כתרופה לכל

הרוע בעולם. אולם בצילום הזה אין מחאה. הצילום מנציח רגע פרטי, אינטימי , רגיש ועדין מאד. כאילו לא

מדובר בזוג המפורסם ביותר בעולם .

באופן אמיץ ולא מקובל (לתקופה) השניים כאילו מחליפים תפקידים – היא נשארת לבושה, מרוחקת, עצומת

עיניים, הוא בעירום מלא מתרפק עליה ומתכרבל בתוכה . הוא ה"חלש", העדין, הנזקק והיא לא מחזירה לו

מגע רך .

מעבר להיות הצילום דוגמא לאינטימיות רגישה ולעירום שאינו בוטה או מתריס הצילום מציג את

ה"תפקידים" המגדריים באופן לא קונבנציונלי ואשר הקדים את זמנו. בצילום הזה מתקיימים מסרים שלא

תואמים כלל את התקופה בה הוא צולם.

אך כל המסרים החשובים הללו התמוססו לחלוטין ולא עלו לדיון .

כחמש שעות לאחר תום הצילומים, בעת שצעדו ג'ון לנון ויוקו אונו בסנטרל פארק בדרך לביתם, נורה ג'ון

לנון בידי מתנקש ומת.

הצילום הפרטי והאינטימי של לנון קיבל משמעות חדשה לחלוטין. זה היה הצילום האחרון בחייו, זו

היתה נשיקת פרידה. זוהי צוואתו ההולמת של האיש שהטיף לאהבת חינם.

זה הצילום שלעולם יישאר כנראה הצילום המפורסם ביותר של אנני לייבוביץ'.

הצילום המרגש התפרסם בשער המגזין. ובאופן חד פעמי ומתוך כבוד ללנון ולאירוע הטראגי לא צורף כל טקסט לשער מלבד שם המגזין.

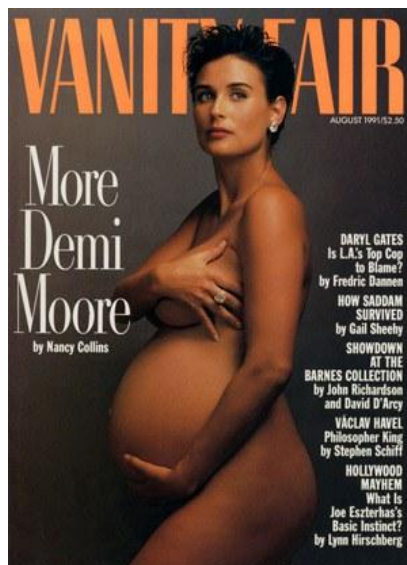
בשנות ה 80 עברה לייבוביץ' לצלם עבור הוונטי פייר שם המשיכה לצלם בסגנון המיוחד לה.

מלאניה ודונאלד טראמפ 1980



דמי מור 1991

הצילום עורר סערה גדולה כשהתפרסם. חשיפת הגוף ההריוני בעירום נחשבה שוברת טאבו. התייחסות לגוף העירום כמיני ומושך נתפסה כסטייה גסה. עורכי המגזין לא הסכימו להחליף את צילום השער. הפשרה שהושגה : מכירת המגזין בתוך שקית נייר חומה ואטומה. בחודש זה נשבר שיא המכירות של המגזין.



ב2007 החמנה לייבוביץ' לצלם את **מלכת אנגליה** לרגל יום הולדתה ה90.



סקארלט גוהנסון כסינדרלה

לייבוביץ' מפורסמת גם בצילום קמפיינים מסחריים מרהיבים – ב2007 החמנה לצלם קמפיין לחברת **דיסני**. מיטב סלבריטאי הוליווד הציגו דמויות איקוניות מתוך סרטי דיסני הצילומים פורסמו במגזין ווג.



קמפיינים משמעותיים נוספים שצילמה " louis vuitton ,nike ,dove , אמריקן אקספרס ורבים נוספים

ב-35 שנות הקריירה המופלאה שלה היא הפכה את עצמה למאות דמויות שונות: כוכבת קולנוע, נערה קלת דעת, רעיה כועסת, אשת חברה מתוסכלת, זונת צמרת מתקופת הרנסנס, ליצן חורש רע, אפילו האל הרומי בכחוס. כמה מהדמויות מוצגות בתמונות תקריב; באחרות היא ניצבת לפני רקע, שכדברי שרמן, "מכיל רמזים שמספרים סיפור".

כבר כילדה "להתחפש" היה המשחק האהוב ביותר על סינדי שרמן "כנראה יותר מילדים אחרים". "יש תמונות שבהן אני מחופשת לזקנה", היא מספרת. "עניין אותי להיות שונה מילדות אחרות, שהיו מתחפשות לנסיכות או לפיות או למכשפות יפות. אני הייתי המכשפה הזקנה והמכוערת או המפלצת".

בניגוד לאמנים אחרים שידעו שיעסקו באמנות כבר מילדות, שרמן נחשפה לאמנות רק בימי הקולג'. היא נרשמה לשיעורי ציור מתוך סקרנות. "הייתי טובה רק בהעתקה, לא היו לי רעיונות, לא ידעתי מה לעשות עם ציור", היא אומרת. "ואז חשבתי, 'למה אני מבזבזת את הזמן שלי בהעתקה מדוקדקת של דברים כשאני יכולה לצלם במצלמה?'"

היא החלה ללמוד צילום וכבר מן המשימה הראשונה שלה היא צילמה רק את עצמה. לדבריה, בתחילת הדרך ה"צילום העצמי" לא היה מתוך חשיבה אמנותית אלא מתוך ניסיון פרטי ואמיתי ל"טיפול עצמי" בסוגיות אישיות איתן התמודדה באותה תקופה. כאן השתלבה נהדר אובססיית התחפושות של שרמן שלהפתעתה לא שכחה כשהתבגרה.

" הייתי משתמשת באיפור מתוך ניסיון להפוך את הפנים שלי לפנים של מישהו אחר, אני לא יודעת בדיוק למה עשיתי את זה, אני לא חושבת שזה בא מתוך תסכול או דיכאון, אני לא חושבת שלא אהבתי את מי שהייתי או שניסיתי להיות מישהו אחר. פשוט הייתי סקרנית."⁴¹

בן הזוג שלה באותה התקופה היה זה שחשב שכדאי להפוך את אובססיית הצילום העצמי שלה והחלפת הדמויות לקריירה אמנותית.

היא המשיכה לצלם את עצמה מחופשת בתחפושות שונות מנסה לתפוס את ה"רוח" שנמצאת בתוך הדמויות השונות אותן גילמה. ב-1977 כשעברה לגור בניו יורק אף העזה להופיע בציבור בתחפושות כדי להעמיק את בדיקת הדמות לפני הצילום.

⁴¹ מתוך ראיון שהעניקה סנדי שרמן לאוצרת הרטרופסקטיבה שלה ביפן, לננדיקו פוקו. הראיון פורסם בקטלוג התערוכה, והודפס שוב בגיליון יוני של המגזין "Art in America".

"אף אחת מהדמויות היא לא אני", מסבירה האמנית "הן הכל חוץ ממני. אם זה נראה לי דומה מדי לעצמי, אני מוותרת על זה".⁴²

שרמן יוצרת סביבה תיאטרלית באמצעות שימוש בתאורה דרמטית, צבעים עזים, תלבושות והעמדות. היא משחקת על הגבול שבין פיקציה ומציאות. המצלמה הרי, יש בכוחה לגרום לכל אחד להאמין בכל דבר. באמצעות מצלמה אפשר לספר שקרים.

לראשונה עוררה שרמן תשומת לב בשנות ה-70,

ב"תמונות סטילס ללא כותרת מסרטים" –

דיוקנאות פיקטיביים בהשראת סרטים ומגזינים לצעירות. בסדרה זו היא בודקת מודלים נשיים וסוגיות מגדר בדרכים חדשות.



הצילומים מציגים מעין פרודיה לדמויות סטריאוטיפיות של נשים. את מקור השראה לדמויות אלה שואבת שרמן מסרטים, מאופרות סבון ומכתבי עת ישנים משנות החמישים והשישים (תקופת ילדותה של האמנית). התצלומים הם בשחור-לבן, והדמויות הן שונות ומגוונות: ילדה שחולמת בהקיץ, זונה או עקרת בית. אך כולן שבويات בתוך החלומות שהחברה מוכרת להן. לעתים קרובות הנאיביות של הגיבורות מוצגת באופן הומוריסטי.⁴³

הסדרה נחשבת כיום לאבן דרך באמנות של סוף המאה ה-20. בתהליך ההפקה פיתחה שרמן את סרטי הצילום בכוונה בכימיקלים חמים מהרגיל כדי שהתמונות ייראו סדוקות, זולות ומגורענות, כמו תמונות שמחלקים בחינם לקידום מכירות.

צילומי סטילס מתוך סרטים והפצתם היא טכניקה של תיעוד וקידום מכירות מאז תחילת ימי אמנות הקולנוע- והם מאגר בלתי נגמר של דימויים נשיים.

פה ושם יכול הצופה לזהות סצנה מוכרת מתוך סרט ישן או רמז לשחקנית הוליוודית פופולארית. תנוחות גוף והבעות פנים סטריאוטיפיות, המזכירות את בת השכן, נערת הקולג' התמימה, את מרלין מונרו, או קורבן רצח מהסרט של היצ'קוק, הסצנות נראות מוכרות, כאילו נלקחו מסרטים שראינו, אך אף פעם אי אפשר לומר מאיזה סרט, כי לא היה סרט כזה.

הצילומים מבטאים אוסף קלישאות חזותיות מן הסוג שנחקק בזיכרון ובתודעה של כל בן תרבות ממוצע. הם ממחישים את המניפולציות של הקולנוע (והתרבות בכלל), ההופך דימויים לסטריאוטיפים, ובדרך זו מעצב את מושגי המציאות וה"אמת" של צרכניו.

⁴² קרול פוגל, ניו יורק טיימס, מתוך ראיון עם סנדי שרמן. פורסם ב"הארץ" פברואר 2012
⁴³ אלה טל מתוך אתר מפגשים מהסוג החזותי בעידן המודרני (עמלנט)

כל הדמויות בצילומי הסטילס מן ה"סרט" הפיקטיבי של סנדי שרמן הן נשיות, היא עצמה ממלאת בו את כל התפקידים: התסריטאית, הבמאית, התפאורנית, המלבישה, המאפרת, השחקנית הראשית והצלמת. נוכחות נשית טוטאלית המתמקדת בדימוי הנשי כפי שנתפס על ידי המבט הגברי. אין פלא, אפוא, שהפמיניסטיות אספו אותה אל חיקן וייחסו לעבודתה רעיונות פמיניסטיים, למרות ששרמן עצמה נמנעת מכל פרשנות. היא אף מסרבת באדיקות לתת כותרות לתצלומים שלה, משום שהיא רוצה שהצופים יסיקו את המסקנות בעצמם.

למעשה רק ב-1981 זכתה שרמן להכרה בזכות הסדרה **"Centerfolds" (עמודי אמצע)**, סדרה של דיוקנאות בהשראת תצלומים מ"פלייבוי" - אך כאלה המציגים נשים לבושות, המפגינות מגוון מורכב של רגשות.

במהלך השנים החלו הצילומים של שרמן להיות צבעוניים ועצובים יותר. הכאב של הדמויות נראה אמיתי יותר ועמוק יותר. והתמונות החלו לשקף התרסקות של החלומות. הנשים של שרמן הופכות להיות קרבנות של אונס ואלימות ולעיתים גם כדמויות דמיוניות ומפלצתיות. לפעמים קרבן ודמות מפלצתית, מפחידה ומפתה,



מאוחדים באישה אחת. אלו הם כנראה הניסיונות לראות את האישה דרך "עיניים גבריות" בהתאם לתיאוריות פמיניסטיות.

בשנות התשעים המוקדמות יצרה שרמן דמויות מבוזות מתוך יצירות מופת בתולדות האמנות. יצירותיה אלה מבטאות את חיפושיה אחר ה"גברי" וה"נשי" לאורך היסטוריה, גם זאת בהתאם לתיאוריות הפמיניסטיות.



ב - 1997 מופיעות לראשונה עבודות שבהן שרמן מצלמת בובות או חפצים ולא את עצמה. ככל שהאמנית בוגרת, מגמה זו מתעצמת. באמנותה יוצאת שרמן נגד התפיסה השוביניסטית הטוענת שלאישה זכות קיום רק בתור בובת מין יפה וצעירה. נראה כי לאורך כל היצירה שלה שרמן רואה במין מקור לסבל ולא-שוויון בעבור האישה. היא



מנסה להראות את החשיבות המוגזמת שניתנת למין בתרבות שלנו על ידי חיבורים מפלצתיים של חלקי גוף המצביעים על ההפכים בין הנשי והגברי.



סדרת תצלומים המתארים נשים בגיל מסוים, מטופלות בבוטוקס, מאופרות יתר על המידה ולא פעם אומללות.

למרות שאף פעם לא חשבתי שהעבודה שלי היא הצהרה פמיניסטית או פוליטית, ברור שכל מה שמופיע בה נובע מנקודת התצפית שלי כאישה בתרבות הזאת. חלק מזה יחסי אהבה-שנאה, משיכה לאיפור ולזוהר ובו זמנית תיעוב כלפיהם. זה מגיע מהמקום שבו את מנסה להיראות לידי צעירה ומסודרת, ויחד עם זאת את מרגישה כמו אסירה בתוך כל זה. זה משהו שאני חושבת שגברים לא יכולים להבין".⁴⁴

כיוון ששרמן מככבת ברוב היצירות של עצמה, תמיד בתחפושת, נעשתה הדמות הפרטית שלה במשך השנים למסתורית ומסעירה.

