

פדגוגיה צילומית אקטיביסטית

יערה גיל גלזר

מבוא

הניסיון להגדיר מהי פדגוגיה צילומית אקטיביסטית במאמר הנוכחי הוא חלק מהדיון העכשווי בתפקידו החברתי-אקטיביסטי של הצילום.¹ הוא מנוסח באמצעות ניתוח דוגמה היסטורית מתקופת השיא של הצילום התיעודי-חברתי במאה העשרים: בית הספר לצילום של ליגת הצילום של ניו יורק (The New York Photo League) והשיח האסתטי-חברתי שנוצר במסגרתו בשנים 1936–1951. דוגמה זו היא אבן בוחן מוקדמת וייחודית של עיסוק בצילום תיעודי-חברתי כתחום של הוראה, למידה ופרקטיקה בעלות אופי אקטיביסטי ושל עיצוב שיח אסתטי-חברתי. לאור הדיון ארוך השנים, האקטואלי עדיין, בנוגע לקשר האמביוולנטי בין אסתטיקה לפוליטיקה,² ולאור העניין המחקרי והאוצרותי המחודש בקבוצת צלמים וצלמות זו בעשרים השנים האחרונות, הפניית המבט לעברה עשויה להאיר את הדרך לעוסקות ולעוסקים בפרקטיקה ובתיאוריה של צילום אקטיביסטי עכשווי.³

למושג פדגוגיה מובנים פילוסופיים, חברתיים, תרבותיים, פוליטיים ופרקטיים. לפי פיליפ מ. אנדרסון, "פדגוגיה היא הידע המקצועי של המורה והפרקטיקה של ההוראה, המצויים בתוך הקשר של תיאוריות של התפתחות אנושית ושל למידה, רפרודוקציה וטרנספורמציה תרבותית, קדמה פוליטית וחברתית, ועיסוק אינטלקטואלי". לדברי אנדרסון, שאלות המפתח של הפדגוגיה נוגעות לשלושה נושאים: "טבע הלמידה, מקורות הידע ותפקיד המורה".⁴ בשונה מפרקטיקת ההוראה כשלעצמה, חשוב להדגיש כי פדגוגיה היא "מדיום שנושא מסר",⁵ "תהליך חברתי המתרחב לזירה הפוליטית".⁶ כמו כן, בעוד הוראה מוגדרת כפעולה, הפדגוגיה מוגדרת כשיח המעוצב בין היתר על ידי תיאוריות, אמונות וסוגיות שנויות במחלוקת, כתהליך פתוח בעל פוטנציאל שיתופי, דיאלוגי וחתרני ליצירה ולשינוי.⁷ החיבור בין הגדרות אלו לבין הצילום האקטיביסטי של ליגת הצילום מכניס את המושג "פדגוגיה" להקשר של פעולה למען שינוי חברתי באמצעות צילום, ונותן מקום מרכזי לדיאלוג בין המורה לבין התלמידים, ולנושאי-מושאיו של הצילום.⁸

אקטיביזם במאמר זה מתייחס לפעולות שמטרתן לקדם "תודעה חברתית ופוליטית, העצמה ושינוי"; פעולות המתאפיינות באנרגיה, תשוקה, חדשנות ומחויבות, ובדרך כלל יזומות ומופעלות על ידי א/נשים פריבילגיים יחסית, למען א/נשים ו/או קבוצות מוחלשות או מופלות בחברה או בקהילה שאלה וגם אלה משתייכים אליה.⁹ כאן נדון האקטיביזם כמאפיין של הפדגוגיה הצילומית, וביסודה של "פדגוגיה צילומית אקטיביסטית" עומדות תפיסה ובחינה ביקורתית של המציאות החברתית באמצעות חיבור בין ידע, פעולה ואסתטיקה.

לאחר שרטוט המסגרת ההיסטורית של ליגת הצילום ובית הספר שלה, אדון בשלושה היבטים מרכזיים של הפדגוגיה האקטיביסטית של ליגת הצילום: (1) מקורות הידע הצילומי והאינטלקטואלי של מורי הליגה ותלמידיה; (2) האידיאולוגיה הפדגוגית של ליגת הצילום; (3) השיח האסתטי-חברתי שליגת הצילום יצרה וקידמה. בדיון מודגש הבדל מהותי בין הגישה הפדגוגית והאסתטית של סיד (סידני) גרוסמן לבין זו של אהרון ססקינד, באמצעות דיון בשני פרויקטים מרכזיים שהובילו בבית הספר של הליגה.

ליגת הצילום ובית הספר של ליגת הצילום

ליגת הצילום היתה קואופרטיב של צלמים שפעלו בעיר ניו יורק בשנים 1936–1951. הקבוצה צמחה מתוך ליגת פועלי הקולנוע והצילום (Workers Film and Photo League) הרדיקלית שנוסדה ב־1930. חברי הקבוצה היו מסורים לצילום תיעודי-חברתי שייצג אלטרנטיבה למדיה הפופולרית – מגזינים כמו *Life*, *Look* ו־*Fortune*. הם תיעדו את חייהם של תושבי שכונות עוני בניו יורק ודאגו לפרסם את התצלומים בכתבי עת שמאליים ובעיתונים שייצגו תודעה מעמדית, כמו *The Daily Worker*, *New Masses* ו־*PM*. עבודותיהם הוצגו בעיקר במוסדות ציבוריים שהיו שייכים לקהילות שבהן צילמו, כמו מרכזים קהילתיים וספריות, ואף בגלריית הצילום של הליגה. בנוסף לאלה, מרכיב מרכזי בפעילותה של ליגת הצילום היה בית הספר לצילום שהקימו והפעילו חבריה, במזרח במנהטן, והיה המוסד הראשון בארצות הברית שהתמקד בצילום תיעודי-חברתי.

ליגת הצילום השתייכה למילייה האמנותי והאינטלקטואלי השמאלי הפעיל בניו יורק בשנות השלושים והארבעים של המאה העשרים, וחלק ממגמת התיעוד החברתי הפרוגרסיבי שעלה בארצות הברית בשנות השלושים ודעך לאחר מלחמת העולם השנייה – על סף התקופה שבה הצילום התיעודי והשיח שלו נספגו בעולם האמנות ובעולם הפוטוג'ורנליזם המסחרי.¹⁰

רוב חברי ליגת הצילום היו בשנות העשרים לחייהם, בנים ובנות למשפחות מהגרים ממעמד הפועלים, שהתיישבו בלואר איסט סייד של מנהטן או ברובעים כמו ברוקלין וברונקס. הם פעלו בהשראת צלמים פרוגרסיבים כמו ג'קוב ריס ולואיס היין ומעבודת סוכנות הצילום של המנהל לבטחון החקלאות האמריקנית (Farm Security Administration) בתקופת השפל הכלכלי הגדול. כמו אמניות ואמנים רבים בני דורם, הם האמינו בכוחה של האמנות לחולל שינוי חברתי, וכמו פרטים וארגונים אחרים שפעלו למען זכויות אדם, צדק ושינוי חברתי, הם סומנו כארגון רדיקלי חתרני. בשנת 1947 הופיעה הליגה ב"רשימה השחורה" של רשימת הקבוצות ה"לא נאמנות", ביניהן כאלו שהוגדרו "טוטאליטריות, פאשיסטיות, קומוניסטיות או חתרניות" שהוגשה לנשיא טרומן בידי התובע הכללי טום קלארק.¹¹ בעקבות זאת, כצעד של תמיכה ומחאה, גדל מספר החברים בליגה לכ־200, אך כעבור ארבע שנים היא נאלצה להפסיק את פעילותה: לחצים פוליטיים מתמשכים הובילו לפרישת רבים מחבריה ולהידלדלות במספר הנרשמים לבית הספר, וגרמו בסופו של דבר לקריסתה הכלכלית ולסגירתה.

בית הספר לצילום של הליגה אפשר לימודי צילום בעלות סמלית בשעות אחר הצהריים והערב.¹² מוריו הכשירו כ-1,500 צלמים וצלמים שחלקם היו אף הם למורים בו, והיה מקום מפגש לצלמים מקצועיים וחובבים.¹³ מוריו לימדו כמה קורסים מעשיים ותיאורטיים, הפעילו חדר חושך קהילתי, וארגנו מפגשים ציבוריים והרצאות שבהם דנו בסוגיות של צילום בכלל וצילום תיעודי בפרט. ערוץ חשוב של שיח חדש זה היה הירחון *Photo Notes* שהוציאה הליגה – פרסום שהיה בין מגזין לפנזין, היווה במה מרכזית לדיון ושיח בצילום תיעודי-חברתי, ומהווה כיום מקור ראשוני עשיר למחקר על ליגת הצילום. הצלם אדוארד נסטון הגדיר אותו כ"מגזין הצילום הטוב ביותר באמריקה כיום".¹⁴

בית הספר לצילום של הליגה, שפעל כמוסד ללא מטרת רווח, הוגדר ב-*Photo Notes* כ"בית הספר הפרוגרסיבי ביותר לצילום בארץ".¹⁵ לטענת מייקל פרו, השיעורים המתקדמים של הליגה – אף שחבריה לא קראו להם כך – היו דוגמאות מוקדמות ל"סדנה המודרנית" – פרקטיקה של למידה והוראה שנוצרה בהשפעת הבאוהאוס ותנועות חברתיות פרוגרסיביות, ושולבו בה עבודה עצמאית על פרויקטים ושיח קבוצתי. מאפיין מרכזי של הסדנאות – שהתקיימו בתקופה שבה סדנאות לחינוך פרוגרסיבי נכנסו גם למוסדות אקדמיים להכשרת מורים בארצות הברית – היה "חינוך כמעבדה" ו"למידה דרך עשייה".¹⁶ גישה זו השתקפה למשל בהתעקשותם של מורי הליגה שהתלמידים ילמדו דרך התנסות מעשית, ברחובות, כשהם מצוידים במצלמותיהם, ולאחר מכן דנו בעבודותיהם בכיתה.¹⁷ צורת עבודה זו באה לידי ביטוי גם בקבוצות הצילום התיעודי שפעלו במסגרת הליגה. אותן Feature Groups כללו צלמים ותלמידים שצילמו בקבוצה או כיחידים בשכונות מעמד הפועלים בניו יורק. פעילות תיעודית זו כללה מעקב ארוך-טווח אחר שכונה מסוימת, במטרה ליצור היכרות מעמיקה עם תושביה וללמוד את מאפייניה.¹⁸

