

בין "נמוך" ל"גבוה": המקרה של פוטומונטאז' ברפובליקת ויימאר

דנה אריאלי הורוביץ

לטענת צימרמן, ברפובליקת ויימאר, בתחום התרבותי "לא הבדילו אנטישמיים אלה בין מי שהשתייכו לקהילה היהודית לבין אלה שאינם משתייכים אליה, ואף הגדילו לעשות: רבים שלא היו מקובלים עליהם הוגדרו כיהודים בשל עצם השתייכותם לקבוצה זו. בכך המשיכו הנאצים.⁶ באופן דומה טוען קארל, כי גרמנים "פטריוטים" ביקשו לחזק את הדימוי על פיו התחום התרבותי נשלט על ידי יהודים, טיעון שלא היה נכון כלל ועיקר.⁷

למסגרת הסבר זה צורף גם הזיהוי הפוליטי של אמני האוונגרד עם הקומוניזם, וזיהוי שנועד להדגיש את קיומה של חתרנות פוליטית, שהעמיקה ללא הפרעה בימיה של רפובליקת ויימאר. מכאן, שהיו אלה דווקא כליהם של הדמוקרטיה ושל המשטר הפרלמנטרי אשר איימו על אושיות החברה הגרמנית.

אחד הכלים המרכזיים שאותם גייסו "המודרניסטים-היהודים-הקומוניסטים" היה, כמובן, התקשורת. הטיעון שהושמע שוב ושוב על ידי מתנגדי הרפובליקה, שהפכו לימים לתומכי הנאציזם, היה כי התקשורת נשלטת בידי יהודים. הזיהוי בין העתונות לבין היהדות, שמקורו עוד ב"פרוטוקולים של זקני ציון" ועליו עמד טורי במאמרו,⁸ איפשר להעמיק את הסבר הקונספירציה ואת החשיבה הסטריאוטיפית בשלהי שנות ה-20.

הפוטומונטאז', כתחום יצירה "נמוך", סייע בהעמקת הניוון האמנותי, זאת בפרט לאור הפופולריות שלו בתקשורת הוויזואלית, שנשלטה, לכאורה, בידי יהודים. ג'ון הרטפילד איש אסכולת דאדא, אשר הודחה עם הקומוניזם ועשה שימוש תדיר בכלי זה, היה קורבן למתקפה שעוצמתה רק החריפה כאשר יוחס לו מוצא יהודי. על רקע זה אין זה מפתיע כלל, שהרטפילד, כאמן פוטומונטאז', וכמי שעסק בהפצת התרבות שתוארה כ"מנוונת", נתפש כאחת הדמויות המרכזיות המאיימות על התרבות הגרמנית.

חשיבותו של הרטפילד תידון במאמר זה תוך התייחסות לשני מישורים: הראשון נקשר בעצם הטכניקה בה עשה הרטפילד שימוש, כלומר בפוטומונטאז', בחירתו בטכניקה זו איננה מקרית ומשקפת את מה שארנולד האוור כינה "מודעות לעידן". כוונתי לכך שהרטפילד בחר בטכניקה זו באופן מודע ומתוך שאיפה לשקף באמצעותה את הופעת התרבות האורבנית והמתועשת. הרטפילד בחר בפוטומונטאז', מכיוון שהתאים לרוח התקופה ולכלים הטכנולוגיים של עידן תקשורת ההמונים. יצירתו הגיעה אל קהל היעד שלה בעיקר דרך העתונות ושאלה להשפיע על תודעת הצופה באורח מיידית ותוך טשטוש ההבדלים בין "נמוך" ו"גבוה". מודעתו של הרטפילד

מקורה של ההבחנה בין אמנות "גבוהה" לאמנות "נמוכה", בכמה מוקדים באירופה שבין שתי מלחמות העולם. במרבית ההגדרות מתייחסים אל האמנות הגבוהה כמי שמשקפת באוונגרד המודרניסטי ואל זו הנמוכה כמי שהעמיקה בעידן תקשורת ההמונים.¹ חלוקה זו חופפת, במקרים רבים, את ההבחנה שבין "אמנות ויזואלית", דהיינו ציור, פיסול וכדומה, לבין תחומי יצירה אחרים, ביניהם הקריקטורה, הפוטומונטאז' והקומיקס.²

מאמר זה מבקש להתמקד בטיפוס אחד של האמנות ה"נמוכה", הפוטומונטאז', שזכה לפופולאריות ברפובליקת ויימאר (1919-1933) הגרמנית. כמקרה מבחן נבחרה יצירתו של אמן הפוטומונטאז' ג'ון הרטפילד (Heartfield, במקור: הלמוט הרצפלדה),³ שפעל בשנים אלה והוקף במעגל יוצרים שקידמו אספקטים נוספים של אמנות "נמוכה".⁴

הטענה המרכזית במאמר היא שבשנותיה של רפובליקת ויימאר העמיקה, במודע, מגמת הטשטוש בין "נמוך" ל"גבוה". הפוטומונטאז', כאחת הטכניקות שהתבססו באותן שנים, נבחר משום ששיקף את המעבר לעידן המודרני; יתר על כן, הפוטומונטאז', כטכניקת יצירה חדשה המתבססת על חומרים אקטואליים ומבקשת לפרק את המציאות הקיימת, סייע בהעמקת המסרים הפוליטיים. הרטפילד וקבוצת האמנים שפעלה סביבו בחרו, על פי טיעון זה, בתחומים שזוהו עם האמנות ה"נמוכה", משום שאלה שירתו את שאיפתם להשתמש באמנות לצורכי תעמולה.

התגייסותם של אמנים לתת ביטוי להשקפתם הפוליטית מאפיינת קטבים שונים במלחמת התרבות הוויזואלית.⁵ במלחמת התרבות הזו הגדיר הימין את הקומוניסטים, את המודרניסטים, את השמאל הפוליטי ובעיקר את היהודים כ"מנוונים". הנאצים ותומכיהם ייחסו את הניוון לסופרים, לאמנים, לאנשי תיאטרון, למוסיקאים ולאדריכלים. אין זה מפתיע, לפיכך, כי עוד בשלהי שנות ה-20 תוייג הרטפילד כאמן "מנוון" וכ"יהודי", מוצא שיוחס לו במתכוון, בלי שהיה לו כל אחיזה במציאות.

מתנגדי המודרניזם ברפובליקת ויימאר ביקשו להעמיק את החשיבה הסטריאוטיפית, לפיה אמן מודרניסטי הוא גם קומוניסט וגם יהודי. טענות כאלה נועדו להציג את אמני האוונגרד כאנטי פטריוטים, כבוגדים במולדת, כמי שמעדיפים להתרחקות עם מגמות קוסמופוליטיות ובין לאומיות על פני העמקת התכנים הלאומיים ביצירתם. וזיהוי היוצרים המודרניים עם היהדות סיפק הסבר להרס האמנות ה"גבוהה" מצד אחד ולהשחתת הסטנדרטים הוויזואליים מצד אחר. כאן יש להדגיש, כי זיהויה של האמנות המודרנית עם יוצרים יהודים הפך לקלישאה שלא היתה לה אחיזה של ממש במציאות.



לטכניקה בה בחר עולה, בין השאר, מהתעקשותו להציג לצד יצירותיו המקוריות עותקים של העתון בו נכללו על מנת להגיש שעבודות מכוונות אל הקהל הרחב.⁹

ההתמקדות בהרטפילד מתבקשת משום שהטכניקה של הפוטומונטאז' סייעה לו לפרק את המציאות האידיאלית שיריביו הפוליטיים ביקשו לקדם. אולם חשוב מכך, משום שהרטפילד היה במידה רבה האמן הוויימארי העיקרי שעשה שימוש בטכניקה זו להעברת מסרים פוליטיים.¹⁰

המישור השני, שהופך את עבודתו של הרטפילד לבעלת חשיבות מיוחדת לדיונו, קשור בתפקידו כציר מלכד של קבוצת אמנים בולטת, חלקם יהודים, בכללם ג'ורג' גרוס, קורט טוכולסקי, אלזה לסקר-שילר, ארווין פיקאטור, ברטולד ברכט, הנה הוך ואחרים. רבים מאמנים אלה היו חברים במפלגה הקומוניסטית, אחרים הודוה עם השמאל הרדיקלי, ובמקרים רבים התאפיינה עבודתם במסרים ובביקורת פוליטיים חד משמעיים. מרבם היוצרים האלה עשו שימוש בתקשורת הוויימאריית על מנת לבקר את החברה הגרמנית. הם ביטאו את ביקורתם, בין השאר, באמצעות כתבי העת הרבים והוצאת הספרים "מאליק", אותם ייסד הרטפילד בשיתוף עם אחיו, וילהלם הרצפלד (Hertzfelde).¹¹