" אנשים סקרנים לדעת איך אני נראית, אני מודעת לסקרנות באשר ל"אני האמיתי" שלי. הפרסונה המסתורית כל כך של שרמן הפכה אותה לנערצת וכמודל לחיקוי לאמנים רבים כמו לידי גאגא, אלטון ג'ון, שאוסף את יצירותיה, ומדונה, שנתנה את חסותה לתערוכת "תמונות סטילס ללא כותרת מסרטים" של שרמן, שהוצגה במחיאון לאמנות מודרנית ב-1997.

לסיכום :

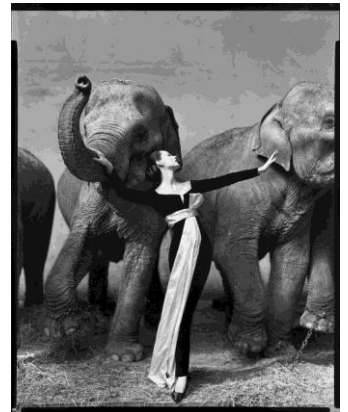
שרמן, שיצירותיה משלבות פופ וקונספטואליזם, היא ללא ספק אחת האמניות המשפיעות ביותר בתקופתנו, "היא תמיד מטפלת בסוגיות שבמוקד התרבות החזותית שלנו. בעולם המהפכים הסלבריטאיים, תוכניות הריאליטי והיוטיוב, יש כאן אמנית שאופני הייצוג השונים שלה נראים אמיתיים עכשיו יותר מאשר בזמן שנוצרו".⁴⁵

לטענת המבקרים שרמן לעולם תישאר רלוונטית כיוון ש"היא לא אומרת לך מה לחשוב". הצילומים של סנדי שרמן עשירים באין ספור משמעויות ורבדים, שכל אחד יכול לפתח לגביהם רעיונות משלו. כל אחד רואה בהם משהו אחר והוא לעולם לא טועה.

⁴⁴ מתוך ראיון שהעניקה סנדי שרמן לאוצרת הרטרופסקטיבה שלה ביפן, לננדיקו פוקו. הראיון פורסם בקטלוג התערוכה, והודפס שוב בגיליון יוני של המגזין "Art in America".
⁴⁵ אווה רספיני, אוצרת תערוכות צילום בMOMA, אוצרת התערוכה הרטרופסקטיבית של שרמן

ריצ'ארד אבאדון נולד וגדל בניו יורק. עוד בצעירותו נמשך לצילום ובהיותו בן 12 הצטרף לחוגי צילום באגודת הנוער היהודי בעיר. במלחמת העולם השנייה שרת כצלם צבאי אז כבר ידע כי הצילום יהפוך לחלק משמעותי בחייו הבוגרים.

השמלה הראשונה שעיצב איב סאן לורן לבית דיור, בתצלום של ריצ'רד אבדון מ-1955 ל"הארפרס בזאר"



את הקריירה העצמאית שלו החל כצלם אפנה ובגיל 22 כבר צילם כפרילנסר למגזינים נחשבים. בעת שצילומי האפנה של התקופה היו מאופקים ו"שבלוניים" מאד, אבאדון בחר לצלם בלוקיישנים לא שגרתיים: בלילה, ברחובות ההומים של העיר, בקרקסים, בחופי הים ובעוד מקומות לא מקובלים. הוא נתפס כצלם חדשני ומבוקש מאד. אבדון חולל

מהפכה בצילום האופנה, כשהחדיר אליו נגיעות של ריאליזם מחוספס וישיר לצד אלגנטיות ודימויים מלאי פנטסיה. בתוך כל אלה תמיד שרתה על צילומיו רוח חסרת מנוחה של ניסיונות.⁴⁶

הוא הצטרף למגזין ווג כצלם מערכת ראשון (עד אז כל הצלמים היו פרילנסרים) שם עבד מעל 20 שנה.

גם כשעבר לצלם במגזין The New Yorker היה צלם המערכת היחיד.

אבאדון צילם קמפיינים פורצי דרך לחברות האפנה המסחריות והחשובות ביותר כמו Calvin Klein Revlon, Versace ועוד.

מה שהופך את אבאדון לצלם מרתק היא העובדה כי הצילומים שלו נעים תמיד על הגבול הדק שבין "מסחרי" לאמנותי".

מלבד צילומי האפנה, אבאדון נודע גם בשל צילומי הפורטרטים שלו אותם החל לצלם כבר בתחילת הקריירה שלו. פורטרטים ריתקו אותו. מבחינת אבאדון פני האדם מכילים את תמצית רוחו, את אופיו ואת נפשו. צריך רק להביט היטב. רעיון זה עומד בבסיס צילומיו. מחוות גוף, תנוחות, תסרוקות, איפור, לבוש – כל אלה הם מרכיבים חשובים בצילומים של אבאדון כיוון שהם מוסיפים מידע ותוכן על הדמות המצולמת.

הפורטרטים של אבאדון מצולמים כמעט תמיד על רקע לבן ובמבט ישיר למצלמה. במהלך השנים הוא צילם פורטרט של כל מי שעבד איתו הוא הקפיד לצלם בפורמט זהה את כל הצילומים כך שבסופו של דבר הם כולם מתחברים לסדרת צילומים אחת למרות הבדלי השנים. ככל שהתפרסם ביקשו להצטלם אצלו אנשים

⁴⁶ שירה ברויאר "מראה חדש מבעד לעדשה" הארץ אוקטובר 2004

מפורסמים יותר – אייזנהאור, הביטלס, מרלין מונרו ועוד. בסופו של דבר צילם אבאדון אלפים רבים של פורטרטים כולם באותו הפורמט כולם משתייכים לאותה סדרת צילומים עצומה המתעדת את עמודי התווך של החברה האמריקאית לאורך השנים. כל כך הרבה פורטרטים כך שניתן לחלק אותם לקבוצות נושא שונות. רקדנים, שחקנים, פוליטיקאים, מוסיקאים, אנשי הוליווד ועוד...

1979-1985 צילם אבאדון את הסדרה המפורסמת ביותר שלו "American West" (מערב ארצות הברית).

B.J. Van Fleet, nine-year-old, Ennis, Montana, July 2, 1982

במהלך 5 שנים ביקר אבאדון ב-13 מדינות שונים במערב ארצות הברית. הוא הסתובב בירידים מקומיים, מפעלים, מכרות, בתי מטבחיים, חוות חקלאיות, מרכזים של רודיאו מסעדות ועוד. הוא ביקש מהאנשים שפגש בדרכו להצטלם. הוא צילם נוסעים, הומלסים, כורי פחם, מלצריות ופועלים. בסדרה הזו לא נמצא את הגיבורים האמריקאיים: את ה-cowboy הגברי או את המעודדת החטובה שמסמלים בדר"כ את החברה האמריקאית.

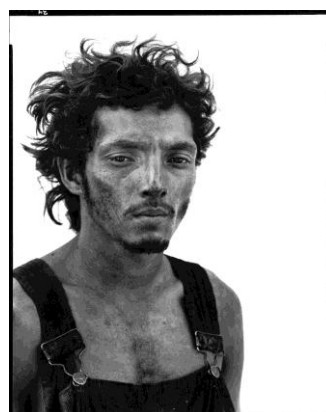


אבאדון צילם את "אנשי היומיום הפשוטים". הוא צילם במצלמה טכנית בפורמט גדול (8/10) – ברגע שדייק את הפוקוס על המצולם היה יוצא מאחורי המצלמה ומתקרב מאד למצולם. כך היה נשאר לעמוד, קרוב מאד, מנהל שיחה קולחת, עד שחש כי המצולם כבר כנה, "נטול פזה" "מוכן" לצילום "פורטרט אמיתי".

Roberto Lopez, oil field worker, Lyons, Texas, September 28, 1980

במהלך השנים הארוכות בהן צילם אבאדון כ-17000 נגיבים וכ-800 מצולמים, נבחרו והוגדלו 124 פורטרטים. 124 דימויים לא שיגרתיים של אנשי המערב, חלקם אפילו מזעזעים מעט.

התערוכה עוררה סערה והתקבלה בביקורות מעורבות. היו שחשבו כי הקולקציה האנושית אותה בחר אבאדון להציג היא מזעזעת. הרי לא חסרים אנשים



"נורמטיביים" גם במערב. לא כל האנשים החיים במערב ארצות הברית, מסתובבים מטונפים ברחובות, לא כולם חסרי בית ולא כל ילד משחק ברובים. ובכל זאת אבאדון מכנה את הסדרה "אנשי המערב של אמריקה" !

היו שיצאו נגדו וטענו שהוא מזלזל באנשי מערב ארצות הברית, מגחיק אותם, מכליל אותם ומייצר עבורם סטיגמה שלילית וקשה.

הרקע הלבן בו השתמש אבאדון בכל סדרות הפורטרטים שלו לאורך השנים מקבל כעת משמעות גדולה ותפקיד בעייתי כיוון שהוא מנתק בהכרח את המצולם מן הסביבה. ולכן כורה פחם שהיה יכול להיות מצולם על רקע המכרה ובכך להסביר את גופו המפויית, נראה כעת פשוט כאיש מלוכלך! וילד צעיר האוחז רובה (אולי כיוון שהוא מצטרף אל אביו במסע צייד) הופך על רקע הבד הלבן להיות ילד עבריין המסתובב עם נשק להנאתו. (למרות שכותרת הצילום מכילה את כל המידע).

לעומתם חשבו אחרים כי אבאדון הצליח לתפוס בעדשתו את "הרוח האמיתית" של המערב. כל פרט בצילום מוסיף מידע נוסף על המצולם ועל תפקידו בחברה המגוונת של מערב ארצות הברית. היו שטענו כי העובדה שאבאדון השתמש באותו רקע לבן גם בצילומי פוליטיקאים, ראשי מדינה ואושיות תרבות דווקא מעלה את כבודם של אנשי המערב שכן הצלם מתייחס אליהם ותופס אותם כשווים. מאותה סיבה בדיוק היו שטענו שאבאדון מזלזל בפוליטיקאים, ראשי מדינה ואושיות תרבות.

בסופו של דבר אבאדון הכניס אל תוך השיח האמריקאי אנשים שלא היו שם לפני כן. "האמריקאי" של אבאדון הוא שונה מורכב ומעניין יותר. למרות שאינו לבוש במיטב האפנה הניוירקית, אינו חובש כובע בייסבול חדש, או מן הצד השני כובע בוקרים מרשים ומוביל בקר אל האופק כשהוא רכוב על סוס מפואר – ה"אמריקאי" של אבאדון הוא פשוט, מלוכלך, עני, חסר השכלה ולעיתים אף חסר תקווה – וגם הוא אמריקאי! אי אפשר להתעלם ממנו.⁴⁷

המוניטין האיכותי והיציב של אבאדון אפשר לו להביע עמדות פוליטיות וחברתיות נוקבות בעבודתו מבלי לחשוש שמעמדו ופרנסתו יפגעו. שמו נקשר עם הקמפיינים של התנועה לזכויות האזרח ושל ההתנגדות למלחמת ויאטנם.

סדרות חשובות נוספות שלו הן תיעוד של מטופלים בית חולים לחולי נפש ותיעודה של נפילת חומת ברלין.

סדרה ידועה נוספת של אבאדון היא הסדרה המתעדת את שנותיו האחרונות של אביו.

"יעקוב, ישראל אבאדון".

אבאדון נפטר משבץ מוחי ב-2004 בן 79 במותו



⁴⁷ מקס קוזלוף מתוך האתר הרשמי של אבאדון

עוד על צילום ישראל

הלמר לרסקי נולד בצרפת, גדל בשווייץ ובבגרותו היגר לארה"ב בכדי להיות שחקן תיאטרון. לרסקי נחשף לצילום לגמרי במקרה רק בהיותו כבן 40. לאחר שבמשך זמן, בעודו בתיאטרון צילם את חבריו השחקנים, החליט ב 1910 לפרוש מן התיאטרון ופתח סטודיו לצילום. כבר אז התפרסם הודות לצילומי הדיוקנאות המבוימים והמוארים שלו. לרסקי פיתח שיטת ההארה באמצעות מראות והחזרי אור טבעי. ניכר כי התאורה מבחינתו הייתה האלמנט החשוב ביותר ביצירתו. לעתים השתמש ב-12 מראות כדי להאיר פני אדם אחד. הוא מעולם לא השתמש בפלאש. מבקרי הצילום באירופה הללו את הצלם החדש והוא עבר להתגורר בגרמניה שם הוסיף ושכלל את שיטת המראות שלו.

לרסקי השתלב בתעשיית הקולנוע של אירופה וגרמניה. ב-1927 אף היה שותף בצילום הסרט "מטרופוליס" של הבימאי פריץ לאנג.

הוא עבד בצמוד ללני ריפנשטל (צלמת הקולנוע הבחירה של הרייך השלישי) וכמוה שם דגש על קידוש הגוף האנושי הבריא והחסון שבנחישות מתחבר לאדמתו באופן פיזי. רעיונות אלה שרתו בד"כ את התעמולות של משטרים פאשיסטיים וקומוניסטיים. רעיונות אלה יבואו לידי ביטוי גם בצילומיו בישראל. ב-1931 ראה אור ספר התצלומיו "ראשים של יומיום".