מייסדי ליגת הצילום ייחסו לבית הספר שלה תפקיד מרכזי בקואופרטיב, והוא היה הגוף המארגן והעקבי ביותר מבין פעילויותיה.¹⁹ בית הספר נפתח באופן רשמי בשנת 1938, והציע שלושה קורסים בני 15 שבועות שאליהם התווספו עוד בהמשך: קורס צילום בסיסי, קורס טכניקה, וסדנת הצילום התיעודי. את סדנת הצילום התיעודי המרכזית, שהתקיימה כקבוצת צילום, הוביל גרוסמן. במפגשי הסדנה שולבו גם הרצאות וטקסטים של חברים מתוך הוועדה המייעצת של הליגה, שכללה בין היתר את הצלמים פול סטרנד וברניס אבוט ואת בת זוגה, מבקרת האמנות והצילום אליזבת מק'קאוסלנד. בהמשך הובילו גם צלמים-מורים נוספים קבוצות של צילום תיעודי. הקורסים תוארו בגיליון אוגוסט של *Photo Notes* באותה שנה, עם דגש מרכזי על הקורס של גרוסמן:

מטרת הקורס היא לפתח מתודות ליצירת תעודות מצולמות. בכל שבוע הסטודנטים מקבלים משימות המתייחסות באופן ישיר לסוגיה של תעודה מצולמת. [בשיעורים מתקיימת] ביקורת עבודות, ואחריה הרצאה על שלב חשוב בהיסטוריה של הצילום, על ידי דמות ידועה בתחום. [...] שיתוף הפעולה של צלמים אלה עם ליגת הצילום מעידה על חשיבות הקורס.²⁰

מקורות הידע הצילומי-אינטלקטואלי

מורי הליגה האמינו שכדי לגלות את הפוטנציאל שלהם כצלמים, צריכים תלמידיהם להיות בקיאים בהיסטוריה של הצילום. בהקשר זה חשוב לציין כי ההיסטוריוגרפיה והתיאוריה של הצילום כאמצעי ביטוי תרבותי ואמנותי היו בשנות השלושים תחום מחקר וכתיבה צעיר ורענן. אלו היו השנים שבהם התעצב המושג "צילום תיעודי" – תחום הצילום שבו דגלה הליגה יותר מכול, ושהיה אז אמצעי ביטוי בולט של תקופת השפל הכלכלי.²¹ צלמים, מבקרים וחוקרים מתחומי האמנות, החברה והתרבות ניסחו הגדרות שונות למושג זה ודנו בו רבות. דוגמה לאופיו של דיון זה אפשר למצוא ברעיונות של שלוש דמויות מפתח שעסקו בתחום וכתבו עליו באותן שנים: בומונט ניוהול, היסטוריון ואוצר המחלקה לצילום של המוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק (ה"מומה"); רוי סטרייקר, ראש האגף ההיסטורי של המנהל לבטחון החקלאות האמריקנית (ה-FSA) וכלכלן במקצועו; ואליזבת מק'קאוסלנד, מבקרת אמנות שאף היתה חברה בוועדה המייעצת של ליגת הצילום. לטקסטים ולפרויקטים שיצרו שלושתם היה מקום מרכזי בגוף הידע שיצרה ליגת הצילום לתלמידיה.

ניוהול, היסטוריון הצילום שקידם במידה המשמעותית ביותר את תפיסת הצילום כאמנות עד לתקופתו, הדגיש את אופיו ה"ברור" של הצילום התיעודי בשונה מצילום כאחת מ"האמנויות היפות", והדגיש כי מאחורי תצלומים תיעודיים מוכרחה להיות מטרה סוציולוגית רצינית. מכל מקום, הוא ציין את חשיבות השילוב בין ההיבט האסתטי להיבט האינפורמטיבי, כולל יחסו הרגשי של הצלם לנושא המצולם. תפיסה זו התפתחה קרוב לוודאי בעקבות התודעותו לתצלומי ה-FSA, שאותם הגדיר כאסכולה חדשה בצילום. סטרייקר הדגיש את האחריות ואת המודעות החברתית הנדרשות מהצלם ואת ההיבט המוסרי של הצילום התיעודי. הוא אף התייחס להבדל המשמעותי בין תיעוד חברתי לבין דיווח אינפורמטיבי בצילום ולהיבטים החזותיים והטכניים, כמו חדות, דיוק בטונים, תשומת לב לקומפוזיציה וכדומה.²² מק'קאוסלנד הגדירה את הצילום התיעודי במאמר ב-"Photo Notes" כתחום הצילום הרלבנטי ביותר לתקופה, בשונה מגישות שבמרכזן עומדים היופי והניסיונות. גם היא התייחסה לחשיבות ההיבט האסתטי של הצילום התיעודי והתייחסה אליו כאל אסתטיקה חדשה.²³

מתוך גוף הידע המצומצם בתחום ההיסטוריה והתיאוריה של הצילום כאמצעי ביטוי תרבותי ואמנותי, בררו חברי ליגת הצילום טקסטים של כמה דמויות מפתח ושילבו אותם בתוכניות הקורסים שלימדו. יחד עם ניוהול, סטרייקר ומק'קאוסלנד הפכו חלקם לדמויות ידועות ביותר בהיסטוריה של הצילום האמריקני: לואיס היין, ברניס אבוט, פול סטרנד ואף ננסי ניוהול (בת זוגו של ניוהול, שהיתה צלמת, מבקרת ואוצרת צילום). חלקם היו חברים בוועדה המייעצת של הליגה, נתנו הרצאות במפגשים שארגנה, השתתפו בפעילויותיה וכתבו טקסטים לכתב העת *Photo Notes*.

למקורות הידע הצילומי והאינטלקטואלי ששימשו את מורי הליגה והכותבים ב-"Photo Notes" היה קרוב לוודאי תפקיד מרכזי בעיצוב התודעה הצילומית של תלמידיהם. רוב הסטודנטים – צעירים בשנות העשרים או העשרה לחייהם – גדלו ובגרו בסביבה חברתית-כלכלית דומה לזו

של מוריהם. לרובם לא היה ידע בתחום ההיסטוריה והפרקטיקה של הצילום והאמנות, ורק מעטים מהם היו בוגרי מכללות.²⁴ הטקסטים על צילום שגרוסמן בחר וערך לקורס שלו יצרו מאגר מידע שעל יסודו נבנה והוכנה במידה רבה הידע התיאורטי שלהם. הדגש באנתולוגיה זו היה, כמצופה, צילום תיעודי-חברתי, ואילו מגמות בצילום האמנותי הטהור נעדרו ממנה כמעט לחלוטין. מורי הליגה אף יצרו רשימה של "אמנים גדולים" בתחום הצילום והציגו אותם לתלמידיהם כדמויות מופת.²⁵ הרשימה כללה גם טקסטים מתוך כמה מגזינים לצילום כמו *US*

Camera ו-*Camera Work*, כמו גם מהמגזין השמאלי *Art Front*.²⁶

ברשימת הקריאה לקורס של גרוסמן נכללה גם המהדורה הראשונה של הקטלוג שליווה את תערוכת ההיסטוריה של הצילום שאצר ניוהול, והוצגה במוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק שנה לפני שנפתח בית הספר של הליגה (כשנה מאוחר יותר יצא הקטלוג לאור כספר ההיסטוריה הקאנוני והידוע ביותר של הצילום במאה העשרים, והתפרסם במהדורות מתוקנות שונות עד 1982). הליגה היתה אמנם ביקורתית כלפי הדגש ששמה התערוכה על צילום אוונגרד אירופי,²⁷ אך גרוסמן התייחס אל הקטלוג כאל מקור ש"עוזר" לנו להבין טוב יותר מה יכול להיות תפקידו [של הצילום], וכאלטרנטיבה למגזיני הצילום שעניינם, לדבריו, היה יצירת סנסציות או מכירה של ציוד צילום.²⁸ במאמר שהתפרסם בכתב העת *Parnassus* בחודש מרץ 1938 דן ניוהול במושג "הגישה התיעודית לצילום", וייתכן ששמות הצלמים המתעדים שציין בו השפיעו על ניסוח הקאנון של גדולי הצילום התיעודי של הליגה.²⁹

עם זאת, קרוב לוודאי שסגנון "הראייה החדשה" שניוהול הדגיש באותו קטלוג שגם גרוסמן השתמש בו הפך לחלק מהידע שהשפיע על תפיסתם האסתטית של צלמי הליגה. בדיונים עכשוויים בליגת הצילום מודגש השילוב בין תוכן תיעודי לסגנון מודרניסטי ברוח "הראייה החדשה" – בניסיונות שבאה לידי ביטוי למשל בזוויות צילום יוצאות דופן, בניגודיות חריפה, בשימוש אקספרסיבי בטשטוש – כמאפיין סגנוני ייחודי המשותף לרבים מצלמי ליגת הצילום.