פוטומונטאז' – בין נמוך לגבוה

ההיסטוריה של הפוטומונטאז' היתה צעירה לימים כאשר הרטפילד והבריו החלו לעשות בו שימוש. למעשה, הטכניקה של חיתוך וכינוס קטעי תצלומים התאפשרה רק בשלהי המאה ה-19, כאשר תהליכים בדפוס הובילו להיווצרות החצי טון.¹²

ערב מלחמת העולם הראשונה הצטמצם השימוש בפוטומונטאז' לגלויות קומיות ובהן קריקטורות של דמויות פוליטיות, אלבומים צבאיים ואלבומי תמונות, בהינתן התחומים בהם מקובל היה הפוטומונטאז' מלמדת כי הוא התבסס בעיקר כחלק מתרבות "נמוכה" ופופולרית, עובדה המסבירה את חוסר הסכמתם של חברי האגודה הצרפתית לצילום לאפשר הצגת עבודות שהורכבו מקטעי תצלומים.¹³

לפני הקמתה של דאדא ברלין (שתידון בהמשך) ב-1918 הוצגה הטכניקה של הפוטומונטאז' באורה מצומצם בעיקר אצל הפוטוריסטים (קארא, למשל) והקוביסטים הסובייטיים (מאלביץ). אולם, במידה רבה אפשר לטעון כי אמני הדאדא אחרים לתהליך הפופולריזציה של הפוטומונטאז'.

בקרב אמני הדאדא התקיים ויכוח לגבי השאלה מי הקדים להשתמש בפוטומונטאז'. למעשה, ניתן להבחין בין שתי גירסאות עיקריות: האחת, לה שותפים גרוס והרטפילד, והשנייה, לגביה מסכימים הוך והאוומן.

לפי גירסת גרוס, הכינוי Monteur¹⁴ ניתן על ידו להרטפילד עוד בשנת 1915 משום שהאחרון הסתובב בחליפה כחולה ישנה והעבודה שלו דמתה לזו של טכנאי.¹⁵ פרט למינות, השימוש בטכניקה של הפוטומונטאז' נרקם במוחו של גרוס ב-1916, וזאת בכדי לעקוף את הצנזורה. השיטה בה בחר גרוס היתה משלוח גלויות, לכאורה על ידי חיילים מן החזית, ובהן ביקורת נוקבת על הפטריוטיזם והמיליטריזם המאפיינים את החברה הגרמנית. הסוואת פעולותיו היא זו שהובילה לייחוס הפוטומונטאז'ים בשגגה ל"המונים אנונימיים".¹⁶

"טיפוקולאז'" של הרטפילד – פרסומת ל"מפה הקטנה של גרוס", 1917

האוומן הציג גירסה אחרת. לטענתו, כאשר שהה בחוף הבלטי עם תנה הוך ב-1918 הם נתקלו, כמעט בכל בית, בליתוגרפיה צבעונית וממוסגרת שתיארה את הלוחמים בחפירות. ואולם, התמונה המקורית של החייל בחזית הוחלפה בתמונתו של בן המשפחה הלוחם. לטענתו, זו היתה הדרך של המשפחות להפוך את המאמץ הפטריוטי הכללי לחוויה אישית. תנה הוך מחזקת את גירסתו של האוומן בתיאור מפורט של התצלום שהיווה בסיס לאימפרוביזציה.¹⁷

גלויות החזית המוקדמות עליהן כתב גרוס לא שרדו. העבודה המוקדמת ביותר המבשרת את השימוש בטכניקת הפוטומונטאז' היא, ככל הנראה, "טיפוקולאז'" של הרטפילד ובה ניסיונות לשלב קולאז' עם טיפוגרפיה. עבודה זו נוצרה ביוני 1917 ונועדה לשמש ככריכה לקובץ יצירות של גרוס, שכונה "המפה הקטנה".

מכאן, שהשימוש בטכניקה של הפוטומונטאז' הקדים את השימוש במינות. למרות שהפוטומונטאז'ים הראשונים נוצרו, ככל הנראה, בין 1917 ל-1919, המינות שהופיע בקטלוג "היריד הבין לאומי" של הדאדא ממאי 1920 היה "תצלומי דאדא".¹⁸

חברי הדאדא ביקשו לשקף באמצעות הפוטומונטאז' את עמדתם השוללנית כלפי האמנות האונגרדית, ואת הריאקציה שלהם מצירי השמן,

כפי שעולה מדבריו של האומן: "המינוח הזה [פוטומונטאז', ד.א.ה.] משקף את סלידתנו ממשחקו של האמן, ואת מחשבתנו על עצמנו כעל טכנאים... התכוונו לבנות מחדש, לצרף [montieren במקור] את עבודתנו."¹⁹

התצלום שימש את אמני הדאדא ככדי לבטא את רעיון ה־ready made: העתקת פיסות של מציאות במטרה לפרקה. הפוטומונטאז' סימל את המעבר להברת המונים ולעולם טכנולוגי בהם סממנים של עידן ההמון ושל תקשורת המונים משמשים בערבוביה. אין זה מפתיע, לפיכך, כי חנה הוך הגדירה את הפוטומונטאז' וקבעה ש"כל מטרתנו היתה לצרף אובייקטים מעולם המכונות והתעשייה ולהעבירם אל עולם האמנות."²⁰

לטענת ההיסטוריון בוכלו (Buchloh), המונטאז' והפוטומונטאז' משקפים את הצורך להגדיר מחדש את יחסי האוונגרד, שהתמסדותו הגיעה לשיאה בשנים אלה, עם ההמונים האורבניים החדשים ודרישותיהם התרבותיות.²¹ מכאן, שהפוטומונטאז' שימש כאמצעי לבקר את ההנחות שבבסיס החברה הבורגנית, ושהוא משקף את הופעתה של תרבות אורבנית ומתועשת.

אולם, מעבר לשאיפה לבקר את יסודותיה של החברה הבורגנית, הפוטומונטאז' כטכניקה של אמנות "נמוכה", שהתבססה על הומרים אקוטאליים נכלל פעמים רבות בעתונות היומית ולפיכך היה נגיש לקהל הרחב ושימש כאמצעי לביקורת פוליטית. טיעון זה מתיישב עם עדותו של גרוס על העדפותיו האמנותיות, כמו גם על הקשר בין אמנות לפוליטיקה: "אמנות גבוהה, כל עוד חתרה לתאר את יופיו של העולם, עניינה אותי הכי פחות אני התעניינתי באמנים מגוייסים (tendentious) ובצירי הקיר: הוגארת', גויא, דומייה ובעוד כאלה אמנים."²² אין זה מקרה, כי מרבית הציירים אליהם מתייחס גרוס עשו שימוש בקריקטורה, שהיא טכניקה נוספת המזוהה עם אמנות "נמוכה".

הצורך של אמן להשתמש בטכניקות של אמנות "נמוכה" על מנת לתת משנה תוקף למסרים הפוליטיים של יצירתו, עולה גם מאחת ההגדרות של הפוטומונטאז' מן התקופה. האמן הקונסטרוקטיביסטי הרוסי קלוטסיס (Klutsis) הגדיר את הפוטומונטאז' בשלהי שנות ה־20 כ"טיפוס חדש של אמנות תעמולתית (agitational art).²³ מכאן, שהגברת השימוש באמנות "נמוכה" נתפשה כפונקציונלית בתהליך גיוסה של האמנות והפיכתה לכלי לביקורת חברתית.