באותה שנה הגיע לרסקי לארץ-ישראל כתייר, התאהב במקום וצילם את סדרת ה"ה צילומים 'היהודים'". הייתה זו סדרה מגאזינית שבה הציג לרסקי את דיוקן היהודי תוך כדי התייחסות אליו כאל אדם הירואי, בניגוד לקריקטורות אנטישמיות שרווחו באותה תקופה.



לרסקי החליט להשתקע בישראל והמשיך לצלם סדרות רבות עוצמה, המתאפיינות בצילומי תקריב, קונטרסטיות ושימוש בעדשה רחבה. בין שאר הדיוקנאות המקומיים צילם סדרה שכונתה "**מטאמורפוזות באמצעות האור**" (1936). במשך שלושה חודשים צילם 175 דיוקנאות של אותו אדם, בהנחה שכל התצלומים ביחד משקפים את כל אישיותו.⁴⁸



לרסקי התייחס לפני האדם כאל נוף. הוא ראה באור ובצורה הנופלים על חפץ או על פני המצולם אלמנט עיקרי, הפנים האלה סימלו לגביו את ארץ-ישראל. מבחינתו הם היו הביטוי לנוף שלה.⁴⁹

⁴⁸ גיא רז, חמישים שנה למותו של הלמר לרסקי, מאבות הצילום המודרני בארץ, "הארץ" 27.09.2006

לרסקי קידש בצילומיו את עבודת הכפיים, בעיקר בהתיישבות העובדת, אבל אי אפשר להתעלם מהאספקט הציוני של היהודי החדש, של הפועל העברי.



אסתטיקה זו, המציגה פועלים ופועלות הרואיים, בעלי גבורה פיזית ותווי פנים מחוטבים שהודגשו בעזרת תאורה חזויות צילום, חצאי פרופיל או פרופיל של הניבטים החוצה ומעלה אל האופק, אל החברה החדשה - שימשה קבוצה גדולה של צלמים בני התקופה. זו הייתה האסתטיקה החדשה שרווחה באירופה ולרסקי מייבא אותה לישראל עבור הייצוג הציוני החדש.⁵⁰



בשנים 1930-1939 הוא צילם סרטי תעמולה ציוניים לקק"ל ולקרן היסוד. בה בעת המשיך לצלם סדרות של דיוקנאות ופרטי גוף בטכניקת המראות. הוא הקים את הסדנה לקולנוע של ההסתדרות וביים בשבילה את הסרטים "עבודה" (1934), "מנגינה עברית" (1935), "הדסה" ו"אדמה" (1947). ב-1940 נבחר לשמש יו"ר כבוד של התאחדות הצלמים המקצועיים בארץ ישראל (P.P.A.). הביקורות על סרטיו היו מחמיאות. הסרטים בטאו את ההרמוניה הנפלאה של אהבת הארץ העברית וחדוות העבודה האנושית.

⁴⁹ יעקב בר-און "פני האנשים היו מבחינתו הנוף הארצישראלי" מקור ראשון' מוסף 'שבת', 20.5.2011
⁵⁰ מירי גל-עזר, מתוך "דרומה, סיפור כאב" מתוך "פנים-תרבות חברה וחינוך" 2003 גליון 26

אלכס ליבק

הצילום הישיר – הזווית הישראלית

"...מישהו קרא לי פעם הפפראצ'י של האנונימיים..."

כמו קרטייה ברסון לפניו, גם אלכס ליבק הוא צלם רחוב בעל יכולת התבוננות ייחודית.

כמו ברסון גם הוא משוטט ברחובות הומי אדם ומחפש ללכוד בעדשת המצלמה הקטנה שלו סיטואציות אנושיות קסומות.

את המצלמה הראשונה קיבל ליבק מאביו בהיותו בן 15 וחצי והצילום הפך במהרה להיות תחביב מועדף. ליבק בנה מעבדת פיתוח בחדר האמבטיה וכשהיה סטודנט (לפילוסופיה ופסיכולוגיה) עבד כעורך לילה בעיתון "היום", כך גם התוודע לראשונה לעולם העיתונות. במקביל עבד גם קצת כצלם פרילנס ב"מעריב". לאחר מלחמת ששת הימים בהיותו בן 24 החליט לנסוע לטייל בעולם במקומות אותם הישראלים עוד לא "גילו" (בתקופה זו נסיעות טיול לחו"ל עוד לא היו רעיון נפוץ). ליבק נסע לברזיל.

בתום מסע שיט שערך שבועיים, הגיע ליבק לריו. באותם ימים ברזיל הייתה דיקטטורה צבאית ושיטוט סתמי ברחבי המדינה עם מצלמה היה עניין בעייתי. ליבק מספר כי באחד ממסעותיו הוא ראה לראשונה בחייו רכבת קיטור. הוא הוציא מיד מצלמה והחל לצלם. שלושה חיילים אזקו אותו והביאו אותו אל תחנת המשטרה המקומית. שם החליטו כי הדרכון שלו מזויף וכי הוא כנראה מרגל. הוא הוכנס למעצר ולמרות דרישותיו לא אפשרו לו ליצור קשר עם הקונסוליה הישראלית. לאחר שלושה ימים הובא לחקירה אצל מנהל בטחון הפנים של המחוז. הוא הביט בדרכונו ואמר לו בעברית: "נעים מאד, אני דוד לוי, ואני מבין שאתה מדבר עברית..." "מסתבר שמדובר בבחור יהודי. הדרכון הוחזר לליבק והסאגה הסתיימה. אך ליבק לא יכול היה להמשיך ולצלם. רק לאחר שפגש סטודנט לאנתרופולוגיה שחקר את התרבות הברזילאית והיו בידיו כל האישורים הנדרשים, מסע הצילום הפך לאפשרי.

אחרי כשנה בברזיל אזל לליבק הכסף. גם כסף לכרטיס חזרה לא נשאר. בכל יום היה מגיע לנמל ומחפש אנייה בדרכה לאירופה שתסכים לצרף אותו למסע. בסופו של דבר הועסק כעובד סיפון וכך הגיע לליסבון שם פגש בעל יאכטה שהיה בעיצומו של שיט סביב העולם. ליבק הצטרף אליו ושייט למקומות אקזוטיים בהם לישראל עדיין לא היו יחסים דיפלומטיים (כמו מרוקו למשל). בסופו של דבר הגיע ללונדון שם נרשם

ללימודי צילום באופן רשמי ומקצועי. במהלך שלוש שנות הלימודים הלכה והתגבשה בליבו ההחלטה להיות צלם עיתונות.

"לונדון היתה מקום מקסים בסוף שנות השישים", הוא אומר. "מרכז אירופה. הביטלס, תערוכות צילום, סרטים דוקומנטריים, התרבות הוויזואלית בתחום הצילום פרוחה, המודעות החברתית היתה חזקה. צילמתי חוליגנים של כדורגל, מגולחי ראש גזענים, משתוללים במשחקים. נמשכתי לנוער שוליים. זו הייתה תקופת מלחמת וייטנאם. הצילומים היו מדהימים היכולת להעביר מסרים דרך צילום חיזקה את אהבתי לתחום. אמרתי לעצמי שאם יש ערך לצילום זה התיעוד ההיסטורי, האנתרופולוגי. רציתי להיות צלם מחאה"⁵¹.

ליבק החל לעבוד כצלם בבי.בי.סי אולם בתום 5 שנים קרות וגשומות בלונדון החליט לחזור לברזיל – הפעם כצלם מקצועי (בעל תעודת עיתונאי) המצלם עבור סוכנות צילום בריטית.

בניגוד לפעם הקודמת בה צילם בברזיל בעיקר את האנשים, הנופים והכפרים האקזוטיים, הפעם התמקד הצילום של ליבק בתיעוד המשטר הדיקטטורי, השחיתות והניצול של החברות הזרות הגדולות ואת התקוממות האזרחים.

את שנות ה 70 העביר ליבק בין לונדון פאריז וברזיל. בשנים אלו התנסה גם בצילום מזון , צילומי סטודיו ועוד.

ב1974 הצטרף אל משלחת אנתרופולוגית שיצאה ליערות ברזיל לחפש שבט אבוד שלא פגש מעולם אדם לבן. במהלך המסע חזרה חלו כמה מחברי המשלחת. באיזור הזה של העולם אין בתי חולים והמצב הפך להיות קשה. שניים מחברי המשלחת מתו. ליבק כבר שקל 30 ק"ג, איבד את הכרתו ועמד למות. החברים שלו בריו גייסו מטוס פרטי והצליחו להטיס אותו לבית החולים בעיר. אשתו נשלחה להביא מלונדון תרופות מצילות חיים. בסופו של דבר הבריא.

ליבק עבר לארה"ב ועבד כשנה וחצי כצלם סטילס באולפני קולנוע. לאחר מכן חזר להתגורר בישראל (אחרי 14 שנה שלא חי בה).

ליבק השתקע באשקלון ועבד כצלם פריילנס ל"ידיעות" ול"מעריב". בזמנו הפנוי נהנה לשוטט בעיר ולתעד את "פרויקט שיקום השכונות" שהתקיים אז בפריפריה. (גם היום הוא ממליץ לצלמים צעירים לצלם בפריפריה, שהיא לדעתו מעניינת הרבה יותר מאשר העיר הגדולה). בתקופה זו גילה ליבק מחדש את אהבתו הגדולה לצילום רחוב (אהבה שנולדה בלונדון, התחזקה בברזיל והפכה להיות כמעט אובססיה בישראל). ב1984 התחיל ליבק לצלם עבור עיתון "חדשות".

כשצילום הופך לסמל: הסיפור שמאחורי הצילום.

בתחילת חודש מרץ 1984 ייסד העיתון "חדשות".

"חדשות" ניסה להתחרות בעיתוני הערב האחרים, בעיקר ב"דיעות אחרונות" ו"מעריב" ששלטו בזירה. עובדי "חדשות" הצהירו על העיתון החדש כ"עיתונות מסוג חדש ורלוונטי" וכבר



מתחילת הדרך התריסו כנגד הממסד העיתונאי וסרבו להצטרף להסכמים הקיימים בין עורכי העיתונים לבין הצנזורה וצה"ל. ההסכמים ידועים בשם "וועדת העורכים" ותפקידם הוא לתאם פרסומים בנושאים בטחוניים בין עורכי העיתונים הגדולים לבין ראשי השלטון והצבא.

ביום חמישי, 12 אפריל 1984 קיבלו נתן זהבי ואלכס ליבק את ההודעה על אירוע חטיפת אוטובוס קו 300. ארבעה מחבלים חטפו אוטובוס שנסע מתל אביב לאשקלון לשם מיקוח ושחרור אסירים פלסטינים. כשהגיעו השניים למקום כבר היו שם עשרות עיתונאים וסיירת מטכ"ל כבר התמקמה סביב הרכב. לקראת 04:00 לפנות בוקר הכוח נכנס פנימה ביריות (אחת הנוסעות -אירית פורטוגז - חיילת, נהרגה בחילופי האש). הצלמים כולם התקרבו ככל האפשר לנסות ולצלם את ההתרחשות. בחשיבה מהירה הבין ליבק כי לא יצליח לצלם תמונה איכותית מתוך המהומה והחליט לחכות ולצלם את הפצועים שירדו מן האוטובוס. חושך מוחלט שרר במקום ואי אפשר היה לתכנן באופן מדויק את הצילום.

"... ואז צילמתי את התמונה המפורסמת. חשבתי שמדובר בפצוע המורד מן האוטובוס. בשנייה שצילמתי שני אנשי השב"כ שהחזיקו את המצולם התנפלו עלי ודרשו את הנגיב. היו עלי שתי מצלמות, נתתי להם סרט מהמצלמה השנייה והם הסתלקו. בדרכי למערכת העיתון שמעתי את ההודעה של דובר צה"ל המכריז שכל ארבעת המחבלים נהרגו בהשתלטות. .."

כשהגיע ליבק למעבדה ופיתח את הצילומים הבחין כי באחת התמונות מופיע בבירור מחבל חי !! בריא לחלוטין, אזוק בידיו ומובל ע"י השניים שביקשו ממנו את הנגיב. (לאחר מכן התברר שצלם נוסף שמוליק רחמני מ"מעריב" צילם מחבל נוסף מורד חי מן האוטובוס).

ליבק הנסער שיתף את עורך העיתון בגילוי והוחלט כי הנגיבים יוחבאו. שלושה ימים מאוחר יותר ציטט עיתון חדשות ידיעה שהתפרסמה ב"ניו יורק טיים" כי למעשה שניים מן המחבלים הורדו חיים מן האוטובוס. הידיעה נאסרה לפרסום בישראל. הציטוט ממקורות זרים לא הובא לאישור הצנזורה. הידיעה הכתה גלים בישראל.