גוף הידע הצילומי שיצרה ליגת הצילום בא לידי ביטוי גם בגיליונות *Photo Notes*. ניתוח האינדקס של גיליונות כתב העת מגלה כי אותו קאנון של צלמים מתעדים מיוצג גם בו. מלבד חברי הליגה, הצלמים הבולטים ביותר שהופיעו בגיליונותיו כנושאי כתבה או כמחברים הם לואיס היין (במידה הרבה ביותר), פול סטרנד, ברניס אבוט, דורותיאה לאנג ופרויקט הצילום של ה-FSA.³⁰ בגיליון דצמבר 1939 נזכרים במאמר על מדיניות התערוכות של הליגה שמותיהם של חלק מהצלמים הללו ושל כמה נוספים – כאלה ש"הניחו את היסוד הבסיסי לצילום כאמנות בפני עצמה". בהמשך נכתב: "כארגון בריא ומתפתח של צלמים, מדיניותנו היא להציג את עבודותיהם של אמנים גדולים אלה כדי ללמוד מהם באופן רציני וקפדני. כך נוכל לשלב באופן מעמיק את עבודתנו עם עבודתם של אלה שהקדימו אותנו. כך יהיה לנו גוף עבודה צילומית שישמש בסיס חזק לכל פעילויותינו בעתיד".³¹

לצד הקאנון המרכזי של צלמים דוקומנטריים, הוזכרו ב-*Photo Notes* גם כמה צלמים שייצגו את הצילום האמנותי הישיר – כולם מזוהים עם "הראייה החדשה" – כמי שהשפיעו השפעה משמעותית על בסיס הידע האסתטי של הליגה: "הצלמים הקשורים לליגת הצילום עבדו תמיד

תוך כדי שמירה על המסורות שהציבו סטיגליץ, סטרנד, אבוט ווסטון.³² בין הצלמות והצלמים שלא השתייכו לתחום הצילום התיעודי אלא לתחום ה"אמנות" מופיעים בחוברות *Photo Notes* שמות כמו אנסל אדמס ומיינור וייט, שעבודתם התאפיינה בגישה ישירה שאינה "אוונגרדית" מבחינת ניסיונות והפשטה.³³

גם לתערוכות שהוצגו בגלריה של ליגת הצילום – הזירה שבה הוצגו תערוכות צילום באופן העקבי ביותר באותה תקופה בניו יורק – ולצלמים שהוזמנו להרצות בה, היתה קרוב לוודאי השפעה רבה על תלמידי הליגה. בתערוכות הוצגו עבודות של צלמים דוקומנטריים שהוזכרו רבות ב-*Photo-Notes* וחלקם אף כתבו בו, כמו היין ולאנג.³⁴ בין הצלמים שהרצו בפני תלמידי הליגה היו רוברט קאפה, וו. יוג'ין סמית ולוטה ג'קובי. לדברי ון ארגון, הדמויות שהרצו והציגו בגלריה של הליגה ייצגו שילוב בין עולם התיעוד החברתי לבין עולם הצילום האמנותי ויצרו פלטפורמה לחיבור בין שני העולמות.³⁵ עם זאת, צילום המייצג אמנות לשם אמנות לא הוצג בגלריה, אלא רק אמנות שנגעה בהיבטים פוליטיים-חברתיים, כמו זו של ליזט מודל, אנרי קרטייה ברסון וג'ון הארטפילד.

אידיאולוגיה פדגוגית

בשער גיליון אוגוסט של *Photo Notes* שבו תוארו כאמור הקורסים של הליגה, הופיע טקסט שאפשר להגדירו כמניפסט הפדגוגי שלה. הטקסט משקף אג'נדה פרוגרסיבית, שמדגישה את הערך החברתי "העצום" של הצילום, ואת הצלם כמי שחובתו לתעד את העולם של ימינו. בין עקרונות היסוד בטקסט מצויה הטענה כי הצילום שייך לכולם, לא רק לקליקות אקסקלוסיביות של צלמים-אמנים. "המשימה של ליגת הצילום", נטען בסיכומו, "היא להשיב את המצלמה לידיהם של הצלמים הכנים, שישתמשו בה כדי לצלם את אמריקה. עלינו לכלול בין שורותינו את אלפי הצלמים החובבים של ניו יורק. עלינו אף לכלול בהן את הפועלים בעלי השאיפות היצירתיות שאינם מוצאים מספק בתוך משימות היומיום שלהם".³⁶

ה"מניפסט" מייצג במידה רבה את תפיסתו של גרוסמן, שאולי אף ניסח אותו. בין חברי ליגת הצילום התקיים שיתוף פעולה נרחב, אך אין זה מוגזם לקבוע כי הוא היה האחראי העיקרי לעיצוב האידיאולוגיה והפרקטיקה של בית הספר שלה. גרוסמן נולד בניו יורק למשפחת מהגרים יהודים דלת אמצעים, גדל בתנאי מחיה קשים, ופרש מלימודיו בסיטי קולג' של ניו יורק במטרה להקים את ליגת הצילום. הוא היה אוטודידקט ובעל ידע כללי נרחב, והיה רק בן 23 כאשר החל להוביל את הליגה.³⁷

הצלם ולטר רוזנבלום, תלמיד שהפך למורה, אמר כי גרוסמן היה "הכוח המניע העיקרי" של הליגה.³⁸ במקביל לעריכת *Photo Notes* ולתפקידו כמזכיר הליגה הוביל גרוסמן את קורס הצילום התיעודי המרכזי שלה. גם אהרון סיקינד, שהיה מורה בולט במשך שנים אחדות, הוביל קבוצת לימוד בשנים 1936–1940, ומורים נוספים לימדו קורסי יסוד בצילום, אולם אף אחד לא מילא את התפקיד זמן רב כמו גרוסמן, ונראה כי אף אחד מהם לא היה מסור לו כמוהו.

צלמים שלמדו ופעלו במסגרת הליגה זוכרים היטב חוויות רבות – עוצמה משיעורים, מפרויקטים, ממפגשים, ממוריהם, מצלמים מפורסמים שפגשו ומעבודות הצילום שאלוהן נחשפו, אך החוויות מקורס הצילום התייעודי המעשי של גרוסמן מתוארות כמשמעותיות ביותר. לדברי לואיס סטטנר, אף הוא תלמיד שהפך למורה בבית הספר של הליגה, הגישה של הליגה לצילום היתה במהותה גישתו של גרוסמן, ותלמידיו מספרים כי הוא השפיע עליהם עמוקות – כמורה וכאדם.

עם זאת, אישיותו של גרוסמן היתה מורכבת והיו לו גם מערכות יחסים מתוחות וקשות עם כמה מתלמידיו ועמיתיו. לדברי רוזנבלום, "הוא היה אדם בלתי רגיל – מבריק ופעלתן – וברמה האישית היה קשה להתמודד איתו אם הוא חש שאתה לא רציני". מצד שני, הוא נתן את כל כולו למי שהתמסר לצילום: "ליגת הצילום היתה החיים שלו והסטודנטים היו המרכז הרגשי שלו". בפרספקטיבה של 30 שנה, תלמידיו תיארו אותו בה בעת כ"אכזרי", "ברוטאלי", "מפחיד", "דעתן", "חזק" וכמי ששינה את חייהם, עיצב אותם, ושהלהט שלו לצילום היה חודר, ממריץ ומעורר השראה.³⁹ בנוסף לקפדנותו ולדרישתו להתמסרות מלאה לעבודת הצילום, התעוררו בין גרוסמן לבין חברים בליגה מתחים בשל דעותיו השמאליות הרדיקליות והיוכחים שנהג לנהל סביבן; שני המאפיינים הבולטים הללו בהתנהגותו זיכוהו בכינוי "הקומיסר".⁴⁰

הקורס של גרוסמן, שהיה כאמור המרכזי והוותיק ביותר בין הקורסים של הליגה, מתואר באופן מפורט יותר מקורסים אחרים ב-*Photo Notes*. ממודעה מ-1949 המתארת אותו עולה כי גרוסמן יצר למעשה אסכולת צילום שכללה בהמשך צלמים רבים שהיו תלמידיו:

גרוסמן מלמד את הקורס הזה תקופה ארוכה, ורבים מהצלמים הטובים שהתפתחו במסגרת הליגה קיבלו ממנו את מרב השראתם. זהו קורס של עבודה מעשית עם מינימום של הרצאה, ודגש על העבודה הממשית של התלמיד. השיעורים מתנהלים על בסיס שולחן עגול. התלמידים מביאים את עבודותיהם לשיעור, ומפתחים את הטכניקה ואת הגישה שלהם לצילום באמצעות הדרכה וביקורת.⁴¹

בקורס הצילום התייעודי נשלחו כאמור הסטודנטים לצלם בחוץ באופן בלתי אמצעי, ולאחר מכן פיתחו הבנה איך לצלם ומדוע. העקרונות המרכזיים של הקורס היו: 1. לצילום יש תפקיד חברתי, 2. לתפקיד זה יש בסיס היסטורי ותרבותי, 3. לתצלומים צריכה להיות משמעות אישית כמו גם חברתית ואסתטית. לדברי סנדרה וינר, כל אחד נדרש לפתח השקפת עולם: "לא הספיק לצלם את הילד הרעב עומד ליד פח האשפה".⁴²

המפגשים של קבוצת הצילום התייעודי התקיימו בדרך כלל בדירתו של גרוסמן, שהיתה למעין סניף של הליגה. באופן רשמי הם התקיימו בין שמונה לעשר בערב, אך לעתים קרובות נמשכו עד מאוחר בלילה או עד לפנות בוקר. הדיונים, שהתבססו על ניתוח התצלומים של חברי הקבוצה, היו פתוחים ומלאי חיים. הם התבוננו יחד בתצלומים, חקרו את הפרויקטים שבחרו, ודנו בבעיות הרבות שעמדו בפני צלמים צעירים בתקופת השפל. "ההתפתחות האישית של כל אחד, השפעת צורות אמנות אחרות, הקשר שלנו לעולם שבו אנו חיים – הכול היה פתוח לדיון. היינו חופשיים לחקור את כל ההיבטים של הצילום, כמו גם את צרכינו ורצונותינו האישיים", סיפר בדיעבד ולטר רוזנבלום. כל מפגש, לדבריו, "היה משהו שיש לנצור ולזכור".⁴³

נוכחותו הפדגוגית של גרוסמן אתגרה את הסטודנטים בקורס הצילום התיעודי בהנחייתו ודחפה אותם "לגלות מי הם ומה חשוב להם".⁴⁴ הם קיבלו ממנו עידוד ליצור פרויקטים בשכונות שבהן חיו או גדלו, שהיו לא פעם שכונות עוני, לאסוף מידע ולשוחח עם קבוצות כמו איגודי דיירים. הם התבקשו לחקור ולהציג את "הצרכים והרצונות של האדם הממוצע בקהילה נתונה; תסכול והשפלה, שמחה וצער, וכאשר אפשר – להראות אילו גורמים תורמים לכך ומה נעשה כדי להביא לידי חיים טובים יותר".⁴⁵ סטטנר מספר שגרוסמן עודד אווירה של "תן וקח" בין צלמים לבין הסובייקטים שלהם,⁴⁶ גישה שאולי שאבה השראה מפרויקטים דומים שהתקיימו במסגרת הניו דיל באותה תקופה. באחד הפרויקטים האלה תיעד גרוסמן את חיי הרחוב ושעות הפנאי בהארלם במסגרת המנהל לקידום עבודה (WPA) של הניו דיל. סוניה הנדלמן תיארה את הסדנאות של גרוסמן כ"פגישות עיניים, לב ונשמה".⁴⁷

הגישה שקידם גרוסמן היתה קרובה לגישתו של רוי סטרייקר, ראש פרויקט הצילום של ה-FSA, שביקש מצלמיו ללמוד ולחקור את נושאי הצילום שלהם וליצור קשר עם האנשים שאותם צילמו. אולם גישתו של גרוסמן היתה רדיקלית יותר מבחינת מידת המעורבות של הצלמים, הן מפני שרבים מהם צילמו בסביבה שבה גדלו וחיו, ולא הגיעו מהצפון האורבני אל האזורים הכפריים כ"אחרים" וכצופים מבחוץ, והן מפני שתפקידם כ"צופים משתתפים" היה מעמיק וממושך יותר. ולטר רוזנבלום, לדוגמה, יצר סדרת תצלומים ברחוב פיט (Pitt) בלואר איסט סייד, קרוב מאוד למקום שבו נולד. הדור הבא של מורי הליגה, כמו רוזנבלום עצמו וכמו דן ויינר, המשיכו במסורת זו, ותלמידיהם חזרו אף הם לשכונותיהם או לשכונות ילדותם.⁴⁸ "הצילום מבפנים" וההזמנה של כל אחד לקחת חלק בפעילות הליגה, וכן הצגת התצלומים במוסדות שכונתיים קהילתיים ולא במוזיאונים וגלריות לאמנות, מבשרים את הגישה העכשווית של צילום שיתופי.