שתי הסוגיות שהזכרנו, שטטוש קווי ההבחנה בין "נמוך" ל"גבוה", וגיוסה של האמנות, נמצאו במוקד מחקרה של אסכולת פרנקפורט מן התקופה.²⁴

התרחקות האינטלקטואלים

חברי המכון למחקר חברתי (שנודעו לימים כחברי האסכולה) עסקו בשנות ה־30 וה־40, בין השאר, באופן בו התבססה התרבות הנמוכה. אדורנו והורקהיימר, למשל, עסקו ב"דיאלקטיקה של הנאורות", במה שכינו "תעשיית התרבות".²⁵ אחת השאלות שהטרידה אותם היתה כיצד ניתן להבחין בין גילוייה של התרבות ה"גבוהה" לבין אלה של ה"נמוכה" בעידן שבו אמצעי התקשורת ההמוניים הובילו ל"תעשיית תרבות" וטטטשו את הקווים הקלאסיים בין נמוך לגבוה. ב"תיאוריה האסתטית", יצירתו האחרונה של אדורנו, הוא מתייחס אל תעשיית התרבות כתוצר של אמצעי התקשורת ההמוניים וקובע, כי היא מאופיינת בחוסר ספונטאניות. המוצרים שהיא

מפיקה גוזרים לפי מידותיה של הצריכה ההמונית ומשקפים רגרסיה של האמנות.²⁶

את שטטוש ההבדלים בין "נמוך" ל"גבוה" מקדמת גם הוירה המרכזית בה נוצרה התרבות בעידן המודרני. תהליכי האורבניזציה והתיעוש, שמרכיבם בעיר הגדולה, הובילו להתבססותה של התרבות ה"נמוכה". תרבות כזו מגולמת בין השאר בכרזה, קריקטורה, גרפיטי ופוטומונטאז' והיא נוצרה מטבע הווייתה, בריחוק מן הוירות הקלאסיות של האמנות.

כור ההיתוך בו התהוותה והעמיקה התרבות ה"נמוכה" הוא, אם כן, העידן הגדולה. זו איפשרה לטיפוסים שונים של התרבות ה"נמוכה" לשגשג. כך במקרה של הפוטומונטאז', הקריקטורה והכרזה, אשר הופצו באמצעי התקשורת ההמוניים לכל דורש, וכך גם במקרה של הגרפיטי, הנוצר מטבעו על קירות הבתים או על משטחי אספלט בתחנות רכבת ובניינים ציבוריים. העיסוק בתרבות "גבוהה" ו"נמוכה" על ידי חברי אסכולת פרנקפורט לא הצמצם רק לזירת ההתרחשות. ההנחה היתה, שגם היקף קהל היעד של כל אחד מן הטיפוסים הוא שונה בתכלית. וולטר בנימין עסק בשיעוקה של יצירת התרבות המודרנית. תהליך השיעוק, לפי השקפתו, הפך את היצירה התרבותית לנגישה לקהלים שלא נחשפו אליה קודם לכן. בעוד התרבות ה"גבוהה" צמצמה את עצמה מראש לקהלים קטנים יותר, ושאפה לפענח תכניה במסגרות אליטיסטיות, הרי התרבות ה"נמוכה" פנתה לקהלים רחבים יותר, ובמובן זה היתה יותר פופולרית. בהקשר זה מתייחס בנימין אל הצילום, למשל, והוא קובע כי "מן התצלום ניתן להכין העתקים לרוב; לבקש לדעת איזהו ההעתק האמיתי אינו אלא משאלה חסרת שחר. ואולם, משעה שאי אפשר להשתמש עוד באמת המידה של האתנטיות לגבי מוצר אמנות, כל תפקודה של האמנות משתנה מעיקרו. חלף ביסוסה על הפולחן ובא ביסוס של עשייה שונה: ביסוסה על הפוליטיקה."²⁷

אחת מתנועות האמנות הנדונות בחיבורו היא הדאדא. בנימין מאשים את אמני הדאדא כי הרסו את ההילה של יצירותיהם בשל "ההשפלה העקרונית של החומר שלהם". לטענתו, "בידי הדאדאיסטים הפכה יצירת האמנות מחזיון לוכד – בקסמיו או מערך צילימים שובה לב, לקליע. היא נגחה במתבונן."²⁸ אדורנו עסק בטכניקה של הפירוק שאפיינה את הפוטומונטאז' ובאופן שבו ערער על התרבות ה"גבוהה": "העקרון של המונטאז' היה אמור לזעזע אנשים ולהובילם להבין עד כמה שבירה היתה כל אחדות אורגנית. עכשיו, כאשר השוק איבד את כוחו, התוצרים של המונטאז' היו לנעדרי משמעות או מהות. הטכניקה של המונטאז' שוב לא מצליחה לעורר ניצוץ של תקשורת בין האסתטי לבין האקסטרא-אסתטי; העניין במונטאז' נטרל לפיכך."²⁹

באופן דומה טען בלוך, כי הנמכת הסטנדרטים המאפיינת את הפוטומונטאז' הביאה להתרחקותם של אינטלקטואלים ממנו: "... הצילומים הסאטיריים של הרטפילד היו כה קרובים לאנשים עד שרבים מן האינטלקטואלים לא רצו להיות מזוהים בשום דרך עם המונטאז'."³⁰

פוטומונטאז' ככלי בתעמולה פוליטית

החוויה המעצבת של הרטפילד, כמו רבים מאותם שכוננו "בני הדור האבוד", היתה מלחמת העולם הראשונה. הוא אמנם הסתובב לפני כן עם אחיו, וילאנד הרצלדה, בחוגים בוהמיניים בברלין והתקרב אל האקספרסיוניזם, אך

הספרות, המוסיקה ועוד התגייסו למפלגה והולידו מודרניזם שמאלי, אשר שאף לעצב תרבות מתקדמת שתהווה אלטרנטיבה לתרבות הבורגנית השמרנית.

ב־1918 נקשר הרטפילד לקבוצה המייסדת של דאדא ברלין. הקמת התנועה סימלה את מותו של הדיון האמנותי שקדם לה, ואשר התנהל בכלים אסתטיים בעיקר. הרטפילד, הרצפלדה וגרוס הועידו לתנועת הדאדא תפקיד פוליטי בעיקרו. וילאנד הרצפלדה התייחס לרעיונות שהנחו את מקימי דאדא ברלין בביוגרפיה שחיבר על אחיו, הרטפילד, בכותבו כי "בקווי היסוד שלו ביקש הדאדאיזם להצהיר על חוסר היכולת והגיוחך שבשאיפתה של כל תרבות, אמנות, פילוסופיה או זרם חינוכי לשקף את החברה המודרנית... הקמנו את הדאדא כתגובה לתנועות אמנותיות שהתהלכו בעננים, ובעיקר לאקספרסיוניזם. חבריהן של תנועות אלה הרהרו על הדרך הנכונה לצייר מרובעים ולבטא את הגותיקה בשעה שהשליטים ואנשי הצבא שיהקו בדם..."³³ הרטפילד והרצפלדה טענו כלפי האקספרסיוניזם כי הפך מסגנון אוונגרדי וביקורתי לתנועה המקובלת על הבורגנות הגרמנית. הדאדאיזם, לעומת האקספרסיוניזם, יפעל כמיטב יכולתו לשלילתה המוחלטת של אמנות מעין זו, ולפיכך הכריז הדאדא על מותה של האמנות. תנועת הדאדא הציעה לפיכך אלטרנטיבה פוליטית-מהפכנית-אמנותית בכך שניתבה את כל הזעם הפוליטי לכיוון של יצירה השואפת לשנות את המציאות ולא להתנתק ממנה.

ההזדהות של אמני דאדא, והרטפילד בכללם, עם הקומוניזם התחזקה במיוחד לאחר הרצח של רוזה לוקסמבורג וקרל ליבקנטש בעקבות מהפכת נובמבר 1918.³⁴ בעיני גרוס והרטפילד סימנה המהפכה את הצורך בחידוד הכלים התרבותיים במאבק הפוליטי.

מהפכת נובמבר היא סימן דרך במה שהתפתחה להיות "מלחמת תרבות" (Kulturkampf) ברפובליקת ויימאר. מקורו של המושג בניסיונו של ביסמארק להשתלט על המערכת החינוכית של הכנסייה הקתולית, אולם כפי שזוען פיטר גיא, ברפובליקת ויימאר הפכה מלחמת התרבות למושג המתאר מאבק לשליטה על התרבות ועל מטריה בקרב קבוצות פוליטיות מנוגדות. רפובליקת ויימאר היתה שדה קרב למלחמת תרבות בין שמאל, שנשען, אם כי לא באופן בלעדי, על ניסיונות תרבותיים של ברית המועצות ועל זרמים מודרניסטים מגויסים, לבין ימין בעל תפישות דיקטטוריות ריאקציונריות ולעתים גזעניות.

פעילותו של הרטפילד בדאדא ברלין השתלבה עם עבודתו בהוצאת הספרים "מאליק", שהיתה בהדרגה לכלי ביטוי להפצת המילייה התרבותית של המפלגה הקומוניסטית. ההוצאה תרגמה והוציאה לאור את מיטב הספרות הסוציאליסטית בת הזמן, לצד קלאסיקה רוסית. תפקידו של הרטפילד בהוצאה הוגדר כמנהל אמנותי ו"יציר הבית", לצדו של גרוס. פרט ל"נוער הצעיר" (Neue Jugend) פורסמו על ידי הוצאת "מאליק" כתבי עת נוספים, ביניהם: "כל אחד והכדורגל שלו" (Jedermann sein eigener Fussball) אשר יצא פעם אחת בלבד, עד שנאסר על ידי הצנזורה, "דאדא 3", פשיטת הרגל "Die Pleite" ו"היריב" (Der Gegner).