הצנזור הצבאי (בשליחות שר הביטחון) שהיה מודע לאפשרות שבידי עיתון "חדשות" צילום מרשיע מן האירוע הזהיר את עמוס שוקן (מנהל העיתון) והורה לו לא לפרסם יותר ידיעות הקשורות לפרשה. הצנזור אף הוסיף והורה לשוקן לא לפרסם את העובדה כי נפתחה וועדת חקירה סודית לבדיקת האירוע. שוקן שכאמור לא היה חבר ב"וועדת העורכים" ומעולם לא חתם על הסכם כלשהו עם הצנזורה לא הרגיש מחויב להישמע להוראותיהם של הצנזור ושל שר הביטחון. לאחר דיון ארוך, מחליטים אנשי "חדשות" לפרסם את הצילום של ליבק וגם את דבר הקמת וועדת החקירה. לטענתם הם עשו זאת כיוון שלדעתם משרד הביטחון השתמש וניצל באופן ציני את עקרון "איסור פרסום בשם שמירה על הביטחון", בעבור טיוח המחדלים החמורים, ההתנהלות הלקויה וסדרי השלטון המחפירים במערכת שירותי הביטחון הכללי.

ביום שישי, 27 אפריל 1984 בגיליון מספר 46 של עיתון "חדשות" בעמוד הראשון, מתפרסמת הכותרת: "פרשת האוטובוס החטוף, הוקמה ועדת חקירה לבדוק איך נהרגו המחבלים"

עוד באותו היום הגיש הצנזור הראשי תלונה לראש אגף החקירות במשטרת ישראל, בדבר חשד לביצוע עבירת צנזורה על ידי עיתון "חדשות".

למחרת, הוציא הצנזור הראשי צו סגירה לארבעה ימים כנגד עיתון "חדשות".

מיד לאחר קבלת צו הסגירה, הגישו אנשי עיתון "חדשות" עתירה לבית המשפט הגבוה לצדק כנגד סגירת העיתון לארבעה ימים. בית המשפט השאיר את הצו על כנו שכן מסתבר ש"חדשות" שהוקם לפני אך פחות מחודשיים כבר עבר על חמישה איסורי צנזורה שונים.

מאוחר יותר הגיש הצנזור הראשי תלונה פלילית אישית במשטרת ישראל כנגד בעלי העיתון ועורכיו. בית המשפט אכן הרשיע את עורכי העיתון. הם ערערו.

ב ספטמבר 1988, כשלוש וחצי שנים לאחר האירוע, מפרסמת המדינה צו חדש המגדיר את חוקי הצנזורה.

"כל אדם המדפיס או המפרסם דבר דפוס או פירסום הנוגע לבטחון המדינה, בין שהוא מיועד לפרסום בארץ ובין שהוא מיועד לפרסום בחוץ לארץ, חייב להגישו לצנזור לפני הדפסתו או פירסומו".

עד כה קבלת אישור רשמי ומפורש מן הצנזורה לפרסומים "רגישים" לא היה נדרש על פי חוק. כאמור היה הסכם נהלים בין התקשורת לבין הצנזורה ("וועדת עורכים") שמרגע החתימה עליו היה על אנשי העיתונות לקבל את אישור הצנזורה לפני פרסומים בעלי אופי רגיש אך מלכתחילה לא היה חוק המחייב את עורכי העיתונות להצטרף להסכמי "וועדת עורכים". טענה זו נטענה גם בבית המשפט, ערעורם של עורכי העיתון התקבל והם זוכו.

בינתיים ב 1993 לאחר קשיים כלכליים קשים נסגר "חדשות". במאי 1994 זוכו סופית עורכי העיתון. הפרשה כולה טלטלה והסעירה את המדינה במשך שנים ארוכות. חשפה שחיתויות וליקויים מחפירים רבים בהתנהלות בכירים במערכת הביטחון ובממשלה. בעקבות הפרשה נקבעו נהלים חדשים ונחקקו חוקים שלא יאפשרו את הישנות המקרה.⁵²

לאחר סגירת עיתון "חדשות" החל ליבק לצלם ל"הארץ" והפך לחבר קבוע במערכת. מ 1988 פירסם ליבק מדור צילומי שבועי קבוע תחילה בשם "הארץ שלנו" ולאחר מכן "המאה ה-21". ליבק הוא למעשה הצלם הראשון שקיבלת טור קבוע בעיתון. במשך שנים בכל מוסף סוף-שבוע של "הארץ" ליבק מפרסם צילום רחוב ישראלי.

הוא יוצא כל יום לרחוב כמו לציד. "כמו שהצייד מכיר מקור מים", אומר ליבק, "וידע שחיות עשויות לעבור בו בלילה, גם אני אומר לעצמי: 'כאן בטוח יקרה משהו מעניין'. ב-80 אחוז מהפעמים אני חוזר עם טרף".



ליבק לא עזב את ביתו ללא המצלמה. מצלמה דיגיטאלית קטנה. הוא משוטט ברחובות ולוכד בעדשת המצלמה את הישראלים. הוא מזהה את הסיטואציה המתקרבת וממתין לה בסבלנות. ב-1995 זכה בפרס לצילום מטעם מחזאון תל-אביב, וב-2003 הוענק לו פרס שרת החינוך לצילום. ב 2005 זכה בפרס ישראל לצילום. מנימוקי השופטים: "אין עוד צלם כאלכס ליבק המעורה כל-כך בהווה הישראלית. הוא ניחן במחויבות ומשמעת, ראייה מקורית ונוקבת, לעתים אירונית, של המציאות הישראלית על המובלעות הנידחות שלה".

אלכס ליבק - מחשבות על צילום רחוב:

"...מישהו קרא לי פעם הפפראצי של האנונימיים..."

ליבק מגדיר את הצלם הדוקומנטרי כ"ארכיאולוגיה של ההווה". צלמים תיעודיים באשר הם אוספים חתיכות מציאות כמו חרסים ברחוב. הצופה מרכיב את החלקים כדי להגדיר לעצמו את החברה בה הוא חי. בעוד 100 שנה אחרים ירכיבו את החלקים בכדי ללמוד על העבר ולהביט בו בעיניים נוסטלגיות.

⁵² משה הלוי, סיכום פסקי הדין בפרשת קו 300 מתוך אתר "חדר המידע, דפי מידע ומאמרים בעברית" 10/2003

בעבר הרבה ליבק לצלם מחוסרי דיור בערים הגדולות. הוא עשה זאת מתוך אג'נדה ברורה של ניסיון להציף את העניין, לגרום למודעות, להביא לדיון חברתי ולדחוף לשינוי. אבל לטענתו כלום לא קרה מעבר לעובדה שחייהם של אנשים מסכנים נחשפו באופן לא הוגן. ליבק טוען היום כי ההתעסקות במחוסרי בית, בפליטים ובעניים היא פולשנית ומציצנית. לדעתו כשצלם מצלם את המסכנות הזאת הצילומים הם מוצלחים בהכרח "האסתטיקה של הסבל" כך הוא מכנה את סוג הצילום הזה. הצילום הוא מוצלח בהכרח כי הוא מציץ לחיים שאף אחד לא מכיר, עבור הצופה הממוצע הצילום הוא "מרתק" אבל למעשה יש בזה ניצול של החלש, של המסכן, של האומלל. צלם בונה את המוניטין שלו על חשבון האומללים.

ליבק מתנגד לצילום מבזיך ולא מבקש בצילומים שלו אסתטיקה מוקפדת, "...צילום טוב אי אפשר לביים. אפילו אם אראה מישהו שעושה משהו מעניין ואבקש ממנו לחזור על הפעולה, זה לא יצא טוב. ברגע שאדם מודע לעובדה שמצלמים אותו, זה משנה את הדברים..."

ליבק מסכם : "... למרות שאני מתעד מציאות, הצילום איננו אובייקטיבי. צלם מתעד גם את מה שקורה בתוכו, את הפרשנות שלו לדברים. הצילום שלי הוא צילום של תוכן ולא של צורה. אני לא מתעסק באסתטיקה אלא בסיפור שמאחורי התמונה. ולכן אני מצלם רק בשחור לבן. הצבע משחק תפקיד נורא חשוב בקומפוזיציה. ולי אין זמן להתרכז בו. שחור-לבן מחדד אמירה, כי צבעים מסיחים את הדעת, מושכים את העין. שחור-לבן זה ממוקד ונקי, האמירה יותר ברורה בו. היום אני חושב שיש יותר התעסקות בצורה, שהתמונה תהיה יותר יפה או אסתטית, והתוכן פחות חשוב. אנשים חושבים שתמונה יפה זה מספיק. אבל הרי כולם היום מצלמים יפה, איך לא כשיש לך היום ציוד כל כך טוב ופוטושופ. את הפריים אתה לומד לבנות, קצת קומפוזיציה וכו'. לדעתי הכוח של הצילום הוא בסיפור שמאחוריו ולא באסתטיקה. יש על זה ויכוחים אינסופיים. הייתה תקופה שתמונה הייתה מאמר בפני עצמו, היום היא חזרה להיות רק אילוסטרציה לתוכן כתוב.

צילום רחוב דיון ומחלוקות:

ב 2002 באחד מן השיטוטים הקבועים של ליבק הוא לכד במצלמתו בחור חרדי (חזר בתשובה) שמכר ספרי קודש ליד דיזינגוף סנטר בצמוד לפוסטר של בחורה מדגמנת תחתונים בפיסוק רגליים. הבחור התנפל על ליבק ואיים להכות אותו. ליבק ענה מיד: "זה לא לפרסום" אבל פרסם בכל זאת. לאחר הפרסום הבחור החליט לתבוע. שלושה שופטים בבית משפט השלום פסקו לטובתו. עיתון הארץ ערער לבית המשפט המחוזי

ושלושה שופטים החליטו פה אחד שאין בתמונה פגיעה משום שהתמונה לא בוימה ומדובר בצילום של התרחשות סתמית של ההווה הישראלית. לאחר ערעור נוסף לבית המשפט העליון זכה התובע אבל יש לציין כי הזכייה לא התבססה על העובדה שליבק צילם צילום פוגעני או הפר את פרטיותו של המצולם אלא על כך שליבק הבטיח לא לפרסם ובכל זאת פרסם.

בפעם אחרת, בתערוכה במחזיאון תל אביב הציג ליבק תמונה בה מופיעה אישה גדולת מידות לבושה בגד גוף שחור ועליו ציור של תמנון. בנוסף היא הלכה על עקבים גבוהים מאד ועם כלב קטן. התמונה הופיעה במחזיאון. המצולמת ביקשה מהנהלת המחזיאון להוריד אותה והם אכן הורידו.

ליבק טוען כי באופן כללי מקובל עליו לא לפרסם צילום אם יש בו פגיעה במצולם תמים. בשנים האחרונות מקפיד ליבק להתקרב לאנשים אותם הוא מצלם וכך למעשה הוא מזהיר על נוכחותו כך שמצולם יידע שצולם.

"...אבל ברגע שאתה מבקש רשות ממישהו תדע שזה אבוד – הוא נכנס לפוזה אחרת. מבחינתי אם יכניסו חוק שמחייב קבלת אישור זאת תהיה בעיה מאד גדולה. בצרפת למשל יש חוקים כאלו. הצלמים שם מסתובבים ברחוב עם טפסים ומחתימים אנשים. מצד אחד אני מבין את זה – צילום הוא דבר חודרני, פולשני ואגרסיבי. בלוויות למשל זה קשה במיוחד. מועצת העיתונות החליטה שלא יהיה פרצופים של הורים שכולים אחרי מלחמת לבנון הראשונה, אבל אף עיתון לא עמד בזה."

בשנים האחרונות חבר ליבק אל העיתונאי גדעון לוי המפרסם מדור שבועי בעיתון הארץ בשם "איזור הדמדומים"

המדור מסקר מאז שנת 1988 את מצבה של האוכלוסייה הפלסטינית ביהודה, שומרון ועזה, והשפעת פעולותיה של מדינת ישראל, ובעיקר של צה"ל ושל המתנחלים, על אוכלוסייה זו.

"...אני מתייחסת אל הצילום שלי כאל אמנות ולא כפרנסה. לפעמים הצילום כל כך מושקע שאין כל היגיון בזה שלמחרת יעטפו בו דגים...."

כהנא נולדה ב 1959 בתל אביב. היא התחנכה בחינוך הדתי. כשבגרה נרשמה ללימודים במדרשה לאמנות ברמת השרון. את הצילום היא פגשה בשבוע הראשון ללימודיה במסגרת שיעור בחירה : 'נכנסתי לחדר החושך במחלקה לצילום, ושם נגלה לי הקסם'.

בשנה האחרונה של כהנא במדרשה כבר שימשה כעוזרת לצוות הצילום של המגזין "מוניטין" והייתה האסיסטנטית הראשונה של הצלם מיכה קירשנר.

ב 1983 הייתה כהנא בין מקימי עיתון "חדשות" כאן צילמה את אחד הצילומים המפורסמים שלה: צילומה של

אמיל גרינצווייג דקות לפני שהוא נרצח בעת הפגנת

"שלום עכשיו". ההפגנה צעדה לכיוון משרדי ראש

הממשלה ודרשה את התפטרותם של האחראיים לטבח

בסברה ושתילה (אריק שרון ומנחם בגין). בין המפגינים

צעד גם אמיל גרינצווייג.



פעיל ימין זרק רימון רסס אל הצועדים. תשעה צועדים נפגעו ואמיל גרינצווייג נהרג. כהנא הספיקה לצלם אותו דקות ספורות לפני מותו.