מאפייני הלמידה העצמאית בסגנון ההנחיה של גרוסמן באו לידי ביטוי גם בחדר החושך, שאליו כמעט ולא נכנס. הוא לא רצה שהטכניקה תהפוך למחסום, והעדיף ללמד אותה רק לאחר ההתנסות הראשונית במדיום הצילומי.⁴⁹ הקורס שלו הדגיש את התפקיד החברתי של הצילום, את בסיסו ההיסטורי והתרבותי ואת המשמעות האישית של התצלום, כמו גם את ההתפתחות האישית של התלמידים, שהיתה בעיניו חשובה כמו ההיבטים החברתיים והאסתטיים.

גם לעמדתו החברתית-כלכלית של גרוסמן היתה השפעה רבה על השיח האסתטי שעיצב. ניתוחי התצלומים שלו הובילו תלמידים להביא בחשבון גם את השפעתם של כוחות חברתיים וכלכליים על האמן. במובן זה מבשרת גישתו הפדגוגית את ההיבט הביקורתי בגישת התרבות החזותית העכשווית, העוסקת בין השאר בשאלות כמו האם ניתוח כלכלי של תפקיד הצייר בחברתו עוזר לנו להבין צילום, או מה הקשר בין עליית המעמד הבורגני ובין התפתחות הציור המופשט והצילום הפיקטוריאלי.⁵⁰

הגישה האסתטית-חברתית שקידם גרוסמן כמורה-צלם עולה מדבריהם של צלמים וצלמות שהיו חברים בליגת הצילום. הוא מתואר כמי שהשקיע מאמץ כדי לחבר בין צורה לתוכן, ולארוג אחריות חברתית, כבוד ודיאלוג עם המצולמים יחד עם חופש אמנותי ויצירתי. עבודותיהם של שני צלמים מתעדים בולטים בני התקופה, לואיס היין ופול סטרנד, השפיעו עליו במידה רבה.⁵¹

על אף שמפתה להתייחס להיין ולסטרנד כמטונימיות לתוכן ולצורה, בהתאמה, השפעתו של הראשון פעלה על גרוסמן בשני המישורים, בעוד השפעתו של השני היתה בעיקר סגנונית. גרוסמן העריץ את הריאליזם הגולמי והאותנטי של היין, אך גישתו כלפי עבודותיו וכלפי סגנון ההוראה של סטרנד היתה אמביוולנטית. על אף שגם הוא וגם סטרנד ביקשו לחקור כיצד צורה יכולה לבטא מסר חברתי, גרוסמן היה ביקורתי כלפי הסטנדרטים הטכניים הגבוהים של סטרנד, וכלפי העדיפות שנתן ל"הדפס יפה".⁵² סטרנד מצדו האמין כי הצילום התייעודי מתרכז לעתים

קרובות בתוכן על חשבון היבטים אסתטיים כמו קומפוזיציה או איכות הדפסה.⁵³

האידיאולוגיה הפדגוגית שהוביל גרוסמן כמו מתומצתת על דרך ההשוואה בפמפלט "כיצד יש ללמד צילום?" שפרסמה הליגה בשנת 1948. הפמפלט מודיע על תערוכה שהוצגה בגלריה של הליגה, בהשתתפות סטודנטים מבית הספר לצילום של ליגת הצילום וסטודנטים מבית הספר לאמנות של קליפורניה, שנוסד על יד אנסל אדמס ב-1946, שהוצגה בגלריה של הליגה. באמצעות השוואה בין שני בתי הספר פורש הפמפלט שלושה ערוצים המשרטטים את האידיאולוגיה של כל אחד מהם: הטכניקה, הידע הצילומי ומטרות בית הספר.

המשותף לשני המוסדות הוא "העניין העמוק" שלהם בקידום ההתפתחות היצירתית של צלמים צעירים, אך בית הספר בקליפורניה מתואר כמוסד השואף להעניק לתלמידיו "שליטה מוחלטת במדיום", ואילו בית הספר של הליגה מתואר כמסגרת שמספקת לתלמידיה את המינימום הטכני הנחוץ.⁵⁴ הידע הצילומי של תלמידי בית הספר בקליפורניה נסמך, לפי הפמפלט, על קורסים בתולדות העיצוב ובתולדות האמנות, כמו גם על "עבודותיהם של הצלמים הגדולים של החוף המערבי" וחומרים חזותיים מזדמנים, כמו תערוכות נודדות, ספרי צילום ותיקי עבודות. הידע הצילומי של חברי ליגת הצילום, לעומת זאת, מתואר כידע שמתבסס על "עולם האמנות העשיר של כל הזמנים" המצוי בניו יורק. מטרתו המוצהרת של בית הספר בקליפורניה היא "לצייד את התלמיד ביכולות הטכניות הגבוהות ביותר ובניסיון בצילום כמקצוע וכביטוי יצירתי", ואילו על ליגת הצילום נאמר שהיא "מבקשת לסייע לתלמיד להתפתח באמצעות הגילוי שהצילום הוא חלק מחייו".⁵⁵

שיח אסתטי-חברתי

בהמשך להדגשת ערכו החברתי של הצילום ואחריותו של הצלם הדוקומנטרי באותו מניפסט פדגוגי שתואר קודם, מופיעה פסקה המשרטטת את העמדה האסתטית של הליגה על דרך השלילה: "הצילום סבל זמן רב מההשפעה המכשילה של הפיקטוריאליסטים מצד אחד, ומצד שני מהמודרניסטים לכאורה, שפרשו לתוך כת של פילטרים אדומים וזוויות מבלבלות, האהובים מאוד על יצרנים של ציוד צילום...". אלה, נאמר בהמשך, נתפסים בציבור הרחב כנציגיה הידועים ביותר של אמנות הצילום, ותפקיד הליגה, כאמור, הוא לשנות זאת.⁵⁶

אם כן, השיח האסתטי-חברתי של הליגה המצטייר במניפסט, המשקף כאמור את תפיסת העולם הצילומית של גרוסמן, דחה את הצילום הפיקטוריאלי ששגשג בסוף המאה התשע-עשרה

ובתחילת המאה העשרים ואף גילה אמביוולנטיות בולטת כלפי ה"מודרניזם" שייצגה תנועת "הראייה החדשה". על כל פנים, הקשר עם "הראייה החדשה" היה מורכב יותר, וכלל, כאמור, השפעה סגנונית שלה על חלק מצלמי הליגה. מה שמפריד בין שתי הקבוצות הוא האג'נדות שלהן, שהיו שונות בתכלית. צלמי "הראייה החדשה" התעניינו לפני הכול בחקר הצורה הטהורה בטווח האפשרויות של המצלמה, בעוד הדבר החשוב ביותר לצלמי ליגת הצילום היה תוכנו של התצלום: הסצנה החברתית בכלל, ושכונות של המעמד הנמוך בניו יורק ותושביהן בפרט.⁵⁷

כאמור, רוב תלמידי ליגת הצילום לא החזיקו בידע נרחב על תולדות הצילום והאמנות. בשנות השלושים והארבעים היו רק מעטים מהם בוגרי מכללות, ונראה כי היו צמאים לידע שרכשו מגרוסמן וממורים אחרים, וודאי קיבלו אותו כסוג של תורה או מטה־נרטיב יחיד. מכל מקום, השיח האסתטי־חברתי שהם ספגו לא היה חד־ממדי כפי שהוא עלול להצטייר. מחלוקות בנוגע לגבול שבין החברתי והאסתטי בין חברי הליגה – מורים כתלמידים – עיצבו את אופיו באופן מורכב. את המחלוקת העיקרית בסוגיה זו מייצגות גישותיהם של גרוסמן ושל סיקינד, אשר הובילו שני פרויקטים מרכזיים לתלמידים מתקדמים: קבוצת הצילום התיעודי "צ'לסי דוקומנט" בהובלת גרוסמן, וקבוצת הצילום התיעודי "הארלם דוקומנט" שהוביל סיקינד.⁵⁸ אף ששני המורים באו ממשפחות מהגרים יהודיות עניות בלואר איסט סייד של ניו יורק ומתנאי חיים דומים, תפיסותיהם מייצגות שני קטבים בתפיסה האסתטית־חברתית של צלמי הליגה.

הפרויקט "צ'לסי דוקומנט" (לדוגמה, תמונה 1) עסק בתיעוד בשכונת צ'לסי, שהתאפיינה בניגוד בין דירות ישנות במצב רעוע לבין בנייה חדשה וטובה יותר, לצד מבני תעשייה. הצלמים שהשתתפו בפרויקט יחד עם גרוסמן היו סול ליבסון וארתור ליפציג.⁵⁹ הם יצרו קשר עם תושבים בשכונה ועם "ליגת הדיירים" (Tenants League) ולמדו לעומק את תנאי החיים בשכונה ואת מאפייניה, עם דגש על הניגוד בין המבנים הישנים והחדשים.⁶⁰ הפרויקט הוצג בגלריה של ליגת הצילום ובמוסדות השייכים לקהילה של צ'לסי, כמו ליגת הדיירים וגילדת הדסון (Hudson Guild) – ארגון קהילתי־פרוגרסיבי לשירותים חברתיים שנוסד בצ'לסי בסוף המאה התשע־עשרה ופועל עד היום.

