

חומרי לימוד במקצוע מוביל אמנות שימושית חלק ב': מפגשים מהסוג החזותי בעידן הטכנולוגי

240 ש"ש | (בחירה, כיתות י"א-י"ב)

חלק ב. הקדמה כללית ומבוא (10 ש"ש)

פיתוח וכתיבה: ד"ר נעם טופלברג
ייעוץ ועריכה מדעית: ד"ר בן ברוך בליך
עריכה דידיקטית ואינפוגרפיקה: גב' רינת סופר גרינפלד
עריכת תוכן: גב' שרית זיו
עריכה גרפית: גב' אפרת יצחקוב

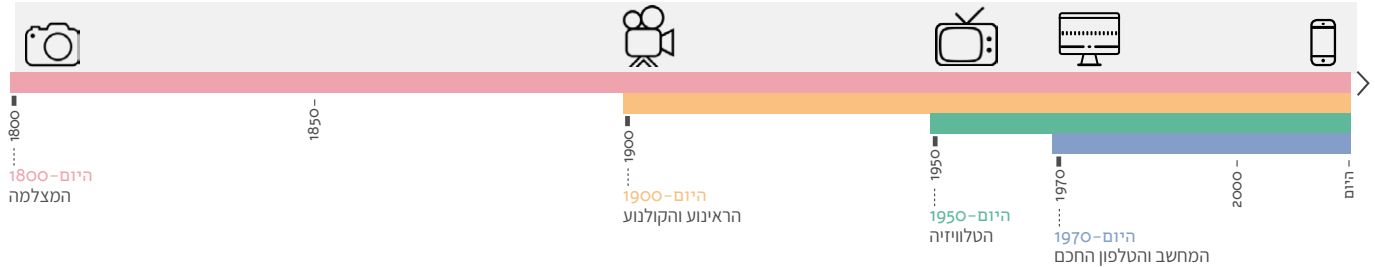
תשע"ט 2018

תוכן העניינים

עמ'	נושא
4	הקדמה כללית
5	מבוא – מהי תרבות חזותית
6	פתיחה – הגדרת התרבות החזותית והתנאים להתפתחותה
10	התרבות החזותית בעידן הטכנולוגי
11	סיכום

הקדמה כללית

ציר הזמן - מבט על



הציר המארגן של תכנית הלימודים

תכנית לימוד זו עוקבת אחר תהליך התפתחותה של התרבות החזותית מן המאה התשע-עשרה ועד לתחילת המאה העשרים ואחת באמצעות דיון בארבעה פיתוחים המרכזיים של טכנולוגיה החזותית: (1) המצלמה; (2) מצלמת ומקרנת הראינוע והקולנוע; (3) הטלוויזיה; (4) המחשב האישי (PC) והטלפון החכם. כל אחד מהפיתוחים הטכנולוגיים הללו שינה את התרבות והמציאות בכלל, הציג חידושים בקודים ובשפה החזותית והביא לתגובות של הכלים החזותיים שקדמו לו בפרט.

הציר המארגן של כל פרק

כל אחד מפרקי התכנית מתמקד באחד מהפיתוחים הטכנולוגיים הללו. לכל פרק ארבעה חלקים:

1. דיון אודות הרקע ההיסטורי והתרבותי, והדגשת הצורך האנושי שהפיתוח הטכנולוגי החדש ענה עליו.
2. השינויים התרבותיים הכלליים אליהם הוביל הפיתוח הטכנולוגי
3. הקודים החזותיים, השפה והתכנים החדשים שהביא עמו כל פיתוח טכנולוגי.
4. תגובות הכלים החזותיים המסורתיים לפיתוח החדש. תגובות הכלים המסורתיים נחלקות לשני סוגים מנוגדים זה לזה:
 1. הטמעת השפה החזותית של הכלי החדש
 2. יצירת שפה חזותית חלופית כתגובת נגד להמצאת הכלי החדש

חשיבותה של הטכנולוגיה להתפתחות התרבות החזותית

בתהליך מתמשך, הביאה הטכנולוגיה החזותית לקראת סוף המאה ה-20 להתפתחותה של התרבות החזותית באופן בו אנו מכירים אותה היום. תהליך התפתחות זה התרחש בשני מסלולים מקבילים:

1. הנגשת המצלמה המחשב השימוש באינטרנט ותוכנות שונות לשימוש רחב של כל אדם ללא צורך בהכשרה מקצועית רחבה: בתחילת הדרך, השימוש בכל אחד מכלי הטכנולוגיה החזותית (מצלמה, מצלמת קולנוע וטלוויזיה ומחשבים) הצריך מיומנות ולימוד רבים ולכן היה נחלתם של מומחים בלבד, ואילו היום כלים אלו נגישים לכל אדם. בנוסף אנו עדים למוצרים העונים על צרכים שונים למשל: מצלמה שהיא גם מצלמת ודאו או הטלפון החכם שהוא מחשב, מצלמה, מאפשר גישה לאינטרנט ובעזרת שימוש באפליקציות שונות נותן מענה לציור, רישום, עיבוד תמונה ואפילו עריכת סרטים.¹

2. הפצת המידע החזותי לקהל רחב: בניגוד לצייר היוצר יצירה חד פעמית ויחידה במינה כלי הטכנולוגיה החזותית - המצלמה, הראינוע והקולנוע, הטלוויזיה, המחשב והטלפון החכם מאפשרים יצירת טקסטים חזותיים, שכפול ו/או הפצתם לקהל רחב מאד, בעזרת המדיה. כלומר תקשורת ההמונים משתמשת בכלים החזותיים כחלק בלתי נפרד מהעברת מסר. היוצרים רואים במדיה הדיגיטאלית בסיס להפצת הרעיונות והתוצרים פרי עטם או "עכברם".² תהליך זה התרחב במיוחד מהעשור האחרון של המאה העשרים, עם הטמעת רשת האינטרנט בכל בית, כך שנוצרו עוד ועוד אפשרויות לתקשורת ישירה בין בני אדם מכל מקום בעולם ובכל זמן.

את הקשר בין הטכנולוגיה ובין היצירה החזותית היטיבה לנסח החוקרת והאוצרת דבי לוזיה: "ניתן לומר שאנו נמצאים כעת בתקופת מעבר בין העולם ה'ישן' לעולם ה'חדש' [...] המהפכה הדיגיטלית, האחראית לשינויים הגדולים בחינוך, יוצרת פרדיגמות חדשות של תקשורת, של ניהול, של שירות ושל צרכנות [...] חיינו מתואכים תמידית על ידי מסכים, ודרכם אנו רואים את העולם: מסכי הטלפון או הטבלט, המחשב או הטלוויזיה, מחברים בינינו לבין סביבתנו. טעות היא לחשוב שטכנולוגיה ואמנות רחוקות זו מזו ונמצאות משני צדיה של הסקאלה. לטכנולוגיה נודעת השפעה דרמטית על האופן שאמנות נוצרת, משוקקת ונצרכת, היא חודרת לכל רבדי האמנות ומרחיבה את גבולותיה".³

סרטון: ציר הזמן של הטכנולוגיה החזותית (2012)

[Design in Technology of History A:Timeline Visual](#)

קישורים להרחבה על תחום חוויית המשתמש:

לירון ריגל, חוויית משתמש, ירחון 2KNOW, 2011

<http://www.kmrom.com/Site/Articles/ViewArticle.aspx?ArticleID1779=>

ברק דנין, חוויית משתמש, באתר חוויית משתמש בישראל, 1/06/11

<http://uxi.org.il/library/glossary/ux>

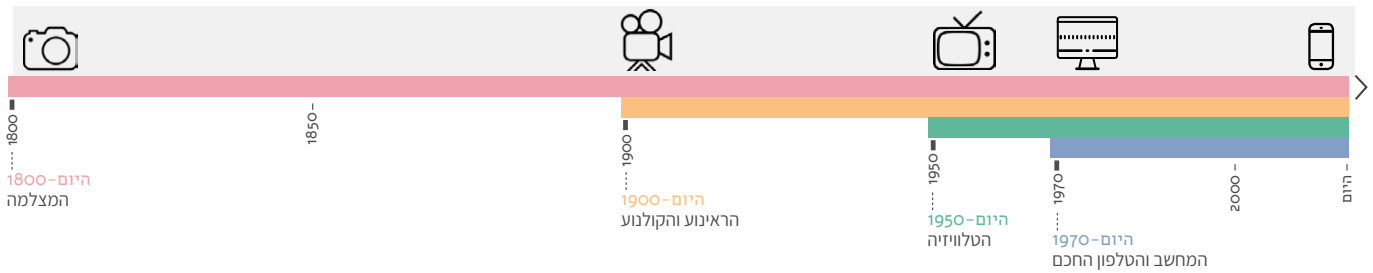
1 יש לזכור כי גם כיום, השימוש בכלים מקצועיים מצריך הכשרה מסודרת ופיתוח מיומנויות מקצועיות.

2 הגדרת המושג "תקשורת המונים" היא: "מערכת חברתית מודרנית, שעניינה אספקת מידע ובידור לקהל גדול, שלרוב הוא בלתי ידוע. [...] עם אמצעי תקשורת ההמונים נמנים הספרות לסוגיה, העיתונות הכתובה והמשודרת (רדיו, טלוויזיה), המדיום הקולנועי ורשת האינטרנט, וכן מרכיבים מסוימים של המרחב הפיזי. כל אלה מייצרים מגוון רחב של טקסטים מילוליים ואור-קוליים: מידע, בידור, פרסומת, דרמה, אקטואליה ועוד, במגוון צורות ודימויים, במוזיקה, בגרפיקה, בתמונות סטילס ובתמונות נעות". בניגוד להגדרת התקשורת הבינאישית, במושג "תקשורת המונים" ניכר כי מנסחי ההגדרה מעניקים חשיבות גבוהה יותר לטקסט החזותי מאשר לטקסט הכתוב. ראו: דוד גורביץ' ודן ערב, תקשורת המונים, האנציקלופדיה של הרעיונות, מהדורה מקוונת, 2016.

<http://media-mass/idea/com.haraayonot/>

3 דבי לוזיה, מדוע הפסיקה המונה ליזה לחייך, תל אביב, 2014, עמ' 15-16.

מבוא: מהי תרבות חזותית?



הקדמה

מטרתו של פרק המבוא לכיתה י"א היא לבסס שני מושגי יסוד מרכזיים המשמשים לאורך התכנית כולה: תרבות חזותית, טכנולוגיה חזותית. שאלות מפתח מרכזיות:

- מהי תרבות חזותית?
- מה התנאים להיווצרות התרבות החזותית?
- כיצד הביאה התפתחות הטכנולוגיה החזותית לכדי השתנות התרבות בסוף המאה העשרים ולהמרת התרבות הכתובה בתרבות חזותית?
- הדיון בשאלות אלו מהווה בסיס להמשך דיון בכלים הטכנולוגיים ובהשפעתם על השפה החזותית של תקופתם.

המבוא אינו כולל יצירות חובה. מומלץ לעשות שימוש בסרטונים ובתמונות הממחישים את הרעיונות המרכזיים הנדונים להלן. המלצות לסרטונים מופיעות במסגרת אפורה.

פתיחה - התרבות החזותית והתנאים להתפתחותה

הגדרת המושגים "תרבות חזותית" ו"טכנולוגיה חזותית"

"תרבות חזותית" (Visual Culture) הוא מושג חדש יחסית, והחל להיות בשימוש בשנות התשעים של המאה העשרים. מושג זה מתייחס לתרבות שרוב המידע המיוצר בה הוא חזותי ומופץ באמצעים של טכנולוגיה חזותית. לפיכך, ההגדרה למושג "תרבות חזותית" כפי שתשמש בתכנית לימוד זו היא: **תרבות העוסקת באירועים חזותיים המספקים מידע, משמעויות או עונג לצרכן הצופה בהם באמצעות טכנולוגיה חזותית.**

המושג טכנולוגיה חזותית מתייחס לכל מנגנון טכנולוגי המשמש להתבוננות בייצוגים חזותיים או לייצורם – החל בציור וכלה בטלוויזיה ובאינטרנט.⁴

סרטון: הגדרת המושגים "תרבות חזותית" ו"טכנולוגיה חזותית" (2017)

[The Audiopedia:What is Visual Culture?What does Visual Culture mean?](https://www.youtube.com/watch?v=TheAudiopedia:WhatisVisualCulture?WhatdoesVisualCulturemean?)



התנאים להתפתחות התרבות החזותית

נהוג לחלק את תרבות התקשורת האנושית לשלוש תקופות היסטוריות:

1. התרבות הלא-כתובה, שהועברה במשך דורות בעל-פה ושלתה מהתקופה הפרה-היסטורית ועד להמצאת הדפוס בתקופת הרנסנס.

2. התרבות הכתובה ששלטה בכיפה מאז הרנסנס ועד לשליש האחרון של המאה העשרים.

3. התרבות החזותית שהולכת ומחליפה את זו המילולית, מסוף המאה העשרים ואילך.

המרה של תרבות תקשורתית אחת באחרת היא תהליך ארוך ומורכב המושפע מגורמים רבים. אחד הגורמים המרכזיים הוא פיתוחים טכנולוגיים בתחום התקשורת, העונים על צרכים אנושיים. ניתן להעריך את חשיבותו של כל פיתוח טכנולוגי על ידי בחינת השינוי שהושג באמצעותו באופן שבני אדם כקהילה יוצרים, צורכים, מבינים ומשמרים מידע.

את תהליך המרתה של תרבות תקשורתית אחת באחרת אפשר לתאר באמצעות שני שלבים:

1. **פיתוח טכנולוגי:** המצאה טכנולוגית שנועדה לענות על צורך אנושי בתחום התקשורת. באמצעות ההמצאה מייעלים בני האדם כקהילה את האופן שהם מייצרים, מצפינים, משמרים ומפיצים מידע. בשלב זה נוכחותו של הפיתוח הטכנולוגי מתחילה לערער את מעמדם ותפקידם של כלי טכנולוגיות התקשורת המסורתיות.

2. **נגישות:** הטכנולוגיה החדשה נעשית נגישה לכל אדם, ורמת המומחיות הנדרשת כדי להשתמש בה הולכת ופוחתת. בשלב זה מומרת תרבות תקשורתית אחת באחרת.

בעשור הראשון של המאה ה-21, עם התפתחות הטלפונים החכמים, הגיע תהליך זה לשיא וקיבל את הכינוי "מהפכת הייצור האישית".⁵

4 See: Nicholas Mirzoeff, an Introduction to Visual Culture, London & New York, 1999, p. 3.

5 על פי חוקר העתידנות רועי צזנה, "מהפכת הייצור האישית" היא מגמה הולכת ומתפתחת שלפיה "כל אדם זוכה בכוח ליצור חומרים וחפצים לשימוש הפרטי, שבעבר היה צורך במפעל שלם כדי לייצרם". בהקשר לתרבות החזותית בימינו, מדובר ביכולת ההולכת וגוברת של בני אדם ליצור ייצוגים חזותיים מורכבים ומשוכללים מתוך שימוש בטכנולוגיות ביתיות הגלומות במחשב האישי ובטלפון החכם. יכולות אלו, שהיו שמורות בעבר לבתי דפוס ולמומחים בלבד נעשו במהלך העשור הראשון של המאה ה-21 נגישות לכל אדם כמעט בלי הכשרה מוקדמת. ראו: רועי צזנה, המדריך לעתיד, עמ' 13.



נקודה למחשבה והרחבה:

התפתחות התרבות הכתובה בעקבות מהפכת הדפוס

תהליך ההתפתחות הטכנולוגיה החזותית, בו התקיימו שני תנאים אלו – המצאת הפיתוח הטכנולוגי והנגשתו, דומה מאד לתהליך שהתרחש במאה ה-15 עם התפתחות הדפוס. בעקבות התפתחות הטכנולוגיה החדשה והנגשתה הפכה אט-אט התרבות הכתובה להיות מרכזית בהעברה ושימור של הידע האנושי.

התרבות שבעל-פה (Oral culture) התפתחה אלפי שנים לפני המצאת הכתב. עד להמצאתו, היה הדיבור האמצעי המרכזי ליצירת ידע ולשימורו, ולפיכך גם כלי מרכזי לשימור החברה ומוסדותיה. תרבות זו אינה קשורה רק לעצם הדיבור, אלא לאופן העברתו של מידע דינמי שבאמצעותו האדם מפתח, משמר ומפיץ ידע ורעיונות. מחקרים רבים מרחבי העולם מעידים כי התרבות המילולית הייתה ועודנה אופן התקשורת החשוב ביותר של האנושות.⁶

הכתב הוא הפיתוח הטכנולוגי המסמן את המעבר בין הפרה-היסטוריה להיסטוריה. בתהליך התפתחות הכתב מבחין המחקר בארבעה שלבים עיקריים: (1) כתיבה בתמונות המבטאות את הרעיונות באמצעות חיקוי חזותי; (2) שיטת כתיבה מבוססת מילים; (3) שיטה מבוססת צלילים והברות; (4) שיטה המבוססת על אותיות האל"ף בי"ת בתקופת יוון העתיקה. בשיטה מהפכנית זו אותן אותיות יכולו לשמש בשפות רבות ושונות זו מזו, ולכן אומצה השיטה באירופה כולה.

גוטנברג והמצאת הדפוס

אמנם המצאת הכתב סימנה את תחילת ההיסטוריה המתועדת, אך התרבות הכתובה במובנה הרחב החלה עם המצאתה של מכונת הדפוס המיוחסת ליוהן גוטנברג במאה ה-15.

בעקבות פיתוח טכנולוגי זה, ששינה את נגישות המידע והפצתו באורח קיצוני, התחוללה סדרה של שינויים תרבותיים מרחיקי לכת שהובילו להמרת התרבות המילולית בזו הכתובה.

המצאת הדפוס מסמלת את המעבר מתקופת ימי הביניים, מהעולם הישן, אל עבר תחילתו של העולם החדש – הרנסנס. כהמצאות רבות אחרות, גם מכונת הדפוס היא תוצאה של הבשלת תנאים וחיפוש אחר מענה לצורך אנושי. מסוף המאה ה-14 מצויות עדויות שלפיהן בכמה מקומות באירופה ניסו ממצאים לפתח מכונה המאפשרת להדפיס במהירות כמות גדולה של טקסט. באותה תקופה כבר שימשה שיטת ההדפסה שנקראה קסילוגרפיה.⁷ בשיטה זו, שהומצאה בסין במאה השמינית לספירה, חרטו את הצורה הרצויה על גבי משטח עץ, כך שבמהופך התקבל בלט של הצורה. מריחת הגלופה בדיו הפכה אותה לחותמת. זמן רב לפני המצאת הדפוס יצרו באמצעות השיטה שטרות כסף, קלפי משחק, תמונות קודש, טקסטים לתפילה, אותיות תחיליות לכתבי יד וספרונים קצרים של עמודים אחדים המשלבים טקסט ותמונה.⁸

גוטנברג שילב בהמצאתו שיטה ידועה זו עם המצאות נוספות מהמאה ה-13, ובעיקר הנייר שהחליף את הקלף היקר, הצבעים החדשים והעמידים, והמכשש ששוכלל עבור הכנת שמן זית וייצור נייר. הרעיון המרכזי במכונת הדפוס שהמציא גוטנברג היה להכין עבור כל אות גלופה, כך שתהיה אפשרות לארגן את הגלופות בכל פעם למלל אחר – טיפוגרפיה במקום קסילוגרפיה.

6 John Miles Foley. "Oral Tradition" Encyclopedia Britannica on-line, retrieved 27/06/17.

7 תחילית המילה, "קסילו", פירושה ביוונית גלופת עץ.

8 ראו: מירי אליאב-פלדון, מהפכת הדפוס, עמ' 25-26, ישראל, 2016.