"... הצילום של אמיל גרינצווייג הפך לאייקון ואני לא יכולה להתווכח עם זה. הוא צילום חשוב בהיסטוריה

הישראלית העכשווית והיה לי את המזל לצלם את הצילום הזה. אבל הוא בהחלט לא שיא של קריירה. זה

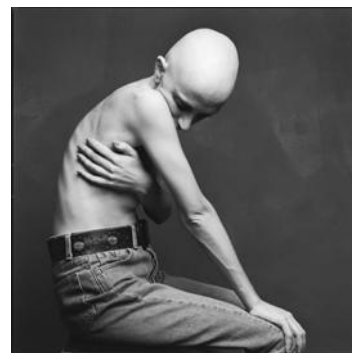
צילום שכל זכות הקיום שלו היא בעובדה שאמיל גרינצווייג נרצח. בלי התפנית הדרמטית הזאת זה רק עוד

צילום מהפגנה. לכן, כאשר שואלים, אני לא מציינת אותו כצילום המוביל של הקריירה שלי. הנסיבות שקרו

לאחר מכן הפכו אותו לחשוב..."⁵³.

⁵³ מתוך ראיון שערך עדי קליין עם ורדי כהנא "קפה עם ורדי כהנא" ב 16/6/2011

גילי פתיר 1992-1996 :



גילי היתה סטודנטית ללימודי המזרח התיכון, ובילדות עבדה לפרנסתה בפיתוח סרטים במעבדה של העיתון. בשנת 1992 היא הזמינה את עצמה אלי לסטודיו לשיחה. "חליתי בסרטן" היא אמרה, ללא הקדמה מיותרת, " עברתי ניתוח מאוד קשה, עכשיו אני בסדר" אמרה "ואני רוצה שתצלמי אותי מעכשיו ועד הסוף. אני רוצה שתתעדי את מה שקורה לי, את השינויים שהגוף שלי עובר. חשוב לי שאנשים ידעו איך המחלה הזאת נראית ואיך אפשר למרות הכל, לחיות אתה." עוד באותו היום צילמתי את סדרת התמונות הראשונה של גילי. מאז, ובמשך חמש השנים שבאו, גילי הגיעה אלי לצילומים בכל עת שהרגישה צורך בכך. היו ימים שקראה לי לבוא לצלם אותה בבית החולים, ופעמים שקראה לי לביתה. גילי היתה מודעת היטב לפוטוגניות של הצלקות והסימנים שהותיר כל ניתוח בגופה. היא היתה מתקשרת ואומרת: " אנחנו חייבות להיפגש, יש לי צלקת חדשה מדהימה". או "בואי נצטלם, אני קרחת לגמרי." לפני שנפרדה מאהוביה, וכדי לתת משנה תוקף להסכם ביננו, הכתיבה לאביה חוזה שבו היא מסכמת ומחייבת את הנוכחים לממש את רצונה לאחר מותה ולמרות הקושי הרגשי להציג את התערוכה. התצלום האחרון צולם על פי בקשתה ב 20.6.1996 זמן קצר לאחר פטירתה.⁵⁴

ב-1995 החלה כהנא לצלם עבור מוסף "7 ימים" של "ידיעות אחרונות"

"פורטרט ישראלי" 1992-2009:



סדרת הצילומים "פורטרט ישראלי" לקוחה ברובה מצילומים אותם צילמה ל"חדשות" ולאחר מכן ל"ידיעות אחרונות" אין אלה צילומים המייצגים את החברה הישראלית, אלא את האנשים העומדים במרכז השיח התרבותי שלנו. כהנא מקפידה להכיר היטב את מצולמיה והיא מנסה להקצין את אישיותם בצילומים.

היא עובדת ימים רבים על צילום שעורך כעשר דק' בממוצע. היא מחפשת את הלוקיישן המושלם ואת הבגד הנכון. הצלחת הצילום מבחינתה תלויה בשיתוף פעולה מלא בין הצלם למצולם. היא אינה "מפתיעה" אותו.

⁵⁴ מתוך האתר הרשמי של ורדי כהנא

היא משתפת אותו ברעיונותיה לצילום ומבקשת את אישורו. גם במהלך הצילומים היא מראה את כל צילומי ההכנה.

השפעתן של יצירות אמנות קלאסיות ניכרת בתצלומיה. תמונה של ריטה מזכירה דמות מתוך "האביב" של בוטיצ'לי, ואחרת של אביב גפן ואמו נורית, מצולמים בתנוחת הפייטה. התצלומים שלה קלאסיים, לא אוונגרדיים, מאששים את הדימוי של המצולם על עצמו ולא בוחלים בקיטש "השפה שלי סולידית" היא אומרת. "חשוב לי להכניס את עצמי לצילום, אבל אני לא הדבר הכי חשוב, המצולם הכי חשוב. אני מנסה לצלם מיתוסים כמו מיתוסים. אני מנסה להקצין את הדימוי שלהם. אין לי שום בעיה עם קיטש. אני נכנסת לזה במודע. הרבה מהמצולמים חיים דימוי לא אמיתי. החיים שלהם זה ללכת למכולת ולקנות לחמנייה וגבינה. זה לא חיים של קוויאר ושמפניה. לא חיים של סקס, סמים ורוקנרול. אני בוחרת בקיטש ובפנטסיה המתוקה, כי זה ניגוד מוחלט לחיים. "פאתוס זה העיסוק שלי. גם לצילום מבויש יש 'רגע מכריע' ". כהנא לא מתביישת בכך שהיא מנסה לגרום למצולמים שלה "לצאת יפה" בצילומים. היא מצטטת את וורהול: "

"אם אתה גורם לאנשים להיראות יפים, הם יעשו כל מה שתגיד להם"⁵⁵.

שלוש אחיות, מתוך הסדרה "משפחה אחת". הסיפור שמאחורי הצילום:

הצילום מציג את רבקה, אמה של כהנא ואת שתי אחיותיה. היא בחרה לצלם אותן באותו סדר ובאותה עמידה שבה הובלו 48 שנים קודם לכן, בין המון נשים-אסירות, אל המקעקע, שיטביע את המספר בדקירת מחט ודיו באמת-ידן. בניגוד לאסוציאציה הראשונה העולה לנו בהקשר למספר המקועקע,



האמירה כאן מתייחסת ללידה מחדש, להתחלה חדשה כי הרי בהשוואה לאסירים שהובלו היישר לתאי הגז ולמשרפות ללא כל צורך בסימני זיהוי, היו המקועקעים בני מזל. נקודת השפל המוחלט הפכה לנקודת מוצא, ושלוש האחיות שבצילום מוצגות כשלוש האימהות של ספר בראשית.

במשך שנים רבות צילמה ורדי כהנא את "פורטרט ישראלי". בכל פעם התמקדה באישיות אחרת הבולטת כרגע בשיח התרבותי המקומי. אך למרות השם, לא הייתה זו סדרת צילומים שהציגה את "הישראלי". במהלך השנים סוגיית "הישראלי" העסיקה אותה מאד. לבסוף, מתוך צילום שלושת האחיות הגיעה כהנא

⁵⁵ רותה קופפר, העקמת המקסימה של אביב גפן, באתר הארץ, 10 בינואר 2007

להכרה כי המשפחה הפרטית המורחבת שלה על כל גלגוליה והסתעפויותיה המעניינות היא למעשה הפורטרט הישראלי עצמו.

המשפחה של כהנא היא אינה משפחה ישראלית טיפוסית, אלא כזו שבניה מצאו את עצמם בנקודות קיצון שונות ורבות של החברה הישראלית. ואולי זו דווקא הסיבה לכך שמדובר בפורטרט המושלם של החברה הישראלית.

מרגע זה, יוצאת כהנא למסע שנמשך 14 שנה וכמאה צילומים. מסע של תיעוד משפחתי. כשהיא מנסה להגיע אל כולם בעודם בחיים. מסע תיעוד זה הוליד את סדרת הצילומים **"משפחה אחת"**.

בכמאה צילומי דיוקן משפחתיים תעדה כהנא את משפחתה על כל מעגליה. היא הגיעה לכל מקום בו מתגוררים בני משפחתה הקרובים והרחוקים. היא צילמה אותם בתל אביב, בשטחי הגדה והרצועה, בהולנד, בדנמרק ובארצות הברית.

שלושת האחיות ששרדו את השואה עשו את ה"בחירה הקשה" הגיעו לישראל וקבעו בה את ביתם. אך מסתבר שכאן לא הסתיימה ה"בחירה" ועוד רבות הבחירות שלפניהן ושל כל אחד מילדיהן ומילדיו שלו. תל אביב ובני ברק, כפר מסריק וסוסיא, חברון וקופנהגן, הרצליה וגני טל, כל בחירת חיים כזו מייצגת הסתעפות חדשה ורובד נוסף במרקם המשפחתי הפרטי של כהנא, אך למעשה גם במרקם התרבותי הכללי של החברה הישראלית. בסדרה "משפחה אחת" הפכה כהנא את המשפחה המורחבת שלה למעין קטלוג של צורות החיים השונות האפשריות. המצולמים אינם עוד הם-עצמם, כי אם דוגמני סגנון החיים שבו בחרו. כהנא מוכיחה כי לא הקרבה הגנטית היא המגדירה אנשים, אלא האופן בו אדם מגדיר את עצמו. במעשיו, במראהו, במגוריו, בעיסוקו, בהשקפתו, באמונתו, בהתייחסות לעברו.⁵⁶

המרחקים בישראל קצרים עד מאוד. תוך שעותיים אפשר לנסוע מילדיה של ורדי כהנא ברמת-השרון לילדים של בת הדוד בקרית-ספר או בחברון. אבל המרחק המנטאלי והאידיאולוגי ביניהן נמדד בשנות-אור או בשנות-חושך, תלוי מי מודד ולאיזה כיוון. למעשה, המרחק בין ילדי המשפחה בתל-אביב ובין ילדיה בקופנהאגן, קטן מן המרחק שביניהם ובין הקרובים שהתנחלו בחברון. למרות ההסתעפויות והמרחק הקרבה קיימת ומוכחת, ומקור הקרבה ידוע. הוא שם, בנקודת האפס, במספרים שעל היד.

⁵⁶ חנוך מרמרי "נוצרנו מן המספר" מתוך הספר 'ורדי כהנא משפחה אחת' הוצאת מוזיאון תל אביב 2007

אחרי הכל הצילום הוא צילום הוכחת ניצחון. "...הנה אנחנו. מצולמות. אנחנו חיות וקיימות. הנה ילדינו ונכדינו ונינינו. עובדה - יש תמונות..."⁵⁷

רגעים של בית 2010:

בשנת 2010 הזמנה כהנא להשתתף בפרויקט שנועד לקרב בין האוכלוסיה "הרגילה" לדיירי "מעון מוריה", ילדים בעלי נכויות שונות ותוך כך לעורר באופן כללי מודעות לאוכלוסיית הנכים בחברה הישראלית. במהלך העבודה על הפרויקט אפשרה כהנא לילדים עצמם לנסות ולצלם כאשר עבור חלקם פעולה פשוטה זו של לחיצה על הדק המצלמה היא משימה כמעט בלתי אפשרית.



שדות ראייה 2009-2011 :

מאות ואלפי אנשים עיוורים מגיעים לבית חולים שדה מאולתר, שממוקם בג'ונגלים של וייטנאם או בהרי אתיופיה. הם מגיעים בעקבות שמועה מבוססת שלאזור יגיעו



רופאים שיבצעו בהתנדבות ובחינם שורת ניתוחי עיניים ששיבו לרבים מהם את ראייתם. הם נכנסים לניתוח בתנאים לא תנאים, וכשהם יוצאים משם הם מסוגלים לראות.

התערוכה "שדות ראייה", היא תוצר של שלוש גיחות שעשתה כהנא עם המשלחות הרפואיות שמרכז הארגון הישראלי-יהודי "עין מציון" לווייטנאם, מיאנמר ואתיופיה. כהנא מתארת את ההתרחשות יוצאת הדופן הזו. כהנא התלוותה למשלחות הרפואיות, תיעדה את עבודת הרופאים בתנאי שדה וגם צילמה פורטרטים של מטופלים ומלוויהם בסטודיו מאולתר שהקימה. התערוכה הזו מרגשת במיוחד. היא מרגשת אולי דווקא בגלל האיפוק שבה. השקט, הדרת הכבוד והעוצמה שמוקרנים מהפורטרטים מעלים אסוציאציות מיתולוגיות בעוצמתן.⁵⁸

כהנא זכתה בפרס סוקולוב לשנת 2011

⁵⁷ מאיר שלו "משפחה אחת" מתוך קטלוג התערוכה בגלריה אנדראה מייזלין ניו יורק 2007
⁵⁸ לאה רודיטי "ורדי כהנא מצלמת לכאב בעיניים" מתוך nrg מעריב 27/6/2013

עדי נס הוא צלם ישראלי מאוד. נושאי עבודותיו קשורים לתנ"ך, לצה"ל ולחברה הישראלית. הנופים והלוקיישנים בהם הוא מצלם הם ישראליים לחלוטין. בזמן שאמנות מנסה בדרך כלל להיות אוניברסאלית, נס מקפיד מאד שעבודתו תהייה ישראלית ומקומית באופן ברור ומובהק כל זאת תוך כדי שהוא מצטט לתוך צילומיו מתוך תולדות האמנות המערבית, מתוך המיתולוגיה הקלאסית ועוד..

נס עוסק בעמודי התווך של החברה הישראלית הוא נוגע ביצירותיו בכל ה"פרות הקדושות" שיש לתרבות הישראלית להציע: בצבא, בתנ"ך, בדמותו של הישראלי ובקשר שבין הישראלי עם אדמתו. אך באופן מפתיע, חדשני ואמיץ מאד, נס מרשה לעצמו להתבונן בכל אלה מזווית חדשה לחלוטין. הוא מוותר על כל הקדושה, בועט בפרשנות המסורתית בה אנו מורגלים ומציג ערכים חדשים ומשמעויות חדשות לכל מה שנחשב "אתוס" בחברה הישראלית.