ב־*Photo Notes* הגדירה מק'קאוסלנד את הפרויקט כחלוצי, בשל שילוב התצלומים והטקסט שהשלימו אלה את אלה ליצירת "עדות אקספרסיבית כנגד הכאוס והברוטליות של מצב הדיור בניו יורק". התצלומים והטקסטים, שהוצגו על גבי חמישה לוחות, העבירו יחד מסר אקטיביסטי באמצעות הצגת המצב הקיים וקריאה לתושבים לשנותו. על הלוח הראשון נכתב "אנחנו חיים כאן", לצד תצלומים שתיעדו, לדברי מק'קאוסלנד, תנאי חיים תת־אנושיים. בהמשך הוצגה הקריאה: "מדוע אנו חיים כך? אם נתארגן למאבק, לא נהיה חייבים לחיות בצורה כזו". לצד הקריאה הוצגו תביעות ממשיות מהמשלה לשנות את פני השכונה באמצעות דיור ציבורי ובנייה איכותית (שתכלול למשל הגנה מפני שריפות, שירותים ומקלחת פרטיים ואוורור) בשכירות נמוכה, שירותי בריאות, בית חולים וגני משחקים. צוינו גם דוגמאות לשיקום שהתקיים בשכונות אחרות, כמו ויליאמסבורג והארלם, כדי להראות שהשינוי אפשרי ובר־השגה. מלבד התייחסות ביקורתית שולית של מק'קאוסלנד להיבט הטכני של התערוכה, היא היללה אותה וטענה כי שילוב המדיה המצולמת והכתובה פועל "למען האנשים".⁶¹



Sid Grossman, Untitled (Laundry, Chelsea Document) © Howard Greenberg Gallery, New York

הפרויקט "הארלם דוקומנט" (לדוגמה, תמונה 2) שהוביל סיוסקינד במשך כשנתיים, בשנים 1938–1940, מתואר כשאפתני וארוך הטווח ביותר מבין הפרויקטים של קבוצות התיעוד של הליגה.⁶² חברי הקבוצה זכו לעתים קרובות בתחרויות הצילום החודשיות של הליגה, חלק מתצלומיהם הודפסו במגזינים פופולריים כמו *Look*, *Fortune* ו-*US Camera*. התערוכה *Harlem Document* היתה תערוכת הליגה הראשונה שסוקרה ב"ניו יורק טיימס". היא הוצגה בכמה חללים ברחבי ניו יורק, כולל בבית הספר החדש למחקר חברתי ומרכזים קהילתיים, וב-YMCA בהארלם. הפצה זו של התצלומים, מכל מקום, אינה מעידה רק על התקבלות הפרויקט, אלא גם על גישתו של סיוסקינד לצילום כאמנות. בעוד גרוסמן התנגד להצגת צילום תיעודי חברתי בגלריות לאמנות ובמגזינים הפופולריים, נראה כי סיוסקינד היה דווקא מעוניין להציג את העבודות של קבוצתו גם בזירות השייכות לעולם האמנות. אף שמורי הליגה עודדו את הסטודנטים לבקר במוזיאונים ובגלריות לאמנות כדי להרחיב את השכלתם ולשכלל את אופני ההתבוננות שלהם, גרוסמן חשב שהגלריות מבזות את האמנות ומתייחסות אליה כאל סחורה.⁶³



Aaron Siskind, *Crazy Quilt*, 1938 © Courtesy of the Aaron Siskind Foundation © Courtesy George Eastman Museum - digital positive from the original negative in the George Eastman Museum's collection.

כמו מפגשי הקבוצה של גרוסמן, גם מפגשי הקבוצה של ססקינד התקיימו בדירתו, באווירה משפחתית וקרובה. היא כללה את מוריס אנגל, ג'ק מאנינג, לוסי אסג'ין, ביאטריס קוסופסקי והרולד קרוסיני.⁶⁴ מדבריהם של חברי הקבוצה עולה כי ססקינד עבד איתם באופן שיתופי, ובה בעת נתפס גם כמנהיג וכדמות אב כריזמטית.⁶⁵ חברי הקבוצה שיצרה את "הארלם דוקומנט" דנו בשאלה כיצד תצלום תיעודי יכול להיות אפקטיבי מבחינה חברתית אך גם "נכון" ו"טוב".⁶⁶ תצלום כמו "משחק כדורגל" של קרוסיני, לדוגמה (תמונה 3), נחשב על ידי חלק מחברי הקבוצה לפורמליסטי ואסתטי מדי, בשל העניין שגילה קרוסיני בדוגמאות שיצר צלם של השחקנים שצולמו מנקודת מבט גבוהה. ויכוח סוער בין גרוסמן שהצטרף לחלק ממפגשי הקבוצה לבין קרוסיני כמעט והסתיים בפגיעה גופנית, ומעיד על הלהט האידיאולוגי שאפיין דיונים כאלה בין חברי הליגה.⁶⁷

למרות המכנים המשותפים, גישתו של ססקינד לצילום תיעודי חברתי מצטיירת כשונה באופן מהותי מזו של גרוסמן. בצעירותו היה ססקינד פעיל פוליטי וסוציאליסט, אך נראה כי להט זה כבה בהמשך. בנוגע ל"הארלם דוקומנט" הוא הצהיר בדיעבד כי לא היתה מאחוריו אג'נדה פוליטית.⁶⁸ עמדתו האפוליטית עולה מדו"ח על פעילות קבוצת "הארלם דוקומנט" שפרסם בגיליון יוני-יולי 1940 של *Photo Notes*. בשונה מגרוסמן, ששם דגש על חשיבות הסובייקטים – הקשר האישי עם הנושא המצולם באופן כללי, האינטראקציה עם המצולמים, הרגישות לרגשותיהם והזדהות עימם – בדיווח של ססקינד מושם דגש מרכזי על הצלמים-אמנים – הצורך ב"אחדות" וב"קרקע משותפת" במובן האסתטי בין חברי הקבוצה. מטרת הקבוצה אינה מוגדרת אצלו במונחים



Harold Corsini, *Playing Football*, 1939 © Estate of Harold Corsini וגם Courtesy George Eastman Museum

אקטיביסטיים (כלומר קידום שינוי חברתי), אלא כיצירת עבודה תיעודית מתוך מגיעים אישיים: "במקום להתחיל בלמידה של התבטאויות ביקורתיות על צילום תיעודי על ידי מודרניסטים מפורסמים (כמו סטרנד לדוגמה) וסקירת המסורת שלו (ההליך של קורס הצילום התיעודי של גרוסמן), אנו עוסקים בשאלה כיצד רעיון מתעורר לחיים בתצלום ובמאפיינים המיוחדים של חיים אלה", כתב סיקינד. המשך התיאור כולל דוגמאות לאופני התבוננות בנושאים של צילום תיעודי ברחוב, המייצגים יותר את גישת "הצופה מהצד" מאשר את גישת "הצופה המעורב". למשל: "האיש הזה ממהר, זוהי חומת לבנים יציבה, לחם טעים, איזה בחור מתנשא...".⁶⁹

הבדל נוסף בא לידי ביטוי במוסכמות האתיות-אסתטיות לצילום בני אדם במרחב הציבורי. התלמידים קיבלו ממוריהם הנחיה לצלם א/נשים כמייצגי שינוי חברתי, אך הוזהרו שלא לצלם אותם בסיטואציות שברירות באופן קיצוני, ולא להפוך אותם למושאי הערצה או לראות בהם "מוזרים או ציוריים". הם אף התבקשו על ידי מוריהם להימנע מסנטימנטליות ומהגזמה.⁷⁰ אך גם בנקודה הזאת ניכר הבדל בין גישתו של גרוסמן לזו של סיקינד: בעוד גרוסמן ואחרים עודדו עבודה עם מצלמות קטנות במטרה לתת למצולמים תחושה נוחה ולא מאיימת, סיקינד עבד עם מצלמה גדולה ומקצועית שהבליטה את נוכחותו כצלם.⁷¹

בממד האתי, במבט של חלק מצלמי "הארלם דוקומנט" ניכרת האחדה סטריאוטיפית של הסובייקטים המצולמים. אמירתו-הכרתו של סיקינד בדיעבד, כי "היו הרבה דברים יפים

שהתרחשו בהארלם, ומעולם לא הראינו את רובם", היתה ברורה מאליה לגרוסמן, שהדגיש את הצורך לצלם היבטים שונים ומורכבים של חיי עוני – רגעי קושי וצער כמו רגעים של שמחה.⁷² מאוסף תגובות שאספו צלמי קבוצת התיעוד מתושבי הארלם שצפו בתערוכה ב-YMCA, אף על פי שברובן משתקפת התלהבות גדולה מהתצלומים, עולה בעייתיות זו ומשתקפת בתגובות כמו "למה להראות רק צד אחד של החיים בהארלם"; "מה לגבי הצד האינטלקטואלי והתרבותי, כמו האלפים הלומדים בבתי-ספר ללימודי ערב, הכנסיות והפורומים השונים, הספרייה וקוראיה הנלהבים?", "צלמו תמונות שמציגות שחורים באור חיובי יותר".⁷³

על אף שבין חברי קבוצת "הארלם דוקומנט" היו שחשבו כי התצלומים מדברים בעד עצמם ואין צורך לחבר אותם למילים,⁷⁴ התערוכה לוותה בטקסט כתוב בן ארבע פסקאות מאת הסוציולוג השחור מייקל קרט. קרט הציג נתונים על העוני והאפליה הגזעית בהארלם, כולל העובדה כי יותר מ-90 אחוז מהדירות בהארלם שייכות ללבנים, שרובם אינם מעסיקים שחורים. ב-1940 הציגו גם כתבי העת הפופולריים *Look* ו-*Fortune* סדרה מתוך פרויקט ה"הארלם דוקומנט" לצד טקסט של קרט; ב-*Look* הוקדשו לפרויקט שישה עמודים במאמר שכותרתו 244,000 *Native Sons* – פרפראזה על ספרו הידוע של הסופר השחור ריצ'רד רייט "בן הארץ" (*Native Son*) שראה אור באותה שנה.⁷⁵ מכל מקום, למרות הבמה החשובה שקיבלו התצלומים במגוון, הקולות שעלו מקרב תושבי הארלם מהדהדים בביקורת העכשווית על הפרויקט ועל הכתבות המצולמות, וסבורה שהם נכשלו בייצוג השחורים בהארלם והציגו אותה כ"שכונה עגמומית המתאפיינת בתפקוד לקוי".⁷⁶

