

אופה וליש

פני עם וארץ



מוזיאון תל אביב לאמנות



אוטוה וליש: פני עם וארץ

28 במאי - 19 בספטמבר, 2015

גלריה לרישום והדפס

מתנת הידידים הגרמנים של מוזיאון תל אביב לאמנות
הבניין ע"ש שמואל והרטה עמיר

תערוכה

אוצרת: עמנואלה קלו

רכז תיאום ובקרת פרויקטים: רפאל רדובן

עוזרת לתיאום פרויקטים ותערוכות: איריס ירושלמי

שימור על נייר: חסיה רימון ACR ורמי סלמה

מסגור: טיבי הירש

פספרטו ותלייה: יעקב גואטה

תאורה: ליאור גבאי, אסף מנחם, חיים ברכה

קטלוג

עורכת: עמנואלה קלו

עיצוב והפקה: מגן חלוץ

עריכת טקסט: אורנה יהודיוף

תרגום ועריכה אנגלית: טליה הלרין, דריה קטובסקי (עמ' 154-172, 194-195)

תרגום מגרמנית לעברית ולאנגלית: רות פלדמן

צילום: אלעד שריג

גרפיקה: עלזה חלוץ

על העטיפה: אבטיח עברי (פרט), שנות ה־30 של המאה ה־20 (עמ' 8)

כל המידות בס"מ, רוחב x גובה

העבודות מאוסף מוזיאון תל אביב לאמנות, מתנת ערי וליש, תל אביב

אלא אם כן צוין אחרת

© מוזיאון תל אביב לאמנות, קט' 11/2015

מסת"ב: 5-114-539-965-978

תודה מיוחדת לגברת אינגריד פליק, שבלי תמיכתה

לא היו התערוכה והקטלוג באים לכלל מימוש



תוכן העניינים

6

פתח דבר

סוזן לנדאו

9

ימי וליש – בני עם וארץ

ייצור והנחלת מודלים לייצוגי התרבות בתהליך הבניית האומה
וחיי היומיום שלה בעבודתו של אוטה וליש
עמנואלה קלו

45

הקו שבין התכלית והלבן

אוטה וליש באירופה
אביב לבנת

59

מאייר בונה אומה

המקרה של אוטה וליש
דנה אריאלי

65

מקום שמור

על חשיבותו של אוטה וליש בהיסטוריה
של העיצוב הגרפי הישראלי
רני רדזלי

71

זיכרונות ילדות

דינה וערי

73

עבודות

141

רשימת העבודות

פתח דבר

מוזיאון תל אביב לאמנות גאה להציג תערוכה מקיפה ראשונה של אוטה וליש – גרפיקאי, מאייר ומעצב כרזות. וליש, שנולד בעיר הקטנה זנוימו בגבול אוסטריה-מורביה (כיום בצ'כיה), החל ללמוד תולדות האמנות באוניברסיטה בווינה, אך זנח את לימודיו לטובת הכשרה חקלאית לפני העלייה לארץ ישראל. בזכות כישרונותיו בציור ובגרפיקה, ועל אף היותו אוטודידקט במידה רבה, החל לעבוד בפראג כבר בגיל צעיר והיה לגרפיקאי ופירסומאי מצליח. עם עלייתו לארץ ישראל ב-1934, ועוד לפני כן – במקום הולדתו – נרתם וליש לשרת את הבניית המודלים החזותיים של הנרטיב הציוני ושל המוסדות שפעלו להנחלתו כמו קרן קימת לישראל, קרן היסוד והקונגרסים הציוניים. מכלול יצירתו, שהיה בה משום מכשיר להפצת רעיונות תעמולתיים ושיווקיים כאחד, נפרש על פני כמה עשורים ויבשות, ומשקף את השינויים בטעמים ובפרפרטוארים של התרבות הישראלית.

וליש עיצב מוצרים של התרבות הרשמית הציונית, כמו סמלים, בולים ותערוכות רשמיות. פעילות זו הגיעה לשיאה בארגון ובעיצוב טקס הכרזת המדינה ועיצוב מגילת העצמאות, והמשיכה לאחר קום המדינה בעיצוב כרזות ובארגון ועיצוב תערוכות שונות, כמו ביתנים ב"תערוכת כיבוש השממה" לרגל חנוכת בנייני האומה בירושלים ב-1953. וליש יצר כרזות במגוון נושאים, ביניהם:



משרד וליש ומכנר ברחוב נחלת בנימין, תל אביב, שנות ה-30 של המאה ה-20
The Wallish and Mechner office on Nahalat Binyamin Street, Tel Aviv, 1930s

חלוציות, העפלה, שואה ותקומה ובניית הארץ. הוא עיצב כרזות לחברות מסחריות שונות, חלקן בבעלות הממסד וגופים הסמוכים לשולחנו, כמו קק"ל, קרן היסוד וההסתדרות; וחלקן חברות מסחריות כמו אוסם. כרזות אלה הן לב ליבה של התערוכה.

תודה מקרב לב לבני משפחת וליש – לערי, לדינה ולמירי, שהתערוכה היא פרי יוזמתם המבורכת. אוסף גדול ומרשים הכולל יותר ממאה כרזות של וליש תרם לאוספי המוזיאון בנו, ערי וליש. מבחר מכרזות אלה מוצג בתערוכה, לצד פריטים נוספים וחומר תיעודי רב ששמר בקפידה ערי. התערוכה התאפשרה תודות לידע הרב שצברו ערי ומירי וליש, ועל כך אני מודה להם מקרב לב. תודה גם על התמיכה הרבה לאורך כל תהליך העבודה על התערוכה, ובמיוחד על התרומה של אוסף הכרזות למוזיאון, שעומד במרכז התערוכה.

התערוכה לא הייתה מתקיימת ללא עזרתם של גורמים רבים במוזיאון ומחוצה לו. בראש ובראשונה, תודה מיוחדת לגברת אינגריד פליק, שתמיכתה בתערוכה איפשרה את מימושה ואת הפקת הקטלוג. ברצוני להודות לאוצרת עמנואלה קלו, על עבודתה המסורה והמוקפדת; לכותבי הטקסטים – פרופ' דנה אריאלי, ד"ר אביב לבנת ורני רדולי – על הטקסטים המעשירים ומאירי העיניים. תודה מקרב לב לאריק קילמניק מסדנת ההדפס בירושלים, לד"ר אורי ברטל על העצות הטובות, לספריית בית אריאלה, ולענת בנין ממדור התצלומים של הארכיון הציוני המרכזי.

תודה מיוחדת למעצב הקטלוג, מגן חלוץ, לאלעד שריג על צילום העבודות לקטלוג, לאורנה יהודיוף על עריכת הטקסטים בעברית, לדריה קסובסקי וטליה הלקין על תרגום הטקסטים לאנגלית, ולמאירה מייזלר ורות פלדמן על התרגומים מגרמנית. תודה לרפאל רדובן, רכז תיאום פרויקטים, ואיריס ירושלמי, עוזרת לתיאום פרויקטים ותערוכות, על העזרה בהקמת התערוכה. תודה מיוחדת לאירית הדר על הסיוע בתכנון ובביצוע התערוכה. תודה למחלקת השימור: לחסיה רימון ולרמי סלמה, שעמלו על הרסטורציה של הכרזות; ותודות גם למאירה יגיד-חיימוביץ' ולבת-שבע גולדמן אידה על העזרה בעצה ובקשב רב. תודה ליפעת קידר, מנהלת ספריית המוזיאון, ולספרניות איימי דינרשטיין ודפנית מושקוביץ, ותודות לכל עובדי המוזיאון, שנרתמו לסייע להוצאתה לפועל של התערוכה. אני אסירת תודה לכל אחד מכם.

סוזן לנדאו

מנכ"לית ואוצרת ראשית



אבטיח עברי, שנות ה־30 של המאה ה־20
 Hebrew Watermelon, 1930s

ימי וליש – פני עם וארץ¹

”יצור והנחלת מודלים ל”צוגי התרבות בתהליך הבניית האומה

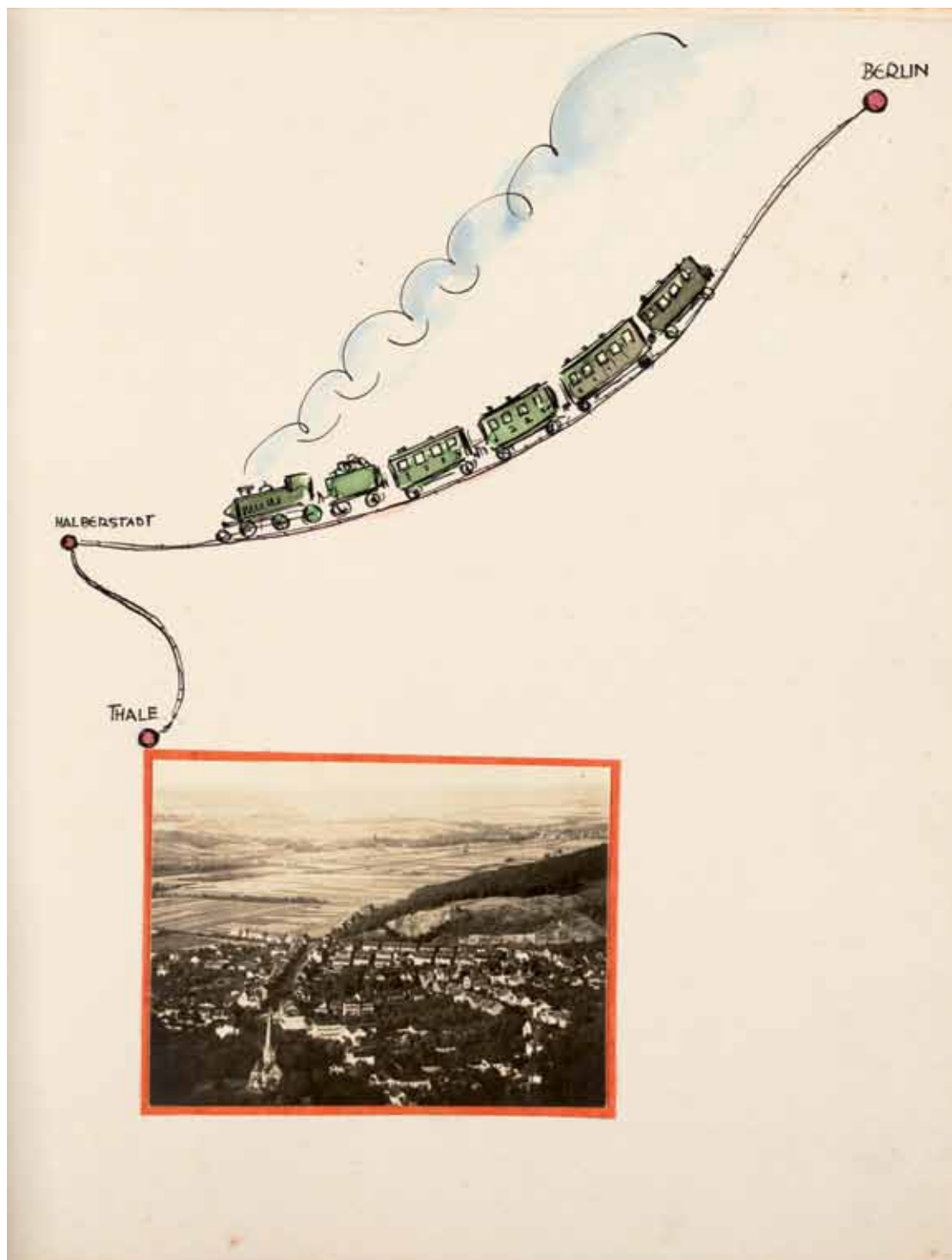
וחיי היומיום שלה בעבודתו של אוטה וליש

עמנואלה קלו

אוטה וליש [Wallisch / Wallish]² (1906–1977) – גרפיקאי, מאייר ומעצב כרזות – עסק לצד הפרסום המסחרי בעיצוב מוצרי תרבות ותעמולה, ביניהם סמלים ומוצרי צריכה ריבוניים כמו בולים, מטבעות ושטרות כסף, תערוכות רשמיות ועוד. כבן לדור המייסדים של המדינה, וכמו סוכני תעמולה ארץ-ישראלית אחרים, שרת וליש את המנגנון האידאולוגי הציוני והיה אחד הממציאים והמנחילים של המודלים, ששימשו להבניית הנרטיב הציוני. וליש השתתף בייצור השפה החזותית של המפעל הציוני בתקופת גיבושה של הישות המתהווה בארץ ישראל שלפני הקמת המדינה, ובמהלך העשורים הראשונים לקיומה של מדינת ישראל. מערכת ההסברה, שפעלה בעזרת גופים כמו קרן קימת לישראל (קק”ל), קרן היסוד, ההסתדרות, האיגוד למען תוצרת הארץ ואחרים, הפיצה את קווי המדיניות ותפיסות העולם של המנגנון הציוני הממסדי והריבוני. וליש היה במידה רבה סוכן פעיל בהנחלת רעיונות אלה, בייצור ובעיצוב התוצרים שלהם ובתיעודם (אם במודע ואם שלא במודע).

לצד פעילותו בעיצוב פרקים נבחרים בתולדות היישוב ומדינת ישראל והנחלת האידאולוגיה הממסדית הרשמית, ולצד השפעתו על תולדות העיצוב החזותי בכלל והגרפי בפרט, וליש תרם תרומה ניכרת גם לעיצוב פרקים מחיי היומיום הארץ-ישראלי והישראלי. אף שיצירתו נעשתה לעיתים קרובות במטרה להפיץ את היעדים הקולקטיביים, ואולי דווקא משום כך, אפשר למצוא בה הד ברור לרוח התקופה, לשינויי אופנות, טעמים ונטייות, כפי שהדבר בא לידי ביטוי, למשל, בכרזות המסחריות שעיצב. יצירתו מבטאת ובה-בעת גם מעצבת את צרכי השעה (באמצעות עיצוב הסמלים, שטרות הכסף, הבולים, הכרזות, החומרים הממסדיים הרשמיים וגם החומרים המסחריים). אפשר לראות במכלול יצירתו של וליש מכשיר להפצת רעיונות תעמולתיים ושיווקיים כאחד.

כסוכן של הפצת היעדים הקולקטיביים של העשייה השלטונית-הציונית, וליש הוא קודם כול תוצר של המנגנון האידאולוגי והאקטיבי שלה. וליש נולד בעיר זנוימו, כיום בצ’כיה, ולמד אמנות במכללת וינה. בפראג היה לו משרד מצליח לגרפיקה ופרסום, ושם התגבשה תפיסת עולמו הציונית, עוד בטרם עלייתו לארץ ישראל ב-1934. הוא היה פעיל בתנועת הנוער ”תכלת-לבן“, ובזכות כישורי הציור והאיור שלו הוטל עליו להוציא לאור עלונים ודברי דפוס. ב-1929 עסק בעיצוב גרפי עבור קק”ל בברלין. פעילות זו תגיע לשיאה בארץ – בעיצוב מגילת העצמאות והסמלים הריבוניים של המדינה כמו סמל המשטרה והצבא. הוא אף הגיש הצעות לרגל ולסמל המדינה, ואף שלא התקבלו, הן מעידות על התגייסותו לצו האידאולוגי באותם ימים. לפני ואחרי עלייתו לארץ ישראל היה אחראי לארגון, לתכנון ולקמתם של הקונגרסים הציוניים, שהאחרון שבהם היה בבזל ב-1946. כישוריו בתחומים אלה יבואו לידי ביטוי מאוחר יותר, כשהיה אחראי לתכנון ולסידור טקס הכרזת המדינה (ראו להלן).



מתוך Pfingsten [חג השבועות], 1930
 From Pfingsten [Pentecost], 1930

ב־1934 עלה וליש לארץ ישראל, במסגרת העלייה החמישית, שמכונה לעיתים "עליית ההון", ופתח סוכנות לפרסום בתל אביב. ב־1935 הצטרפה אליו אשתו והם התגוררו בתל אביב ולאחר מכן בהרצליה. עם הגעתו לארץ החל לפעול בשותפות עם ד"ר ארנסט מכנר. ב־1936 עברו השניים למשרדם ברחוב נחלת בנימין בתל אביב, ששימש גם את ההגנה. השותפות בין וליש למכנר פורקה ב־15.6.1947. וליש היה גם ממקימי האיגוד הישראלי לפרסום. בעלייה החמישית הגיעה לארץ ישראל קבוצה של גרפיקאים, פרסומאים ואנשי דפוס, שיצרו כאן תשתית מקצועית בתחומים אלה. בין השנים 1933–1939 התפתחה בארץ ישראל תעשיית הפרסום והדפוס, בד־בבד עם התפתחות התעשייה כולה.³ בין הגרפיקאים המובילים שעלו באותן השנים היו גם פרנץ קראוס והאחים גבריאלי ומקסים שמיר, שפתחו משרדים בתל אביב.⁴ הם הוזמנו לעצב כרזות וחומרי הסברה עבור המוסדות הלאומיים, ותרמו לעיצוב סמלי ההתיישבות לצד הנחלת סטנדרטים מקצועיים ותפיסות מקצועיות חדשות בתחומי עיצוב התעמולה והפרסומות. אנשי המקצוע בתחום הגרפיקה והדפוס, שגדלו על מסורות מרכז־אירופיות, הביאו איתם גם אמצעי דפוס מודרניים. עליית בעלי ההון ואנשי התעשייה הביאה לשיפור המצב הכלכלי בארץ ישראל⁵ וגם להכרה בחשיבות הפרסום. שני מרכיבים אלה, בנוסף על התנאים הפוליטיים באותה עת (בעיקר התגברות ההתנגדות האלימה של הערבים כלפי היישוב היהודי), יצרו שינוי בהלך הרוח של הציבור היהודי. התעוררה הקריאה לצרכנות לאומית־מקומית ונוצר ביקוש לחומרי פרסום בממדים שחרגו מעבר לצרכי התעמולה של המוסדות הלאומיים. ביקוש זה הוליד בקרב המפרסמים את המודעות לחשיבותה של הגרפיקה כמנגנון שיווקי להפצת רעיונות ומוצרי צריכה. כל אלה תרמו לפיתוח תעשיית הפרסום והדפוס בארץ.⁶

"האיגוד למען תוצרת הארץ", שהוקם ב־1923 מטעם התאחדות בעלי התעשייה במטרה לקדם את צריכת התוצרת העברית, הפך בפברואר 1936 לארגון גג לאיגודים מקומיים שפעלו קודם לכן, בעיקר בתל אביב ובחיפה, תחת השם "המרכז למען תוצרת הארץ". במרכז פעלו נציגי הוועד הלאומי, הסוכנות היהודית, התאחדות בעלי התעשייה וההסתדרות.⁷ הארגון היה רשת של מוסדות, שתכליתם להגן על תוצרת היישוב, בעיקר על התעשייה הצעירה והענפים שנפגעו מהתחרות עם יבוא סחורות ועובדים מאירופה ומהארצות השכנות (בעקבות הפטור ממכס על מוצרים מסוריה ומלבנון, שהעניקה ממשלת המנדט). המאבק למען תוצרת הארץ נסב גם נגד הסכם ה"העברה", ההסכם הכלכלי להעברת מוצרים גרמניים לארץ ישראל תמורת כספם של יהודי גרמניה. ההסכם, שנחתם בין נציגי הסוכנות היהודית, נציגי ציוני גרמניה וגורמים נוספים לבין ממשלת גרמניה, קיבל תאוצה בקונגרס הציוני ה־19 ב־1935. מפעל "ההעברה", ששיאו היה בשנים 1936–1937, עורר מחלוקת עזה ומחאות ביישוב היהודי ואצל היצרנים המקומיים.⁸ בעקבות כל אלה התעורר צורך לגבש דימויים חזותיים, קליטים וברורים, שיקדמו את המאבק למען תוצרת הארץ בכל אמצעי התקשורת: בעיתונות, בקולנוע ובשילטי חוצות. אף בעיתוני הילדים פורסמו תשבצים, חידונים ומכתבים למערכת בנושא. בחוצות הערים פורסמו שמות הקונים סחורה זרה, או סחורה שלא נשאה תו תקן של תוצרת הארץ, והציבור נקרא להטיל עליהם חרם.⁹ באוסף מוזיאון תל אביב לאמנות כמה כרזות שייצר סטודיו מכנר־וליש בשנות ה־30 של המאה ה־20 ובהן הלוגו של "האיגוד למען תוצרת הארץ", שעיצב ורודולף דויטש עם לוחות הברית והארובות המסמלות קידמה ופיתוח[עמ' 8, 15]. בתקופה זו הופכת הכרזה לאחד

מאמצעי הפרסום העיקריים – הממסדיים, הצרכניים, הלאומיים, האידיאולוגיים והמסחריים (אמצעי פרסום אחרים, כמו טלוויזיה ותעשיית סרטי פרסומת, עדיין לא היו קיימים). ביישוב הקטן והעני יחסית, ובמציאות של מיעוט אמצעי תצוגה, תחבורה והפצה, הייתה הכרזה כלי פרסומי ותעמולתי זול ואפקטיבי. אמצעי הפרסום שהתפתחו מאוחר יותר, בשנות ה-60 של המאה ה-20, הביאו לפיחות בחשיבות הכרזה בעיני היצרן, הצרכן והפרסומאי¹⁰ ולשינויים בטעמים ובהעדפות שלהם.

קונגרסים ותערוכות תעמולתיות

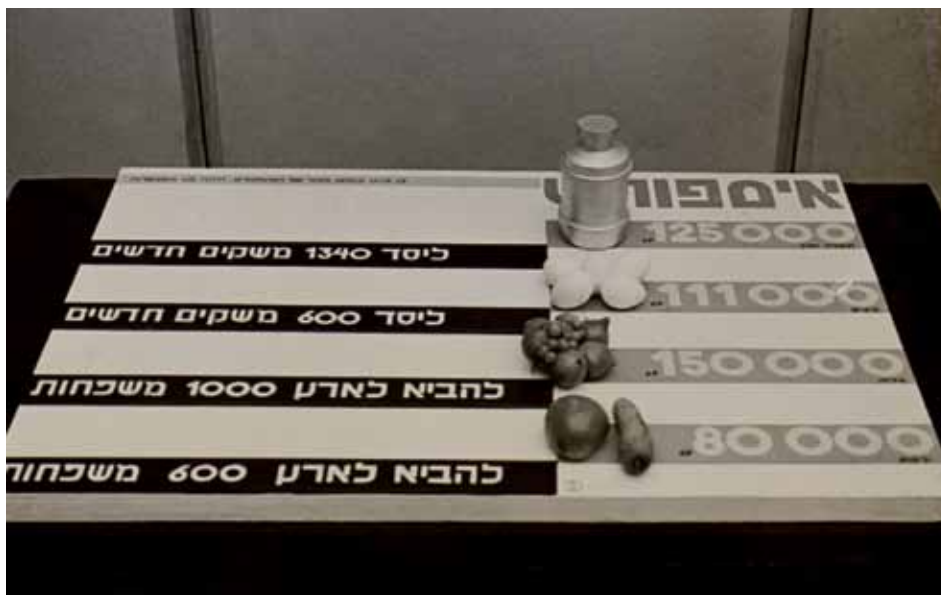
ב-1923 התקיים בתל אביב יריד "תוצרת הארץ" הראשון, בהשפעת הירידים הבינלאומיים שנערכו באירופה מאז המאה ה-19.¹¹ התערוכות והירידים שהתקיימו אחריו בתל אביב (עד 1929) היו חלק מהמערכת התעמולתית של התנועה הציונית ונועדו להציג את הישגי הבית הלאומי היהודי. לתערוכות אלה הייתה השפעה מקומית בעיקר, ואפשר לראות בהן חלק מתהליכי הגיבוש של הזהות הקולקטיבית של היישוב היהודי בארץ ישראל. באפריל 1929 נפתח בתל אביב יריד בעל אופי בינלאומי, שהשתתפו בו חברות זרות שחברו לתעשייה המקומית. הצלחתו הרבה הביאה לפתיחת סדרה של ירידים בעלי אופי בינלאומי, שהחשוב שבהם היה "יריד המזרח" בתל אביב, והוא התקיים כמה פעמים לפני הקמת המדינה. התערוכה הראשונה של "יריד המזרח" נפתחה באפריל 1932, ותערוכה שנייה שלו נפתחה באפריל 1934. "יריד המזרח" השני היה הגדול בירידים בתקופת המנדט בארץ ישראל. הוא התקיים באתר חדש בצפון תל אביב, שתוכנן בידי האדריכלים ריכרד קאופמן ואריה אלחנני.¹² וליש השתתף בהקמה ובעיצוב של הביתן הארץ-ישראלי ביריד זה, שהוצגו בו פרטי תעמולה של קרן היסוד וגופים אחרים כמו גני ילדים ובתי ספר^[עמ' 14].

ב-4 עד 11 בפברואר 1934 התקיימה בברלין התערוכה "ארץ ישראל – ארץ היהודים" ["Erez Israel – das Land der Juden"], שכללה חומרי תעמולה וחומרי דפוס שונים שעיצב וליש, ביניהם ההזמנה ותוכן העניינים, וגם פינת "יזכור" לחיים ארלוזורוב (ראו להלן על התערוכה לזכר ארלוזורוב, שעיצב וליש ביוני 1943, וכללה מרכיבים מהתערוכה בברלין). בתצלום המציג קולאז' של דימויים מהתערוכה, שהופיע בעיתון *Berliner Rundschau* ("חדשות ברלין") ב-9.2.34, נראים דיאגרמות, מודלים של בניינים ויישובים עם אוהלים ומגדלי מים, מודל של בית אלפא, מפות וכרזות שונות, ביניהן כרזה של וליש לתערוכה של קק"ל עם תצלום אווירי של נהלל מ-1931^[עמ' 13]. התערוכה התפרשה על פני מבנים שונים ברחבי העיר. בהזמנה צוין כי אפשר לקבל בתערוכה ייעוץ בקשר להגירה מגרמניה (ההזמנה באוסף ערי וליש).

בכתבה בעיתון הברלינאי *Jüdische Rundschau* ("חדשות יהודיות") מ-6.2.34 נכתב כי התערוכה היא ניסיון להציג את מכלול החיים בפלשתינה, שלא כמו תערוכות קודמות שהיה בהן תיאור חלקי בלבד. לדברי הכתבה, התערוכה משקפת נאמנה את האנרגיה והחריצות של היהודים בפלשתינה וגם את ההישגים שהגיעו אליהם, אף שעסקו בעיסוקים שלא היו מורגלים בהם (כמו עבודה פיזית). בכתבה נטען כי חסר בתערוכה ההיבט השלטוני, הבריטי, וגם חלקם של הערבים בחיי פלשתינה לא בא לידי ביטוי. הכותב מציין גם את חסרונם של מוצרים בתערוכה, כמו שהיה נהוג, למשל, בתערוכות בצלאל. בכתבה נשמעת גם ביקורת על



קק"ל, 1931
JNF, 1931



למעלה: "יריד המזרח", 1934

Top: The Levant Fair, 1934

למטה: מתוך התערוכה "מפעל המוסדות הלאומיים בארץ ישראל", לוצרן, 1935

Bottom: From the exhibition "The Work of National Foundations in the land of Israel," Lucerne, 1935



יפה נוף משוש כל הארץ - שבוע פרחי קיץ עבריים, 1938 בקירוב
 The Joy of the Whole Earth - Hebrew Summer Flower Week, ca. 1938



ההיבט התעמולתי המוגזם בתערוכה. אבל בדברי הסיכום מצוין לטובה הארגון של התערוכה בעזרת תומכי פלשתינה, היהודים בברלין. על אף הבעיות הטכניות שנמנו, וליש ומכנר, שהיו אחראים לצד האמנותי של התערוכה, זוכים לשבחים.

ב-16 באפריל 1935 נפתח במסגרת "יריד המזרח" האירוע "ימי ביאליק", לציון שנה למותו של המשורר. היה זה אשכול תערוכות, חגיגות, טקסים ואירועים נלווים רבים, ביניהם: תערוכת הלשון והספר, תערוכת העיתונות והפלקטים של ארץ ישראל, תערוכת ציור ופיסול, תערוכת אדריכלות, תערוכת ארכיאולוגיה, תערוכת ביאליק, הרצאות והצגת המחזה "משא ביאליק" (המורכב מיצירותיו של המשורר).¹³ בתערוכת "המוסדות הלאומיים" ב"ימי ביאליק", שהשתתפו בה קק"ל, קרן היסוד, האוניברסיטה העברית והסוכנות היהודית, הוצגו חומרי תעמולה שהודפסו בארץ, ספרים, תמונות ותצלומים מחיי ההתיישבות והעבודה בארץ ישראל. כמו כן הוצגו דיאגרמות ומודלים תלת-ממדיים מיוחדים לציון התפתחותם של משקי קרן היסוד על אדמת קק"ל וגידול משקי הירקות והחלב בארץ ועוד.¹⁴

באוגוסט 1935 הוצגו חומרי תעמולה, שנוידו מאירוע "ימי ביאליק", בתערוכה "מפעל המוסדות הלאומיים בארץ ישראל", שהתקיימה בקונגרס הציוני ה-19 בלוצרן[עמ' 14]. התערוכה, לציון 15 שנות קרן היסוד, הציגה את פעילויות קק"ל, האוניברסיטה העברית, פעולות הנשים הציוניות, וכללה הקרנת בכורה של הסרט **תל אביב**. מכנר, שותפו של וליש, הרצה על הגרפיקה המודרנית באמצעות דוגמאות מהתערוכה.¹⁵



כריכה לדפדפת של התערוכה "ימי ביאליק", 1936
Booklet cover for the exhibition "Bialik Days," 1936

>>

קרן היסוד זורעת – העם העברי קוצר, 1935
Keren Hayesod Sows – The Hebrew People Reaps, 1935

בין 6 ל-13 בספטמבר 1936 התקיימה בברלין התערוכה "ימי ביאליק – תערוכת תרבות, שבוע תרבות", שיוזם הארגון הציוני בברלין. התערוכה כללה חומרי תעמולה רבים שנועדו לברלין מאירוע "ימי ביאליק" בארץ, ביניהם חומרים חזותיים תעמולתיים בסגנון תערוכות קק"ל וקרן היסוד, שעיצבו והפיקו וליש ומכנה¹⁷ [עמ' 17]. בעיתון *Jüdische Rundschau* נכתב לקראת התערוכה (ב-31.7.36), שהיא תחבר לראשונה בין התרבות בתפוצות הגולה לבין התרבות בגרמניה ובפלשתינה. התערוכה הוצגה במקומות שונים ברחבי ברלין. לחיי התרבות בפלשתינה הוקדשו שתי קומות מתוך שלוש בבניין המרכזי של התערוכה, והן כללו תיאור סוציולוגי של היישוב והסביבה הלא יהודית בארץ ישראל, תיאור של ארצות המוצא של היהודים, חיי התרבות ביישוב היהודי (תיאטרון, מוזיקה, קולנוע, ספרות, עיתונות ורדיו), החייאת השפה העברית, ועוד. כמו כן הוצגו תערוכות בנושא חיי התרבות היהודית בגולה ותמונה רחבה של החיים התרבותיים של היהודים בגרמניה.

הצגתם של החיים והתרבות בארץ ישראל נעשתה באמצעי התעמולה המוכרים מתצוגות קודמות של וליש, שכללו תצלומים ענקיים, מודלים תלת-ממדיים, שקופיות, מסמכים מקוריים ועוד. התערוכה כללה גם מודלים של בית ספר בתל אביב ושל בית ביאליק, ביתני רדיו, תעמולת יומני כרמל, סרטי קולנוע, דברי דואר, כרזות ועוד. בתצלום עיתון, שכותרתו "עיתון המשפחה היהודית", "ימי ביאליק" [בעברית]: השפה העברית חיה! [בגרמנית]¹⁶, נראית פינת תעמולה ובה



לחיים חדשים, יוצג בקולנוע "מגדלור", הסרט של קרן היסוד, "לחיים חדשים", 1935
The Land of Promise, Featured at the Migdalor Cinema, the Keren Hayesod Film
"The Land of Promise," 1935



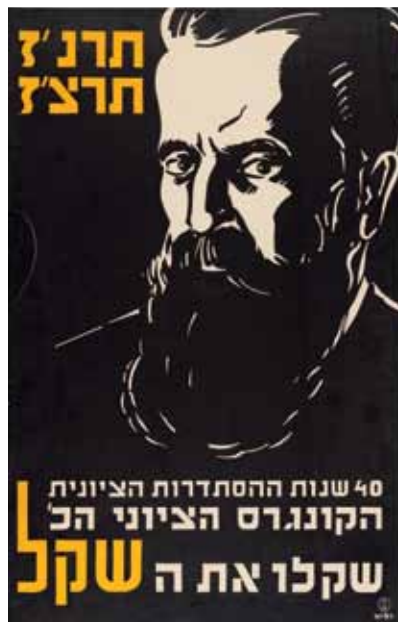
הצביעו בעד רשימת ט, רשימת המרכז הציוני, 1937
Vote for the Zionist Center Party, 1937

כרזות שונות, ביניהן כרזת "לחם שובע" (1935) של פרנץ קראוס, וכרזת הפרסומת לסרט **חיים חדשים** מ-1935 (ראו להלן). בכתבה בעיתון *Jüdische Rundschau* צוין כי וליש, שהיה מוכר זה מכבר לקהל הברלינאי, הוא שעיצב את הגרפיקה ואת אמצעי התצוגה של התערוכות, שהציגו את החיים בפלשתינה, בסטודיו מכנר-ווליש בתל אביב. לתצוגות החיים בגלות היה אחראי מעצב הבמה היהודי היינץ קונדל.¹⁷

וליש השתתף בארגון תערוכות וקונגרסים נוספים ובעיצוב כרזות ופרסומים שונים (גלויות, ברושורים וחומרי הסברה ותעמולה) לתערוכות ולקונגרסים רבים. הוא עיצב את סמלי הקונגרסים הבאים: הקונגרס ה-16 (ט"ז) בציריך ב-1929, הקונגרס ה-17 (י"ז) בבזל ב-1931, הקונגרס ה-20 (כ') בציריך 1937, שחגגו בו 40 שנה להסתדרות הציונית, והקונגרס ה-21 (כ"א) בז'נבה ב-1939, שהתקיים ערב מלחמת העולם השנייה והיה הקונגרס האחרון לפני פרוץ מלחמת העולם השנייה.

"לנשק ולמשק, פני עם וארץ" – תערוכת קרן היסוד במוזיאון תל אביב

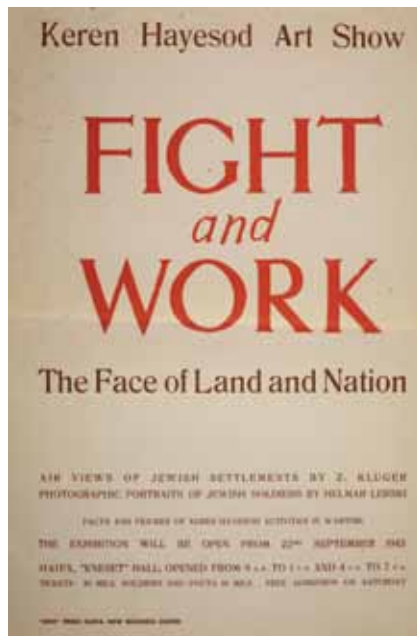
התערוכה "לנשק ולמשק, פני עם וארץ" הוצגה לראשונה במוזיאון תל אביב ב-1943[עמ' 20]. משם נרדה התערוכה לחיפה והוצגה באולם "כנסת" של הטכניון העברי (בשינוי קל בשם "לנשק



40 שנות ההסתדרות הציונית, הקונגרס הציוני הכ',
תרנ"ז-תרצ"ז, שקלו את השקל, 1936–1937
The 40th Anniversary of the Zionist
Histadrut, 20th Zionist Congress,
Get Our Shekel, 1936–1937



סיכות לקונגרס הציוני, תאריכים שונים
Pins for the Zionist Congress, various dates



למעלה: כרזות לתערוכה "לנשק ולמשק, פני ארץ ועם", אולם כנסת (חיפה), 1943
 Top: Posters for the exhibition "Fight and Work, The Face of Land and Nation," Knesset Hall (Haifa), 1943
 למטה: הזמנה לתערוכה "לנשק ולמשק, פני ארץ ועם", מוזיאון תל אביב, 1943
 Bottom: Invitation to the exhibition "Fight and Work, The Face of Land and Nation," Tel Aviv Museum, 1943

ולמשק, פני ארץ ועם"). לאחר מכן נדדה התערוכה גם לירושלים, ליוהנסבורג, לניו יורק, לקונגרס הציוני ה-22 בבזל ב-1946 (ראו כרזה שהוצאה לרגל קונגרס זה¹⁰⁶) ולבואנוס איירס. חלק ממנה הוצג גם במקסיקו, והיא נשלחה ללונדון אך לא הוצגה שם.¹⁸

תערוכות התעמולה שעיצבו והפיקו (או בשפת התקופה: "התקינו והסדירו") וליש ומכנר,¹⁹ הוצגו בדרך כלל בחללים ציבוריים ולא במוזיאונים לאמנות, ואכן המוזיאון לא נטה להציג תערוכה זו בתחילה. בראשית 1942 פנתה קרן היסוד אל מוזיאון תל אביב בבקשה לקיים תערוכה במוזיאון. תחילה סרב המוזיאון בנימוק שהתערוכה לא אמנותית, אבל לבסוף נכנע ללחץ שהופעל עליו. במכתב של יו"ר חבר הנאמנים של המוזיאון לדירקטוריון קרן היסוד נכתב: "היות ואין בדעתנו לפגוע בחשיבותה של קרן היסוד, שאנו כולנו מעריכים את פעולתה ואוהדים לה – ומבלי ליצור על ידי כך תקדים לעתיד – נאלצים אנו נגד רצוננו להסכים באופן יוצא מהכלל להרשות את סידור תערוכתם במוזיאון, ומובן מאליו אחרי הסכמת מנהלי המוזיאון בדבר טיב המוצגים מטעמים אמנותיים. וזאת למען צאת בכבוד מהסבך, אשר אתם בעצמכם אחראים לו".²⁰

הצדדים האמנותיים של התערוכה הודגשו בשם התערוכה ובכל הפרסומים והתכתובות שקדמו לה.²¹ בהזמנה לתערוכה מודגש כי "תערוכה זו יש בה משום חידוש במסורת התערוכות המציגות את המפעל הציוני בארץ, הישגיו וסיכוייו [...] זוהי הפעם הראשונה שמציגים לעיני הרואה תמונות המראות את פני הארץ בחמישים צילומים שנעשו ממעוף האווירון ע"צ. צ. קלוגר [...] במרכז של התערוכה עומדות יצירות של הלמר לרסקי, גדול אמני הצילום בימינו [...] כמו כן מוצגים בתערוכה קלסתר פני חיים ויצמן עשוי בידי הפסל יהודה [כך במקור] אפשטיין ו'החלוץ', פסל עשוי בידי הפסלת ג. [גרטרוד] חיים. שתי יצירות אלה מהוות מעין סמל של עבודתה הרוחנית והמעשית של קרן היסוד".

תצלומיו של הלמר לרסקי, המתארים דיוקנאות של "חיילים יהודים" (1942–1943), נוצרו כנראה בהשראת צלמי האוונגרד הגרמני והאפוס הצילומי החברתי של אוגוסט זנדר [Sander], במטרה להציג את טיפוסי הבחורים והבחורות שהתנדבו ליחידות העבריות ולגדודים העבריים.²² בנוסף על תצלומי האוויר של זולטן קלוגר ושני הפסלים שצוינו לעיל, הוצגו בתערוכה גם תוכנית עירונית של האדריכל ריכרד קאופמן, עשרות תצלומים מעובדים למונטאז'ים (של צלמים אנונימיים שונים), דיאגרמות וסטטיסטיקות; כל זאת כמקובל בתערוכות התעמולתיות, שתיעדו והיללו את ראשית ההתיישבות הציונית בארץ ישראל, את המאמץ המלחמתי של היישוב העברי ואת החקלאות והתעשייה בארץ.²³

בדברי הפתיחה לתערוכה במוזיאון תל אביב בפני נציגי העיתונות אמר ליאו הרמן בשם הדירקטוריון והוועד הארצי של קרן היסוד: "אם עלה בידי ובידי עוזרי, מכנר ווליש, להכין תערוכה שתוצג לא רק בתל אביב, ירושלים, חיפה, אלא מחר ומחרתיים גם בלונדון, ניו יורק, יוהנסבורג, בואנוס איירס, לפני יהודים ובלתי-יהודים, ותשמש עדות וקול קורא, הרי על כך אנו חייבים תודה בראש ובראשונה להלמר לרסקי [...] ליד פניה של האומה אנו רואים גם את פניה של הארץ שלבשה צורה חדשה על ידי ההתיישבות החדשה: את צילומיו של צ. קלוגר מאווירון [...] בצילומים האלה לא תמצאו לא מונטאז' ולא ריטוש אלא את המציאות – מציאותינו, כפי שהוא מוארת בעיני האמן. המראות הם מראות העם והארץ (ליד זה טבלאות-אינפורמציה אחדות)".²⁴



<< 25-22

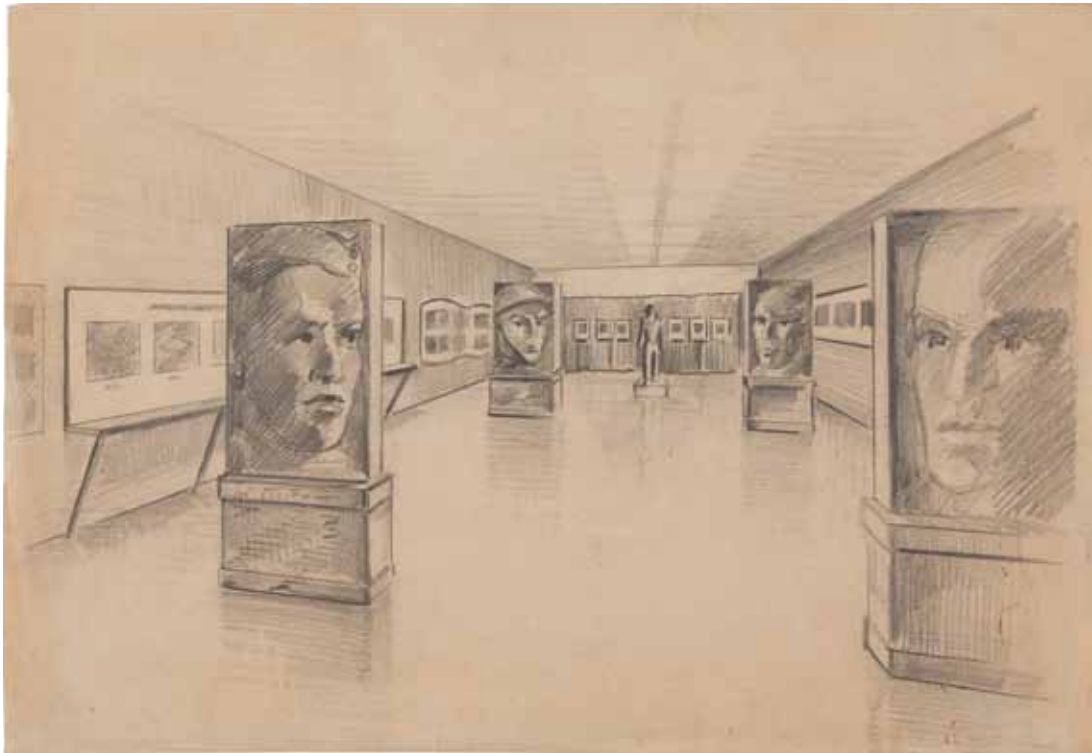
מתווה לתערוכה "לנשק ולמשק, פני עם וארץ", מוזיאון תל אביב, 1943

Sketches for the exhibition "Fight and Work, The Face of Land and Nation," Tel Aviv Museum, 1943









מתווה לתערוכה "לנשק ולמשק, פני ארץ ועם", אולם כנסת (חיפה), 1943
 Sketch for the exhibition "Fight and Work, The Face of Land and Nation," Knesset Hall (Haifa), 1943

על סידור התערוכה, עיצובה ותליית הפריטים בה בתל אביב ובחיפה מוסיף הרמן: "מי שיודע כמה חשוב בכל מפעל קולקטיבי – ותערוכה זו מפעל קולקטיבי היא – הסדר והריתמוס והתיכון השקול, אולי ישבע רצון, אולי ירגיש שכאן מעל יש משהו יותר מטכניקה רגילה של סידור תערוכות".²⁵ בתעודה מיוחדת במינה שהעניקה קרן היסוד לוליש נכתב שהתערוכה מציגה עובדות ומספרים על פעולות קרן היסוד בימי המלחמה, וכי בנוסף תוצג במסגרת זו גם מפת עמק יזרעאל "מצוירת בסגנון חדיש" המספקת "חומר אינפורמטיבי מאלף על המאמץ המלחמתי של היישוב".²⁶ (ראו רישומי הכנה של וליש לתערוכה|עמ' 22-26, 60).