תמונה: הגלופות של גוטנברג, מתוך האתר "[קטעים בהיסטוריה של יובל מלחי](#)"

https://historia.co.il/wp-content/uploads/2014/01/97220057_bdf73cb248_b.jpg

גוטנברג כינה את המצאתו "אמנות הכתיבה המלאכותית", והתחיל לעניין משקיעים בניסיון לגייס את ההון שנדרש לו לפתיחת מפעל הדפסה. לבסוף הגיע המימון מיוהאן פוסט, סוחר מהעיר מיינץ שבגרמניה, וחתנו פטר שפר. כך התאפשר לגוטנברג להקים מפעל הדפסה – בית הדפוס הראשון – לפי חזונו, בעיר מיינץ שבגרמניה.

תמונה: מכונת הדפוס של גוטנברג, מתוך האתר "[קטעים בהיסטוריה של יובל מלחי](#)"

https://historia.co.il/wp-content/uploads/2014/01/Gutenberg.press_.jpg

הספר הראשון שראה אור במפעל ההדפסה של גוטנברג נודע בשם "התנ"ך של גוטנברג" – ספר מפואר של כתבי קודש נוצריים, המונה 1,286 עמודים בלטינית. הטקסט כולו והאותיות התחליות המפוארות המעטרות את עמודיו גולפו ונצבעו ביד בצבעים מרהיבים. מעריכים כי הספר עב הכרס משנת 1454 הודפס ב-158-180 עותקים – מספר רב יחסית, ו-49 מהם נותרו עד ימינו.⁹

תמונה – "התנ"ך של גוטנברג", מתוך אתר [האנציקלופדיה של y-net](#)

http://www.ynet.co.il/PicServer2/04062007/1208033/36945924_wa1.jpg

הטכנולוגיה החדשה שהמציא ופיתח יוהן גוטנברג התפשטה עד מהרה ברחבי אירופה, ובמהלך המחצית השנייה של המאה ה-15 הוקמו בתי דפוס נוספים. בבתי הדפוס הראשונים נעשתה המלאכה כולה – עיצוב הפונט, ייצור האותיות, איור הטקסט בידי אמנים ודפסים, כריכת הספרים והפצתם. הדפסת הספרים אמנם הוזילה מאוד את מחירם, אם כי בתחילת הדרך ניסו בתי הדפוס לייצר ספרים הדומים בכול לכתבי היד, ולפיכך מחירם היה גבוה. עם זאת, עדיין היה מחיר זה נמוך מאשר מחירם של כתבי יד, ובהדרגה אף הוזלו העלויות, ומחיר הספר המודפס נעשה שווה לכל נפש והופץ בהמוני עותקים.

המצאת הדפוס השפיעה על כל תחומי החיים והאמנויות. ראשית, בעקבות מחירם הנמוך של הספרים וזמינותם הגבוהה התאפשר לאוכלוסייה רחבה ללמוד קרוא וכתוב, ולמעשה החל תהליך של הפיכת ההשכלה לנגישה יותר עבור ההמונים. בתחומי האמנויות אפשר הדפוס הפצה של ספרות יפה, הדפסים וציורים. גם בתחומי המוזיקה ניכרו עקבותיה המיטיבים של הדפוס, וספר התווים הראשון, שהודפס והופץ בשנת 1476, בישר את התפתחות התיווי המודרני והפצת המוזיקה. כך, המקרה של המצאת הדפוס הוא אחת הדוגמאות הבולטות בהיסטוריה של התרבות התקשורתית להמצאה טכנולוגית שחוללה מהפכה בתולדות האנושות, אם כי בחוגים שמרניים הסתייגו מההמצאה דווקא בשל אותם שינויים מרחיקי לכת שיצרו מגוון יתרונות עבור ההמונים. לדוגמה, המצאת הדפוס

⁹ מבחינה תיעודית, יש חשיבות לעובדה שהשפות העסקיות של גוטנברג ושני המשקיעים מהעיר מיינץ לא שרדה לאורך זמן, ואף הסתיימה בסכסוך משפטי מתמשך שהותיר את ממצאי הדפוס מופסד לחלוטין. הדיונים המשפטיים בין הצדדים תועדו, והתבררו בדיעבד כמקור ההיסטורי החשוב ביותר להתחקות אחר תולדות המצאת הדפוס, ובעיקר בפרטים המעשיים סביב פתיחת "מפעל ההדפסה", שהוא בית הדפוס הראשון בהיסטוריה של האנושות. חרף הסכסוך המשפטי, דאגו המשקיעים להנציח את שמו של גוטנברג כמזוהה עם המצאת הדפוס. ראו שם, עמ' 28-29.

היותה נקודת מפנה עבור נזירים רבים שעסקו בהעתקת כתבי יד ועיטורם. ראשי הכנסייה התנגדו להקמת בתי דפוס מחשש לאבדן משלח ידם של נזירים אלו. ואולם גם כיסי התנגדות אלו הלכו ופחתו לנוכח ההתרגשות שעוררה ההמצאה, ועד מהרה פינתה ההסתייגות את מקומה להבנה של הכנסייה את הפוטנציאל להפצת רעיונותיה הדתיים בקרב ההמונים גם במקומות הנידחים ביותר בדרך פשוטה וזולה. תהליך ההתקבלות של המצאת הדפוס בחוגים הכנסייתיים הושלם כשהכנסיות עצמן החלו להקים בתי דפוס משלהן, והועסקו בהם נזירות בצויר, בקליגרפיה ובהדפסת הספרים.

המצאת הדפוס, ובעקבותיה נגישות הספרים ותהליך הפיכת האוכלוסייה ליודעי קרוא וכתוב – כל אלו תרמו את חלקם לאותו הישג שהציב את האנושות בעידן חדש: עידן התרבות הכתובה. עידן זה נמשך מתקופת הרנסנס ועד לסוף המאה העשרים. בעשור האחרון של המאה העשרים, בעקבות התפתחויות מרחיקות לכת בתחומי הטכנולוגיה החזותית, הולכת התרבות הכתובה ונדחקת לשולי מפת הפופולריות לנוכח תרבות חדשה הממלאת את מקומה – התרבות החזותית, נושא תכנית הלימוד שלפנינו.

סרטון בערוץ "רואים היסטוריה": השינויים בעקבות המצאת הדפוס, 2015 (כתוביות בעברית)
<https://www.youtube.com/watch?v=y37ZiecGUis>



התרבות החזותית בעידן הטכנולוגי

כיצד הביאה התפתחות הטכנולוגיה החזותית להמרת התרבות הכתובה בתרבות חזותית בסוף המאה העשרים?

כאמור, המרת תרבות תקשורתית אחת באחרת תלויה בשני תנאים עיקריים:

1. קיומם של המצאה או פיתוח טכנולוגי המאפשר ייצור, הפצה וקריאה של מידע מסוג חדש
2. הנגשת הטכנולוגיה לשימוש של כל אדם

למעשה, את השלב הראשון בהתפתחותה עשתה התרבות החזותית כבר במחצית הראשונה של המאה ה-19, עם צעדיה הראשוניים של המצלמה. כלי טכנולוגי זה שאף לענות על הצורך של כל אדם לתעד את המציאות באופן מהיר ומדויק יותר מאשר הכלים שהיו בנמצא עד אז – הציור וההדפס. השלב הסופי בהתפתחות התרבות החזותית התחולל רק בעשור הראשון של המאה העשרים ואחת, עם תחילת העדפתה של התרבות החזותית על פני התרבות הכתובה. שלב אחרון זה התאפשר בעקבות זמינותה ההולכת וגוברת של הטכנולוגיה החזותית, שסיפקה לכל דורש כלים זמינים ליצירת מידע חזותי ולהפצתו בקנה מידה נרחב, ואף גלובלי.

אותו "מנגנון טכנולוגי" עיקרי שפיתוחו אפשר את פריצת הדרך לקביעת מקומה המרכזי של התרבות החזותית בעידן הנוכחי הוא "הטלפון החכם" (Smartphone), שבתוך שנים אחדות נעשה נגיש לכל אדם, ואף דומיננטי ביותר ויותר תחומים בחייו, הן במשימות היומיום והן במענה לצרכיו החברתיים-תרבותיים. באמצעות צילום ועריכה של מידע חזותי ברמה גבוהה מאוד, משמש הטלפון החכם כלי מרכזי עבור הפרט, הן ליצירת ייצוגים חזותיים והן לצריכתם. בתוך כך, אפשרה ההתפתחות המואצת של רשת האינטרנט תקשורת עולמית מקוונת, זמינה, מהירה וזולה בזמן אמת בין בני אדם בלי קשר למיקומם הפיזי. השילוב בין טכנולוגיה חזותית המגולמת בטלפון החכם ובין התקשורת המגולמת ברשת האינטרנט השלים את היווצרות התנאים להפיכת התרבות החזותית למרכזית.

מרכזיותה של התרבות החזותית משפיע על כל תחומי החיים, החל באופן ההתקשרות בין בני אדם באמצעות סרטונים, תצלומים ו"אימוג'ים", במקום באמצעות מלל שגדש בעבר מכתבים ויומנים, דרך השימוש המרכזי בתצלומים ובסרטונים ברשתות החברתיות ובעיתונות האינטרנטית, וכלה בשינויים המהפכניים המתחוללים בשוק העבודה בתחומי התקשורת, המשתקפים בדרישה גוברת למיומנויות בתחום החזותי.¹⁰ כל אלו הם רק תסמינים למהפכה הגדולה יותר, בה בעקבות הנגשת הטכנולוגיה החזותית לכל אדם, בכל מקום ובכל זמן הופך הייצוג החזותי לחלק בלתי נפרד מהיום-יום של כולם.

10 אחת הדוגמאות הבולטות לשינוי זה היא בתחום העיתונות. בכתבה שכותרתה "למה דועכים החוגים לתקשורת" מסבירה חוקרת התקשורת אורנית קליין-שגריר את השינוי המתחולל בעולם התקשורת בעקבות ההתפתחויות הטכנולוגיות: "האינטרנט פרץ לחיינו, שינה את הרגלי צריכת התקשורת וגרם לכך שהמודלים העסקיים הוותיקים של תקשורת ההמונים, כמו עיתון, רדיו וטלוויזיה, כבר לא מצליחים להחזיק את המערכות הגדולות, וכולם מצטמצמים [...] לכן, גם חוגי התקשורת עצמם עוברים שינוי והתאמה למפה החדשה. למשל, תקשורת צילומית: חוג ותיק ומצוין במקור לצילום הותאם לעולם הדיגיטלי: צילום סטילס ווידאו, עריכה, סאונד, הבנת העולם הדיגיטלי". מחזק את דבריה ומוסיף יריב צפתי, ראש החוג לתקשורת באוניברסיטת חיפה: "דובר צריך לערוך ולצלם. עיתונאי היום צריך להחזיק מצלמה". גם בעולם האקדמי, שהתבסס על טקסטים באופן כמעט מוחלט, הולכים ורווחים כיום קורסים מתוקשבים מבוססי סרטוני וידאו (MOOC). בקורסים מסוג זה, הסטודנט יכול ללמוד מהרצאות מצולמות מכל מקום בעולם.

ראו: כרמית ספיר ויץ, "המשבר בעיתונות הממוסדת לא פוסח על האקדמיה: למה דועכים החוגים לתקשורת?", "מעריב אונליין", 22/10/17.

<http://www.maariv.co.il/news/israel/Article603535->

סיכום

בחלק זה הגדרנו את המושגים "תרבות חזותית" ו"טכנולוגיה חזותית"

1. תרבות חזותית: תרבות העוסקת באירועים חזותיים המספקים מידע, משמעויות או עונג לצרכן הצופה בהם באמצעות טכנולוגיה חזותית.
2. טכנולוגיה חזותית: כל מנגנון טכנולוגי המשמש להתבוננות בייצוגים חזותיים או לייצורם – החל בציור וכלה בטלוויזיה ובאינטרנט

ראינו כי התרבות האנושית ידעה שלושה עידנים תרבותיים:

1. התרבות המדוברת – מהפרה היסטוריה ועד המצאת הדפוס ברנסנס
2. התרבות הכתובה – מהמצאת הדפוס ברנסנס ועד סוף המאה העשרים, עם התפתחות המחשבים האישיים ורשת האינטרנט.
3. התרבות החזותית – מסוף המאה העשרים והלאה.

הגדרנו מה הם שני התנאים ההכרחיים להמרתה של תרבות אחת בשנייה:

1. פיתוח טכנולוגי - התפתחותה של טכנולוגיה המאפשרת ייצור, הפצה וקריאה של מידע באופן חדש ויעיל יותר מהטכנולוגיות הקודמות לה.
2. נגישות - הנגשתה של הטכנולוגיה החדשה לכל אדם.

לבסוף, ראינו כי התבססות התרבות החזותית בסוף המאה העשרים היא תוצאה של תהליך ארוך בו התקיימו שני תנאים אלו: התפתחות של הטכנולוגיה החזותית, עד שהפכה נגישה לכל משתמש, בכל זמן ובכל מקום, וללא צורך כמעט בלימוד מוקדם.

חומרי לימוד במקצוע מוביל אמנות שימושית חלק ב': מפגשים מהסוג החזותי בעידן הטכנולוגי

240 ש"ש | (בחירה, כיתות י"א-י"ב)

חלק ב. 1. המצאת המצלמה והשפעתה על השפה החזותית (50 ש"ש)

פיתוח וכתיבה: ד"ר נעם טופלברג

ייעוץ ועריכה מדעית: ד"ר בן ברוך בליך

עריכה דידיקטית ואינפוגרפיקה: גב' רינת סופר גרינפלד

עריכת תוכן: גב' שרית זיו

עריכה גרפית: גב' אפרת יצחקוב

תשע"ט 2018

תוכן העניינים - חלק ב. 1.

עמ'	נושא
3	הקדמה דידיקטית למורה
9	ב.1. המצאת המצלמה והשפעתה על השפה החזותית
9	ב.1.1. רקע היסטורי - ערש המודרניזם
20	ב.1.2. היכרות עם הפיתוח הטכנולוגי - המצלמה, והחידושים שהביאה עמה
26	ב.1.3. הקודים החזותיים והערכים התוכניים החדשים שהביאה עמה המצלמה
34	ב.1.4. תגובות הכלים המסורתיים - הציור וההדפס

הקדמה כללית

במסמך זה שני חלקים:

1. הנחיה להוראה וללמידה של יצירות חזותיות באמצעות שאלות שאלות.
2. דוגמאות לניתוח יצירות מתוך הפרק הרלוונטי.

חלק 1 – הנחיה להוראה וללמידה של יצירות חזותיות באמצעות שאלות שאלות

מטרה: לאפשר לתלמיד לקרוא טקסט חזותי ובהמשך לחקור ולהכיר את הקשר שבין אותו טקסט חזותי לרקע התקופתי שבו הוא נוצר.

שלב א': תיאור היצירה ושאלות ראשוניות

הצגת היצירות בכיתה תעורר דיון ראשוני שמטרתו לעורר, להרהר ולערער.

מה רואים ביצירה?

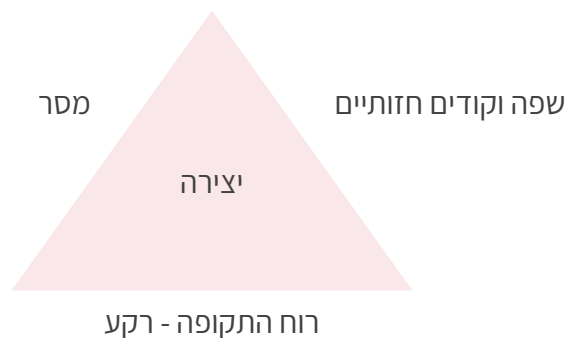
התלמיד יתאר את היצירה תוך שימוש במושגים ובכלים שנלמדו בחלק א' של התוכנית: "יסודות השפה החזותית"

מה מיוחד/מתמיה ביצירה?

התלמיד ישאל:
מה אני חושב על זה?
מה מפליא בזה?
מה מעורר תהייה?

שלב ב': תהליך הקניית הידע או הבניית הידע לתלמיד

דיון מעמיק שמטרתו לברר ולהבין את הקשר שבין המסר של היוצר תוך שימוש בשפה המושפעת מהכלים הטכנולוגיים ורוח התקופה.



הדיון ביצירות יתבצע בעזרת שלוש שאלות מנחות:

1. מהו הרקע של היוצר והיצירה?
2. כיצד מתייחסת היצירה לרוח התקופה?
3. כיצד היצירה שאנו בוחנים מתייחסת לשפה ולקודים של הכלי הטכנולוגי החדש הנדון בפרק?

שלב ג': יישום בעזרת פעילות מתווכת

לדוגמה: דיון כיתתי בעד ונגד הכלי/ היוצר/ היצירה, הכנת הרצאה לחברים בכיתה, כתיבת ערך בוויקיפדיה, הכנת תערוכה וירטואלית, עיצוב סביבת למידה בבית הספר, כתיבת עבודת חקר כסיכום, ועוד...

המלצה לחלוקת הזמן המוקדש לכל אחד מהנושאים בפרק:

נושא הלימוד	מספר השעות
רוח התקופה רקע היסטורי ורעיונות מרכזיים הטמעת מושגים מרכזיים	6 שעות
היכרות עם הכלי הטכנולוגי	4 שעות
הוראת השפה והקודים החזותיים שמביא איתו הכלי הטכנולוגי החדש	8 שעות
יצירות: הוראת הקשר בין המסר של היוצר תוך שימוש בשפה המושפעת מהכלים הטכנולוגיים ורוח התקופה	22 שעות
יישום הנלמד	6 שעות
מדידה והערכה של חלק זה	4 שעות

חלק 2 - דוגמאות לניתוח יצירות מתוך הפרק הרלוונטי

פרק זה מציג לתלמידים את המצלמה כחידוש טכנולוגי, ומאפשר להם להבין כיצד היא השפיעה על השפה החזותית שהתגבשה במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה ותחילת המאה העשרים. שתי היצירות הבאות מייצגות שני יוצרים, אשר כל אחד מהם מבטא ביצירתו פן אחר של רוח הזמן.

היצירה "חריש בנאוואר" של האמנית רוזה בונאר היא יצירה נטורליסטית שמסתתרת בה ביקורת כלפי המהפכה התעשייתית. ביצירה זו מדגימה בונאר אימוץ של השפה החזותית של הצילום כחלק מרוח התקופה.

היצירה **"הצילום מתעלה לדרגת אמנות" של דומייה** היא קריקטורה שהתפרסמה בעיתון Le Boulevard בשנת 1862 ונועדה להגחיק את הצילום ולבקר את רוח התקופה. השימוש בכדור פורח מסמל גם הוא את החידושים הטכנולוגיים המאפיינים את המהפכה התעשייתית.

ניתוח היצירות מבוסס על שני שלבים:

חלק א' - תיאור היצירה תוך שימוש במיומנויות ובמושגים שנלמדו בחלק א' של תוכנית הלימודים בכיתה י'.
חלק ב' - ניתוח היצירה תוך התייחסות להקשר רחב: רקע על היוצר והיצירה, רוח התקופה והיחס לכלי הטכנולוגי.

דוגמה מס' 1



[רוזה בונאר, חריש בנאוואר, שמן על בד, 1849, 134260X ס"מ](#)

חלק א': תיאור היצירה תוך שימוש במיומנויות ובמושגים שנלמדו בחלק א' של תוכנית הלימודים בכיתה י'

תיאור היצירה:

בתמונה מתוארת סצנת חריש כפרית. הסצנה מתרחשת ביום שמש, בשדה. שישה פרים מובלים על ידי איכר ורתומים למחרשה שנוהג בה אדם נוסף. מאחוריהם שישה פרים ושני איכרים נוספים מתוארים באותו האופן. המראה מתואר מנקודת מבט אלכסונית, כאילו עובר אורח צפה בו במקרה מהצד. הקומפוזיציה מחולקת לשני חלקים רוחביים ואלכסוניים: השמים הכחולים והאדמה הירוקה. משטח האדמה עצמו מחולק במרכזו בקו אלכסוני של אדמה חרושה שצבעה חום, ועליה מתוארים החורשים בעבודתם. למרות הקומפוזיציה הסגורה והדיוק בפרטים נוצרת תחושה של תנועה בגלל האלכסונים והכיוון – ימין – שאליו פונות כל הדמויות המתוארות. הצבעים, האור והצל, תפיסת החלל והמרקמים של התמונה, כולם מתוארים באופן מדויק ביותר שנותן תחושה של נטורליזם וקרבה גדולה לממשות.