נס נולד (1996) וגדל בקריית גת למשפחת מהגרים מאיראן. הוא הומוסקסואל מוצהר. ילדותו בצל קיפוח עדתי בעיירת פיתוח זהותו המינית השונה הן סוגיות המעסיקות את נס והמעצבות את נושאי הצילומים שלו.

צילומיו מתמודדים באופן מעמיק עם שאלות חברתיות ופוליטיות כגון מגדר, מרכז מול פריפריה, מזרח מול מערב, סוגיות אתניות, יהדות, מיתוסים מקומיים, מיליטריזם, אנושיות וצדק חברתי.

ובעיקר, תצלומיו של עדי נס עוסקים במודל הגבר כמודל יופי - נושא שלא זכה להתעסקות מעמיקה מעולם. זהותו המינית של נס היא בעלת משמעות ביצירתו מאז ראשיתה. נס מוחה בצילומיו על העובדה כי לאורך ההיסטוריה כולה; האוניברסאלית והישראלית, לא קמו סמלים ויזואליים המאפשרים לאדם עם זהות מינית שונה להתחבר אליהם. נס, מתקן טעות זו בצילומיו.

"כהומוסקסואל שגדל בעיירת פיתוח בה המילה "הומו" הייתה קללה וגם לא היה אף אזכור בתרבות העברית לנטיות מיניות שיכולתי להתחבר אליו, בחרתי מתחילת הקריירה שלי לצטט אמנים שזוהו עם תרבות הומואית, כמו קרבג'יו, מיכאלאנג'לו ולאונרדו".⁵⁹

נס הוא צלם במאי. תצלומי הצבע גדולי-הממדים שלו, המצולמים תוך הקפדה גבוהה על איכויות הצילום והתאורה, נראים לעתים כאילו נעשו בפשטות וללא כל מאמץ, אבל מאחורי כל דימוי ניצב מערך שלם של תחקיר ויזואלי וטקסטואלי, ובהמשך גם עבודת הפקה מורכבת, הכוללת חודשים ארוכים של מחקר, בחירת

⁵⁹ לימור בן-רומנו מתוך "עדי נס בתערוכה חדשה" אתר mako 28/05/12

מקומות צילום, ליהוק דמויות, בניית סט, עיצוב תאורה, צילומי הכנה להעמדה ולבנייה של קומפוזיציה, איפור ובימוי מורכבים.

סדרת החיילים 1994-2000:

הרעיון ל"סדרת החיילים" החל להתגבש לאחר אירוע שהתרחש במהלך הפנינג הגאווה הראשון בתל-אביב בתחילת שנות התשעים. במהלך האירוע הצטלם חייל במדים כשהוא אוחז בדגל הגאווה, ועקב כך נשפט והודח משירותו הצבאי.

בסדרת החיילים מביים נס סצנות שונות בהם מופיעים חיילי צה"ל. בעוד עולם הדימויים המסורתי מציג את צהל וחייליו בתנוחות גבריות והרואיות, נס מציג תמונה שקרובה יותר למציאות: נערים הלבושים מדים בסצנות של משחק והווי שאין בהן פאתוס כלל. החיילים של נס מוצגים כ "אנטי גיבורים" הם ישנים, אוכלים, ולעיתים חסרי מעש לחלוטין. גם כאשר חלק מן הדימויים בסדרה מתכתבים עם יצירות מופת מן האמנות הנוצרית, כגון "הפייטה" ו"הסעודה האחרונה", גם כאן שולטת אותה אווירת משחק קלילה ולא רצינית. כל אווירת הקלילות הזו ממוסגרת בידיעה שעצם לבישת המדים (הגיוס) יש בו פוטנציאל ברור למוות

ללא כותרת (הסעודה האחרונה) הסיפור שמאחורי הצילום:

היצירה של נס מצטטת את "הסעודה האחרונה" שצייר דה וינצ'י ב 1498. אירוע הסעודה האחרונה הוא אירוע מכונן בנצרות. זהו הערב החופשי האחרון בחייו של ישו. ישו עורך עם מאמיניו את ליל הסדר כשהוא כבר יודע



שאחד מהם בגד בו ובעוד רגע ייכנסו החיילים הרומים יאסרו אותו ויוציאוהו להורג.

בכך יקריב ישו את חייו למען ישועת האנושות כולה.

היצירה של דה וינצ'י מתארת את המהומה בקרב השליחים כאשר ישו מספר להם על העתיד לבוא.

ליל הסדר מתייחס לאירוע מכונן גם ביהדות שכן הוא מספר את סיפור יציאת בני ישראל מעבדות לחרות, יציאה לחיי חופש, זהו מיתוס מעצב בתרבות היהודית והישראלית. במציאות העכשווית צה"ל הוא הממשיך של האתוס הזה, הוא האחראי לאפשר לנו חיים של חופש ועצמאות. הוא שמאפשר לנו להיות "עם חופשי בארצנו" ולמעשה יש כאן חיבור ברור של נס בין רעיון הקרבן הנוצרי ובין רעיון ההקרבה היהודי על מזבח החירות והחופש של העם כולו, רעיון מרכזי בכל הנוגע לחובת השירות הצבאי בישראל.

התצלום של נס מציג סצנה של ארוחה בחדר אוכל אופייני לבסיס צבאי, בעל קירות לבנים עירומים ומשקופים ירוקים ומחנכים. החיילים יושבים מצדו האחד של שולחן עמוס בצלחות, כוסות ומזון ומאורגנים בקבוצות קטנות וסימטריות, ממש כמו ביצירה של דה וינצ'י. כמו ביצירה המקורית הם אינם אוכלים אלא עוסקים בשיחה ערה, אך בניגוד ליצירה המקורית, שבה כל השליחים פונים אל ישו או מחווים בידיהם כלפיו, בתצלום של נס החיילים כלל אינם מתייחסים אל החייל היושב במרכז והוא נותר לבדו, בוהה אל החלל. פרשנות העולה מתיאור זה היא כי קרבנו של החייל הישראלי, בניגוד לזה של ישו, נותר סתמי ואנונימי, או במילותיו של נס: "המוות מגיע ברגע טריוויאלי ולא ברגע הרואי".

מהתצלום נעדרת גם הדמות הנשית היושבת משמאל לישו. (בנוגע לזהות המינית של דמות זו מתקיימות אין ספור השערות) בתצלום של נס מופיע במקומה חייל המדליק סיגריה לחברו, הערה הומו-ארוטית מרומזת. בניגוד לתפיסת החלל העמוקה של היצירה המקורית, בתצלום של נס רובו של החלל נחסם על ידי הקיר האחורי. החלונות קרובים, כמעט צמודים אל גבם של החיילים ומתוכם נשקף נוף אופייני לבסיס צבאי בצבעי חול ומעט ירוק. השינוי היחידי שעשה נס בנוף היה עקירת שיח קוצני והסתתו ימינה כך שישמש הילה לראשה של הדמות המרכזית, כמו זר הקוצים לראשו של ישו.

בצילום של נס אין הירארכיה, אין דרגות, כולם שווים. ביצירה של נס לא ברור מיהו יהודה איש קריות, הבוגד. אולי בגלל שאין כאן בוגד? שהרי כולם נאמנים זה לזה ולמדינה.

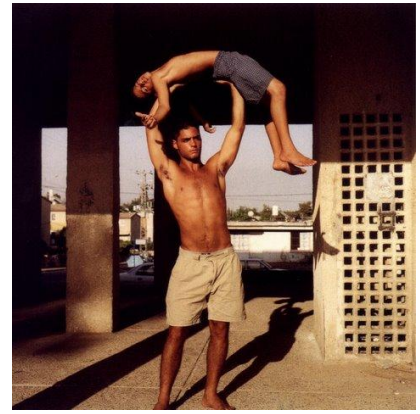
שינוי מרכזי של נס מהיצירה המקורית הוא הכנסתה של דמות נוספת ליצירה. מדובר בדמות החייל העומד מצד שמאל, כשגבו צמוד לחלון הקטן ומביט לעבר צדו השני של האולם, אל מעבר לגבולות היצירה. על-פי נס, דמות זו מייצגת את האמן או הצופה, דמות חריגה שנכנסה לתצלום "במקרה", כפי שקורה לא פעם בתצלומי חטף (snapshot). הדמות האנכית יוצרת "הפרעה" בקומפוזיציה האופקית המאוזנת מאד, הסימטרית והקצת משעממת. "לא רציתי לעשות עיבוד אילוסטרטיבי אחד לאחד לליאונרדו". דמות חריגה זו היא גם היחידה שעל מדיה מופיע הלוגו של צה"ל. נס מעדיף להימנע מהכנסת דימויים ההופכים את הצילום לחד משמעי מידי. החיילים הם חיילים באשר הם, אך דווקא על הדמות החיצונית, המקרית, נותר הלוגו המשייך את הסצנה כולה אל מציאות מסוימת.

"הסעודה האחרונה" של נס היא הצילום השמיני מתוך 22 צילומים של הסדרה "החיילים" היצירה זכתה להכרה והצלחה בינלאומית, נמכרה פעמיים, במכירה פומבית בשנת 2005 ובמכירה פומבית נוספת בשנת 2007, אז גם קבעה מחיר שיא לתצלום ישראלי (\$264,000).⁶⁰

⁶⁰ נועם טופלברג. מתוך אתר עמלנט מפגשים מן הסוד החזותי בעידן המודרני.

"סדרת הנערים" 2000 :

פרויקט שעסק בזיכרונות ילדותו של נס מקריית גת. בתצלומים התייחס נס לגיבורי המיתולוגיה היוונית (נרקיס, אדוניס, ועוד) ולמיתוסים מקומיים אחרים (נמרוד, אברהם ויצחק) שהומחזו מחדש בנופי ילדותו. התצלומים מדגישים את העזובה, העוני והיחסים הספק כוחניים ספק ארוטיים בין בני הנוער בעירת הפיתוח. על הסדרה אמר נס: "בתמונות מסדרת הנערים ביקשתי להתייחס לימי ילדותי, לחוויות, לזיכרונות ולסיטואציות שעיצבו את



חיי. זכור היה לי, למשל, מקרה מהתיכון, שחבורת נערים נהגה לגרור את החלש מביניהם לאורך המסדרון לשירותים הציבוריים ולהפשיט אותו. בסדרה הזאת העיירה היא מעין כלא שהנערים אינם יכולים לברוח ממנו אלא בכוח הדמיון והפנטזיה" ואכן ברוב הצילומים נראים נדמה כי הנערים ככלואים בעיר ללא מוצא (יש דגש גדול על שימוש בסורגים, סוגרים, חדרי מדרגות, אור חזק דרך חלון המאיר חדר בעוצמה כתא אסירים ועוד).⁶¹

"סדרת האסירים" 2003 :

בשנת 2003 השתתף נס בפרויקט צילומי עבור מגזין גברים (Vogue Hommes International) של ירחון האופנה Vogue. המגזין ביקש לקיים הפקת אפנה בשש ערים מזרח תיכוניות. על נס הוטל לצלם את האפנה התל אביבית. נס בחר לייצג את תל-אביב באמצעות אתר כליאה בדוי, המבטא את אופי החיים בישראל



באמצעות ייצוג של יחסי הכוח והחוויה הקלסטרופוביות של הכליאה:

"הדימוי התפתח כאמירה על ישראל, לא על כלא קונקרטי. רציתי לדבר על ישראל כעל מקום שבו אתה והשכנים שלך נמצאים בטריטוריה סגורה, שממנה אין לכם מוצא או מפלט. על גבולות מאוד תחומים שבהם פועלים הרבה כוחות שונים, כמו ישראלים ותיקים, מהגרים, פלסטינים ופועלים זרים [...] ברגע שאנחנו שמים את עצמנו בעמדה של סוהר כלפי מישהו אחר, אנחנו מכניסים את עצמנו לכלא יחד איתו. כשאנחנו נוקטים פעולה כוחנית נגד האחר – גם אם זה מתוך מצוקה ופחד – אנחנו שמים את עצמנו במקום החלש."⁶²

⁶¹ -"

⁶² מתוך קטלוג תערוכה, מוזיאון "על התפר"

גיבורי סדרת סיפורי התנ"ך הם אנשי הרחוב, הומלסים, אנשי המעמד הנמוך, אנשים שמצאו את מקומם בשולי החברה.

אין אלה סתם אנשים. כל אחת מהתמונות בסדרה מבוססת על אחד מסיפורי התנ"ך: אברהם ויצחק הם הומלס המוביל את בנו הצעיר על גבי עגלת סופרמרקט המלאה בקבוקים למחזור; אליהו הוא הומלס זקן השוכב על ספסל כשכל חפציו מונחים למראשותיו בשקית ניילון מרשרשת; נוח הוא שיכור המתגולל עירום ליד מכוונות אוטומטיות להשאלת סרטי DVD; הגר היא קבצנית בקרן רחוב; יהונתן הוא נער חבול בזרועות דוד – פרחח מן הרחוב שדוד כמו מנגן על גופו. את טקס מכירת הבכורה של עשו בניזיד עדשים אפשר לראות מתרחש בבית תמחוי מקומי, רות ונעמי מלקטות שאריות בשוק הפתוח בסופו של יום, איוב הוא זקן הנאבק על ספסל ברחוב בקשיי נשימה ושאל ושמואל הם שני מחוסרי דיור שנקלעו לסצנה דרמטית בחורבה חשוכה.