וליש ומכנר עיצבו לתערוכה את לוחות הטבלאות, הטקסטים והדיאגרמות. הם היו אחראים לעיצוב התערוכה, לעבודות הנגרות ולהקמת התערוכה בפועל, להכנת המוצגים וצביעתם, וכן ליצירת חומרי הפרסום שלה, כמו ההזמנות השונות לתערוכה ולאירועים סביבה (כינוסים, הדרכות, קבלות פנים, הרצאות, נאומים, מסיבות ופרוספקטים אחרים הקשורים אליה, כמו הכרזה לסרט **לחיים חדשים**²⁷ של קרן היסוד. הסרט, שהופק ב-1935, הוצג בקולנוע "מגדלור" בתל אביב, בנוכחות ראש העיר ונאומים רמי מעלה רבים. שם הסרט מופיע גם על כרזות עם דמות החלוץ-הזורע של קרן היסוד, שעיצב וליש. כרזה כזו ללא הכיתוב של הסרט נמצאת באוסף מוזיאון תל אביב לאמנות|עמ' 16, 90.²⁸ באוסף המוזיאון גם כרזה שנושאת רק כיתוב של הסרט, ללא דימוי|עמ' 18].



עלון "מפעל ארלוזורוב", 1933
The "Arlozorov Project" pamphlet, 1933



מתווה לתערוכה להנצחת חיים ארלוזורוב, 1943
 Sketch for the exhibition in memory of Haim Arlozorov, 1943

"ראה מה עשו לי! ירו בי" – תערוכה לזכר חיים ארלוזורוב

התערוכה לזכר חיים ארלוזורוב, ממנהיגי מפא"י, שנורה ב־16 ביוני 1933 בידי שני מתנקשים לעיני אשתו במהלך טיול בחוף הים של תל אביב,²⁹ התקיימה ב־1943 באולם בית ארלוזורוב שליד ארכיון העבודה. היא כללה תמונות מחייו, ספרים ומחברות מימי ילדותו, מלימודיו ומפעילותו הציונית, נאומים שנשא, ועוד.³⁰ בעיתון במעלה של הנוער-העובד נכתב על התערוכה: "כל משפט קצר, כל קטע מנאום, כל פסוק ממכתב – חוליה בשרשרת חייו הקצרים, הפעילים, הבורחים, הגועשים. תערוכה מסודרת בטוב-טעם בחיצוניותה, מרוכזת וממצה בחומר הנבחר. מתוך גנזי ארכיון העבודה [...] ועלייד הדלת, בצאתך, קוראים אליך דבריו לפני מותו: 'ראה מה עשו לי! ירו בי'".³¹

במתווה לתערוכה רשם וליש דיוקן של ארלוזורוב (כנראה על פי תצלום, באוסף ערי וליש) ומתחתיו הכיתוב "לארז הרצל דמות אחינו חיים" בלוויית הדימוי של ארז גדוע, שענף מלבלב צומח ממנו. בתערוכה חוזר ומופיע עץ הברוש, שהוצג בפינת הזיכרון לארלוזורוב בתערוכה "ארץ ישראל – ארץ היהודים" שהתקיימה בברלין כבר ב־1934. רישום ההכנה לתערוכה בבית ארלוזורוב מצויר בחופשיות ובאלגנטיות רבה, בעפרונות צבעוניים, בשחור ואדום, ומגלה וירטואוזיות וירידה לפרטים כאחד. הצבעוניות כפופה לזו המקובלת בתנועת הפועלים, והרקע האדום מרפרר גם לרצח. רישום הדיוקן מדויק ואישי. אין זו דמות סכמתית, אלא תווי פנים וגוף בעלי מאפיינים אישיים ברורים (למשל, הטיית הראש והגוף, העניבה, החולצה, פתח הזקט ואפילו נפילת האור על המצח)³² [עמ' 28].

הכתובת "לארז הרצל דמות אחינו חיים", שמופיעה במתווה לתערוכה לזכר ארלוזורוב ובכל הפרסומים לתערוכה "ארץ ישראל – ארץ היהודים" בברלין, שעיצב וליש, לצד דימוי העץ הגדוע והקישור להרצל, מתבהרים בחומר ההסברה שהופץ בפראג, בצ'כית ובגרמנית, ובעיתון ארץ ישראל (מ־4.10.33) עבור "מפעל ארלוזורוב"³² [עמ' 27]. שם נאמר: "כפי שכשהרצל שהה בא"י [ב־1898] ונטע במוצא שבשערי ירושלים עץ ברוש [שבטעות חשבו שהוא ארז] שנגדע במלחמה [כנראה במאורעות 1929], כך גם ארלוזורוב היה כעץ שגדל באדמת המולדת ונגדע בידי כוח הרשע".³³ דימוי העץ (ברוש/ארז) הכרות והענף המלבלב בתוספת הכיתוב הוא הסמל שילווה את כל פרסומי "מפעל ארלוזורוב"³² [עמ' 27].

"לפניך נתכנסנו"³⁴ – טקס הכרזת המדינה ומגילת העצמאות

לקראת הכרזת המדינה התמנה וליש, שצבר עד אז ידע, ניסיון ומוניטין רב בעיצוב ובהפקת תערוכות ואירועים, לאחראי להכנה ולסידור של היכל העצמאות לטקס ההכרזה, שהתקיים במוזיאון תל אביב בשדרות רוטשילד 16.³⁵ בעיצוב טקס ההכרזה המשיך וליש והנציח מסורת ארוכה של טקסים, ובהם במה ייצוגית עם דיוקן הרצל ושני דגלים תלויים על וילונות קפלים, שראשיתה עוד בקונגרס הציוני ה־21 בז'נבה. עיצובו לטקס ההכרזה קיבע במידה רבה את המודל לטקסים הרשמיים של המדינה בשנים שלאחר מכן.

וליש התבקש גם לבצע את כתיבת מגילת העצמאות, מאחר שהכותב שנבחר קודם לכן (סופר הסת"ם הרב וינשטיין) לא ביצע את עבודתו כהלכה (הותיר כתמים על המגילה).

לדבריו, מפאת קוצר הזמן, החתומים על המגילה חתמו אפוא על קלף ריק, ורק מאוחר יותר כתבו וליש ועוזרו רוזי (רודולף) סידנר את המגילה, המורכבת משלושה חלקים של פיסות קלף, שחוברו יחדיו למגילה אחת. חברי המועצה חתמו על החלק התחתון של המגילה, שאליו חיברו את שלושת החלקים. בן גוריון קרא את הכרזת העצמאות מטיוטה שהודפסה במכונת כתיבה.³⁶

בולים, מטבעות וסמלי המדינה

וליש עיצב את סדרת הבולים הראשונה, "דאר עברי", שהונפקה יום לפני הכרזת המדינה.³⁷ הסדרה כללה 9 בולים, בערכים ובגדלים שונים. נושא הסדרה היה מטבעות יהודיים עתיקים, מ-129 לפנה"ס ועד 135 לספירה, מתקופת ממלכת החשמונאים ועד דיכוי מרד בר כוכבא.³⁸ וליש בחר במטבעות כדימוי לבולים בין היתר, לדבריו, משום שהיה זה פתרון לא מקובל בתולדות הבולאות. במהלך השנים המשיך וליש לעצב בולים בנושאים שונים, ביניהם הסדרה "מועדים לשמחה", הסדרה "דמי דואר", "תבול (תערוכת בולים) גיליונות זיכרון", בולי יום העצמאות (ה-4, ה-6, ה-9) ועוד (באוסף המוזיאון כרזות של תערוכת בולים) (עמ' 134-135).



הקונגרס הציוני הראשון, בזל, 1897
The First Zionist Congress, Basel, 1897

וליש עיצב גם מטבעות ושטרות כסף. הוא הטביע עליהם לעיתים קרובות דימויים של סמלים יהודיים, צמחים ופירות ארץ-ישראליים כמו רימון, עלי גפן, וגם דימויים של נבל ועוגן. דימויים אלה, ברוח האוריינטליזם האירופי, ביקשו לייצג חיבור מחדש לארץ ישראל, אותנטיות וילידיות עברית. שימוש בדימויים אלה היה נפוץ ביצירות המוקדמות של רבים מהאמנים שהגיעו לארץ ישראל ממזרח אירופה וממרכזה (כמו זאב רבן ואפרים משה ליליין), וגם אצל גרפיקאים נוספים באותה תקופה. הדימויים החזותיים מתחום צמחי ארץ ישראל הפכו באותה תקופה לסמלים לאומיים.³⁹ שבעת המינים, למשל, ייצגו לא רק את תנובת הארץ, אלא את ארץ ישראל עצמה. התפוז היה לסמל מובהק של ההתיישבות החדשה בארץ ישראל, והפרדס לחלק מנופה. פרחי הבר כמו הנרקיס, הרקפת והכלנית ייצגו את הטבע, שהחלוץ היהודי חוזר אליו, ואת ההמשכיות של הטבע ושל הקיום היהודי. הרקפת והכלנית לבשו מעמד מיתי מיוחד שהתקשר לנופלים.⁴⁰ נטייה זו לאוריינטליזם, ארכיאולוגיה ואותנטיות ילידית, שהייתה קיימת אצל וליש בתחילת דרכו, נזנחה על ידו כמעט לגמרי בכרזות (למעט אלה העוסקות בבולים, במטבעות ובסמלי המדינה, כמו כרזות "שקלו את השקל", תבול וצים).

חשיבות גדולה נודעה לעיצוב ולמיסוד מערך הסמלים של המדינה בשנותיה הראשונות, ובעיקר של שני הסמלים החשובים של הריבונות הלאומית: הדגל וסמל המדינה. תהליך הבחירה הארוך של סמלים אלה, ההצעות השונות שהועלו והשתלשלות קבלת ההחלטות – כל אלה



מתווה לגלוית דואר ישראל, יום העצמאות תשי"ב, 1952
Sketch for Israel Post postcard, Israeli Independence Day, 1952



מתווה למטבע ישראל (עוגן), 1949
Sketch for Israeli coin (anchor), 1949

מתווה למטבע ישראל (עלה גפן), 1949
Sketch for Israeli coin (grape leaf), 1949

מתווה למטבע חצי שקל – תש"ח, 1948
Sketch for half-shekel coin, 1948

מתווה למטבע – ישראל (רימונים), 1948
Sketch for Israeli coin (pomegranates), 1948

מלמדים על התהליכים הפוליטיים שביסודם, ולא רק על תהליך התרגום של רעיונות לאומיים לדימויים חזותיים. בהצעות שהגיש וליש לעיצוב סמל המדינה ודגל ישראל (שלא התקבלו), ומרישומי ההכנה שלו לסמלים ולבולים, נשקפים תהליכי העבודה שלו, וגם תהליכי קבלת ההחלטות הממסדיים, על השינויים שחלו בהם ועל ההתלבטויות בבחירת המרכיבים בסמלים הריבוניים, שהיו חלק מהאידיאולוגיה השלטת.⁴¹

המנורה של וליש, בהצעתו לסמל המדינה, עברה תהליך של סכמתזציה, הפשטה, עידון ותמצות אלגנטי (בהשוואה למנורה המקורית הלקוחה מתבליט שעל קשת טיטוס, ובהשוואה לזו של סמל המדינה). העיצוב של וליש התרחק מההקשר ההיסטורי הארכיאולוגי לטובת סגנון ברוח כרזות אירופיות ומקומיות. המנורה נראית כמרחפת בחלל, כמו מתנתקת מהקשר ההיסטורי הכבד והמעיק לטובת הקשר מודרני-עכשווי, נקי וקל יותר, בדומה לדימויים בכרזות של מוצרים מאותה התקופה (למשל, בכרזה של תנובה מסוף שנות ה-40 של המאה ה-20). מקורות ההשפעה של וליש שואבים מהרקע המרכז-אירופי שלו ומן האידיאולוגיה הסוציאליסטית, כפי שבאה לידי ביטוי במסד הישראלי באותן שנים.

כרזות

וליש עיצב כרזות במגוון נושאים, ביניהם: חלוציות, העפלה, שואה ותקומה, בניית הארץ והתגייסות היישוב למאמץ המלחמתי במלחמת העולם השנייה ולעזרה בפדיון השבויים. הוא יצר כרזות לחברות מסחריות שונות, חלקן בבעלות הממסד וגופים הסמוכים לשולחן, כמו קק"ל, קרן היסוד וההסתדרות, וחלקן גופים פרטיים מסחריים כמו אוסם. כרזות אלה הן החלק המרכזי של התערוכה.

בשנות ה-50 וה-60 של המאה ה-20 עדיין הוקדש חלק ניכר מעבודתו של וליש לתרגום חזותי של יעדיה האידיאולוגיים וצרכיה המעשיים של המדינה הצעירה. וליש, כמו אנשי מקצוע אחרים בתחומי התקשורת, הגרפיקה והעיצוב, שרת את מערכת ההסברה הלאומית שהפיצה את קווי המדיניות של המנגנון הממסדי. לצד הסמלים, שטרות הכסף, הבולים והמטבעות שעיצב באותה תקופה, וליש עיצב גם חומרים מוסדיים ופרסומים, שביטאו את צרכי השעה והיו מכשיר להפצת רעיונות תעמולתיים ושיווקיים כאחד.⁴² המפגש בין הדימויים של הסמלים הרשמיים לבין הדימויים של הפרסומים המסחריים למיניהם חושף נקודות השקה רבות בין האידיאולוגיות הרשמיות לתפיסות העממיות של התקופה. אלה ואלה הם חלק בלתי נפרד מתהליכי הבניית המציאות ומההיסטוריה המתהווה של הדימוי החזותי בישראל.⁴³

הדימויים והתכנים של הכרזות ספוגים אמנם בסמלים, בסטריאוטיפים ובמודלים, שהוכתבו במידה רבה בידי השלטון ושרתו את האידיאולוגיה הממסדית השלטת באותם ימים, ואולם הסגנון האקלקטי של הכרזות מעיד על מגוון השפעות. בין ההשפעות האלה אפשר לציין את הקונסטרקטיביזם והאוריינטליזם (בשילוב אלמנטים מהתנ"ך ואלמנטים מקומיים כמו צריחים, מסגדים, עצי תמר, דמויות, בתים ונופים של א"י), שוליש היה חשוף אליהם מתחילת דרכו. וליש (כמו קראוס) השתמש גם בקומפוזיציות המאווררות, בקווים הישרים והנקיים ובצבעי היסוד מבית המדרש של המסורת המרכז-אירופית.



ארץ ישראל, הספר הלבן, 1944
The Land of Israel, The White Paper, 1944

כרזות לצים ולתנובה

המחויבות לאידיאולוגיה הציונית, המאפיינת את יצירתו (הממסדית והמסחרית כאחד) של וליש, השפיעה על תחומי העיסוק שלו ועל התכנים שנבחרו לכרזות. כך, למשל, בכרזת פרסומת משנות ה-50 המוקדמות לחברת צים (שנוסדה ב-1945), האונייה "א/ק ישראל" מוצגת בלב ים במסגרת הרלדית, ומאחוריה דימוי המנורה בגודל מונומנטלי (כמו בכנסת), הלקוח מדימוי סמל המדינה.⁴⁴ בקשת טיטוס – התבליט המפורסם שממנו נלקח הדימוי – היהודים שנישבו בידי הרומאים נושאים את המנורה מירושלים לרומא. בכרזה של וליש, המנורה מיתמרת לגבהים, כמו מרחפת על גלי הים מאחורי האונייה, ונדמה כאילו היא נישאת על האונייה הלבנה במסע של ניצחון, שאפשר לקרוא אותו בהקשר מטפורי כ"שיבת ציון".⁴⁵

האונייה, וכמוה הכרזה כולה, מייצגות את הערכים והסמלים של הישראליות. השילוב של סמל המנורה (סמל המדינה) עם אוניית צים מטעין את צי האוניות של החברה הלאומית במטען של אידיאולוגיה ציונית, שהחברה "משווקת" אותה בעולם. האונייה "א/ק ישראל" הפליגה במסלול חיפה-נאפולי-גיברלטר אחת לשישה שבועות, והפליגה זו שווקה (כמו הפלגות אחרות של צים באותה תקופה) כמסע ניצחון והתגברות על הקשיים ההיסטוריים של המדינה הצעירה. בחומר הפרסומי של צים נאמר: "רק לפני שנתיים היה הרבר: דרך הים לארץ ישראל – דרך סכנה ומגור. רק ספינות מעטות טעונות יהודים נואשים אך אסירי תקוה [...] מצליחות לפרוץ את הסכר [...] מה שונה המראה כיום: הוסרו המוקשים מדרך העולה והתייר. הנסיעה לארץ ישראל שוב אינה הרפתקה מסוכנת...". ובפרסום אחר: "מאות אלפי עולים עלו לחופי המולדת באוניותינו המחברות בין נמלי הארץ והתפוצות והתורמות במידה הולכת וגוברת לביצורה וחיוזקה של עצמאות מדינת ישראל".⁴⁶

צים מזהה לחלוטין עם המטרות הלאומיות – קיבוץ גלויות, העלייה – והטקסט יוצר חיבור בין פעילותה לבין הזיכרון הטרי של ההעפלה. למטה בכרזה מופיע דגל צים, הלוגו של החברה, שהתגלגל לכרזה מאחת ההצעות של וליש לדגל המדינה. וכך, ההצעה לדגל הלאומי שלא התקבלה מצאה דרכה לכרזות ולפרסומים של החברה הלאומית. גם הצבעוניות הכחולה-לבנה של הכרזה מחברת אותה אל צבעי הדגל ומדגישה את הצד הלאומי של החברה המסחרית. דימוי העוגן הלקוח מעולם הספנות היה לאחד הסמלים הריכוניים והוא מופיע גם במטבעות [עמ' 32].

כרזה זו, כמו רבות אחרות באותה תקופה, מחברת בין התחום הכלכלי-המסחרי לבין התחום הלאומי-השלטוני האידיאולוגי. השילוב של סמלים ותכנים לאומיים בכרזות פרסום של מוצרים מסחריים היה מקובל באותה תקופה. כך, למשל, קראוס מפרסם את סיגריות "עלייה", כפי שוליש מפרסם קו אוניות שנקראות "ישראל", "הרצל" ו"שלום" עם דימוי המנורה המסמל את המדינה. שילוב זה מאפיין את המדינה בעשורים הראשונים לקיומה והוא ילך ויפחת עם השנים. השימוש בסמלים ייצוגיים ובאידיאלים ממסדיים אין בו משום ביטוי ציני לניצול הסמלים הלאומיים למטרות מסחריות, אלא ביטוי כנה לאמונה ציונית.⁴⁷ יופייה הכמעט מהפנט של הכרזה של צים הופך אותה לאיקונת וינטג' מרהיבה.

השימוש במוצר כדימוי המרכזי בכרזת הפרסום נעשה אמצעי מקובל בתהליך התפתחות הכרזה המסחרית והתפתחות תעשיית הפרסום המודרנית בראשית המאה ה-20. בהשפעתם של גרפיקאים גרמנים כמו לוסיין ברנהרד [Bernhard] ולודוויג הולוויין [Hohlwein] הפכו המוצר



א/ק ישראל – צים חברת השיט הישראלית בע"מ, 1956 בקירוב
 S/S Israel – ZIM Israeli Shipping Company LTD., ca. 1956

והכותרת הנלווית אליו למוטיב מרכזי של כרזת הפרסום למוצרי צריכה. בכרזה של צים, כמו גם בכרזות אחרות של וליש מסוף שנות ה-40 ותחילת שנות ה-50 (למשל, הכרזה של תנובה [עמ' 123]), המוצר מופיע כדימוי מרכזי (אונייה, צנצנות וכדומה) בצירוף שם החברה וסמלה. בכרזה לחברת תנובה המסר הפרסומי מועבר ישירות, ללא כל קישוטים, והוא בעל עוצמה חזותית. כמו בכרזה של צים, האפקטיביות מושגת באמצעות השימוש בצבע ובצורה: ניגוד צבעים חריף (שחור ואדום בתנובה, כחול ולבן בצים), מעט מוצרים, רקע דרמטי ואחיד (שחור או כחול), העמדת המוצר בחזית או באלכסון. במקרה של צים, הגלים והאונייה יוצרים תנועה ודינמיות, ובמקרה של תנובה – הדינמיות נוצרת באמצעות האפקט האלכסוני.

החלוצ

דימוי החלוצ והחלוצה מרבים להופיע בכרזות הפרסום של התקופה, לצד מוצרי צריכה, כמודלים לחיקוי המייצגים ערכים חיוביים ותכונות כמו יוזמה ותנופה. הם מבטאים את רוח התקופה ואת האידאליים שלה (המשותפים ליצרן ולצרכן).

הכרזה "מפעל בצרון" מ-1935 מתארת חלוצ האוחז בידו האחת רובה ובאחרת חרמש, כשברקע מגדל מים ומשולשים של אוהלים בסגנון המושפע מן הקונסטרוקטיביזם והקוביזם. דמותו של החלוצ מיוצגת כסטריאוטיפ או מודל, אבטיפוס אידאלי ולא דמות פרטיקולרית. הכרזה עוצבה ככל הנראה בארץ ישראל אך נשלחה להדפסה בצ'כיה. היא נושאת סיסמה בגרמנית "הגנה, ביטחון, בנייה" לצד כיתוב בעברית [עמ' 94]. דמות החלוצ הזורע מופיעה גם, כאמור, בכרזה שעיצב וליש לסרט של קרן היסוד, לחיים חדשים.

באוסף המוזיאון נמצאת גרסה נוספת של כרזה זו, כפולה בגודלה, שוליש הוסיף לה חלק תחתון, לרגלי הזורע, ובו הכיתוב "קרן היסוד זורעת – העם העברי קוצר". ברקע נשקף נוף ההתיישבות הכולל תלמים סכמתיים ומבנים סטריאוטיפיים וביניהם מגדל המים. החלוצ מוצג כענק הפוסע בתנופת זריעה, ובמשולש הנפתח בין רגליו נשקף יישוב בין גבעות ושדות חרושים, על בנייניו ומגדל המים שלו. הכרזה כולה משדרת סכמתיות לא טבעית, על גבול המיכון, שכמו מבקשת לשקף את התנופה של תנועת ההתיישבות כולה, בהשפעת הפוטוריזם. דימוי החלוצ הארץ-ישראלי צמח מתוך התפקידים החברתיים שיועדו לו ביישוב: איכר, עובד אדמה, פועל ולוחם. הוא התפתח תחילה במישור הפובליציסטי-הספרותי ומיזג את דמות הפועל והסופר.⁴⁸ בשנות ה-30 זכה לביטוי חזותי בכרזות ובמודעות והוא מופיע גם בעבודותיהם של גרפיקאים וצלמים בני העלייה החמישית. עיצוב דימוי החלוצ בחומרי התעמולה של המוסדות הלאומיים של אותן שנים נקשר אחר כך גם לדימויים בציור, בפיסול ובצילום של התקופה ולהשפעת האידאולוגיה הסוציאליסטית של ההסתדרות ומפלגת הפועלים. החלוצ מוצג כהרואי, גדול, מצוי בתנופה של עבודה, ולעיתים אוחז בכלי עבודה או בנשק. הוא נטול זהות אינדיווידואלית אבל בעל חזות אירופית ברורה.

האדרת דמות החלוצ נעשית על ידי עיצובה (הריאליסטי או המסוגנן-טיפולוגי) המונומנטלי, בגודל על-טבעי, והעמדתה במרכז הכרזה כשהיא ניבטת מלמטה למעלה,⁴⁹ כמקובל בכרזות האירופיות באותה תקופה. אפקטים אלה ניכרים כבר אצל גרפיקאים גרמנים מתחילת המאה כמו הולוויין וברנהרד, וגם בכרזות קולנוע.⁵⁰ אצל וליש אלמנטים אלה מופיעים כבר בכרזה

מוקדמת לסרט מפראג[עמ' 79]. השפה החזותית, ששימשה לעיצוב דימוי החלוצין בעבודותיהם של גרפיקאים וצלמים בני העלייה החמישית, מערבת השפעות שמקורן בתעמולה הסובייטית עם השפעות של הכרזה הצרפתית מתחילת המאה ה-20, שנטמעו בגרפיקה ובצילום הגרמניים בין שתי מלחמות העולם.

מגדל המים

דימויים כמו מגדל המים, שדות חרושים, עצים, הזורע ודומיהם השתמשו עוד לפני קום המדינה ומופיעים אחרי הקמתה בכרזות מטעם משרדי הממשלה.⁵¹ מגדל המים תפקד כסמל ייצוגי של התחייה הלאומית וכחלק מהנוף המתהווה של ההתיישבות היהודית בארץ ישראל. באיקונוגרפיה הציונית היה מגדל המים למוטיב חוזר בייצוגי הנוף הציוני, והוא הפך בשנות ה-50, בנוסף על היותו סמל של נוף ההתיישבות הכפרית בישראל, גם חלק ממפעל ההנצחה ואלמנט מכוון של הזיכרון המקומי.⁵²

הכרזה שעיצב וליש למפעל ביצרון[עמ' 94] היא אחת הדוגמאות המוקדמות לדימוי זה ולדימויי ההתיישבות הנוספים בכרזות, בתערוכות תעמולה ובפרסומים שונים שעיצב וליש לקרן היסוד ולקק"ל (כמו גם בסרט של קרן היסוד). דימויים אלה הפכו כמעט למובנים מאליהם לצד דימויי הדגל/המגן דוד, הצבע הכחול והמנורה. דימוי מגדל המים מופיע כבר בתערוכות התעמולה הראשונות בשנות ה-30 של המאה ה-20, שם הציג אותו וליש כאובייקט תלת-ממדי לצד אוהלים, עצים ועוד סממנים של ההתיישבות.

"חופש ונופש" בית מרגוע (בית הבראה)

הכרזה "חופש ונופש", משלהי שנות ה-40 של המאה ה-20[עמ' 125], נוצרה עבור ארגון בתי המרגוע במשק העובדים (שכלל את בתי המרגוע בחניתה, כפר גלעדי, פרי החורש-כפר עציון, מעלה החמישה ועוד). אוטה וליש צייר את הכרזה והיא הופקה בסטודיו מכנר-וליש.⁵³ הכרזה מציגה נוף באווירה אידיאלית-פסטורלית-אירופית, ואת הרפרטואר הנהנתני-הבורגני, שעומד בניגוד לרפרטואר שמייצגות כרזות ההתיישבות. האידיליה "הבורגנית" של החיים היפים ותענוגותיהם עומדת בניגוד לסגפנות ולזוויתיות בתיאור המודלים של ההתיישבות. גם תחושת הרוע השוררת כאן מנוגדת לתחושת התנופה והתנועה בייצוגי ההתיישבות המקובלים.

אוטה וליש היה מהמובילים שבין יצרני הדימויים לערכי החלוציות, כיבוש השממה וקיבוץ הגליות, שהרכיבו את האתוס של התנועה הציונית מראשית דרכה, לפני הקמת המדינה וגם לאחריה. הוא היה אחראי במידה רבה לעיצוב המודלים של הרפרטוארים שהתהוו עם קום מדינת ישראל ובשנותיה הראשונות. הוא עשה זאת לעיתים בעקיפין, תוך עיצוב סמלים וכרזות למוצרים מסחריים, או ישירות – כמקדם אידיאולוגיה בפרסומים מטעם המוסדות הרשמיים של היישוב ושל הישות הציונית. בכך היה וליש אחראי לעיצובם ולהנחלתם של רבים מהסמלים ומהדימויים, שנעשו שגורים בנוף קיומנו ועיצבו במידה רבה את פני העם והארץ, דימויים שהפכו לסממני ההתיישבות והחיים בישראל.



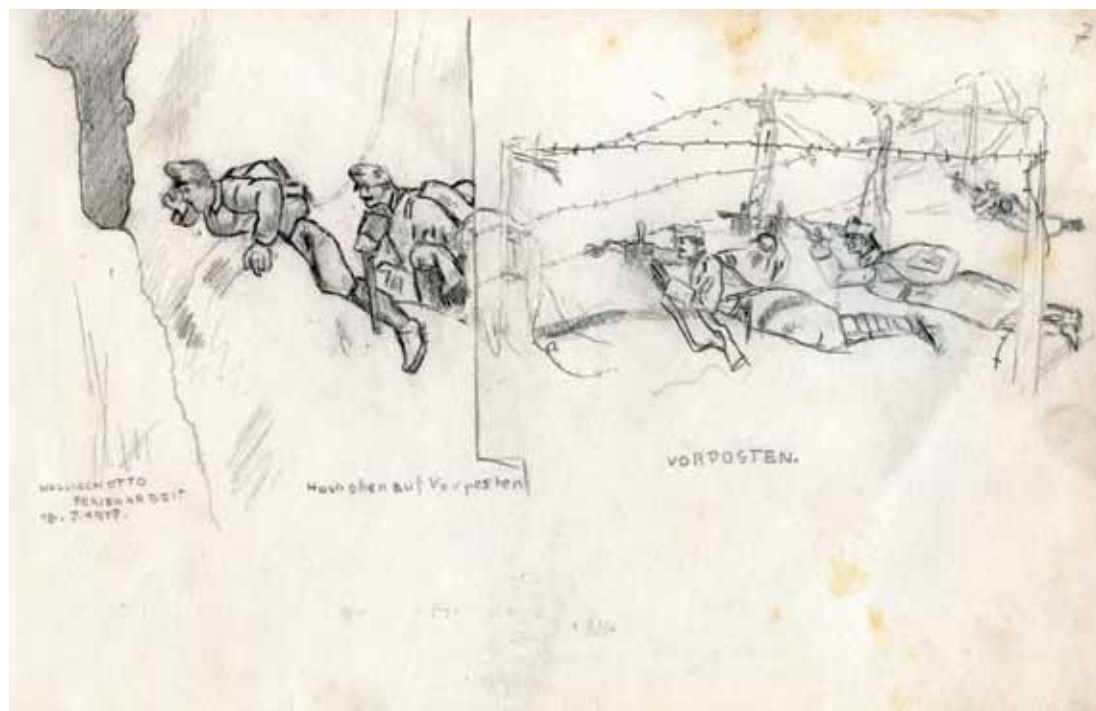
איטליה, כריכה ללוח זמני הפלגות של חברת לויד טריסטינו, 1937
Italy, cover for sailing schedule of the Lloyd Triestino Company, 1937

- 1 הביטוי לקוח מדברי הפתיחה של ליאו הרמן לתערוכה "לנשק ולמשק, פני עם וארץ". הרמן היה מזכיר הדירקטוריון של קרן היסוד. התערוכה התקיימה במוזיאון תל אביב ב-1943 (ראו להלן).
- 2 שמו המקורי היה אוטו [Otto]. לדברי בנו, ערי וליש, עם הגיעו לארץ ישראל העדיף להיקרא אוטה [Otte]. ברבות השנים אית שם משפחתו באופנים שונים: Wallisch, Wallish וכד'.
- 3 דוד טרטקובר, פרנץ קראוס – כרזות (קט'), מוזיאון תל אביב, 1981, עמ' 8.
- 4 בתיה דונר, גרפיקה עברית "סטודיו האחים שוידר" (קט'), מוזיאון תל אביב לאמנות, 1999, עמ' 6; טרטקובר, שם, עמ' 8.
- 5 בשנים 1930-1938 הוכפל מספר המפעלים בארץ ישראל מ-624 ב-1930 ל-1,345 ב-1936, הוקמו כ-15 מבני תעשייה חדשים, בהם בתי החרושת דובק, וולקן ונעמן. בשנים אלה מעצבים ד"ר ארנסט מכנר ואוטה וליש פרטי פרסום שונים למשקים העבריים ולתנובה, שהוקמה ב-1926. ראו מתי מאיר, "קנו תוצרת עברית! – תעמולה", תוצרת הארץ. התעמולה, העיצוב והפרסום, 1923-1948 (קט'), מוזיאון ישראל, ירושלים, 1997, עמ' 6-7.
- 6 בתיה דונר, "תולדות הגרפיקה השימושית", בתוך: זהר, שביט, עורכת ומחברת ראשית, תולדות היישוב היהודי בארץ-ישראל מאז העלייה הראשונה, בנייתה של תרבות עברית בארץ-ישראל (חלק ראשון), ירושלים: האקדמיה הלאומית למדעים ומוסד ביאליק, 1998, עמ' 544.
- 7 מאיר, "קנו תוצרת עברית! – תעמולה", עמ' 9; גרפיקה שימושית בארץ ישראל, הוצאת אגודת הציירים העבריים לגרפיקה שימושית בארץ ישראל, 1938; בת-שבע מרגלית שטרן, "אימהות בחזית: המאבק למען 'תוצרת הארץ' והעימות בין אינטרסים לאומיים", ישראל 11, 2007, עמ' 101.
- 8 שנות ה-30 של המאה ה-20 היו עשור רב תפוצות, שבראשיתו ידע היישוב היהודי בא"י פריחה כלכלית ודמוגרפית, ובסופו – מפח כלכלי ואבטלה. במהלך עשור זה החריפו היחסים בין פלגי החברה הציונית עד כדי הפרת מרות מוסדותיה הנבחרים. שוק העבודה תסס משביתות והפרותיהן, הערכים מחו באלומות נגד התחזקות היישוב, השביתו את המשק והחרימו סחורות יהודיות. הבריטים הגיבו בהחרפת מדיניותם כלפי המפעל הציוני, שביטוייה היה ב"ספר הלבן" השלישי מ-1939. מרגלית שטרן, שם, עמ' 91-92, 100. (ראו כרזה בנושא חלוקת הארץ והספר הלבן [עמ' 34]).
- 9 למאבק לצרכנות לאומית ולשיטותיו קמו מתנגדים, הן מצד ממשלת המנדט והן מצד גורמים כלכליים מקומיים וגופים יהודיים בחו"ל. עיקר ההתנגדות כוונה נגד התנהלות תוקפנית של המחלקה החקלאית של האיגוד לתוצרת הארץ כלפי סוחרים שלא חתמו על הסכמים או הפרו אותם, וכלפי חברי המחלקה שהאשמו בשחיתות ובקבלת טובות הנאה (מרגלית שטרן, שם, עמ' 104-105). הכרזות, ששימשו אמצעי תעמולה והפצה של יעדי המאבק לצרכנות לאומית, מדגימות גם את המתחים השונים ששררו בין הכוחות שפעלו ביישוב באותן השנים: כך, למשל, ניכר הפער בין הרצון להשתתפות במפעל הציוני הלאומי (על כל מרכיביו האידיאולוגיים והאידייליים כמו קידמה, נאמנות, שוויון בין המינים וכו') ובין השאיפה הפרטית להגשמה (נשית, מזרחית, אישית וכדומה) והחתירה למימוש אינטרסים פרטיקולריים קבוצתיים ואישיים (מרגלית שטרן, שם, עמ' 92).
- 10 טרטקובר, פרנץ קראוס – כרזות, עמ' 8.
- 11 התערוכות והירידים האלה שימשו כלי תעמולתי בתהליכים פוליטיים בינלאומיים ולאומיים כאחד. התערוכות (כמו "יריד המזרח"), שהכילו ביתנים לאומיים של המדינות המשתתפות, נועדו לייצר למדינות אלה דימויים חיוביים האמורים לשמש חלון ראווה לאתוס הלאומי של כל מדינה. לתערוכות הבינלאומיות היה גם תפקיד לאומי-מקומי בגיבוש הזהות הלאומית והזיכרון הקולקטיבי של אוכלוסיית המדינה שהתקיימו בה. בשנות ה-30 של המאה ה-20 היו ביתני היישוב בארץ ישראל, שהוקמו בירידים העולמיים, מרכיב בתעמולה הציונית, שמטרתה הראשית הייתה לשכנע יהודים ולא יהודים בנחיצותו של המפעל הציוני ובהצלחתו. אף אל פי שמאחורי ארגון הביתנים לא עמדה מערכת מדינתית ריבונית, נוכחות הביתן לצד ביתנים לאומיים הייתה בה משום הצהרה פוליטית ודרושה להכרה בתביעה הציונית לריבונות. התערוכות הבינלאומיות בארץ ישראל היו חלק מהמערכת התעמולתית של התנועה

- הציונית ונועדו להציג את הישגי הבית הלאומי היהודי, ואפשר לראות בהן חלק מתהליכי הגיבוש של הזהות הקולקטיבית של היישוב היהודי בארץ. (ראו: מעוז עזריהו, "תמונה קצרה ומרוכזת של שאיפותינו ובעיותינו: הביתן הישראלי ביריד העולמי, בריסל 1958", **ישראל** 6, 2004, עמ' 1-5; אופירה גראוויס קובלסקי ויוסי כץ, "'תערוכת כיבוש השממה', התערוכה הבינלאומית הראשונה בירושלים, 1953", **ישראל** 20, 2012, עמ' 157-158).
- 12 יעקב שביט וגידעון ביגר, "קורות תל אביב: ממלחמת העולם הראשונה עד פרוץ מאורעות תרצ"ו (אפריל 1936)", **ההיסטוריה של תל אביב משכונות לעיר (1909-1936)**, אוניברסיטת תל-אביב, 2001, עמ' 132-134.
- 13 ראו: רמי סמו, ללא תאריך, "משא ביאליק-מסע אחר כותרת ללא יצירה" arts-old.tau.ac.il/departments/images/stories/theatre/.../rami.pdf, **דבר**, 1.2.35, עמ' 10.
- 14 ראו: "ימי ביאליק", **דבר**, 29.4.35, עמ' 6.
- 15 ראו: H.H. Thon, **Jüdische Rundschau**, 6.9.35.
- 16 "Die hebräische Sprache lebt, Israelitisches Familienblatt!", 10.9.1936.
- 17 ראו: "Jüdische Rundschau" Jeme Bialik, 31.7.36.
- 18 רונה סלע, **צילום בפלסטין/ארץ ישראל בשנות השלושים והארבעים**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, ומוזיאון הרצליה לאמנות, 2000, עמ' 56.
- 19 ראו הזמנה לתערוכה "לנשק ולמשק, פני עם וארץ", תערוכה אמנותית של קרן היסוד במוזיאון תל אביב, 1943 (סלע, שם, עמ' 52); [עמ' 20].
- 20 מתוך מכתב ממשלה שלוש, יו"ר הוועד הפועל של הקורטוריום (חבר נאמנים) של המוזיאון לדיקטוריון של קרן היסוד, 11.10.42, סלע, שם, עמ' 53-54.
- 21 ראו מכתב ששלח מזכיר הדיקטוריון של קרן היסוד, ליאו הרמן, עם חבר הדיקטוריון ארתור מנחם הנטקה, למנהל האמנותי של המוזיאון ד"ר קרל שווארץ, ולמנהל האדמיניסטרטיבי משה קניוק, ובו נאמר: "תערוכה זו מוקדשת לתיאור התפקידים והפעולות של היישוב בשעה זו בשטח המשק והנשק [...]. אין בדעתנו להעלים כלל את מטרותנו התעמולתית, אולם מאחר שנתעוררו חששות מסוימים עלינו להדגיש כי את תעמולתנו אנו רוצים להדגיש בצורה אמנותית גבוהה" (סלע, שם, עמ' 53).
- 22 גלעד מלצר, "בשבח העבודה", **ידיעות אחרונות**, 15.10.99.
- 23 סלע, **צילום בפלסטין/ארץ ישראל בשנות השלושים והארבעים**, עמ' 54; **הארץ**, 21.2.1943. תצלומים של הצבות מהתערוכה מתוך: סלע, שם, עמ' 54-55.
- 24 הנאום באוסף ערי וליש.
- 25 תיעוד חלקי של התערוכה נמצא בקטלוג של סלע; רישומי ההכנה לתערוכה מאוסף ערי וליש.
- 26 תעודה באוסף ערי וליש.
- 27 הסרט נוצר ע"י חברה לפילמים א"י "אורים" בע"מ, בהנהלת ליאו הרמן, ביים וערך: יהודה למן, מנגינות לשירים: דניאל סמבורסקי, מוזיקה: דוב מורוס.
- 28 ראו: גדעון עפרת, "הארכיטיפ הגראפי של החלוצ", **דמות החלוצ באמנות ישראל** (קט'), משכן נשיא ישראל, 1982, עמ' 20.
- 29 ארלוזורוב החל לעסוק ב-1933 בהעלאת יהודי גרמניה ובארגון תוכנית ה"העברה". התוכנית עוררה התנגדות ביישוב ויש הטוענים כי נרצח בשל מעורבותו בה. זהות המתנקשים, כמו גם המניע לרצח, לא הובררו עד היום.
- 30 ראו תצלומים באתר הארכיון הציוני: PHG/1005777, PHG/1005776.
- 31 של. "בתערוכת-ארלוזורוב", **במעלה** (עיתון תנועת הנוער-העובד), 1943, אוסף ערי וליש.
- 32 מפעל להנצחת ארלוזורוב, שקרא לרכוש אדמות וליישב אותן.
- 33 המיתוס של "ברוש הרצל" נוצר בתקופה המודרנית ביישוב והוא מתאר את תחייתו של העץ השרוף או הגדוע כסמל לייעור הארץ. בהיסטוריה היהודית יש מסורת של בלבול בין הברוש לבין עצים אחרים, ובעיקר הארז, כפי שקרה גם כאן. תמצית המיתוס של "ברוש הרצל" נכללה בספרי הלימוד

- ובסיפור של לוי קיפניס, שם נאמר ש"יד רשעה קיצצה אותו לארץ", וכדי להצילו מגיעים אליו ילדים בלילה ונושאים אותו לירושלים. לאחר שנוקה, היה למוט גבוה ועליו תלו דגל כחול-לבן, והוא הדגל שהונף ביום חנוכת האוניברסיטה העברית בירושלים (אליק מישורי, שורו הביטו וראו, איקונות וסמלים חזותיים ציוריים בתרבות הישראלית, תל אביב: ספרית אפקים, הוצאת עם עובד, 2000, עמ' 256-260).
- 34 המשפט לקוח ממגילת העצמאות: "לפיכך נתכנסנו, אנו חברי מועצת העם, נציגי היישוב העברי והתנועה הציונית, ביום סיום המנדט הבריטי על ארץ-ישראל, ובתוקף זכותנו הטבעית וההיסטורית ועל יסוד החלטת עצרת האומות המאוחדות אנו מכריזים בזאת על הקמת מדינה יהודית בארץ-ישראל, היא מדינת ישראל" (מרדכי נאור, יום שישי הגדול ה' בא"ר תש"ח [14.5.1948] הדרמה הגדולה של הקמת המדינה, "פרק ראשון: מדינה נולדת", תל אביב: ספריית יהודה דקל, המועצה לשימור אתרי מורשת בישראל, בית העצמאות, 2014, עמ' 12).
- 35 אליק מישורי, "עיצוב לאומי-חזותי למדינה חדשה", סביב למדורה בסלון, שדה האמנות היהודי בישראל, 1948-1949, מכון בן גוריון לחקר ישראל והציונות, קריית שדה בוקר, אוניברסיטת בן גוריון בנגב, 2013, עמ' 227-230; מרדכי נאור, שם, עמ' 27-29.
- 36 מישורי, שם, עמ' 231-236; נאור, שם, עמ' 29.
- 37 המתוות הראשונות לכולים נוצרו עוד לפני הכרזת המדינה (הן הוזמנו באפריל 1948), ועל הרישום הראשון רשם וליש "יהודה". מאוחר יותר נקבע השם "דאר עברי".
- 38 מישורי, שורו הביטו וראו, עמ' 224-227.
- 39 רחל ארבל (עורכת), כחול לבן בצבעים: דימויים חזותיים של הציונות, 1897-1947, תל אביב: בית התפוצות והוצאת עם עובד, 1996 (בעיקר הפרקים: "פעמי גאולה, עמ' 11-33, ו"ארץ חמדת", עמ' 55-83. הדימויים משולבים בכל הקטלוג).
- 40 מעוז עזריהו, "בעיני המתבונן", ישראל 1, 2002, עמ' 137; מישורי, שורו הביטו וראו, עמ' 240-274.
- 41 מישורי, שם, עמ' 120-137, 138-164; דונר, גרפיקה עברית. סמולדיו האחים שמיר, עמ' 10-11.
- 42 האמנים והגרפיקאים של אותן שנים נקראו למעורבות חברתית (יוחנן סימון, למשל, שהיה חברו של וליש, היה פעיל במיוחד בתחום זה), במקביל לתופעה שהייתה מוכרת גם בארצות אחרות. למשל: במקסיקו – דייגו ריוורה [Riveral], רודי אלפארו סיקיירוס [Siqueiros], לאופולדו מנדס [Méndez], פאבלו א'היגנס [O'Higgins] ואמני הסדרה לגרפיקה עממית, שייצרו ציורי קיר, הרפסים וחיתוכי לינולאום זולים, שהפכו לאמצעי פרסום המונים (ראו: עמנואלה קלו, "העם יוצר צדק חברתי", מקסיקו: אמנות לעם – עבודות על י"ר מאוסף המוזיאון (קט'), מוזיאון תל אביב לאמנות, 2013); ובאיטליה – רנאטו גוטוסו [Guttuso] וההרפסים של פרנץ מזרל [Masereel] (ראו: גדעון עפרת, "הדיאלקטיקות של שנות ה-50: הגמוניה וריבוי", בתוך: גליה בר אור, גדעון עפרת, 60 שנות אמנות בישראל העשור הראשון: 1948-1958, המשכן לאמנות עין חרוד, 2008, עמ' 21-22).
- 43 עזריהו, "בעיני המתבונן", עמ' 134 והלאה.
- 44 סמל המדינה הטרי נבחר, כאמור, זה מכבר, לאחר מסכת ארוכה של התדיינות, שבמהלכה נפסלו הצעותיו של וליש ונבחרה זו של האחים שמיר (מישורי, שורו הביטו וראו, עמ' 138-164; דונר, גרפיקה עברית, עמ' 10-11).
- 45 מישורי, שם, עמ' 165-177.
- 46 מסמך באוסף ערי וליש.
- 47 טרטקובר, פרנץ קראוס – כרזות, עמ' 13. לגבי המנורה, משמעויותיה והשימוש בסמל המדינה ראו: מישורי, שורו הביטו וראו, עמ' 163-199. על שילוב ישראל-יהודי, ישן-חדש, ראו: חיים גרוסמן, שלום על ישראל: לתולדותיה של כרזת שנות השלושים לעצמאות ישראל, ישראל 8, 2005, עמ' 100.
- 48 בתיה דונר, תעמולה וחזון, אמנות סובייטית וישראלית 1930-1955 (קט'), מוזיאון ישראל, ירושלים, 1997, עמ' 13.