מה מיוחד או מתמיה ביצירה:

הציור נראה כתופס רגע ממש ומקרי במציאות. הסצנה נראית סתמית, ועולה התהייה מדוע בחרה האמנית לתאר רגע זה.

חלק ב': ניתוח היצירה תוך התייחסות להקשר רחב: רקע על היוצר והיצירה, רוח התקופה והיחס לכלי הטכנולוגי.
הערה: המידע שלהלן מסוכם מתוך קובצי היצירות

על היוצר והיצירה:

זו אחת היצירות המפורסמות ביותר של בונאר, והיא מתארת חריש בשדה בנאוואר, שהיא היום עיירה במרכז צרפת. בונאר ציירה בעיקר חיות – גם חיות משק וגם חיות בר – באופן מאוד נטורליסטי. בסצנה רואים את החריש הראשון שנעשה בעונת הסתיו. הפרים הם הדמויות המרכזיות, והחקלאים דמויות משניות. הציור מהלל עבודה חקלאית וגם את החיים הכפריים, בניגוד לתחילת התיעוש והעיור של התקופה. בונאר התעניינה בהרגלי החיות, באופן תנועתן ובמבנה גופן. היא טיילה במקומות רבים וערכה תצפיות רבות על חיות, וגם גידלה אותן באחוזתה – אחוזה שרכשה בזכות הצלחתה הכלכלית האדירה כאמנית.

הקשר לרוח התקופה:

בתקופה זו, בעקבות המהפכה התעשייתית ובעקבות שוויון ההזדמנויות שהבטיחה המהפכה הצרפתית, הלכו הערים וגדלו, ורבים מהאיכרים זנחו את עבודת האדמה לטובת עסקים בעיר הגדולה. הוגי דעות שונים מהתקופה ראו בתופעה זו זניחה של ערכי העבר. בתיאור התמים והפסטורלי של בונאר מסתתרת ביקורת סמויה על תוצאות המהפכה התעשייתית והמהפכה הצרפתית. הציור משבח עבודת כפיים בחקלאות ומציב אותה בניגוד לשחיתות העירונית. יש כאן גם הוקרה של האזורים הכפריים של המדינה, של המסורות שלהם ושל נופיהם בתקופה זו של אחרי המהפכה הצרפתית.

היחס של היצירה לשפה החזותית של המצלמה:

כיוצרת נטורליסטית בונאר מעוניינת להציג רגע במציאות באופן המדויק ביותר. היא בוחרת בקפידה את האור, הרגע והנושא כדי להביע את המסרים שהיא מעוניינת בהם בדבר האידיאל של חיי הכפר ועבודת האדמה. לשם העברת הרעיונות והמסרים שלה מאמצת בונאר קודים של צילום:

- דיוק בפרטים.
- קומפוזיציה פתוחה ו"מקרית", כאילו היוצרת טיילה בשדה ונתקלה במקרה במראה.
- נקודת המבט האלכסונית, המחזקת גם היא את תחושת המקריות.
- הדגשת "תפיסת" רגע חולף: תנוחות האנשים והפרים הנראים במהלך תנועה.
- הצגת רגע ממשי שמככים בו בני אדם פשוטים במהלך עמל יומם. רגע לא מבוים ולא מתוכנן.

עם זאת, באיכות, בצבעוניות ובדיוק של התמונה ממחישה היוצרת את יתרונו של הציור על פני הצילום באותה תקופה.

המושגים המופיעים ביצירה זו:

- המהפכה התעשייתית
- המהפכה הצרפתית
- עיור
- נטורליזם
- מקריות

דוגמה מס' 2



[אונורה דומייה, הצילום מתעלה לדרגת אמנות, ליתוגרפיה, קריקטורה, 1862, 3.7x24.8 ס"מ](#)

חלק א': תיאור היצירה תוך שימוש במיומנויות ובמושגים שנלמדו בחלק א' של תוכנית הלימודים בכיתה י'

תיאור היצירה:

היצירה היא קריקטורה שרואים בה דמות המחזיקה מצלמת דאגרוטיפ בתוך כדור פורח ומצלמת משהו שנמצא מחוץ לגבולות התמונה בצד ימין.¹ על גבי סלסילת הכדור הפורח מופיע בקטן הכיתוב "צילום" והשם נאדאר באותיות גדולות. הכדור הפורח מרחף מעל עיר גדולה שעל חלק מהמבנים שלה שוב רשומה המילה "צילום". מתחת לתמונה רשום שמה: "נאדאר מעלה את הצילום לדרגת אמנות". הדמות נראית מרחפת באוויר, כמעט נופלת מתוך הכדור. כובעו של הצלם מתעופף מעל ראשו, ובד משתלשל מהצד השמאלי של הכדור. הכדור עצמו מוצב באלכסון כלפי צד שמאל למעלה. את הזווית האלכסונית של הכדור מדגישים הקווים הישרים והמתוחים שמתארים את הכבלים שלו. התחושה שנוצרת מהקווים האלכסוניים, מהכובע המעופף ומבד הבגד של הצלם היא של רוח עזה הנושבת מימין לשמאל. התמונה מצוירת בשחור-לבן, תוך מתן תשומת לב לפרטים רבים.

מה מיוחד או מתמיה ביצירה:

ניתן לראות מצד אחד תיאור של תפיסת רגע ומצד שני הגזמה ותחושת גיחוך של הרגע המבהירים כי לא מדובר בתיאור אמיתי ממש.

1 המושג דאגרוטיפ נלמד בפרק 1: המצאת המצלמה והשפעתה על השפה החזותית, כחלק מההיכרות עם הכלי הטכנולוגי.

חלק ב': ניתוח היצירה תוך התייחסות להקשר רחב: רקע על היוצר והיצירה, רוח התקופה והיחס לכלי הטכנולוגי.
הערה: המידע שלהלן מסוכם מתוך קובצי היצירות

על היוצר והיצירה:

אונורה דומייה הוא צייר ודפס צרפתי שנודע בסגנונו הריאליסטי והביקורתי וכאחד מאבות הקריקטורה המודרנית.² יצירה זו היא קריקטורה שפורסמה בעיתון Le Boulevard שבו עבד דומייה, בתגובה להכרזת האקדמיה הצרפתית כי הצילום הוא סוג של אמנות. דומייה מצייר כאן קריקטורה של פליקס נאדאר, אחד מאבות הצילום הידוע בצילומי האוויר הרבים של העיר פריז שצילם החל בשנת 1858.

הקשר לרוח התקופה:

בתקופה זו הפכה המצלמה לכלי משמעותי לתיעוד הממשות ולכלי המשמש את בני המעמד הבינוני לתיעוד חייהם. היצירה מתייחסת לוויכוח שניטש באותה תקופה על הגדרת הצילום. בתקופה זו נוסחו הרעיונות המרכזיים של המודרניזם, ואחד הבולטים בהם הוא הצבת גבולות ברורים בין מדיות ותחומי דעת שונים.³ כאמן ריאליסט וכקריקטוריסט מתנגד דומייה להגדרת הצילום כאמנות ומנסה להראות את הגיון שבדבר. דומייה מראה כי יצירת אמנות אמיתית נזקקת ליותר מאשר תיעוד של המציאות. הוא עושה זאת באמצעות תיאור מוגזם של התנועה ושל הצלם נאדאר המוצג כדמות מוזרה ומגוחכת, כובעו מעופף באוויר, ומרוב התרגשות על הצילום שהוא עושה הוא כמעט נופל מהכדור הפורח למטה.

היחס של היצירה לשפה החזותית של המצלמה:

כמו ברבות מהיצירות הריאליסטיות ומהקריקטורות של דומייה, גם ביצירה זו באים לידי ביטוי קודים חזותיים של צילום: הקומפוזיציה הפתוחה, הנדמית כתפיסת רגע במציאות – הכדור עצמו שנמצא מחוץ לגבולות התמונה, נושא הצילום שאינו נראה.

תפיסת רגע "מקרי" – נראה כי הצייר "הקפיא" רגע בזמן באמצעות הכובע המעופף והדמות שבגדיה מרחפים באוויר. צבעי השחור-לבן, המזוהים עם השפה הצילומית.

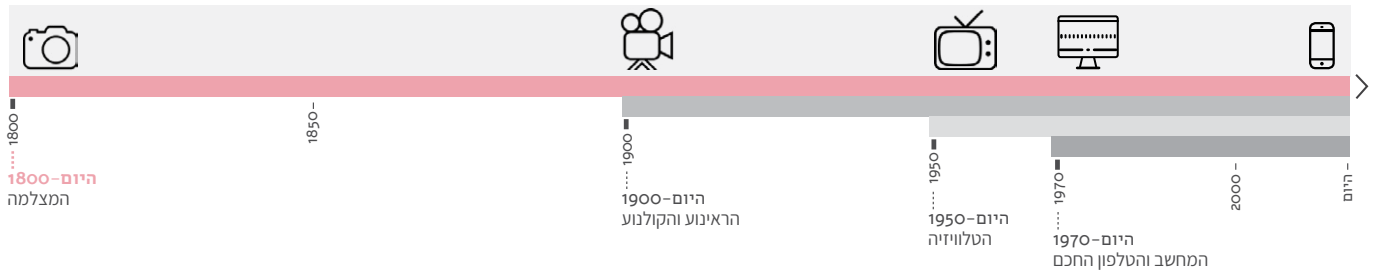
עם זאת, היצירה מציגה חלופה לצילום באמצעות הסגנון הקריקטורי והנלעג שבו מתוארת הדמות וההגזמה בתנועה של הבדים, הכובע וגוף הצלם. כמו כן, החזרה שוב ושוב על המילה צילום יוצרת אפקט קומי המתייחס להתלהבות של בני התקופה מהמדיום החדש. דומייה ממחיש את דעתו כי יצירת אמנות אמיתית עושה שימוש בקודים חזותיים ובשפה חזותית שהמצלמה לא יכולה לספק, כמו ההגזמה וההומור של התמונה.

המושגים המופיעים ביצירה זו:

- דאגרוטיפ
- ריאליזם
- קריקטורה
- מודרניזם
- מקריות

2 המושג ריאליזם נלמד בפרק 1: המצאת המצלמה והשפעתה על השפה החזותית, כחלק מתגובות הכלים המסורתיים.
3 המושג מודרניזם נלמד בפרק 1: המצאת המצלמה והשפעתה על השפה החזותית, כחלק מרוח התקופה.

ב. 1. המצאת המצלמה והשפעתה על השפה החזותית



ב.1. 1. רקע היסטורי - ערש המודרניזם

הקדמה

הרקע ההיסטורי בפתיחת הפרק מציג את "רוח התקופה" שבה הומצא הצילום ואת עידן המהפכות בעולם במאות ה-18, 19, שהוביל להתפתחות המודרניזם במאה העשרים.

מטרות הרקע ההיסטורי:

- להבין את משמעות המהפכות שהתחוללו בתקופה זו.
- לעמוד על השפעת המהפכות הללו על השפה החזותית של תקופתם.

בתקופה זו התחוללו שלוש מהפכות מרחיקות לכת:

1. מהפכה תרבותית - שמקורה ברעיונות "תנועת ההשכלה" המכונה גם "עידן הנאורות"
2. מהפכה חברתית - שמקורה במהפכה הצרפתית
3. מהפכה כלכלית - שמקורה במהפכה התעשייתית

לכל אחת ממהפכות אלו הייתה השפעה על התפתחות השפה החזותית:

- תרבותית - תנועת ההשכלה ביססה את הרעיון כי תפקידה המרכזי של השפה החזותית הוא להיות כלי דידיקטי המשקף את המציאות באופן הניתן להערכה שכלתנית.
- חברתית - המהפכה הצרפתית הפכה את המעמדות הנמוכים בפרט ואת הדיון החברתי בכלל לחלק בלתי נפרד מהייצוג החזותי.
- כלכלית - המהפכה התעשייתית הפכה את מעמד הביניים לבעל עניין והשפעה בעולם החזותי ואת תהליכי העיור והמיכון הטכנולוגי לנושאים מרכזיים בו.

מהדיון בתקופה זו עולה כי המצלמה היוותה כלי חשוב במימוש הרעיונות שנבעו ממהפכות הללו.

הרקע ההיסטורי אינו כולל יצירות חובה.

מומלץ לעשות שימוש בסרטונים הממחישים את הרעיונות המרכזיים הנדונים להלן

החומר המפורט ברקע ההיסטורי מפורט רב ומיועד למורה. הרעיונות המרכזיים אותם יש ללמד בכיתה מופיעים בסיכום הרקע. הזמן המומלץ לדיון ברקע ההיסטורי וברוח התקופה - 2 - 4 שעות.

עידן המהפכות - ערש המודרניזם במאה ה-19

המאה ה-19 היא תקופה של שינויים מרחיקי לכת בתרבות העולם בכלל ובתרבות אירופית בפרט. בתקופה זו, בעקבות מכלול של שינויים, שהחלו במהלך המאה ה-18, מתגבשת תפיסת העולם המודרנית, המתווה את דמותו של העולם במהלך המאה ה-20.

שלוש מהפכות גדולות משמשות מצע לשינויים הללו, וכל אחת מהן שינתה פן שונה:

1. **המהפכה התרבותית** – כונתה בשם הכולל "**עידן הנאורות**". בתקופה זו השתנה לחלוטין היחס אל המחקר, המדע, האמנות והיצירה. השם "תנועת ההשכלה" מתייחס אל הפילוסופים ואנשי הרוח שהובילו את השינויים המרכזיים בתקופה.
 2. **המהפכה החברתית** – התרחשה בעקבות "**המהפכה הצרפתית**", ושינתה את פני החברה המערבית ואת המבנה ההיררכי המסורתי שלה. המהפכה החברתית העלתה אל בימת ההיסטוריה את מעמד הביניים כמוביל, ובתוך כך חל פחות של ממש במעמדן של האצולה והכמורה.
 3. **המהפכה הכלכלית** – החלה בסוף המאה ה-18 וכונתה "**המהפכה התעשייתית**". בעקבותיה שונו פניהם של הכלכלה העולמית, אמצעי הייצור ואופני ההכשרה והלמידה, אך בעיקר התחוללה פריצת דרך גדולה בתחומי הפיתוחים הטכנולוגיים. בעקבות "המהפכה התעשייתית" הוקמו בתי חרושת ועבדו בהם בני מעמד הפרולטריון, שלמעשה הפכו משועבדים לכלכלה הקפיטליסטית.
- שלוש המהפכות קשורות זו בזו והן שעיצבו את פני העולם המודרני, וכפי שנראה להלן, קשורות בקשר ישיר לשינויים והתפתחויות גם בשפה החזותית.

להרחבה ולפעילות העוסקת במאה ה-19, תחילת המודרניזם, אפשר להיעזר בחלק העוסק במודרניזם באתר [מפגשים מהסוג החזותי – מסע בזמן](#)



המהפכה התרבותית - עידן הנאורות ותנועת ההשכלה

מהו עידן הנאורות?

התופעה התרבותית המכונה בשמות "עידן הנאורות", "תנועת ההשכלה" או "רציונליזם" החלה להתפתח באירופה במאה ה-18. מקורה של התנועה בחזונו של שני אישים מרכזיים: הפילוסוף, המשפטן והמדינאי האנגלי פרנסיס בייקון (Francis Bacon, 1561-1621), והפילוסוף והמתמטיקאי הצרפתי רנה דקארט (René Descartes, 1596-1650). חזונו מתנקז לסיסמתו הידועה של בייקון: "ידע הוא כוח".¹

התהליכים שבישרו את "עידן הנאורות" החלו כבר בתקופת רנסנס וכללו שתי התפתחויות משמעותיות ביחס של התרבות לידע ולהנגשתו להמונים: התפתחות האקדמיה והאנציקלופדיסטים. יש לזכור, כי להתפתחות הדפוס הייתה השפעה מכרעת על תהליכים אלו.

1. התפתחות האקדמיה – ביסוס הידע באמצעות מחקר והפצתו

בשנת 1564 יסד מיכלאנג'לו (Michelangelo, 1475-1564) במשותף עם חוקר האמנות ג'ורג'יו וזרי (Giorgio Vasari, 1511-1574) את האקדמיה הראשונה בפירנצה. אקדמיה זו הציבה את יוון העתיקה כמודל לחיקוי, ובהשראת רעיונותיהם של פילוסופים יוונים ורומים ניסתה לנסח תיאוריות במבחר תחומי דעת, כגון גיאומטריה ואמנות.² במרוצת המאות ה-17 וה-18 הוקמו אקדמיות נוספות, רבות מהן בתמיכת השליטים והמלכים שרצו לשלוט בתרבות ובערכיה וראו בעצמם "עריצים נאורים", המתעניינים במדינה ובתרבותה. לדעת שליטים אלו, הפעילות התרבותית נעשתה בעבור המדינה ולשם העצמתה. הם לא השכילו לראות כי רעיונות אלו יובילו בסופו של דבר למהפכות ולשינויים מרחיקי לכת בשיטות השלטון שלהם עצמם.

2. האנציקלופדיסטים – איסוף ושימור הידע

בשנת 1747 הוזמן הפילוסוף הצרפתי דידרו (Denis Diderot, 1713-1784) לערוך ולתרגם אנציקלופדיה אמריקנית המונה 35 כרכים. עשרת הכרכים הראשונים נערכו במשותף עם טובי הכותבים של התקופה – וולטיר (Voltaire, 1694-1778) ומונטסקייה (Montesquieu, 1689-1755) – ושימשו את הוגי הדעות שנקראו "אנציקלופדיסטים", כנשק רב-עוצמה נגד הממסד הדתי, האמונות הטפלות, המשטר הפאודלי והשמרנות. בשנת 1759 עצר בית המלוכה הצרפתי את תרגומה ופרסומה של האנציקלופדיה. דידרו המשיך בעבודה בستر, ו-17 כרכים מתורגמים התפרסמו בשלב מאוחר יותר.

נקודה למחשבה והרחבה

בעקבות רעיונותיו של בייקון, ערך דקארט את הניסוי המפורסם שלו בסוף שנות השלושים של המאה ה-18: הוא החליט להתבודד ולהתנתק מהעולם לתקופה ארוכה, כדי שיוכל להרהר בלי הפרעה במכלול התפיסות והרעיונות שהיו מקובלים בתחומי המדע בתקופתו. ספרו המפורסם "הגיונות" (1641) הוא תוצאתו של ניסוי זה. בספר מנסה דקארט לבנות את תמונת העולם מחדש על פי הוכחות רציונליות ובלתי ניתנות לסתירה. העיקרון הידוע ביותר מתוך הספר – "אני חושב משמע אני קיים" (בלטינית: *cogito, ergo sum*, ובקיצור "קוגיטו") – נתפס עד ימינו כביטוי מובהק לרוח תקופת ההשכלה. רעיון זה משקף את הטלת הספק המתמדת, בשאיפה לבחינה רציונלית של המציאות. לפי רנה דקארט – וכן כמה מהוגי הדעות המרכזיים של התקופה, ובהם גוטפריד וילהלם פון לייבניץ (Gottfried Wilhelm von Leibniz, 1646-1716) וברוך שפינוזה (Bento de Spinoza, 1632-1677) – די היה בעיון שכלתני כדי להגיע אל האמת. אחרים, דוגמת בייקון, משה מנדלסון (Moses Mendelssohn, 1729-1786), ז'אן ז'אק רוסו (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778), עמנואל קאנט (Immanuel Kant, 1724-1804), ג'ון לוק (John Locke, 1632-1704) ודיוויד הום (David Hume, 1711-1776), גרסו כי אין לקבל אף רעיון כמובן מאליה, אלא לצאת ולבדוק אותו אובייקטיבית, בכלים מדעיים המנטרלים כל

1 ראו: יוסף אגסי, הפילוסופיה של הטכנולוגיה, עמ' 41, ישראל, 2011.