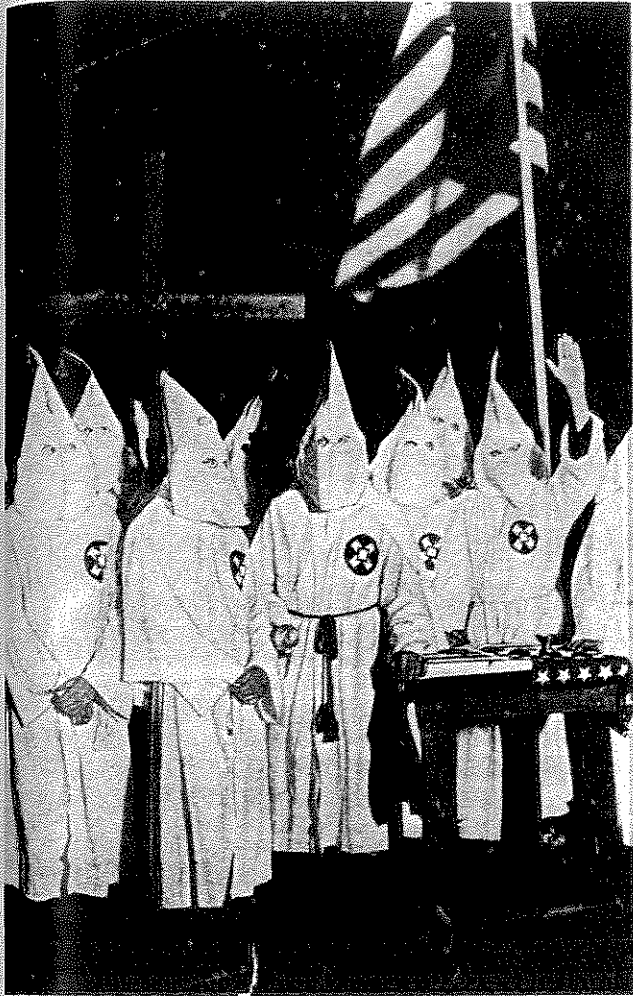
"מאליק" פרסמה גם קבצי יצירות של אמנים. לפחות שישה קבצים של גרוס פורסמו, הידועים שבהם "הנה האדם" (Ecce Homo), ו"פני המעמד



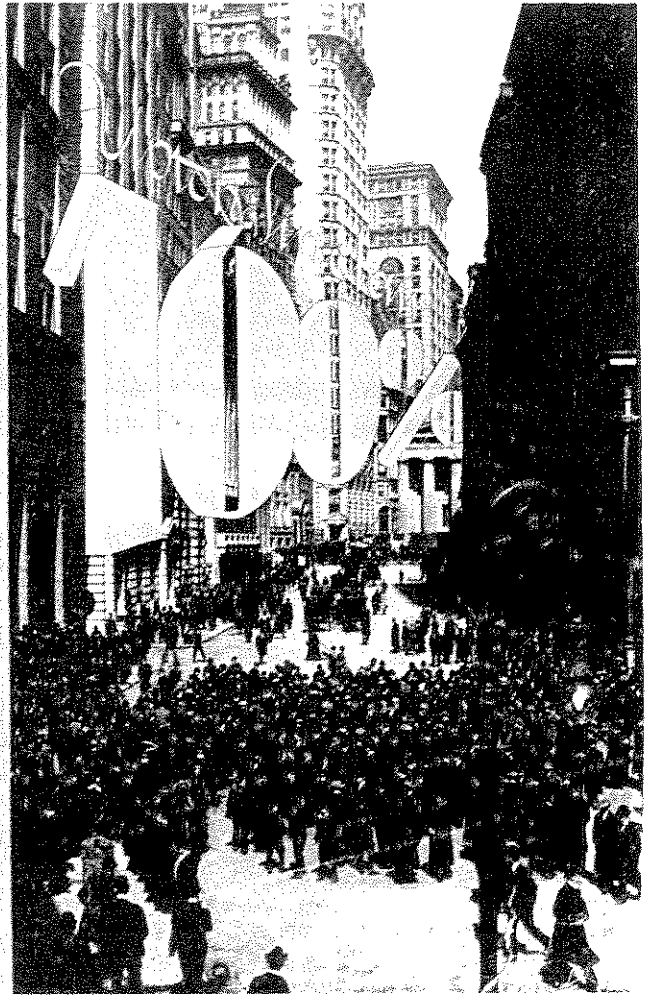
הרטפילד (מימין) וגרוס ביריד הבין לאומי הראשון של דאדא ברלין, 1920

השקפת עולמו הפוליטית התגבשה בתקופת המלחמה. הרטפילד, בדומה לחברו הקרוב הצייר גרוס, השתחרר משירותו הצבאי עוד במהלך המלחמה ב־1915, ובתעודת השחרור שלו צוין כי סיבת השחרור נקשרת בבעייה לפואית נפשית. בשנים אלה הוא אימץ עמדות פציפיסטיות. האחים לבית הרצפלדה השתתפו החל מיוני 1916 בהוצאת כתב העת "הנוער הצעיר" אשר ביטא עמדות שהתנגדו בהריפות למלחמה. בעקבות האיסור על הוצאת כתב העת ומתוך שאיפה לעקוף את הצנזורה, הוקמה במרס 1917 על ידי הרצפלדה הוצאת "מאליק", על שם גיבור רומן של אלזה לסקר-שילר.³¹

ב־1917, בעקבות המהפכה הסובייטית, הפך, כמו אצל רבים מבני דורו, הפציפיות לקומוניזם. ברית המועצות סימלה תקווה לעולם טוב יותר, אשר יצמח מתוך המלחמה. ב־31 בדצמבר 1918 הצטרף הרטפילד יחד עם גרוס, הרצפלדה ופיסקאטור למפלגה הקומוניסטית הגרמנית,³² את כרטיסי החבר שלהם הם קיבלו מרוזה לוקסמבורג בקונגרס היסוד של המפלגה. היה זה עידן בו אמנים בכל העולם הודחו עם הניסיון החברתי-פוליטי בברית המועצות. הדגש של המפלגה הקומוניסטית על תעמולה וגיוס אמנים כתוד החנית של המהפכה קסמה ליוצרים רבים. פיסקאטור, ברכט, גרוס, הרטפילד ואמנים מודרניים רבים אחרים מתחומי התיאטרון והמוזיקה, האמנות הפלסטית,



HUNDERT
PROZENT
S
E
I
T
E



פוטומונטאז' של הרטפילד בעטיפת ספרו של אפטון סינקלר, "מאה אחוז". הספר הופיע בהוצאת "מאליק"

הגרמנית, ביניהם דיקס, שליכטר, נאגל ואחרים, והיתה כה רדיקלית בהשקפתה עד שהובילה מבקר אמנות רוסי בן התקופה להעיר, כי הגרמנים "עברו כמעט את כל האמנים שלנו בדרגת הטמעתם הרוחנית את רעיונות המהפכה וביצירתם אמנות מהפכנית."³⁷ במניפסט היסוד של "הקבוצה האדומה" נכתב בין השאר: "אנו שותפים באמונה כי קומוניסט טוב הוא קודם כל קומוניסט ורק לאחר מכן איש מקצוע, אמן וכד'. אנו מאמינים כי כל סוג של ידע או כישור הינם כלים שיש להעמיד לשירותו של המאבק המעמדי."³⁸ בדו"ח של "המפקח מטעם הרייך על הסדר הציבורי" משנת 1924 נכתב על "הקבוצה האדומה", כי "אחד מאמצעי התעמולה של הקומוניסטים שאסור לזלול בהם הם כתבי העת והשבועונים המאויירים והסאטיריים, היוצאים לאור באמצעות אמנים קומוניסטים. רצוי להצביע על התעמולה הזו ולהסב את תשומת לבן של תחנות המשטרה."³⁹

לאחר הקמת התיאטרון הפרולטרני של ארווין פייסקטור, פעל הרטפילד כמעצב תפאורות ובמות במחזותיו. "יום ברוסיה", "הנכה", ו"החייל האמין שווייק" הן רק מקצת ההפקות בהן נקשר שמו.