- 49 טרטקובר, פרנץ קראוס - כרוזות, עמ' 13.
- 50 דונר, "תולדות הגרפיקה השימושית", עמ' 543.
- 51 אביבית אגס-דאלי, "ערכי כיבוש השממה וביטויים הגראפי בפרסומות של אוטה וליש (1948-1960)", סוגיות חברתיות בישראל 18, אוניברסיטת אריאל בשומרון, 2014, עמ' 113.
- 52 מעוז עזריהו, "מגדלי מים בנוף הזיכרון: נגבה ויד מרדכי", בתוך: מרדכי עומר, מגדלי מים בישראל 1891-1993 (קט'), הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל אביב, 1993, עמ' 37.
- 53 דוד טרטקובר ואמנון דנקנר, איפה היינו ומה עשינו - אוצר שנות החמישים והשישים, ירושלים: כתר, 1996, עמ' 200.



מתוך מחברת רישומים, חיילים בשוחות בקו החזית, 1917, אוסף ערי וליש
 Sketchbook page, soldiers in trenches on the front, 1917, collection of Eri Wallish

הקו שבין התכלית והלבן

אוטו וליש באירופה

אביב לבנת

את עולמו החזותי של אוטו וליש יש לפענח לאורך הציר המחבר את זנוימו (זניים, היום בצ'כיה), עם וינה, פראג וברלין, מקומות ששהה ופעל בהם במהלך שנות ה-20 וראשית שנות ה-30 של המאה ה-20. זהו קו טופוגרפי שמאחד מגמות והשפעות שונות של נוף, חברה ותרבות. עבור וליש היה זה גם קו המקצה לנקודה מרוחקת נוספת, דרומית-מזרחית לאותו ציר: תל אביב. וליש הגיע לתל אביב ב-1934 אך ליבו נהה אליה מגיל צעיר, עוד כשהשתתף בפעילות התנועה הציונית, הן כחבר פעיל בגרעינים של תנועת "תכלית-לבן" בצ'כיה, והן כמי שתורם להיבטים החזותיים של מחלקת ההסברה הציונית באירופה. במובן זה, פעילותו בישראל היה בה משום המשך טבעי לפעילותו באירופה, ואפשר לראות בו אחד התורמים המרכזיים למערך החזותי של ממסד התרבות הציונית המתחדשת. דווקא לאור הקורפוס העיצובי של וליש, שהתנסה בראשית קום המדינה ובעשורים הראשונים לכינונה ולבש צביון לאומי מגוון, ברצוני להציע כאן בחינה ראשונית של קו סוגסטיבי המבקש לאתר השפעות של מבעים מזרח-אירופיים מבית גידולו האמנותי של וליש, שעשויים לשפוך אור על יצירתו הכוללת.

העיר זניים שבחבל מוראביה, שם נולד וליש ב-1906, הייתה חלק מהאימפריה האוסטרו-הונגרית, שכינסה תחת שלטונה קובץ גדול של לאומים, חבלי ארץ, שפות ותרבויות, שהוסדרו במהלך היסטורי ארוך תחת כנפיה האימפריאלית של הממלכה ההבסבורגית. הפסיפס האתני הסבוך הזה בלב אירופה היה מקור של עוצמה תרבותית אדירה כבית גידול למבעים מורכבים, שניזונו מרב-גוניות ועושר בין-תרבותי, אך גם תחם את הקרקע המסוכסכת שבמרחביה נרקם הפתיל שהצית את מלחמת העולם הראשונה. ב-1918, עם סיום המלחמה, הוקמה הרפובליקה הצ'כוסלובקית כאיחוד בין השטחים הצ'כיים לשטחים הסלובקיים. צ'כיה, ופראג בירתה של המדינה החדשה, הייתה הרכיב הדומיננטי בפדרציה וכללה גם גרעין גדול של גרמנים במרחב הסודטים. באותן שנים חיו בזניים כ-800 יהודים, שתורמו להתפתחות העיר שהייתה ידועה בתעשיית השימורים שלה ובמיוחד במלפפונים החמוצים. וליש היה ילד בן 8 עם פרוץ המלחמה ונער צעיר בן 12 עם סיומה. כשהוקמה המדינה הצ'כית, המשיך לפתח את מיומנותיו המרשימות לגילו כרשם וכצייר של נופים, סצנות פנים, דמויות אדם ובעלי חיים.¹ ברישום מזמן המלחמה (1917) מעלה וליש סצנות של חיילים בשוחות בקו החזית[עמ' 44]. בן 11 הוא רושם מתוות של חיילים על קווי גדרות התיל או על גב ההר, משקיפים על האויב שמעבר. באותו חודש הוא רושם את מצודת הבסבורג[עמ' 46] שבקנטון ארגאו בשווייץ, אחד מסמלי המונרכיה ההבסבורגית המתפוררת. הוא חותם באותיות גותיות מסורתיות, אשר יפנו את מקומן בהמשך דרכו לטיפוגרפיה המודרנית של שנות ה-20 של המאה ה-20.

בתקופה שבין שתי מלחמות העולם היהודים מוצאים עצמם כ"אומה שלישית" במרחב המסוכסך שבין הגרמנים והצ'כים, והם מתפצלים לסיעות שונות: קבוצה אחת התיישרה עם ההתעוררות הלאומית הצ'כית וחיפשה אחר צביון יהודי צ'כי; אחרת שמרה אמונים

לתרבות היהודית-הגרמנית; היו היהודים הציוניים הלאומיים; והיו גם יהודים שבחרו בדרך ההתבוללות. המתח בין הזהות היהודית-הצ'כית לבין הזהות הציונית נתן אותותיו גם במסגרת תנועות הנוער. כך הוחלט ב-1919 על שינוי שמה של תנועת הנוער היהודית בצ'כיה "בלאו-ווייס" ל"תכלת-לבן". בתקופה זו חיזקה תנועת הנוער את המגמה הציונית של פעילותה וניתקה במידה רבה את קשריה עם תנועת האם הגרמנית "וואנדרפוגל".

לאחר סיום הלימודים היסודיים עבר וליש הצעיר לווינה ללימודים גבוהים באמנות. זנוימו, ששכנה על הגבול הדרומי של מוראביה, שימרה זיקה חזקה לווינה יותר מאשר לפראג. כפי שהוא עצמו מעיד, לימדיו לא נמשכו זמן רב, "טיפלתי יותר בבני נוער יהודי שהגיעו לווינה עם זרם הפליטים היהודים", כתב. "עזבתי את האוניברסיטה בווינה ואת כל שאיפותיי לקריירה אקדמית. הצטרפתי לתנועת החלום בצ'כוסלובקיה והתחלתי בהכשרה חקלאית קודם עלייתי לארץ ישראל".² המפגש הבלתי אמצעי של וליש הצעיר עם העולם היהודי האקלקטי והעשיר של וינה חיזק אצלו את הזהות היהודית.

וליש עזב את אוסטריה וחזר למרחב הצ'כי, שם פעל בתנועת הנוער "תכלת-לבן" – כמדריך וגם במערך ההסברה של התנועה. בכרוזה נפוצה של התנועה שעיצב וליש נראה ילד צ'כי המישיר מבט מחויך לחזית[עמ' 47]. הוא נושא בשתי ידיו עיגול מצויר ועליו שם התנועה. מאחור, בקווי רישום בסגנון יוגנדרשטיל, מתנופפים ברוח מעל לאוהל סיירים דגל לבן ודגל תכלת ועליו סמל מגן-דוד, הסמל שוליש יעסוק בו מאוחר יותר, כשיגיש את הצעותיו לדגל מדינת ישראל. וליש



מתוך מחברת רישומים, **מצודת הבסבורג**, 30.7.1917, אוסף ערי וליש
 Sketchbook page, **Habsburg Castle**, 30.7.1917, collection of Eri Wallish

שילב בין מחויבותו לתנועת הנוער הציונית לבין אהבתו לאמנות. יכולותיו המרשימות בתחומי הרישום, העיצוב והאיור באו לידי ביטוי ביומנים שונים שרשם במהלך כנסים ובביצוע של דברי דפוס והפקת עלונים לצרכי התנועה. עבודותיו משכו את תשומת לב האחראים למערך ההסברה הציוני הכללי, וב-1929 הזמינה אותו קרן קימת לישראל לעבור למשרדה בברלין לקידום וביצוע עבודות גרפיות תעמולתיות וארגוניות.

במקביל לעבודה עם קק"ל פתח וליש סטודיו לפרסום בפראג, שהפך במהרה לאחד המשרדים הגרפיים המצליחים בעיר וקידם פרויקטים הן לשוק היהודי והן לשוק הצ'כי [עמ' 47-48]. את פעילותו של וליש בתחום הפרסום אפשר להבין על רקע ההתפתחויות הן בתחומי הפרסום והמודרניזציה באותה עת, והן בהקשר של התעמולה הציונית שהיה מחויב אליה. ועם זאת, לראייתו, יש להבין זאת גם על רקע התפתחויות פנימיות בתחומי האמנות הצ'כית. הגוון האקספרסיוניסטי הייחודי של הקוביזם, ששלט בזירה הצ'כית בעשורים הראשונים של המאה ה-20, נתן אותותיו לא רק בציור ובפיסול, אלא גם בתחומי העיצוב והאדריכלות. המהלך הקוביסטי היה מהפכה פורמליסטית רדיקלית לשחרור מכבלי המבע העיצובי של הארט-אנד-קראפט נוסח הסצסיון, ששלט במרכז אירופה עד אז. כיוצר צעיר פגש וליש את זירת האוונגרד בצ'כיה במהלך שנות ה-20, אז אופיינה בנטייה לקונסטרוקטיביזם ולפואטיזם, ובראשית שנות ה-30, עת התחזקה מגמת הפונקציונליזם. מגמות אלה השפיעו על המבעים האמנותיים השונים, ובכלל זה גם על עיצוב וטיפוגרפיה.



Auto Praga, 1933
[אוטו פראגה], 1933



מודעה ל"תכלת לבן"
סוף שנות ה-20 של המאה ה-20
Advertisement for "Blau-Weiss," late 1920s

חלוץ האוונגרד הצ'כי, האמן, המעצב הגרפי, הצלם והטיפוגרף קרל טייגה [Teigel, 1900-1951], ממובילי קבוצת האוונגרד דבציל [Devětsil], הכיר את עיצוב הספרים הקונסטרוקטיביסטי הרוסי ואת הטיפוגרפיה הבסיסית של הבאוהאוס, והיה ממייבאי המבע המודרני לצ'כיה. במאמרו המכונן "טיפוגרפיה מודרנית" (1927) הציג טייגה את תפיסותיו המושפעות מהקונסטרוקטיביזם של לסלו מוהולי-נאג' [Moholy-Nagy], אל ליסיצקי [Lissitzky] ויאן צ'כולד [Tschichold], וכתב על הצורך בטיפוגרפיה מודרנית משוחררת מדקורטיביות ואקדמיזם. אנשי אוונגרד רבים נטו לזנוח לעיתים קרובות את הציור לטובת צילום, סינמטוגרפיה, אמנות קינטית ועוד מבעים עיצוביים שהתרחקו מהציור הטהור. כפי שהקוביזם קיבל נוסח קובור-אקספרסיוניסטי מיוחד בצ'כיה עם יצירתו של בוהומיל קוביסטה [Kubišta], כך גם הפואטיזם הצ'כי מבית מדרשם של קרל טייגה, ויטסלב נזבל [Nezval] וקבוצת דבציל השתמש בבסיס הקונסטרוקטיביסטי וביקש לנסח באמצעותו פואטיקה ייחודית. הקבוצה שהחלה לפעול בצ'כיה בראשית שנות ה-20 שיקפה נטייה לפרסום, לתיירות, לספורט ולקולנוע וחתרה לסינתזה חדשה של התרבות הפופולרית עם האמנות.

מגמה מובהקת זו באמנות הצ'כית באותה עת יכולה להסביר את המקום שתפס הפרסום בשדה האמנותי והתרבותי. הפוסטר קיבל מעמד כמעט מיתולוגי, במיוחד על רקע הניסיון לנתק אותו מתפקידו התעמולתי הסוציאליסטי ולבטא בעזרתו תכנים רחבים הקשורים להיבטים הפרקטיים והיומיומיים של החיים. במניפסט שהתפרסם בכתב העת *disk* (1923)



הזמנה לנשף בר כוכבא, 1931
Bar Kochba – Ball, Invitation, 1931

יוצא טייגה בקריאה "היה פוסטר! – פרסם ותכנן עולם חדש". התנועה של וליש אל הפרסום והשימוש בפוסטר ניזונה לא רק מהקו הישיר המחבר אל העיצוב הסוציאליסטי בן הזמן, כפי שאפשר ללמוד בעיקר מעיצוביו המאוחרים יותר, אלא דווקא מהחיבור אל המבע העיצובי בזירה הצ'כית, ששאף להשתחרר מכבלים אלו. החופש הזה, שהאוונגרד הצ'כי חתר אליו, יצר אפשרויות חדשות, שגם וליש נטה אליהן באופן טבעי. אבל מאחר שוליש התגייס בכל עוזו היצירתי למהלך הציוני ותרם להיבטים מובהקים של תעמולת המוסדות הציוניים, החוליה הנעלמת בדמות השפעת האוונגרד הצ'כי על יצירתו נותרה סמויה. גם מעמדם של טייגה ורבים מחברי דבציל בהיסטוריוגרפיה של האמנות לא נחקר שנים רבות, הן בגלל התנגדותם לריאליזם הסוציאליסטי בשלהי פעילותם, ובעיקר בגלל האמנזיה שלאחר המלחמה. פועלם של אמנים שונים במרכז אירופה ובמזרחה, שעומעם עם השנים, זוכה רק עתה לקבל את מקומו בהיסטוריוגרפיה העכשווית.

ב-1929 יצא לאור בהוצאת קק"ל בפראג ספר עבודות של וליש, ABC [עמ' 84-89], שמקבץ הדפסים בשחור-לבן על משפטים מחורזים בסדר עולה של אותיות הא"ב הלטיני. כל דף מכיל איור המלווה בסיסמה או ברעיון המקדם את פעילות קק"ל. שלוש שנים מוקדם יותר, ב-1926, יצא לאור בפראג ספרו של נזבל Abeceda, קובץ שירים המתבסס על צורת האותיות, מלווה באיוריו של טייגה. הספר עורר הדים רבים בחדשנותו, שהתבססה על קונסטרוקטיביזם ופוטומנטאז', תוך ניסיון ליצור מה שכינה טייגה "טיפופוטו" [*typofoto*]. נראה כי וליש הגיב לספר זה הן מבנית – בפרויקט של קק"ל, והן סגנונית – בפרויקט פרסומי שקידם בסטודיו שלו בפראג.

פרויקט זה היה אחד הפרויקטים העצמאיים הראשונים של וליש בסטודיו שלו לפרסום בתחילת שנות ה-30. הפרויקט, עבור Gymnastik Institut של הלי ויסנשטיין, מי שעתידה להיות אשתו, כלל סדרת תצלומים המתעדים אותה כמתעמלת בפעילות, ששולבו בפרוספקטים שונים. לתמונת השער נבחר דימוי דינמי במיוחד, שהיא פורשת בו את ידיה לצדדים בתנוחת ניתור מרשימה [עמ' 50]. תחושת המעוף והקלילות של המתעמלת מועצמת ביחס למלבן ורוד. כף ידה הימנית נוגעת בקו המלבן ושאר הגפיים פורצים מעבר לקווי ההיקף המלבני, באופן שמייצר מורכבות חזותית הנבנית על הפער בין התחושות החלליות השונות של הצורה הגיאומטרית ושל הגיאומטריה האנושית. העיצוב המינימליסטי ברוח הבאוהאוס ניכר בטופוגרפיה ובקומפוזיציה הקונסטרוקטיבית.

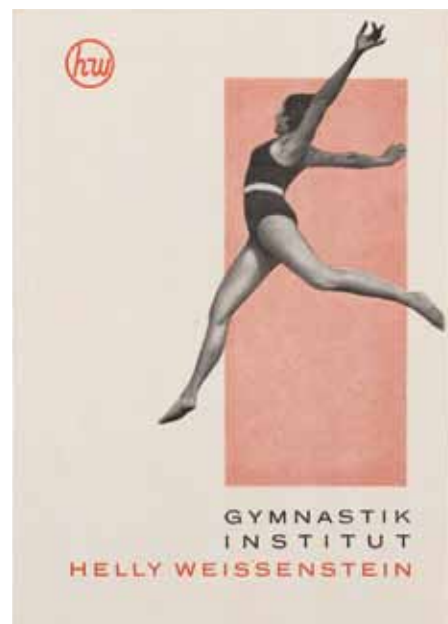
הטיפול בדמות המצולמת על רקע צורה גיאומטרית מהדהד את חקירתו של מוהולי-נאג' בכיוון זה בעבודות כמו הפוטומנטאז' Jealousy (1927) וכן ובשערים של מגזינים משפיעים, ביניהם Das Illustrierte Blatt ו-Berliner Illustrierte Zeitung, שבספטמבר 1928 מפרסם שער של מתעמלת בתנועה דומה בתוך מסגרת. טייגה, שהעמיד רקדנית בתנוחות של אותיות הא"ב [עמ' 50], שיקף בכך את החשיבות שהעניק הקונסטרוקטיביזם הבינלאומי לטיפוגרפיה, אם כי ניכרת בכך כבר טביעת ידו הייחודית, שתמשיך להתפתח בסגנון הסוריאליסטי שקידם בשנות ה-30. אצל טייגה הדמות נתונה בתוך המסגרת – רק רגל שמאל מגיחה מעבר לקו ההיקף – והיא כמו נמצאת בתוך הגיאומטריה של הצורה והטופוגרפיה ומבטאת אותם באיברי גופה. אצל וליש הדמות פורצת מהמרחב הטיפוגרפי אל המרחב הלבן ונותנת בכך עדיפות לתנועה משוחררת, שאינה מצייתת לחוקים טיפוגרפיים, אלא שואפת להיחלץ ולנוע מעבר להם.

תמונה-שיר [picture-poem], או פואטיזם, צורת הביטוי שפיתח טייגה, היא במידה רבה התרומה הייחודית של האוונגרד הצ'כי לסצנה של האמנות הבינלאומית. בין השנים 1923-1926 עסקו רבים מהיוצרים במרחב הצ'כי שהיו חברי קבוצת דבציל בבנייה של תמונות-שיר, וזאת על רקע פריחתו של הפוסטר המודרני. התמונה-שיר שלהם מאפיינת מבע המתרחק מציור ומתמקד בטיפוגרפיה. זוהי שירה אופטית המבקשת לאתר את היסודות הפואטיים במציאות המודרנית בעידן החדש של המכונות והשעתוק. המרכיבים ליצירת תמונה-שיר שמונה טייגה עשויים לעמוד גם ביסוד קמפיין או פוסטר פרסומי המבקש לייצר חיבור בין יסודות מבניים-צורניים לבין יסודות של דמיון ומעוף ולחשוף איכות פואטית של אובייקט או של מוצר.

בתמונה-שיר "ברכת שלום מהמסע" [Greeting from the Journey, 1924] כמו גם ביצירות נוספות, קידם טייגה ליריקה של מסע – ניסיון לזקק את הקסם של החוויה והמשיכה למקום אחר. וליש משתמש אף הוא בליריקה זו בעיצוב פרוספקט לקידום תיירות לפלשתינה עם סמל התמר וקווים אוריינטליים^[80]. וליש מייצר קו אופק המחבר בין שמים וים לבין הדקל, שמדהדה את קו המים בשבר הסורי-אפריקני במפת ארץ ישראל. אבל "התייר" של וליש נקרא לבקר בארץ ישראל ולחוות קשר בלתי אמצעי עם המקום, ואילו בתמונות-השיר הרובד הקונסטרוקטיביסטי ניכר מתחת לקומפוזיציה הפואטית תוך ניסיון להעביר רשמים אישיים ולייצור במקביל נקודת מבט חיצונית מרוחקת יותר.



קארל טייגה, אילוסטרציה לאות H, איור מתוך הספר
Abeceda [א"ב] מאת ויטסלב נזבל, 1922
 Karl Taige, illustration for the letter H, from **Abeceda**
 [Alphabet] by Vitezslav Nezval, 1922



שער לעלון למכון להתעמלות הלי ויסנשטיין,
 תחילת שנות ה־30 של המאה ה־20
 Brochure cover for the Helly Weissenstein
 Gymnastic Institute, early 1930s

הפוטומונטאז' או האסמבלאז' וכן זוויות ההסתכלות השונות המתאפשרות במקביל – מתוך מפה, תצלום או מילה – הן ביסודן טכניקות המשמשות גם לפרסום. המוצר או הפרויקט שהפרסום מבקש לקדם יש לו כותרת וצורה, ויש גם עולם מנטלי ודמיוני שנקשר אליו ופותח ערוצים שונים לקידומו ולשיווקו. זו נקודה חשובה לעניין החיבור בין פואטיזם לפרסום. אלה תופעות שיש ביניהן מערך של קשרי עומק, אף שהן שייכות כביכול למגזרים שונים של עשייה תרבותית. יש מן המשותף בזיקה הפנימית שלהן אל האחר, גם ברמת ארץ או מקום, גם באסמבלאז'יות וברב-אמצעיות של הטכניקות, ומעל לכל בזיקוק של מבע המאגר דימוי חזותי ורעיון פואטי למקשה אחת. אוסף האלמנטים שנכללים בכרזה פרסומית ואשר מגויסים למטרת הקידום של הפרויקט הפרסומי דומה לאוסף של האלמנטים והאסוציאציות שקובצו באופן הרמוני לתמונה-שיר. הפואטיזם היה אפוא מעין מנסרה של רעיונות, שהגיעו מדאדא ברלין ומהקונסטרוקטיביזם הרוסי, ובמערכת מורכבת של דינמיקות השפיעו גם על מבעים של עיצוב ופרסום בשווקים של מרכז אירופה.

הסוגיה של הקשרים בין האוונגרד לבין התרבות הלאומית טעונה ומושכת לכיוונים שונים ואף מנוגדים. מצד אחד, האיות האוונגרדית האמנותית היא מעין קפסולה המתעלה מעל ההיבט הלאומי ושואפת לאוניברסליות. מצד אחר, האוונגרד, שיש לו פן חברתי-פוליטי הנטוע באוטופיזם של ראשית המאה ה-19, מתנסח במרחבים לאומיים ולובש על פי רוב צביון בעל אופי מקומי – למשל, הפוטוריזם האיטלקי, הקובו-פוטוריזם הרוסי, הפוטוריזם הפולני, הקוביזם הצ'כי, הוורטיציזם האנגלי וכדומה. לעיתים, האיות האוונגרדית נקשרת דווקא עם הרובד הלאומי, בעיקר כשהוא נמצא ברגעים של משבר או התכוננות – כמו למשל באוונגרד הקובו-פוטוריסטי והקונסטרוקטיביסטי בזירה רוסית, או באוונגרד הפוטוריסטי והלאומנות האיטלקית.

אמנים מובילים במרחב האמנותי של ראשית המאה ה-20 השתתפו בהיבטים סותרים ומשלימים אלו של יחסי אוונגרד וזהות לאומית. גם אמנים יהודים, שהגיעו מאירופה לארץ ישראל, נשאו עמם את מורשת האוונגרד, כפי שהתגבשה בכור מחצבתם, והיא השפיעה על עיצוב דרכם האמנותית, גם אם זנחו לעיתים את העקרונות הרדיקליים של האוונגרד האירופי. השאלה המרכזית מאחורי המהלך האוונגרדי בכללו, ובמיוחד הקונסטרוקטיביסטי, היא: כיצד יכולה האמנות להיות מחוברת לחיים? הקונסטרוקטיביזם שלאחר השבר של מלחמת העולם הראשונה ושל התקווה שעוררה המהפכה הרוסית ביטא ניסיון לבנות משהו חדש על ברכי הדחייה האוונגרדית של העבר. הפרסום השתלב גם הוא במהלך הזה, כפי שאפשר לראות אצל אל ליסיצקי, שהיה בין אלו שייצאו את רעיונות הקונסטרוקטיביזם הרוסי למרכז אירופה, תוך שהם תורמים לעיצוב המגמה של הקונסטרוקטיביזם הבינלאומי כמהלך המחבר תרבות צריכה ותרבות פופולרית עם אמנות גבוהה. יצירה והפקה, ליווי התוצר עד שלב הדפוס והקשר בין שלבי התכנון לשלבי הייצור; מעבר מפורמליזם לפונקציונליזם – כל היסודות האלה של העשייה האמנותית האוונגרדית שוכנים בלב העשייה הפרסומית ומקרים אותן זו לזו.

בסדרת רישומים לרגל חג פורים, שכותרתה "משלוח מנות אחר פורים – מה ששולחים ומה שמקבלים מתנה" (1932), רשם וליש סצנות המתארות מצבים והתרחשויות חברתיות פוליטיות של יהודים בארצות שונות^[עמ' 53-57]. העט הנובע של וליש סובב את ארצות מזרח אירופה

ומרכזה, מצפין לאנגליה ומגיע לפלשתינה. כל רישום מאפיין מצב יהודי קיומי ומתמודד עם אתגרי השעה. באחד מהם, היטלר במועל יד מחזיק בידו האחרת את מסמכי בוקסהיים, שהכילו את עיקרי תוכנית הפעולה להשתלטות הנאצית אחרי הפוטש.

1933 היתה שנה דרמטית באירופה. עליית היטלר לשלטון עודדה את המגמות הלאומניות והאידיאולוגיה הנאצית ברחבי אירופה, ובכלל זה בצ'כיה, שהפשיזם היה על פי רוב נטול שורשים במרחבה. גם השפל הכלכלי של שנות ה-30 נתן אותותיו בצ'כיה, ומעמדו של חבל הסודטים כבן ערובה למדיניות ההתפשטות של גרמניה הביא למתחים במדינה, במיוחד על רקע שאיפת ההונגרים לעצמאות. באותה שנה קיים הסופר ארנולד צווייג סדרת שיחות עם מיטב הנוער היהודי הצ'כי, שנחרטו בזיכרון הקיבוצי היהודי. בהרצאתו האחרונה, בערב של ארגון יהודי באודיסורים של הספרייה העירונית החדשה בפראג, ממש לפני נסיעתו לארץ ישראל, הביע הסופר בחריפות את דעתו כי אין עוד עתיד לנוער היהודי באירופה לנוכח החורבן המתקרב. דבריו מנבאי הרעות היכו בתדהמה את יהודי פראג. קבוצות צעירים רבות יצאו את צ'כיה במהלך אותה שנה, וייתכן כי יציאתו של וליש ב־1934 קיבלה דחיפה מאותה סדרת מפגשים מטלטלת. המעבר לארץ ישראל של וליש, שהיה כבר מחובר לאג'נדה הציונית הן כחניך ומדריך בתנועת הנוער היהודי, והן כאמן בשרות מחלקת ההסברה, היה אך טבעי.

הפרק האירופי בחייו של וליש נסגר, אף כי הוא עתיד להשתתף בפרויקטים של ההסתדרות הציונית ובתערוכות שונות על אדמת אירופה, אך זאת כבר מהבסיס החדש שיצר בארץ ישראל. בין התכלת והלבן – הצבעים שנקשרים עם המהלך הציוני ולאחר מכן עם דגלו – מהדהד קו סוגסטיבי, שגם אם אינו ניכר מיד לעין, הוא מאפשר לעקוב בהבנה מלאה יותר אחר המסלול, שוליש ימשיך ללכת בו כאשר ישתתף בעיצוב המרחב הציוני המתחדש בצבעי תכלת-לבן.

1 ראו מחברת רישומים מוקדמים באוסף ערי וליש.

2 מסמך באוסף ערי וליש.

In Deutschland



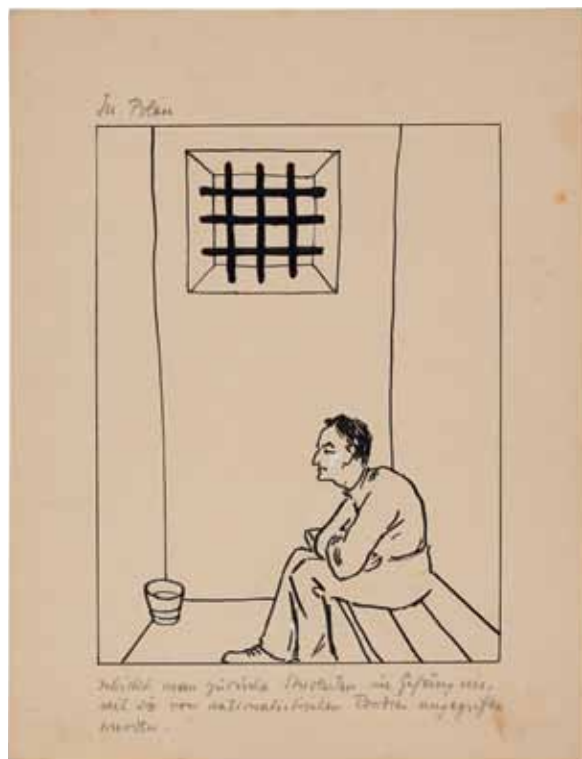
schaukt man uns die Vogelfreiheit mit 11
Millionen Hakenkreuzen

בגרמניה

מוציאים אותנו אל מחוץ לחוק ומעניקים לנו 11 מיליון
"אנשי צלב קרס" [חברי המפלגה הנאצית].

In Germany

they outlaw us and give us 11 million members
of the Nazi party.



בפולין

שולחים סטודנטים יהודים לבית הסוהר
משום שהותקפו על ידי בריונים לאומנים.

In Poland

they send Jewish students to jail because
they were attacked by nationalist thugs.



באוסטריה

מעניקים לנו זכויות סטודנטים ו"אנשי צלב קרס" [חברי המפלגה
הנאצית] כסדרני האוניברסיטה תחת החסות הגבוהה ביותר.

In Austria

they give us student rights and members of the Nazi party as
university regulators under the highest patronage.

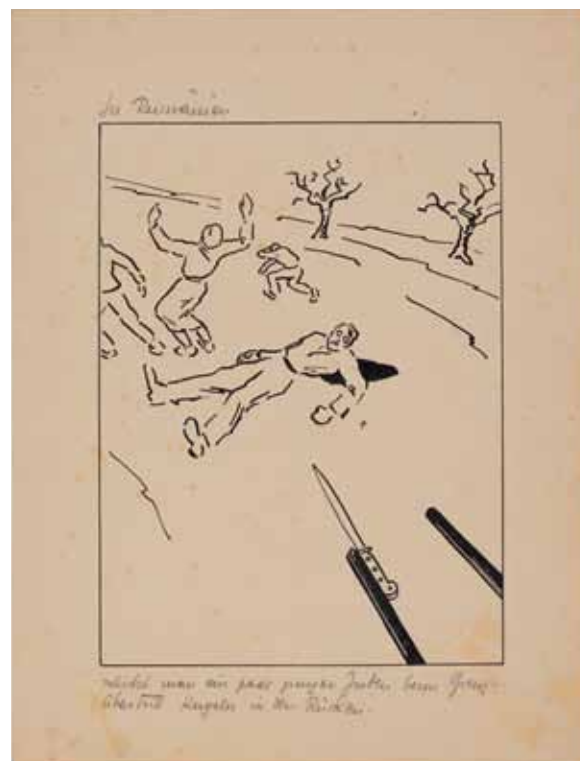


ובמדינה אחת

אפילו מעניקים לנו שוטר רב־סמל ותובע כללי, שמאמינים
לאגדות של ילדים קטנים על רצח פולחני.

And in one country

they even give us a constabulary sergeant-major and a public
prosecutor who believe in children's tales about ritual murder.



ברומניה

שולחים לכמה יהודים צעירים במעבר הגבול
כדורים בגב.

In Romania

they send bullets into the backs of several
young Jews at the border-crossing.



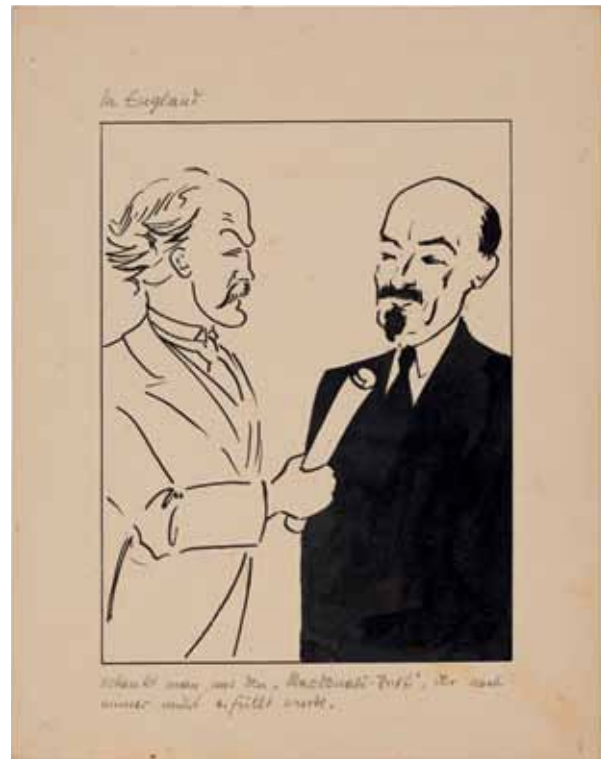
וגם
נשיא לאומי שאינו מודע למצוקה
בקרפטים הרוסים.
And
a National President who is unaware
of the distress in Carpatho-Russia.



ומושבעים הרואים במי שרצח שבעה
אנשים חף מפשע.
And jurors who hold a murderer
of seven people for innocent.



בפלשתינה
אמנם מעניקים לנו בירוקרטיה חזקה
אך לא סרטיפיקטים לעובדים.
In Palestine
they give us a strong bureaucracy,
but no certificates for workers.



באנגליה
מעניקים לנו את "אייגרת מקדונלד"
שעדיין לא קוימה.
In England
they give us the "MacDonald Letter,"
that has still not been fulfilled.



קרון קימת לישראל (חלוץ מפשיל שרוול), 1939
 Jewish National Fund (Pioneer Pulling Up His Sleeve), 1939

מאיר בונה אומה

המקרה של אוטה וליש

דנה אריאלי

תהליכים של בינוי אומה [Nation Building]¹ הם מעוררי השראה לא רק כשמדובר בהבנייתם של מוסדות פוליטיים וחברתיים, אלא בעיקר בכל הקשור ליצירה החזותית – לעיצוב, לארכיטקטורה ולאמנות. בינוי אומה הוא מצב אוטופי המתאפיין בין השאר בהבניה של תרבות חזותית יש מאין, ולפיכך הוא מעורר אצל יוצרים פרץ יצירתי לעיתים חסר תקדים.² היכולת להיות שותפים בתהליך הבריאה של תודעה חזותית חדשה הניעה צלמים, אדריכלים, מאירים ואמנים להתגייס ולעצב את דמותה של המדינה החדשה על שלל סמליה. דימויים אלו יכוננו בחלוף השנים בנק דימויים קולקטיבי המבנה את התודעה הלאומית ומזהה עם האומה החדשה שזה עתה הוקמה.³ פרץ יצירתי כזה – בין אם הוא תולדה של מצב מהפכני ובין אם הוא תולדה של שינוי שיטת המשטר ו/או תהליכים של בינוי אומה – נובע מהיותם של המעצבים ערים לחד-פעמיות של תהליכים אלו. מעצבים שניצבו בצומת המרתק הזה התגייסו למען עיצובה של תרבות חזותית חדשה, כך למשל, לאחר המהפכה במקסיקו ב-1929 או לאחר הפיכתה של הודו לדמוקרטיה ב-1947.⁴

אוטה וליש הוא דוגמה יוצאת דופן למאיר בונה אומה. בכישרון בלתי-רגיל ובתשוקה אדירה ליצירה הוא הצליח להעניק מראה חזותי כמעט לכל מה שנקרה בדרכו. יצירותיו של וליש מעידות על יוצר בעל תודעה היסטורית, שהבין את גדולתו של הרגע והשתתף בעיצובם של מעמדים היסטוריים יוצאי דופן: מגילת העצמאות זכתה לעיצובו הטיפוגרפי, בתחרות עיצוב דגל המדינה הוא שרטט את סמלה של המדינה החדשה, ואף תרם לעיצוב הסמלים לגופי השליטה המרכזיים של המדינה החדשה, כמו המשטרה וצה"ל.

הסקיצות ששלח לתחרות לעיצוב דגל המדינה אמנם לא זכו בפרס הראשון, אבל הן מעידות על עומק התובנה ההיסטורית הייחודית של וליש. מעורבותו במעמדים מכוננים – שבאה לידי ביטוי בתרומתו לעיצוב הפנים של טקס הכרזת המדינה, עיצובה הקליגרפי של מגילת העצמאות ותרומתו לעיצוב בולים, מטבעות, שטרות, מדליות וכרזות – עמדה בזיקה ישירה לעמדות הציוניות שביטא עוד לפני שעלה לארץ ישראל ב-1934, בין השאר כאשר נעתר לפנייה של קק"ל בברלין והחל לעבוד על מנת לסייע בתהליכי ההבניה והמיתוג של המוסדות הציוניים המתהווים, כמו ויצ"ו למשל.⁵

בשנות ה-50 של המאה ה-20 תרם וליש תרומה מהותית לעיצוב הקמפיינים של גופים פוליטיים כגון מפלגת פועלי ארץ ישראל (מפא"י), ההסתדרות, ומפעליה של המדינה החדשה. בקטלוג התערוכה "לחיות עם החלום", שהתקיימה במוזיאון תל אביב לאמנות לרגל חגיגות ה-40 של מדינת ישראל, טענה בתיה דונר כי בכרזותיו תרם וליש להעצמת דמותו של בן-גוריון, ובכך נעתר לדרישתה של מפא"י "להתאים את עצמה לתמורות ההיסטוריות באמצעות אימוץ מונחים אשר שימשו עד כה את הכרוזים הרוויזיוניסטיים".⁶ דונר רומזת



למעלה: "תערוכת המהפכה הפשיסטית", פלצו דלה
 אספוזיציוני (בניין התערוכות), רומא, 1932-1934
 Top: "Exhibition of the Fascist Revolution,"
 Palazzo delle Esposizioni, Rome, 1932-1934

למטה: מתווה לתערוכה "לנשק ולמשק, פני עם וארץ",
 מוזיאון תל אביב, 1943
 Bottom: Sketch for the exhibition
 "Fight and Work, The Face of Land and Nation,"
 Tel Aviv Museum, 1943

כאן בין השורות ליכולתו של וליש לנתב בין מערכות ההסמלה והאיקונוגרפיה של הימין והשמאל, הקשורה לדעתי בקשר אמיץ לרוח התקופה שהתהוותה בה תודעתו כמעצב. הדבר ניכר היטב בסדרת עיצובים מוקדמת שלו עבור המוסדות הציוניים, ובעיקר בעיצובו לתערוכה "לנשק ולמשק", שהוזמנה על-ידי קרן היסוד ונפתחה במוזיאון תל אביב בספטמבר 1943. השפה העיצובית של וליש בתערוכה מהדהדת את "תערוכת המהפכה הפשיסטית", שהתקיימה באיטליה בראשית שנות ה-30 של המאה ה-20. הדמיון החזותי בין תערוכת "לנשק ולמשק" לבין תערוכת "המהפכה הפשיסטית"⁷ מעורר השתאות ומעלה לדיון שאלות על אודות אתיקה בעיצוב ועל קשרי הגומלין בין עיצוב לבין פוליטיקה.

יצירותיו של וליש משלהי שנות ה-30 ועד ראשית שנות ה-50 של המאה ה-20 מהדהדות את העיצוב המגויס באירופה בתקופה שבין שתי מלחמות העולם. וליש הכיר היטב מגמות בעולם העיצוב של זמנו והתאים את עצמו מבחינה סגנונית לתקופה שפעל בה, כפי שבא לידי ביטוי בכך ששאב השראה ממגמות בעיצוב המהפכני, בין אם עיצוב פשיסטי ובין אם עיצוב בולשביקי. הולדתו של הריאליזם הסוציאליסטי בראשית שנות ה-30 של המאה ה-20 הייתה רגע מכונן בתולדות העיצוב של המאה ה-20. חוקרים שעסקו באמנות שבין שתי מלחמות העולם ציינו לא אחת את הדמיון החזותי בין המהפכה מימין למהפכה משמאל, וקבעו כי דמיון זה הוא תולדה של "רוח התקופה". נטייה זו למזער את ההבדלים הסגנוניים והחזותיים בין הדיקטטורות שמימין לאלה שמשמאל יסודה בטעות, שהובילה גם חוקרים ישראלים לטעון כי בתקופה של הקמת



ראש השנה תרצ"ג 5693, 1932
Hebrew New Year 5693, 1932



התחרויות מכבי, 1933
Maccabi Games, 1933

המדינה רווח כאן סגנון הריאליזם הסוציאליסטי והיוצרים פעלו על מנת לייצר אמנות מגויסת. זוהי טענה שגויה, שאין לה כל אחיזה במציאות. גם בשנות השיא של תהליך בינוי האומה, שאפשר היה לצפות בו להתהוותה של אמנות מגויסת, התאפשרה בישראל הטרוגניות יצירתית ניכרת, שמצדיקה לכל היותר את השימוש במונח "ריאליזם חברתי". במילים אחרות, גם בשנות השיא של תהליך בינוי האומה התקיים כאן פלורליזם סגנוני, ותנועות שסגנון לא תאם את דרישות המדינה פעלו בחופשיות מקסימלית וללא צנזורה כמעט.