2 השם "אקדמיה" נבחר בעקבות האקדמיה של אפלטון: מטע עצי זית, שם לימד פילוסופיה בשנת 387 לפני הספירה.

דעה קדומה. רק בדיקה מעמיקה, המבוססת על ניסוי וטעיה, תוביל את החוקר אל האמת ואל הכרה תבונית של הטבע ותופעותיו. בכך הניחה תנועת ההשכלה את התשתית לתפיסת המדע המודרני המבוססת על תבונה ועל שכלתנות ודוחה כל אמונה או תיאוריה שאינן מוכחות בכלים מדעיים.

סרטון על עקרונות תנועת ההשכלה (תרגום לעברית)



השפעת תנועת ההשכלה על השפה החזותית בתקופתה

הרעיונות של תנועת ההשכלה הביאו עמם שינויים בדרכי היצירה, באופני הפירוש ובדפוסי ההבנה של השפה החזותית לאורך המאה ה-19. אחת הדוגמאות המרכזיות ליישום רעיונות אלה משתקפים בפעילותו של חוקר האמנות הניאו-קלאסי האיטלקי [יהויכים וינקלמן](#) (Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768), שהשפעת תנועת ההשכלה, עסק בניסיון להגדיר מהם הערכים החזותיים של המושג יופי וקרא לפשטות ובהירות הנובעות ממה שכינה "המידה הטובה". העיסוק המעמיק בשאלת "המידות הטובות" אפיין את הרציונליסטים, שכן המושגים "מידה טובה" ו"פשטות" שימשו בסיס למשנתם הדוגלת בראייה הגיונית וסדורה.³

ממשיכו של וינקלמן, ההיסטוריון וחוקר האמנות השווייצרי [היינריך וולפלן](#) (Heinrich Wölfflin, 1864-1965), פיתח בספרו "[עקרונות תולדות האמנות](#)" (1915) סדרה של כללים בהם ראה אמת מידה לאידאל יופי ואיכות בתמונה. הוא ניסח חמישה עקרונות של אמנות הרנסנס – קווי, שטוח, סגור, ריבוי ובהירות, בהם ראה מימוש לאידאל היופי ו"המידה הטובה" אליו הטיף וינקלמן, ומולם הציב את היפוכם – ציורי, עמוק, פתוח, אחדות ואי-בהירות, הבאים לידי ביטוי באמנות הבארוק. העקרונות החזותיים שניסח וולפלן שמשו לראשונה בהיסטוריה מדד שכלתני, אובייקטיבי ומדעי באמצעות ניתן להעריך מאפיינים של קודים חזותיים ואיכות של שפה חזותית.

3 בספרו "[הגיונות על חיקוי יצירות יווניות באמנות הציור והפיסול](#)" (1756) ניסח וינקלמן את השאיפה ליצירת אמנות שתכונותיה הן "פשטות נאצלת וגדולה, שלווה ורוגע" (ראו: משה ברש (ער'), יוהן יהויכים וינקלמן, הגיונות על חיקוי יצירות יווניות באמנות הציור והפיסול, ירושלים, 1992, עמ' 24. וינקלמן היה למעשה החוקר שגיבש את תפיסת "תולדות האמנות" כתחום מחקרי מובהק, השואף ליצור סדר והיגיון בהתפתחות הסגנונות ובנבכי השפה החזותית. הוא הטיף ללימוד מעמיק של עקרונות שפתה החזותית של האמנות היוונית הקלאסית בשאיפה ליצור סגנון הרמוני, פשוט ואידיאלי, מגובש ומלוטש. במקביל יצא נגד הדרמטיות והשטחיות של סגנונות הבארוק והרוקוקו, ותקף בחריפות הנטורליזם שאפיין את אמני הנוף ההולנדים בני המאה ה-17. לתפיסתו, האמנות האידיאלית היא זו השואפת למדינה הרמונית של הטבע הנראה עם הצורות האידיאליות והנשגבות העולות ברוחו של האמן.

נקודה למחשבה והרחבה



העקרונות שניסח וינקלמן יכולים לשמש כלי אובייקטיבי מצוין לניתוח חזותי של תמונה וקוד חזותי. להלן טבלה מסודרת של עקרונות אלו והסברם

סגנון וקודים חזותיים הממשים את אידאל "המידה הטובה"	סגנון וקודים חזותיים שאינם מממשים את אידאל "המידה הטובה"
1. קו המתאר:	
קווי לכל צורה קו מתאר המפריד אותה משאר הצורות.	ציורי הצורות חודרות ומתערבבות זו בזו.
2. ארגון הצורות:	
שטוח הצורות מאורגנות במקביל למשטח היצירה בקווים אופקיים או אנכיים.	עמוק הצורות מאורגנות בקווים אלכסוניים החודרים ל"עומק" היצירה.
3. המחבר (קומפוזיציה):	
סגור הקומפוזיציה סגורה כמעין בימת תיאטרון המציגה עולם שלם וברור בו כל פרט משמעותי	פתוח הקומפוזיציה פתוחה, ומציגה חלק קטן מאירוע גדול יותר.
4. ההרמוניה:	
ריבוי הצורות מופרדות זו מזו, נוצר ריבוי של הצורות המתוארות, והן מאורגנות זו לצד זו בהרמוניה.	אחדות הצורות חודרות זו לזו, נוצרת אחדות של הצורות המ- תוארות, ואין אפשרות להפריד ביניהן.
5. משמעות היצירה ופענוחה:	
בהירות הצורות הנפרדות, האור האחיד והארגון במישור הקדמי ובהרמוניה מתלכדים לכדי יצירה בעלת משמעות ברורה.	אי-בהירות ערבוב הצורות, משחקי האור והצל והחדירה אל עומק התמונה מקשים בהבחנה בפרטים הרבים, ובהתאם המשמעות מעורפלת.

המהפכה החברתית - המהפכה הצרפתית

מהי המהפכה הצרפתית?

רעיונות תנועת ההשכלה היוו מצע עליו התגבשו רעיונות מהפכניים חברתיים שהובילו אל המהפכה האמריקאית (1776), שבעקבותיה נוסחה החוקה האמריקנית, המושתתת על עקרונות של חירות הפרט ושוויון בין בני האדם ואל המהפכה הצרפתית (1789).

המהפכה הצרפתית אינה אירוע יחיד, אלא סדרה של אירועים שהתחוללו משנת 1789 בצרפת, שנשלטה אז בידי המלך [לואי-ה-16](#) לבית בורבון. היה זה אירוע חברתי-פוליטי רחב ממדים, בו התאגדו בני המעמד הנמוך ובני מעמד הביניים נגד מעמד האצולה ובית המלוכה.

בתקופה זו הייתה צרפת מרכז תרבותי חשוב של אירופה, לצד היותה המדינה המאוכלסת ביותר ביבשת. אוכלוסיית צרפת נחלקה לשלושה מעמדות מסורתיות: הכמורה, האצולה ובני המעמד השלישי. חלקם של בני המעמד השלישי מכלל אוכלוסיית צרפת התבטא ביותר משני-שלישים, ורובם היו חסרי רכוש וחסרי השכלה, אך עם זאת בתקופה הנדונה החלו רבים מהם לרכוש השכלה ולהתערות בעסקים. אלו היו ניצניו של המעמד הבורגני: אף שהיו משכילים ובעלי נכסים, מעמדם לא השתנה, והיה נמוך בהשוואה למעמדם של בני האצולה ולמעמד הכמורה. בני מעמד הביניים נשאו בעול המסים של צרפת, אך לא היו זכאים לזכויות פוליטיות כגון זכות בחירה או הזכות לשרת בצבא ובתפקידים שלטוניים. אלה נשמרו למעמד האצולה בלבד.

מצב זה הביא לכדי התמרמרות גוברת ודרישה נמרצת של בני מעמד הביניים הצומח, ובייחוד המשכילים שבהם, לבטל את זכויות היתר של המעמד העליון ולהעניק שוויון זכויות מלא לכל אזרחי צרפת. בני מעמד הביניים הם אפוא אלה שהציתו את אש המהפכה, אך השילוב ביניהם ובין האיכרים המוסתים, בני המעמד השלישי, היה זה שהוביל בסופו של דבר לניצחון ולהפלת השלטון המלוכני של בית בורבון.

נקודה למחשבה והרחבה

מעבר לזכויות פוליטיות, כגון הזכות לבחור ולהיבחר לשרת בצבא, שוויון מלא משמעותו היא גם שוויון חברתי וכלכלי, כגון תשלום מסים על פי מפתח אחיד, ולא לפי מעמד חברתי המועבר בירושה מדור לדור. בני מעמד הביניים תבעו שוויון זכויות גם בתחומי חופש הדיבור וחופש הביטוי, בין השאר באמצעות עיתונות ביקורתית וחופשית. דרישות אלו נבעו ישירות מרעיונות ההשכלה, שהיו מוכרים היטב למשכילים בני המעמד השלישי. למעשה, מרעיונות אלו נבעה תכלית המהפכה – ביטול המשטר המלוכני הישן והקמת משטר דמוקרטי ברוח רעיונות תנועת ההשכלה. סיסמת המהפכה: "חירות, שוויון ואחוזה" ביטאה את השאיפה למימוש רעיונות אלו.

סרטון: המהפכה הצרפתית (מטח, עברית)
סרטון: סיכום הגורמים והאירועים המרכזיים של המהפכה הצרפתית (עברית)

השפעת המהפכה הצרפתית על השפה החזותית של תקופתה

השפה החזותית ככלי לביטוי רעיונות המהפכה

ברוח תנועת ההשכלה, ראתה המהפכה הצרפתית (ולפניה גם האמריקאית) בייצוג החזותי, כלי דידיקטי המציג בפני ההמונים את הערכים הנכונים, וביוצרים השונים שליחי המדינה, המביאים אל ההמון רעיונות נאצלים, ממש כמו המדען או הסופר. לעתים קרובות הפכה היצירה החזותית מגויסת בשם רעיונות מסוימים, שהיו חשובים למעצבי המדיניות או ראשי המהפכה.⁴

השפה החזותית ככלי ביקורתי המבטא הלכי הרוח של המעמד הבורגני והמעמד הנמוך

עידן המהפכות של המאה ה-18 הביא את השכבה הבורגנית למעמדה החדש, והפך אותה ואת המוסדות השלטוניים לפטרוני האמנות, במקומם של הכנסייה ומעמד האצולה. בתוך כך נושאים חדשים החלו להשתקף ביצירות האמנות וירשו את מקומם של ציורי הדת והדיוקן, אם כי גם אלו המשיכו עדיין להתקיים.

משמעותה המרכזית של המהפכה הצרפתית מבחינה תרבותית היא ההכרה בהמונים, בני המעמדות הנמוכים כחלק משמעותי ומרכזי בתרבות ובחברה, שיש להתחשב בו ובאורחות חייו. עד למהפכה זו, התייחסו יצירות חזותיות בעיקר למעמד האצולה או למוקדי כוח, כגון הכנסייה או בתי המלוכה. התפתחותם של זרמי יצירה העוסקים בחיי היום-יום של ההמון, ובעיקר הריאליזם או האימפרסיוניזם, היא תוצאה ישירה של התבססות המעמד הבורגני, שהתרחשה רק במהלך המאה ה-19, בעקבות המאבק במהפכה הצרפתית. יתר על כן, הצילום נעשה כלי ביטוי מרכזי של מעמד זה, מאחר שהיה זול ונגיש בהרבה מהציור.

4 לדוגמה הצייר [אז'ן דלקרואה](#) (Eugene Delacroix, 1798-1863) שהאדיר באמצעות ציוריו את רעיונות המהפכה וזכה לתמיכת הממסד, או [ז'אק לואי דויד](#) (Jacques Louis David, 1748-1825), שהיה מהפכן והשתמש באמנותו ככלי תעמולה לקידום שאיפותיה של המהפכה – אם כי בשלב מאוחר יותר נעשה צייר החצר הרשמי של נפוליאון, ששלטונו לאו דווקא גילם את רעיונות החירות והשוויון של המהפכה.

המהפכה הכלכלית - המהפכה תעשייתית (Industrial Revolution)

מהי המהפכה התעשייתית?

המהפכה התעשייתית היא סדרה של התפתחויות טכנולוגיות, שהובילו לשינויים מרחיקי לכת במבנה הכלכלי והחברתי בעולם כולו בין השנים 1750-1914. עיקרו של תהליך זה, שהחל באנגליה והתפשט משנת 1840 לכל אירופה וכן לארצות הברית, הוא פיתוח טכנולוגיות שהתבססו על קיטור ועל חשמל ואפשרו שכלול של כלי התחבורה לאמצעים מהירים והמוניים, כגון הרכבת, וכן פיתוח מפעלים המתבססים על פסי ייצור שאפשרו ייצור המוני. תהליך התיעוש המהפכני הוביל לשינוי מהותי במבנה הכלכלי והחברתי וסלל את הדרך להיווצרות החברה המודרנית.⁵

השפעת המהפכה התעשייתית על מבנה המשק והכלכלה

לפני המהפכה התעשייתית הייתה עיקר הפעילות במשק נתונה בידי בעלי מלאכה קטנים שעבדו עצמאית בבתי מלאכה פרטיים או בבית בכלים ידניים ובמכונות פשוטות. בעל המלאכה המסורתי שלט בכל תהליכי הייצור והעיצוב של המוצר שלו. בעקבות ההתפתחויות הטכנולוגיות הוקמו מפעלים גדולים ומשוכללים שהופעלה בהם שיטת פס הייצור. הפועל היחיד היה אחראי רק על חלק קטן מתהליך הייצור, ואיבד את מומחיותו. יתרה מכך, ההפרדה הברורה שהתגבשה בין תהליך העיצוב והתכנון ובין תהליך הייצור הביאה אל העולם מקצוע חדש – המעצב. ההתפתחות הטכנולוגית ובעקבותיה העלייה העצומה בהיקפי התפוקה היוו מנוף לצמיחה כלכלית, לניידות, לפיתוח קשרי המסחר ולעלייה ברמת החיים.

השפעת המהפכה התעשייתית על מבנה החברה והתפתחות הערים

מבחינה חברתית, המהפכה התעשייתית חוללה תמורות גם במבנה המעמדי: החברה הפיאודלית התפרקה והחלה התבססותו של מעמד הביניים. התבססות זו התאפשרה הודות להיקפיהם העצומים של מקומות עבודה חדשים לצד הנגישות שיצרה הרכבת עבור ההמונים להגעה מהירה אל מרכזי הערים הגדולות. מעמד הביניים הורכב ברובו מאנשי הפרפריה שהחלו להקים בתי מסחר בערים הגדולות והצליחו בעסקיהם. בתהליך זה התפתחו הערים וצמחה בהן תרבות בילוי חדשה שכללה שיטוט בין חלונות ראווה, וכן בילוי לילי, שהתאפשר באמצעות פיתוח תאורת הגז, ובשלב מתקדם יותר החשמל.

נקודה למחשבה והרחבה

הביקורת וההתנגדות למהפכה התעשייתית

המהפכה התעשייתית נתפסה כתוצאה של הרציונליזם שמקורו בתנועת ההשכלה. היא נחשבה בקרב רוב בני התקופה לצעד משמעותי קדימה ולהתפתחות אנושית חיובית לקראת עתיד טוב יותר באמצעות המדע והטכנולוגיה, כפי שחזו אנשי תנועת ההשכלה. ואולם אל מול הדעה הרווחת, רבים ביקרו את התהליך וראו בו אבדן של אנושיות וסיאוב של המערכת הכלכלית. הביקורת ביחס לתחומים הכלכליים הגיעה בעיקר בעקבות השפעתו של [המניפסט הקומוניסטי](#) של [מרקס](#) (Karl Marx, 1818-1893) ו**אנגלס** (Friedrich Engels, 1820-1895). בעקבות התיעוש ההולך וגובר, מחו במדינות רבות קבוצות פועלים סוציאליסטיות שקראו לחלוקה שוויונית יותר של אמצעי הייצור.

יתר על כן, היו אף תגובות אלימות, כגון תגובתה של תנועת ה**לודיטים** (Luddites) בבריטניה, בהנהגתו של **נד לוד** (Ned Ludd), פועל טקסטיל מליקסטר, שהתנגד לתיעוש בטענה כי המכונות ינשלו את הפועלים מתפקדיהם. הלודיטים נקטו פעולות הריסה שיטתיות של מכונות ומפעלים, עד אשר דוכאו בידי הממשל הבריטי בשנת 1813. פעילים הוצאו להורג ואחרים הוגלו לאוסטרליה.



סרטון: ההמצאות וההתפתחויות המרכזיות של המהפכה התעשייתית (עברית):

[Ee0L_2VA0kE=v?hctaw/moc.ebutuoy.www//:sptth](https://www.youtube.com/watch?v=Ee0L_2VA0kE)

הביקורת על תוצאותיה של המהפכה התעשייתית, כפי שמשקפת בסרטו של צ'ארלי צ'פלין "זמנים מודרניים":

<https://www.youtube.com/watch?v=qxgiohQo4Z8>

מידע מורחב על המהפכה התעשייתית באתר "מפגשים מהסוג החזותי":

<http://www1.amalnet.k12.il/sites/Mifgashim/Pages/industrialrevolution.aspx>

המהפכה התעשייתית והשפה החזותית

היצירה החזותית כביטוי ישיר ובקורתי של המציאות

המהפכה התעשייתית שינתה את התרבות בכללותה ואת שפתו של הייצוג החזותי בפרט. באופן כללי ניתן לומר כי השינוי המשמעותי ביותר התחולל במהלך המאה ה-19, ובא לידי ביטוי במפנה מהותי בגישתה של האמנות כלפי תפקידה החברתי.

באופן מסורתי, נחשבה האמנות לתחום נעלה, העוסק בענייני קדושה או בעניינים שברומו של עולם. לאורך רוב תולדות המערב, נתמכה האמנות על ידי פטרונים ממעמד האצולה או בידי הנהגת הכנסייה, ובהתאמה עסקו היצירות בנושאים החשובים למעמדות אלו. עם התפתחות מעמד הביניים, החלו בני מעמד זה, מתוך רצונם להידמות למעמד הגבוה, לצרוך אמנות ואף לתמוך באמנות. התפתחויות טכנולוגיות שאפשרו ייצור המוני של הדפסים, ובתוך כך התפתחות המצלמה, אפשרו הוזלה בעלותן של התמונות, ובני מעמד הביניים החלו "לצרוך" יצירות חזותיות בכמויות מסחריות. כמענה לביקוש, החלו יוצרים רבים לעסוק ביצירתם בנושאים הקרובים ללבם של בני מעמד הביניים.⁶

שיאו של התהליך סומן עם התפתחות הסגנון הריאליסטי, שהוביל האמן המהפכני [גוסטב קורבה](#) (Gustav Courbet, 1819-1877). קורבה קרא לנתק את האמנות מהגישה האידיאליסטית שעדיין שלטה במחצית הראשונה של המאה ה-19, ולחבר אותה אל חיי היום-יום בכלל ואל מעמדות חברתיות נמוכים ובורגניים בפרט.⁷ הריאליזם של המאה ה-19 חולל שינוי מרחיק לכת בתפיסת תפקידו החברתי של היוצר, עד כדי מהפכה של ממש: יוצרים חדלו בהדרגה להיות תלויים בפטרונות או בגופים ממסדיים, ומנגד, קיבלו על עצמם תפקיד של מבקרים, המשקפים לחברה את פרצופה ומטיפים לשינוי.