בשלהי שנות ה-20 מונה הרטפילד למנהלה של אחת ממחלקות התעמולה של המפלגה הקומוניסטית בגרמניה. ערוץ אחר של פעילות נרקם סביב וילו מינצנברג (Münzenberg), קומוניסט רב השפעה וחבר בקומינטרן, שמונה

השליט "Das Gesicht der Herrschenden Klasse) ובשלושה מקרים הסתיימה הפצתם בכליאתו של הרצפולדה ובקנס כספי כבד על ההוצאה ועל גרוס עצמו. הרטפילד אייר את הקבצים והספרים ואף עיצב את כריכתם. בשנת 1924 החלה "מאליק" בהוצאתה של "הספרייה המהפכנית הקטנה", שבמסגרתה פורסמו ספריהם של גורקי, טולסטוי, טרוצקי, מיאקובסקי ואחרים. עטיפות הספרים שעיצב הרטפילד חרגו מן המקובל בתקופה, כפי שעולה מהתייחסותו של וולטר בנימין: "במרביתן התוכן מהפכני. עליך רק לחשוב על עבודתו של הרטפילד, אשר הטכניקה בה בחר הפכה את עטיפות הספרים למכשיר פוליטי."³⁵ על רקע זה ברור מדוע בחרה הצנזורה לאסור מעת לעת כריכות של ספרים שעוצבו על ידי הרטפילד, עובדה שרק סייעה להגדלת הפופולריות של בית ההוצאה. הוצאת "מאליק" פעלה בגרמניה עד שאולצה, לאחר עליית הנאצים לשלטון, לגלות לפראג ב-1933. גבלס עצמו היה אחראי להחרמתם של 400,000 פריטים שפורסמו על ידה.³⁶

"הקבוצה האדומה"

במהלך שנות ה-20 נקשר הרטפילד בפעילויות אחרות בנוסף להוצאת "מאליק". ביוני 1924 הוא מונה למוכיר "הקבוצה האדומה", אשר גרוס היה היושב ראש שלה. הקבוצה כללה אמנים חברי המפלגה הקומוניסטית



פוטומונטאז' של הרטפילד בעטיפת ספרו של קורט טוכולסקי, "גרמניה מעל הכל", 1929

העמיקה את הניכור במקום לתרום להרמוניה, היא פירקה במקום בו נדרשה אחדות. הסכנה שביצירתו חרגה אל מעבר לזרמים באמנות המודרנית שהיו "מנוונים" משום שהציגו דה־קונסטרוקציה של המציאות תוך שימוש בטכניקות של הפשטה למשל. מסיבה זו חרגה ההתייחסות אליו בעוצמתה הרבה מעבר לזו לה זכו אמנים כגון וסילי קנדינסקי או פרנץ מרק. "הבולשוויזם התרבותי", בעיני הנאצים והיטלר, כמי שפיתה וניסה מושג זה בראשם, לא התגלם רק ביצירה התרבותית ה"מנוונת", אלא גם במנגנונים להפצתו של הניוון. בתהליך הפצה זה יועד ליהודים ולקומוניסטים תפקיד מיוחד והם תוארו כמי שחברו יחדיו בקונספירציה מתוכננת להרס העם הגרמני, תוך שימוש באמצעי התקשורת, בגלריות, בסחר האמנות וביכולתם להכתיב טעם אמנותי. במובן זה הרטפילד הוא נציג מובהק של "הבולשוויזם התרבותי", ומסיבה זו שבו הנאצים וטענו כי היה יהודי, ללא כל אחיזה במציאות.

הטיפול בפוטומונטאז'ים שהרטפילד יצר לא הצטמצם ברמת הפקידות התרבותית הבכירה או במנגנון שהוקם לצורך טיפול בסוגיות אלה בגרמניה הנאצית (לשכת הרייך לתרבות). עבודתו של הרטפילד הטרדה באופן אישי את היטלר, גבלס, הימלר, גרינג ובכירים נוספים בצמרת המפלגה, משום

על ידי לבין. להקים את ארגון "הסיוע הבין לאומי לפועל". פעילויותיו של מינצנברג לטובת נפגעי הרעב בברית המועצות בשנות ה־20, בסיוע לנפגעי רעידת האדמה ביפן ב־4-1923, ובסיוע לשובתי המכרות באנגליה ב־1926 הובילו להקמתה של רשת ארגונית מסועפת שמנתה מעל 100,000 חברים בגרמניה. לאחר הוצאתה של המפלגה הקומוניסטית הגרמנית אל מחוץ לחוק בשנת 1933 החליט מינצנברג על הקמתה של "ההוצאה הגרמנית החדשה" (Neuer Deutscher Verlag).

אחד הפרוייקטים המוצלחים של "ההוצאה הגרמנית החדשה", בהם נקשר הרטפילד, נעשה בשיתוף עם היהודי קורט טוכולסקי, מהמובילים שבמבקרים החברתיים של רפובליקת ויימאר, אשר שם קץ לחייו ב־40.1935. במסגרת העבודה על קובץ הטורים העתונאיים של טוכולסקי "גרמניה, גרמניה מעל הכל", באו לידי ביטוי נקודות המגע הרבות בין השניים. טוכולסקי, בדומה להרטפילד, היה סוציאליסט, אנטי לאומני ואנטי מיליטריסט. הרטפילד תרם לקובץ אירוסים, אך גם פוטומונטאז' אשר שימש ככריכה של הספר והוביל לאיסור הפצתו על ידי העתון המסחרי של הסופרים הגרמניים.

מישור אחר שבו פעלה "ההוצאה הגרמנית החדשה" היה פרסום "עתון הפועלים המאוויר", או ה־AIZ, Arbeiter Illustrierte Zeitung. היה העתון המאוויר השלישי ולעתים השני בתפוצתו ברפובליקת ויימאר, ובשנות ה־30 הראשונות הוא מכר כחצי מיליון עותקים.

השער של העתון עוצב בקביעות על ידי הרטפילד. אחד הפוטומונטאז'ים המוקדמים מן התקופה, שהיה מושא לביקורת נוקבת, נכלל בגיליון אפריל 1932, וכותרתו "מלחמה וגוויות – תקוותם האחרונה של העשירים". הפוטומונטאז' מתאר צבוע העוטר את צלב הברזל, שהוא עיטור הצטיינות של מלחמת העולם הראשונה. הכללת עבודתו של הרטפילד בגיליון הובילה להחרמתו על ידי הצנזורה בטענה שאין הוא ראוי לתצוגה ציבורית.⁴¹ אפיק יצירה נוסף בו היה הרטפילד שותף היה יצירת כרוזת פוליטיות מלחמת הכרוזת אשר התנהלה ברפובליקה הביאה לעימותים בין קבוצות של קומוניסטים צעירים, אשר הציבו משמרות ליד הכרוזות, לבין פלוגות הסער הנאציות, אשר ניסו להסירן בכוח.⁴²

הפוטומונטאז' ככלי במאבק בנאציזם

הרטפילד הוגדר על ידי הנאצים כאמן מנוון עוד בשלהי שנות ה־20. מבחינה סגנונית נטו יצירותיו להציג את הטיפוס האנושי לא באופן מעורר הערצה אלא באופן מעוות, מעורר הלהלה ודהייה. מבחינה פוליטית – כך טענו – הוא הטיף להזדהות עם אידאולוגיות זרות, אשר קיבלו ביטויין בעיקר באמצעות המפלגה הקומוניסטית, איימו על לכידותו של העם הגרמני, והחריפו את תחושת הניכור של שכבות שלמות בחברה הגרמנית זו מזו. במקום לתרום לגיבושו של ה"פולק", [העם], ולנסות לעודד תחושות פטריוטיות, תרמה אמנות מן הסוג שיצר הרטפילד בדיוק לתהליכים ההפוכים. מסריו עודדו אחדות בין פועלים במדינות שונות והטיפו לשבירת האחדות הלאומית. הרטפילד היה נציג מובהק של מה שהנאצים כינו "תבולשוויזם התרבותי", אשר חלחל עמוק לתוך הרפובליקה ומנע את השתרשותה של לאומיות ברוח "הדם והאדמה". יצירתו, לפי ההסבר הנאצי,



"מלחמה וגוויות - תקוותם האחרונה של העשירים", AIZ, ברלין, 24 אפריל 1932

אין כל ספק כי חסרו לו חומרי העבודה הרבים אשר נותרו בדירתו בברלין. הגיליון הראשון של ה-AIZ בגלות פורסם בסוף מרס 1933, אולם להרטפילד חסרה האינטראקציה הישירה עם הקוראים. הפגיעה בתפוצתו של ה-AIZ היתה דרמטית: מחצי מיליון עותקים בגרמניה בשנת 1931 ירדה התפוצה בפראג בשנת 1936 ל-12,000 בלבד.⁴⁴