הבחנה בין "אמנות מגויסת" ל"אמנות מתגייסת" היא קריטית בהקשר זה, ואינה משקפת דיון סמנטי בלבד. ההקפדה עליה חיונית במיוחד בשפה העברית, שהאטימולוגיה שלה דלה יחסית במונחים לתיאור תופעות שכאלה. בעוד תכניה של האמנות המגויסת מוכתבים מלמעלה, בידי השלטון, וכמובן מפקחים על-ידו, הבחירה של אמנים להתגייס מתרחשת באופן וולונטרי לגמרי, בוודאי כאשר מדובר במשטרים דמוקרטיים. אמנות מגויסת מתקיימת בדיקטטורות. אמנות מתגייסת יכולה להתקיים בכל אחד מטיפוסי המשטר הדמוקרטי או הטוטליטרי.

במדינות שנמצאות במצב של בינוי אומה, התגייסות שכזאת מתרחשת ביתר קלות. אולם ההתגייסות הוולונטרית של יוצרים אין לה דבר וחצי דבר עם אמנות מגויסת בדיקטטורות. גם לסנקציות המוטלות על יוצרים במשטרים טוטליטריים אין אח ורע במדינות דמוקרטיות. אין זה מקרה שהדיקטטורה אילצה אמנים רבים לרדת למחתרת, להתקרנף ואף לצאת לגלות. סנקציות כאלה אינן מתקיימות לגבי יוצרים הנוטלים חלק בתהליך בינוי אומה במשטר דמוקרטי: אמנים שבחרו שלא להתגייס ולא ליצור על פי תכתיבי המשטר, יכלו להמשיך וליצור, ויצירתם לא סבלה מצנזורה. העובדה שוליש בחר לחקות סגנונות מרכזיים באירופה שבין שתי מלחמות העולם לא הופכת אותו לאמן פשיסטי או בולשביקי. אבל היא מחדדת את הדילמה שעומדת בפני יוצר מעודכן, המכיר היטב את הסגנונות המרכזיים של התקופה ומבקש להעתיק אותם למקום פעולתו.

התשוקה העיצובית של וליש הייתה חסרת תקדים, והיא עשויה להסביר את התפניות הסגנוניות שחלו בקריירה שלו מעת לעת. בשנות ה-60 וה-70 פנה וליש לעיצוב קמפיינים של גופים כלכליים מובילים בישראל. בשנים אלו פעל וליש לא עוד כמאייר בונה אומה, אלא כמאייר הנסחף בתלם הנורמליזציה והמאייר את המקום הישראלי. הגמישות שלו כמעצב והנכונות שלו להתפתח ממש עד הרגע האחרון לחייו היצירתיים היא מרתקת ומספרת את סיפורו של מעצב בעל יכולות יוצאות דופן. תרומתו של וליש לבינוי האומה הישראלית ולניסוחה של התרבות החזותית שהתהוותה בישראל היא אחד הסיפורים המרתקים של התקופה, שלא נחשף דיו עד עתה, ויש לקוות שיזכה למקום הראוי לו בפנתיאון התרבות החזותית של ישראל.

- 1 בספרות המחקרית מקובלת ההבחנה בין המונחים "בינוי אומה", "בינוי מדינה" ו"עיצוב אומה". לקריאה נוספת על ההבדלים בין המונחים הללו ועל משקלם של היוצרים (אמנים ומעצבים כאחד) בתהליך זה, ראו בין השאר:
Paul James, **Nation Formation: Towards a Theory of Abstract Community**, London: Sage, 1996;
Harris Mylonas, **The Politics of Nation-Building: Making Co-Nationals, Refugees and Minorities**, New York: Cambridge University Press, 2012.
- 2 בהקשר הישראלי עסקו בנושא זה בין השאר הורוביץ וליסק. ראו: דן הורוביץ, משה ליסק, **מיישוב למדינה: יהודי ארץ-ישראל בתקופת המנדט הבריטי כקהילה פוליטית**, תל אביב: עם עובד, 1977. אפשר שההתלהבות של היוצרים קשורה בעובדה שהם חשים ביכולת להבנות אוטופיה יצירתית יש מאין. לעניין זה ראו:
Victor Margolin, **The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946**, Chicago University Press, 1997.
- 3 תהליכי ההבניה של אומות נעים בין השלב הקונסטרוקטיבי-מבני, אז מתהוות רשויות המדינה, לבין שלב כינונו של הנרטיב הלאומי, אז נוצרת הבניה של המיתוס הלאומי, ובין השלב העיצובי, שמתעצב בו הרובד הסימבולי המאפיין את האומה. השלב של הבנייתה של האומה בהקשר החזותי נחקר מעט, ובין השאר אצל: בנדיקט אנדרסון, **קהילות מדומיינות**, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1999. ראו גם:
Murray Edelman, **The Symbolic Uses of Politics**, Urbana: University of Illinois Press, 1964;
Murray Edelman, **From Art to Politics: How Artistic Creations Shape Political Conceptions**, Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- 4 אפשר להביא כמה דוגמאות לכך, אך דומה שהפורות ביותר הן מקסיקו והודו, שתי מדינות צעירות שהקמתן לוותה בפרץ יצירתי יוצא דופן.
- 5 לעניין המעורבות השוטפת של אוטה וליש עם השירות הבולאי, ראו:
מרדכי נאור, **יום ששי הגדול: ה' באייר תש"ח [14.5.1948] הדרמה הגדולה של הקמת המדינה**, תל אביב: ספריית יהודה דקל, המועצה לשימור אתרי מורשת בישראל, בית העצמאות, 2013.
- 6 בתיה דונר, **לחיות עם החלום** (קט'), מוזיאון תל אביב, 1988, עמ' 128. כאן המקום להדגיש כי מוזיאון תל אביב לאמנות עוסק בתרבות החזותית של ישראל בעת הקמתה בכלל ובגרפיקה ישראלית בפרט לאורך שנים. ראו בין השאר: בתיה דונר, **גרפיקה עברית – סטודיו האחים שמיר** (קט'), מוזיאון תל אביב לאמנות, 1999.
- 7 לעניין תערוכת "המהפכה הפשיסטית" ראו בספרי: **אמנות ורודנות: אוואגרד ואמנות מגויסת במשטרים טוטליטריים**, תל אביב: ההוצאה לאור של אוניברסיטת תל-אביב, 2008, פרק 5.



טקס הכרזת המדינה, 1948 (צילום: רודי ויסנשטיין), אוסף ערי וליש
Ceremony marking the establishment of the state of Israel, 1948 (photo: Rudi Weissenstein), collection of Eri Wallish

מקום שמור

על חשיבותו של אוטה וליש בהיסטוריה של העיצוב הגרפי הישראלי

רני רדזלי

ביום חמישי, 13 במאי 1948, ד' באייר תש"ח, בשעה 11:00 בבוקר, חזר אוטה וליש למשרדו שברחוב נחלת בנימין בתל אביב ממסיבת עיתונאים, שהוצגו בה בולי המדינה הראשונים שעיצב – בולי "דאר עברי". על שולחנו מצא פתק ובו הודעה כי זאב שרף ממתין לו במשרדי הסוכנות היהודית. בפגישתם הטיל עליו שרף לעצב ולהקים את התפאורה לטקס הכרזת המדינה, שיתקיים למחרת במוזיאון תל אביב. וליש הבין שעומדות לרשותו 24 שעות בלבד ומיהר לאולם שבמוזיאון תל אביב בשדרות רוטשילד. הוא קנה כרטיס כניסה במיטב כספו כדי להסוות את מטרת הביקור, שהוגדר כסודי ביותר, והחל במדידות. בלילה שבין חמישי לשישי עמלו וליש וצוותו על הקמת התפאורה לטקס. וליש צלצל לשכניו וביקש מהם שיודיעו לאשתו הלי, שתגיע למחרת לטקס לבושה במיטב בגדיה, ושתביא לו חליפה.¹ וליש כבר הופקד בעבר על הסידורים הטכניים והאמנותיים של הקונגרסים הציוניים ושל ישיבות מועצת העם, אך הייתה זו הפעם הראשונה שהתבקש לבצע משימה שכזאת תוך יממה.² לאחר עבודה מאומצת, הסתיימה ביום שישי בצהריים מלאכת הקמת התפאורה, שעות ספורות לפני ההכרזה. במסגרת הכנת האולם לטקס דאג וליש להקמת קירות הרקע, במת הנכבדים, השטיחים, הדגלים ומקומות הישיבה באולם, ביניהם מקומות שמורים לגדולי האומה.

גם מקומו של אוטה וליש שמור לו בשורה הראשונה של היכל התהילה של גדולי המעצבים הגרפיים בישראל. וליש, שהיה אחראי בין השאר לעיצוב הטיפוגרפי/הקליגרפי של מגילת העצמאות, קנה את מעמדו זה בזכות חמישה עשורים של עבודה, החל משנות ה-30 של המאה ה-20, שבמהלכן עיצב תוצרי גרפיקה שימושית רבים ומגוונים. חלק ניכר מעבודותיו נוצרו עם שותפו, ד"ר ארנסט מכנר, שעבד עימו עד 1947. כמו מרבית המעצבים בני דורו, חילק וליש את עבודתו בין לקוחות בעלי אופי ציבורי/ממלכתי לבין לקוחות מסחריים. הוא עיצב עבור קרן קימת לישראל וקרן היסוד, ובזמן גם עבור תנועה ואסם. המעצבים הגרפיים בני דורו של וליש, או "ציירי גרפיקה שימושית" כפי שכונו בשנות ה-30, זכו בהזדמנות נדירה להיכנס לדפי ההיסטוריה דווקא דרך עיצוב תוצרים ממלכתיים ולא מסחריים. חלקם הרימו את הכפפה. הם השתתפו במכרזים חרפתיים, שמעצבים בני זמננו יכולים רק לחלום עליהם, כגון: עיצוב סמל המדינה, הבולים הראשונים, או דגל המדינה. במכרז על הדגל לא זכה אף אחד מהם, שכן חברי מועצת המדינה הזמנית החליטו לאמץ כדגל ישראל את דגלה של ההסתדרות הציונית, שעוצב בימי הקונגרס הציוני הראשון בבזל ב-1897.³

*

הכרזה הייתה המדיום הנפוץ ביותר בפעילותם של הגרפיקאים הישראלים עד שנות ה-60 של המאה ה-20, אז הוחלפה במדיומים אחרים כאמצעי פרסום המונים מרכזי. אוטה וליש עמד



עצור! עזרתך דרושה לנו! הצטרף למתנדבי מגן דוד אדום, 1951
Stop! We Need Your Help! Volunteer for Magen David Adom, 1951

בשורה אחת עם הגרפיקאים המובילים, מעצבי הכרזה הארץ-ישראלית, ביניהם האחים גבריאלי ומקסים שמיר, פרנץ קראוס ורודי דייך (דויטש). כמה סגנונות גרפיים שלטו בכרזות בארץ באותה תקופה, והם עוצבו בהשפעת סגנונות שרווחו מעבר לים. "שלא כבמקומות אחרים בעולם שהצמיחו מסורות גרפיות אחידות באופיין, הייתה הגרפיקה השימושית בארץ, לרבות הטיפוגרפיה, בעלת אופי אקלקטי", כותבת מתי מאיר בקטלוג התערוכה "תוצרת הארץ".⁴ המעצבים הצעירים, שמרביתם עלו לארץ בגל העלייה החמישית בשנות ה-30, היו בוגרי בתי ספר גבוהים לעיצוב במרכז אירופה והושפעו מסגנונות שרווחו בארצות מוצאם.

לא ניתן להצביע על סגנון גרפי אחד, שמאפיין את הכרזות שעיצב אוטה וליש לאורך שנות הקריירה שלו. כמו מעצבים רבים בני דורו, גם וליש השתמש בפתרונות חזותיים מגוונים, שעודכנו על פי רוח התקופה והותאמו לכל עבודה ועבודה. כך העידו על עצמם חברי אגודת הציירים העבריים לגרפיקה שימושית בארץ ישראל בחוברת גרפיקה שימושית בארץ ישראל, שיצאה לאור ב-1938: "הם באו עמוסי ניסיון והחלו להשתמש במרחץ רב בשיטות שלמדו והצליחו בהן באירופה. אך במהרה הם נוכחו שלא קל התפקיד להעביר מושגים מוכרים שהוכתרו בהצלחה במקומות אחרים לארץ זו".⁵ בתיאור דונר, במאמרה המופיע בקטלוג התערוכה "גרפיקה עברית – סטודיו האחים שמיר", שהוצגה במוזיאון תל אביב לאמנות ב-1999, טוענת כי האחים שמיר, מעצבי סמל המדינה, בחרו בהתנסחות חזותית ייחודית בכל אחת מעבודותיהם. לכל עבודה ועבודה הותאמו הסגנון והאמצעים הציוריים, שנראו הולמים ביותר להעברת המסר הנדרש.⁶

וליש שאב השראה ממקורות רבים ומגוונים, בין אם ישראלים ובין אם בינלאומיים. עם זאת, "כל סגנון אישי הוא גם תולדה של השכלה וניסיון" קובעת אידה גולדמן.⁷ כדוגמה לכך היא מציינת את סגנונו של קראוס, שהתמחה בעיצוב כרזות קולנוע בברצלונה, וסגנונו של ז'אנר זה בא לידי ביטוי במראה הדרמטי, בסנטר המורם ובאותיות הנפרשות באלכסון בעבודותיו.⁸ וליש, יליד צ'כיה, עלה לארץ והוא בן 28, אחרי שעבד כגרפיקאי במולדתו, והוא הושפע קודם כול מסגנונות העיצוב במדינה זו.⁹ קודם לכן, במהלך שנות לימודיו בווינה, נחשף וליש לעיצוב המרכז אירופי. בכרזות שעיצב לגופים כמו מפא"י אפשר למצוא מאפיינים סגנוניים הלקוחים מעולם הכרזות של האידיאולוגיה הקומוניסטית, למשל: שימוש נרחב בצבע האדום וכן בסמליה החזותיים של אידיאולוגיה זו. סגנון זה אפיין את כרזות מפלגות השמאל בארץ ישראל בשנות ה-40 וה-50 של המאה ה-20. על פי דונר, כרזות השמאל הישראליות של התקופה ניזונו לא רק מעולם הסמלים של האידיאולוגיה הקומוניסטית, אלא גם מסמלי תנועות הפועלים הסוציאליסטיות ברחבי העולם ומעולם הדימויים של הציונות עצמה.¹⁰

*

בכרזת יובל ה-20 של "מגן דוד אדום" תל אביב, שעיצב וליש ב-1951, ניכרת השפעת העיצוב המרכז אירופי. בכרזה ארבעה מרכיבים חזותיים: הדמויות, הרקע, הטיפוגרפיה וסמל מגן דוד אדום. שתי דמויות ממוקמות במרכז הכרזה: האחת, דמותו של הפצוע השוכב על האלונקה ורק ראשו ומקצת חלק גופו העליון מוצגים. עיניו עצומות, פניו ותחבושת ראשו מכוסות דם וגופו מהודק בשמיכה. האחרת היא דמותו של המתנדב ל"מגן דוד אדום" הנושא את האלונקה. גם כאן

החיתוך מאפשר הצצה רק לחלק מגופו, העוטה חלוק לבן. פניו אינם מוצגים. ידו האוחזת בחוזקה במוט האלונקה מייצגת אותו נאמנה. התקריב על פניו של הפצוע יוצר אפקט דרמטי. הצגת הדימוי במרכז הכרזה, היוצרת את העיצוב הישיר, מושפעת מסגנונם של מעצבים גרמנים כגון לודוויג הולוויין [Hohlwein] ולוסיין ברנהרד [Bernhard].¹¹ הדמויות מוצגות באופן ריאליסטי, נטורליסטי ומפורט, שסביר כי הוא מבוסס על תצלום. אפשר לזהות כל קמט בפניו של הפצוע וכל וריד בידיו של נושא האלונקה. חריצי העץ על מוט האלונקה מדויקים להפליא. על פי דוד טרטקובר, הדמות ממלאת תפקיד חשוב בהעברת המסר של הכרזה, בין אם זהו מסר מסחרי ובין אם מסר רעיוני. תפקידה, לדבריו, ליצור הזדהות או הערצה אצל מקבל המסר, במטרה להשפיע עליו לרכוש מוצר, להזמין שירות, או כמו במקרה של הכרזה הזו של וליש, לאמץ רעיון.¹² המעצבים הישראלים אימצו שיטה זו של ביסוס האזור על תצלומים מן המעצבים האירופים. לדוגמה, כריכת החוברת "גרפיקה שימושית בארץ ישראל", שהוזכרה קודם לכן, כוללת איור ריאליסטי של פרנץ קראוס המבוסס על תצלום שצילמה אישתו הצלמת אנני קראוס בברצלונה ב-1934.¹³ לרקע הכרזה בחר וליש בכחול כהה, אחיד, המדגיש ומבליט את המרכיבים האחרים, ללא הפרעות ברקע. הניגוד הצבעוני בין הרקע הכחול לבין החלוק הלבן וצבע פניו של הפצוע מגבירים גם הם את האפקט הדרמטי של הכרזה.

מרכיב מרכזי בכרזה הוא הטיפוגרפיה. בכרזה זו עושה וליש שימוש בשני גופנים. המילה "עצור", המוצגת בצבע אדום בולט, כתובה בכתב יד, דבר המעניק לצופה תחושה של פנייה אישית. שאר הטקסט מוצג באותיות גדולות וקריאות כמעט לכל אורך הכרזה. וליש משתמש בגופן כבד, בלוקי, נטול תגים (Sans-Serif), המעיד על רצינות הנושא. הוא משתמש באותו גופן גם לצורך הטקסט המוקטן בחלקה הימני העליון של הכרזה. סגנונו של גופן זה מושפע מגופן "חיים", שעיצב פסח עיר-שי ב-1929. "חיים" עוצב כגופן שמטרתו להתאים אותיות עבריות לאלו של גופן "Futura" בעל הקווים הישרים, שעיצב שנתיים קודם לכן פאול רנר [Renner], וזאת במקרים של עיצוב עבודות בשתי שפות – עברית ואנגלית, כפי שמציין ינק יונטף.¹⁴ הגופן של רנר, ובעקבותיו זה של עיר-שי, מבוססים על סגנון העיצוב הגיאומטרי של הבאוהאוס. המרכיב האחרון הוא סמל "מגן דוד אדום", שמיקומו בחלקה העליון של הכרזה ועל שטח שגובהו כשליש מגובהה מעיד על חשיבותו.

*

בשנות ה-70, שנות חייו האחרונות, החל וליש בכתובת פרקים לספר, שמלאכתו לא הושלמה. בכתבים אלה, המצויים באוסף של בנו, ערי וליש, הוא מתאר את חוויותיו מהאירועים המכוננים בהיסטוריה של מדינת ישראל, שנטל בהם חלק כמעצב גרפי. בין השאר מתאר וליש את סיפור העיצוב של סדרת בולי "דאר עברי". הוא התבקש להגיש את הסקיצות לעיצוב הבולים תוך יום אחד בלבד, ועשה זאת לאחר "לילה של עבודה בלתי פוסקת", כדבריו. "לעמנו לא היו בתקופת עצמאותו בעבר סמלים ממלכתיים חזותיים. העצמאות באה לידי ביטוי על ידי המטבעות אשר הוטבעו בזמן הזה. בחרתי אפוא את הסמלים אשר הופיעו על מטבעות יהודיים לפני כאלפיים שנה. אני משוכנע שביום הופעת הבולים נהיה במצב מלחמה עם ארצות ערב השכנות. מסיבה זו בחרתי לבולינו מטבעות מתקופת מלחמת היהודים ומרד בר כוכבא",¹⁵ כך כתב האיש שעמד מאחורי עיצוב סדרת הבולים הראשונה שהנפיקה מדינת ישראל.

הסגנון הגרפי של תשעת בולי "דאר עברי", שעיצב וליש בתנאי מחתרת, שונה מסגנון של מרבית הכרזות שעיצב. הבולים, שהודפסו בשיטת בלט ומופיעים בהם מטבעות עבריים מתקופת הבית השני ומלחמת בר-כוכבא,¹⁶ הודפסו כל אחד בצבע אחד בלבד, וכללו איור ריאליסטי של המטבעות. ניכר כי טכניקת ההדפסה השפיעה במקרה זה על הסגנון הגרפי, בעיקר על ההחלטה להשתמש בצבע אחד בלבד, שמטרתו הבחנה בין הבולים מבחינת הערך השונה של כל אחד ואחד מהם. בהמשך עיצב וליש כ-100 בולים נוספים עבור השירות הבולאי, שבין הבולטים שבהם בולי "מועדים לשמחה תש"ט", שמופיע בהם חותם מתקופת מלכי יהודה.

וליש הטביע את חותמו על ההיסטוריה של העיצוב הגרפי הישראלי, ואף על ההיסטוריה של מדינת ישראל. כך, כשעיצב את סדרת הבולים הראשונה שלה; וכך כשהופקד על עיצוב מגילת הקלף של מגילת העצמאות; וכך גם בכרזות הרבות שעיצב למוסדות לאומיים ולגופים מסחריים כאחד. כאמור, מקום שמור: שורה ראשונה באמצע. על משענת הכיסא מודבקת פתקה ובה מילה אחת בלבד – וליש.



למועדים, דואר ישראל-השרות הבולאי, 1949
For the Holidays, Israel Post –
Philatelic Service, 1949

- 1 מתוך דברים שהביא ערי וליש, בנו של אוטה וליש, בריאיון לצורך כתיבת המאמר, רעננה, 29.12.2014.
- 2 מרדכי נאור, יום שיש הגדול, ה' באייר תשי"ח [14.5.48], הדרמה הגדולה של הקמת המדינה, תל אביב: הוצאה לאור ספריית יהודה דקל, המועצה לשימור אתרי מורשת בישראל, בית העצמאות, 2014, עמ' 27.
- 3 אליק מישורי, שורו הביטו וראו – איקונות וסמלים חזותיים ציוניים בתרבות הישראלית, תל אביב: ספרית אפקים, הוצאת עם עובד, 2000, עמ' 121-122.
- 4 מתי מאיר, תוצרת הארץ – התעמולה, העיצוב והפרסום 1923-1948 (קט'), מוזיאון ישראל, ירושלים, 1997, עמ' 17.
- 5 גרפיקה שימושית בארץ ישראל, הוצאת אגודת הציירים העבריים לגרפיקה שימושית בארץ ישראל, תל אביב, 1938, עמ' 10.
- 6 בתיה דונר, גרפיקה עברית – סטודיו האחים שמיר (קט'), תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות והוצאת דביר, 1999, עמ' 13.
- 7 בת-שבע אידה גולדמן, "כל הארץ חזית, כל העם צבא" – כרזות מאוסף צינות 2000, 1920-1960 (קט'), ציונות 2000 לאחריות חברתית, בשיתוף פעולה עם מכון שנקר לתיעוד וחקר העיצוב בישראל, 2012, עמ' 20.
- 8 שם, שם.
- 9 ראו מאמרו של אביב לבנת בקטלוג זה.
- 10 בתיה דונר, "גבולות השייכות – ניסוחם של מוטיבים איקונוגרפיים בכרזות השמאל", בתוך: שאלתיאל, ש. (עורך), אמנות בשירות רעיון – כרזות השומר הצעיר 1937-1967, גבעת חביבה, שדה בוקר: יד יערי והמרכז למורשת בן-גוריון, 1999, עמ' 80-81.
- 11 בתיה דונר, גרפיקה עברית – סטודיו האחים שמיר, עמ' 6.
- 12 דוד טרטקובר, פרנץ קראוס: כרזות (קט'), מוזיאון תל אביב לאמנות, 1981, עמ' 13.
- 13 בת-שבע אידה גולדמן, "כל הארץ חזית, כל העם צבא" – כרזות מאוסף צינות 2000, 1920-1960, עמ' 20.
- 14 ינק יונטף, "הסגנונות הטיפוגרפיים בעבודתם של האחים שמיר", בתוך: בתיה דונר, גרפיקה עברית – סטודיו האחים שמיר, עמ' 18.
- 15 מתוך ספר לא גמור שהחל לכתוב אוטה וליש בשנות חייו האחרונות, אוסף ערי וליש.
- 16 יעקב צחור (עורך), בולי ישראל תשי"ח – תשנ"ח. קטלוג חס' 13, רשות הדואר / השירות הבולאי, ירושלים: כתר הוצאה לאור, 1998, עמ' 1.

זיכרונות ילדות

זיכרונות רבים ומרגשים יש לנו מאבינו, שהיה איש משפחה חם, אוהב ומפנק. רבים מהם קשורים גם לצד האמנותי שלו. אבינו היה איש אמנות, איש עבודה וציוני בכל רמ"ח אבריו. הייתה לו מחויבות עזה לדיוק ומוסר עבודה גבוה.

כילדים, היינו עומדים שעות ליד שולחן העבודה שלו בבית ומתבוננים בו רושם ומצייר. הייתה לו יד מאוד בטוחה, והציורים נעשו כאילו במשיכת יד אחת וללא מאמץ. לפעמים היה מבקש מאיתנו לעמוד בצורה מסוימת או להחזיק דבר מה בזווית מיוחדת, על מנת שהציור יהיה מדויק ואמין. הוא היה מעמיד בבית חפצים שונים, פירות ופרחים, כדי ללכוד את הצל, הזווית והפרספקטיבה הנכונה. במרבית עבודותיו לא נעזר בתצלומים. הדיוק הזה ניכר בכל עבודותיו: בכרזות, במודעות, ברישומים. במבט לאחור אנחנו מבינים כמה עבודה ומחשבה הושקעו בכל ציור ועיצוב שלו, שום דבר לא נעשה כלאחר יד. היו לנו בבית הרבה ספרי אמנות, היסטוריה, וספרים שקשורים לארץ ישראל. כשהיה צריך לצייר או לעצב דימוי מסוים, הוא היה מושך אחד מהספרים האלה כדי לקבל השראה, ללמוד מהי האמת ההיסטורית, לדיוק בפרטים ולהעביר את המסר הנכון.

הוא היה לוקח אותנו על הכתפיים ויוצא לטייל בחיק הטבע, בשדות ובפרדסים שהיו אז בהרצליה. למדנו ממנו לראות ולהתבונן. למדנו להבחין בפרטים ולהיות מודעים להשפעתם.



סולתחן - סולת לילדים,
עונג לילדים, תוצרת הדגן, 1939
Soltosan - Cream of Wheat for Children
(GRIES), produce of "Hadagan," 1939



קורנפלור, 1945
Cornflour, 1945

הוא היה מסביר לנו מהי פרספקטיבה ואיך משתנים הצבעים באור המתחלף. הייתה לו סבלנות אין קץ לילדיו, וברכות הימים גם לנכדיו האהובים. המשחק האהוב עליהם היה לרשום קו, עיגול או ריבוע, ואז לבקש ממנו שיצייר מהם דברים שונים.

כשהוא היה חוזר מהעבודה במשרד בתל אביב, הוא היה ממשיך להכין בבית סקיצות וציורים למודעות, לקטלוגים ולאריזות ללקוחות כמו אניה, תנובה, צים, אסם ועוד. עבורו, המשפחה, האמנות והעבודה השתלבו בכל תחומי החיים. המשחקים סבבו סביב הציור, ובימי ההולדת ובחגים, המתנות לוו תמיד בציורים היתוליים ומושקעים. בערבים היה יוצא לצעוד ולהתאוורר בחוץ ומבקר את הנכדים שגרו בסביבתו. אחד מתחביביו היה לעבוד בגינה שבחצר הבית. הוא אהב מאוד לשתול פרחים, לעדור ולנכש עשבים, ועשה זאת באותה רצינות שבה התייחס לעבודת האמנות. אבינו מת בפתאומיות, כשהיה בשלבי הסיום של ארגון הקונגרס הבינלאומי לפרסום, שנועד להתקיים בארץ בפעם הראשונה. הוא אושפז במוצאי שבת, שבועיים לפי פתיחת הקונגרס, ולא זכה להיות נוכח בו. ביום פטירתו, בבוקר יום ראשון, 15.5.1977, עוד ביקש להביא לו לבית החולים הגהה של פרסום לאחד מלקוחותיו. הלכנו לסדר כמה דברים פרודורליים. כשחזרנו לחדרו בבית החולים נאמר לנו שהוא נפטר מדום לב.

דינה וערי

עבודות / Works

<< 75-74

מתוך **Pfingsten** [חג השבועות], 1930
From **Pfingsten** [Pentecost], 1930







Abadie, פרסומת לסיגריות, תחילת שנות ה-30 של המאה ה-20
Abadie, cigarette advertisement, early 1930s



Abadie, פרסומת לסיגריות, תחילת שנות ה־30 של המאה ה־20
Abadie, cigarette advertisement, early 1930s



מלח, 1933
Sailor, 1933



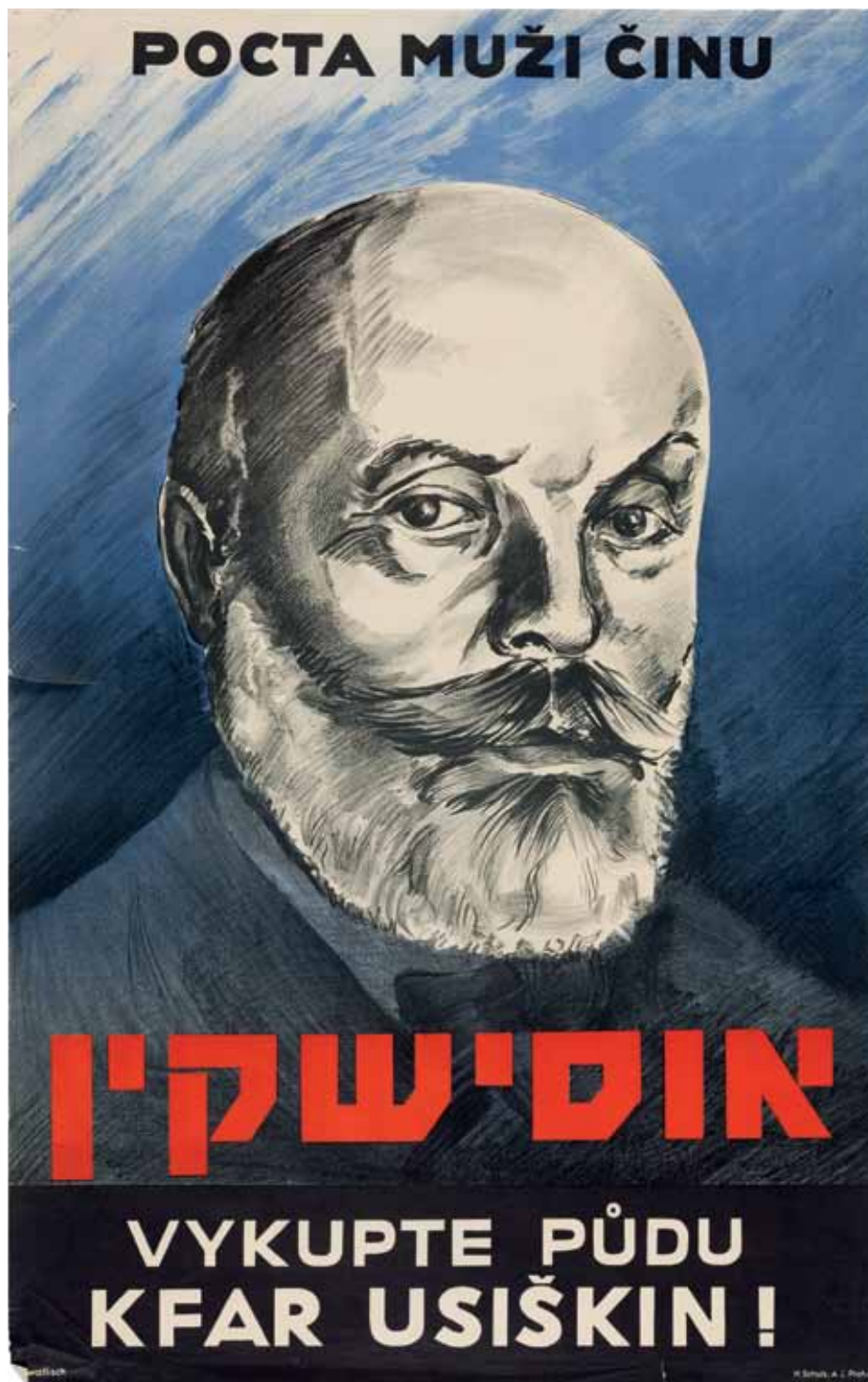
המטייל המוצלח ברנאשק, 1933
The Good Tramp Bernasek, 1933



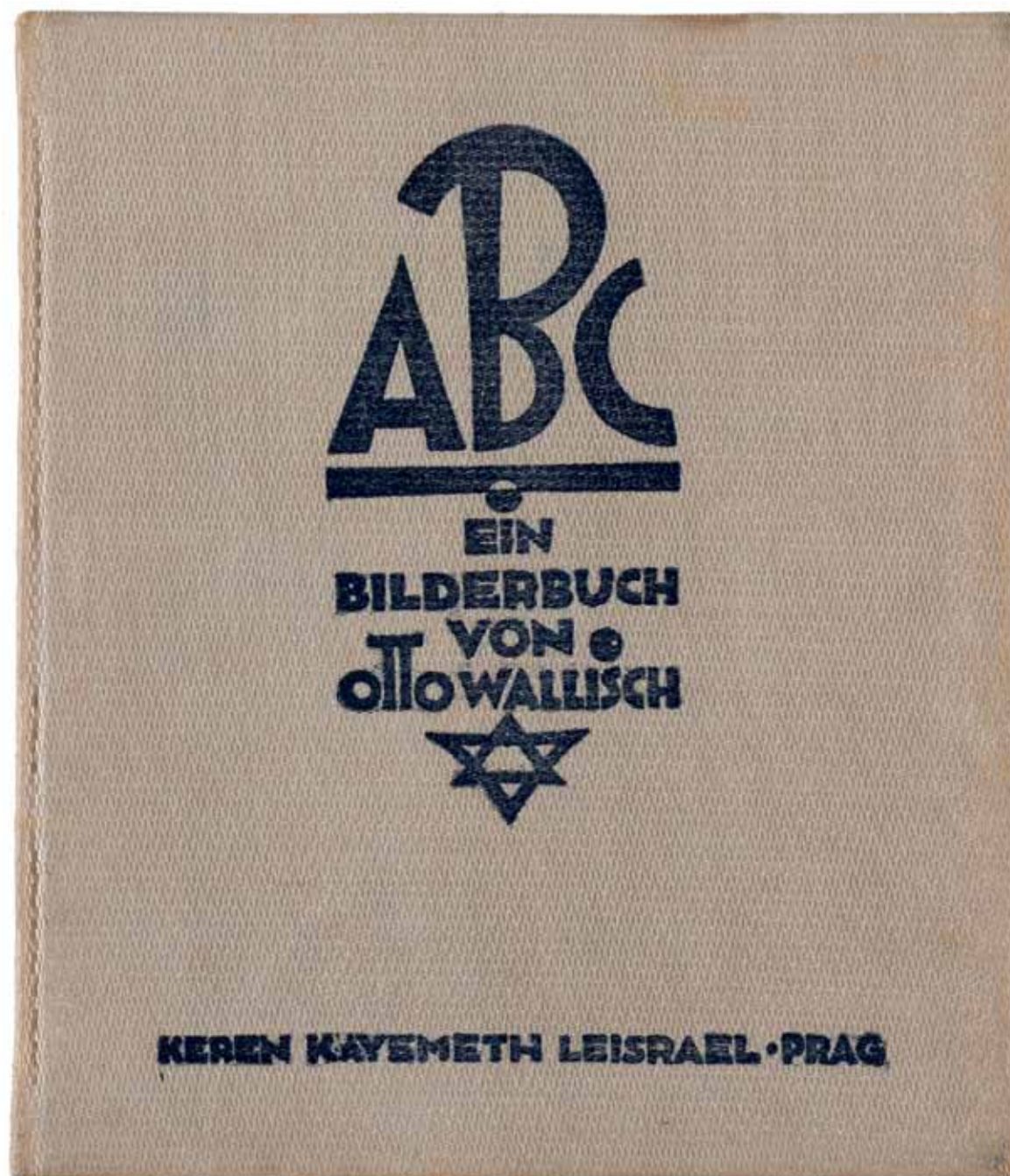
כריכה לחוברת תיירות של חברת הספנות לויד טריסטינו, הוצאת Pizzi & Pizio, מילנו-רומא, 1936
Cover for tourist booklet for the Lloyd Triestino Shipping Company, published by Pizzi & Pizio, Milan-Rome, 1936



הבלדה לסגן טרומפלדור, 1930
The Ballad for Lieutenant Trumpeldor, 1930

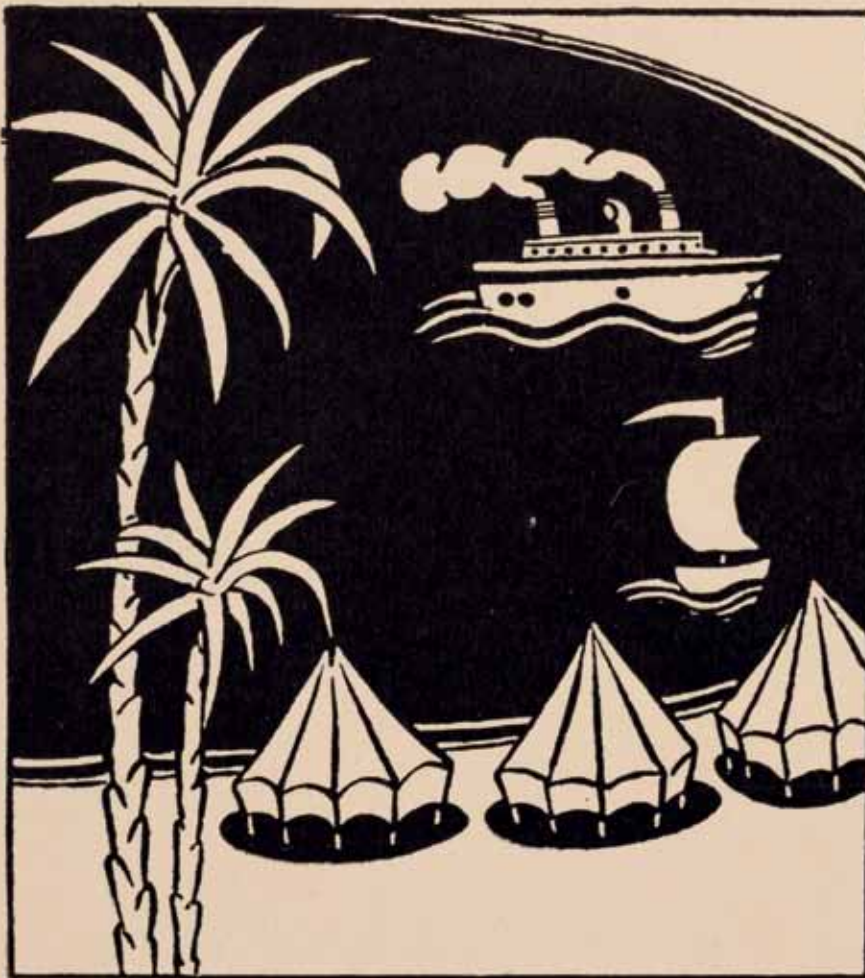


כבדו את איש המעשה – אוסישקין, גאלו את הקרקע לכפר אוסישקין! שנות ה־30 של המאה ה־20
Respect the Man of Deeds – Usishkin, Redeem the Land for Kfar Usishkin, 1930s



כריכה ל-ABC [א"ב] / ספר תמונות מאת אוטו וליש, 1929
Cover for ABC / A Picture-Book by Otto Wallisch, 1929

עמ' 85-89 – מתוך הספר ABC <<
pp. 85-89 – From the book ABC



Dreissigtausend **D**unam Strand –
die Haifa - Bay ward jüdisch Land.

שלושים אלף דונם של חוף
מפרץ חיפה לשטח יהודי היה לבסוף.
Thirty-thousand dunams of beach
the Haifa Bay became Jewish land.



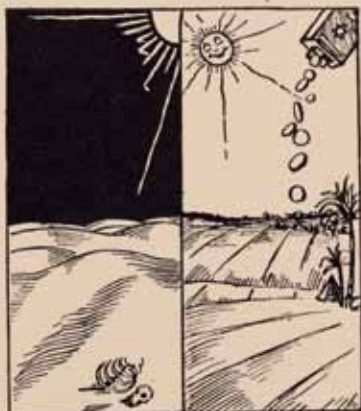
Als **N**obile **n**eulich zum **N**ordpol kam,
traf er **N**iemanden, **n**ur die **N**F-Büchse an.

כשנובילה הגיע לקוטב הצפוני לא מכבר,
חוץ מקופסת הקרן הלאומית לא מצא דבר.
When Nobile recently arrived at the North Pole,
he did not find a thing, except for the National Fund box.



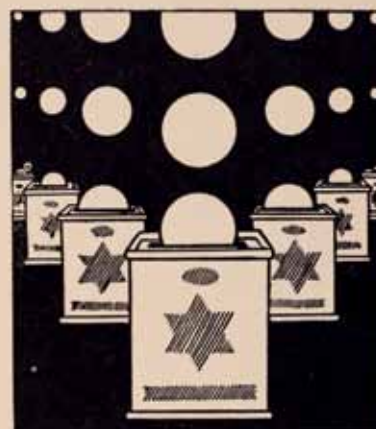
Ich immer **i**m **I**nnern als Jude nur wähl!
den Keren Kayemeth Leisrael!

בתוך תוכי תמיד כיהודי אני בוחר,
בקרן קימת לישראל!
Deep inside, as a Jew, I always
choose the Jewish National Fund!



Wüstengelände **W**andelt schnell
In **W**ald, Feld, **W**iese der KKL.

שטח מדברי משתנה במהירות-על,
ליער, שדה, מדשאה של קק"ל.
Desert areas quickly change
into JNF woods, fields, and lawns.



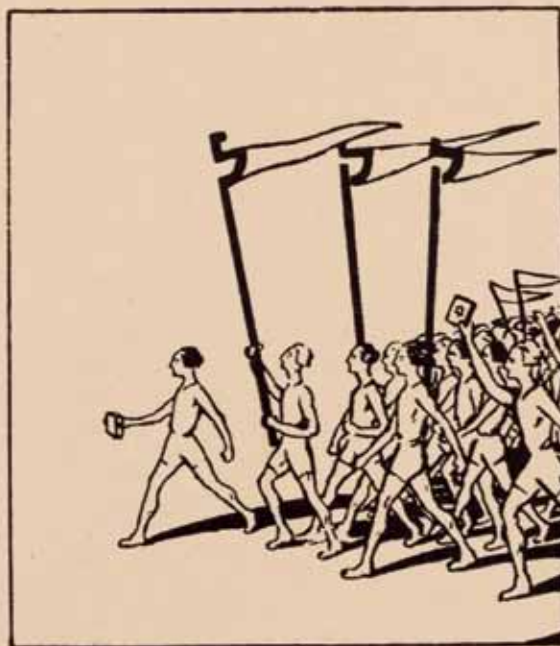
Rundes Nickel, Silber, Gold,
Raschelnd in die Büchse **f**ällt.