הביוגרף של סיסקינד, קארל צ'ארנוזה, טען כי ככל שסיסקינד התעמק בצילום, פחת השכנוע שלו באפקטיביות התיעוד של חוליי החברה, והוא הפך ער יותר לעולם האמנות.⁷⁷ לדברי טאקר, סיסקינד ניסה – כמו חבריו האמנים והמשוררים המודרניסטים בני התקופה – לעצב סוג חדש של יצירת תמונות בצורות ביטוי חדשות – הגישה האופיינית ל"ראייה החדשה".⁷⁸ כפי שמשמע באופן עקיף מדבריו, "אזור המאבק ... הזירה", עבר מבחינתו מהרחוב ל"מישור השטוח" של הצילום המופשט, בהשפעת קנבס הציור של חבריו לאסכולת האקספרסיוניזם המופשט, והדגש עבר מן הנראות של העולם לתפיסה רגשית סובייקטיבית שלו.⁷⁹ בשנת 1940 עזב סיסקינד את הליגה, בין השאר כיוון שחבריו דחו את נטיותיו ה"אמנותיות". תגובות לפרויקט תיעודי של קהילה דתית בקיפ קוד שהוא יצר במקביל ל"הארלם דוקומנט", שבו הודגשו ארכיטקטורה וצורות, ממחיש אי-סובלנות זו. כשהפרויקט הוצג בפני הליגה, סיפר סיסקינד, "זה היה נורא. גונית על כך שצילמתי תמונות של אנשים בני המעמד הבינוני ושל אנשים עשירים".⁸⁰ על אף שגרוסמן היה זה ששכנע את סיסקינד להצטרף לליגה, היחסים בין השניים היו מתוחים בשל עמדותיהם הפוליטיות והאסתטיות השונות. גרוסמן לא אהב את הנטייה הפורמליסטית של סיסקינד, ואילו סיסקינד אמר כי שנא את ניסיונותיו של גרוסמן "להמיר אותי לקומוניזם".⁸¹

במהלך השנים, מכל מקום, היה "הארלם דוקומנט" לפרויקט המפורסם ביותר של הליגה, ואהרון סיסקינד זכה למקום של כבוד בפנתיאון של אמני הצילום האמריקנים במאה העשרים, בעיקר בזכות עבודותיו המאוחרות והמופשטות יותר (לדוגמה, תמונה 4).⁸² גם פול סטרנד



Aaron Siskind, *Providence 209*, 1986. © Courtesy of the Aaron Siskind Foundation

היה לאחד הצלמים הידועים בהיסטוריה של הצילום האמריקני, ואף הוא מוכר בעיקר בזכות עבודותיו המאוחרות יותר והחברתיות פחות. לעומת זאת, "צ'לסי דוקומנט" שהוזכר קודם, בעל האופי האקטיביסטי יותר והמסוגנן פחות שהוביל גרוסמן, כמעט ונשכח כיום ואין לו כמעט עדויות חזותיות. גם גרוסמן עצמו נעלם מפנתיאון אמני הצילום האמריקנים הידועים עד לשנים האחרונות. מסוף שנות הארבעים הפך סגנונו של גרוסמן ניסיוני יותר, ותקופה זו נדונה רבות בטקסטים עכשוויים העוסקים בליגת הצילום ומומחשת בתצלומים רבים.

הכינון העכשווי המחודש של השיח האסתטי-חברתי של ליגת הצילום, בתערוכות רבות המוצגות במוזיאונים ובגלריות ומציגות את סגנונה כסוג של "ראייה חדשה" חברתית, רחוק מלהציג תמונה שלמה. אליזבת ג'יין ון ארגון, לדוגמה, מדגישה את סגנונו המאוחר של גרוסמן ואת השימוש שעשה באמצעים צילומיים כמו "חיתוך, טשטוש, אור זמין, עיוות, גרעיניות וזוויות מפתיעות או מעורפלות".⁸³ לדבריה, הדבר נעשה על ידי עריכה מחדש של האלמנטים היסודיים של המדיום ועל ידי אסטרטגיות שונות של מסגור מחדש ששוברות את ההנחות של הקהל בנוגע לתוכנה ומשמעותה של העבודה, והופכות אותה ל"אירוע אנושי" במקום לפרודוקציה ישירה של תנאי חיים.⁸⁴ ביטויים כמו "עריכה מחדש של האלמנטים היסודיים", "מסגור מחדש"

ו"אירוע אנושי" – המתארים התפתחות לכאורה בסגנונו של גרוסמן – מהדהדים למעשה את סגנון "הפילטרים האדומים והזוויות המבלבלות" שנגדן יצא המניפסט של הליגה, כמו גם את ההתמקדות בצורה או במבט של הצופה מהצד שאפיינו את גישתו של סיקינד. הם אינם מאפיינים את הפרויקטים הגדולים והאקטיביסטיים ביותר שהוביל גרוסמן במסגרת הליגה, ש"צ'לסי דוקומנט" הוא הדוגמה המייצגת ביותר שלהם. הם אף מייצגים התרחקות ממורשתו התוכנית והסגנונית של היין, מקור ההשראה המרכזי של גרוסמן ושל רבים מתלמידי הליגה.

תערוכה גדולה של עבודות חברי ליגת הצילום שהוצגה בכמה מוזיאונים בארצות הברית בשנים האחרונות, וקטלוג מהודר שיצא לאור יחד איתה, נושאים את הכותרת "המצלמה הרדיקלית".⁸⁵ המאמרים הפותחים את הקטלוג מספקים הקשרים היסטוריים-תרבותיים רחבים להיסטוריה של הליגה (כולל תיקון היסטורי חשוב באמצעות ייצוג הנשים שפעלו במסגרתה ונשכחו במהלך ההיסטוריה הקצרה מאז שנות החמישים). אולם רבים מהתצלומים בתערוכה ובקטלוג הם דווקא הפחות רדיקליים והפחות אקטיביסטיים שיצרו צלמיה במהלך שנות פעילותה. הם מייצגים בעיקר את גישתם האסתטית של סיקינד ושל סטרנד, כמו גם את גישתו המאוחרת ואולי המתפשרת של גרוסמן. הן הצגת רוב התצלומים ללא הקשר ספציפי בקטלוג והן ההבניה המחודשת של הליגה במרחבי האינטרנט (במידה רבה בעקבות תערוכה זו ותערוכות נוספות מהשנים האחרונות) אינן מאפשרות כמעט לאתר דוגמאות לעבודות הרדיקליות יותר שנוצרו במסגרתה. היא מאפשרת בעיקר צפייה בתצלומים בודדים, מנותקים מזירות התצוגה הקהילתיות, מתגובות קהל ומהטקסטים שהוצגו לצדם. "הארלם דוקומנט" בגרסתו העכשווית, לדוגמה, הפך למקבץ של תצלומים באוספי מוזיאונים ובאוספים פרטיים, ולספר הנושא כותרת זו שראה אור ב-1981 ומכיל תצלומים של סיקינד בלבד. באתרים של שוק האמנות כמו "כריסטיס" אפשר גם לראות כיצד הפכו עבודות ליגת הצילום לסחורה, כפי שחשש גרוסמן. עבודותיו של סיקינד נמכרות כיום במחיר שהוא פי חמישה מאשר עבודותיו של גרוסמן.⁸⁶

סיכום

תקופת הפעילות הקצרה אך האינטנסיבית של בית הספר החלוצי של ליגת הצילום ניסחה מאפיינים מובחנים של פדגוגיה צילומית אקטיביסטית. על רקע המשבר הכלכלי הגדול ותקופת הניו דיל והרוח הפרוגרסיבית שאפיינה אותו, תקופה שבה התיעוד החברתי היה דומיננטי באופן חסר תקדים בתרבות האמריקנית, כיוונה הליגה את תלמידיה לדוגמאות ספציפיות של צלמים, תצלומים וטקסטים העוסקים בצילום – בעיקר צילום תיעודי-חברתי – ודחתה מגמות צילומיות אמנותיות טהורות. מסגרת הדוקה זו עשויה להיראות רדוקטיבית או דוגמטית, אולם עידודם של התלמידים למצוא את קולם הייחודי בצילום תיעודי-חברתי פתח את מחשבתם לפרספקטיבות מגוונות. בנוסף, גישותיהם ותפיסותיהם של מורים-צלמים שונים ומשפיעים בליגה לגבי החיבור בין צורה לתוכן בצילום תיעודי חברתי היו שונות ומגוונות – בעיקר גישותיהם של סיד גרוסמן ושל אהרון סיקינד, המייצגות למעשה שתי אסכולות.

האידיאולוגיה הפדגוגית של בית הספר של הליגה נקבעה במידה רבה על ידי גרוסמן, ובאופן מיוחד

באמצעות קורס הדגל שלו, סדנת הצילום התיעודי. הסדנה פעלה בגישה אקטיביסטית של יצירת אינטראקציות משמעותיות עם מצולמות ומצולמים בגישת "הצופה המשתתף", ועודדה אסתטיקה שנוהרה מייצוגם כסטריאוטיפים שטוחים של המדוכאים. השיח האסתטי-חברתי שקידמה ליגת הצילום התאפיין בדיונים רבים במושג "צילום תיעודי" ובחיפוש "השילוב הנכון" בין תוכן תיעודי חברתי לבין ההיבט האסתטי של התצלום. הצגת התצלומים במוסדות השייכים לקהילות שבהן צולמו ושילובם עם טקסט שמטרתו להניע שינוי חברתי היו היבט מרכזי באותו שיח.