גיליונותיו ה-AIZ הוברחו לגרמניה בתנאים מחתרתיים בפורמט מוקטן, אשר נועד לצמצם את סכנת מעצרים של אלה שהבריחו אותו לגרמניה. בנוסף להפצתו המחתרתית נהגו אנשי ה-AIZ לשלוח גלויות עם פוטומונטאז'ים של הרטפילד ישירות לדמויות מובילות במפלגה הנאצית כמו יוליוס שטרייכר, עורך ה"דר שטירמר".⁴⁵

מיד לאחר עזיבתו של הרטפילד לפראג קיוו הנאצים למלא את הוואקום שנוצר על ידי הפצת עתון זה במתכונתו, תחת הכותרת ABZ, "העבודה בתמונה בזמן". הנאצים עשו שימוש בפורמט זה לזה של ה-AIZ וגייסו פוטומונטאז'יסט בשם שוורטוארט (Schwertwartz), אשר נדרש לחקות מבחינה טכנית את הרטפילד, תוך ריקון עבודותיו מתוכנן הפוליטי. הגניבה הספרותית הנאצית הצליחה רק בגיליון הראשון. מיד לאחר מכן נקלטה התרמית על ידי ציבור הקוראים, אשר החריס את 19 הגיליונות הבאים.⁴⁶

שהוא תקף אותם ישירות. זאת הסיבה שהביקורת הנוקבת כלפיו מופיעה לא רק אצל מבקרי האמנות הנאציים, אלא גם ביומנים האישיים של דמויות מרכזיות בצמרת הנאצית, כפי שנראה בהמשך.

הרטפילד היה בין הראשונים להיחקר באופן אישי וצולב על ידי אנשי הגסטפו מיד לאחר עליית הנאצים לשלטון.⁴³ עובדה זו הובילה את המפלגה הקומוניסטית הגרמנית להנהות אותו לעזוב את גרמניה ללא דיחוי כבר באפריל 1933.

בלילה שבין ה-16 ל-17 באפריל 1933, שלושה חודשים לאחר עליית הנאצים לשלטון בגרמניה, עשה ג'ון הרטפילד ניסיון אחרון להתגנב לדירתו שבברלין. בעודו מנסה לארוז בתיקים צריים מלהכיל את הכמות האדירה של העתונים שאסף בארכיונו הפרטי, ואשר שימשו אותו כחומרי עבודה, הוא שמע את אנשי ה-S.A. עולים בעקבותיו במדרגות. בדקה האחרונה ממש הוא הצליח לפתוח את חלון דירתו ובשל מידותיו הקטנות מצא מסתור מאחורי שלט של מספרה בקומת הקרקע בפוסטדאמרשטרסה. כך נסתיימה תקופת פעילותו בגרמניה של אחד האמנים הפוליטיים המבריקים ביותר שיצרו בה. בשנים הבאות חי הרטפילד כגולה בפראג. פעילותו התנהלה בתנאים נוחים יחסית, לאחר שאחיו וילאנד הקים מערכת אלטרנטיבית ל-AIZ, אולם



הרטפילד בשער היומון הקומוניסטי "הדגל האדום", 1928

הנאשמים, נכתב בכותרת המשנה. הרטפילד הדגיש בחלקו התחתון של הפוטומונטאז', כי פניו של גרינג בצילום הם אמיתיים ולא עברו רישוש. ההבעה המאיימת של כלב הבולדוג, החליפה החומה המוכתמת בדם, הגרון וצלבי הברזל הם רק חלק מן התכונות שהרטפילד מייחס לגרינג, התליין של הרייך השלישי.

פרסומו של ה-AIZ בפראג היווה התגרות בוטה בהנהגה הנאצית. תגובתו של היטלר לא איחרה לבוא. ב־20 בספטמבר 1934 הוא הורה להרחיב את תוקפה של הנחיה קודמת, "ההוראה נגד התקפות יזומות נגד המדינה והמפלגה", שעסקה בעיקר בחקיקה נגד סאטירות. הנחיה זו העמידה את הרטפילד בסכנה ישירה משום שהגסטפו קיבל הוראות לנקוט בכל אמצעי אפשרי על מנת לנסות ללכדו, כולל חסישה, חטיפה או רצח.⁴⁹ למעשה, עוד ב־24 במאי 1933 הונחה ראש השגרירות הגרמנית בפראג, ד"ר וולטר הוך, להכין דו"ח מרגלים ראשוני, שיטפל בפעילותם של הרטפילד והרצפלדה בפראג. בעקבות הדו"ח ניתנה הוראה לגסטפו לצותת לדירתו של הרטפילד בפראג. מכאן ואילך החלו מאמצים אינטנסיביים ללכוד את הרטפילד. ריכוז כל הדו"חות העוקבים אחר פעילותו של הרטפילד, שחובר על ידי הנאצים ב־1937, מלמד עד כמה העסיק אותם הרטפילד ועד כמה הוערכה השפעתו כמויקה. הרטפילד נכלל ברשימה של פונקציונרים מרכזיים במפלגה

בריחה מפראג ברגע האחרון

מאז החל הרטפילד לעבוד בקביעות ב־AIZ בשנת 1930 הוא יצר כ־250 פוטומונטאזים. לפחות 170 מהם עסקו בהנהגה הנציונל-סוציאליסטית. בין 1933 ל־1938 תקף הרטפילד שיטתית וישירות את היטלר, אשר הופיע בכ־90 פוטומונטאזים, את גבלס כ־40 פעם, את גרינג כ־30 פעם וכן את דארה, הס, הימלר, ליי.⁴⁷

מרבית העבודות הללו נוצרו בתקופת שהותו בגלות, אולם ישנן כמה דוגמאות לפוטומונטאזים פוליטיים בהם מותקפת המפלגה הנאצית עוד בטרם עלייתה לשלטון. "אדולף, האדם העליון", למשל, הופיע בגיליון ה־AIZ מן ה־17 ביולי 1932. הגיליון יצא כשישה חודשים לאחר שהיטלר נאם בפני תעשייני חבל הריין בדיסלדורף, והפוטומונטאז' הופיע בראשו של מאמר שנועד ללעוג לנאצים על האידאולוגיה האנטי קפיטליסטית שלהם לעומת המדיניות הפרו קפיטליסטית.

בתקופה שלאחר תפישת השלטון תקף הרטפילד את היטלר ללא רחם. כך, ב־ראי, ראי שעל הקיר, מי החוק בכל הארץ? הדמות המשתקפת במראה נקשרת בשלד, אך בתרגום התצלום המציאותי להשתקפות במראה, עוברת דמותו של היטלר עיבוד, כל זאת במטרה לשוות לפיהרר מראה ארי. הרטפילד לועג כאן להיטלר על התיאוריות הגזעניות שלו, שאינן מתממשות בשל הריחוק הניכר בין היטלר לבין התיאור האידיאלי אליו שאף. הרמת הוטמו של היטלר אל על יוצרת, ככל הנראה, בשל העיוות של איזור הפה, דימוי של חזיר.