ניקל, כסף וזהב בעיגולים
ברשרוש אל תוך הקופסה מתגלגלים.
Round nickel, silver and gold coins
clink as they roll into the box.



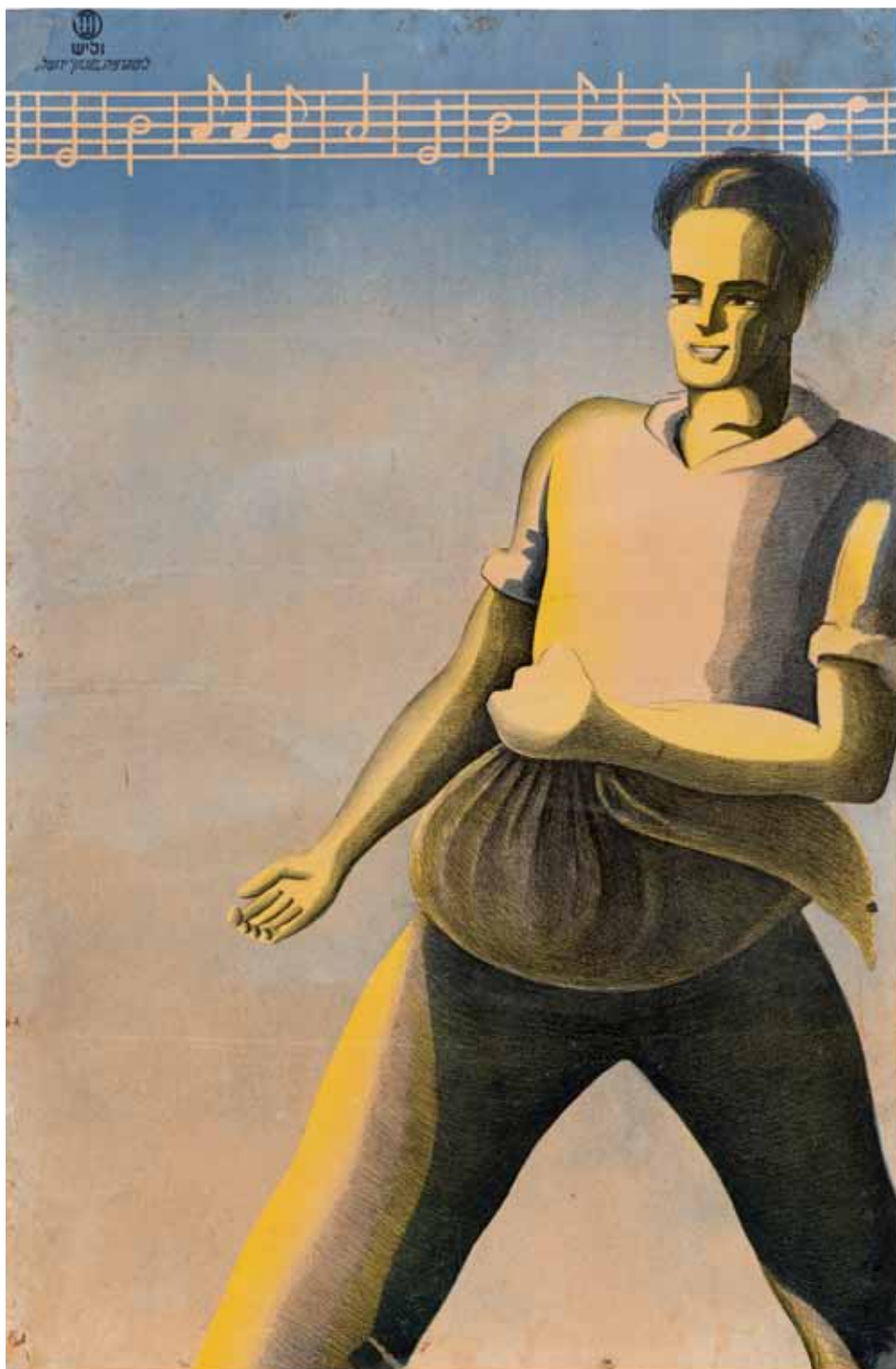
Von New-**Y**ork bis **Y**emen, trotz Länder und Meer,
Ein mächtiges KKL-Arbeiterheer.

מניו יורק עד תימן, על פני ארצות וימים,
לקק"ל צבא חזק של עובדים.
From New York to Yemen, across land and sea,
the JNF has a strong work force.



Jeder Junge **Z**ionist
KKL-Arbeiter ist.

כל ציוני צעיר ככלל
הוא עובד של קק"ל.
Every young Zionist
works for the JNF.



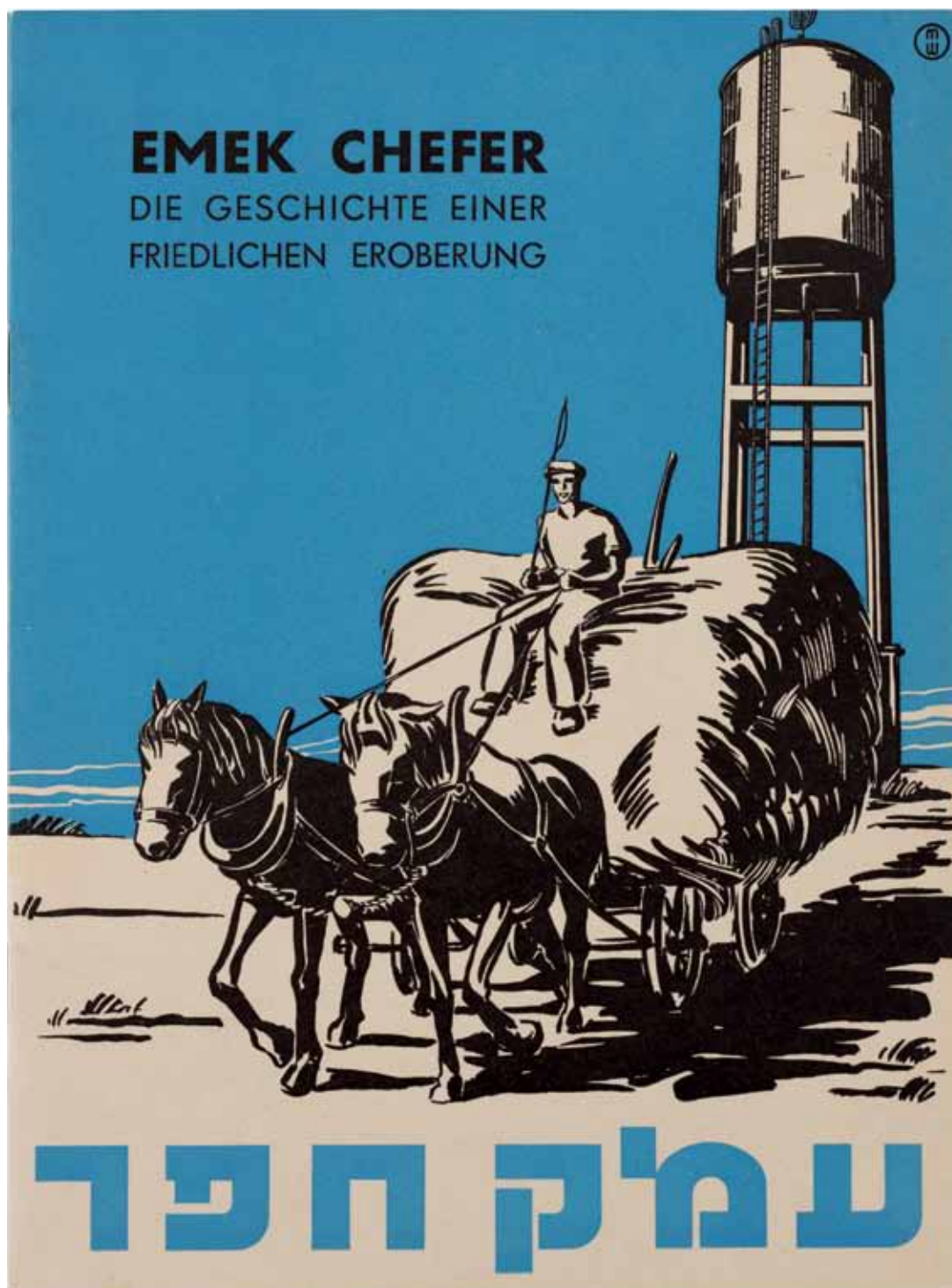
כרזה לסרט לחיים חדשים של קרן היסוד, 1935
 Poster for the Keren Hayesod film *The Land of Promise*, 1935



קרן היסוד זורעת - העם העברי קוצר, 1938
Keren Hayesod Sows - The Hebrew People Reaps, 1938



כריכה לחוברת Erez Israel in Zahlen [ארץ ישראל במספרים], 1931
Cover for the booklet Erez Israel in Zahlen [Eretz Israel in Numbers], 1931



כריכה לחוברת עמק חפר – סיפורו של כיבוש בדרכי נועם, 1936

Cover for the booklet Emek Chefer – The Story of a Peaceful Conquest, 1936



מפעל בצרון, שנות ה־30 של המאה ה־20
Bizaron Project, 1930s



אכלו גבינת כבשים – ממשקי תנובה, 1938 בקירוב
 Eat Sheep's-Milk Cheese – From the Tnuva Farms, ca. 1938



מתוך מחנק הכרך, במשך רגעי מספר, לעיר הגנים המרעננת תל-ליטווינסקי, 1936 בקירוב
From the Stifling City in a Few Minutes to the Airy Garden City Tel-Litwinsky, ca. 1936

60000

לא"י חלקנו כהלואות לבנין (סכומי חוזים)

40000

לא"י המציאנו כהלואות-בינים

200

משפחות יושבות בבתיהן

WE BUILD, WE LEASE, WE CONTRACT, WE SELL
 IN 1936-1937, WE BUILT, WE LEASED, WE CONTRACTED
 FOR FAMILIES IN PRICE WITH HOUSES

ZEL KORATI

WE BUILD, WE LEASE, WE CONTRACT, WE SELL
 IN 1936-1937, WE BUILT, WE LEASED, WE CONTRACTED
 FOR FAMILIES IN PRICE WITH HOUSES

החברה הראשונה בארץ ישראל לחסכון ובנין בע"מ

צל קורתי

תל-אביב, רחוב תל-ינבולום 48 ובית בנק התזרז"ז
 חיפה, רחוב המלכים 43 - ירושלים, בנין הדומים
 בארץ ישראל, תל-אביב, תל-ינבולום, תל-ינבולום, תל-ינבולום

צל קורתי, 1937 בקירוב

Zel Korati (Under My Roof), ca. 1937

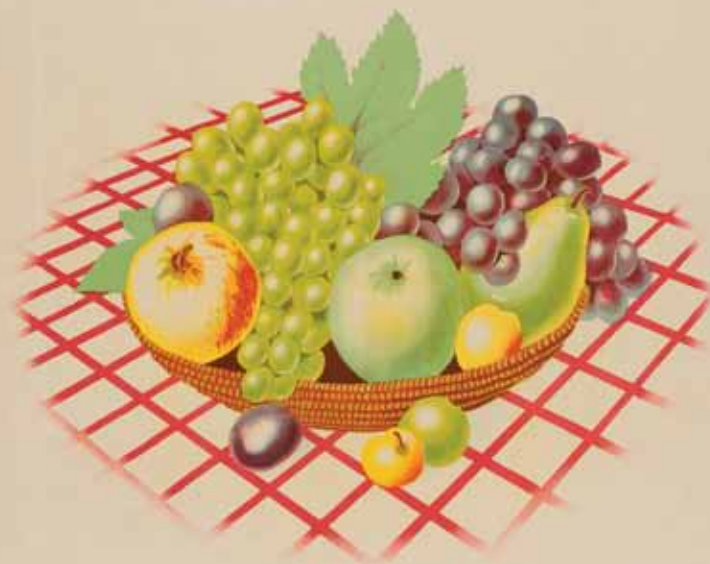


הקרקע בשעת חרום – כנוס ארצי מיוחד, קרן קימת לישראל, 1946
 Land in a State of Emergency – Special Convention, Jewish National Fund, 1946



כריכות ללוחות שנה של קק"ל, 1935-1938
Covers for JNF pocket calendars, 1935-1938

פרי טרי. פרי הארץ



תנובה

160,000 ל"א
הוציאה ארצנו
בתוצרת לחם לארץ
עבוד מידות



אגודת
המזון
המדינה
למזון
המדינה

תנובה, פרי טרי – פרי הארץ, 1936–1937
Tnuva, Fresh Fruit – Fruit of the Land, 1936–1937



תרומה - עזרה לשבויי אוסטריה וגרמניה, מתנה לך ולארץ, 1937-1938
 Donation - Help for the Captives in Austria and Hungary, a Gift to You and the Country, 1937-1938

צ'רצ'יל על בני הישוב העומדים על משמר המולדת



שהם כוחות המגן הראשונים לארץ-
ישראל, נוטלים בני ארץ-ישראל את
חלקם המלא.

ממשלת הוד מלכותו בממלכה המאו-
חדת סיכנה את עצמה בימים האפלים
של 1940 כדי למלא את התחייבויותיה
במזרח התיכון, ובמשך כל הזמן נהגה
מתוך החלטה נמרצת, שעל האוכלוסיה
היהודית בארץ-ישראל להשתתף בכל
הדרכים האפשריות בהתגוננות של
מדינות הברית בפני דיכוי-האימים ומעשי
האכזריות של גרמניה הנאצית..."

...היהודים היו קרבנותיו הראשונים של
היטלר, ומאז עמדו תמיד בחזית הקדמית
של ההתנגדות לתוקף הנאצי.

קהלות ישראל בכל רחבי העולם נתנו
את תרומתם למדינות הברית במלחמתן.
... ועל הכל - מודה אני בעזרה הנמרצת
הניתנת כבר על-ידי יהודי ארץ-ישראל.
למעלה מעשרת אלפים איש ("מש-
תים עתה בצבא הבריטי במזרח התיכון.
20,000 איש ומעלה התגייסו לחטיבות
המשטרה השונות בארץ-ישראל.
... בצבאות הלוחמים במדבר המערבי,

17 מספרם מחקרב ביותר מ-14,000 איש.



המולדת קוראת גם לך התגייס!



משרד ראש הממשלה - תל אביב

דפוס הממשלה, תל אביב

צ'רצ'יל על [אל] בני הישוב העומדים על משמר המולדת, המולדת קוראת גם לך, התגייס!, 1940
Churchill to Those Guarding the Homeland, The Homeland is Calling to You, Enlist!, 1940



שקלו את השקל, לקונגרס ההכרעה שיקבע דרך גאולתנו, 1939-1940
 Get Our Shekel for the Decisive Congress that Will Determine the
 Path of Our Redemption, 1939-1940



קול מירושלים – היה חבר בהסתדרות הציונית! הגבירו כוחנו במאורגן!, 1941
 A Call from Jerusalem – Become a Member of the World Zionist Organization!
 Reinforce Our Power in an Organized Manner!, 1941



הקונגרס הציוני כב, ההסתדרות הכללית של העובדים העברים בארץ-ישראל, 1946
The 22nd Zionist Congress, General Organization of Workers in the land of Israel, 1946



עם עברי עובד - מנוף המדינה העברית ומטרתה, 1947

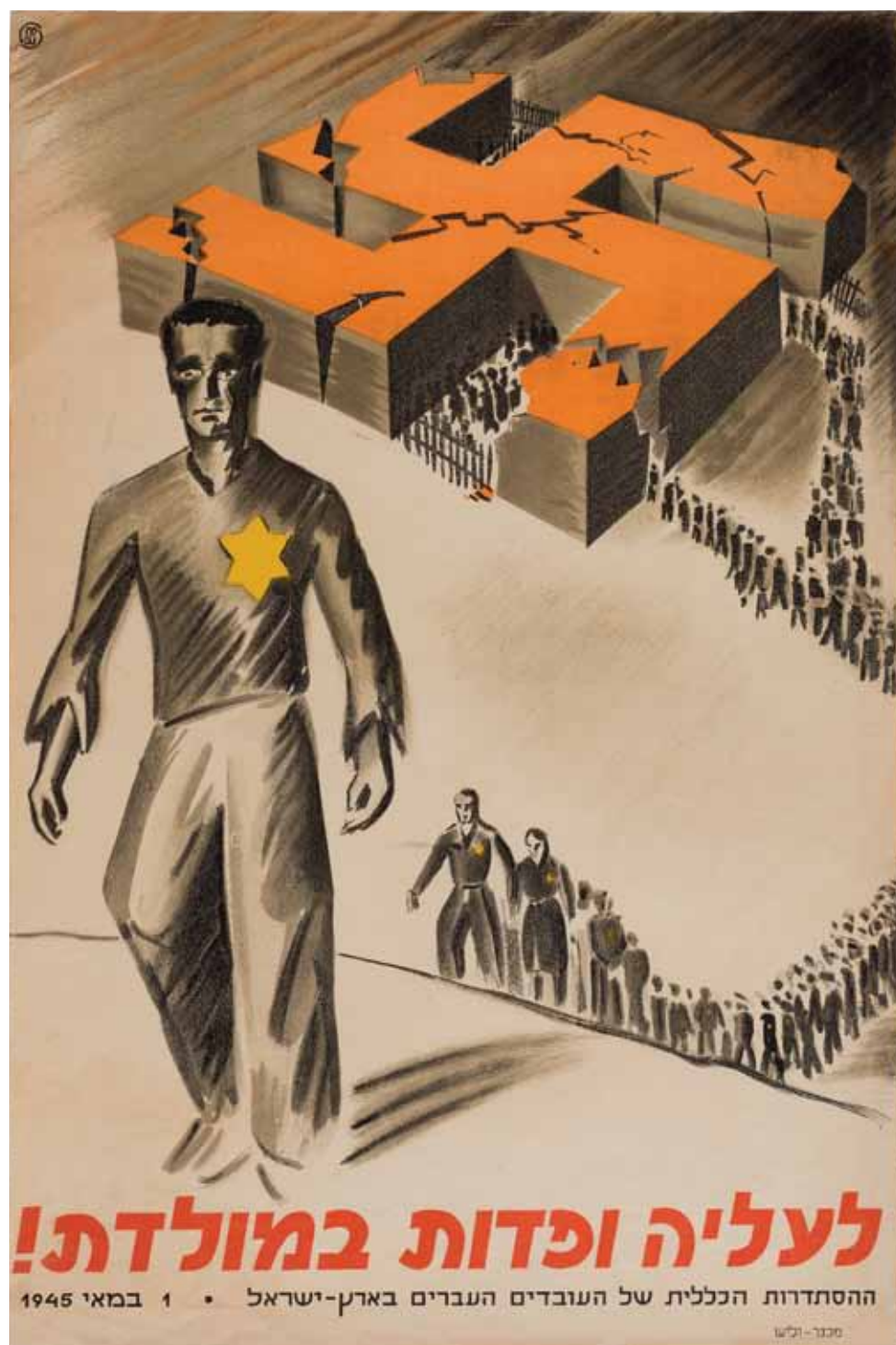
A Working Hebrew People - The Lever of the Hebrew State and Its Goal, 1947



פועלי כל הלאומים התאחדו, אחדות אמת, 1944
Workers of the World, Unite, True Unity, 1944



פועלי כל הלאומים התאחדו!, 1945
Workers of the World, Unite!, 1945



לעליה ופדות במולדת!, 1945
Immigration and Redemption in the Homeland!, 1954



כי לי נקם ושיולם!, 1945

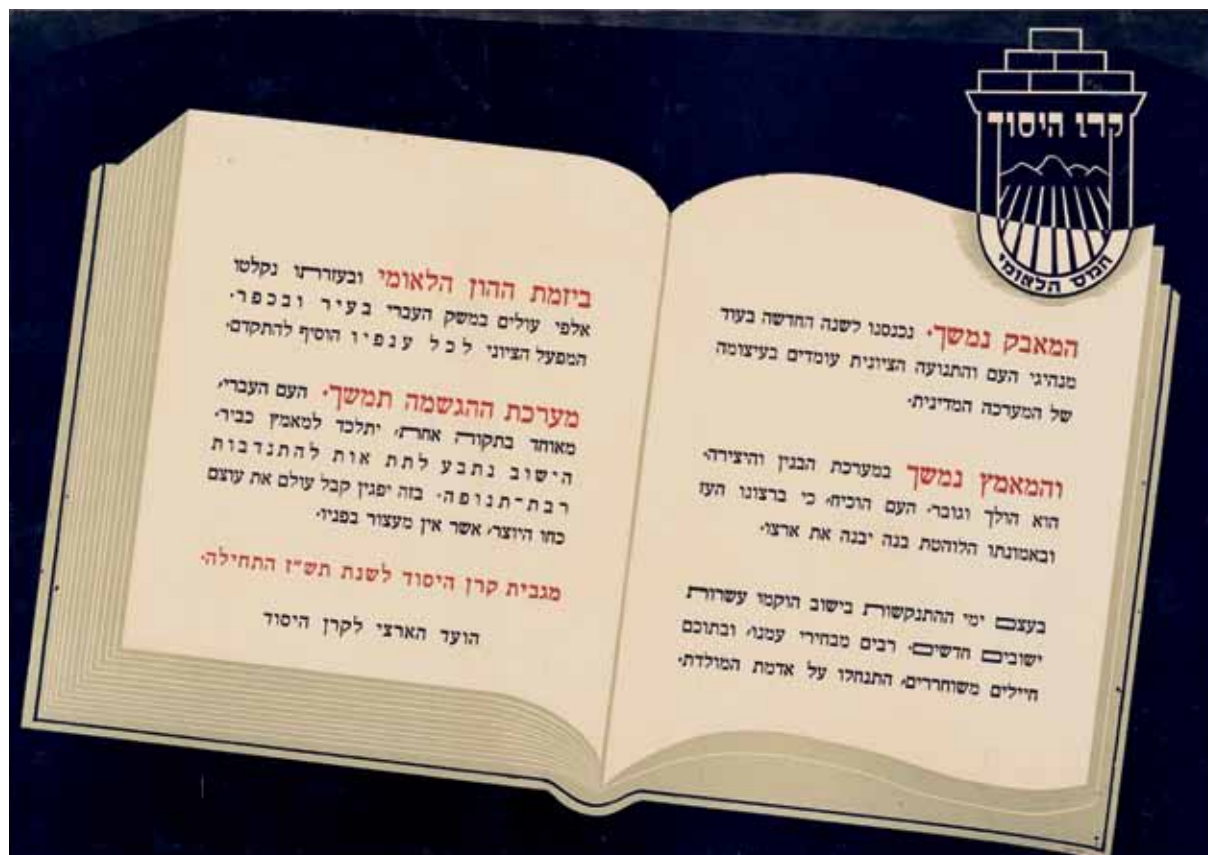
Vengeance is Mine, and Retribution!, 1945



קין - אי הבל אחיד?, 1947
 Cain - Where is Abel Thy Brother?, 1947



הטרור - מות והרס, 1947 בקירוב
 Terror - Death and Destruction, ca. 1947



קרן היסוד המס הלאומי, מגבית קרן היסוד לשנת תש"ז התחילה, 1947
Keren Hayesod National Tax, Keren Hayesod Fundraising for 1947 has begun, 1947



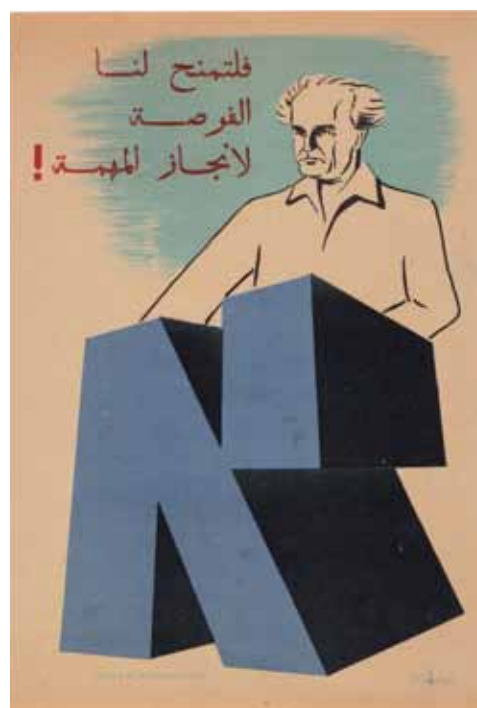
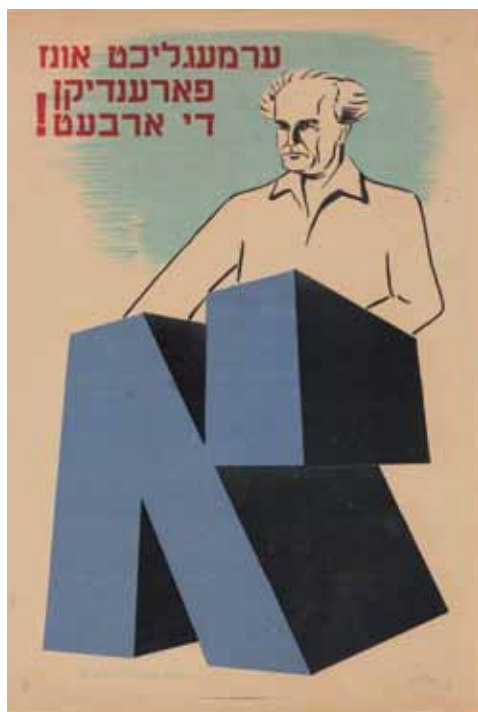
אין גאולת העולם בלי גאולת ישראל, 1943
The World Cannot Be Redeemed Without the Redemption of Israel, 1943



הננו ועלינו, 1946
We Have Immigrated, 1946



ההעפלה – חיים ויצירה, 1947
 Ha'apalah – Life and Creation, 1947



ינתן לנו להשלים את המלאכה!, 1951
Let Us Complete Our Work!, 1951



א' – מפלגת פועלי ארץ-ישראל ובלתי מפלגתיים, שנות ה-40 של המאה ה-20
 MAPAI and the Non-Partisan Parties, 1940s



25 שנה - ההסתדרות הכללית של העובדים העברים בארץ ישראל, 1945
 25 Years - The Histadrut - General Organization of Workers in the Land of Israel, 1945



בקרר בישראל לרגל יום השנה ה-10, הפליגו באניות צים, 1958
 Visit Israel on Its 10th Anniversary, Sail on ZIM Ships, 1958



מוכן לאכילה, פודינג תנובה, תוצרת "גלעים", 1940 בקירוב
 Ready to Eat, Tnuva Pudding, produced by Galam, ca. 1940



תנובה: גבינת עמק, לבניה, חלב, לבן, גבינה לבנה, חמאת תנובה, תחילת שנות ה־50 של המאה ה־20
Tnuva: Emek Cheese, Labanayah, Milk, Leben, White Cheese, Tnuva Butter, early 1950s



רק קרפיון חי טרי בהחלט, תנובה, 1947
Only Live, Absolutely Fresh Carp, Tnuva, 1947



חופש ונופש בבתי מרגוע במשקי העובדים, שנות ה־40 של המאה ה־20
Rest and Repose in the Workers' Societies' Rest Houses, 1940s



הדרן – שתית ועוד רצית, שנות ה־40 של המאה ה־20
 Hadran – Drink Some and You Will Want More, 1940s



הדרן מרענן, שנות ה-60 של המאה ה-20
Refreshing Hadran Juice, 1960s



גם אני אוהב חלב תנובה, 1960 בקירוב
I too love Tnuva milk, ca. 1960



תנובה: מחלב כבשים מפוסטר, 1963 בקירוב
Tnuva: Made of Pasteurized Sheep's Milk, ca. 1963



אוסם קנית – טוב עשית, 1960 בקירוב
 Buy Osem – The Right Choice, ca. 1960

OSEM
56
DIFFERENT
SHAPES

אסם
56 סוגים

131

אסם, 56 סוגים, שנות ה-40 של המאה ה-20
Osem, 56 Types, 1940s

גברת תמר מצילה:

הבקבוק המשולש עם הטפטפת

תמצית מרק
אסם

כשר
כמאכלי
בשר וחלב

רוטב לבשר. סלט.
קציצות. ירקות. אורז.
תפוחי אדמה וכו'
חסכוני בשמוש

התבלין לכל תבשיל

21%
תכולת - PROTEINS

גברת תמר מציגה: תמצית-מרק אסם, 1958 בקירוב
Mrs. Tamar Presents: Osem Soup Mix, ca. 1958



משהו מיוחד, פאר החיטה, אסם, 1960 בקירוב
 Something Special, The Glory of Wheat, Osem, ca. 1960



30 שנות אסם, 1972
 30 Years of Osem, 1972

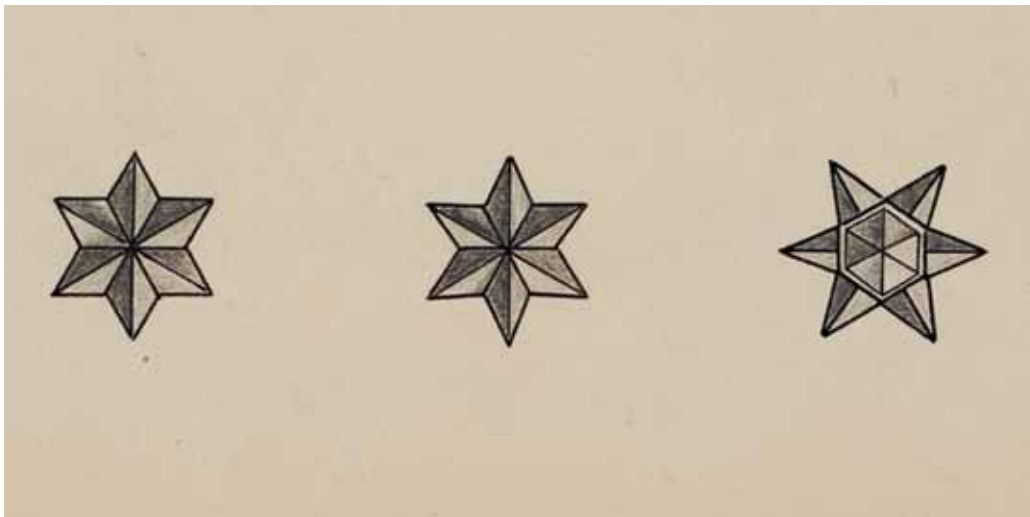


תבול – תערוכת בולים לאומית, 1949
 TABUL – National Stamp Exhibition, 1949



למעלה: חבילות ישר לביתך – שירות דואר חדש נוסף, 1956
 Top: Packages Straight to Your Home – A New Postal Service, 1956

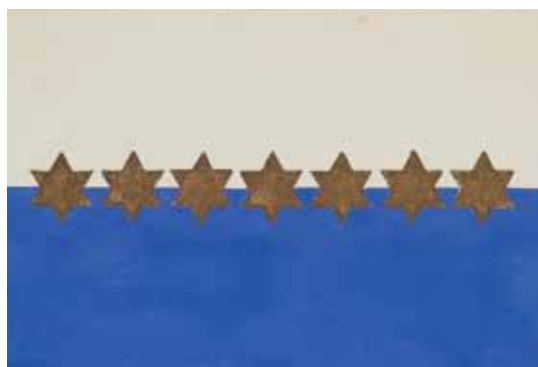
למטה: תבים, תערוכת בולים, ירושלים, 1954
 Bottom: Tabim, Stamp Exhibition, Jerusalem, 1954



מתוות לסמל משטרת ישראל, 1948
 Sketches for the Israel Police Emblem, 1948



מתוות לסמל המדינה, 1948
 Sketches for the state emblem, 1948



מתוות לדגל המדינה, 1948
Sketches for the Israeli flag, 1948



מתוות לדגל המדינה, 1948
Sketchs for the Israeli flag, 1948



האם תרמת את תרומתך? (קוואמה נקרומה), 1958
Have You Made Your Contribution? (Kwame Nkrumah), 1958

רשימת העבודות / List of Works

Top:	6
The Levant Fair, Tel Aviv, 1934	משרד וליש ומכנר ברחוב נחלת בנימין, תל אביב,
Collection of Eri Wallish	שנות ה־30 של המאה ה־20
למטה:	תצלום, 18x24.3
מתוך תערוכת "מפעל המוסדות הלאומיים	אוסף ערי וליש
בארץ ישראל", לוצרן, 1935	The Wallish and Mechner office on Nahalat
אוסף ערי וליש	Binyamin Street, Tel Aviv, 1930s
Bottom:	Photograph, 18x24.3
From the exhibition "The Work of National	Collection of Eri Wallish
Foundations in the land of Israel," Lucerne, 1935	
Collection of Eri Wallish	8
15	אבטיח עברי , שנות ה־30 של המאה ה־20
יפה נוף משוש כל הארץ – שבוע פרחי קיץ עבריים , 1938 בקירוב	אגוד למען תוצרת הארץ, המחלקה החקלאית
אגוד למען תוצרת הארץ – המחלקה החקלאית	כרזה, חיתוך לינוול, 47x32
כרזה, חיתוך לינוול, 70x34	W/M וליש, למטה משמאל
W/M וליש, במרכז משמאל	דפוס הוצאת א"י, לינוול גלבוט, למטה משמאל
לינוול "גלבוט", למטה משמאל	מ.ת.א. 88.66
דפוס קואופרטיבי "הפועל הצעיר", למטה מימין	Hebrew Watermelon , 1930s
מ.ת.א. 88.93	Product of Palestine Consumers' League, Agriculture
The Joy of the Whole Earth – Hebrew Summer	Department
Flower Week , ca. 1938	Poster, linocut, 47x32
Product of Palestine Consumers' League, Agriculture Department	TAMA 88.66
Poster, linocut, 70x34	
TAMA 88.93	10
16	מתוך Pfingsten [חג השבועות], 1930
קרן היסוד זורעת – העם העברי קוצר , 1935	רשומון מסע בכריכה קשה
כרזה בשני חלקים מחוברים, לסרט הקולנוע לחיים חדשים של קרן היסוד	קולאז', צבעי מים, תצלומים, גזירי נייר וצמחים מיובשים, 24.2x19.7
כרזה, הדפס אבן, 200x64.5	Im Juni 1930 vom Otte, בדף האחרון, למטה מימין
W/M וליש, למעלה משמאל	אוסף ערי וליש
ליתוגרפיה, מונזון, ירושלים, למעלה משמאל	From Pfingsten [Pentecost], 1930
מ.ת.א. 11.159, 88.114	Travelogue, hard cover
Keren Hayesod Sows – The Hebrew People Reaps , 1935	Collage, watercolor, photographs, paper
Poster for the Keren Hayesod film The	cuttings and dried plant, 24.2x19.7
Land of Promise , two joint parts	Collection of Eri Wallish
Poster, lithograph, 200x64.5	
TAMA 11.159, 88.114	13
17	קק"ל , 1931
כריכה לדפדפת של התערוכה "ימי ביאליק", 1936	תערוכת "30 שנות עבודה בפלשתינה ועבורה", פראג, 14.12.1931–8,
דפוס בלט, 14.8x20.9	בית העם דלווה 41 (בגרמנית)
אוסף ערי וליש	כרזה, הדפס אבן צילומי־אופסט, 96x67.5
Booklet cover for the exhibition "Bialik Days," 1936	מ.ת.א. 88.163
Relief print, 14.8x20.9	JNF , 1931
Collection of Eri Wallish	"Jubilee Exhibition: 30 Years of Work in and for Palestine," Prague,
	8-14.12.1931, Beth Haam, Dlouha 41
	Poster, photo-offset, 96x67.5
	TAMA 88.163
18	14
ימין:	למעלה:
הצביעו בעד רשימה ט, רשימת המרכז הציוני , 1937	"יריד המזרח", תל אביב, 1934
הקונגרס הציוני כ'	אוסף ערי וליש

20
למעלה:
כרזות לתערוכה אמנותית של קרן היסוד
"לנשק ולמשק, פני ארץ ועם", אולם כנסת (חיפה), 1943
כרזה, חיתוך לינוול, 47.5x31.5
אוטה וליש מכנר, למעלה
אוסף ערי וליש
Top:
Posters for Keren Hayesod artistic exhibition
"Fight and Work, The Face of Land and Nation,"
Knesset Hall (Haifa), 1943
Poster, linocut, 47.5x31.5
Collection of Eri Wallish
למטה:
הזמנה לתערוכה "לנשק ולמשק, פני עם וארץ", מוזיאון
תל אביב, 1943
אוסף ערי וליש
Bottom:
Invitation to the exhibition "Fight and Work, The Face of
Land and Nation," Tel Aviv Museum, 1943
Collection of Eri Wallish
25-22
מתוות לתערוכה "לנשק ולמשק, פני עם וארץ",
מוזיאון תל אביב, 1943
עיפרון על נייר, 23x32.8
אוסף ערי וליש
Sketches for the exhibition "Fight and Work, The Face of
Land and Nation," Tel Aviv Museum, 1943
Pencil on paper, 23x32.8
Collection of Eri Wallish
26
מתווה לתערוכה "לנשק ולמשק, פני ארץ ועם", אולם כנסת (חיפה), 1943
עיפרון על נייר, 23x32.8
אוטה וליש מכנר, למעלה
אוסף ערי וליש
Sketch for the exhibition "Fight and Work, The Face of
Land and Nation," Knesset Hall (Haifa), 1943
Pencil on paper, 23x32.8
Collection of Eri Wallish
27
עלון "מפעל ארלזורוב", 1933
דפוס בלט, 21x14.5
אוסף ערי וליש
The "Arlozorov Project" pamphlet, 1933
Relief print, 21x14.5
Collection of Eri Wallish
28
מתווה לתערוכה להנצחת חיים ארלזורוב, 1943
עפרונות צבעוניים וצבע מים על נייר, 23.5x35
אוסף ערי וליש

גליקסון, בלומנפלד, שוקן
כרזה, חיתוך לינוול, 94x62.5
W/M למעלה מימין
לינוול גלבוט, למטה מימין
דפוס הוצאת א"י בע"מ, למטה מימין
מ.ת.א. 88.140
Right:
Vote for the Zionist Center Party, 1937
Poster, linocut, 94x62.5
TAMA 88.140
שמאל:
**לחיים חדשים, יוצג בקולנוע "מגדלור", הסרט של קרן היסוד, "לחיים
חדשים", 1935**
הסרט הזה, אשר הוצג בארצות הברית ובכרכי אירופה, נוחל ניצחון
גדול וזוכה לשבח ולתהילה בעתונות העולמית.
"בצורה אמנותית משוכללת נותן הסרט תמונה בהירה מדרכי ההגשמה
של הבית הלאומי, תאור נאמן של החיים בעיר ובכפר עם שלל צבעיהם
צלמי נוף והוי ארצי-ישראלי, בלויית צילי נגינה מקורית – ביטויי רוח
היצירה המרחפת על פני הארץ לתחיה".
בימיו: יהודה להמן
כרזה, חיתוך לינוול, 95x63
W/M למטה משמאל
דפוס "א.ב.", תל אביב, למטה מימין
מ.ת.א. 88.134
Left:
**The Land of Promise, Featured at the Migdalor Cinema, the
Keren Hayesod Film "The Land of Promise," 1935**
Poster, linocut, 95x63
TAMA 88.134
19
ימין:
סיכות לקונגרס הציוני, תאריכים שונים
אוסף ערי וליש
Right:
Pins for the Zionist Congress, various dates
Collection of Eri Wallish
שמאל:
**40 שנות ההסתדרות הציונית, הקונגרס הציוני
הכ', תרנ"ז-תרצ"ז, שקלו את השקל, 1936-1937**
כרזה, חיתוך לינוול, 94.5x62.3
W/M למטה מימין
דפוס הוצאת א"י בע"מ ת"א
לינוול: גלבוט, למטה משמאל
מ.ת.א. 88.156
אוסף ערי וליש
Left:
**The 40th Anniversary of the Zionist Histadrut,
20th Zionist Congress, Get Our Shekel, 1936-1937**
Poster, linocut, 94.5x62.3
TAMA 88.156
Collection of Eri Wallish

36
א/ק ישראל – צים חברת השיט הישראלית בע"מ, 1956 בקירוב
 ניו יורק – גיברלטר – נאפולי – חיפה (באנגלית)
 כרזה, אופסט, 100x70
 Walish למטה משמאל
 Printed by E. Lewin Epstein LTD
 אוסף ערי וליש
S/S Israel – ZIM Israeli Shipping Company LTD., ca. 1956
 New York – Gibraltar – Naples – Haifa
 Poster, offset, 100x70
 Collection of Eri Wallish

39
איטליה
 כריכה ללוח זמני הפלגות של חברת לויט טריסטינו, 1937
 דפוס בלט, 12.9x7.8
 W/M, באמצע
 אוסף ערי וליש
Italy
 Cover for sailing schedule of the Lloyd Triestino Company, 1937
 Italia – Sailing Schedules – Lloyd Triestino
 Relief print, 12.9x7.8
 Collection of Eri Wallish

47
 משמאל:
Auto Praga [אוטו פראגה], 1933
 מתווה למודעה, קולאז' וטוש על נייר, 37.2x25.8
 אוסף ערי וליש
 Left:
Auto Praga, 1933
 Sketch for an advertisement
 Collage and felt-tip marker on paper, 37.2x25.8
 Collection of Eri Wallish

48
הזמנה לנשף בר כוכבא, 1931
 דפוס בלט על נייר, 9.52x21.5
 אוסף ערי וליש
Bar Kochba – Ball, Invitation, 1931
 Relief print on paper, 9.52x21.5
 Collection of Eri Wallish

50
 שער לעלון למכון להתעמלות הלי ויסנשטיין,
 תחילת שנות ה־30 של המאה ה־20
 כריכה לדפדפת, אופסט, 15.6x11
 hw, למעלה משמאל
 אוסף ערי וליש
 Brochure cover for the Helly Weissenstein Gymnastic
 Institute, early 1930s
 Cover for booklet folder, offset, 15.6x11
 Collection of Eri Wallish

Sketch for the exhibition in memory of Haim Arlozorov, 1943
 Colored pencils and watercolor on paper, 23.5x35
 Collection of Eri Wallish

31
 מתווה לגלוית דואר ישראל, העצמאות תשי"ב, 1952
 גואש על נייר, 9.5x15.5
 אוסף ערי וליש
 Sketch for Israel Post postcard,
 Israeli Independence Day, 1952
 Gouache on paper, 9.5x15.5
 Collection of Eri Wallish

32
 מתוות למטבעות:
 Sketches for Coins:
 מתווה למטבע חצי שקל – תש"ח, 1948
 עיפרון וגואש על נייר, 10x10
 אוסף ערי וליש
 Sketch for Israeli half-shekel coin, 1948
 Pencil and gouache on paper, 10x10
 Collection of Eri Wallish
 מתווה למטבע ישראל (רימונים), 1949
 עיפרון וגואש על נייר, 10x10
 אוסף ערי וליש
 Sketch for Israeli coin (pomegranates), 1949
 Pencil and gouache on paper, 10x10
 Collection of Eri Wallish
 מתווה למטבע ישראל (עוגן), 1949
 עיפרון וגואש על נייר, 9.5x9.5
 אוסף ערי וליש
 Sketch for Israeli coin (anchor), 1949
 Pencil and gouache on paper, 9.5x9.5
 Collection of Eri Wallish
 מתווה למטבע ישראל (עלה גפן), 1949
 עיפרון וגואש על נייר 8.2x8.2
 אוסף ערי וליש
 Sketch for Israeli coin (grape leaf), 1949
 Pencil and gouache on paper, 8.2x8.2
 Collection of Eri Wallish

34
ארץ ישראל, הספר הלבן, 1944
 ההסתדרות הכללית של העובדים העברים בארץ ישראל,
 1 במאי 1944
 כרזה, לינוול, 50x34.5
 W/M אטליה מכנר-וליש, למטה מימין
 דפוס קואופ' "אחדות", למטה משמאל (קרוע)
 אוסף ערי וליש
The Land of Israel, The White Paper, 1944
 Poster, linocut, 50x34.5
 Collection of Eri Wallish

In Romania
they send bullets into the back of several young Jews at
the border-crossing.
משמאל / Left:
*und in einem Lande sogar
schenkt man uns einen Gendarmeriewachtmeister und einen
Staatsanwalt, die kleinen Kindern das Ritualmordmärchen glauben.*
ובמדינה אחת אפילו מעניקים לנו שוטר רב־סמל ותובע כללי,
שמאמינים לאגדות של ילדים קטנים על רצח פולחני.
and in one country they even give us a constabulary
sergeant-major and a public prosecutor who believe in
children's tales about ritual murder.