בשונה מכך, השיח האסתטי-חברתי שמקדמים כיום מוזיאונים וגלריות, כמו גם מחקרים אקדמיים, מדגיש את ההיבט החזותי המודרניסטי בעבודות של צלמים וצלמות שהיוו חברים בליגה, ופחות את ההיבט האקטיביסטי של פעילותה הצילומית והפדגוגית. הנטייה ליישר קו עם "הראייה החדשה" מסיטה את תשומת הלב מתפיסתו החדשנית של גרוסמן לגבי צילום תיעודי, המבשרת במידה רבה גישות עכשוויות כמו התרבות החזותית הביקורתית והצילום השיתופי בקרב אוכלוסיות מוחלשות, שמטרתן הן להעצימן והן לקדם שינוי חברתי. גישה זו אף הקדימה את הדוגמאות העכשוויות לארגונים וקולקטיבים אקטיביסטיים, המשלבים פדגוגיה ופרקטיקה של צילום במובנים שתוארו במבוא, כלומר פדגוגיה כתהליך המתקיים בממד פוליטי-חברתי, מגלמת שיח תיאורטי מורכב, ובעלת פוטנציאל לשיתוף, דיאלוג ושינוי חברתי. דוגמאות לכך אפשר למצוא למשל בארגונים כמו Photo Voice, הפועל לקידום השימוש בצילום לשינוי חברתי באמצעות פרויקטים שיתופיים בקרב קהילות ברחבי העולם; Shooting Back, המתמקד בהעצמת ילדים במצבי הסתכנות באמצעות צילום שיתופי בארצות הברית; והדוגמה המקומית של ActiveVision, העוסקת מאז שנת 2006 בצילום שיתופי בישראל ומעבר לקו הירוק מתוך אמונה בכוחם של דימויים חזותיים לקדם שינוי חברתי.

מקומה של ליגת הצילום בהיסטוריה של הצילום החברתי האקטיביסטי הוא ייחודי בשל האופי יוצא הדופן של פעילותה – כבית ספר שהכשיר את צלמיו וצלמותיו וליווה את עבודתם בצורה של מנטורינג מחויב, דיאלוגי ובלתי אמצעי. ההיבט הפדגוגי שעמד בבסיס פעילותה של ליגת הצילום, יחד עם השיח האסתטי-חברתי והדיון האינטנסיבי במושג "צילום תיעודי" שקידמה, מהווה מודל יוצא מן הכלל לחיבור בין צילום אקטיביסטי לפדגוגיה אקטיביסטית. דיון בגישתה הפדגוגית של ליגת הצילום ובשיח האסתטי-חברתי שקידמו חבריה מחייב מבט ביקורתי בהבדלים בין ההיסטוריה המורכבת שלה לבין הבנייתה מחדש כיום בזירה המוזיאלית. מעניין יהיה לבחון את פעילותם הפדגוגית של קולקטיבים אקטיביסטיים של צילום שיתופי הפועלים כיום לאורו של תקדים היסטורי זה.

הערות

1. לדוגמה: Julian Stallabrass et al., *Documentary*, Whitechapel art gallery, 2013; Michelle Bogre, *Photography as Activism: Images for Social Change* (Focal Press, 2011); Christopher Carter, *Rhetorical Exposures: Confrontation and Contradiction in US Social Documentary Photography* (University of Alabama Press, 2015); Meghan Kirkwood,

"Social documentary and personal investigations in contemporary South African photography: Tracey Derrick's 'One in Nine' series", *Social Dynamics*, 40 (1) (2014): 164–180; Sieglinde Lemke, "The Precarious Gaze: Contemporary Documentary Photography by Jeff Wall and Tom Stone", in *Inequality, Poverty and Precarity in Contemporary American Culture* (Palgrave Macmillan US, 2016), 107–133; John Vail, "Bearing Witness to Social Suffering: The Emotional and Social Complexity of Social Documentary Photography", XVIII ISA World Congress of Sociology (July 13–19, 2014), Isaconf, 2014; Gabriel Cetlin Quick, *Art and the Politics of Neoliberal Subjectivity: The Activist Artist in the East Village, 1981-1993* (Diss. Tufts University, 2015); Vered Maimon, "Toward Activist Photography", *Afterimage*, 34 (1.2) (2006): 76.

2. בנוסף לדיון ההיסטורי בנושא עם עליית המושג "צילום תיעודי" בשנות השלושים, כמתואר במאמר הנוכחי, בשנות השמונים והתשעים של המאה הקודמת דנו כותבים ביקורתיים שונים בסוגיה בכתב העת October, ביניהם מרתה רוסלר, אביגיל סולומון גודו וכריסטופר פיליפס. דוגמאות מאוחרות יותר אפשר למצוא בין היתר בטקסטים של אריאלה אזולאי (האמנה האזרחית של הצילום, תל אביב: רסלינג, 2006; דמיון אזרחי, תל אביב: רסלינג, 2010) ואף בספרו של דייוויד לוי שטראוס David Levi Strauss, *Between the eyes: Essays on photography and politics* (Aperture, 2003).

3. נקודת ציון מרכזית בעניין העכשווי בליגת הצילום היתה גיליון 18 של כתב העת *History of Photography* בשנת 1994, שהוקדש לקבוצה ולחבריה וכלל ראיונות שניהלה עמם האוצרת אן ו. טאקר, החוקרת הבולטת ביותר של הליגה. בשני העשורים האחרונים הוצגו כמה תערוכות גדולות שנדרו בין מוסדות תרבות ציבוריים, גלריות ומוזיאונים מרכזיים בארצות הברית, שכללו ספרי קטלוג עם מאמרים מחקריים משמעותיים (למשל, הספרייה הציבורית של ניו יורק, המוזיאון היהודי בניו יורק, מוזיאון קולומבוס לאמנות באוהיו, גלריה סטפן דייטר בשיקגו), וכן מחקר אקדמי העוסק בליגה, שמתקף במאמרי מחקר ועבודות דוקטורט. כל המקורות המשניים העוסקים בליגה שעליהם מבוסס המאמר הנוכחי הם תוצריה של תנופה מחקרית זו, ונבחנו לצד המקורות הראשוניים המרכזיים המלמדים עליה: מאמרים שהתפרסמו בכתב העת שלה *Photo Notes*, שיצא לאור בשנים 1951-1936.

4. Philip M. Anderson, *Pedagogy primer* (New York: Peter Lang, 2009).

5. Jenny leach and Bob Moon, "Introduction", in *Learners and Pedagogy*, eds. Jenny leach and Bob Moon (London: Paul Chapman Publishing 2006), 1.

6. Jerome Bruner, "Folk Pedagogies", in *Learners and Pedagogy*, ibid, 17.

7. Deanna Fassett and John Warren, *Critical Communication Pedagogy* (California: Sage Publications 2007); Robin Alexander, "Pedagogy, Curriculum and Culture", in *Pedagogy and Practice: Culture and Identities*, eds. Kathy Hall et al. (London: SAGE publications), 3-27.

8. לדוגמה: Seth Kahn and Lee Jong Hwa (eds.), *Activism and Rhetoric: Theories and Contexts for Political Engagement* (parts 3 and 4) (New York: Routledge 2011); Mary

Frances Agnello and William M. Reynolds (eds.), *Practicing Critical Pedagogy* (Springer 2016); Michelle Bogre, *Photography as Activism: Images for Social Change* (New York: Focal Press 2012); Nicole Doerr, Alice Mattoni and Simon Teune, "Visual Research of .Social Movements", *Research in Social Movements, Conflicts and Change*, 35 (2013) המושג העכשווי "פרדגוגיה אקטיביסטית" כרוך במידה רבה עם תחום הפרדגוגיה הביקורתית שנוסד בשנות השישים, שהשיח האקדמי סביבו מתגבר בשנים האחרונות.

Alina Campana, "Agents of possibility: Examining the intersections of art, education, 9 and activism in communities", *Studies in Art Education*, 5(4) (2011): 278-291; Gary L. Anderson and Kathryn G. Herr (eds.), *Encyclopedia of activism and social justice* (Sage Publications, 2007) 20

10. לקריאה נרחבת על הצילום התיעודי בארצות הברית באותן שנים ראו יערה גיל-גלזר, ספר הצילום התיעודי: ביקורת חברה ותרבות בארה"ב בתקופת השפל הכלכלי והניו-דיל (תל אביב: רסלינג, 2013) (להלן גיל-גלזר, ספר הצילום התיעודי).

11. "Where Do We Go from Here? The Photo League and Its Legacy (1936–2006)", The New York Public Library Online Exhibition Archive (<http://web-static.nypl.org/exhibitions/league/text.html>)

בין הקבוצות הנוספות שנכללו ברשימה שהתפרסמה בניו יורק טיימס בדצמבר 1947: קונגרס הסופרים המהפכנים האמריקנים, נוער אמריקני למען דמוקרטיה, הקונגרס לזכויות אדם והארגונים הקשורים אליו, קונגרס הנוער השחור הדרומי והליגה האמריקנית נגד מלחמה ופאשיזם. החשדות כלפי הליגה נבעו מהקבוצה השמאלית הרדיקלית שממנה התפצלה ליגת הצילום ("ליגת פועלי הקולנוע והצילום") ומקשריהם של חלק מחברי הליגה, כולל גרוסמן, עם ארגונים קומוניסטיים Anne Tucker, "A Rashomon Reading", in *The Radical Camera: New York's Photo League, 1936-1951*, eds. Mason Klein and Catherine Evans (New Haven: Yale University Press, 2011), 73 (להלן Klein and Evans, *The Radical Camera*).

12. לפי אליזבת ון ארגון, שני בתי הספר הגבוהים הנוספים בניו יורק שאפשר היה ללמוד בהם צילום באותן שנים היו בית הספר קלארנס וייט (The Clarence White School) בעל הדגש האמנותי והטכני, ובית הספר למחקר חברתי בניו יורק (The New School for Social Research) בעל האופי החברתי-פרוגרסיבי. חלק מהמורים שלימדו בו לימדו גם בבית הספר של ליגת הצילום (למשל, ברניס אבוט ואליזבת מק'קאוסלנד), אולם הדגש על צילום תיעודי חברתי היה כאמור ייחודי לבית הספר של הליגה (Elizabeth J. Vanrragon, *The Photo League: Views of Urban Experience in the 1930's and 1940's* (Ph.D. diss., University of Iowa, 2006) (להלן Vanrragon, *The Photo League*).

13. Vanrragon, *The Photo League*, 31.

14. Lynne Warren (ed.), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* 1228 (London: Routledge, 2005), (להלן Warren, *Twentieth-Century Photography*).