בד בבד, התפתחו גם תנועות וזרמים שדגלו בהתנגדות לתיעוש וביקרו את אבדן הממד האנושי בעידן המתועש. תנועת האמנויות והאומנויות (Arts & Crafts), שחרתה על דגלה "חזרה אל הטבע" ואל שיטות העבודה של ימי הביניים, שללה את עיצוב המוצרים המתועשים. יוצרים והוגי דעות מרכזיים בתנועה זו, כדוגמת [ויליאם מוריס](#) (William Morris, 1834-1896) ו-[ג'ון רסקין](#) (John Ruskin, 1819-1900), קראו לחזרה ל"כנות" עיצובית, כזו שאינה מיוצרת במפעל נטול רגש. אנשי התנועה התנגדו לעיטורים המורכבים והמסחריים שאפיינו את המוצרים המתועשים, והטיפו לעיצוב אישי אותנטי, בעבודת יד, השואב את השראתו מן הטבע ותואם ישירות את תפקיד המוצר.⁸

סרטון: תנועת Arts and Crafts (אמנויות ואומנויות; כתוביות באנגלית)

<https://www.youtube.com/watch?v=CBq73yxha0o&t=34s>

סרטון: הגישה הכלכלית-מוסרית של ויליאם מוריס (מתורגם לעברית)

<https://www.youtube.com/watch?v=QiNFoJqOJhs>

6 ראו: דייוויד פייפר, אנציקלופדיה לאמנות הציור והפיסול, ירושלים, 2001, כרך 3, עמ' 86-91.

7 בהתפתחותו של סגנון זה ניכרת השפעתו של המניפסט הקומוניסטי של מרקס ואנגלס. שם, עמ' 88.

8 ראו: מלכה בן פשט, היבטים בתולדות העיצוב, 2000, עמ' 74.

סיכום

בחלק זה נבחנה רוח התקופה בה הומצאה המצלמה והתפתחו עקרונות המודרניזם ששלטו לאורך המאה העשרים בתרבות המערבית.

ראינו כי רוח התקופה עוצבה על ידי שלוש מהפכות, שהשפיעו באופן ישיר על התפתחות השפה החזותית:

1. **המהפכה התרבותית – עידן הנאורות ותנועת ההשכלה**, שברוחם עוצבו השיטות לניתוח שכלתני ואובייקטיבי של השפה החזותית, ונוסחו כללי "המידה הטובה" המגדירים מהו אידאל היופי והאיכות של תמונה. היצירה החזותית המודרנית כולה, לאורך כל המאה העשרים, ועד היום, מתמודדת באופן ביקורתי עם כללים וקודים חזותיים אלו.
2. **המהפכה החברתית – המהפכה הצרפתית**, שבעקבותיה רכשה השפה החזותית מעמד של כלי חברתי בעלי שני תפקידים מנוגדים: מצד אחד כלי בשירות השלטון והאידאולוגיה ומצד שני כלי בשירות העם והביקורת. שני תפקידים אלו של הייצוג החזותי בכלל המשיכו לאורך כל המאה העשרים כאשר המשטרים הטוטליטריים השתמשו בייצוג החזותי למטרותיהם והמשטרים הדמוקרטיים קידשו את החופש של היוצר לבקר את המציאות.
3. **המהפכה הכלכלית – המהפכה התעשייתית**, שבמקביל למהפכה החברתית ביססה את המעמד הכלכלי של המעמד הבורגני, והפכה אותו לצרכן ופטרון של תמונות. בעקבות כך, השתנו נושאי הייצוגים החזותיים. יתר על כן, השינויים במבנה הערים וההתפתחויות הטכנולוגיות מרחיקות הלכת, הביאו בעקיפין להתפתחות המצלמה ולשינויים בתפקידים המסורתיים של האמנות.

ב.1.2. היכרות עם הפיתוח הטכנולוגי - המצלמה, והחידושים שהביאה עמה**הקדמה**

פרק זה מציג את התפתחותה של המצלמה בימיה הראשונים ואת החידושים שהביאה עמה. המושגים העיקריים המופיעים בו הם: קמרה אובסקורה, סיאגרפיה, קלוטייפ, דגרוטיפ, מצלמת קופסה ומצלמת בראוני.

יש לזכור כי המצלמות בימינו, כפי שהתלמידים מכירים אותן, שונות לחלוטין מראשוני המצלמות שפותחו במאה ה-19. היכרות עם אותן מצלמות ראשונות תבהיר לתלמידים את אופן התקבלותו של הצילום בתחילת דרכו, מזווית ראייתם של בני הדור.

לאחר מכן נידונים שינויים אליהם הובילה התפתחות המצלמה בשלושה תחומים עיקריים:

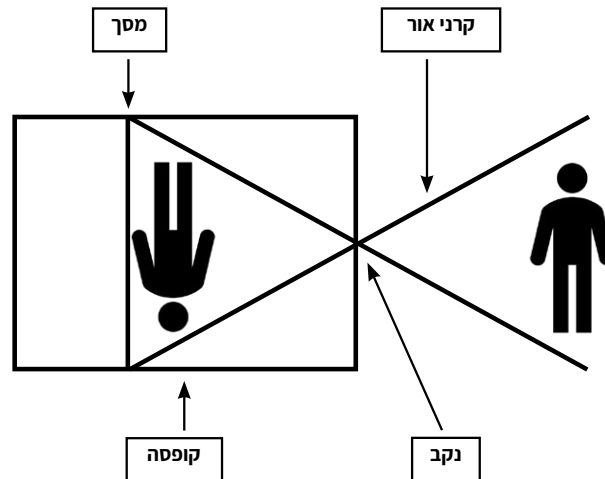
1. המצלמה ככלי ששינה את עולם העיתונות
2. המצלמה ככלי ששינה את התיעוד ושימור הזיכרון האישי והמשפחתי
3. המצלמה ככלי ששינה את עולם הפרסום

ההיכרות עם הפיתוח הטכנולוגי כוללת דיון ביוצרים ויצירות חובה. יצירות החובה מופיעות במסגרת אפורה, תחת הכותרת "יוצרים לדיון" או "יצירות לדיון". דיון וסיכום אודות היוצרים המרכזיים ויצירותיהם ניתן למצוא בחומרי הלימוד.

החומר המפורט בהיכרות עם המצאת הכלי הטכנולוגי מפורט רב ומיועד למורה. אין צורך להתעכב על מושגים טכניים. הרעיונות המרכזיים אותם יש ללמד בכיתה מופיעים בסיכום חלק זה. הזמן המומלץ לדיון בהמצאת המצלמה: 2 - 4 שעות.

מקורותיה ההיסטוריים של טכנולוגיית הצילום

מקורו של הצילום בטכנולוגיה עתיקת יומין שהייתה מוכרת עוד מתקופת יוון העתיקה – עקרון ה"קמרה אובסקורה" (הלשכה האפלה), תגלית של אריסטו במאה הרביעית לפנה"ס. הכלי שפיתח אריסטו מתבסס על חדירת קרני האור דרך נקב קטן אל תוך קופסה חשוכה וממול הנקב יריעת נייר או בד המשמשת מסך. קרני האור ייצרו על גבי יריעת המסך תמונה הפוכה של המראות הניצבים לפני הקופסה, כמוצג בשרטוט:



הכלי המתואר בשרטוט הוא למעשה מצלמה, ועל בסיס עיקרון טכנולוגי זה נבנו המצלמות עשרות שנים, עד להתפתחות המצלמה הדיגיטלית.

שלבי התפתחותה של המצלמה המודרנית בתחילת המאה ה-19

שלב 1 – ויליאם הנרי פוקס טלבוט והמצאת הסיאגרפיה

הבעיה שעייבה את המצאת המצלמה המודרנית הייתה חוסר היכולת לקבע את התמונה על גבי המסך שבתוך הקופסה ולחלץ את התמונה מתוך הקופסה. ניסיונות למצוא פתרון לבעיה החלו כבר בשנות העשרים של המאה ה-19.⁹ הניסוי הראשון שהוכתר בהצלחה היה זה של ויליאם הנרי פוקס טלבוט (William Henry Fox Talbot, 1800-1877) בשנת 1835. טלבוט הצליח להטביע על גבי נייר המסך שבקמרה אובסקורה, ולמעשה לצלם, את מראה [חלונות מנזר לאקוק](#) (Lacock) בבריטניה, לאחר שגילה כי המראות המוקרנים יישארו טבועים על גבי נייר המסך אם יוטבל קודם לכן בתמיסת מלחי כסף. את התהליך שגילה כינה טלבוט "סיאגרפיה" (Sciagraphy), שמשמעותה – רישום צללים.

יוצרים ויצירות לדין

ויליאם הנרי פוקס טלבוט (William Henry Fox Talbot, 1800-1877)

[סרטון על טלבוט והמצאתו](#) (כתוביות באנגלית)

[ויליאם טלבוט, חלון במנזר לאקוק, תצלום, 1835](#)

שלב 2 – לואי ז'אק מנדה דאגר והמצאת הדגרוטיפ

אחד האמצעים הראשונים שאפשר קיבוע תמונה היה ה**דגרוטיפ** (Daguerreotype) שפיתח בשנת 1836 מעצב התפאורות והצייר [לואי ז'אק מנדה דאגר](#) (Louis Jacques Mandé Daguerre, 1787-1851). לוחות הדגרוטיפ נמרחו במעבדה חשוכה בשכבת חומר כימי ששמו יודיד הכסף, ולכן הבריקו כמראה והיו רגישים מאוד לאור. לאחר מכן נאטמו הלוחות בעזרת נייר דבק בתוך זכוכית, כדי שלא יבואו במגע עם אוויר, והוכנסו לתוך מצלמת הקופסה. כשנחשפו לאור, נטבעה בהם התמונה. זמן החשיפה של הלוח לאור היה תלוי בשעת היום ובעונת השנה, ויכול היה להגיע לשלושים דקות. עם סיום

⁹ Nicholas Mirzoeff. An Introduction to Visual Culture, London & New York, 1999, p. 65.

החשיפה, חילצו את הלוחות בתוך חדר חשוך ונטרלו את החומרים הרגישים לאור על ידי טבילתם בתמיסות שונות כדי לקבע את הדימוי שנוצר על גבי הלוח.¹⁰ חרף התהליך המורכב מאוד שהצריך מיומנות רבה, ציוד משוכלל וידע בכימיה, נעשו צילומי הדגרוטיפ לפופולריים מאוד, כפי שניתן לראות בתחרות של [תיאודור מאוריסט](#) (Theodore Maurisset, 1803-1860), [דאגרוטיפמאניה](#), משנת 1839.

יוצרים ויצירות לדין

[לואי ז'אק מנדא דאגר](#) (Louis Jacques Mandé Daguerre, 1787-1851)

[סרטון: המצאת הדגרוטיפ](#) (תרגום לעברית)

[תיאודור מאוריסט, דאגרוטיפמאניה, ליתוגרפיה, 1839, 26x35.7 ס"מ](#)

חרף הבעיות, היו לוחות הדגרוטיפ להצלחה כבירה ונתפסו כתחליף לאמנות הציור בכל הקשור לתיעוד הממשות. בינואר 1839, לאחר שדאגר הציג את המצאתו לוועדת האקדמיה למדעים בפריז, נכתב באחד העיתונים: "תגלית זו גובלת במעשה נסים [...] אתם תיווכחו עד כמה האמת של העיפרון והמכחול רחוקה מן האמת של הדגרוטיפ".¹¹

בשנת 1841 פיתח טלבוט פתרון לבעיית השבירות והחד-פעמיות של לוח הדגרוטיפ. הרעיון שלו היה להשתמש בנייר במקום בלוחות שבירים. הוא פיתח הרכב הכימי שבו שטבל בו את הנייר והצליח ליצור תשליל של התצלום. תהליך זה כונה

"קאלוטיפ" (Calotype). בהמשך הפך את התשליל לשקוף באמצעות מריחתו בדונג דבורים, ויצר באמצעותו את התמונה עצמה. כך למעשה התאפשרה תכונתו החשובה ביותר של הצילום: היכולת להפיק אינסוף עותקים מתצלום אחד.¹²

שלב 3 – ג'ורג' איסטמן, מייסד חברת "קודאק" והמצאת סרט הצילום, מצלמת הקופסה ומצלמת בראוני

בשנת 1879 הצליח [ג'ורג' איסטמן](#) (George Eastman, 1854-1932), מייסד חברת "קודאק", ליצור מודל של לוח זכוכית טבול ביוזיד הכסף המוכנס לתוך קופסה משוכללת הכוללת עדשה מתקפלת. לפי מודל זה נבנו המצלמות הראשונות שנועדו לשימוש הקהל הרחב והוחל בשיווקן. אלא שעד מהרה התברר כי הן מסורבלות מאוד ושהפעלתן דורשת מיומנות רבה, ממש כמו המצלמות הראשונות שקדמו להן, דוגמת זו המופיעה בתצלום של ויליאם ג'קסון (William Henry Jackson), [ציוד צילום](#), משנת 1873.

בשנת 1882 המציא איסטמן את סרט הצילום הגמיש, המאפשר לצלם מאה תמונות, ובשנת 1888 שווקה לקהל הרחב מצלמת "קודאק" הראשונה. המצלמה נקראה [מצלמת קופסה](#) (Box Camera), והייתה הראשונה שאפשר לאחוז ביד. בתוכה היה סרט צילום שאפשר לצלם על גביו מאה תמונות. לאחר שצולמו מאה התמונות, וסרט הצילום נגמר, היה על הצלם להביא את המצלמה למעבדה, ושם היו שולפים את גלגלת הסרט מתוך המצלמה, מפתחים את התמונות, והמצלמה הוטענה בסרט ריק חדש.

מצלמת הקופסה שלטה בשוק תקופה ארוכה, וחרף גודלה והסרבול שלה, הייתה נגישה עבור כל אדם. בשנת 1900 החלה חברת "קודאק" לשווק דגם מתקדם יותר – מצלמת בראוני. מצלמה זו הייתה קטנה יותר, אפשרה החלפת סרט צילום, ומחירה הוזל מאוד: היא נמכרה תמורת דולר אחד בלבד. כצפוי, עד מהרה נעשתה מצלמה זו להיט להמונים, מוצר ששלט בשוק הצילום עשרות שנים, עד להמצאת המצלמות האוטומטיות.

10 ראו: [אתר The Daguerreian Society להיסטוריה, מדע ואמנות הדאגרוטיפ](#).

11 שם, עמ' 15.

12 שם, עמ' 18-19.

יוצרים ויצירות לדין

ג'ורג' איסטמן (George Eastman, 1854-1932)

ההיסטוריה של מצלמות קודאק בראוני, סרטון של מוזיאון אושמה (כתוביות באנגלית).

ויליאם ג'קסון, ציוד צילום, 1873, תצלום

ציר התפתחות המצלמה



סרטון 1: התפתחות המצלמה

סרטון 2: התפתחות המצלמה

סרטון 3: אווה טימותי, להאיר את הצילום - מקמרה אובסקורה למצלמת הטלפון, הרצאה מאוירת עבור ted-ed, 2013. (מתורגם לעברית)

החידושים שהביאה עמה המצלמה

יש לסייג ולומר – למרות שתהליך הצילום היה מהיר ופשוט יותר מהציור וההדפס, בתחילת דרכו היה עדיין מסורבל ואיטי. יתרה מכך, ייצור עותקים מרובים מאותו תצלום לא התאפשר מבחינה טכנית עד לשנת 1841. אך פתרונות טכנולוגיים התפתחו עד מהרה, ובשל העובדה כי המצלמה הלכה והפכה פשוטה יותר ויותר לתפעול ונגישה לכל אדם, הובילה המצאת המצלמה לחידושים ושינויים בתחומים רבים, אותם ניתן להציג בשלושה שלבים עיקריים:

שלב ראשון – המצלמה ככלי בידי העיתונות: בתהליך מהיר במיוחד החלו התצלומים למלא תפקיד מרכזי בחשיפת ההמונים למבחר התרחשויות חדשותיות כמעט בזמן אמת. בהקשר זה יוזכר לדוגמה תפקידו המרכזי של הצלם **טימותי או'סאליבן** (Timothy H. O'Sullivan, 1840-1882) שכבר בתקופת מלחמת האזרחים בארצות הברית (1865-1861) תיעד בתצלומיו את המלחמה וכך הביא את המראות משדה הקרב אל הקהל הרחב. תהליך זה הלך והתעצם עד כי בימינו לא ניתן לתאר דיווח חדשותי ללא ייצוג חזותי. יתר על כן, עם התפתחות המצלמות בטלפונים הסלולריים ועם הרשתות החברתיות, הפך כל אדם לעיתונאי המדווח מן השטח בזמן אמת.

יצירות לדיון:

[צלם לא ידוע, מעצר בצרפת, 1847, דאגרוטיפ](#)

[הוג'ר פנטון, עמק צללי המוות, 1855, תצלום](#)

[טימותי אוסאליבן, חייל עם תותח, תצלום, 1862, 18.3x23.8 ס"מ](#)

[טימותי אוסאליבן, קציר המוות בגטיסברג פנסלביה, תצלום, 4 ביולי 1863, 17.8x22.1 ס"מ](#)

שלב שני – המצלמה ככלי מרכזי בתיעוד חיי הפרט והמשפחה: תהליך זה ארך זמן רב יותר בשל הצורך בהתפתחות מצלמות קטנות, נישאות, ונוחות לתפעול, ושיכלול תהליך פיתוח התמונות. בתחילת דרכן היו המצלמות ותהליכי הפיתוח מורכבים מאד, כך שהחובבן הפשוט לא יכול היה להשתמש בהן. המצלמה הראשונה שאפשרה לכל אדם לצלם הייתה "מצלמת הקופסה" של קודאק שיצאה לשוק בשנת 1888, בה הוטענו 100 תמונות על ידי חנות הצילום בכל פעם. בשנת 1900 יצאה לשוק מצלמת "בראונ", שאפשרה להחליף סרט צילום ובכך נסללה הדרך לשימוש הביתי הנפוץ. כיום, בעידן המצלמות בטלפונים הסלולריים והרשתות החברתיות, מתעד כל אדם את האירועים בחייו באופן שוטף ויום-יומי.

יצירות לדיון:

[הוברט קורנליוס, דיוקן עצמי, 1839, דאגרוטיפ](#)

[ג'וליה מרגרט קמרון, אנני, הצלחתי הראשונה, 1864, תצלום](#)

[פליקס נאדאר, אמו של הצלם, 1853, תצלום](#)

שלב שלישי – המצלמה ככלי בידי המפרסמים: אם כי תהליך זה לקח מעט יותר זמן, בעיקר בשל הקושי הטכני בשכפול עותקים רבים של אותו צילום. בעקבות תהליך התיעוש ההולך וגובר, נדרשו המפעלים לפרסם את מוצריהם, ומצאו במצלמה מענה יעיל ובעל כוח שכנוע רב. הניסיונות הראשונים להשתמש בצילום בכרזות נעשו כבר באמצע המאה התשע-עשרה, אך החל משנות התשעים של המאה התשע-עשרה ותחילת המאה העשרים הפכה המצלמה לכלי מרכזי של המפרסמים ונותרה כך עד ימינו.

יצירה לדיון:

[פרסומת למצלמת בראוני של קודאק, 1900](#)

סיכום

חלק זה עסק בהתפתחותה הטכנולוגית של המצלמה ובחידושים המשמעותיים שהביאה עמה לעולם.

התפתחות הטכנולוגיה

ראינו כי מקורה של המצלמה בטכנולוגיה עתיקת יומין – ה"קמרה אובסקורה". טכנולוגיה זו אפשרה הקרנת תמונה על גבי מסך, אך לא אפשרה את קיבוע התמונה. הפתרון לבעיה זו הגיע רק בתחילת המאה ה-19 בשלושה שלבים עיקריים. בכל שלב שוכללה הטכנולוגיה:

1. ויליאם הנרי טלבוט והמצאת הסיאגרפיה
2. לואי ז'אק מנדה דאגר והמצאת הדגרוטיפ והקאלוטיפ
3. ג'ורג' איסטמן, מייסד חברת "קודאק" והמצאת סרט הצילום, מצלמת הקופסה ומצלמת בראוני

החידושים שהביאה עמה המצלמה

ראינו כי המצלמה שינתה את העולם החזותי בתהליך בעל שלושה שלבים המתייחסים לשלוש טריטוריות שונות:

1. המצלמה ככלי בידי העיתונות – תהליך בו התבסס הייצוג החזותי ככלי לתיעוד המציאות והוכחת טענות העיתונאי, כמו גם חשיפת האירועים לקהל רחב בזמן קצר.
2. המצלמה ככלי לתיעוד חיי המשפחה והפרט – תהליך בו השתנה אופן שימור הזיכרון האישי, המשפחתי וגם החברתי.
3. המצלמה ככלי בידי המפרסמים – תהליך בו החליפה המצלמה כמעט לחלוטין את השימוש באיור וציור על ידי גופים מסחריים ופיתחה מערכת של קודים חזותיים בשירות הפרסום.