גיבורי התנ"ך של עדי נס הם אנשים שאיבדו את ביתם – כמו קין הנע ונד, אברהם שהלך מארצו ומולדתו, הגר שברחה מבית אברהם, יוסף שנמכר על ידי אחיו, רות ונעמי המנסות לשוב לביתן ושאל שהמעיל הקרוע שבידיו מבשר את קריעת הממלכה ממנו

סדרת סיפורי התנ"ך מצביעה על השפל העמוק שהחברה הישראלית הגיעה אליו, עם המהפך שעברה בשנים האחרונות מחברה השואפת לצדק, בעלת אידיאלים שוויוניים, ערכים סוציאליסטיים ודאגה לזולת - לחברה כובשת, קפיטליסטית, מנוכרת ובה פערים חברתיים עמוקים ובלתי הכרחיים.

על ידי עצם ההרכבה של דמויות הומלסים חסרי זהות על התשתית המיתית של סיפורי התנ"ך מעמת עדי נס בין המציאות הישראלית העכשווית לבין ההיסטוריה והמיתוס של העם הנבחר, ומקרין את דימויי המציאות החברתית המטרידה של ישראל בשנות האלפיים אחורה אל עברו של העם.

המתח בתמונות מבוסס על הקונפליקט בין חיי היומיום הקשים לבין המיתוס של העם הנבחר, וייצוגו בציוריהם של הציירים הקלאסיים - קרוואג'יו, רובנס רמברנט, מילה, איליה רפין ואחרים. גם עבודותיהם של אמנים עכשוויים יותר כדוגמת דורותיה לאנג, ווקר אוונס ודואן הנסון משתקפים בעבודות.

"בדרך כלל אני עוסק בבנייה של זהות גברית, ישראלית; הפעם החלטתי לעסוק באנשים שאיבדו את זהותם.

סדרת סיפורי התנ"ך מדברת על הקושי שבקיום האנושי, דרך הנרטיב שמוכר לנו מהתנ"ך.

הרגשתי שאם אני חי ועובד פה, אני חייב לשקף גם את המצב הזה של החברה הישראלית.

כך הסביר הצלם האמן עדי נס את עיסוקו החברתי בדמויות השוליים של החברה הישראלית בסדרת "סיפורי התנ"ך.

ללא כותרת (הגר) 2000 – הסיפור שמאחורי הצילום:

בצילום ללא כותרת (הגר) יושבת אישה בחדר מדרגות, מבטה פונה הצידה ומצביע על תחושה קשה של תלישות, של נרדפות. ככל שמתבוננים ממושכות בצילום החד, נחשפים עוד ועוד פרטים המצביעים על מציאות חייה של הדמות: לכלוך שחור מתחת לציפורניים, שוליים קרועים של בגד, כתמים על עור הפנים. אין אנו יודעים מיהי הדמות הזו, אך אנו מזהים שזוהי אחת מאותן נשים



שאנו עוברים על פניהן ברחוב ומעדיפים לא להתבונן, כדי לא לעמוד פנים אל פנים מול המציאות החברתית הקשה שאנו חיים בתוכה. שמו של הצילום נותן משנה-תוקף לתחושת התלישות של הדמות. הדמות הנשית הופכת להיות המקבילה העכשווית של הגר המקראית, המגורשת, העזובה והבודדה. אך לא רק למציאות המקראית העגומה מפנה הצילום, אלא גם לתקופה היסטורית אחרת - למציאות חייהם של העניים, המהגרים והרעבים בתקופת השפל הכלכלי בארצות הברית של שנות ה-30, מציאות חיים שתועדה על ידי הצלמת דורותיאה לאנג. הדמות המפנה את ראשה ומבטה הצידה, היד המורמת ונוגעת בפנים, הגו הכפוף, מצטטים את אחד הצילומים המפורסמים של דורותיאה לאנג, אם לא המפורסם שבהם, אם נוודית. המציאות של פליטות, של הגירה, של חיים ללא בית, קושרים זה בזה את גורלן של הגר המקראית המגורשת, של הדמות חסרת הבית של דורותיאה לאנג, ושל הדמות המתוארת בצילומה של עדי נס. הגר של עדי נס מכסה את פיה, אולי כמי שלא מתאפשר לה להשמיע את קולה, ידה השנייה מונחת במעין חוסר אונים, ומבטה אבוד. אין אנו יודעים את סיפורה, אך המציאות הישראלית יכולה לספק מצבים רבים של תלישות ואובדן: מהגרים (עולים) הנתקלים בקשיי התאקלמות, אנשים מארצות רחוקות הנאלצים לעזוב את בתיהם כדי להפוך לעובדים חסרי זכויות בארץ זרה, וגם אזרחים ותיקים הנאלצים להתפרנס בדוחק. המונומנטאליות של הדמות, הציטוטים המקראיים והאמנותיים, הופכים אותה מדמות שוליים לדמות בעלת נוכחות ומשמעות, לדמות שאיננה עוד נתון סטטיסטי בדו"ח העוני או בכתבה על עובדים זרים.⁶³

הדוגמנית בתצלום של נס נבחרה בשל הדמיון בינה לבין הדמות של לנג, ושיערה סודר באופן דומה. גם הצבעוניות הכמעט מונוכרומטית בתצלום מתייחסת לצבעי השחור-לבן של התצלום המקורי. כמו הדמות

⁶³ ענת בסר מתוך "פניה של החברה הישראלית בצילומיו של עדי נס" הספרייה הדיגיטאלית של מט"ח

של לנג היא עקורה, ללא בית וגם פניה מביעות דאגה רבה לעתיד. אך הגר של נס היא דמות בודדה, אם ללא ילדיה, ותנוחת ידה הקעורה מביעה את הכמיהה או הגעגוע לילד שאיננו. האם השאירה אותו שם? האם נלקח ממנה כאן? האם חייה הקשים כלל לא אפשרו לה ללדת ילד?

הגר התנ"כית היא האישה האחרת, זו שילדה את בנו הראשון של אברהם, ישמעאל, וגורשה עקב קנאתה של שרה. ישמעאל נחשב לאבי האומה המוסלמית, וכך גירושה של הגר נתפס בעיני הפלסטינים כאלגוריה לגירושם הם מארץ ישראל על ידי היהודים. הדמות של נס היא קבצנית חסרת זהות לאומית. היא יכולה להיות יהודייה, ערבייה או פליטה. היא דמות של אם שאיבדה את בנה, רכושה ויעודה, בין אם במלחמה ובין אם בעוני.

נס מספר כי התייחס בתצלום לרגע שבו הגר ישבה הרחק מבנה הגוע, שאותו הניחה מתחת לשיח, ולכן הילד, כפי שמוצג בתצלום המקורי של דורותיאה לנג, אינו נראה.⁶⁴

"הכפר" 2012 :

בשנת 2012 הציג נס את סדרת "הכפר" בתערוכה שהוצגה במקביל בגלריה בתל-אביב, גלריה בפרץ וגלריה בניו-יורק. סדרת תצלומים זו, מציגה את שברו של החלום הציוני על ערכי עבודת האדמה שלו. התצלומים מציגים דמויות וסיפורים מהקהילה הכפרית בעמק יזרעאל, הנראים כגרסה מודרנית לאירועים ודמויות



מהתנ"ך, המשולבים באלמנטים מטרגדיה יוונית (התיש, המקהלה, העיוור והגיבור הטרגי).

"בניתי כפר שהוא מטאפורה לישראל, מקום קטן שהוקם אחרי טרגדיה. אמנם הנופים ירוקים והאנשים יפים אבל יש אווירה טעונה של סוד או טרגדיה שנמצאת בין השורות והיא תמיד נוכחת למרות שאף אחד לא מדבר עליה".

עדי נס חוזר אל האתוס הארצישראלי של ההתיישבות העובדת, ומציג מצבים יומיומיים-לכאורה בתמונות מהוקצעות. אך התפאורה הכפרית השלווה היא רק מעטה דק לדרמה שמחולל נס בכל אחד מהפריימים שלו. מתח סמוי רוחש ביצירות ומעביר אל הצופה שכבות על שכבות של מסרים - היסטוריים, פוליטיים ותנ"כיים.

⁶⁴ נועם טופלברג, מתוך אתר עמלנט מפגשים מן הסוד החזותי בעידן המודרני.

הסיטואציות הכמו-חבריות טעונות במבטים קשים, שנושאים פוטנציאל הנע בין האירוטי לאלים ולנפיץ. הגברים הנאים והחסונים מזכירים את גיבוריו הקבועים של נס, התמימים והמושכים. בסצנה עזה במיוחד מתעמתים 3 צעירים ישירי-מבט עם גבר מבוגר מהם, מעין דמות אב, כשהם אוחזים בקרניו של איל. את עקידת יצחק ההפוכה שמתקיימת היום, בתנועה הקיבוצית למשל, או במאבקי הדורות הנצחיים, הבלתי נמנעים.

בדימויי הכפר שלו, נס מצליח לגלם את תרבות השובע והעודף מבלי להראותה. דווקא בהיעדרה היא זועקת, לאחר שעיקרה כל אלטרנטיבה מכוחה. מותה של התרבות הנשגבת מגולם בידיים עמלות שהתרוקנו מתוכן.

כאשר אנשי "הכפר" נושאים עיניהם השמימה הם נראים כמצפים לגאולה.⁶⁵

⁶⁵ חגית פלג-רותם "ההתיישבות האובדת של הצלם עדי נס" גלובס 08/05/2012

דורותיאה לאנג (1895-1965 Dorothea Lange)

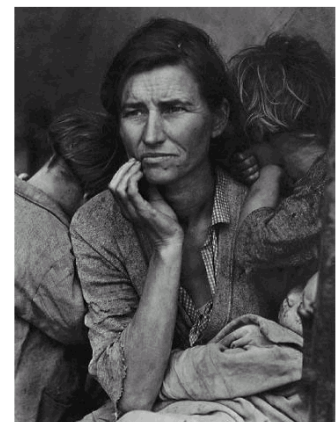
בודדות הן הצלמות שהצליחו להשאיר את חותמן על עולם הצילום בעת שהיה מקצוע שנשלט לרוב על ידי גברים.

היא נולדה בארה"ב לזוג מהגרים מגרמניה. ילדותה היתה טראומטית למדי (אביה נטש את המשפחה והיא חלתה בפוליו וכתוצאה מכך צלעה כל חייה). לאנג סיפרה שכילדה נכה היא ישבה שעות והתבוננה במתרחש דרך החלון. היא הכירה את הדמויות ברחוב ו"המציאה" סיפור שלם לכל אחת מהן. לטענתה היכולת שלה להתבונן ולהבין אנשים (מה שיתבטא היטב בצילומיה העתידיים) התפתחה עוד בשלב זה. היא מצאה את עצמה מרותקת לסיטואציות אנושיות יומיומיות כמו קהל של אנשים בתחנת אוטובוס, שורה של כביסה מתנפנפת ברוח, היא מצאה בזה יופי. למעשה כבר מילדות חלמה להיות צלמת. בשנת 1914, כשהייתה באמצע טיול בשדרה החמישית, דיוקנאות שהוצגו בחלון הראווה של הצלם ארנולד גנטה משכו את צומת ליבה. היא הוקסמה מהן כל כך עד שנכנסה לחנות, ביקשה שיעסיק אותה ומיד התקבלה לעבודה. זו היתה למעשה הפעם הראשונה בה פגשה לאנג באופן מקצועי את עולם הצילום. גנטה העניק לה את מצלמתה הראשונה. ב-1917 נרשמה דורותיאה לאוניברסיטת קולומביה ולמדה צילום. בתום לימודיה רכשה מצלמה בעלת פורמט גדול ושתי עצמיות והחלה לצלם, בתחילה צילמה את משפחתה וידידיה ואת הלול בחצר ביתה הפכה לחדר חושך.

היא עברה לניו-יורק, פתחה סטודיו לצילום והשתלבה יפה בין משפחות האצולה. שמה יצא למרחוק כצלמת איכותית שיודעת לקלוט היטב במצלמתה את אופיים של האנשים אותם היא מצלמת. בין 1935 ל 1940 צילמה במסגרת ה FSA ("מנהל לביטחון חקלאי האמריקאית").

סיפורו של צילום : אם נוודית 1936 :

במרץ 1936 סיימה לאנג משימת צילום באזור לוס-אנג'לס ונתקלה בשלט "מחנה קטיף אפונה". היא הייתה מותשת והחליטה להמשיך בדרכה, אך לאחר 20 דקות עשתה פניית פרסה וחזרה על עקבותיה. לאחר נסיעה בכביש בוצי גילתה מחנה שבו כ- 2500 עובדי חווה נודדים. הם הופנו לשם על ידי מודעות פרסומת בעיתונים שהבטיחו עבודה, אך בהגיעם למקום גילו



שהקרה הרסה את היבול.