15. Mason Klein, "Of Politics and Poetry: The Dilemma of the Photo League", in *The Radical Camera: New York's Photo League, 1936-1951*, eds. Mason Klein and Catherine (Klein, "Of Politics and Poetry" (להלן) (Evans (New Haven: Yale University Press, 2011), 13.
16. Michael R. Peres, *The Concise Focal Encyclopedia of Photography: From the First Photo on Paper to the Digital Revolution* (Oxford: Focal Press, 2007), 108-109 (להלן *Concise Focal Encyclopedia of Photography*).
17. Christopher Burnett, "Photographic workshops: a changing educational practice", in *Concise Focal Encyclopedia of Photography*, 217; Klein, "Of Politics and Poetry", 13.
18. Warren, *Twentieth-Century Photography*, 1228.
19. Anne Tucker, "A History of the Photo League: The Members Speak", *History of Photography*, 18 (1994): 177 (Tucker, "The Members Speak" (להלן).
20. *Photo Notes* (August 1938): 1.
21. גיל-גלזר, ספר הצילום התיעודי, 21-38.
22. גם צלמי FSA שונים התייחסו לתפקידו החשוב של הצלם בתיעוד אירועי התקופה וכמניע לשינוי, וציינו את חשיבות הקשר שבין מסר פוליטי-חברתי ואסתטיקה (שם, 27-31).
23. Elizabeth McCausland, "Documentary Photography", *Photo Notes* (1939): 6-7.
- מק'אוסלנד, שפרסמה כמה מאמרים חשובים בכתב העת של ליגת הצילום, היתה מבקרת האמנות של העיתון *Springfield Republican* ומחברת הטקסט של ספר הצילום התיעודי *Changing New York* (1939), שנוצר יחד עם בת זוגה, הצלמת ברניס אבוט.
24. Tucker, "The Members Speak", 180.
25. קאנון זה כלל בין היתר את דיוויד אוקטביוס היל, מתיו בריידי, לואיס היין, פול סטרנד וצלמי ה-FSA. *Photo Notes*, (December 1939): 5.
26. שם. כדי לקדם את בית הספר של הליגה נשלח הסילבוס שלו לצלמים ותיאורטיקנים מתחום הצילום. וסטון, לדוגמה, היה נלהב מאוד, ניהול שם עותק שלו בספרייה ה-MOMA, וסטרייקר שלח מכתב תודה וביטא עניין בתוכנית.
27. John Raeburn, *A Staggering Revolution: A Cultural History of Thirties Photography* (University of Illinois Press, 2006) (להלן *A Staggering Revolution*).
28. Tucker, "The members Speak", 179.
29. בין הצלמים שציין ניוהול היו מתיו בריידי, אלכסנדר גרדנר, איז'ן אטג'ה, ברניס אבוט, מרגרט בורק-וייט, לואיס היין וצלמי ה-FSA. Beaumont Newhall, "Documentary Approach to Photography", in *Parnassus*, 10 (1938), 4-5.
30. היין אף הוריש את אוסף עבודותיו לליגה.
31. הצלמים שהוזכרו בטור זה היו היל, בריידי, אטג'ה, סטיגליץ, סטרנד, היין וצלמי ה-FSA. *Photo Notes*, 5 (December 1939).

32. 1. *Photo Notes* (August 1938).
33. יוצא דופן בהקשר זה הוא לאסלו מוהולי נאג'י, שתערוכת עבודות שלו, שהיו בעלות אופי ניסיוני למדי, הוצגה בגלריה של הליגה בשנת 1940.
34. צלמים נוספים שעבודותיהם הוצגו בגלריה של הליגה היו ויג'י וצלמי FSA נוספים מלבד לאנג – כיחידים או כקבוצה.
35. 32. *Vanarragon, The Photo League*.
36. 1. *Photo Notes* (August 1938).
37. Gary Saretzky, "Interview with Sol Libsohn", in *Monmouth County Library*.
(www.visitmonmouth.com/oralhistory/bios/LibsohnSol.htm)
38. Walter Rosenblum, in Ken Light, *Witness in Our Time: Working Lives of Documentary Photographers* (Washington D.C: Smithsonian Books, 2010) (להלן, *Light, Witness in Our Time*).
39. ויוויאן צ'רי מספרת כי השיעורים בביתו של גרוסמן והשיחות על עבודות הצילום של התלמידים בקבוצה בהנחייתו "השפיעו על כל חיי"; הלן גי סיפרה כי אף על פי שלא היה לה קל עם המזג הסוער של גרוסמן הוא שינה את חייה, וסיד קרנר סיפר שחווית השיעורים של גרוסמן "היתה אחת ההשפעות החשובות שעיצבו את האדם שהפכתי להיות".
Vivian Cherry, in Hanne Christiansen, "The Photo League: Remembering the radical NY collective that brought a social conscience to street photos" (<https://www.artsy.net/article/dazeddigital-the-photo-league-remembering-the-radical-ny>); Helen Gee and Sid Kerner, in Tucker, "The Members Speak", 181
Louis Stettner, in VanArragon, "The Photo League", 159; ון ארגון; Rosenblum, in Light, *Witness in Our Time*, 29–30; Tucker, "The Members Speak", 181.
40. שם, 178-179.
41. 16. *Photo Notes* (Spring 1949).
42. 177. Tucker, "The Members Speak".
43. 29. Rosenblum, in Light, *Witness in Our Time*.
44. 13. Klein, "Of Politics and Poetry".
45. 177. Tucker, "The Members Speak".
46. 163. Vanarragon, "The Photo League".
47. Sonia Handelman Meyer, <http://soniahandelmanmeyer.com/index.cfm>.
48. 30-31. Rosenblum, in Light, *Witness in Our Time*; 181. Tucker, "The Members Speak".
49. 177. Tucker, "The Members Speak".
50. שם, 181.

51. Vanarragon, "The Photo League", 160,164.
52. שם, 164.
53. Rosenblum, in *Light, Witness in Our Time*, 32.
54. *How Should Photography be Taught?*, a Photo League pamphlet (June 1948). לפי חברת ליגת הצילום מריון היל, גרוסמן רצה שהתלמידים יחו את הצילום קודם כול בלי המעמסה של הטכניקה, ורק לאחר מכן ילמדו אותה דרך התבוננות בתצלומים (Tucker, "The Members Speak", 177).
55. Klein, "Of Politics and Poetry", 19.
56. *Photo Notes*, (August 1938): 1. קרוב מאוד לוודאי שטקסט זה נכתב על ידי סיד גרוסמן, שנהג לבטא ביקורת על יצרני מצלמות ועורכי מגזיני צילום, שלדבריו "התעניינו רק בפרסום מוצריהם. הם עודדו כל דבר, בעיקר סנסציונליזם שמשמעותו מכירות..." (Tucker, "The Members Speak", 179).
57. Vanarragon, "The Photo League", 160.
58. Peres, *The Concise Focal Encyclopedia of Photography*, 109.
59. Rosenblum, in *Light, Witness in Our Time*, 30.
60. Vanrragon, "The Photo League", 166.
61. Elizabeth McCausland, *Photo Notes*, (May 1940), 4-5.
62. Tucker, "The Members Speak", 178.
63. VanArragon, "The Photo League", 198 ;181, שם.
64. Raeburn, *A Staggering Revolution*, 232; Warren, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, 1228.
65. Tucker, "The Members Speak", 178.
66. Klein and Evans, *The Radical Camera*, 16.
67. Gerald H. Robinson, *Photography, History and Science* (Nevada: Carl Mautz Publishing. 67, 2003), 43.
68. Lili Corbus Bezner, "Interview with Aaron Siskind", *History of Photography*, 16 (1992), 2 (להלן "Interview with Aaron Siskind" Bezner).
69. Aaron Siskind, "The Feature Group", *Photo Notes* (June-July 1940): 6.
70. Louis Stettner, in VanArragon, "The Photo League", 163.
71. Sara Blair, *Harlem Crossroads: Black Writers and the Photograph in the Twentieth Century* (Princeton: Princeton University Press 2007), 38.
72. Bezner, "Interview with Aaron Siskind", 29; Tucker, "The Members Speak", 177.
73. "Feature Group's 'Toward a Harlem Document'", (April 1939). (newdeal.feri.org/pn/pn439.htm); Bezner, "Interview with Aaron Siskind"

- .74. Raeburn, *A Staggering Revolution*, 232.
- .75. Joseph B. Entin, *Sensational Modernism: Experimental Fiction and Photography in Thirties America* (Chapel Hill: UNC Press Books, 2012), 116.
- .76. Maurice Berger, in Klein and Evans, *The Radical Camera*, 32, 35. זאת בשונה למשל מספר הצילום התיעודי של רייט, *Twelve Million Black Voices* (1941), שתיאר את האפליה הקשה של השחורים בארצות הברית בלי להציגם כחסרי אונים, ושילב טקסטים הקוראים לפעולה עם תצלומים שהציגו היבטים נרחבים ומאוזנים יותר של חיי היומיום שלהם.
- .77. Tucker, "The Members Speak", 178.
- .78. שם.
- .79. Abigail Solomon-Godeau, "The armed vision disarmed: radical formalism from Weapon to Style", in *The Contest of Meaning*, ed. Richard Bolton (Massachusetts Institute of Technology, 1998), 103.
- .80. Bezner, "Interview with Aaron Siskind", 29.
- .81. שם, 28.
- .82. על אף שנוצר בידי צוות צלמים שכלל את קרוסיני, מוריס אנגל וג'ק מאנינג, "הארלם דוקומנט" מזוהה כיום בעיקר כעבודה של סיסקינד. ראו לדוגמה "Aaron Siskind: Harlem Document Inscribed", in *Photo-eye auctions* (www.photoeye.com/auctions/Auction.cfm?id=3090).
- .83. VanArragon, "The Photo League", 199.
- .84. שם, 197.
- .85. Klein and Evans, *The Radical Camera*.
- .86. לדוגמה, התצלום "קוני איילנד" של גרוסמן (1947) מוצע למכירה ב-2,750 דולר, ואילו התצלום "ללא כותרת" (מתוך הארלם דוקומנט" (1936) של סיסקינד נמכר ב-15,000 דולר. Aaron Siskind 1903-1991, in *Christies* (www.christies.com/lotfinder/photographs/aaron-siskind-untitled-from-harlem-document-1936-5518006-details.aspx; Sid Grossman 1913-1955, in *Christies*, (www.christies.com/lotfinder/print_sale.aspx?saleid=22973).