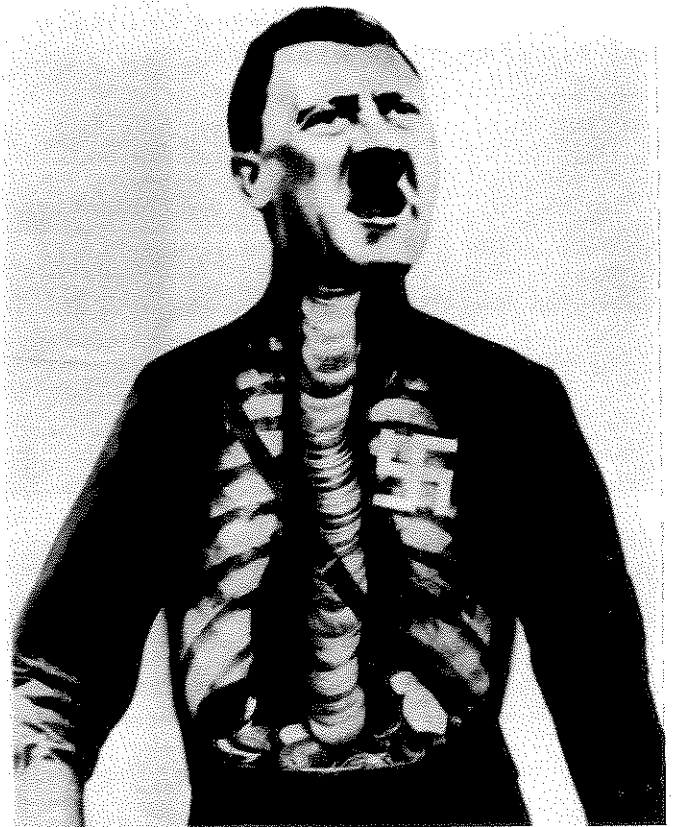
השימוש בצירופי לשון ובכפל משמעות מופיע ברבים מן הפוטומונטאזים של הרטפילד. את המאפיינים הללו היטיב לבטא לוקאץ, כאשר טען כי לפוטומונטאז' טוב יש אפקט של בדיחה.⁴⁸ כהמחשה נוספת ניתן להביא פוטומונטאז' אחר, השואב את כותרתו מאגדות הילדים והוא "שלושת המאגים מארץ הדאגה", בפרפרזה על "עליסה בארץ הפלאות", אשר פורסם ב־AIZ ב־3 בינואר 1935. כותרת המשנה קובעת: "הם משלים את עצמם שכך זה ימשך עשרים וחמש אלף שנים". הרטפילד לועג כאן לסיסמה הגרמנית של "הרייך בן אלף השנים", כאשר הוא מציב את היטלר, גבלס וגרינג על חבל לוליינים. את קצהו השמאלי של החבל מכרסמים נברנים גרמניים. המילה Wühler בגרמנית משמעה נברנים וגם "חתרנים".

בעקבות ליל שריפת הספרים על ידי הנאצים ב־10 במאי 1933 פרסם הרטפילד בגיליון ה־AIZ פוטומונטאז' שכותרתו "דרך האור אל הלילה". כותרת המשנה היתה: "כה אמר ד"ר גבלס: הבה נצית מהדורות חדשות. למען לא ייעורו מוכי הסנורים". ברקע עולה בניין הרייכסטאג הנאצי באש ובלהבה מצויים ספרים רבים שיצאו בהוצאת "מאליק", כמו למשל זה של איליה ארנבורג "הקדושים שבנכסים" משנת 1931, אך גם "הקפיטל" של מרקס, "החייל האמיץ שווייק", ספרי לנין ועוד.

גרינג הוא נושא של פוטומונטאז' נוסף, שכותרתו "גרינג, תליינו של הרייך השלישי". פוטומונטאז' זה שימש כעמוד שער של ה־AIZ והופיע גם ככריכה של ספר במסגרת "הספרייה החומה של הטרור הנאצי". ספרייה זו יצאה לאור בפראג ומהווה דוגמה נוספת למפעליו של וילי מינצנברג. הרטפילד טיפל כאן במשפטם של מי שהואשמו בשריפת בניין הרייכסטאג הגרמני, בפברואר 1933. הנאשם האמיתי, גרינג, לא ייצא על ספסל



לאחר המעבר לפראג: היטלר מול המראה



"אדולף, האדם העליון - בולע זהב ופולט קש וגובה", AIZ, ברלין, 17 ביולי 1932

הוא טס ללונדון.⁵¹

חשיבותו של הרטפילד כאמן הפוטומונטאז' הפועל בגרמניה בשנותיה של רפובליקת ויימאר היא, לפיכך, כפולה. מצד אחד, הטכניקה בה בחר ליצור שיקפה את "רוח הזמן" ונועדה להפוך את האמנות לזמינה יותר בעידן של חברת ההמונים. על מנת להשיג את רצונו הציג הרטפילד את יצירותיו באמצעי תקשורת ההמונים ובכך שטש את ההבדלים בין "גמוך" ל"גבוה". מצד אחר, הפיכת אמנותו לזמינה והכללתה באמצעי תקשורת ההמונים איפשרו להרטפילד להשיג מטרה נוספת בה היה מעוניין: גיוסה של האמנות למטרות פוליטיות ומהפכניות. לשאיפה זו היתה שותפה קבוצה שלמה של אמנים, חלקם יהודים, אשר פעלו בגרמניה באותן השנים, וביקשו לקדם באמצעות אמנותם את השקפת עולמם האידיאולוגית.

* * *

1. מקורה של ההבחנה בכתביו של זיגפריד קרקאואר, ראו: Maud Lavin, *Cut with a Kitchen Knife - The Weimar Photomontages of Hannah Höch*, New Haven: Yale University Press, 1993, pp. 49-50.

הקומוניסטית הגרמנית שיש לאסרם. שמו אף נכלל ברשימת גרמנים שאורחותם נשללה, אשר פורסמה ב"פליקשר ביאובכטר", יומון המפלגה הנאצית.

בעקבות השתתפותו של הרטפילד בתערוכת קריקטורות הלועגת להנהגה הנאצית בפראג ב-1936, החליטו הנאצים להעביר את נושא לכידתו להילוך גבוה. אין זה מקרה כי יוזף גבלס, שר התעמולה של הרייך השלישי, החליט לטפל בנושא באופן אישי. גבלס, אשר העריך נכונה את יכולתו של הרטפילד ביצירת תעמולה נגדית מוזיקה, התייחס לתערוכה ביומנו ב-15 באוקטובר 1937: "בפראג קריקטורות נבזיות נגדנו. התערוכה מוצגת בחסות רשמית. אני שולח את העתונות על זה."⁵⁰ כמוצא אחרון החליט גבלס לגייס לעזרתו את ה"פליקשר ביאובכטר", בתקווה כי ההתקפה על הממשלה הצ'כית המאפשרת תערוכות כגון אלה תפעיל לחץ משמעותי.

במהלך שנת 1938 ניסה הגסטאפו, בסיוע המשטרה הצ'כית, לקבל לידיו את הרטפילד אשר הוגדר כ"מבוקש". בעקבות הסכם מינכן בספטמבר 1938 הותרפו תנאי שהייתו של הרטפילד בפראג. אחיו וילאנד עזב לשווייץ ובקשת ההסגרה של הרטפילד עוכבה רק בזכות התערבותם של פוליטיקאים בריטים ואנשי אמנות. גם הפעם ברה הרטפילד ממש בדקה האחרונה. בדצמבר 1938