היא החלה "מטיילת" במחנה האהלים ואז פגשה את מי שעתידיה להיות ה"סמל" של נודדי קערת האבק. מתוך יומנה האישי: "... ראיתי את האם המיואשת והרעבה, וניגשתי אליה כנמשכת אל מגנט . איני

זוכרת איך הסברתי לה את נוכחותי או את נוכחות המצלמה, ואיני זוכרת כי היא שאלה אותי שאלה כלשהי. צילמתי חמש תמונות, כשאני מתקרבת והולכת מאותו הכיוון. לא שאלתי אותה לשמה או לסיפורה. היא סיפרה לי את גילה, שלושים ושתיים שנים. היא אמרה שהם חיים מירקות קפואים שנקטפו מהשדות הסמוכים, ומציפורים שילדיה הרגו. היא מכרה את צמיגי מכוניתה על מנת לרכוש מזון. היא ישבה שם, באוהל הרעוע עם ילדיה סביבה, ונראה היה לה שתמונותיי יסייעו לה, ולכן היא סייעה לי. היה בכך שוויון מסוים..."

לאחר הצילום חזרו האישה וילדיה לחיי ההשרדות שלהם. לנג חזרה לביתה שבברקלי. אף אחת מהן לא תארה לעצמה שצילום האישה האלמונית יזכה למעמד מיתולוגי. רק בסוף שנות ה-70 התגלתה האמת על האישה האלמונית, כששלחה מכתב לעיתון המקומי וטענה שלמעשה נוצלה ע"י לאנג.

שמה היה פלורנס אוונס תומפסון. לדבריה: "הלוואי שלא הייתה מצלמת אותי. לא הרווחתי פני מהצילום. הצלמת לא שאלה לשמי. היא הבטיחה שלא תמכור את התמונה. היא אמרה שתשלח לי עותק. מעולם לא עשתי זאת." פלורנס אוונס תומפסון מעולם לא ביקשה להפוך ל"סמל" העוני של תקופת השפל הכלכלי ולטענתה היא וילדה סבלו רבות מן הצילום.

כאשר גדלו הילדים הם המשיכו להיאבק להשבת כבודה של אמם.

פלורנס אוונס תומפסון נישאה כבר בגיל 17 ובהיותה בת 32 כבר הייתה אם לששה ילדים (הקטנה שבהם הייתה אז תינוקת בת חצי שנה). למרות הקשיים והעוני היא לא הייתה מובטלת והיא עבדה בשדות ביום ובמסעדה בלילות כדי לפרנס את משפחתה. כשדורותיה לאנג פגשה אותם, הם היו בדרכם מקטיף סלק באזור אחד לקטיף חסה באזור אחר, ועקב תקלה במכוניתם נאלצו לעצור בניפומו. הפחד הגדול שלה היה שהממשלה תיקח ממנה את ילדיה בגלל חוסר יכולתה לדאוג לפרנסתם ולכן ביקשה שלאנג לא תפרסם את הצילום המנציח את מצוקתה.

מאוחר יותר התחתנה שוב וילדה שלושה ילדים נוספים. בעלה היה מובטל רוב הזמן והמצוקה הייתה גדולה. בהערות שצרפה דורותיה לאנג לצילום נכתב: "האנשים האלה מכרו את הצמיגים שלהם כדי לקנות אוכל. הם אכלו ירקות קפואים מהשדה". אולם בנה של פלורנס טען: "לא מכרנו את הצמיגים, כי לא היו ברשותנו צמיגים למכירה. אני לא מאמין שהצלמת שיקרה, היא כנראה ערבבה סיפורים שונים. אמא תמיד אמרה שהצלמת לא שאלה לשמה או פרטים אחרים עליה. היא גם הבטיחה לה שהנגטיבים לא יפורסמו, ושהיא עומדת להשתמש בתמונות כדי לעזור לאנשים במחנה.

לאנג העבירה את התמונות גם לעורך של "חדשות סן-פרנסיסקו". למחרת הצילום כבר התנוסס בכל העיתונים. הצילומים אכן הגיעו לגורמים המתאימים בוויינגטון, ואכן היתה להן השפעה מיידית. במהירות גויס סכום כסף גדול ונשלחה אספקת מזון ותרופות לניפומו. אולם פלורנס ומשפחתה כבר לא היו באזור. פלורנס ומשפחתה כבר עבדו במחנה בעמק פאג'ארו, והבנים הגדולים שעבדו בחלוקת עיתונים הופתעו לגלות את תמונת אימם בעיתון.

בקטלוג שצורף לתערוכה של דורותיאה לאנג כתבה האוצרת "סביר להניח שחייה של פלורנס תומפסון ניצלו בזכות הצילום הזה", מה שכמובן לא היה נכון.

"עזבנו את ניפומו זמן רב לפני שהמזון הגיע לשם, מספר אחד מבניה. ייתכן שהתמונה הצילה אנשים אחרים, אבל לא את שלנו. החיים שלנו המשיכו להיות קשים הרבה אחרי שהתמונה צולמה. הצילום הטיל כתם על החיים שלנו, אמא שלנו אהבה אותנו, היא אהבה מוסיקה, אהבה לרקוד, אם היה קצת כסף, היא קנתה לנו גלידה. כשהיה מגיע יריד לאיזור, נהגנו ללכת לבלות. לא הכל היה כל כך רע". לטענת הילדים מצבם לא היה שונה בהרבה משל שאר המשפחות. האם החרוצה והמסורה דאגה לילדיה ולא הגיע לה להיזכר עד סוף ימיה כאישה עצובה ומיואשת – היא לא היתה כזו.

כשפלורנס היתה בת 79, חלתה בסרטן. במהלך ניתוח שנערך כדי להקל עליה, לקתה בשבץ. ילדיה רצו לטפל בה בביתם אך היא נזקקה לטיפול סיעודי שוטף שאותו הם לא יכלו לאפשר לעצמם. הם החליטו להיעזר בצילום כדי לבקש עזרה מהציבור. להפתעתם נתרמו כ-\$35,000 על ידי אזרחים שהתמונה נגעה לליבם וכך יכלו לכסות את הוצאות האשפוז והטיפול באימם. התרומות הגיעו מכל רחבי ארה"ב בליווי מכתבים מרגשים. לראשונה, מספר בנה, הפך הצילום למקור של גאוה עבורנו".

בגיל 80 מתה פלורנס בביתו של בנה.

מאז שנות ה-70 של המאה הקודמת קירשנר הוא אחד מן הצלמים החשובים בישראל

בשנת 1979 צילם לירחון "מוניטין"

בשנת 82 עורר סערה ציבורית כשצילם את המשוררת יונה וולך בצילום שכלל עירום גברי ותפילין

הצילום נעשה בהשראת שיר מיני פרובוקטיבי שכתבה וולך. השיר עורר סערה עצומה והצילום בהשראתו עורר סערה משל עצמו. הוא צונזר במקומות רבים וירד מקירות מוזיאונים בשל החשש של החרמת תערוכות בהן הוצג.

בשנת 1987 פרצה האינתיפאדה הראשונה. הצבא הגיב באופן קשה ונהג לירות כדורי גומי לכל עבר. חפי מפשע רבים נפגעו. קירשנר היה מן האמנים הראשונים שהגיבו למצב הקשה ויצא לשטחים לצלם את שהתרחש. הוא הסתובב בשטחים בימיה הקשים והסוערים של האינתיפאדה כשהוא מצויד בכל אביזרי הסטודיו – רקע לבן, תאורה, וכ'... כשהבחין ב"אובייקט" מתאים הוא העמיד את הסטודיו וצילם.

קירשנר מספר: "המטרה המוצהרת הייתה לצלם נפגעים חפים מפשע משני הצדדים אך הצד הישראלי לא ממש שיתף פעולה. מהצד הפלשתינאי דווקא זכיתי לשיתוף פעולה כמעט מלא. יצאתי לשטח לצלם את "האויב" רחמנא לצלן. מבחינתי הצילומים הללו נועדו לחשוף את הדמויות שמאחורי התיאור הלקוני של 'צעיר\ה פלשתינאי\ת' ולהראות צד אחר, עמוק יותר ואנושי יותר. הבעיה הייתה כיצד מוציאים זאת מן הכוח אל הפועל? האם לצלם אותם בקונטקסט סביבתי או להוציא אותם מהקונטקסט של ביוז זורם ליד הבית ולצלם על רקע נייטרלי... בסופו של דבר החלטתי כי דמות נטולת הקשר סביבתי ואפילו בגדים (במקרה של הודא) אולי יוצרת אמפטיה אצל הצופה וגורמת לו שניה לעצור ולהיחשף, אולי, לתובנה חדשה ביחס לצד השני"⁶⁶

עורך העיתון מוניטין (שם עבד קירשנר) לא הסכים לפרסם את הצילומים מחשש לדעת קהל עויינת.

קירשנר כתגובה עזב את המגזין והציע את הצילומים שלו לרינו צרור מהעיתון "חדשות" שהסכים לפרסם אותם.

⁶⁶ תומר יעקבסון מראיין את מיכה קירשנר, מתוך המגזין קומפוזיציה 07, פברואר 2010

בשנת 1990 פורסמו הצילומים במוסף סוף השבוע של העיתון "חדשות" תחת הכותרת "אנשי המרד". סדרת הצילומים עוררה דיון נוקב של מבקרים ותומכים.

"עיישה אל קורד" מחנה הפליטים חאן-יונס 1988

בצילום מתוארת אם פלסטינית המחבקת את תינוקה - הצילום מתכתב עם "הפייטה" של מיכאל אנג'לו.



הצופה מביט בצילום ואין בו רמז בנוגע למצב התינוק. האם הוא חי? מת? פצוע? ישן? ומיהי גבורת הצילום: התינוקת שנפגעה מכדור גומי? או אמה שתינוקתה

נפגעה בעת שהייתה אחזה בחיקה?

הדימוי המפורסם יותר מן הסדרה הזו הוא הצילום של הודא מסעוד בת השנה, ממחנה הפליטים ג'באליה, שאיבדה עין מכדור גומי שנורה, לכאורה בשגגה, על ידי חייל ישראלי. בצילום הודא הפעוטה ממררת בבכי. היא עירומה ואוחזת בחזקה בידה של סבתה הלבושה שחורים ואשר רק כפות רגליה היחפות מבצבצות מבעד לגלבייה.

..."אלו הן אצבעות רגליים של אשה קשת יום שגם בשדה הולכת יחפה.

קירשנר מספר: "אני זוכר כמה נלחמתי לצלם את התצלום הזה, בעוד שזורקים עלינו אבנים, יש מלחמה מעלינו, אני לא יודע ערבית והן לא יודעות עברית. בעיני זהו אחד הצילומים החשובים שלי. הוא התצלום הכי מדויק שלי מבחינת הטיפול בשטחים הבנתי את משמעות הצילום כבר כשצילמתי אותו. עד היום אני לא מצליח להשתחרר ממנה מהודא"⁶⁷...



מאוחר יותר הפך הצילום לאייקון מחאה כנגד התנהלות המדינה ופעילות הצבא בשטחים הכבושים.

בשנת 2009 האמן דוד טרטקובר השתמש בצילום בכרזות של מפלגת "חדש"



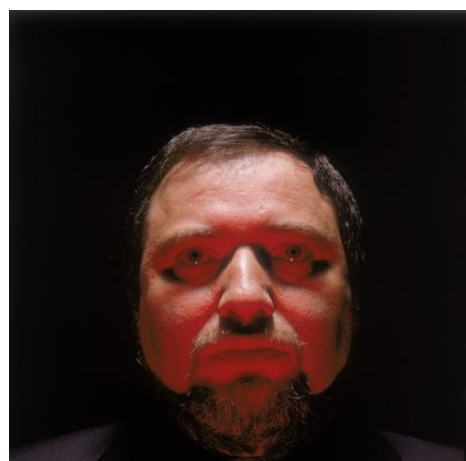
⁶⁷ אלי ערמון אזולאי. מתוך מיכה קירשנר נוקט עמדה. הארץ, ספטמבר 2011

במהלך שנות ה-90 ותחילת שנות האלפיים צילם מדור אישי בעיתון מעריב "הישראלים" במדור צילם בעיקר פורטרטים של אנשי חברה, תרבות ופוליטיקה. הוא צילם אותם כפי שפרש אותם בעצמו.

..."החווייה הישראלית" עבור 'מיכה קירשנר' היא קודם כל 'בני אדם'. במשך שנים מצלם קירשנר דיוקנאות של ישראלים. חלקם אנשים מפורסמים, המוכרים מתחומי הפוליטיקה, התרבות, האופנה והבידור, וחלקם "עמך", אנשים שונים, אנונימיים, ממגוון המגזרים והעדות בחברה הישראלית. יהודים, ערבים, דרזים ובדואים, ותיקים ועולים, דתיים וחילוניים, נחשפים במערוניהם מול עדשותיו, למרות, אולי בשל, האמצעים התיאטראליים, התפאורה והבימוי המוקפד, שקירשנר מפעיל עליהם ובתוכם הם מוצבים.



קירשנר, כמו צייד ערמומי ומיומן, גורר את דוגמניו אל מלכודת הסטודיו שלו, בכדי לדלות מהם את הצד הנסתר שבאישיותם. תצלומיו הם עדויות חיות למתח התמידי שבין התדמית החיצונית, הייצוגית, המיוחצ"נת, שמצלמיו מנסים לשדר, לבין הפן האנושי,



הממשי, הפנימי, שהם חושפים בעל כורחם. יותר מכך, בדרכו הייחודית, קירשנר מצליח לשזור את "האישי ביותר", שבכל אחת מדמויותיו, אל הסימנים ה"כלל-ישראלים".⁶⁸

⁶⁸ חיים מאור, מתוך קטלוג התערוכה "הישראלים", שהוצגה בגלריית תחנת הרכבת הטורקית, ב"ש, מאי 1997.