ב.1.3. הקודים החזותיים והערכים התוכניים החדשים שהביאה עמה המצלמה**הקדמה**

חלק זה פותח בדיון אודות מעמדו של הצילום ויחסו לממשות הנראית, כפי שהובנו על ידי אנשי המאה ה-19. בהמשך, מתמקד הדיון בקודים ובערכים החזותיים והתוכניים שהמצלמה הביאה עמה לעולם: ריבוי עותקים, תיעוד המציאות, קומפוזיציות פתוחות, נקודות מבט גבוהות ומרוחקות, תפיסת הרגע החולף, דיוק בפרטים, מעמד הבורגנות והמעמדות הנמוכים ועוד.

הדיון בערכים אלו מהווה בסיס:

- להבנת השתנות השפה החזותית בתקופה הנדונה.
- לדיון בהשפעות של המצלמה על הציור וההדפס המסורתיים.

הדיון בקודים ובערכים החזותיים והתוכניים החדשים של המצלמה כולל יצירות חובה. מטרת הדיון ביצירות אלו היא הבנת הערכים החזותיים של הצילום בתחילת דרכו.

יצירות החובה מופיעות במסגרת אפורה, תחת הכותרת "יוצרים לדיון" או "יצירות לדיון".

דיון וסיכום אודות היוצרים המרכזיים ויצירותיהם ניתן למצוא בחומרי הלימוד.

החומר המפורט בהיכרות עם השפה החזותית של המצלמה מפורט ומיועד למורה. יש להתמקד בדיון בדוגמאות תוך שימת דגש על הרעיונות המרכזיים המופיעים בסיכום חלק זה. הזמן המומלץ לדיון בשפה החזותית - 8 שעות.

מעמדו של הצילום ויחסו לממשות במהלך המאה ה-19

הצילום בימיו הראשונים – "צעצוע של עשירים" ושימוש בשפה חזותית מסורתית

הצילום הומצא לאחר ניסיונות מרובים לענות על צורך חברתי ותרבותי – למצוא תחליף יעיל, מהיר, מדויק וזול לציור ולהדפס בתיעוד הממשות. ¹³ ראשוני הצלמים, הבינו את היכולת הגלומה במדיום החדש להביא לכל אדם ולכל בית מגוון עצום של מראות מרוחקים ויום-יומיים, ובמידה רבה ליצור "דמוקרטיזציה של כל החוויות על ידי תרגומן לתמונות". ¹⁴

יוצרים לדיון:

הצייר והצלם הסקוטי [דיוויד אוקטביוס היל](#) (David Octavius Hill, 1802-1870)
צלמת הדיוקנאות הבריטית [ג'וליה מרגרט קאמרון](#) (Julia Margaret Cameron, 1815-1879)
צלם המלחמות הבריטי [רוג'ר פנטון](#) (Roger Fenton, 1819-1869)
צלמי הדיוקנאות הצרפתי האחים [לואיס ואוגוסט ביסון](#) (Bisson)

אולם זמן ארוך עבר עד שתהליך זה התרחש. ציוד הצילום היה יקר, כבד ומורכב לתפעול, ולפיכך נחשב מעשה הצילום "צעצוע של עשירים ומכורים לדבר". ¹⁵ בעשורים הראשונים לא התפתחה אפוא תרבות של צילום פנאי ותרבות חובבים, והצילום לא רכש עדיין את תפקידו החברתי, כמתעד הממשות, כפי שהתפתח בשלבים שלאחר מכן. יתרה מכך, מאחר שלא התפתחה עדיין תרבות צילום עממית, וכן בשל הקשיים הטכניים, נראו התמונות שיצרו צלמים ראשונים כאילו נוצרו עדיין ב"שפת האמנות" המסורתית.

דוגמא לצילום המשתמש בשפת האמנות המסורתית ניתן לראות בעבודותיו של הצלם השוודי [אוסקר גוסטב ריילנדר](#) (Oscar Gustave Rejlander, 1813-1875). אין ספק כי נושאי צילומיו של ריילנדר הושפעו מיצירות אמנות, ומבחינה טכנית הוא שאף להגיע לדיוק ולהקפדה יתרה, ממש כמו צייר. לכן פיתח שיטה לשילוב כמה צילומים יחד, ובעבודותיו נטרל למעשה את התכונה המרכזית של המצלמה – יכולתה לספק העתק מדויק של הממשות.

ביצירתו המפורסמת ביותר, "[שתי צורות חיים](#)", שילב ריילנדר צילומים רבים לכדי קומפוזיציה אחת המזכירה מאוד את היצירה "[אסכולת אתונה](#)" (1511-1509) של צייר הרנסנס האיטלקי [רפאל](#) (Raphael, 1483-1520). הצילום, שעורר סערה רבה בשל העירום הריאליסטי שבו, הוא אלגוריה העוסקת בבחירה בין חיים של תאוה, הימורים ובטלה ובין חיי דת, לימוד והגות. במרכז התמונה ניצב "חכם זקן" המדריך שני נערים צעירים ומכין אותם לחיים. הנער משמאל מייצג את הבחירה בחיי בטלה ותענוגות, המיוצגים על ידי הדמויות בצד שמאל של הקומפוזיציה, ולעומתו הנער מימין בוחר בחיי לימוד, דת ונישואים, המיוצגים על ידי הצד הימני. בשל מורכבות הסצנה, ריבוי הדמויות והתפאורות, צילם ריילנדר שלושים ושניים תצלומים שונים, "הדביק" אותם יחד ויצר מראה משכנע, אם כי אינו משקף לחלוטין את המציאות כהווייתה.

בעקבות עבודתו של ריילנדר, פיתח הצלם האנגלי [הנרי פיץ' רובינסון](#) (Henry Peach Robinson, 1830-1901), שהיה מהטוענים המרכזיים כי הצילום שווה ערך לאמנות הציור, שיטה של שילוב כמה תצלומים יחד – למעשה, הגרסה המוקדמת של הפוטומונטאז'. ביצירתו המפורסמת ביותר, "[נמוגה לאיטה](#)" (Fading away, 1858), תיאר נערה הנוטה למות, נושא שזעזע את מבקרי התקופה, דווקא לנוכח הריאליזם שלו. התמונה הורכבה מחמישה תשלילים שחוברו יחד, אך הצליחה ליצור אשליה של תצלום יחיד. רובינסון טען כי תהליך הכנת הצילום זהה לתהליכי הבחירה של ציירים ביחס לתמונותיהם, ולכן התוצאה זהה מבחינת ערכה האמנותי.

דוגמה נוספת ניתן למצוא במכתב של הצלם האמריקני [אלפרד סטיגליץ](#) (Alfred Stieglitz, 1864-1946), העוסק בתצלום המפורסם "[המחלקה הרביעית](#)" (1907), שכותרתו והנושא שלו מתכתבים עם "[נוסעי המחלקה השלישית](#)" (1856) של הצייר הריאליסט הצרפתי [אונורה דומייה](#) (Honore Daumier, 1808-1879): "השתוקקתי לברוח מסביבותיי

¹³ Florian Heine, Photography the Groundbreaking Moments, New York, p. 15

¹⁴ סוזן סונטאג, הצילום כראי התקופה, תל אביב, 1979, עמ' 12.

¹⁵ שם.

הערכים החזותיים והתוכניים החדשים שהביאה עמה המצלמה

המחלוקת בין הצילום לציור

כאמור, רק בשלב שהמצלמה התפתחה לכדי כלי עממי יותר, החלה השפה החזותית הייחודית של הצילום להתפתח ביתר שאת. כפי שראינו, היה צורך בפתרון כמה בעיות טכניות מרכזיות: ראשית, בתחילת דרכו דרש הצילום מומחיות רבה, ציוד יקר וכבד וזמן חשיפה לאור ארוך למדי.²⁰ שנית, איכותם של הצילומים הראשונים הייתה נמוכה. בעיות טכניות אלו נפתרו עד מהרה, אך בעיות נוספות, מורכבות יותר, עיכבו את התפתחות שפת הצילום, ובעיקר שבירותם של לוחות הדגרוטיפ וכן העובדה שלא הייתה אפשרות ליצור מהם עותקים.

לאחר שהטכנולוגיה התגברה על המכשולים הראשוניים הללו, החל הצילום לרכוש את מעמדו כבעל שפה חזותית נפרדת מהציור וההדפס. כך לדוגמה, בשנת 1864 כתב ממציא כרטיסי הביקור, הצלם [אלפונס יוג'ין דיסדרי](#) (André-Adolphe Eugène Disdéri, 1819-1889): "אין לבלבל בין הצילום לציור. שניהם אמנם צורות של אמנות חזותית, אך לכל אחד מהם אסתטיקה משלו".²¹

אין ספק כי מבקרי האמנות של המאה ה-19, ובייחוד אלו הנמנים עם הזרם הרומנטי, ראו בצילום בכלל, ובצילום העיתונאי בפרט, אויב של האמנות. עיקר הביקורת הופנתה דווקא כלפי כוחו של הצילום לשכנע את הצופה בריאליזם שהוא מציג. כך לדוגמה כותבים האחים הצרפתים [אדמונד ז'יל דה גונקור](#) (de Goncourt), שניהם ציירים וסופרים, בשנת 1854: "התעשייה תהרוג את האמנות. התעשייה והאמנות הן שתי אויבות שדבר לא יוכל לפייס ביניהן [...] התעשייה מתחילה את דרכה מן השימושי; היא מכוונת למספר הגדול ביותר של אנשים ואל הרווחי; היא הלחם של העם. האמנות מתחילה את דרכה מחוסר השימוש; היא מכוונת לקראת מה שימצא חן בעיני מעטים [...] לאמנות אין קשר לעם".²²

דוגמה נוספת משתקפת בדבריו של [שארל בודלר](#) (Charles Baudelaire, 1821-1867), מגדולי המשוררים והוגי הדעות של מאה ה-19 בצרפת, שכתב בשנת 1859: "תעשייה חדשה קמה, תעשייה שתרמה תרומה לא-קטנה לאישור הטיפשות באמנותה, שתהרוס כל מה שראוי להישאר שמימי בנפש הצרפתית. האספסוף עובד האילילים תבע אידיאל הראוי לו ומתאים לטבעו [...]": 'אני מאמין רק בטבע (יש לכך סיבות טובות). אני מאמין כי האמנות הינה, ולא יכולה להיות אלא, שעתוק מוחלט של הטבע [...], וכך, תעשייה שתוכל לתת לנו תוצאה זהה לטבע תהיה האמנות המוחלטת'. אל הנקמות הטה אוזנו לתפילות ההמון הזה. דאגר היה המשיח שלו. וכעת המאמין אומר לעצמו: 'היות שהצילום נותן לנו כל ערובה לדיוק שנחפוץ בה (והם באמת מאמינים בכך, השוטים המטורפים!); הרי שהצילום והאמנות הנם אותו דבר'. מרגע זה ואילך אצה החברה העלובה שלנו, נרקיס כאדם, להביט בדימוי פעוט הערך שלה על פיסת מתכת".²³

הטיעון המרכזי נגד הצילום במאה ה-19, אם כן, תוקף אפוא ישירות את תכונתו המרכזית, זו שהעניקה לו את מרב כוחו בעיני הציבור הרחב – יכולתו להעתיק את המציאות באופן כמעט מושלם, ובוודאי מדויק יותר מהציור.

בניסיון להתמודד עם טיעון זה, ולהגדיר את הצילום כסוגה של אמנות, ענו צלמי התקופה ותיאורטיקנים תומכי צילום למבקרים באופן המנסה לייחס לצילום אותם ערכים המיוחסים לאמנות, דהיינו – להתעלם מכוחו התיעודי של הצילום, ולהגדירו במושגים של תיאור צורות המביעות רגשות, מחשבות ורעיונות.

20 לדוגמה, בשנת 1839 זמן החשיפה לאור שנדרש היה לכל הפחות 15 דקות, ואולם עד מהרה התקצר טווח זמן זה לדקה אחת בלבד.

See: Florian Heine. Photography the Groundbreaking Moments, New York, p.18.

21 Florian Heine. Photography the Groundbreaking Moments, New York, pp. 18-19.

22 שם, עמ' 44.

23 שם.

תכונותיו הייחודיות של הצילום ופיתוח שפה חזותית חדשה

מהן אפוא תכונותיו של הצילום, המבדילות אותו מהציור ומההדפס, ואשר גרמו להסתייגות חריפה מהכללתו בהגדרת האמנויות במהלך המאה ה-19?

1. **עותקים במספר בלתי מוגבל:** בהעדר עותק מקורי, בניגוד לציור או להדפס, כל ההעתקים הם שווי ערך. האפשרות להפיק מספר אינסופי של עותקים שווי ערך, שכל אחד מהם זהה בכול לעותקים האחרים, הוא מאפיין ייחודי לצילום ביחס לציור. הצילום אפשר יצירה פשוטה ומהירה של סדרות והפצת הצילומים בעותקים רבים והפצת התמונות והמסרים לקהלים רחבים מאד.

2. **המצלמה ככלי מתווך:** היותה כלי טכנולוגי ומכני, המתווך בין היוצר ובין המציאות שהוא מתאר, היא עובדה מהותית שהבדילה בין הצילום ובין הציור וההדפס. למצלמה יכולות ותכונות מסוימות המציבות בפני הצלם מגבלות. בניגוד לצייר, המתבונן במציאות, מפנים ומעבד אותה ורק אז מוציא אל הפועל את יצירתו, המצלמה מעתיקה בדיוק את המראה שמולו היא מוצבת, וגבולות המסגרת (Frame) שלה ברורים. בגלל מגבלות אלו, ראו את תפקיד הצלם, בימיה הראשונים של המצלמה כמתמקד בבחירת הגבולות הרצויים של מסגרת התמונה, ובהחלטה מה לכלול בתמונה ומה ייוותר מחוץ לגבולותיה.

3. **מהירות תהליך יצור התמונה:** בניגוד לציור ולהדפס, תהליך הצילום מתרחש ברגע אחד של לחיצה על המחשף (כפתור ההפעלה של המצלמה). אמנם, בתחילת הדרך נמשך תהליך הצילום כמה דקות, אך עדיין היה מהיר בהרבה מהציור וההדפס המסורתיים. עקב כך התאפשרו צילומים של אירועים בזמן אמת והמצלמה הביאה אל השפה החזותית שימוש רב בקומפוזיציות פתוחות המעידות על תיאור של חלק מהתרחשות כוללת יותר, טשטוש ונקודות מבט מרוחקות.

4. **היעוד הראשוני של המצלמה כמספקת תיעוד אובייקטיבי של המציאות:** בשל תכונותיה הטכנולוגיות של המצלמה, הצילום נתפס עם המצאתו בעיקר ככלי לתיעוד המציאות. וככלי המציג אמת מוחלטת ואובייקטיבית.

5. **הערכים החזותיים האופייניים לצילום בתחילת דרכו -** הערכים החזותיים שהביא עמו הצילום תאמו מאוד את התפקיד שיועד לו בתחילת דרכו – תיעוד המציאות. מבחינה חזותית הביא הצילום בראש ובראשונה את:

- תפיסת הרגע החולף
- תפיסת האור המשתנה
- דיוק רב בפרטים
- צבעוניות של שחור-לבן
- אשליית מרקמים מדויקים של חומר.

צלמים הרבו להשתמש ב:

- קומפוזיציות פתוחות, המעידות על תפיסתו של חלק מאירוע מתמשך, ומגבירות את תחושת הריאליזם.
- נקודות מבט מרוחקות וגבוהות המאפשרות מראה פנורמי רחב היקף הן בתיאור טבע פראי והן בתיאור המציאות העירונית.

6. **ערכים תוכניים אופייניים לצילום בתחילת דרכו -** מבחינה תכנית התמקדו הצלמים בראש ובראשונה במציאות שסביבם: הן זו של הערים המתפתחות, והן זו של נופי טבע אקזוטיים ופראיים. המיידיות, המהירות והקלות היחסית של תהליך הצילום תרמו את חלקם לתיעוד הולך וגובר של המעמדות הנמוכים, שכמעט לא זכו עד אז לתיעוד בציור ובאמנות הגבוהה. יתרה מכך, הצילום אפשר תיעוד של אירועים חדשניים, שעד תקופתו כמעט שלא הגיעו אל הקהל הרחב. בהקשר זה מן הראוי להזכיר שוב את צילומיו של [טימותי אוסאליבן](#) (Timothy H. O'Sullivan, 1840-1882), הצלם האמריקני שהיה הראשון שהביא לכל בית את מראות שדה הקרב במלחמת האזרחים בארצות הברית. עוצמת הריאליזם שעלתה מתמונות המתים ומהקרבות הקשים הייתה חסרת תקדים, וכך הפך הצילום עד מהרה לכלי החזותי המרכזי בשירות העיתונות והחדשות, אך עדיין נתקל בדחייה רבתי מרעיון הכללתו בהיכל התהילה של האמנויות.

יצירות לדין:

[לואיס דאגר, שדרות המקדש, 1835, דאגרוטיפ](#)
[אלברט סאות'וורת' וג'וזיה האוז, חדר הרדמה מס' 4, 1847, דאגרוטיפ](#)
[ז'אן ויקטור ווראנוד, ספינות נכנסות לנמל, תצלום, 1859](#)
[פליקס נאדר, המכונה המעופפת של לה-ברי, תצלום, 1868](#)
[פליקס נאדר, תצלום העיר פריז מן האוויר, 1858](#)
[האחים ביסון, הטיפוס להר מון בלאן, 1861, תצלום](#)
[פטר הנרי אמרסון, החוף השחור בלייט, תצלום, 1888](#)

נקודה למחשבה והרחבה

הבנת מעמד הצילום במהלך המאה העשרים

המחלוקת בדבר מעמדו של הצילום ביחס לאמנות הפלסטית הדהדה לאורך כל המאה ה-19, ואף המשיכה אל תוך המאה העשרים. בבסיס הדיון ניצבו השאלות: כיצד שינה הצילום את תפקיד היצירה האמנותית והאם כל ייעודו של הצילום מסתכם בהיותו אמצעי טכני המנציח רגע במציאות, או שמא מדובר בכלי להעברת מסרים, רגשות ופרשנות בהתאם לרעיונותיו של הצלם היוצר?

בחיבורו הנודע "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני" (1938), מתמקד מבקר הספרות והפילוסוף היהודי-גרמני [וולטר בנימין](#) (Walter Benjamin, 1892-1940) באופן שהמצלמה שינתה את מהותה המסורתית של היצירה החזותית. לדבריו: "מן הצילום [...] ניתן להכין העתקים לרוב; לבקש לדעת איזהו ההעתק האמיתי אינו אלא משאלה חסרת שחר. ואולם, משעה שאי-אפשר להשתמש עוד באמת המידה של האותנטיות לגבי מוצר האמנות, כל תפקודה של האמנות משתנה מעיקר²⁴."

בדבריו מכוון בנימין לרעיון לפיו השכפול הטכני שמאפשרת המצלמה אינו נענה לעקרון החד-הפעמיות של היצירה החזותית, אותו עיקרון המתואר בחיבורו כ"הילה" של היצירה. אותה "הילה" נובעת מהעובדה שלכל יצירת אמנות יש רק מקור אחד, הנמצא במקום אחד בעולם, וכל העתקיה אינם שווים ערך ליצירה המקורית.²⁵ הצילום לעומת זאת אפשר בפעם הראשונה בהיסטוריה ליצור מספר בלתי מוגבל של עותקים, שביניהם אין כל הבדל איכותי. בנימין מזכיר כי ניסיונות לשכפול יצירות חזותיות החלו כבר ביוון העתיקה, בטכניקות של יציקה, וכי במאה השמינית לספירה התפתחה בסין טכניקת חיתוך העץ, שאפשרה ליצור העתקים רבים של ציור. אך בשונה מהצילום, לכל הדפס יש ערך שונה ואיכויות שונות, שכן התבנית נשחקת ככל שיוצרים יותר העתקים. הצילום לעומת זאת היה הטכנולוגיה החזותית הראשונה בהיסטוריה שאפשרה יצירת עותקים זהים באיכותם.