20. Van Deren Coke, *The Painter and the Photograph*, Albuquerque, New Mexico, 1972, p. 259.
21. מצוטט ב: Matthew Teitelbaum, "Preface", in: *Montage and Modern Life, 1919-1942*, p. 8.
22. מצוטט ב: Douglas Kahn, *John Heartfield: Art and Mass Media*, New York: Tanam Press, 1985, p. 50.
23. מצוטט ב: Christopher Phillips, "Introduction", in: *Montage and Modern Life, 1919-1942*, p. 32.
24. שאלת התגייסותה של האמנות לביקורת חברתית איננה במוקדו של מאמר זה. הוויכוח העיקרי בסוגייה זו התנהל בין לוקאץ, ברבט ובלוך. לעניין זה ראו: Martin Jay, *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the History of the Institut of Social Research 1923-1950*, London: Heinemann, 1976, pp. 173-218; David Pike, *Lukacs & Brecht*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1985, pp. x-xi; Fredric Jameson (ed.), *Aesthetics & Politics*, London: Verso, 1988, pp. 16-27.
25. בפרק האמצעי של "דיאלקטיקת הנאורות" מובאת התייחסות ל"תעשיית התרבות". לעניין זה, ראו: מקס הורקהיימר ותיאודור אדורנו, "תעשיית התרבות: נאורות כהונאת המונים" (1947), בתוך: מיכאל מיידן, אברהם יסעור (עורכים), *אסכולת פרנקפורט מבחר*, תל אביב: ספריית פועלים, 1993, עמ' 158-198.
26. מיכאל מיידן, אברהם יסעור, "מבוא", בתוך: *אסכולת פרנקפורט מבחר*, עמ' 49.
27. וולטר בנימין, "יצירת האמנות בעידן השיעווק הטכני", תל אביב, הקיבוץ המאוחד, 1983, עמ' 29.
28. שם, עמ' 52-53. לטענת בנימין, "מה שמתדלדל בעידן השיעווק הטכני של יצירת האמנות, הרי זו ההילה שלה." ראו שם, עמ' 22.
29. Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, (trans. C. Lenhart), London: Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 223.
30. Ernst Bloch, "Discussing Expressionism", in: Fredric Jameson, *Aesthetics & Politics*, p. 26.
31. Ulrich Faure, *Herzfelde, Heartfield, Grosz und der Malik Verlag, 1916-1947*, Berlin: Aufbau Verlag, 1992, p. 45.
32. Maud Lavin, *Cut with a Kitchen Knife - The Weimar Photomontage of Hanna Höch*, p. 16; Dawn Ades, *Photomontage*, p. 26; Barbara McColskey, *George Grosz and the Communist Party*, Princeton: Princeton University Press, 1997, pp. 48-103; W. L. Guttman, *Art for the Workers: Ideology and the Visual Arts in Weimar Germany*, pp. 55-97.
33. Wieland Herzfelde, *John Heartfield: Leben und werk*, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1962, pp. 24-26.
34. מהפכת נובמבר התרחשה כאשר קבוצת ספרטקוס, שהונהגה על ידי קרל ליבקנט (Liebknecht), הכריזה ב-9 בנובמבר 1918 על הקמתה של רפובליקה סוציאליסטית, וזאת כמעט במקביל ליום שבו מנהיג ה-SPD, שנידמן, הודיע על הקמתה של רפובליקה דמוקרטית. המרידה הקומוניסטית הגיעה לכדי איום ממשי על הממשלה בברלין בראשית ינואר 1919 ובמהלך החורף, עד שדוכאה.
35. Walter Benjamin, "Neue Sachlichkeit und Photographie" (1934), in: *John Heartfield*, Peter Pachnicke and Klaus Honnef (eds.), Köln, DuMont Buchverlag, 1991, p. 18 (of the Katalog).
36. Douglas Kahn, *John Heartfield: Art and Mass Media*, p. 43.
37. Ulrich Faure, *Herzfelde, Heartfield, Grosz und der Malik Verlag, 1916-1947*, pp. 319-375.
38. John Willet, *The New Sobriety: Art & Politics in the Weimar Period 1917-1933*, p. 114.
39. "Manifesto of the Red Group", (13.6.1924), included in: M. Key Flavell, *George Grosz - A Biography*, New Haven: Yale University Press, 1988, p. 309.
- לעניין זה ראו: Kirk Venedoe, Adam Gopnik (eds.), *High & Low: Modern Art, Popular Culture*, New York: The Museum of Modern Art, 1990, p. 16.
- הלמוט הרצפלדה נולד בשנת 1891 למשפחה קתולית. את שמו הוא שינה בשנת 1916 לג'ון הרטפילד במחאה על התליכים שפקדו את גרמניה במלחמת העולם הראשונה. עם עליית הנאצים לשלטון נאלץ הרטפילד לגלות לפראג, בה שהה עד שנת 1938, עת לא נתאפשר לו להמשיך וליצור שם בשל דרישת הנאצים להסגירו לגרמניה. התערבותם של פוליטיקאים בריטים ואנשי אמנות לסובת הרטפילד מנעה את הסגרתו והובילה למעברו ללונדון באותה שנה. לאחר המלחמה ביקש הרטפילד לחזור למזרח גרמניה, אולם השלטונות סירבו לבקשתו בטענה ש"הגולה המערבי" התמהמה יותר מדי ועתה הוא עלול לסכן את המושטר. גם בקשתו להתקבל כחבר במפלגת השלטון במזרח גרמניה לא נענתה. רק בשנת 1951 התאפשר להרטפילד לחזור למזרח גרמניה והוא שימש כמעצב גרפי של תיאטרון ברטולד ברכט בברלין. תרומתו של הרטפילד למאבק בנאציזם וכתה להכרה רק בשנות ה-60, ותוארה בשורה של תערוכות רטרופקטיביות שהתמקדו בפוטומונטאז'ים שלו. הרטפילד נהנה מהכרה זו שנים ספורות בלבד, עד לפטירתו בשנת 1968.
- האננים שהקיפו את הרטפילד בחרו בפוטומונטאז', בקריקטורה, בכרוזה, בעיצוב תפאורות במה, בגרפיקה ועוד בכדי לבטא את ביקורתם כלפי אמנות האוונגרד המודרנית, שנתפשה כ"גבוהה" ומנותקת מצרכי השעה המהפכניים. ליוון נוסף בסוגיות אלה, ראו: John Willet, *The New Sobriety: Art & Politics in the Weimar Period 1917-1933*, London: Thames & Hudson, 1987; Herbert Kunst (ed.), *Montage, Satire and Cultism: Germany between the Wars*, Chicago: University of Illinois Press, 1975.
- עוד על מלחמת התרבות הוויימארית, ראו: Peter Gay, *Weimar Culture - The Outsider as Insider*, New York: Harper Torchbooks, 1968; Anton Kaes et al. (eds.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley: University of California Press, 1994.
- ראו: משה צימרמן, "בעיות יסוד בהיסטוריוגרפיה של יהודי ויימאר", בתוך: יהודי ויימאר - חברה במשבר המודרניות, 1933-1918, בעריכת עודד הילברנר, ירושלים, מאגנס, עמ' 29.
- Frederick R. Karl, *Modern & Modernism - The Artist 1885-1925*, New York: Atheneum, 1985, pp. 36-39.
- ראו: יעקב טורי, "קווים להתפתחות העתונות היהודית בגרמניה, קשר 5, 1989, עמ' 8.
- Dawn Ades, *Photomontage*, London: Thames & Hudson, 1986, p. 43.
- גרוס עשה שימוש בפוטומונטאז' במשך תקופה קצרה בראשית הדאדא ופסק, וישנה כמוכך עבודתה של חנה הוך, שהיא "הברתית" יותר מאשר פוליטית. לעניין זה ראו: Maud Lavin, *Cut with a Kitchen Knife - The Weimar Photomontages of Hannah Höch*, pp. 13-46.
- את הגרעין להקמת הוצאת "מאליק" יצר הרצפלדה כאשר רכש בשנת 1906 את כתב העת "הנוער הצעיר", אשר נאסר לפרסום על ידי הצנזורה. על בסיס ערוץ הפרסום הקטן הזה הוא בנה לימים את הוצאת "מאליק". לעניין זה ראו: W.L. Guttman, *Art for the Workers: Ideology and the Visual Arts in Weimar Germany*, Manchester: Manchester University Press, 1997, p. 102.
- Christopher Phillips, "Introduction", in: *Montage and Modern Life, 1919-1942*, Matthew Teitelbaum (ed.), Cambridge: Mass., MIT Press, 1992, p. 22.
- Dawn Ades, *Photomontage*, p. 7.
- מצרפתית: מצרף, מתאם. בגרמנית: Montage, הרכבה, התקנה, מצרף.
- הדברים נכללו במכתבו של גרוס אל היסטוריון האמנות פרץ רו, ראו שם, עמ' 12.
- Dawn Ades, *Photomontage*, P. 19.
- Hans Richter, *Dada: Art & Anti-Art*, London, 1965, p. 117.
- Dawn Ades, *Photomontage*, p. 24.
- Raul Hausmann, *Courrier Dada*, Paris, 1958, p. 42.

זיה של
ליצור
ידן של
גירותיו
גבוהה.
המונים
אמנות
מה של
לקדם
Maud
with a l

- .45 שם, עמ' 370.
- .46 שם, עמ' 369-370.
- .47 שם, עמ' 370.
- .48 Dawn Ades, *Photomontage* p. 57.
- .49 הערה 41 לעיל, עמ' 373.
- .50 Joseph Goebbels, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels: Samtliche Fragmente*, Elke Frölich (ged.), München, K.G. Saur, 1987 (Teil 1: 1924-1941), p. 302.
- .51 פירוט נוסף על היצירות שהוזכרו וכן קורות חייו של הרטפילד נכללים בקטלוג נגד היטלר: פוטומונטאזים מאת ג'ון הרטפילד, 1938-1930, מוזיאון ישראל, ירושלים, 1994.
- .39 Michael Krejsa, "NS-Reaktionen and Heartfields Arbeit, 1933-1939", in: *John Heartfield*, Peter Pachnicke and Klaus Honnep (eds.) p. 368.
- .40 עוד על מהלך חייו ויצירתו של טוכולסקי, ראו: קורט טוכולסקי, *על קצה המזלג, רשימות, תל אביב, הקיבוץ המאוחד, 1991*.
- .41 Michael Krejsa, "NS-Reaktionen auf Heartfields Arbeit, 1933-1939", in: *John Heartfield*, p. 368.
- .42 Douglas Kahn, *John Heartfield: Art and Mass Media*, p. 6.
- .43 Michael Krejsa and Petra Albrecht, "Biografische Dokumentation", in: *John Heartfield*, p. 368.
- .44 Douglas Kahn, *John Heartfield: Art and Mass Media*, p. 65; Michael Krejsa, "NS- Reaktionen auf Heartfields Arbeit, 1933-1939", in: *John Heartfield*, p. 369.