56
מימין / Right:
*und Geschworene, die einen siebenfachen Mörder
unschuldig halten.*
ומושבעים הרואים במי שרצח שבעה אנשים חף מפשע.
and jurors who hold a murderer of seven people for innocent.
משמאל / Left:
*und
einen Landespräsidenten der von der Not
in Karpathorussland nichts weiss.*
וגם
נשיא לאומי שאינו מודע למצוקה בקרפטים הרוסים.
and
a National President who is unaware of the distress
in Carpatho-Russia.

57
מימין / Right:
*In England
schenkt man uns den "MacDonald-Brief," der noch immer
nicht erfüllt wurde.*
באנגליה
מעניקים לנו את "איגרת מקדונלד" שעדיין לא קוימה.
In England
they give us the "MacDonald Letter," that has still not
been fulfilled.
משמאל / Left:
*In Palästina
schenkt man uns zwar eine starke Bürokratie
aber keine Zertifikate für Arbeiter.*
בפלשתינה
אמנם מעניקים לנו בירוקרטיה חזקה
אך לא סרטיפיקטים לעובדים.
In Palestine
they give us a strong bureaucracy,
but no certificates for workers.

58
קרן קימת לישראל (חלוץ מפשיל שרוול), 1939
כרזה, הדפס אבן, 95.2x64.4
W/M, למעלה מימין

57-53
משלוח מנות אחרי פורים
מה ששולחים ומה שמקבלים מתנה
דפי תמונות מאת ו. פראג, 1932
אסופה של 9 רישומים
דיו וגואש על נייר, 28x21 כ"א
אוסף ערי וליש
Mishloach Manot After Purim
What Was Sent and What Was Given
Picture sheets by Wa. Prague, 1932
9 loose-leaf drawings
Ink and gouache on paper, 28x21 each
Collection of Eri Wallish

53
*In Deutschland
schenkt man uns die Vogelfreiheit und 11 Millionen Hakenkreuzler.*
בגרמניה
מוציאים אותנו אל מחוץ לחוק ומעניקים לנו 11 מיליון "אנשי צלב
קרוס" [חברי המפלגה הנאצית].
In Germany
they outlaw us and give us 11 million members of the Nazi party.

54
מימין / Right:
*In Österreich
schenkt man uns ein Studentenrecht und Hakenkreuzler als
Universitätsordner unter allerhöchster Patronanz.*
באוסטריה
מעניקים לנו זכויות סטודנטים ו"אנשי צלב קרוס" [חברי המפלגה
הנאצית] כסדרני האוניברסיטה תחת החסות הגבוהה ביותר.
In Austria
they give us student rights and members of the Nazi party as
university regulators under the highest patronage.
משמאל / Left:
*In Polen
schickt man jüdische Studenten ins Gefängnis, weil
sie von nationalistischen Rowdies angegriffen wurden.*
בפולין
שולחים סטודנטים יהודים לבית הסוהר משום שהותקפו על ידי
בריונים לאומנים.
In Poland
they send Jewish students to jail because
they were attacked by nationalist thugs.

55
מימין / Right:
*In Rumänien
schickt man ein paar jungen Juden beim Grenzüberschritt
Kugeln in den Rücken.*
ברומניה
שולחים לכמה יהודים צעירים במעבר הגבול כדורים בגב.

Poster, litho-offset, 69.7x47.2
TAMA 88.116

69

למועדים, דואר ישראל-השרות הבולאי, 1949
יום ההופעה כ"ו אלול תש"ט, 20.9.1949
כרזה, הדפס אבן צילומי-אופסט, 49.5x34.3
וליש, למטה ימין
דפוס י' נכטיגל, ת"א, למטה משמאל
מ.ת.א. 88.145

For the Holidays, Israel Post – Philatelic Service, 1949
Poster, photolitho-offset, 49.5x34.3
TAMA 88.145

71

מימין:

קורנפלור, 1945
כרזה, הדפס אבן צילומי-אופסט, 19x10.8
אוסף ערי וליש
Right:
Cornflour, 1945
Poster, photolitho-offset, 19x10.8
Collection of Eri Wallish
משמאל:

סולתחן – סולת לילדים, עונג לילדים, תוצרת הדגן, 1939
הודות לסטריליזציה – טהור בהחלט, הודות לדיאסטזה –
נוח לעיכול מכיל תוספת פוספטים וקלציום בהמלצת הרופאים
כרזה, דפוס בלט, 49.5x34.5
W/M, למעלה מימין
דפוס קואופ' "הפועל הצעיר בע"מ, ת"א, למטה משמאל
אוסף ערי וליש
Left:

**Soltosan – Cream of Wheat for Children (GRIES),
produce of "Hadagan", 1939**
Poster, relief print, 49.5x34.5
Collection of Eri Wallish

75-74

מתוך **Pfingsten** [חג השבועות], 1930
רשומון מסע בכריכה קשה
קולאז', צבעי מים, תצלומים, גזירי נייר וצמחים מיובשים
24.2x39.4 פתוח
Im Juni 1930 vom Otte, בדף האחרון, למטה מימין
אוסף ערי וליש
From **Pfingsten** [Pentecost], 1930
Travelogue, hard cover
Collage, watercolor, photographs, paper cuttings and
dried plants, 24.2x39.4 open
Collection of Eri Wallish

76

Abadie
פרסומת לסיגריות, תחילת שנות ה-30 של המאה ה-20
גואש על נייר כסף, 33.8x25.8

Studio Mechner-Wallisch, Tel-Aviv
ליתוגרפיה ששון, רמת-גן
Printed in Palestine, למטה משמאל
מ.ת.א. 88.158

Jewish National Fund (Pioneer Pulling Up His Sleeve), 1939
Poster, lithograph, 95.2x64.4
TAMA 88.158

60

למטה:

מתווה לתערוכה "לנשק ולמשק, בני עם וארץ",
מוזיאון תל אביב, 1943
עיפרון על נייר, 23x32.8
אוסף ערי וליש
Bottom:
Sketch for the exhibition
"Fight and Work, The Face of Land and Nation,"
Tel Aviv Museum, 1943
Pencil on paper, 23x32.8
Collection of Eri Wallish

61

מימין:

התחרויות מכבי, 1933
(צ'רנוביץ' – 3-6.VIII.1933)
מודעה, אופסט, 27x22.2
Wallisch, למטה משמאל
אוסף ערי וליש
Right:
Maccabi Games, 1933
(Chernivtsi – 3-6.VIII.1933)
Advertisement, offset, 27x22.2
Collection of Eri Wallish
משמאל:

ראש השנה תרצ"ג 5693, 1932
מתווה למודעה לקרן קימת לישראל
קולאז' וגואש על נייר, 28.9x28.9
Wallisch, מימין למטה
אוסף ערי וליש
Left:

Hebrew New Year 5693, 1932
Sketch for a JNF advertisement
Collage and gouache on paper, 28.9x28.9
Collection of Eri Wallish

66

עצור! עזרתך דרושה לנו! הצטרף למתנדבי מגן דוד אדום, 1951
יובל ה-20 של מגן דוד אדום, תל אביב 1951-1931
כרזה, הדפס אבן-אופסט, 69.7x47.2
וליש, למטה מימין
ליט. "דפנה", למטה מימין
מ.ת.א. 88.116
**Stop! We Need Your Help! Volunteer for
Magen David Adom, 1951**

<p>דפוס בלט, 23x21</p> <p>אוסף ערי וליש</p> <p>Cover for tourist booklet of the Lloyd Triestino Shipping Company, published by Pizzi & Pizio, Milan-Rome, 1936</p> <p>Relief print, 23x21</p> <p>Collection of Eri Wallish</p>	<p>Wallisch, למטה מימין</p> <p>אוסף ערי וליש</p> <p>Abadie, early 1930s</p> <p>Gouache on silver paper, 33.8x25.8</p> <p>Collection of Eri Wallish</p>
<p>82</p> <p>הבלדה לסגן טרומפלדור (בגרמנית), 1930</p> <p>קולאז', גואש ומגזרת נייר על קרטון, 31.5x23.5</p> <p>Wallisch, למעלה מימין</p> <p>אוסף ערי וליש</p> <p>The Ballad for Lieutenant Trumpeldor, 1930</p> <p>Collage, gouache, and paper cutout on cardboard, 31.5x23.5</p> <p>Collection of Eri Wallish</p>	<p>77</p> <p>Abadie</p> <p>פרסומת לסיגריות, תחילת שנות ה־30 של המאה ה־20</p> <p>הנאה עילאית (בצ'כית)</p> <p>גואש על נייר כסף, 33.6x25.3</p> <p>Wallisch, למטה מימין</p> <p>אוסף ערי וליש</p> <p>Abadie, early 1930s</p> <p>Gouache on silver paper, 33.6x25.3</p> <p>Collection of Eri Wallish</p>
<p>83</p> <p>כבוד את איש המעשה – אוסישקין, גאלו את הקרקע לכפר אוסישקין! (בצ'כית), שנות ה־30 של המאה ה־20</p> <p>כרזה, הדפס אבן, 94.2x61.5</p> <p>Wallisch, למטה משמאל</p> <p>M. Schulz, A.S Praha, למטה מימין</p> <p>מ.ת.א. 88.137</p> <p>Respect the Man of Deeds – Usishkin, Redeem the Land for Kfar Usishkin, 1930s</p> <p>Poster, lithograph, 94.2x61.5</p> <p>TAMA 88.137</p>	<p>78</p> <p>מלח, 1933</p> <p>"וביום השביעי שבת אלוהים" (בצ'כית)</p> <p>גואש וגירים צבעוניים על נייר, 39.5x28</p> <p>Wallisch, למעלה מימין</p> <p>אוסף ערי וליש</p> <p>Sailor, 1933</p> <p>Gouache and colored chalk on paper, 39.5x28</p> <p>Collection of Eri Wallish</p>
<p>84</p> <p>כריכה ל־ABC [א"ב] / ספר תמונות מאת אוטו וליש, 1929</p> <p>אוסף ערי וליש</p> <p>Cover for ABC / A Picture-Book by Otto Wallisch, 1929</p> <p>Collection of Eri Wallish</p>	<p>79</p> <p>המטייל המוצלח ברנאשק (בצ'כית), 1933</p> <p>כרזה בשני חלקים מחוברים, לסרט בכיכובם של קארל לאמאץ' וייז'ינה שטיימרובה. ביים: קארל לאמאץ'</p> <p>כרזה, הדפס אבן, 184x125</p> <p>Wallisch, למעלה מימין</p> <p>אוסף ערי וליש</p> <p>M. Schulz, B.S. Praha, למטה מימין</p> <p>The Good Tramp Bernasek, 1933</p> <p>Poster, lithograph, 184x125</p> <p>Collection of Eri Wallish</p>
<p>85</p> <p>שלושים אלף דונם של חוף – מפרץ חיפה לשטח יהודי היה לבסוף.</p> <p>Thirty-thousand dunams of beach – the Haifa Bay became Jewish land.</p>	<p>80</p> <p>Hatajar [התייר], 1934</p> <p>כריכה לחוברת תיירות לפלשתינה</p> <p>אופסט, 21x21 (פתוח)</p> <p>Wallisch, למעלה מימין</p> <p>Prospekt-Entwurf: Wallisch – Druck M. Schulz, R.G. Prag</p> <p>אוסף ערי וליש</p> <p>Hatajar [The Tourist], 1934</p> <p>Cover for Palestine tourist guide</p> <p>Offset, 21x21 (open)</p> <p>Collection of Eri Wallish</p>
<p>86</p> <p>ימין:</p> <p>בתוך תוכי תמיד כיהודי אני בוחר, בקרן קימת לישראל!</p>	<p>81</p> <p>כריכה לחוברת תיירות של חברת הספנות לויד טריסטינו, הוצאת Pizzi & Pizio, מילנו-רומא, 1936</p>

<p>דפוס בלט על קרטון, 14.4x20.5</p> <p>אוסף ערי וליש</p> <p>Erez Israel in Zahlen [Eretz Israel in Numbers], 1931</p> <p>Hard cover for JNF statistics booklet</p> <p>Relief print on cardboard, 14.4x20.5</p> <p>Collection of Eri Wallish</p>	<p>Right:</p> <p>Deep inside, as a Jew, I always choose the Jewish National Fund!</p> <p>שמאל:</p> <p>כשנובילה הגיע לקוטב הצפוני לא מכבר,</p> <p>חוץ מקופסת הקרן הלאומית לא מצא דבר.</p> <p>Left:</p> <p>When Nobile recently arrived at the North Pole,</p> <p>he did not find a thing, except for the National Fund box.</p>
<p>93</p> <p>עמק חפר – סיפורו של כיבוש בדרכי נועם (בגרמנית)</p> <p>כריכה לחוברת של קק"ל וקרן היסוד, 1936</p> <p>דפוס בלט, 22.3x16.4</p> <p>W/M, למעלה מימין</p> <p>אוסף ערי וליש</p> <p>Emek Chefer – The Story of a Peaceful Conquest</p> <p>Published by the JNF and Keren</p> <p>Hayesod, Jerusalem, 1936</p> <p>Cover for a JNF and Keren Hayesod booklet, 1936</p> <p>Relief print, 22.3x16.4</p> <p>Collection of Eri Wallish</p>	<p>87</p> <p>ימין:</p> <p>ניקל, כסף וזהב בעיגולים</p> <p>ברשרוש אל תוך הקופסה מתגלגלים.</p> <p>Right:</p> <p>Round nickel, silver, and gold coins</p> <p>clink as they roll into the box.</p> <p>שמאל:</p> <p>שטח מדברי משתנה במהירות־על,</p> <p>ליער, שדה, מדשאה של קק"ל.</p> <p>Left:</p> <p>Desert areas quickly change</p> <p>into JNF woods, fields, and lawns.</p>
<p>94</p> <p>מפעל בצרון, שנות ה־30 של המאה ה־20</p> <p>"באחת ידו עשה במלאכה ואחת מחזקת השלח" נחמיה</p> <p>Vertheidigung. Sicherheit. Aufbau (הגנה, בטחון, בנייה)</p> <p>כרזה, הדפס אבן, 95x63</p> <p>W/M וליש Wallisch, למטה מימין</p> <p>M. Schulz, A.G. Prag, למטה שמאל</p> <p>מ.ת.א. 88.166</p> <p>Bizaron Project, 1930s</p> <p>Poster, lithograph, 95x63</p> <p>TAMA 88.166</p>	<p>88</p> <p>מניו יורק עד תימן, על פני ארצות וימים,</p> <p>לקק"ל צבא חזק של עובדים.</p> <p>From New York to Yemen, across land and sea,</p> <p>the JNF has a strong work force.</p>
<p>95</p> <p>אכלו גבינת כבשים – ממשקי תנובה, 1938 בקירוב</p> <p>כרזה, חיתוך לינול, 95.1x63</p> <p>W/M וליש, למטה משמאל</p> <p>לינול: גלבוט, למטה משמאל</p> <p>דפוס קואופרטיבי "הפועל הצעיר" בע"מ תל־אביב, למטה במרכז</p> <p>מ.ת.א. 88.162</p> <p>Eat Sheep's-Milk Cheese – From the Tnuva Farms, ca. 1938</p> <p>Poster, linocut, 95.1x63</p> <p>TAMA 88.162</p>	<p>89</p> <p>כל ציוני צעיר ככלל</p> <p>הוא עובד של קק"ל.</p> <p>Every young Zionist</p> <p>works for the JNF.</p>
<p>96</p> <p>מתוך מחנק הכרך, במשך רגעי מספר, לעיר הגנים המרעננת</p> <p>תל־ליטוינסקי, 1936 בקירוב</p> <p>כרזה, חיתוך לינול, 90.6x39.3</p> <p>W/M וליש, משמאל</p> <p>דפוס "א.ב.", תל אביב, משמאל</p> <p>מ.ת.א. 88.141</p> <p>From the Stifling City in a Few Minutes to the Airy</p> <p>Garden City Tel-Litvisnky, ca. 1936</p> <p>Poster, linocut, 90.6x39.3</p> <p>TAMA 88.141</p>	<p>90</p> <p>כרזה לסרט לחיים חדשים של קרן היסוד, 1935</p> <p>כרזה, הדפס אבן, 92.5x63.5</p> <p>מ.ת.א. 88.134</p> <p>Poster for the the Keren Hayesod film The Land of Promise, 1935</p> <p>Poster, lithograph, 92.5x63.5</p> <p>TAMA 88.134</p>
<p>96</p> <p>מתוך מחנק הכרך, במשך רגעי מספר, לעיר הגנים המרעננת</p> <p>תל־ליטוינסקי, 1936 בקירוב</p> <p>כרזה, חיתוך לינול, 90.6x39.3</p> <p>W/M וליש, משמאל</p> <p>דפוס "א.ב.", תל אביב, משמאל</p> <p>מ.ת.א. 88.141</p> <p>From the Stifling City in a Few Minutes to the Airy</p> <p>Garden City Tel-Litvisnky, ca. 1936</p> <p>Poster, linocut, 90.6x39.3</p> <p>TAMA 88.141</p>	<p>91</p> <p>קרן היסוד זורעת – העם העברי קוצר, 1938</p> <p>כרזה, הדפס אבן, 70x49.5</p> <p>אוסף ערי וליש</p> <p>Keren Hayesod Sows – The Hebrew People Reaps, 1938</p> <p>Poster, lithograph, 70x49.5</p> <p>Collection of Eri Wallish</p>
<p>92</p> <p>Erez Israel in Zahlen [ארץ ישראל במספרים], 1931</p> <p>כריכה קשה לחוברת סטטיסטיקות של קק"ל</p>	

100
תנובה, הוצאת לירה אחת לצרכי מזון, 1936 בקירוב
מוציאה את בחשבון תכליתי כל לירה הנועדת לצרכי מזון?
כרזה, הדפס אבן, 69x48
W/M אטליה מכנר-וליש, למטה משמאל
ליט. א. קואפמן, ת-א, למטה משמאל
ברשיון National Milk Publicity Council, London
מ.ת.א. 88.65
Tnuva, Spending One Pound on Food, ca. 1936
Poster, lithograph, 69x48
TAMA 88.65

101
תנובה, פרי טרי – פרי הארץ, 1936–1937
160,000 לא"י הוציאה ארצנו בתרצ"ו לחוץ לארץ עבור פירות
כרזה, הדפס אבן, 93.3x63.4
W/M אטליה מכנר-וליש, למטה מימין
ציור:ליב, למטה מימין
ליט. א.קופמן, תל-אביב
מ.ת.א. 88.124
Tnuva, Fresh Fruit – Fruit of the Land, 1936–1937
Poster, lithograph, 93.3x63.4
TAMA 88.124

102
תרומה – עזרה לשבויי אוסטריה וגרמניה, מתנה לך ולארץ, 1937–1938
כרזה, חיתוך לינול, 63x47
W/M אטליה: ד"ר מכנר-וליש, למטה מימין
דפוס הוצאת ארץ ישראל, תל אביב, רח' הרכבת, למטה מימין
מ.ת.א. 88.88
Donation – Help for the Captives in Austria and Hungary, a Gift to You and the Country, 1937–1938
Poster, linocut, 63x47
TAMA 88.88

103
צ'רצ'יל על [אל] בני הישוב העומדים על משמר המולדת, המולדת קוראת גם לך, התגייס!, 1940
כרזה, הדפס אבן-אופסט, 63.2x47.8
W/M, למטה משמאל
אטליה ד"ר מכנר-וליש, תל אביב, למטה משמאל
דפוס קואופרטיבי "הפועל הצעיר" בע"מ, תל אביב, למטה מימין
מ.ת.א. 88.110
Churchill to Those Guarding the Homeland, the Homeland is Calling to You, Enlist!, 1940
Poster, litho-offset, 63.2x47.8
TAMA 88.110

104
שקלו את השקל, לקונגרס ההכרעה שיקבע דרך גאולתנו, 1939–1940
שקל תרצ"ט – ההסתדרות הציונית העולמית
כרזה, הדפס אבן, 97x65
W/M, למעלה מימין

97
צל קורתי, 1937 בקירוב
החברה הראשונה בארץ ישראל לחסכון ובנין בע"מ
כרזה, לינול והדפס אבן צילומי-אופסט, 91.8x63
W/M וליש, למעלה משמאל
אטליה: מכנר-וליש, למטה מימין
לינול: גלבע, למטה מימין
פוטו: י. קלטר, למטה מימין
דפוס "הוצאת ארץ ישראל בע"מ", תל-אביב, למטה מימין
מ.ת.א. 88.131
Zel Korati (Under My Roof), ca. 1937
Poster, linocut and photolitho-offset, 91.8x63
TAMA 88.131

98
הקרקע בשעת חרום – כנוס ארצי מיוחד, קרן קימת לישראל, 1946
יערך ביום א' ד' בשבט תש"ו (6.1.46), 1946
בשעה 8 בערב בבית "הבימה" בתל אביב
כרזה, חיתוך לינול, 49.8x32.5
מ.ת.א. 88.86
Land in a State of Emergency – Special Convention,
Jewish National Fund, 1946
Poster, linocut, 49.8x32.5
TAMA 88.86

99
כריכות ללוחות שנה של קק"ל, 1935–1938
Covers for JNF pocket calendars, 1935–1938
למעלה:
כריכה ללוח שנה של קק"ל, תרצ"ו, 1935–1936
דפוס בלט, 9.5x8
אוסף ערי וליש
Top:
Top: Cover for JNF pocket calendar, 1935–1936
Relief print, 9.5x8
Collection of Eri Wallish
באמצע:
כריכה ללוח שנה של קק"ל, תרצ"ז, 1936–1937
דפוס בלט, 10.5x7.8
אוסף ערי וליש
Middle:
Cover for JNF pocket calendar, 1936–1937
Relief print, 10.5x7.8
Collection of Eri Wallish
למטה:
כריכה ללוח שנה של קק"ל, תרצ"ח, 1937–1938
דפוס בלט, 10.6x7.8
אוסף ערי וליש
Bottom:
Cover for JNF pocket calendar, 1935–1936
Relief print, 10.6x7.8
Collection of Eri Wallish

108
פועלי כל הלאומים התאחדו, אחדות אמת, 1944
ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ ישראל, 1 במאי 1944
כרזה, חיתוך לינוול והדפס אבן צילומי־אופסט, 48.7x34.4
W/M, למטה משמאל
דפוס קואופ' "הפועל הצעיר" בע"מ תל אביב, למטה מימין
מ.ת.א. 88.68
Workers of the World, Unite, True Unity, 1944
Poster, linocut and photolitho-offset, 48.7x34.4
TAMA 88.68

109
פועלי כל הלאומים התאחדו!, 1945
ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ־ישראל,
1 במאי 1945
כרזה, לינוול והדפס אבן, 47x32.5
לא חתום
אוסף ערי וליש
Workers of the World, Unite!, 1945
Poster, linocut and lithograph, 47x32.5
Collection of Eri Wallish

110
לעליה ופדות במולדת!, 1945
ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ־ישראל, 1 במאי 1945
כרזה, הדפס אבן־אופסט, 45x32.4
מכנר-וליש, למטה מימין
מ.ת.א. 88.154
Immigration and Redemption in the Homeland!, 1945
Poster, litho-offset, 45x32.4
TAMA 88.154

111
כי לי נקם ושילם!, 1945
ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ־ישראל, 1 במאי 1945
כרזה, הדפס אבן־אופסט, 48x32.8
אטליה מכנר וליש, למטה משמאל
מ.ת.א. 88.155
Vengeance is Mine, and Retribution!, 1945
Poster, litho-offset, 48x32.8
TAMA 88.155

112
קין – אי הבל אחיך?, 1947
ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ ישראל,
1 במאי 1947
כרזה, הדפס אבן־אופסט, 68x49
W/M, למטה מימין
אוסף ערי וליש
Cain – Where is Abel Thy Brother?, 1947
Poster, litho-offset, 68x49
Collection of Eri Wallish

אטליה מכנר-וליש, למטה משמאל
לית. ששון רמת־גן, למטה מימין
Printed in Palestine
מ.ת.א. 88.105
**Get Our Shekel for the Decisive Congress that Will
Determine the Path of Our Redemption**, 1939–1940
Poster, lithograph, 97x65
TAMA 88.105

105
**קול מירושלים – היה חבר בהסתדרות הציונית! הגבירו כוחנו
במאורגן!**, 1941
בית בתנועה הציונית, שקלו את השקל, שקל תש"א
כרזה, חיתוך לינוול, 95.5x63
W/M אטליה ד"ר מכנר-וליש, תל אביב, למטה מימין
לינוול: צבי ברגמן, למטה משמאל
דפוס קואופרטיבי "הפועל הצעיר" בע"מ, תל אביב, למטה במרכז
מ.ת.א. 88.115
**A Call from Jerusalem – Become a Member of the
World Zionist Organization! Reinforce Our Power
in an Organized Manner!**, 1941
Poster, linocut, 95.5x63
TAMA 88.115

106
**הקונגרס הציוני כב, ההסתדרות הכללית של העובדים
העברים בארץ־ישראל**, 1946
כרזה, חיתוך לינוול, 100x70.2
ציור: מכנר-וליש, למטה מימין
לינוול: מכון ע"ש צ. ברגמן, למטה במרכז
דפוס קואופ' "אחדות" בע"מ, תל אביב, למטה במרכז
הוצאת מחלקת ההסברה של הועד הפועל של ההסתדרות,
כסלו תש"ז, דצמבר 1946, למטה משמאל
מ.ת.א. 88.161
**The 22nd Zionist Congress, General Organization of
Workers in the land of Israel**, 1946
Poster, linocut, 100x70.2
TAMA 88.161

107
עם עברי עובד – מנוף המדינה העברית ומטרתה, 1947
ההסתדרות הכללית של העובדים העברים בארץ־ישראל,
דצמבר 1947, כסלו תש"ח
כרזה, חיתוך לינוול, 101x70.7
W/M, למטה מימין
לינוול: מכון ע"ש צ. ברגמן, למטה במרכז
דפוס קואופרטיבי "הפועל הצעיר" בע"מ, למטה במרכז
מ.ת.א. 88.133
**A Working Hebrew People – The Lever of the Hebrew
State and Its Goal**, 1947
Poster, linocut, 101x70.7
TAMA 88.133

אטליה: מכנר-וליש, למטה מימין
לינוול מכון ע"ש צבי ברגמן, למטה משמאל
דפוס קואופ' "הפועל הצעיר" בע"מ, תל אביב, למטה במרכז
אוסף ערי וליש
Ha'apalah – Life and Creation, 1947
Poster, linocut, 68x48
Collection of Eri Wallish

118
ינתן לנו להשלים את המלאכה!, 1951
כרזה, הדפס אבן, 33x22.5
ליטו דפנה, למטה מימין
בהוצאת מפלגת פועלי ארץ ישראל, למטה משמאל
(בעברית, ביידיש, בערבית), אוסף ערי וליש
(בבולגרית), מ.ת.א. 88.82
Let Us Complete Our Work!, 1951
Poster, lithograph, 33x22.5
(Hebrew, Arabic, Yiddish), collection of Eri Wallish
(Bulgarian), TAMA 88.82

119
א' – מפלגת פועלי ארץ-ישראל ובלתי מפלגתיים, שנות ה־40
של המאה ה־20
כרזה, חיתוך לינוול, 47.5x31.3
W/M אטליה מכנר-וליש, למטה מימין
לינוול ברגמן, למטה מימין
דפוס קואופ' "הפועל הצעיר" בע"מ, למטה מימין
מ.ת.א. 88.152
MAPAI and the Non-Partisan Parties, 1940s
Poster, linocut, 47.5x31.3
TAMA 88.152

120
**25 שנה – ההסתדרות הכללית של העובדים העברים
בארץ ישראל, 1945**
הבוזים יבנו, המגנים יגנו, המעפילים יעפילו
כרזה, הדפס אבן-אופסט, 50x70
W/M, למטה משמאל
ל.א., למטה מימין
אוסף ערי וליש
**25 Years – The Histadrut – General Organization of
Workers in the Land of Israel, 1945**
Poster, offset-litho, 50x70
Collection of Eri Wallish

121
**בקרו בישראל לרגל יום השנה ה־10, הפליגו
באניות צים** (בצרפתית), 1958
כרזה, הדפס אבן-אופסט, 97x64
Wallish, למעלה מימין
מ.ת.א. 88.112
Visit Israel on Its 10th Anniversary, Sail on ZIM Ships
(in French), 1958
Poster, litho-offset, 97x64
TAMA 88.112

113
הטור – מות והרס, 1947 בקירוב
ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ ישראל
כרזה, הדפס אבן-אופסט, 65.5x48
אוסף ערי וליש
Terror – Death and Destruction, ca. 1947
Poster, litho-offset, 65.5x48
Collection of Eri Wallish

114
**קרן היסוד המס הלאומי, מגבית קרן היסוד לשנת תש"ז
התחילה, 1947**
המאבק נמשך... והמאמץ נמשך... ביזמת ההון הלאומי... מערכת
ההגשמה תמשך...
כרזה, חיתוך לינוול, 47.5x67
מ.ת.א. 88.87
**Keren Hayesod National Tax, Keren Hayesod
Fundraising for 1947 has begun, 1947**
Poster, linocut, 47.5x67
TAMA 88.87

115
אין גאולת העולם בלי גאולת ישראל, 1943
ההסתדרות הכללית של העובדים העברים בארץ ישראל,
1 במאי 1943
כרזה, לינוול ואופסט, 50x35
W/M, למעלה מימין
אטליה, למטה משמאל (קרוע)
דפוס קואופרטיבי "הפועל הצעיר" בע"מ, תל אביב, למטה מימין
אוסף ערי וליש
**The World Cannot Be Redeemed Without the
Redemption of Israel, 1943**
Poster, linocut and offset, 50x35
Collection of Eri Wallish

116
הננו ועלינו, 1946
ההסתדרות הכללית של העובדים העבריים בארץ-ישראל,
1 במאי 1946
(האנויות: ברל כצנלסון, חנה שוש, אנצו סרני, תל חי, וינגייט,
דוב הוז, אליהו גולומב)
כרזה, חיתוך לינוול, 72x50
מכון דפוס קואופרטיבי "הפועל הצעיר" בע"מ, תל-אביב
אטליה: מכנר-וליש, למטה מימין (קרוע)
לינוול: מכון ע"ש צבי ברגמן, למטה מימין (קרוע)
מ.ת.א. 88.153
We Have Immigrated, 1946
Poster, linocut, 72x50
TAMA 88.153

117
ההעפלה – חיים ויצירה, 1947
ההסתדרות הכללית של העובדים העברים בארץ ישראל, 1 במאי 1947
כרזה, לינוול, 68x48

127	<p>הדרן מרענון, שנות ה־60 של המאה ה־20 מיץ תנובה, הדרן כרזה, הדפס אבן, 48.8x34.2 וליש, למטה מימין מ.ת.א. 88.101 Refreshing Hadran Juice, 1960s Poster, lithograph, 48.8x34.2 TAMA 88.101</p>	122	<p>מוכן לאכילה, פודינג תנובה, תוצרת "גלעם", 1940 בקירוב כרזה, חיתוך לינול, 50.2x35 מ.ת.א. 88.76 Ready to Eat, Tnuva Pudding, Produced by Galam, ca. 1940 Poster, linocut, 50.2x35 TAMA 88.76</p>
128	<p>גם אני אוהב חלב תנובה, 1960 בקירוב כרזה, הדפס אופסט, 48.5x33.8 וליש, למטה משמאל מ.ת.א. 88.71 I too love Tnuva milk, ca. 1960 Poster, offset print, 48.5x33.8 TAMA 88.71</p>	123	<p>תנובה: גבינת עמק, לבניה, חלב, לבן, גבינה לבנה, חמאת תנובה, תחילת שנות ה־50 של המאה ה־20 כרזה, הדפס אבן־אופסט, 48.5x33.5 וליש, למטה משמאל א.ליון-אפשטיין בע"מ, תל אביב, למטה מימין מ.ת.א. 88.81 Tnuva: Emek Cheese, Labaniyah, Milk, Leben, White Cheese, Tnuva Butter, early 1950s Poster, litho-offset, 48.5x33.5 TAMA 88.81</p>
129	<p>תנובה: מחלב כבשים מפוטר, 1963 בקירוב גבינת כבשים תנובה, יוגורט תנובה, גבינה צפתית תנובה כרזה, הדפס אופסט, 50x34 וליש, למטה משמאל פוטו אופסט אמנים מאוחדים בע"מ, תל אביב, למטה משמאל מ.ת.א. 88.70 Tnuva: Made of Pasteurized Sheep's Milk, ca. 1963 Poster, offset print, 50x34 TAMA 88.70</p>	124	<p>רק קרפיון חי טרי בהחלט, תנובה, 1947 כרזה, הדפס אבן־אופסט, 50.3x35 W/M, למטה משמאל ליטו-אופסט, א. ליון-אפשטיין בע"מ תל-אביב, למטה מימין מ.ת.א. 88.79 Only Live, Absolutely Fresh Carp, Tnuva, 1947 Poster, litho-offset, 50.3x35 TAMA 88.79</p>
130	<p>אוסם קנית – טוב עשית, 1960 בקירוב כרזה, הדפס אבן־אופסט, 48.2x38.5 וליש, למטה משמאל גב גרפיקה "בצלאל" בע"מ תל-אביב, למטה מימין מ.ת.א. 88.103 Buy Osem – The Right Choice, ca. 1960 Poster, litho-offset, 48.2x38.5 TAMA 88.103</p>	125	<p>חופש ונופש בבתי מרגוע במשקי העובדים, שנות ה־40 של המאה ה־20 כרזה, הדפס אבן־אופסט, 50.3x34.3 W/M, למטה משמאל מ.ת.א. 88.97 אוסף ערי וליש Rest and Repose in the Workers' Societies' Rest Houses, 1940s Poster, litho-offset, 50.3x34.3 TAMA 88.97 Collection of Eri Wallish</p>
131	<p>אסם, 56 סוגים, שנות ה־40 של המאה ה־20 כרזה, הדפס אבן־אופסט, 49x34 W/ו, וליש, מתחת ללוגו סידנר ומעליו וליש, למטה מימין גרפיקה גב בצלאל ליטו אופסט, למטה מימין מ.ת.א. 88.64 Osem, 56 Types, 1940s Poster, litho-offset, 49x34 TAMA 88.64</p>	126	<p>הדרן – שתיית ועוד רצית, שנות ה־40 של המאה ה־20 אשד, גת, רמון כרזה, הדפס אבן־אופסט, 50x35 W/M, למטה משמאל אוסף ערי וליש Hadran – Drink Some and You Will Want More, 1940s Poster, litho-offset, 50x35 Collection of Eri Wallish</p>
132	<p>גברת תמר מציגה: תמצית־מרק אסם, 1958 בקירוב התבלין לכל תבשיל כרזה, הדפס אופסט, 32.3x48</p>		

כרזה, הדפס אבן־אופסט, 47.4x68.8
ולישי, למטה משמאל
מ.ת.א. 88.90
Bottom:
"Tabim", Stamp Exhibition, Jerusalem, 1954
Poster, offset lithograph, 47.4x68.8
TAMA 88.90

136
מתוות לסמל משטרת ישראל, 1948
עיפרון על נייר, 10.9x15; 7.6x14; 6.7x7.4
אוסף ערי ולישי
Sketches for the Israel Police Emblem, 1948
Pencil on paper 10.9x15; 6.7x7.4; 7.6x14
Collection of Eri Wallish

137
ימין למעלה:
מתווה לסמל המדינה, 1948
עיפרון על נייר פרגמנט, 16x14
אוסף ערי ולישי
Top right:
Sketch for the state emblem, 1948
Pencil on parchment paper, 16x14
Collection of Eri Wallish
ימין למטה:
מתווה לדגל המדינה, 1948
גואש על נייר מודבק לנייר חום, 14x10.5
אוסף ערי ולישי
Bottom right:
Sketch for the Israeli flag, 1948
Gouache on paper mounted on brown paper, 14x10.5
Collection of Eri Wallish
שמאל למעלה:
2 מתוות לסמל המדינה, 1948
למעלה: גואש על נייר מודבק לנייר חום, 11x8.5
למטה: דפוס בלט על נייר חום, 5x6.2
אוסף ערי ולישי
Top left:
2 sketches for the emblem of the state, 1948
Above: Gouache on paper mounted on brown paper, 11x8.5
Below: Relief print on brown paper, 5x6.2
Collection of Eri Wallish
שמאל למטה:
מתווה לסמל המדינה, 1948
עט לבד, גואש והדבקה על נייר חום מודבק לנייר לבן, 12x9.5
אוסף ערי ולישי
Bottom left:
Sketch for the state emblem, 1948
Felt-tip pen, gouache, and collage on brown paper
mounted on white paper, 12x9.5
Collection of Eri Wallish

ולישי, למטה משמאל
מ.ת.א. 88.98
Mrs. Tamar Presents: Osem Soup Mix, ca. 1958
Poster, offset print, 32.3x48
TAMA 88.98

133
מימין:
30 שנות אסם, 1972
כרזה, הדפס אופסט, 50x35
אוסף ערי ולישי
Right:
30 Years of Osem, 1972
Poster, offset print, 50x35
Collection of Eri Wallish
משמאל:
משהו מיוחד, פאר החיטה, אסם, 1960 בקירוב
איטריות, מקרונים, ספגטים, פתיתים
כרזה, הדפס אבן־אופסט, 49x34
ולישי, למטה משמאל
גב גרפיקה "בצלאל" בע"מ, תל־אביב, למטה מימין
מ.ת.א. 88.63
Left:
Something Special, The Glory of Wheat, Osem, ca. 1960
Poster, litho-offset, 49x34
TAMA 88.63

134
תבול – תערוכת בולים לאומית, 1949
ב־ז' אייר תש"ט, 1.6 מאי, 1949, תל אביב, בית ארלזוורוב
כרזה, הדפס אבן צילומי־אופסט, 49.7x34.8
ולישי, למטה ימין
פוטו ליטו, א. לוין־אפשטיין בע"מ, תל־אביב, למטה מימין
מ.ת.א. 88.146
"TABUL" National Stamp Exhibition, 1949
Poster, photolitho-offset, 49.7x34.8
TAMA 88.146

135
למעלה:
חבילות ישר לביתך – שרות דואר חדש נוסף, 1956
כרזה, הדפס אבן, 49.5x70
ולישי, למטה מימין
ליט. צ. גרבול, למטה משמאל
המדפיס הממשלתי, למטה מימין
מ.ת.א. 88.92
Top:
Packages Straight to Your Home – A New Postal Service, 1956
Poster, lithograph, 49.5x70
TAMA 88.92
למטה:
תבים, תערוכת בולים, ירושלים, 1954
גמנסיה עברית, רחביה, סוכות תשט"ו

138

4 מתוות לדגל המדינה, 1948

גואש על נייר, 8x12 כ"א

אוסף ערי וליש

4 sketches for the Israeli flag, 1948

Gouache on paper, 8x12 each

Collection of Eri Wallish

139

למעלה:

מתווה לדגל המדינה, 1948

גואש על נייר אפור מודבק על נייר לבן, 8.2x12.2

אוסף ערי וליש

Top:

Sketch for the Israeli flag, 1948

Gouache on gray paper mounted on white paper, 8.2x12.2

Collection of Eri Wallish

למטה:

מתווה לדגל המדינה, 1948

גואש על נייר, 11.9x15.6

אוסף ערי וליש

Bottom:

Sketch for the Israeli flag, 1948

Gouache on paper, 11.9x15.6

Collection of Eri Wallish

140

האם תרמת את תרומתך? (קוואמה נקרומה), 1958

כרזה, הדפס אבן-אופסט, 99.5x70

Wallish, למעלה מימין

מ.ת.א. 88.128

Have You Made Your Contribution? (Kwame Nkrumah), 1958

Poster, litho-offset, 99.5x70

TAMA 88.128

to participate in the congress. On the day of his passing, Sunday morning, May 15, 1977, he still asked us to bring to the hospital a publication he made for one of his clients for him to proof. We went out to take care of some procedural matters. When we came back, we were told his heart stopped.

Dina and Eri

Childhood Memories

We hold and cherish many touching memories of our father, who was a warm and loving family man. Many of them also involve his artistic side. Our father was an artist, a man of labor, and a Zionist through and through. He had profound commitment to precision and a strong work ethic.

As children, we used to stand by his desk for hours, and watch him draw and paint. He had a confident hand, and the paintings seemed to be done effortlessly, with a single stroke. At times he would ask us to pose in a certain manner or hold an object at a special angle, so that the resulting painting would be accurate and authentic. He used to set up different objects, fruits and flowers, to capture the shadow, the angle, and the right perspective. He rarely relied on photographs. This accuracy is discernible in all of his works: in the posters, advertisements, and drawings. In retrospect, we realize how much work and thought went into every painting and design; nothing was done haphazardly. At home we had many art books, history books, and books about the Land of Israel. When he had to draw or model an image, he used one of these books for inspiration, to learn about the historical truth, to get the details correctly, and convey the right message.

He used to carry us on his shoulders and go out for a hike in nature, in the fields and orchards which surrounded Herzliya at the time. He taught us to observe and see, to discern nuances and be aware of their impact. He explained what perspective was, and how the colors evolve with the changing light. He had endless patience for his children, and later on—for his grandchildren. Their favorite game was to draw a line, a circle, or a square, and then ask him to paint and transform it into all kinds of things.

When he came home from his Tel Aviv office, he would continue making sketches and drawings for advertisements, catalogues, and packages for his clients, such as Oniyah, Tnuva, ZIM, Osem, and others. For him, the family, art, and work were inseparable in all areas of life. Our games revolved around painting, and on holidays and birthdays the presents were always accompanied by amusing, meticulously hand-drawn cards. In the evenings he used to go out for a walk to clear his head, and visit his grandchildren who lived nearby. One of his greatest hobbies was working in his garden. He loved planting flowers, hoeing and weeding, and did all these with the same gravity he invested in his art.

Our father died suddenly, while working on the final plans of the International Advertising Congress which was to take place in Israel for the first time. He was taken to the hospital on Saturday night, only a fortnight before the opening, and never got

Wallish left his imprint on the history of Israeli graphic design, and the history of the State as a whole, through his designs for Israel's first stamp series, its Declaration of Independence scroll, and the myriad posters for both national and commercial entities. As aforesaid, his seat is reserved in the middle of the front row, with a slip of paper attached to its back bearing only one word: Wallish.