[סרטון המסביר את תיאוריית עידן השעתוק הטכני של וולטר בנימין](#) (כתוביות באנגלית)

24 ראו: וולטר בנימין, יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני, ישראל, 1998, עמ' 29.

25 "אף השעתוק המושלם ביותר חסר דבר אחד: את הכאן והעכשיו של יצירת האמנות – את נוכחותה החד-פעמית במקום שהיא נמצאת בו". שם, עמ' 20.



התיאורטיקן והפילוסוף הצרפתי [רולאן בארת'](#) (Roland Barthe, 1915-1980) עסק גם הוא בשאלת מעמדו של הצילום, במאמרו "המסר הצילומי" (1965). הוא טען כי הצילום מטיבו מעביר "את הממשי פשוטו כמשמעו".²⁶ עם זאת, חידד בארת' את הרעיון שלפיו הצילום אינו שיקוף של המציאות עצמה, אלא צמצום שלה לכדי תמונה – דימוי. הצילום הוא אכן אינו המציאות עצמה, אך כאנלוגיה הוא המדיום החזותי הקרוב ביותר למציאות, בהשוואה לציור, לקולנוע או לכל סוג אחר של טכנולוגיה חזותית. בכל הכלים האחרים, היוצר מעניק רובד נוסף למציאות הנראית, משמעות חדשה שהוא יוצק על גבי התיאור של הממשי, שטוענת אותו במסר הייחודי לאותו יוצר. כלומר, הצייר והבמאי שוזרים בהכרח במציאות הנראית את מה שהם חושבים על אותה מציאות, כך בלשונו של בארת'.²⁷

אלא שבארת' לא התכוון לטעון שהצילום נטול יכולת הבעה. להפך, אחת מטענותיו המרכזיות הייתה שהקריאה וההבנה של כל תמונה, גם מצולמת, על ידי הצופה היא בהכרח תלויה תרבות, ולעולם תנבע מתוך עמדה התלויה ברוח התקופה ובעמדותיו של הצופה. לפיכך, כל התבוננות עשויה להטעין אותה תמונה במסרים שונים. יתר על כן – הצלם בוחר בקפידה, מתוך מספר רב של ניסיונות, את הצילום שיציג, כך שיתאים לרעיונות שהוא מנסה להעביר. ואולם בניגוד לציור ולקולנוע שלעולם אינם מסוגלים מעצם טבעם לספק תיאור אובייקטיבי של המציאות, הצילום הוא המדיום היחיד המסוגל לעשות זאת ישירות ובאופן מובנה, וכך הוא נתפס מראשית דרכו. תכונה זו של הצילום, והעובדה כי הוא נתפס כקרוב ביותר למציאות מכל שאר הכלים החזותיים, העניקו לו כוח ועוצמת השפעה חסרי תקדים.

בדומה לבארת', עוסק האמן והחוקר האמריקני [אלן סקולה](#) (Allan Sekula, 1951-2013) באופן תפיסת הצילום בתחילת דרכו. סקולה טוען אף הוא שחרף העובדה שהצילום נתפס כ"מדיום שקוף", כלומר מדיום שניתן להבינו בקלות ולהבין מהי הטכנולוגיה שעומדת מאחוריו, הרי אין אפשרות להבין מדיום זה בלי לייחס לו משמעויות תלויות תקופה, תרבות ואינטרסים.²⁸

סקולה מסביר, כי כוחו של הצילום בתחילת דרכו נבע מתפיסתו של המדיום כ"שקוף", כלומר כתייעוד הבלתי מתערב והאובייקטיבי ביותר של המציאות. הוא מביא את דבריו של הצייר וממציא הטלגרף, האמריקני [סמואל מורס](#) (Samuel Morse, 1791-1892). משנת 1840, לאחר שנחשף לצילומי דגרוטייפ: "...מצויר על ידי הטבע עצמו בדקדוקי פרטים, שרק עיפרון האור שבידה יכול לעקוב אחריהם... אין לכנותם העתקים של הטבע, אלא חלקים של הטבע עצמו".²⁹ התפעלותו של מורס מיכולתו של הצילום לתעד את המציאות באה לידי ביטוי גם בדבריו של הסופר האמריקני [אדגר אלן פו](#) (Edgar Allan Poe, 1809-1849): "לאמיתו של דבר, לוח הדגרוטייפ מדויק לאין ערוך מכל ציור שנעשה בידי בן אנוש. אם נבחן עבודת אמנות רגילה באמצעות מיקרוסקופ רב עוצמה, כל עקבות של דמיון לטבע ייעלמו – אך העיון המדוקדק ביותר ברישום הצילומי מגלה רק אמת מוחלטת יותר, זהות מושלמת יותר של המראה עם החפץ המתואר".³⁰

26 רולאן בארת', המסר הצילומי, בתוך: המדרשה 5, כפר סבא, 2002, עמ' 22.

27 שם, עמ' 23.

28 מדיום שקוף ניתן בקלות להבנה ואבחנה. מדיום בעל שקיפות "נמוכה" מקשה על הצופה ומטעה אותו באשר לכוונותיו ולטכניקה בו נעשה. אלן סקולה, על המצאת המשמעות הצילומית, בתוך: המדרשה 5, כפר סבא, 2002, עמ' 35-37.

29 שם, עמ' 37.

30 שם.

סיכום

חלק זה דן בערכים ובמעמדו של הצילום בתחילת דרכו, כפי שהובן על ידי אנשי המאה ה-19, וכן בתכונותיו הייחודיות של הצילום ופיתוח השפה החזותית החדשה האופיינית לו בתקופה זו.

שלבים התפתחות מעמדו של הצילום בתחילת דרכו:

1. בעיקר בשל קשיים טכניים וחוסר הנגשה של הטכנולוגיה לקהל הרחב, היה הצילום בעיקר "צעצוע של עשירים" וכלי בידי יוצרים מומחים. כתוצאה מכך, בתחילת הדרך לא התפתחה עדיין שפה חזותית ייחודית לצילום, ויוצרים רבים נשענו על השפה האמנותית המסורתית בצילומיהם.
2. עם יצירת הפתרונות הטכנולוגיים והנגשת המצלמה לקהל הרחב החלה מתפתחת שפה חזותית ייחודית לצילום.

תכונותיו הייחודיות של הצילום ופיתוח שפה חזותית חדשה

1. **עותקים במספר בלתי מוגבל** – לכן נתפס הצילום ככלי היוצר תמונה ללא מקור וללא ייחודיות.
2. **המצלמה ככלי מתווך בין היוצר והמציאות** – לכן נתפס הצילום ככלי טכני שאינו מסוגל לייצר משמעות.
3. **מהירות תהליך יצור התמונה**: לכן אפשרה המצלמה תיעוד בזמן אמת של אירועים מתוך המציאות.
4. **הייעוד הראשוני של המצלמה כמספקת תיעוד אובייקטיבי של המציאות** – לכן נתפס הצילום כמחליף האמנות בתיאור המציאות.
5. **הערכים החזותיים האופייניים לצילום בתחילת דרכו** – תפיסת הרגע החולף, תפיסת האור המשתנה, דיוק רב בפרטים, צבעוניות של שחור-לבן ואשליית מרקמים מדויקים של חומר, קומפוזיציות פתוחות, נקודות מבט מרוחקות וגבוהות.
6. **ערכים תוכניים אופייניים לצילום בתחילת דרכו** – תיעוד התנועה, תיאור הערים המתפתחות, נופי טבע אקזוטיים ופראיים, אירועים יוצאי דופן, דיוקנאות ציבוריים ופרטיים, תיאור מעמדות נמוכים, תיאור אירועים חדשניים, תיאורי מלחמות.

ב.1.4. תגובות הכלים המסורתיים – הציור והכרזה**הקדמה**

חלק זה עוסק בשינויים בשפה החזותית של הציור והאיור בתקופת המצאת המצלמה. הרעיון המרכזי בדיון הוא כי הצילום בתחילת ימיו נתפס כמתחרה בתפקידם המסורתי של הציור וההדפס – לתעד ולהציג את המציאות.

בעקבות כך, ניתן לזהות שני סוגי תגובה מנוגדים מצדם של יוצרים בתחומי הציור וההדפס:

1. ניסיון להטמיע את הערכים החזותיים החדשים של המצלמה – הנטורליסטים והאימפרסיוניסטים.
2. ניסיון לגבש שפה חזותית חדשה שתבדל את הציור וההדפס מן הצילום – הריאליזם, גישה דקורטיבית והפוסט-אימפרסיוניזם.

הדיון בתגובות הכלים המסורתיים כולל יצירות חובה. הדיון ביצירות יציג את הרעיונות המרכזיים של כל אחת מהתנועות ומהמגמות הנדונות וימחיש אותם באמצעות ניתוח היצירות.

יצירות החובה מופיעות במסגרת אפורה, תחת הכותרת "יוצרים לדיון" או "יצירות לדיון". דיון וסיכום אודות היוצרים המרכזיים ויצירותיהם ניתן למצוא בחומרי הלימוד.

החומר המפורט בתגובות הכלים המסורתיים מפורט ומיועד למורה. אין צורך להתעכב על היסטוריה של הזרמים או היוצרים השונים. יש להתמקד ביצירות ובאופן בו הן מתייחסות לשפה החזותית של המצלמה על מנת להעביר את המסרים והרעיונות של היוצרים. הרעיונות המרכזיים אותם יש ללמד בכיתה מופיעים בסיכום חלק זה. הזמן המומלץ לדיון בתגובות: 14 - 16 שעות.

הצילום כמחליף האמנות בתיאור המציאות

כאמור, עד להמצאת הצילום, תיאורה החזותי של המציאות היה תפקיד הנתון בלעדית בידי ציירים ומאיירים. מאז המצאת צבעי השמן, במאה ה-15, נחשבו ציורי השמן לתיאור המציאות הנעלה והמדויק ביותר. עם המצאתו של הצילום, וחרף איכותם הירודה של הצילומים הראשונים, היה ברור כי הצילום יתעלה עד מהרה מהציור במדד תיאור המציאות. כך לדוגמה, בשנת 1839, תגובתו של הצייר הצרפתי [פול דלרוש](#) (Paul Delaroche, 1797-1856) לצילומי הדאגרוטיפ (התהליך הראשון שאפשר קיבוע תמונה), הייתה: "מהיום הציור מת". בתגובה מיידית זו צדק דלרוש במידת מה. אמנם הציור לא מת, אך תפקידו של הציור כמתעד היחיד של הממשות החל את תהליך גוויעתו המהיר.³¹

שני סוגי התגובות של יוצרים

הלוך רוחות זה, על פיו הצילום והאמנות מתחרים זה בזה על תפקיד מיעוד המציאות, הביא עמו שינויים סגנוניים מרחיקי לכת בקרב ציירי המאה ה-19, בשאיפה להתמודד עם השפה החזותית החדשה ועם האתגרים שהציבה בפניהם המצלמה. תגובותיהם של היוצרים ניתנות לסיווג בשני קטבים:

1. **הטמעת השפה החזותית של הצילום אצל יוצרים:** הניסיון להטמעת השפה החדשה שהביא עמו הצילום בא לידי ביטוי באמצעות בחירה בתיאור המציאות היום-יומית, ניסיונות לתפיסת הרגע, תפיסת האור, דיוק בתיאור וכן שימוש בקומפוזיציות פתוחות ובנקודות מבט מרוחקות וגבוהות. ניסיונות כאלו אפיינו את היוצרים הנטורליסטים והאימפרסיוניסטים.

2. **יצירת שפה חזותית חלופית כתגובת נגד להמצאת המצלמה:** ניסיון ליצור שפה חדשה שתבדיל את הציור וההדפס מהצילום, תייחד את המדיום המסורתי של הציור וההדפס ותייצר עבורו תפקידים חדשים, כגון ביקורת חברתית ופוליטית, ביטוי לעולם נפשי ופנימי וכן תיאור סובייקטיבי של המציאות. ניסיונות כאלו אפיינו את היוצרים הריאליסטים, הציירים הפוסט-אימפרסיוניסטים והיוצרים הפועלים בגישה דקורטיבית במקום תיאורית.

31 כעדות ל"חילופי המשמרות" בין הצילום לציור כמתעדי המציאות, כשנשאל האמן הצרפתי [מרסל דושאן](#) (Marcel Duchamp, 1887-1968) אם הצילום הוא אמנות, ענה כי הוא מקווה שהצילום "יגרום לאנשים לתעב ציור עד שמשוהו חדש יגרום לצילום להפוך בלתי נסבל".
See: Nicholas Mirzoeff. An Introduction to Visual Culture, London & New York, 1999, p. 30, 67.

ציירים ומאיירים המטמיעים השפה החזותית של הצילום

תיאור המציאות היום-יומית

כאמור לעיל, עד להמצאת המצלמה, היה תיאור המציאות נתון באופן בלעדי בידי ציירים ומאיירים. עד למאה ה-19 הוקדש רוב הייצוג החזותי ה"קאנוני" בציור ובהדפס לתיאור אירועים היסטוריים או דמויות של קדושים ובני המעמד השליט. המצאת המצלמה סיפקה מענה טכנולוגי לצרכים של המעמד הבורגני המתפתח לתעד את חייו ואת ההתפתחויות מרחיקות הלכת בערים הגדולות שנבעו מהמהפכה התעשייתית.

שני הניסיונות המרכזיים להטמיע את השפה של המצלמה בציור ובהדפס על ידי תיאור המציאות היום-יומית, נעשו על ידי היוצרים הנטורליסטים ועל ידי היוצרים האימפרסיוניסטים. בשני המקרים, ניסו היוצרים לתפוס את האור ואת הרגע החולף באופן המדויק ביותר, כפי שעושה זאת המצלמה. יתרונם היחסי של הציירים בתקופה זו היה בצבעוניות ובאיכות התוצאה.

הנטורליסטים ואסכולת ברביזון (Barbizon School)

ציורי נוף וחיי הכפר הפשוטים לא היו נושא מקובל בציור בצרפת של תחילת המאה ה-19, והנוף כשלעצמו בציור הניאו-קלאסי נתפס כרקע בלבד לאירוע המרכזי המתואר. אמנם בציורים הרומנטיים החלו להיראות נופים, אך הנוף הרומנטי אינו עומד בהם בפני עצמו אלא כנקודת מוצא לממלכות רוחניות עליונות ולגדולת האל, כחלק ממסר רוחני כולל.³² מגמה זו ניכרת לדוגמה בציוריהם של אמנים כגון [קאספר דויד פרידריך](#) (Caspar David Friedrich, 1774-1840), [ג'ון קונסטבל](#) (John Constable, 1776-1837) ו**ויליאם טרנר** (William Turner, 1775-1851).

עם התפתחות המצלמה, הלכו ורבו הצילומים המציגים נוף פראי, בעיקר ממקומות אקזוטיים. צילומים אלה הביאו מראות יוצאי דופן אל ההמונים העירוניים. דוגמאות לצילומים כגון אלה הם: "[הטיפוס להר מן בלאן](#)" של האחים ביסון, "[עמק צללי המוות](#)" של רוג'ר פנטון ו"[שדה הבצל](#)" של ג'ורג' דיידסון. בעקבות צילומים אלו ובהשפעת התנועה הריאליסטית שקראה לתיאור העולם האמיתי, החלו רבים מהיוצרים בני התקופה להתייחס לנוף בדרך הרבה פחות רוחנית או נשגבה בהשוואה לציירים הרומנטיים, מתוך כוונה להציג את האמיתות הפשוטות של המראות מן המציאות. היוצרים הנטורליסטים שאפו להעביר את מראות העולם כפי שנגלה לעיניהם, בלי כל תיווך אינטלקטואלי או רגשי. רעיונות אלו הקדימו במעט את התנועה האימפרסיוניסטית ושימשו מקור השפעה על רעיונותיה עם כינונה.

הציירים הנטורליסטים הרבו לתאר את נופי הכפר ואת הטבע בהתגלמותו: שמים, מים, עצים. ציוריהם התאפיינו בצבעים זוהרים, באפקטים של אור ובתיאור מדויק של הצורות והפרטים עד לדקויותיהם. הם הרבו לתאר את עבודת האדמה, כשדמות האיכר הפשוט הופכת מרכזית, ובניגוד לציירים הריאליסטים, הם לא נטו לעסוק בנושאים חברתיים ופוליטיים. עם זאת, ציירים מסוימים הקשורים לזרם הרומנטי, כגון [ג'ון קונסטבל](#) (John Constable, 1776-1837), הציגו את דמות האדם כמזערית בתוך הנוף, ואחרים, הקשורים לריאליזם, כגון [ז'אן פרנסואה מילה](#) (Jean-François Millet, 1814-1875), הציבו את דמות האדם כמרכז היצירה.³³

מאפיין ריאליסטי נוסף המגיב לצילום והשפיע אף הוא על האימפרסיוניסטים היה היציאה מן הסטודיו. אמנם רוב ציורי השמן הגדולים של הנטורליסטים צוירו בסטודיו, אך רישומי ההכנה נעשו בטבע אל מול הנוף. רוב הציירים ציירו בטבע על גבי בדים קטנים, בצבעי שמן או בצבעי מים, ומעטים מהם יצרו על בדים גדולים. היצירות תיארו את חיי הכפר הפשוטים, עסקו בעובדות ובמראות של מקומות מוגדרים בזמן נתון, ולא היו בהכרח ביטוי למצב הרוח של האמן או לדעותיו האישיות.

היציאה מן הסטודיו לטבע נעשתה למאפיין מרכזי אצל קבוצת ציירים שפעלה בשנים 1830-1870 בכפר ברביזון שבשולי יער פונטבלו. בכפר זה התגוררו אמנים רבים שפעלו בהנהגת הצייר [תיאודור רוסו](#) (Théodore Rousseau, 1812-1867). עם האמנים המרכזיים בקבוצה זו, שכנתה את עצמה "[אסכולת ברביזון](#)", נמנו יוצרים כמו [ז'אן-פרנסואה מילה](#) (Jean-François Millet, 1814-1875), [קמיל קורו](#) (Camille Corot, 1796-1875) ו**שאַרל-פרנסואה דוביני** (Charles-François Daubigny, 1817-1878).

ציירי "אסכולת ברביזון" תיארו את חיי האדם ובעלי החיים בכפר, חיים שהמודרניזציה והתיעוש עדיין לא זיהמו. בתחילת שנות השלושים של המאה ה-19 נעשה הכפר שלהם מקום מפלט לאמנים שחשו צורך לרחוק מפריז ולהתמזג עם הטבע.

32 Robert Rosenblum, Horst Waldemar Janson. 19th Century Art, New York 1984, pp. 156.

33 שם, עמ' 157-159.

מאפייני הנטורליזם השואבים משפת הצילום:

1. ציור הנוף המתואר, ישירות בחיק הטבע.
2. דיוק מרבי בפרטים הנראים.
3. צבעים זוהרים ואפקטים של אור.
4. קומפוזיציות פתוחות המעידות על ניסיון לתפוס את הרגע.
5. נושאים מרכזיים: הוויי האיכרים ותמונות נוף, תיאורי שמים ועננים, תיאור ההווה הכפרית כפי שהיא נראית לעין.

יצירות לדיון:

[ארנסט מסונייה, סצנת רחוב ליד אנטיבס, שמן על פאנל, ללא שנה, 24x32 ס"מ](#)
[ז'אן פרנוסאה מילה, החוף בז'רוויל, שמן על בד, ללא שנה, 93.3x116.5 ס"מ](#)
[רוזה בונאר, חריש בנאוואר, שמן על בד, 134x260, 1849, ס"מ](#)



האימפרסיוניסטים

הקבוצה האימפרסיוניסטית החלה מתגבשת בפריז בשנים 1859-1864, אם כי התנועה נוסדה רשמית בשנת 1874, לאחר שיצירות חבריה נדחו על ידי ועדת הסלון הרשמי של אותה שנה. בתגובה, ארגנו חברי הקבוצה תערוכה משלהם בסטודיו של הצלם פליקס נאדר.