- 1 Eri Wallish, Otte Wallish's son, in an interview with the author in preparation for this essay, Raanana, December 29, 2014.
- 2 See Mordechai Naor, **The Friday that Changed Destiny: 5th Iyar 5708 (May 14, 1948)** (Tel Aviv: Yehuda Dekel's Library, 2013).
- 3 Alec Mishory, **Look and Behold: Zionist Icons and Visual Symbols in Israeli Culture** (Tel Aviv: Am Oved/Ofakim, 2000), pp. 121-122 [Hebrew].
- 4 Mati Meyer, cat. **Product of Palestine: Promotion, Design, and Advertisement, 1923-1948** (Jerusalem: The Israel Museum, 1997), p. 17 [Hebrew].
- 5 Cat. **Commercial Art of Palestine** (Tel Aviv: Association of Jewish Commercial Artists in Palestine, 1938), n.p.
- 6 Batia Donner, "Hebrew Graphic Design," cat. **Hebrew Graphics, Shamir Brothers Studio**, trans. Daria Kassovsky (Tel Aviv Museum of Art, 1999), p. 66.
- 7 Batsheva Goldman-Ida, cat. **"One Front, One Nation": Posters from the Zionism 2000 Collection, 1920-1960** (Beit Yehoshua & Ramat Gan: Zionism 2000 & Shenkar College, 2012), n.p.
- 8 Ibid., ibid.
- 9 See Batia Donner, "The Boundaries of Affiliation: The Formulation of Iconographic Motifs in Left-Wing Posters," in Shlomo Shealtiel (ed.), **Art in the Service of Ideology: Hashomer Hatzair Political Posters 1937-1967**, trans. Daria Kassovsky (Givat Haviva and Sde Boker: Yad Yaari and the Ben-Gurion Research Center, Ben Gurion University of the Negev, 1999), pp. 164-163; 80-81 [Hebrew].
- 10 Donner, cat. **Hebrew Graphics, Shamir Brothers Studio**, p. 75.
- 11 David Tartakover, cat. **Franz Krausz: Posters**, trans. Naomi Ben-Yaacov (Tel Aviv Museum of Art, 1981), p. 28.
- 12 Goldman-Ida, cat. **"One Front, One Nation."**
- 13 Yanek Iontef, "The Typographical Styles in the *Oeuvre* of the Shamir Brothers," in cat. **Hebrew Graphics, Shamir Brothers Studio**, p. 59.
- 14 From an unfinished book which Otte Wallish began writing during his last years. From Eri Wallish's Collection.
- 15 Yaacov Tsachor (ed.), **Israel Postage Stamps 1948-1998**, cat. #13 (Jerusalem: The Postal Authority / Israel Philatelic Service / Keter, 1998), p. 1.

which accentuates the other elements without creating a distraction. The color contrast between the blue background on the one hand, and the white smock and pale face of the wounded man, on the other, reinforces the poster's dramatic effect. A key element of the poster is the typography. Wallish uses two fonts. The Hebrew word "Stop" (עצור) in conspicuous red is rendered in handwriting, creating the sense of a personal appeal. The rest of the text is presented in large block letters across the bottom of the poster. Wallish uses a heavy, square-shaped, sans-serif typeface attesting to the gravity of the matter. He uses the same typeface for the smaller text at the top right, a font whose style was inspired by the Haim typeface designed by Pesach Ir-Shay in 1929. Haim was designed to adapt the Hebrew typeface to the shape of the straight-lined Latin Futura designed two years earlier by Paul Renner, in the case of bilingual works, as noted by Yanek Iontef.¹³ Renner's typeface, followed by Ir-Shay's, is based on the geometric Bauhaus style. The final element is the Red Shield of David emblem, located at the top of the poster, covering nearly one third of its height, indicating its significance.

In the last years of his life in the 1970s, Wallish began writing chapters for a book which he never completed. In these pages, held in the private collection of his son, Eri Wallish, he described his experiences from the formative events in the history of the State of Israel in which he took part as a graphic artist. He unfolds the story behind the design of the *Doar Ivri* (Hebrew Post) stamp series: Wallish was asked to submit the sketches for the stamps within a mere one day, and did it after a "sleepless night of unending work," as he recounted. "Our people had no visual national symbols during independence in the past. Autonomy was manifested by the coins minted during that time. Therefore I chose the symbols which appeared on Jewish coins some two thousand years ago. I am quite certain that on the day the stamps are issued, we will be in a state of war with the neighboring Arab countries. For this reason, I chose for our stamps coins from the period of the Jewish wars against Rome and the Bar Kokhba Revolt,"¹⁴ wrote the man who was behind the first series of stamps issued by the State.

The graphic style of the nine *Doar Ivri* postage stamps designed by Wallish in underground conditions differs from the majority of his poster designs. The stamps, which were produced by letterpress and portray Hebrew coins from the Second Temple and the Bar Kokhba Revolt period,¹⁵ were each printed in a single color, and included a realistic illustration of the coins. In this case, the printing technique clearly influenced the graphic style, and mainly the decision to use only one color in each, to distinguish between their different denomination. Later on Wallish designed a hundred stamps for the Israel Philatelic Service, the most conspicuous among them being the *Mo'adim Le'simcha* (Happy Holidays) 1948 stamps which feature a seal from the Judean kings period [p. 69].

who specialized in the design of film posters in Barcelona, a genre whose style was manifested in "the uplifted chin, the dramatic view seen from below, and the bold letters splashed at a slant across 'the screen' of Krausz's posters."⁸ Born in Czechoslovakia, Wallish immigrated to Palestine at the age of 28. Prior to immigration, he worked as a graphic artist, and was thus primarily influenced by the design style in his homeland (see Aviv Livnat's essay in this catalogue). During his studies in Vienna, Wallish was exposed to Central European design. In his posters for such organizations as MAPAI one may discern stylistic elements extracted from Communist posters, such as the extensive use of red and the visual symbols of Communist ideology. The same style was characteristic of posters of the left-wing parties in 1940s and 1950s Israel. According to Donner, the posters of the Israeli left at the time drew not only on Communist symbolism, but also on the symbols of the Socialist labor movements throughout the world, as well as on the imagery of Zionism itself.⁹

The poster for the 20th anniversary of Magen David Adom (national emergency medical service), Tel Aviv [p. 66], designed by Wallish in 1951, surrenders the influence of Central European design. It has four visual elements: the figures, the background, the typography, and the Red Shield of David emblem. Two figures are located in the center of the poster: one is a wounded man lying on a stretcher, but only his head and a small part of his upper body are visible. His eyes are shut, his head is wrapped with blood-stained bandages, and his body is covered with a blanket. The other figure is the volunteer stretcher-bearer. Here, too, the cropping enables only a peek at a part of his body dressed in a white smock. His face is not visible. His hand grips the stretcher tightly, representing him faithfully. The close-up on the wounded man's face produces a dramatic effect.

Positioning the image in the center of the poster, which generates the direct design, was influenced by the style of such German designers as Ludwig Hohlwein and Lucian Bernhard.¹⁰ The figures are rendered with detailed naturalistic realism probably after a photograph. One may identify every wrinkle in the wounded man's face and every vein in the hand of the stretcher-bearer. The wooden grooves on the stretcher pole are incredibly accurate. According to David Tartakover, the human image plays an important role in conveying the message of the poster, whether commercial or propagandist: gaining the customers' identification and admiration in order to convince them to purchase a product, order a service, or, as in the case of Wallish's poster, act on an ideological impulse.¹¹ The Israeli designers adopted this method of illustration based on photographs from European designers. The cover of the aforementioned catalogue **Commercial Art of Palestine**, for example, comprises a realistic illustration by Franz Krausz based on a photograph taken by his wife, photographer Anni Krausz, in Barcelona in 1934.¹² As background for the poster, Wallish opted for uniform dark blue,

as they were called in the 1930s—were granted a rare opportunity to enter history by designing national rather than commercial products. Some of them took up the gauntlet. They participated in one-off tenders which designers nowadays can only dream of, such as for the design of the state emblem, the first postage stamps, and the flag. None of them won the tender for the flag, since the members of the Provisional State Council decided to adopt the flag of the Zionist Organization designed during the days of the first Zionist Congress in Basel in 1897, as national flag of the State of Israel.³

*

The poster was the most widely-used medium in the practice of Israeli graphic artists until the 1960s, when it was replaced by other media for mass advertising. Wallish took his place among the leading graphic artists, designers of the Eretz-Israeli poster, among them brothers Gabriel and Maxim Shamir, Franz Krausz, and Rudi-Rudolf Dayan (Deutsch). Posters designed in Israel at the time were dominated by several graphic styles. "Unlike other places in the world which gave rise to uniform graphic traditions, applied graphics in Israel, including typography, was eclectic," Mati Meyer maintained in the catalogue **Product of Palestine 1923-1948**.⁴ The young designers, most of whom came to Palestine with the fifth wave of immigration (Fifth Aliyah) in the 1930s, were graduates of design academies in Central Europe, and had been inspired by the styles predominant in their countries of origin.

One cannot name a single graphic style typical of Wallish's posters throughout his career. Like many designers of his generation, he employed diverse visual solutions, which were updated according to the spirit of the time and adapted to each individual work, as indicated by the members of the Association of Jewish Commercial Artists in Palestine in the booklet **Commercial Art of Palestine** published in 1938: "They arrived here laden with experience, and vigorously started to apply the methods they had employed successfully in Europe to their work in Palestine. But soon enough they learned that it was not an easy job to transfer even well established conceptions that have proved useful elsewhere, to this country with its peculiar circumstances."⁵ In her essay in the catalogue of the exhibition "Hebrew Graphics, Shamir Brothers Studio" staged at Tel Aviv Museum of Art in 1999, Batia Donner maintained that the Shamir Brothers who designed the state's emblem, opted for a unique visual formulation for each of their works: "To each and every work they adapted the style and painterly means deemed most suitable for conveying the particular message."⁶

Wallish drew inspiration from many diverse sources, both local and international. At the same time, "a personal style is also the product of education and experience," Batsheva Goldman-Ida argues.⁷ To substantiate her claim, she mentions Krausz,

Reserved Seat

On Otte Wallish's Place of Honor in the History of Graphic Design in Israel

Rani Radzeli

On Thursday, May 13, 1948, at 11 a.m., Otte Wallish returned to his office on Nahalat Binyamin Street, Tel Aviv, from a press conference in which his first postage stamps for the nascent State of Israel—the *Doar Ivri* (Hebrew Post) stamps—were presented. On his desk he found a note informing him that Zeev Sherf, secretary of the Preparatory Commission of the State of Israel, was waiting for him in the Jewish Agency offices. In their ensuing meeting Sherf entrusted Wallish with the design and mounting of the set for the state's declaration ceremony which was to take place the following day at the Tel Aviv Museum. Wallish realized he had only 24 hours at his disposal, and hurried to the designated hall in the museum on Rothschild Blvd. He purchased an admission ticket to disguise the nature of his visit, which was dubbed "top secret," and started surveying the place. Throughout the night between Thursday and Friday, Wallish and his team exerted themselves on installing the décor for the ceremony. Wallish phoned his neighbors and asked them to tell his wife, Helly, to come to the ceremony the next day dressed in her best, and bring a suit for him.¹ Wallish had already been entrusted previously with the technical and artistic organization of the Zionist Congresses and the People's Council meetings, but this was the first time he was asked to perform such a task within 24 hours.² After hard, intense work, the set was done on Friday afternoon, only a few hours before the Declaration. As part of the hall's preparation for the ceremony, Wallish erected background walls, and installed the honorary platform, the carpets, flags, and seats in the hall, including reserved seats for the nation's leaders.

By the same token, Wallish's seat is also reserved in the front row of the hall of fame of great Israeli graphic designers. Wallish, who was responsible, among others things, for the typographic/calligraphic design of the Proclamation of Independence, earned his status thanks to five decades of work, beginning in the 1930s, during which he designed a wide range of graphic products. The bulk of his work was executed in collaboration with his partner, Dr. Ernst Mechner, with whom he worked until 1947. Like the majority of designers from his generation, Wallish divided his work between public-national customers and commercial customers. He designed for the JNF (Jewish National Fund) and Keren Hayesod (Palestine Foundation Fund), as well as for companies such as Thuva and Osem. The graphic designers of Wallish's generation—the "applied graphic artists,"

- 2 The artists' enthusiasm may be related to the fact that they identify an opportunity to construct a creative utopia *ex nihilo*. For an elaboration see: Victor Margolin, **The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946** (Chicago: University of Chicago Press, 1997).
- 3 Nation-building processes range between the constructivist-structural phase in which the state authorities come into being, the phase of the national narrative's constitution, during which the national myth is constructed, and the design phase in which the symbolic stratum characteristic of the nation is shaped. The nation-building phase was little explored in the visual context; see, among others: Benedict Anderson, **Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism** (London and New York: Verso, 1983). See also: Murray Edelman, **The Symbolic Uses of Politics** (Urbana: University of Illinois Press, 1964); Murray Edelman, **From Art to Politics: How Artistic Creations Shape Political Conceptions** (Chicago: University of Chicago Press, 1995).
- 4 Examples are several, but the most telling cases seem to be Mexico and India, two young states whose establishment was accompanied by an extraordinary creative outburst.
- 5 About Wallish's regular involvement with the Philatelic Service, see: Mordechai Naor, **The Friday that Changed Destiny: 5th Iyar 5708 (May 14, 1948)** (Tel Aviv: Yehuda Dekel's Library, 2013).
- 6 Batia Donner, cat. **To Live with the Dream**, (Tel Aviv Museum of Art, 1988), p. 128 [Hebrew]. In this context, one should note that Tel Aviv Museum of Art has explored Israel's visual culture since its establishment in general, and Israeli graphics in particular, over the years. See, for example: Batia Donner, cat. **Hebrew Graphics, Shamir Brothers Studio** (Tel Aviv Museum of Art, 1999).
- 7 For a discussion of the "Exhibition of the Fascist Revolution" (*Mostra Della Rivoluzione Fascista*), see my book: Dana Arieli-Horowitz, **Creators and Dictators: Avant-Garde and Mobilized Art in Totalitarian Regimes** (Tel Aviv: Tel Aviv University Press, 2008), p. 5 [Hebrew].

The distinction between "mobilized art" and "engaged/committed art" is crucial in this context, and not merely semantic, all the more so in Hebrew whose etymology is relatively frugal in terminology for such phenomena. While the contents of mobilized art are dictated from above, by the regime, and naturally overseen by the government, artists' choice to engage themselves is entirely voluntary, certainly in the case of democratic regimes. Mobilized art exists in dictatorships. Engaged art may exist in any type of regime, democratic or totalitarian.

In states undergoing nation building, such engagement occurs more easily. But the voluntary engagement of artists has nothing to do with mobilized art in dictatorial regimes. By the same token, the sanctions inflicted on artists in totalitarian regimes are unmatched in democracies. It is not accidental that dictatorship forced many artists to operate underground, to forgo their values, and even accept exile. Such sanctions do not apply to artists who take part in nation-building processes in a democratic regime: artists who chose not to be "engaged" or create in keeping with the dictates of the regime, could go on creating art, and their work did not suffer censorship. The fact that Wallish chose to imitate major styles prevalent in interbellum Europe does not make him a fascist or a Bolshevik artist. It does, however, reinforce the dilemma faced by an updated artist who is familiar with the major styles of the period, and wishes to utilize them in his work.

Wallish's passion for design was unprecedented, and may account for the occasional stylistic turns in his career. In the 1960s and 1970s Wallish turned to designing campaigns for leading economic entities in Israel. In those years he no longer worked as a nation-building illustrator, but rather as an illustrator who followed the path of normalization and illustrated the Israeli place. His flexibility as a designer and his willingness to develop until the very end of his artistic career is fascinating, recounting the story of a designer with unusual skills. Wallish's contribution to the building of the Israeli nation and the formulation of the visual culture which evolved in Israel is one of the most engaging stories of the period, yet untold, which deserves a place of honor in the pantheon of visual culture in Israel.

- 1 Scholarly literature commonly distinguishes between the terms "nation building," "state building," and "nation formation." For further reading on the differences between these concepts and the place of the creators (artists as well as designers) in this process, see, *inter alia*: Paul James, **Nation Formation: Towards a Theory of Abstract Community** (London: Sage, 1996); Harris Mylonas, **The Politics of Nation-Building: Making Co-Nationals, Refugees, and Minorities** (New York: Cambridge UP, 2012). In the Israeli context, this theme was addressed, among others, by Horowitz and Lissak. See: Dan Horowitz and Moshe Lissak, **Trouble in Utopia: The Overburdened Polity of Israel** (Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1989).

In the 1950s Wallish contributed significantly to the campaigns of political organizations, such as MAPAI (Workers Party of the Land of Israel), the Histadrut Federation of Labor, and the factories of the young state. In the catalogue of the exhibition "To Live with the Dream" held at Tel Aviv Museum of Art marking the 40th anniversary of the State of Israel, curator Batia Donner maintained that in his posters, Wallish helped enhance Ben-Gurion's image, thereby complying with MAPAI's demand to "adapt itself to the historical changes by adopting notions previously used in Revisionist pamphlets."⁶ Donner thus implied Wallish's ability to mediate between right-wing and left-wing symbolization and iconography systems, which was closely linked, in my opinion, with the spirit of the time, a period in which his consciousness as a designer was shaped. This is evident in his early series of designs for the Zionist institutions, but mainly in his design for the exhibition "Fight and Work: The Face of Land and Nation" (*La-Neshek Ve-la-Meshek*) commissioned by Keren Hayesod (United Palestine Appeal), which opened at the Tel Aviv Museum in September 1943 [pp. 20, 22-26]. Wallish's design language in that exhibition echoed the "Exhibition of the Fascist Revolution" (*Mostra Della Rivoluzione Fascista*) staged in Italy in the early 1930s [p. 60]. The visual similarity between these two exhibitions⁷ is striking, raising questions about ethics in design and about the relationship between design and politics.

Wallish's works from the late 1930s to the early 1950s echo European mobilized design in the period between the two World Wars. Wallish was familiar with trends in the world of design of his time and adapted himself stylistically to the period in which he operated, as manifested in his drawing inspiration from trends in revolutionary design, whether fascist or Bolshevik.

The birth of Socialist Realism in the early 1930s was a formative moment in the history of design in the 20th century. Scholars of interbellum art have often noted the visual likeness between the revolution on the left- and right- wings, and maintained that this semblance resulted from the *zeitgeist*. This tendency to belittle the stylistic and visual differences between dictatorships on the right and on the left originates in an error, which also led Israeli scholars to argue that at the time of the establishment of the state, Socialist Realism was prevalent here and artists exerted themselves to create mobilized art. This is an erroneous assertion, utterly groundless. Even at the peak of the nation-building process, when one could have expected mobilized art to evolve, there was considerable artistic heterogeneity in Israel, which justifies, at most, the use of the term "Social Realism." In other words, even at the climax of the nation-building process there was stylistic pluralism here, and movements whose style was incongruent with the demands of the state operated with maximum freedom, virtually uncensored.

A Nation-Building Illustrator

The Case of Otte Wallish

Dana Arieli

Nation-building¹ processes are inspiring not only when they concern the construction of political and social institutions, but mainly when they involve artistic creation—design, architecture, and the visual arts. Nation building is a utopian condition characterized, among others, by construction of a visual culture *ex nihilo*, hence it triggers a spurt of unprecedented creativity among artists.² The ability to participate in the creation of a new visual consciousness has prompted photographers, architects, illustrators, and artists to be engaged in shaping the image of the new state and its diverse symbols. Later on, these images will constitute a collective image bank which constructs national consciousness, one which is identified with the newly established nation.³ Such a creative outburst—whether resulting from a revolutionary state or from a change in the system of government and/or processes of nation building—stems from the designers' awareness of the one-off nature of these processes. Designers who found themselves at this fascinating crossroad joined the ranks to design a new visual culture, e.g. in the wake of the revolution in Mexico in 1929 or after India became a democracy in 1947.⁴

Otte Wallish is an exceptional example of a nation-building illustrator. With extraordinary talent and tremendous passion for art he succeeded in giving a visual aspect to virtually anything that crossed his path. Wallish's works attest to an artist with a historical consciousness who understood the greatness of the moment and participated in modeling grand historical occasions: he was responsible for the typographical design of Israel's Declaration of Independence, he drew the emblem of the new state in the competition for the state's flag, and contributed to the design of symbols for the nascent state's government institutions, such as the police and the armed forces. Although his sketches in the competition for the state's flag did not win first prize, they indicate the depth of Wallish's unique historical insight. His involvement in formative occasions—manifested in his contribution to the interior design of the State's Declaration ceremony, the calligraphic design of the Declaration of Independence, and his involvement in the design of stamps, coins, bills, medals, and posters—was directly linked to the Zionist views he articulated even before immigrating to Palestine in 1934, among others when he accepted the appeal of JNF in Berlin to facilitate the construction and branding of the evolving Zionist institutions, e.g. WIZO.⁵

1933 was a dramatic year in Europe. Hitler's rise to power strengthened the nationalist inclinations and Nazi ideology throughout Europe, including Czechoslovakia, where fascism was not usually rooted. The economic depression of the 1930s was also felt in Czechoslovakia, and the status of the Sudetenland as hostage of Germany's expansionist policies led to tensions in the country, especially due to the Hungarians' aspiration for independence. That same year, writer Arnold Zweig held a series of talks with the *crème de la crème* of Czech Jewish youth, which remained etched in Jewish collective memory. In his last lecture, in a meeting organized by a Jewish organization at the auditorium of the new municipal library in Prague, shortly before his trip to Israel, the writer acutely warned, that there was no longer a future for the Jewish youth in Europe in light of the forthcoming destruction. His ominous words shocked Prague Jewry. Many groups of young people left Czechoslovakia that year, and Wallish's departure in 1934 may have been prompted by that jolting series of lectures. Wallish's move to Palestine, when he was already connected to the Zionist agenda as a trainee and counselor in the Jewish youth movement, and as an artist in the service of its propaganda apparatus, was only natural.

The European chapter in Wallish's life closed. He would still take part in Zionist Organization projects and in various exhibitions in Europe, but that would be from his new base in Israel. Between the blue and the white—the colors associated with Zionism and subsequently with its flag—resonates a suggestive line which, albeit not immediately visible, enables one to follow Wallish's path with greater understanding as he continued to design the renewing Zionist space with blue-and-white colors.

1 See an early sketchbook in Eri Wallish's collection.

2 A document in Eri Wallish's collection.

Poetism was thus akin to a prism of ideas originating in Berlin Dada and Russian Constructivism, which, via a tangle of dynamics, also influenced the manifestations of design and advertising in the Central European markets.

The issue of the affinities between avant-garde and national culture is highly-charged, pulling in different, even opposite directions. On the one hand, the artistic avant-garde quality is like a capsule that rises above the national aspect, striving for universality. On the other hand, avant-garde, which has a social-political facet rooted in early 19th century utopism, is formulated in national realms, often assuming a local character—e.g. Italian Futurism, Russian Cubo-Futurism, Polish Futurism, Czech Cubism, English Vorticism, etc. At times, the avant-garde quality is tied rather with the national dimension, especially in times of crisis or formation—such as in the case of the Cubo-Futurist and Constructivist avant-garde in Russia, or Futurist avant-garde and Italian nationalism.

Leading artists in the early 20th century were involved in these contradictory and complementary aspects of the relationship between avant-garde and national identity. Jewish artists who came from Europe to Israel likewise brought with them the avant-garde heritage as formed in their countries of origin, and it influenced the direction of their artistic path, even if they sometimes deserted the radical principles of European avant-garde. The major question behind avant-garde practice as a whole, especially Constructivist avant-garde, is: how can art be connected to life? Constructivism after the rift of World War I and the hope aroused by the Russian Revolution, articulated an attempt to build something new on the avant-garde rejection of the past. Advertising also kept pace, as was evident in the case of El Lissitzky, one of those who exported the ideas of Russian Constructivism to Central Europe, thereby contributing to the shaping of international Constructivism as a trend that connects consumerist culture and mass culture with high art. Creating and producing the product, seeing it through to the printing phase, the link between the planning and the production phases, and the transition from formalism to functionalism—all these elements of avant-garde artistic practice lie at the heart of advertising, bringing them closer together.

In a series of drawings created for the Jewish holiday of Purim entitled **Mishloach Manot After Purim – What Was Sent and What Was Given** (1932), Wallish depicted political and social interactions and situations experienced by Jews in various countries[pp. 53–57]. His fountain pen circled the countries of East and Central Europe, headed north to England, and arrived at Palestine. Each drawing characterized an existential Jewish situation and confronted the challenges of the time. One of them portrayed Hitler raising his hand in the Nazi salute, while his other hand holds the Boxheim documents which contained the tenets of the plan for Nazi takeover[p. 53].

is framed—only the left foot deviates from the perimeter—and it is located inside the geometry of the form and the topography, as it were, articulating them with her body parts. In Wallish's case, the figure deviates from the typographic space onto the white space, thereby giving precedence to a liberated movement which does not obey typographical laws, but rather strives to break free and move beyond them.

The picture-poem, or Poetism—a form of expression conceived by Teige, is, to a large extent, the unique contribution of the Czech avant-garde to International art. In 1923-26 many of the Czech artists who were members of Devětsil engaged in the creation of picture-poems, with the blossoming of the modern poster in the background. Their picture-poem is typified by an expression which draws away from painting and focuses on typography. It is optical poetry which sets out to locate the poetic elements in modern reality in the new era of machines and reproduction. The elements for the creation of a picture-poem specified by Teige can also form the basis for an advertising campaign or a poster, striving to link structural-aesthetic elements with elements of imagination and flight and to expose the poetic quality of an object or a product.

In the picture-poem Greeting from the Journey (1924), as in other works, Teige advanced a journey lyricism—an attempt to refine the magic of experience and the fascination with another place. Wallish, too, used this lyricism in designing a brochure for the promotion of tourism to Palestine with the symbol of the palm tree and Orientalist lines^[P. 80]. He sketched a skyline which connects the sky and the sea with the palm tree, which echoes the waterline of the Syrian-African Rift Valley in Israel's map. Wallish's "tourist," however, is called upon to visit the Land of Israel and experience an unmediated link with the place, whereas in the picture-poems, the Constructivist dimension is felt under the poetic composition in an attempt to convey personal impressions while creating a more distant external point of view.

The photomontage or assemblage, as well as the various observation angles made possible concurrently—from a map, a photograph, or a word—are techniques equally used in advertising. The product or project which the ad wishes to promote has a form and a title, as well as a mental and imaginary world associated with it, which opens up different channels for its sales and marketing. This is important to the link between Poetism and advertising, phenomena which share an array of depth connections, although they seemingly belong in different registers of cultural practice. They share an internal affinity with the other on the level of country or place, as well as the assemblage and multimedia qualities of technique, and above all—the refinement of an expression which brings together a visual image and a poetic idea. The diverse elements included in the advertising poster, which are harnessed for the promotion of the campaign, resemble a collection of elements and associations gathered harmoniously in a picture-poem.

to shake off these shackles. The freedom to which Czech avant-garde strove introduced new possibilities to which Wallish was naturally inclined, but since he harnessed all of his creative efforts to Zionism and contributed to quintessential aspects of the propaganda of the Zionist institutions, the missing link—namely, the influence of Czech avant-garde on his work—remained latent. By the same token, the status of Teige and many members of Devětsil in the historiography of art remained unstudied for many years, due to their rejection of Socialist Realism at the later phase of their activity, but mainly due to postwar amnesia. The work of various artists in Central and Eastern Europe, which became blurred over the years, is being granted its due place in contemporary historiography only now.

In 1929 JNF Prague published a book of works by Wallish, ABC [pp. 84-89], gathering prints in black and white for rhyming phrases in Latin alphabetical order. Each page contains an illustration accompanied by a slogan or an idea celebrating JNF work. Three years earlier, in 1926, Nezval's book Abeceda was published in Prague—a collection of poems based on the shape of the letters, accompanied by Teige's illustrations. The book garnered great acclaim due to its innovativeness which relied on Constructivism and photomontage in an attempt to create what Teige dubbed "typofoto." Wallish seems to have responded to that book both structurally—in the JNF project, and stylistically—in an advertising campaign conceived in his Prague studio.

The latter was one of Wallish's first independent projects in his advertising studio in the early 1930s. Commissioned by Helly Weissenstein's (later to become his wife) *Gymnastik Institut*, it contained a series of photographs showing her as a gymnast in action, which was incorporated in various brochures. An especially dynamic image was selected for the cover, where she is seen spreading her hands sideways in a striking springing posture [p. 50]. The gymnast's flight and lightness are enhanced by the pink rectangle. Her right hand touches the rectangle line, while her other limbs reach beyond the rectangular perimeter in a manner which generates visual sophistication based on the gap between the different spatial sensations conveyed by the geometric shape and the human geometry. The minimalist design, in the spirit of the Bauhaus, is evident in the topography and the Constructivist composition.

The treatment of the photographed figure, set against the backdrop of a geometric shape, echoes Moholy-Nagy's study in this direction in such works as the photomontage Jealousy (1927), as well as in the covers of influential magazines, including Das Illustrierte Blatt and Berliner Illustrierte Zeitung, whose September 1928 cover portrayed a gymnast in a similar pose inside a frame. Teige, who posed a dancer in alphabetic postures [p. 50], thus reflected the importance placed on typography by international Constructivism, although this work already surrenders his idiosyncratic signature, which will develop in the Surrealistic direction to which he adhered in the 1930s. In Teige's case, the figure

Concurrent with his work at the JNF, Wallish opened an advertising studio in Prague, which soon became one of the most successful graphic offices in the city, focusing on projects for both the Jewish and the Czech markets^[pp. 47–48]. Wallish's work in advertising may be viewed against the backdrop of the developments in the field and the processes of modernization at the time, and in the context of the Zionist propaganda to which he was committed. At the same time, to my mind, it should also be read vis-à-vis internal developments in Czech art. The unique expressionist vein of the Cubism which dominated the Czech scene during the first decades of the 20th century, was evident not only in painting and sculpture, but also in the fields of design and architecture. Cubist practice was a radical formalist revolution aimed at liberation from the fetters of the arts-and-crafts design expression à la the Secession, which had dominated Central Europe theretofore. As a young artist, Wallish encountered Czech avant-garde during the 1920s, when it was characterized by a penchant for Constructivism and Poetism, and in the early 1930s, when the functionalist trend grew stronger. These inclinations influenced the various artistic manifestations, including design and typography.

The pioneer of Czech avant-garde, artist, graphic designer, photographer, and typographer Karel Teige (1900-1951), a leading figure of the avant-garde group Devětsil, was well versed in Russian Constructivist book design and basic Bauhaus typography, and was among those who imported modern expression to Czechoslovakia. In his formative essay "Modern Typography" (1927), Teige presented his views, which had been influenced by the Constructivism of László Moholy-Nagy, El Lissitzky, and Jan Tschichold, and wrote about the need to liberate modern typography from decorativeness and academism. Many avant-gardists abandoned painting for photography, cinematography, kinetic art, and other artistic expressions which drew away from pure painting. Just as Cubism assumed a unique Cubo-Expressionist version in Czechoslovakia with Bohumil Kubišta's work, so Czech Poetism a-la Teige, Vítězslav Nezval, and Devětsil employed the Constructivist infrastructure to formulate idiosyncratic poetics. The group, which began operation in Czechoslovakia in the early 1920s, reflected a predilection for advertising, tourism, sports, and cinema, and strove for a new synthesis of popular culture and art.

This distinctive trend in Czech art at the time may account for the place taken by advertising in art and culture. The poster acquired a near-mythological status, especially in view of the attempt to cut it off from its socialist propagandist role and use it to convey broader messages linked with the mundane, practical aspects of life. In a manifesto published in the review **Disk** (1923), Teige issued the call: "Be a poster! Advertise and project a new world." Wallish's move toward advertising and the use of the poster drew not only on the direct line linking to contemporary Socialist design, as indicated mainly by his later designs, but also, mainly, on the link to the Czech language of design which sought

and animals.¹ In a wartime drawing (1917), he depicted scenes of soldiers in the front line trenches [p. 44]. At eleven he drew sketches of soldiers on the barbed wire fences or mountainsides observing the enemy facing them. That same year he drew the Habsburg Castle [p. 46] in the Swiss canton of Aargau, one of the symbols of the disintegrating Habsburg Empire. He signed his name in traditional Gothic script, which would later give way to modern 20th century typography.

In the interwar period, the Jews found themselves a "third nation" in the conflicted territory claimed by both the Germans and the Czechs, and split into different factions: one group adhered to the Czech national revival and sought a Jewish Czech identity; another kept its allegiance to the Judeo-German culture; there were the national Zionist Jews, and there were also Jews who opted for assimilation. The tension between the Czech-Jewish identity and the Zionist identity was also discernible in the youth movements. In 1919 a decision was made to change the name of the Czech Jewish youth movement "Blau Weiss" to "Blue-White"; the movement enhanced the Zionist inclination of its activity, and largely cut its ties with the German mother movement Wandervogel.

After completing his elementary schooling, the young Wallish moved to Vienna for secondary education in art. Znaim, located on the southern border of Moravia, sustained a stronger affinity to Vienna than to Prague. As Wallish himself attested, his studies did not last long: "I spent more time taking care of Jewish youth who came to Vienna with the stream of Jewish refugees," he wrote. "I left the university in Vienna and all my aspirations for an academic career. I joined the dream movement in Czechoslovakia and began agricultural training toward immigration to Palestine."² The young Wallish's unmediated encounter with the rich, eclectic Jewish world of Vienna reinforced his Jewish identity.

Wallish left Austria and returned to the Czech lands, where he was active in the Blue-White youth movement as a counselor, and in the movement's propaganda image-building section. A popular poster which he designed for the movement [p. 47] featured a Czech boy looking straight ahead with a smile on his face, carrying a drawn circle bearing the movement's name. Sketched in Jugendstil lines in the background are a white flag, and a blue flag with a Star of David on it—the symbol Wallish would address later in his career, when he submitted his proposals for the State of Israel's flag—fluttering in the wind over a pup tent. Wallish combined his commitment to the Zionist youth movement with his love of art. His outstanding drawing, design, and illustration abilities were manifested in the various journals he recorded during conventions, and in the production of printed matter and brochures for the movement. His works caught the attention of the heads of the general Zionist Propaganda Department, and in 1929 the JNF asked him to move to its Berlin offices to advance and implement propagandist and organizational graphic works.

The Line Between Blue and White

Otte Wallish in Europe

Aviv Livnat

Otte Wallish's visual world should be construed along the axis linking Znaim (present day Znojmo in the Czech Republic) with Vienna, Prague, and Berlin, places where he lived and worked during the 1920s and early 1930s. It is a topographical line uniting different trends and influences of landscape, society, and culture. For Wallish, it was also the starting line to another distant spot, southeast of the aforesaid axis: Tel Aviv. Wallish arrived in Tel Aviv in 1934, but his heart had yearned for it from an early age, when he participated in Zionist movement activity as a member of "core" groups of the Blue-White movement in Czechoslovakia, and when he contributed to the visual aspects of Zionist image-building in Europe. In this respect, Wallish's work in Israel was a natural continuation of his activity in Europe, and he may be regarded as one of the major contributors to the visual layout of the renewing Zionist cultural establishment. It is precisely in the light of Wallish's design corpus, which was formulated with the establishment of the State and in its first decades, and took on a mobilized national character, that I would like to propose an initial examination of a suggestive line, which strives to pinpoint the influences of East European expression from Wallish's artistic habitat that may shed light on his entire oeuvre.

The Moravian town of Znaim, where Wallish was born in 1906, was a part of the Austro-Hungarian Empire which brought together a large group of nations, regions, languages, and cultures, regulated by a long historical process under the Imperial wings of the Habsburgs. This tangled ethnic mosaic at the heart of Europe was the source of great cultural power as an incubator for complex expressions nourished by intercultural diversity; at the same time, it also demarcated the conflicted land in whose expanses the fuse which ignited World War I evolved. In 1918, with the end of war, Czechoslovakia was established as a union of the Czech and Slovak regions. The Czech lands, and Prague as the capital of the new state, dominated the federation, also including a large number of German nationals in the Sudetenland. In those years, Znaim was home to some 800 Jews, who contributed to the development of the town known for its pickle (chiefly pickled cucumbers) industry.

Wallish was an 8-year old boy when the war broke out, and a 12-year old youth when it ended. After the establishment of the Czechoslovak state he continued to develop his precocious skills as a draftsman and painter of landscapes, interiors, human figures,

- 41 The graphic designers and artists working during those years were expected to be socially engaged (the artist Yohanan Simon, a friend of Wallish, was especially active in this domain). A similar ideal of artistic engagement was embraced at that time in other countries such as Mexico, where artists including Diego Rivera, David Siqueiros, Leopoldo Mendez, Pablo O'Higgins and others created mural, prints, and cheap linocuts that served as forms of mass advertising. (See Emanuela Calò, "Social Justice Made by the People," in **Mexico: Art for the People, Works on Paper from the Museum Collection** (exh. cat.), Tel Aviv Museum of Art, 2013. In Europe, notable among such socially engaged artists are the Italian Renato Guttuso and the Flemish artist Franz Masereel. Gideon Ofrat, "The Dialectics of the '50s: A Hegemony and a Plurality," in Galia Bar-Or and Gideon Ofrat, **60 Years of Art in Israel, the First Decade: 1948–1958**, Museum of Art, Ein Harod, 2008, p. 21.
- 42 Azaryahu, "In the Eyes of the Beholder," p. 134 and on.
- 43 This state emblem was chosen, as already mentioned, after a long series of deliberations, in the course of which Wallish's proposals were discounted in favor of the one submitted by the Shamir brothers (Mishory, **Lo and Behold**, pp. 138–174; Donner, **Hebrew Graphics**, pp. 10–11.
- 44 Mishory, *ibid.*, pp. 165–177.
- 45 Tartakover, **Franz Krausz – Posters**, p. 13. For a discussion of the *menorah*, its meanings, and the uses of this state emblem, see: Mishory, **Lo and Behold**, pp. 163–199. For combinations of Israeli and Jewish, as well as old and new motifs, see: Haim Grossman, "The History of Israel's 30th Independence Day Poster," **Israel 8**, 2005, p. 100, in Hebrew.
- 46 Batia Donner, **Propaganda and Vision, Soviet and Israeli Art 1930–1955** (exh. cat.), The Israel Museum, Jerusalem, 1997, p. 13.
- 47 Tartakover, **Franz Krausz – Posters**, p. 13.
- 48 Donner, "The History of Applied Graphics," p. 543.
- 49 Avivit Agan Dali, "Values of 'Conquering the Wasteland' to Make the Desert Bloom and Their Graphic Expressions in Otte Wallish's Advertising Graphics (1948–1960)," in **Social Issues in Israel**, Ariel University, Issue no. 18, Summer 2014, p. 113, in Hebrew.
- 50 Azaryahu, "Water Towers in the Landscape of Memory: Negba and Yad-Mordechai," in Mordechai Omer, ed. **Water Towers in Israel 1891–1993** (exh. cat.), Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University, 1993, p. 37.
- 51 David Tartakover and Amnon Dankner, **Where We Were and What We Did, An Israeli Lexicon of the Fifties and Sixties**, Jerusalem: Keter, 1996, p. 200, in Hebrew.

- 23 Sela, "Photography in Palestine in the 1930s–1940s," p. 54; **Ha'aretz**, February 21, 1943. Photographs of installation views from: Sela, *ibid.*, pp. 54–55.
- 24 Speech in the collection of Eri Wallish.
- 25 Partial documentation of this exhibition is found in Sela's catalogue; the preparatory sketches for the exhibition are from the collection of Eri Wallish.
- 26 Certificate in the collection of Eri Wallish.
- 27 The film was produced by the Urim Production Company Ltd., whose director was Leo Herrmann.
- 28 See poster in the collection of the Tel Aviv Museum of Art with the figure of the pioneer sowing the field, without the inscription, and the poster in the Zionist Archives with the pioneer and the inscription. See Gideon Ofrat, "The Graphic Archetype of the Pioneer," in **The Archetype of the Pioneer in Israeli Art** (exh. cat.), The President's House, Jerusalem, 1982, p. 20.
- 29 In 1933, Arlozorov began acting to bring German Jews to Palestine and to organize the Transfer program. This program provoked significant protest in the local Jewish community, and one hypothesis is that he was assassinated due to his involvement. The identity of the assassins, as well as their motive, remain unknown to this day.
- 30 See "At the Arlozorov Exhibition," **Bama'ale**, 1943, Wallish Archive.
- 31 A project to commemorate Arlozorov, who called to purchase and settle land.
- 32 The myth of "Herzl's cypress" describes the resuscitation of a burnt or felled tree as a symbol of the country's forestation. The confusion between the cypress and fir tree has a long history in Jewish sources. See Alec Mishory, **Lo and Behold, Zionist Icons and Visual Symbols in Israeli Culture**, Am Oved Publishers, Tel Aviv, 2000, pp. 256–260.
- 33 This sentence is taken from the Declaration of Independence: "Accordingly, we members of the People's Council, representatives of the Jewish community of Eretz-Israel and the Zionist movement, are here assembled on the day of the termination of the British Mandate over Eretz-Israel and, by virtue of our natural and historic right and on the strength of the resolution of the United Nations General Assembly, hereby declare the establishment of a Jewish state in Eretz-Israel, to be known as the State of Israel. See <http://www.mfa.gov.il/mfa/foreignpolicy/peace/guide/pages/declaration%20of%20establishment%20of%20state%20of%20israel.aspx>
- 34 Alec Mishory, "A National-Visual Design for a New State," in **The Jewish Art Scene in Israel, 1948–1949**, Ben-Gurion Research Institute for the Study of Israel and Zionism, Ben-Gurion University of the Negev, 2013, pp. 227–230; Mordechai Naor, *ibid.*, p. 27.
- 35 Mishory, *ibid.*, pp. 231–236; Naor, *ibid.*, p. 29.
- 36 The first sketches for the stamps were created prior to the declaration of the establishment of the state (they were commissioned in April 1948). Wallish had inscribed the name "Yehudah" on the first sketch. It was later changed to "Hebrew Postal Service."
- 37 Mishory, **Lo and Behold**, pp. 224–227.
- 38 Rachel Arbel, ed., **Blue and White in Color: Visual Images of Zionism, 1897–1947**, Tel Aviv: Beth Hatefutsoth, The Nahum Goldmann Museum of the Jewish Diaspora and Am Oved Publishing, 1996 (especially pp. 11–33, 55–83. The images appear throughout the catalogue).
- 39 Azaryahu, "In the Eyes of the Beholder," **Israel 1**, 2002, p. 137; Mishory, **Lo and Behold**, pp. 240–274.
- 40 Mishory, *ibid.* Donner, **Hebrew Graphics – Shamir Brothers Studio**, pp. 10–11.

- 10 Tartakover, **Franz Krausz – Posters**, p. 8.
- 11 The exhibitions and fairs held from the nineteenth century onwards served as a propaganda tool for the promotion of both international and national political processes. These exhibitions, such as the Levant Fair, featured the national pavilions of the participating countries, and were designed to present a positive image of these countries and to showcase their national ethos. The international exhibitions also played an important local and national role in consolidating the collective identity and memory of the country where they were held. During the 1930s, the Palestine pavilions at the international world fairs played an important role in Zionist propaganda, and were aimed at convincing both Jews and non-Jews of the importance of the Zionist enterprise and its success. Although the organization of these pavilions was not backed by a sovereign state, their presence alongside other national pavilions constituted a political statement and reiterated the Zionist demand for sovereignty. The international exhibitions in Palestine were part of the Zionist movement's propaganda system, and were designed to present the achievements of the country's Zionist community. They may thus be seen as part of the process of consolidating the local Jewish community's collective identity. (See: Maoz Azaryahu, "A Brief and Concentrated Image of Our Ambitions and Problems": The Israeli Pavilion at the World's Fair, Brussels 1958," in *Israel* 6, 2004, pp. 1-5; see also Ophira Gravis Kowalski and Yossi Katz, "The First International Exhibition in Jerusalem, 1953," *Israel* 20, 2012, pp. 157–158, in Hebrew.
- 12 Ya'akov Shavit and Gideon Bigger, "The History of Tel Aviv: From the First World War to the Outbreak of the April 1936 Riots," in **The History of Tel Aviv**, Vol. 1, **The Birth of a Town (1909–1936)**, Tel Aviv University, 2001, pp. 132–134, in Hebrew.
- 13 See Rami Semo, undated, arts-old.tau.ac.il/departments/images/stories/theatre/...rami.pdf
See also **Davar**, February 1, 1935, p. 10, in Hebrew.
- 14 See "Bialik Days," in **Davar**, April 29, 1935, p. 6.
- 15 See H.H. Thon, **Jüdische Rundschau**, September 6, 1935.
- 16 "Die hebräische Sprache lebt! Israelitisches Familienblatt," September 10, 1936.
- 17 See "Jeme Bialik," **Jüdische Rundschau**, July 31, 1936.
- 18 Rona Sela, **Photography in Palestine in the 1930s–1940s**, Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad and Herzliya Museum of Contemporary Art, 2000, p. 56, in Hebrew. See also collection of Eri Wallish – advertising poster from the exhibition.
- 19 See invitation to the exhibition "Fight and Work, The Face of Land and Nation" at the Tel Aviv Museum of Art, 1943 (Sela, *ibid.*, p. 52, collection of Eri Wallish).
- 20 From a letter written by Moshe Chelouche, Chair of the Acting Committee of the museum's Board of Trustees, to Keren Hayesod's Board of Directors, October 11, 1942. Sela, *ibid.*, pp. 53–54.
- 21 See letter sent by Leo Herrmann, general secretary of Keren Hayesod, to the artistic director of the museum Dr. Karl Schwarz, and to the administrative director Moshe Kaniuk, in which he wrote: "This exhibition is dedicated to describing the Zionist community's functions and actions at this time in both the agricultural and military spheres [...] we have no intention of covering up for the propaganda function of the exhibition, yet due to the doubts that have been expressed, we emphasize that we would like to deliver our propaganda in accordance with a high artistic standard" (Sela, *ibid.*, p. 53).
- 22 Gilad Melzer, "In Praise of Labor," **Yediot Aharonoth**, October 15, 1999.

- 1 This expression was borrowed from Leo Herrmann's opening words for the exhibition "Fight and Work, The Face of Nation and Land." Herrmann was the general secretary of Keren Hayesod. The exhibition took place at the Tel Aviv Museum in 1943 (see below).
- 2 His original name was Otto. According to his son, Eri Wallish, following his arrival in Palestine he preferred to be called Otte. Over the years, his last name was spelled several different ways, including Wallisch and Wallish.
- 3 David Tartakover, **Franz Krausz – Posters** (exh. cat.), Tel Aviv Museum, 1981, p. 8.
- 4 Batia Donner, **Hebrew Graphics – Shamir Brothers Studio** (exh. cat.), Tel Aviv Museum of Art, 1999, p. 6; Tartakover, *ibid.*, p. 8.
- 5 In 1930–1938, the number of factories in Israel doubled from 624 to 1,345. 15 new industrial buildings were constructed, among them the Dubek, Volcan, and Na'aman factories. During this period, Dr. Ernst Mechner and Otte Wallish designed various publicity items for Israeli agricultural producers and for Tnuva, which was established in 1926. See Tami Shatz, **Product of Palestine 1923–1948 – Promotion, Design, and Advertisement** (exh. cat.), The Israel Museum, Jerusalem, 1997, pp. 6-7.
- 6 Batia Donner, "The History of Applied Graphics," in Zohar Shavit, ed., **The History of the Jewish Community in Eretz-Israel Since 1882, The Construction of Hebrew Culture in Eretz-Israel** (Part I), Jerusalem, The Israel Academy of Sciences and Humanities and the Bialik Institute, 1998, p. 544, in Hebrew.
- 7 **Product of Palestine 1923–1948**, p. 9; Applied Graphics in Eretz-Israel, Association of Hebrew Painters for Applied Graphics in Eretz-Israel, 1938; Bat-Sheva Margalit Stern, "Mothers at the Front': The Struggle for 'Local Produce' and the Conflict Between National Interests," in **Israel 11**, 2007, p. 101, in Hebrew.
- 8 The 1930s, which began as a period of economic and demographic growth for the Jewish community in Palestine, ended with an economic crisis and widespread unemployment. During this decade, the internal tensions within the Zionist community grew significantly, resulting in some cases in open defiance of the community's elected institutions. Numerous labor strikes were declared and broken, and the country's Arab population protested violently against the strengthening of the Zionist community (as given expression in the third White Paper issued in 1939). See Margalit Stern, *ibid.*, pp. 91-92, 100. (See poster concerning the division of the land and the White Paper).
- 9 The struggle for the consumption of local Jewish products and the methods it advocated met with resistance both from the British Mandate and from local economic bodies and Jewish organizations abroad. This resistance was initially directed against the aggressive dealings of the Product of Palestine Consumers' League (as represented by its agricultural department) with merchants who did not cooperate with them, as well as against department members accused of corruption and of receiving favors (Margalit Stern, *ibid.*, pp. 104-105). The posters, which promoted local consumption, also exemplify the tensions between different Zionist factions: so, for instance, one can note the tension between the desire to partake of the national Zionist enterprise (and the ideals of progress, allegiance to the nation, gender equality, and so forth) and between the private aspiration for self-realization (from a feminist, Mizrachi, personal, or other perspective) and for the realization of particular collective or individual interests (Stern, *ibid.*, p. 92).

came to participate in the imagery of commemoration, becoming a central element in the consolidation of a collective Israeli realm of memory.⁵⁰

The poster designed by Wallish for the Bizaron Project [p. 94] is one of the early examples of this type of imagery. The posters, propaganda exhibitions, and other publications that Wallish designed for Keren Hayesod and the JNF incorporated these images alongside those of the flag/Star of David and the *menorah*, while employing a palette dominated by the color blue. The image of a water tower already appeared in the early propaganda exhibitions organized during the 1930s, where Wallish presented it as a three-dimensional object alongside tents, trees, and other signs associated with Jewish settlements.

"Rest and Relax"

The poster bearing the inscription "Rest and Relax," which was created in the late 1940s [p. 125], was designed for the rest-houses that catered to members of the country's workers' associations (the rest houses were located on a number of kibbutzim, including Hanita, Kfar Giladi, Kfar Hahores, Kfar Etzyon, Ma'aleh Hahamisha, and others). Designed by Wallish and produced by the Mechner-Wallish studio, it features an ideal, pastoral European atmosphere and a leisurely bourgeois lifestyle, in contrast to the repertoire of images in the posters of agricultural settlements. This "bourgeois" ideal of a good, pleasure-filled life stands out in opposition to the ascetic quality and angular forms characteristic of agricultural imagery. The sense of leisure and calm that pervades this image similarly contrasts with the energetic movement and forward thrust in representations of the Zionist settlement project.⁵¹

Otte Wallish was one of the leading producers of images associated with the values of a pioneering life, agricultural work, and immigration to the land of Israel, which were all essential to the Zionist ethos both before and after the foundation of the state. To a large extent, he was responsible for designing the visual models that emerged during the first years of Israeli statehood. In some instances, these visual models were shaped indirectly, through the design of commercial emblems and posters; in other cases, they were directly articulated to promote the ideology of the country's official and governing institutions. As this exhibition reveals, Wallish was thus responsible for designing and disseminating many of the symbols and images that became embedded in the landscape of our lives, while playing a central role in shaping the face of the nation and the land – creating images that have become synonymous with Jewish life in Israel.

The museum collection contains an additional version of this poster which is twice as large, with an inscription at the pioneer's feet reading: "Keren Hayesod Sows – The Hebrew People Reaps." The landscape in the background features schematically represented furrows and stereotypical buildings, including a water tower. The pioneer is represented as a giant stepping forward to sow the field, while the triangle opening up between his legs reveals a village with its typical buildings and water towers, surrounded by hills and tilled fields. The poster as a whole radiates an unnatural, schematic, almost mechanized quality influenced by Futurism, which seems to reflect the thrust of the entire Zionist settlement project.

The image of the Jewish pioneer was shaped by his social roles as a farmer, worker, and fighter. It first developed in journalism and literature, where the figures of the worker and writer were merged.⁴⁶ During the 1930s, this figure was visually represented in posters and advertisements, as well as in the works of graphic designers and photographers affiliated with the Fifth Aliyah. The shaping of the pioneer's image in national propaganda materials during these years was also given expression in painting, sculpture, and photography, and was related to the socialist ideology of the Histadrut and of the Workers Party. The pioneer is represented as a monumental, heroic figure immersed in his work, and sometimes also holding a work implement or weapon. He is devoid of an individual identity, yet has a clearly European appearance.

The glorification of the pioneer is achieved through the figure's (realist or stylized and typological) design, unnatural size, and central position in the composition, where it appears as if seen from below – a convention borrowed from European posters created during the same period.⁴⁷ These effects were already evident in the work of early-twentieth-century German designers such as Hohlwein and Bernhard, as well as in movie posters.⁴⁸ In Wallish's work, these elements already appeared in an early poster for a film from Prague [P. 79]. The visual language that served to present Jewish pioneers in the works of designers and photographers affiliated with the Fifth Aliyah combines the influence of Soviet propaganda imagery with that of early-twentieth-century French posters, which had been incorporated into German graphics and photography in the period between the two world wars.

The Water Tower

Images of water towers, tilled fields, trees, workers sowing the fields, and so forth had appeared even prior to the foundation of the state, and continued to appear in government-issued posters.⁴⁹ The water tower functioned as a symbol of the national revival and as part of the landscape of the Zionist settlement project. In Zionist iconography, the water tower was a recurrent motif; beginning in the 1950s, it also

advertises a brand of cigarettes called "Aliyah," just as Wallish advertises a fleet of ships called "Israel," "Herzl," and "Shalom," accompanied by an image of the *menorah* that is emblematic of the state. Such combinations of commercial and national interests, which was prevalent during the first decades of Israeli independence, decreased over time. It is worth noting that this use of official state emblems and ideals does not represent a cynical exploitation of national symbols for commercial purposes, but rather an honest expression of the belief in Zionist ideals.⁴⁵ The mesmerizing beauty of the ZIM poster transforms it into a stunning vintage icon.

The use of products as the central images in advertising posters became common in the early 1920s. Under the influence of German graphic designers such as Lucian Bernhard and Ludwig Hohlwein, the product and the accompanying caption became the central motif in posters advertising various commodities. The ZIM poster, like other posters designed by Wallish in the late 1940s and early 1950s (such as the Tnuva poster)^[p. 123] features the product as the central image, coupled with the company's name and emblem.

In the Tnuva poster, the advertising message is communicated in a simple, direct, and visually powerful manner, without unnecessary flourishes. In both posters, color and form play a central role: bold contrasts (red and black in the Tnuva poster, blue and white in the ZIM poster), a small number of products, a dramatic, (black or blue) backdrop, and the presentation of the product in the foreground or on a diagonal. In the ZIM poster, the waves and ship create a sense of dynamic movement, whereas in the Tnuva poster this effect is achieved through the composition's diagonal thrust.

The Pioneer

Images of male and female pioneers frequently appear in advertising posters from this period alongside various commodities, as models for emulation that represent positive values and an enterprising character. They embody the spirit of the time and its ideals, which were shared by the producer and the consumer.

The 1935 poster "Bizaron Project" features a male pioneer holding a rifle in one hand and a scythe in the other against an image of a water tower and triangular tents, in a style that bespeaks both Constructivist and Cubist influences. The figure of the pioneer is represented as an ideal archetype, rather than as a particular individual. This poster was likely designed in Palestine, but was printed in Czechoslovakia. It is emblazoned with a German inscription that translates as: "Defense. Security. Building," alongside the same inscription in Hebrew^[p. 94]. This same pioneer also appears, as already noted, in the poster designed by Wallish for the Keren Hayesod film **The Land of Promise**.

Posters for ZIM and Tnuva

The commitment to Zionist ideology characteristic of Wallish's work for both national institutions and commercial bodies is evident in his posters. So, for instance, an advertisement created in the early 1950s for ZIM, Israel's national shipping company (est. 1945), features the company ship S/S Israel at sea within a heraldic frame, while a monumental image of a *menorah* (borrowed from the state emblem designed by the Shamir brothers) rises in the background.⁴³ In the sculptural relief appearing on the Arch of Titus in Rome, which was the source for this image, the Jews captured by the Romans carry the *menorah*. In Wallish's poster, the *menorah* rises high above the sea, as if carried triumphantly by the white ship – a metaphorical images of the "return to Zion."⁴⁴

The ship, like the poster as a whole, represents Israel's core values and symbols. The coming together of the *menorah* (the emblem of the state) and the ZIM ship charges the company's fleet with the task of "marketing" Zionist ideology worldwide. The ship Israel sailed every six weeks from Haifa to Naples and Gibraltar. This itinerary was marketed (like other ZIM itineraries during that time) as a triumphal voyage symbolic of overcoming the young state's historical difficulties. The company's PR materials stated: "Only two years ago, traveling by sea to the land of Israel was an experience fraught with danger. Only a small number of ships carrying desperate Jews, who were clinging to their last hope [...] were able to come through [...] how different things are today: new immigrants and tourists can travel freely, and the journey to the land of Israel is no longer a dangerous adventure [...]." Another publication stated: "Hundreds of thousands of immigrants arrived on the shores of our homeland on ships that connect Israel's ports with the Diaspora, thus playing an increasing role in the strengthening of Israeli independence" (collection of Eri Wallish).

ZIM is fully identified with the national goal of immigration, and the text forges a connection between its shipping activities and the recent memory of clandestine immigration. The ZIM flag and company logo appear at the bottom of the poster; this flag – based on Wallish's rejected proposal for the state flag – found itself into the posters and advertising materials of the national shipping company. The poster's blue-and-white palette relates it to the Israeli flag, underscoring the national character of this commercial company. The image of the anchor, which was borrowed from the world of shipping, similarly came to serve as a national symbol that also appears on Wallish's designs for coins [p. 32].

This poster, like many others created during the same period, forges a connection between economic and commercial concerns and between national ideological interests. The appearance of national symbols and themes on advertising posters for commercial products was common during this period. So, for instance, Krausz

to the original *menorah* represented on the Arch of Titus, as well as to the emblem of the state). Wallish's design departed from the historical and archeological context in favor of a modern style characteristic of European and local posters. The *menorah* seems to be hovering in space, as if liberated from its charged historical context and transported to a new, contemporary, lighter and less cumbersome world, one shared with advertising images of modern commodities (such, for instance, as a Tnuva poster from the late 1940s). Wallish's sources of inspiration build on his Central-European background and on socialist ideology, as given expression during those years in the context of official Israeli institutions.

Posters

Wallish created posters on a range of subjects, including: pioneers, clandestine immigration, Holocaust and the Jewish revival in the land of Israel, and the local community's war-related efforts during the Second World War. He created posters for various commercial companies, some of which were government-owned or supported – such as the JNF, Keren Hayesod, and the Histadrut – as well as private, commercial companies such as Osem. These posters play a central role in the current exhibition.

During the 1950s and 1960s, a significant part of Wallish's work was still devoted to the visual translation of the young state's ideological goals and practical needs. Like many other professionals in the fields of media, graphics, and design, Wallish served the national propaganda system charged with disseminating official government policies. Alongside the symbols, paper bills, coins, and stamps he designed during this period, Wallish also designed institutional materials and publications that served to disseminate both propaganda and marketing ideas.⁴¹ The comparison between the images of official symbols and those of commercial publications reveals numerous common denominators that shaped the construction of reality and of the evolving history of visual imagery in Israel.⁴²

The images and content of these posters are suffused with symbols, stereotypes, and models that were largely dictated by the government to serve the country's ruling ideology. Nevertheless, the eclectic style of these posters reveals a range of influences including Constructivism and Orientalism (the combination of biblical and local elements such as minarets, mosques, palm trees, and local figures, houses, and landscapes), which Wallish had become exposed to early on in his career. Wallish (like Krausz) created spacious compositions, using straight, streamlined forms and primary colors associated with the Central-European tradition.

Stamps, Coins, and State Emblems

The first series of stamps created by Wallish, and titled "The Hebrew Postal Service," was minted the day prior to the declaration of independence.³⁶ This series included nine stamps, whose theme was ancient Jewish coins dating from 129 BCE–135 CE – from the Hasmonean period to the Bar-Kokhba Revolt.³⁷ Wallish chose this imagery because of the rarely made connection between coins and stamps. Over the years, he continued to design stamps on various themes, including the series "Happy Holidays," "Mailing Fees," "Stamp Exhibition," and "In Memoriam"; stamps for Israel's 4th, 6th, and 9th Independence Day celebrations; and more (see posters of stamp exhibitions in the museum collection [pp. 134-135]).

Wallish also designed coins and paper bills, often imprinting them with images of Jewish symbols and local flora and fauna – pomegranates, grape vines, and images such as a lute and an anchor. These images, which were created in the spirit of European Orientalism, sought to represent a new connection to the land of Israel, authenticity, and a native Hebrew culture. Their use was common in the early works of many of the artists who arrived in Palestine from Eastern and Central Europe (such as Ze'ev Raban and E. M. Lilien), as well as of additional graphic designers. The visual images of local flora and fauna were transformed, during this period, into national symbols.³⁸ The seven species associated with the land of Israel, for instance, came to symbolize the country itself. Oranges and orange groves became a quintessential symbol of the new Zionist settlement enterprise. Wildflowers such as narcissuses, cyclamens, and anemones represented the natural world reencountered by Jewish pioneers – a world whose continuity symbolized that of the Jewish people. (In this context, the cyclamen and anemone acquired a special mythical status due to their association with fallen soldiers).³⁹ This attraction to Orientalism, archeology, and an ideal of authentic native existence, which was given expression early on in Wallish's career, was almost entirely abandoned in his posters (with the exception of those concerned with stamps, coins, and state emblems).

Significant importance was attributed to designing and establishing an official set of symbols during the first years of Israeli statehood – above all the two most important emblems of national sovereignty: the flag and symbol of the state. The lengthy process of choosing these symbols, the various suggestions that were made and the decision-making process – all these reveal the political concerns underlying the translation of national ideas into visual images. Wallish's proposals for the symbol of the state and the Israeli flag (which were both rejected), and his preparatory sketches for symbols and stamps, are reflective both of his work process and of institutional decision-making processes and their vicissitudes.⁴⁰

The *menorah* included in Wallish's proposal for a state emblem underwent a process of schematization, abstraction, refinement and streamlining (in comparison

Herzl's fir tree." It was accompanied by an image of a felled fir tree with a new, budding branch growing out of it. The exhibition itself contained an image of a cypress tree, like the one placed in the memorial corner for Arlozorov at the 1934 exhibition "The Land of Israel – Land of the Jews" in Berlin. The preparatory sketch for the exhibition at Arlozorov House is freely and elegantly drawn with black and red pencils, and is at once masterful and highly detailed. The palette alludes to the socialist movement, while the red background also refers to the assassination. The portrait is precise and personal. This is not a schematic figure, but rather a face and body with clear personal traits (such as the inclination of the head and body, the necktie, short, open jacket, and even the light falling on the forehead)[p. 28].

The inscription referencing Herzl that appears in the sketch for the memorial exhibition and in all the publications for the exhibition "The Land of Israel – Land of the Jews" in Berlin alongside the image of the felled fir tree and the reference to Herzl, are explained in the propaganda materials for the "Arlozorov Project" disseminated in Prague in Czech and German, as well as in the newsletter **Erez Israel** (October 4, 1933) [p. 27].³¹ As these materials make clear, "Just as Herzl visited the land of Israel [in 1898] and planted a cypress tree [mistaken for a fir tree] in Moza, at the entrance to Jerusalem – a tree felled during the war [likely during the 1929 riots], so Arlozorov may be likened to a tree planted in the soil of the homeland and felled by the forces of evil"[p. 27].³²

"We are here assembled"³³ – The Declaration of the Establishment of the State of Israel and of Israeli Independence

Wallish, who was already highly experienced and valued for his design and production of exhibitions and events, was appointed to design an "Independence Hall" for the ceremony marking Israel's declaration of independence, which took place at the Tel Aviv Museum building at 16 Rothschild Boulevard.³⁴ His design for this ceremony, which included a stage with a portrait of Herzl and two flags, had originated at the 21st Zionist Congress in Geneva. To a large extent, Wallish's design for this ceremony established the model for official state ceremonies for years to come.

The Declaration of Independence was designed to appear on a scroll composed of several pieces of parchment. The appointed scribe, Rabbi Weinstein, had performed this job unsatisfactorily (leaving stains on the parchment), and Wallish was asked to recopy the text onto a second scroll. As a result of this mishap, during the ceremony Ben-Gurion read the declaration from a typewritten draft, and the representatives signed a fourth piece of parchment, which was later attached to the new scroll prepared by Wallish and his assistant Rudolph Sidner.³⁵

Aviv and Haifa Herrmann added: "Whoever knows how important order, rhythm, and careful planning are for any collective enterprise – and this exhibition is a collective enterprise – may feel that this exhibition is shaped by more than the usual technique."²⁵ In a special certificate presented to Wallish by Keren Hayesod, it is noted that the exhibition presented facts and numbers concerning Keren Hayesod's work during the war, and also included a detailed map of the Valley of Jezreel "created in an innovative style" and providing "fascinating, important information concerning the local Jewish community's war-related efforts"²⁶ (see Wallish's preparatory sketches for the exhibition)[pp. 22–26, 60].

Wallish and Mechner also designed the tables, texts, and diagrams presented in the exhibition. They were responsible for the exhibition design, for the related carpentry work and for the preparation, painting, and placement of the exhibits, as well as for the publicity materials, invitations to the exhibition and to related events (conferences, guided tours, receptions, lectures, speeches, parties, and additional materials, such as the advertisement for Keren Hayesod's film **The Land of Promise**.²⁷ This film, which was produced in 1935, was screened at the Migdalor cinema in Tel Aviv in the presence of the mayor and other important speakers. The movie title also appears on a Keren Hayesod poster featuring a pioneer in the fields, which was also designed by Wallish (collection of Tel Aviv Museum of Art)[pp. 16, 90].²⁸ Another poster in the museum collection features the film's title, without the image[p. 18].

"Look! I have been Shot" – A Memorial Exhibition for Haim Arlozorov

The exhibition in memory of Haim Arlozorov, a member of the MAPAI leadership shot by two assassins on June 16, 1933, while he was walking with his wife on the Tel Aviv boardwalk,²⁹ took place in 1943 at Beit Arlozorov. It included images from his life, books and notebooks from his childhood and adult life as a Zionist activist, speeches he gave, and more (see photographs from the Zionist archive (PHG/1005777, PHG/1005776). The Noar Haoved youth movement's newspaper, **Bama'ale**, wrote about this exhibition: "Every sentence, every excerpt from a speech, every paragraph from a letter – mark another link in the chain of his short, active, ardent, ebullient life. The exhibition is arranged in good taste in terms of its visual appearance, offering a comprehensive presentation of the relevant materials. The quote found in the Labor Archive: 'Look! I have been shot,' calls out to you at the door as you are about to leave."³⁰

In one sketch for the exhibition, Wallish drew a portrait of Arlozorov (likely based on a photograph, collection of Eri Wallish), with the caption "Our brother Haim is like

As the chairman of its board of trustees wrote to the directorate of Keren Hayesod: "Since we do not wish to undermine the importance of Keren Hayesod, which we all highly esteem, and without creating a precedent for the future, we are constrained, against our better judgment, to make an exception and agree to this exhibition at the museum, pending the museum's approval of the artistic quality of the exhibits. It is our intention to thus honorably extricate ourselves from the situation that you yourselves are responsible for."²⁰

The artistic dimension of this exhibition was underscored by the exhibition title and by the publications and correspondences that preceded it.²¹ The invitation noted that "This exhibition introduces an innovative approach into the tradition of exhibitions devoted to the Zionist enterprise, its achievements and its prospects [...] this is the first time that viewers are presented with fifty aerial photographs of the country by Z. Kluger [...] the exhibition centers on works by today's greatest photographic artist, Helmar Lerski [...] It also includes a portrait of Haim Weizmann created by the sculptor Yehudah Epstein and 'The Pioneer,' a sculpture by G. [Gertrude] Haim. These two works symbolize the spiritual and practical dimensions of Keren Hayesod."

Helmar Lerski's photographic portraits of "Jewish soldiers" (1942–1943), which feature the men and women who had volunteered to serve in Hebrew units and brigades, were probably inspired by German avant-garde photographers and by the photographic social epic created by August Sander.²² In addition to the aerial photographers by Zoltan Kluger and the two sculptures mentioned above, the exhibition also included an urban plan by the architect Richard Kaufmann; dozens of anonymous photographs compiled into montages; diagrams, and statistics. This exhibition format was typical of propaganda exhibitions, which typically documented and celebrated the Zionist settlement project in Palestine, the war-related effort of the country's Jewish community, and its agriculture and industry.²³

In the media briefing conducted by Leo Herrmann, the representative of Keren Hayesod's directorate and national committee, Herrmann stated: "If I and my collaborators, Mechner and Wallish, have succeeded in organizing an exhibition that will be presented not only in Tel Aviv, Haifa, and Jerusalem, but also in London, New York, Johannesburg, and Buenos Aires, before both Jews and non-Jews, we are indebted first and foremost to Helmar Lerski [...] the face of the nation is revealed alongside the face of the country, which has been transformed by new settlements: Z. Kluger's aerial photographs [...] contain no montages or retouching, but rather present reality – our reality – as illuminated by the artist. The images are those of the nation and the land (alongside several informational tables).²⁴ Concerning the organization of the exhibition, its design and the hanging of the exhibits in Tel

countries of origin, the cultural life of the local Jewish community (theater, music, cinema, literature, print media, and radio), the revival of the Hebrew language, and more. Also featured were displays about Jewish cultural life in the Diaspora and the culture of German Jews.

Jewish life and culture in Palestine were presented using propaganda tools that had already been employed in earlier displays designed by Wallish, including large-scale photographs, three-dimensional models, slides, original documents, and more. The exhibition also included models of a school in Tel Aviv and of Bialik House, pavilions devoted to the subject of radio, propaganda newsreels, films, postal matter, posters, and more. One newspaper photograph features a propaganda stand with various posters.¹⁶ These include the "Sova Bread" poster designed by Franz Krausz (1935) and a poster advertising the 1935 film **Land of Promise** (see below). An article in the *Jüdische Rundschau* noted that Wallish, whose name was by now familiar to readers in Berlin, had designed the graphics and displays for these exhibitions of life in Palestine in the Mechner-Wallish office in Tel Aviv. The displays of life in the Diaspora had been designed by the Jewish director Heinz Kundel.¹⁷

Wallish participated in the organization of additional exhibitions and conferences, for which he designed posters and various publications (postcards, brochures, and propaganda materials). He also designed the symbols of the 16th Congress (Zurich, 1929); the 17th Congress (Basel, 1931); the 20th Congress (Zurich, 1937), which marked the 40th anniversary of the World Zionist Organization and the 21st congress (Geneva, 1939) – the last congress prior to the outbreak of the Second World War.

"Fight and Work, The Face of Land and Nation" – The Keren Hayesod Exhibition at the Tel Aviv Museum

The exhibition "Fight and Work, The Face of Land and Nation," was first exhibited at the Tel Aviv Museum in 1943^[p. 20]. It then traveled to Haifa, where it was presented in the Technion's exhibition hall with a slight change to the title^[p. 20]. The exhibition subsequently traveled on to Jerusalem, Johannesburg, New York, the 22nd Zionist Congress (Basel, 1946; see poster designed for this congress^[p. 106]), and Buenos Aires. A part of the exhibition was also shown in Mexico; finally, it was sent to London, but was not exhibited there.¹⁸ The propaganda exhibitions organized and produced by Wallish and Mechner were usually displayed in public spaces rather than in art museums.¹⁹ Indeed, when Keren Hayesod asked the Tel Aviv Museum to host the exhibition in 1942, the museum initially declined on the basis that it was not an art exhibition; outside pressure, however, eventually led the museum to reconsider.

of training in professions involving physical labor. Yet the article pointed out that the exhibition lacked information about the British Mandate and about the presence of Arabs in Palestine. The writer also noted the absence of actual products of the kind that had appeared, for instance, in the Bezalel exhibitions, and criticized the exhibition's propaganda efforts, which he viewed as exaggerated. Nevertheless, he concluded on a positive note about the role of Berlin-based Jews in organizing the exhibition. Indeed, despite the technical problems noted in relation to this exhibition, Wallish and Mechner received much praise for their work as the exhibition's artistic directors.

On April 16, 1935, the event "Bialik Days" opened as part of the Levant Fair to mark the first anniversary of the poet's death. This cluster of exhibitions, celebrations, ceremonies, and related events included exhibitions about language and the book, Jewish newspapers and posters in Palestine, painting and sculpture, architecture, archeology, and Bialik's life and writings, as well as lectures and a play based on the poet's works.¹³ Participating institutions included the JNF, Keren Hayesod, the Hebrew University of Jerusalem, and the Jewish Agency. These exhibitions featured propaganda materials printed in Palestine and books, pictures and photographs describing the Zionist settlement project. Also featured were special diagrams and special three-dimensional models describing the development of the Keren Hayesod farms on JNF land, the establishment of local produce and dairy farms, and more.¹⁴ In 1935, propaganda materials previously displayed at the "Bialik Days" event were re-exhibited as part of the exhibition "The Work of National Foundations in the Land of Israel," which took place at the 19th Zionist Congress in Lucerne [p. 14]. This exhibition, in celebration of the 15th anniversary of Keren Hayesod, presented the activities of the JNF, the Hebrew University of Jerusalem, and Zionist women's organizations, and featured the premiere of the film **Tel Aviv**. Mechner, Wallish's partner, lectured on modern graphics, using examples from the exhibition.¹⁵

On September 6–13, 1936, the exhibition "Bialik Days – An Exhibition of Culture" was organized by the Zionist Organization in Berlin. It featured numerous propaganda materials transferred there from the "Bialik Days" event in Palestine, including visual propaganda images in the style of the JNF and Keren Hayesod exhibitions, designed and produced by Wallish and Mechner [p. 17]. In a preview of the exhibition published on July 31, 1936, the newspaper **Jüdische Rundschau** noted that it was the first time a connection was forged between the culture of the Diaspora, the culture of Palestine, and German culture. The exhibition was on display in various sites throughout Berlin. The display concerning cultural life in Palestine was exhibited on two of the three floors in the exhibition's central building. It included a sociological description of both Jewish and non-Jewish settlements in Palestine, and descriptions of the Jewish settlers'

Congresses and Propaganda Exhibitions

In 1923, the first Product of Palestine (Tozeret Ha'aretz) fair took place in Tel Aviv, inspired by the European world fairs of the nineteenth century.¹¹ The exhibitions and fairs that followed in its wake in Tel Aviv (up until 1929) were all part of the Zionist movement's propaganda system, and were designed to present the Jewish people's national achievements in their homeland. The influence of these exhibitions was largely local, and they can be seen as participating in the process of consolidating the collective identity of the country's Jewish community. In April 1929, an international fair supported by foreign companies that collaborated with local industries opened in Tel Aviv. Its great success led to a series of fairs with a similarly international character, the most important of which was the Levant Fair that took place several times in Tel Aviv prior to the foundation of the state. The first Levant Fair opened in April 1932. The second Levant Fair followed two years later, in April 1934, and was the largest fair organized in the country under the British Mandate. Held in a new site in the north of Tel Aviv, the fair was designed by the architects Richard Kaufmann and Arie Elhanani.¹² Wallish participated in the design and production of the local Jewish pavilion for this fair, which featured propaganda items produced by Keren Hayesod and other institutions such as kindergartens and schools [p. 14].

On February 4–11, 1934, the exhibition "The Land of Israel – Land of the Jews" [*Erez Israel – Das Land der Juden*] was held in Berlin. This exhibition featured propaganda and various print materials designed by Wallish, including the invitation, the table of contents, and a memorial for Haim Arlozorov (see below for a discussion of the exhibition in Arlozorov's memory, which was designed by Wallish in 1943 and included elements from the Berlin exhibition). One photograph featuring a collage of images from the exhibition, which appeared in the newspaper **Berliner Rundschau** on February 9, 1934, features diagrams and models of buildings and settlements with tents and water towers, a model of Kibbutz Beit Alpha, and various maps and posters, including a poster designed by Wallish for a JNF exhibition with a 1931 aerial photograph of Nahalal [p. 13]. The exhibition was staged in various buildings throughout the city. Significantly, the invitation specified that information concerning emigration from Germany was available to visitors (invitation in the collection of Eri Wallish).

An article published in the Berlin newspaper **Jüdische Rundschau** ("Jewish News") on February 6, 1934, described the exhibition as an attempt to present a total picture of life in Palestine, in contrast to earlier exhibitions that provided only partial descriptions. According to this article, the exhibition accurately reflected the industriousness and energetic character of the Jews in Palestine and their achievements, despite their lack

contributing to the development of the local advertising and printing industry.⁶ The Product of Palestine (Tozeret Ha'aretz) Consumers' League, which was founded in 1923 by the Manufacturers' Association in order to promote the consumption of local Jewish products, was transformed in February 1936 into an umbrella organization for previously existing professional associations, especially in Tel Aviv and Haifa. This "Center for Local Products" was run by members of the Jewish National Council (JNC), the Jewish Agency, the Manufacturers Association, and the Histadrut.⁷ It created a network of institutions intent on promoting local products, especially those manufactured by the country's nascent Jewish industry. It put special emphasis on supporting sectors that were forced to compete with imported goods and workers from Europe and the surrounding Middle-Eastern countries (due to the British Mandate's waving of import taxes for Syrian and Lebanese products). The struggle for the consumption of local Jewish products also sought to counter the Transfer Agreement – an economic agreement for exporting German products to Palestine in exchange for the transfer of German-Jewish funds. The implementation of this agreement, which was signed by representatives of the Jewish Agency, German Zionist organizations, additional agencies, and the German government, was further accelerated following the 19th Zionist Congress in 1935. The Transfer enterprise, which reached its apogee in 1936–1937, provoked strong resistance and protest in the local Jewish community, especially among local industrialists.⁸

These developments created a need for the consolidation of clear and catchy visual images that would promote the struggle for the consumption of local products in newspapers and cinema newsreels, as well as on outdoor billboards. Even children's magazines featured related crossword puzzles, quizzes, and letters to the editor. The names of local agencies that purchased imported goods were advertised in public, and consumers were urged to boycott them.⁹ The collection of the Tel Aviv Museum of Art includes several posters created by the Wallish-Mechner office during the 1930s, which include the logo of the Product of Palestine Consumers' League. This logo, which was designed by Rudolf Deutsch, featured the Tablets of the Covenant alongside chimneys symbolic of progress and development[pp. 8, 15]. During this period, advertising posters became a central tool for the propagation of official national, ideological, and commercial messages (other advertising tools, such as television and film commercials, had yet to come into existence). The relatively small size of the local Jewish community, its absence of funds and the lack of sophisticated modes of display, transportation and distribution made posters into a cheap and effective advertising tool. With the development of newer advertising tools during the 1960s, the importance of posters lessened in the eyes of producers, consumers, and advertisers, leading to changing tastes and preferences.¹⁰

his talent as a painter and illustrator. In 1929, he worked as a graphic designer for the JNF in Berlin. This vein of activity reached its apogee with his design of the ceremony marking the declaration of Israeli statehood and other symbols of the sovereign state, such as those of the police^[p. 136] and of the IDF. He also submitted proposals for the Israeli flag and state emblem^[pp. 137-139]; although these proposals were rejected, they reveal his commitment to the ideological dictums of the time. Both before and after his immigration to Palestine, Wallish was responsible for the organization, planning, and production of the Zionist Congresses, the last of which took place in Basel in 1946. His talents in these areas would later be given expression in his planning and organization of the ceremony marking the foundation of the state (see below).

Wallish immigrated to Palestine in 1934 as a member of the Fifth Aliyah, sometimes also referred to as "The Moneyed Aliyah," and opened an advertising agency in Tel Aviv. He was joined by his wife in 1935. They later settled in Herzliya. Upon his arrival in the country, he began working in partnership with Dr. Ernst Mechner (this partnership was dissolved on June 15, 1947). Wallish was also one of the founders of the Israeli Advertising Association.

The members of the Fifth Aliyah included a group of graphic designers, advertisers, and printers, who went on to create a local infrastructure in their professional fields. In 1933–1939, the advertising and printing industry developed significantly as part of the country's overall industrial development.³ The leading graphic designers working in the country during those years also included Franz Krausz and the brothers Gabriel and Maxim Shamir, who opened offices in Tel Aviv.⁴ They were commissioned to design posters and propaganda materials for the country's national Jewish institutions, and contributed to the design of the Zionist settlement project's symbols – while also setting new professional standards and introducing novel design approaches in the fields of advertising and propaganda.

These professionals in the fields of graphic design and advertising, who had been trained in Central Europe, also brought with them modern printing technologies. The wealthy immigrants and industrialists who came to the country as part of the Fifth Aliyah thus contributed to improving the country's economy,⁵ while also raising local awareness to the importance of advertising. These two factors, together with the political climate of those years (most notably the increase in violent Arab resistance to the country's Jewish settlements) changed the general attitude of the Jewish public, leading to a call for local, national consumption and creating a demand for advertising materials on a scale that exceeded that of national propaganda needs. This demand raised the awareness of advertisers to the importance of graphic design as a marketing mechanism for disseminating ideas and consumer products, thus

Otte Wallish – The Face of Land and Nation¹

Models of Cultural Representation in the Work of Otte Wallish and Their Impact on Nation-Building and on Everyday Life

Emanuela Calò

The graphic designer, illustrator, and poster designer Otte Wallish (1906–1977)² created commercial advertisements alongside cultural products and propaganda images (including state emblems and government-issued banknotes, coins, and stamps), official exhibitions, and more. As a member of Israel's founding generation, Wallish – like other propaganda agents during that period – worked in the service of the Zionist ideological mechanism, inventing models that contributed to structuring the Zionist narrative. Wallish participated in shaping the visual language of the Zionist project during the pre-state period and the first decades of Israeli independence. The propaganda system supported by agencies such as the Jewish National Fund (JNF), Keren Hayesod (Palestine Foundation Fund), the Histadrut, and the Tozeret Ha'aretz (Product of Palestine) Consumers' League disseminated the Zionist policies and worldview articulated by official institutions and government agencies. To a large extent, Wallish was an active agent in propagating these ideas and in designing, producing and documenting their material manifestations.

In addition to his contribution to designing important chapters in the history of the pre-state and post-independence period and communicating official ideological tenets, and to his influence on the history of Israeli visual design (above all graphic design), Wallish also contributed significantly to designing aspects of the country's everyday life. Indeed, it is perhaps precisely for this reason that Wallish's work so clearly echoes the spirit of its time and changing fashions, tastes, and tendencies – as given expression, for instance, in his designs for commercial posters. At the same time, his oeuvre expressed and shaped historical needs (through the design of symbols, banknotes, stamps, posters, institutional materials and commercial products). His body of works can thus be seen as an instrument for disseminating both propaganda ideals and marketing ideas.

As an agent intent upon the dissemination of collective Zionist and governmental goals, Wallish is above all a product of Zionism's active ideological mechanisms. He was born in the city of Znojmo (today in the Czech Republic), and studied art at the Academy of Fine Arts in Vienna. He then opened a successful graphic design and advertising office in Prague, where he consolidated his Zionist worldview before immigrating to Palestine in 1934. He was an active member of the Blau-Weiss youth movement, where he was charged with publishing pamphlets and other print materials due to

The exhibition could not have materialized without the help of many in and outside the museum. First and foremost, special thanks to Ms. Ingrid Flick whose support has made the realization of the exhibition and production of the catalogue possible. Thanks to the curator of the exhibition, Emanuela Calò, for her meticulous, dedicated work; thanks to the writers—Prof. Dana Arieli, Aviv Livnat, Ph.D., and Rani Radzeli—for their illuminating catalogue essays. Sincere thanks to Arik Kilemnik of the Jerusalem Print Workshop and to Ory Bartal, Ph.D. for their kind and helpful advice; to the Beit Ariela Shaar Zion Library, and to Anat Banin, Head of the Photograph Collections, the Central Zionist Archives, Jerusalem.

Special thanks to Magen Halutz, for the catalogue design; to Elad Sarig for photographing the works for the catalogue; to Orna Yehudaioff, the text editor; to Daria Kassovsky and Talya Halkin for the translations into English; and to Meira Meisler and Ruth Feldmann for the translations from the German. Thanks to Raphael Radovan, project management officer, and his assistant Iris Yerushalmi for their help in mounting the show. Thanks to Irith Hadar for her help in planning and implementing the exhibition. Thanks also to the Conservation Department: to Hasia Rimon and Rami Salameh who were entrusted with restoration of the posters; and to Meira Yagid-Haimovici and Batsheva Goldman-Ida for their counsel and attentiveness. Thanks to Yifat Keidar, head of the Museum Library, to the librarians Amy Dinnerstein and Dafnit Moskovich, and to all the members of the Museum staff who were involved in the implementation of the exhibition—my sincere thanks to each and every one of them.

Suzanne Landau

Director and Chief Curator

Foreword

Tel Aviv Museum of Art is proud to present a first comprehensive exhibition of works by Otte Wallish—a graphic artist, illustrator, and poster designer. Wallish was born in Znaim (Znojmo), a small Moravian town on the Czech-Austrian border; he enrolled in Art History studies at the University of Vienna, but quit to join agricultural training in preparation for his immigration to Palestine. Although he was largely self-taught, thanks to his painting and graphic talents he began working in Prague at an early age, and became a successful graphic designer and advertiser. After immigrating in 1934—and even beforehand, in his hometown—Wallish harnessed his talent in the service of constructing the visual models of the Zionist narrative and the institutions bequeathing it, such as the JNF, Keren Hayesod, and the Zionist Congresses. His oeuvre, which served as a vehicle to disseminate both propagandist and commercial concepts, spans several decades and continents reflecting the changes that occurred in taste and repertoire in Israeli culture over the years.

Wallish designed products for the official Zionist culture, such as emblems, postage stamps, and official exhibitions. His activity culminated with the organization and design of the State Declaration ceremony and the design of the Declaration of Independence, and continued after the establishment of the State of Israel in the design of posters and the organization and design of various exhibitions, including pavilions for the "Conquest of the Desert" exhibition staged for the inauguration of Binyenei HaUma (International Convention Center) in Jerusalem in 1953. Wallish created posters on diverse themes, among them pioneering, illegal immigration, the Holocaust, revival, and construction of the land. He designed posters for various commercial companies, some government owned or related, such as JNF, Keren Hayesod, and the Histadrut (Labor Federation); others commercial, such as Osem. These posters are the core of the current exhibition.

Heartfelt thanks to the Wallish family—Eri, Dina, and Miri, who were the driving forces behind this welcome exhibition. Eri, Otte Wallish's son, donated an impressive collection of over hundred posters to the Museum. A selection of these posters is featured in the exhibition alongside other items and vast documentary material carefully preserved by Eri. The exhibition was made possible thanks to the great knowledge gathered by Eri and Miri Wallish, and for this I am grateful to them. We are also indebted for their invaluable support throughout all stages of work on the exhibition, and especially for the aforesaid donation of posters to the Museum collection, which is the heart of the show.

Contents

195

Foreword

Suzanne Landau

192

Otte Wallish – The Face of Land and Nation

Models of Cultural Representation in the Work of Otte Wallish
and Their Impact on Nation-Building and on Everyday Life

Emanuela Calò

172

The Line between Blue and White

Otte Wallish in Europe

Aviv Livnat

164

A Nation-Building Illustrator

The Case of Otte Wallish

Dana Arieli

160

Reserved Seat

On Otte Wallish's Place of Honor in the
History of Graphic Design in Israel

Rani Radzeli

155

Childhood Memories

Dina and Eri

141

List of Works

73

Works

Page numbering in ascending order; the Works and List sections (pp. 73-140, 141-153)
follow the Hebrew reading direction from right to left



Tel Aviv Museum of Art

Otte Wallish: The Face of Land and Nation

May 28 – September 19, 2015

Prints and Drawings Gallery

The Gallery of the German Friends of Tel Aviv Museum of Art

Herta and Paul Amir Building

Exhibition

Curator: Emanuela Calò

Project Management Officer: Raphael Radovan

Assistant Project and Exhibition Coordinator: Iris Yerushalmi

Conservation on Paper: Hasia Rimon ACR and Rami Salameh

Framing: Tibi Hirsch

Passe-partout and Hanging: Yaakov Gueta

Lighting: Lior Gabai, Assaf Menachem, Haim Bracha

Catalogue

Editor: Emanuela Calò

Design and Production: Magen Halutz

Text Editing: Orna Yehudaioff

English Translation and Editing: Talya Halkin, Daria Kassovsky (pp. 154–172, 194–195)

German-Hebrew and German-English Translation: Ruth Feldmann

Photography: Elad Sarig

Graphics: Alva Halutz

On the cover: **Hebrew Watermelon** (detail), 1930s [p. 8]

All measurements are in centimeters, height precedes width

Unless otherwise noted, all works are from the collection of Tel Aviv Museum of Art, gift of Eri Wallish, Tel Aviv

© Tel Aviv Museum of Art, cat. 11/2015

ISBN: 978-965-539-114-5

With heartfelt thanks to Ms. Ingrid Flick, whose support
has made the exhibition and catalogue possible.



Otte Wallish

The Face of Land and Nation



Tel Aviv Museum of Art