אין זה מקרה שתערוכת האימפרסיוניסטים הראשונה נערכה דווקא בסטודיו לצילום. קבוצת ציירים זו ניהלה יחסים דו-ערכיים עם המדיום החדש שפרץ למציאות הפריזאית: הם אמנם ראו בצילום מקור השראה לפיתוח השפה החזותית שלהם, אך עם זאת ראו בו מתחרה קשה, שיש להתגבר עליו באמצעות הבלטת יתרונותיו של הציור.

דמויות מפתח מרכזיות שנמנו עם התנועה האימפרסיוניסטית הן [קלוד מונה](#) (Claude Monet, 1840-1926), [פייר אוגוסט רנואר](#) (Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919), [קמיל פיסארו](#) (Camille Pissarro, 1830-1903), [אלפרד סיסלי](#) (Alfred Sisley, 1839-1899).

[פרדריק בזיל](#) (Frédéric Bazille, 1841-1870) ו[מארי סטיבנסון קאסאט](#) (Mary Stevenson Cassatt, 1844-1926). חברי הקבוצה ראו ב[אדוארד מאנה](#) (Édouard Manet, 1832-1883), המבוגר שבהם, מעין אב רוחני.

בתקופה זו שלט המעמד הבורגני יותר ויותר בעולם התרבות, ונעשה צרכן ואספן של אמנות. בתוך כך, הלכה וגברה חשיבותה של פריז כמרכז תרבות ואמנות של אירופה, ולמעשה של העולם כולו. מעמדה של פריז נבע משתי סיבות עיקריות: (1) בתמיכתו של נפוליאון, נעשה הלובר למוזיאון הגדול והחשוב בעולם, בעל אוסף אמנות עצום ונדיר בהיקפו; (2) בתי הספר לאמנות בפריז נחשבו לטובים בעולם, ואמנים מכל אירופה זרמו אל העיר במטרה ללמוד ולהתקדם.³⁴

באותה עת, הצילום והמצלמה נעשים בעלי מעמד מרכזי בייצור תמונות. צלמי התקופה שכללו עד מהרה את הטכניקה שלהם, והתוצאות הדחימו את הקהל, בעוד הציירים חשים בתחרות של "להיות או לחדול" עם הצילום. לדוגמה, כשהצלם [ז'אן ויקטור וארנוד](#) (Jean Victor Warnod, 1812-1886) הציג את היצירה ["ספינות נכנסות לנמל"](#) (1859), הביקורת בעיתונות השוותה את הצילום עם הציור ופסקה כי הצלם הצליח להציג תיאור נכון של התנועה ושל הרגע, "עם הרמוניה לא פחותה מאשר על גבי הבד של הצייר הנחשב ביותר ועם אמת מוחלטת שאפילו הצייר המוכשר ביותר אינו יכול להשיג".³⁵ מצב עניינים זה הוביל ציירים מסוימים, בניסיון להגן על תחום עיסוקם, להבליט את יתרונות הציור ביחס לצילום, ובעיקר את צבעוניותו ואת חומרי הייחודיים. היוצרים האימפרסיוניסטים הגיבו לעולם המשתנה סביבם בחיפוש אחר שפה חזותית חלופית וטכניקות חדשות, שמקורן בצילום, בעיצוב ובהדפס היפני. כל זאת מתוך שאיפה ליצור שפה חזותית התואמת את העולם החדש, ותכנים ייעודיים המותאמים לדרישתו של קהל משתנה – החברה הבורגנית, שחפצה לחזות בהשתקפות חייה בחברה העירונית המתפתחת במהירות.

מאחר שהאימפרסיוניסטים שאפו לתפוס רגע קצר ככל האפשר במציאות, יצאו חברי הקבוצה לצייר בחוץ, אל מול המראות והאובייקטים שהם ציירו. המצאת שפופרת הצבע סייעה בידם בניוד צורכי הציור במלואם, והם החלו לצייר בלי סקיצות הכנה, רעיון מהפכני ויוצא דופן בשעתו. יתר על כן, האמנים פיתחו טכניקת ציור מהירה המתבססת על משיכות מכחול וזריזות בנקודות המפרקות את הנוף והאובייקט לצבעיו. בעבודה על הבד לא שימשו גוונים ליצירת נפח, אלא נקודות צבע שיצרו אימפסטו עבה, במטרה לפצות על תחושת תלת-הממד שנפגמה במקצת.

מאפייני האימפרסיוניזם השואבים משפת הצילום

1. **ציור במרחב הפתוח (plein air):** יציאה מהסטודיו, ניסיון לצייר מתוך התבוננות ישירה ובלתי מתווכת במראות המציאות.
2. **ציור בעין תמימה:** ציור בלי ידיעה על האובייקט, כילד תמים הרואה הכול בפעם הראשונה.
3. **ציור מהיר:** מלאכת הציור אורכת זמן קצר בלבד, והציור ספונטני, בלי סקיצות.
4. **השימוש בצבע בהשפעת ניוטון:** האור כמשנה את הצבעוניות, הימנעות משימוש בשחור ולבן, כצבעים שאינם קיימים באופן מוחלט בטבע, ציור בצבעים טהורים.

34 Belinda Thomson. Impressionism Origin, Practice, Reception, New York, 2000, pp. 15-20.

35 שם, עמ' 35.

5. **השימוש בצבע בהשפעת שוורל:** ניסיון לתיאור מדעי באמצעות שימוש בצבעים משלימים, ככתמים נפרדים שאמורים להתמזג בעין הצופה.
6. **פרספקטיבה אווירית:** מתוך התנגדות לפרספקטיבה מתמטית, קווית ומתוכננת, המזוהה עם הציור הקלאסי.
7. **קומפוזיציות פתוחות:** מעידות על ניסיון לתפוס ולהקפיד רגע במציאות.
8. **זווית ההסתכלות:** כמו הצלמים גם הציירים האימפרסיוניסטיים עושים שימוש בנקודות מבט לא-שגרתיות, גבוהות ואלכסוניות.
9. **נושאים ואתרים אופייניים:** הטבע, העיר, הרגלי הבילוי של המעמד הבורגני. הציורים מתארים בעיקר את ארז'נטיי, צפונית לפריז, נהר הסיין, הים בצפון צרפת לכיוון בריטניה, ופריז – בתי הקפה ומראות עירוניים – בעיקר מרוצי סוסים, קרקסים, תיאטראות קברטים וכדומה.

יצירות לדיון:

ציורים

- [קלוד מונה, התרשמות – זריחת החמה, שמן על בד, 1872-1873, 48x68 ס"מ](#)
- [קלוד מונה, סדרת ערמות השחת, סרטון](#)
- [אדוארד מאנה, מסלול מרוצי סוסים בלונגצ'אמפ, שמן על בד, 1864, 44x84 ס"מ](#)
- [אוגוסט רנואר, לה גרנויר, שמן על בד, 1869, 66x81 ס"מ](#)
- [מארי קאסט, קיץ, שמן על בד, 1894, 100.6x81.3 ס"מ](#)

כרזות

- [ליונל ד' אדוארדס, כל כלב מגיע יומו, כרזה לרכבת הבריטית, 1913](#)
- [פרנק הנרי מייסון, כרזה לרכבת בלונדון, 1921](#)
- [ג'וזף פנל, קנו איגרות חופש, כרזה, 1918, 82.55x71.12 ס"מ](#)



נקודה למחשבה והרחבה

לצורך ביסוס הציור על השפעת האור גייסו האימפרסיוניסטים שתי תיאוריות מדעיות הקשורות ביתרונן הגדול של הציור בהשוואה לצילום – השליטה בצבעים:

1. תיאוריית גלגל הצבעים של ניוטון

הפיזיקאי [איזיק ניוטון](#) (Isaac Newton, 1642-1749) חקר בשנת 1666 את תופעת הקשת בענן. הוא גילה כי כשאור השמש הלבן חודר מבעד ל**מנסרה** הוא מאט את מהירותו ונשבר לשבעה צבעי הקשת המופיעים בסדר קבוע: אדום, כתום, צהוב, ירוק, כחול, אינדיגו וסגול. מסקנתו של ניוטון הייתה כי כל צבע הנראה בטבע הוא תוצאה של החזרת אחד מהתדרים של האור מהחפץ, כלומר צבע הוא תוצאה של מפגש בין אור ובין חומר, ואינו נובע מהחומר עצמו. גילוי זה הוביל למסקנה שלפיה הצבעים הנראים לעין משתנים בהתאם לתנאי התאורה.

בעקבות מחקרו, יצר ניוטון את "גלגל הצבעים", המורכב משבעת צבעי הקשת, וניסה למצוא בו חוקיות:



מניסיונותיו הגיע ניוטון לשלוש גילויים עיקריים:

- 1. צבעים ראשוניים ומשניים:** ניוטון גילה כי שלושה מהצבעים: אדום, כחול וצהוב, אינם ניתנים ליצירה באמצעות ערבוב של צבעים אחרים. צבעים אלו כינה ניוטון צבעים ראשוניים. הצבעים האחרים: ירוק, סגול וכתום, מתקבלים מערבוב כמות שווה של שני צבעים ראשוניים. צבעים אלו כינה ניוטון צבעים משניים.
- 2. צבעים חמים וקרים:** מסקנה נוספת של ניוטון הייתה כי אדום וצהוב, שהם שניים משלושת הצבעים הראשוניים, הם צבעים חמים, וגם הצבע הכתום המתקבל מערבוב של שניהם הוא צבע חם. הצבעים החמים נוטים "להתפשט החוצה", אל עבר הצופה בהם. הצבע הראשוני השלישי, כחול, הוא צבע קר, קבע ניוטון. מערבובו עם צבע חם מתקבלים צבעים שניוטון הגדיר ניטרליים – ירוק וסגול. מערבוב של כחול, צבע קר, עם סגול, צבע שניוני שניוטון הגדיר ניטרלי, מתקבל אינדיגו, צבע קר. הצבעים הקרים, כחול ואינדיגו, נוטים "להתכנס פנימה" ו"להתרחק" מהצופה בהם, ואילו הצבעים הניטרליים, ירוק וסגול, נוטים להיתפס כשטוחים יותר.
- 3. השפעת האור על הצבע:** ניוטון הבחין כי הצבעים לבן ושחור אינם קיימים כלל בהרכב האור הטבעי. עם זאת, כשסובב את גלגל הצבעים במהירות הבחין כי שלל צבעי הגלגל נראים מתמזגים זה בזה וכך מתקבל הצבע הלבן. המסקנה מניסוי זה הייתה כי הצבע הלבן מתקבל מערבוב במהירות גבוהה של כל התדרים האנרגטיים של הצבעים. באמצעות גלגל הצבעים לא עלה בידי ניוטון להפיק צבע שחור, ולכן הסיק שהצבע השחור הוא תוצאה של חוסר אור, כלומר שחור אינו עונה להגדרה צבע.

הגילויים של ניוטון על סמך גלגל הצבעים שיצר שימשו בסיס תיאורטי לטכניקות הציור שגיבשו האימפרסיוניסטים. הם הפכו את האור לנושא המרכזי ביצירתם, הם ציירו תחת כיפת השמים, במרחב הפתוח, בתנאים משתנים של תאורה טבעית, ובדקו את השפעתם על הצבע הנראה של נושאי הציור. כדי להמחיש את השפעת האור על הצבע יצרו האימפרסיוניסטים סדרות של ציורים המתארות שוב ושוב אותו נושא. דוגמאות אופייניות הן הסדרות של קלוד מונה - [ערימות השחת](#), [קתדרלת רואן](#) ו**[חבצלות המים](#)**.

מלבד זאת, ציירי התנועה האימפרסיוניסטית נמנעו משימוש בשחור ובלבן ביצירותיהם, אלא רק לצורך הכהית צבעים או הבהרתם, ואף השתדלו לצייר בצבעים הראשוניים (צהוב, אדום, כחול), שמהם למעשה מורכבים כל שאר הצבעים בטבע.

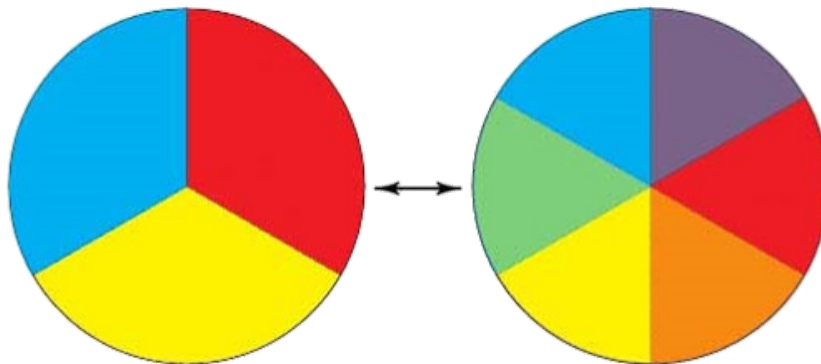
2. תיאוריית הצבעים המשלימים של שוורל

[מישל אד'ן שוורל](#) (Michel Eugène Chevreul, 1786-1889), כימאי בתעשיית השטיחים בפריז, התבקש לחקור תלונות של לקוחות מפעל השטיחים היוקרתי גובלן (Gobelin) שעבד בו, ולפיהן צבעי השטיחים נראו דהויים. שוורל חקר את התלונות, והגיע למסקנות שאותן פרסם בספרו "חוק הניגוד הסימולטני של הצבעים" (1893). ההשערה המרכזית שהעלה שוורל הייתה כי צבעים המצויים בסמיכות זה לזה משפיעים הדדית, ולאורך זמן יוצרים צבע שלישי הנקלט בעין המתבונן בהם. תופעה זו הגדיר שוורל "תערובת אופטית".

בהסתמכו על תיאוריית שבירת האור של ניוטון, הגדיר שוורל שלושה זוגות של "צבעים משלימים", המתקבלים משלושת הצבעים הראשוניים - אדום, צהוב וכחול. ערבוב כמות שווה מכל אחד מהצבעים בזוגות של צבעים ראשוניים - אדום וצהוב; כחול וצהוב; אדום וכחול - יוצר בהתאמה שלושה צבעים משניים: כתום וירוק וסגול. כל צבע משני הוא "משלים" לצבע הראשוני שלא עורבב ממנו.

מעגל הצבעים הראשוניים

מעגל הצבעים המשלימים

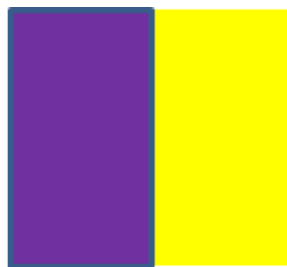


כך, נוצרים שלושה זוגות צבעים משלימים:

כחול וכתום



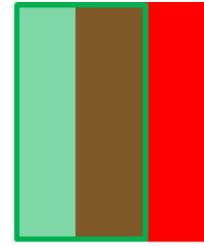
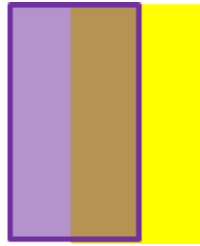
צהוב וסגול



אדום וירוק



שוורל גילה כי לצבעים המשלימים אופייניות שתי תכונות מנוגדות זו לזו: כשהם מונחים זה לצד זה, הם מחזקים זה את זה, עד כדי ריצוד וחוסר נוחות בעין המתבונן. אבל כשמערבבים אותם זה עם זה הם "מחלישים" זה את זה ויוצרים גוני חום-אפרפר:



את השפעת הצבעים זה על זה מין שוורל לשלושה סוגים ניגודים:

1. **ניגוד בו-זמני (סימולטני):** נוצר כשמתבוננים בעת ובעונה אחת בשני צבעים המונחים זה לצד זה. במקרה זה, הצבעים נראים לעיני המתבונן כמשפיעים זה על זה ויוצרים במוחו צבע שלישי.

2. **ניגוד מתמשך (סוקסיבי):** נוצר כשמתבוננים בצבע אחד לאורך זמן. במקרה זה, לאחר שהצופה מסיט את עיניו מהצבע הוא יראה "בעיני רוחו" את הצבע המשלים שלו. סימוכין לתיאוריה זו מצא שוורל באור הטבעי. הוא הבחין שכשמתבוננים באור בצבע ראשוני (צהוב, אדום או כחול) לאורך זמן ועוצמים את העיניים, טבוע "בעיני רוחנו" כתם בצבע המשלים של צבע האור שבו התבוננו. לדוגמה, מי שיתבונן בשמש, הכתם שיופיע בעיני רוחו יהיה סגול, שכן הצבעים הראשוניים המרכיבים את הצבע הסגול הם אדום וכחול. תופעה זו כינה שוורל After Image.

3. **ניגוד מעורב:** נוצר כשלאחר צפייה בצבע אחד לאורך זמן, הצופה עובר להתבונן בצבע נוסף ונוצר ערבוב בין הצבע המשלים בעיני רוחו של הצופה, זה שנוצר מהניגוד המתמשך ומה-After Image ובין הצבע שהוא מתבונן בו באותו רגע.

האימפרסיוניסטים ראו אפוא בתיאוריית הצבעים המשלימים של שוורל בסיס מדעי לדרך שהעין רואה, ויישמו את תורתו באמצעות ניסיון לצייר את המראות שמסביבם באופן אובייקטיבי, על ידי שימוש בנקודות של צבעים משלימים. בהשפעת התיאוריה שפיתח שוורל הם ציירו בעיקר בצבעים טהורים, והרבו להניח צבעים משלימים זה לצד זה, במטרה ליצור את התערובות האופטיות בעין המתבונן. בניסיון ליישם את רעיון ה-After Image, נהגו ציירי התנועה האימפרסיוניסטית לשלב צבעים מסביבתו הקרובה של כל אובייקט מתואר. טכניקת ציור זו בולטת במיוחד בתיאורי האור והצל האימפרסיוניסטיים: הצללים אינם שחורים אלא

בגוונים של הצבעים המשלימים כחול וכתום וצהוב וסגול. כך, הכחול המשתקף מהשמיים והכתום כצבעו המשלים, וכן צבע האור בגוני צהוב המוקרנים מהשמש, והשימוש בסגול כצבע המשלים.³⁶

36 ראו: זיוה עמישי-מייזלש, נעמי ורמן, אמנות בעידן הטכנולוגי, יחידות 1-2, ישראל, 1981, עמ' 45-54. וכן: גילה בלס, הצבע בציור המודרני, ישראל, 1996, עמ' 20-22.

יצירת שפה חזותית חילופית כתגובת נגד להמצאת המצלמה

היוצר כמבקר

בשל היות המצלמה מכשיר טכנולוגי, נתפס הצילום בתחילת דרכו כתיאור פשוט של המציאות, ללא יכולת של ביקורת או הבעת דעה. היוצרים הריאליסטים, ובראשם הצייר [גוסטב קורבה](#) (Gustave Courbet, 1817-1877) טענו כי בניגוד לצילום, לציור תפקיד משמעותי ככלי לביקורת המציאות. על פי קורבה תפקידו של היוצר הריאליסטי הוא "להיות בעמדה

בה הוא מתרגם את המנהגים, הרעיונות והמראות של תקופתו, בהתאם למיטב הבנתו. להיות לא רק צייר אלא אדם, ליצור אמנות חיה".³⁷ בכך מכוון קורבה לרעיון מהפכני לפיו לצייר תפקיד של מבקר ומורה דרך עבור החברה. תפקיד זה מייחד אותו מהצלם, שכאמור נתפס בתחילת הדרך כמתעד בלבד. אמנם, קורבה עשה שימוש בצילומים, ואסף אותם לצורך שימוש בציוריו, אולם הוא ראה בהם חומר גלם בלבד, שמטרתו לתעד את המציאות ולהעתיקה, בעוד שלציור ייחס תפקיד נעלה יותר – לפרש עבור הצופים את הרעיונות המרכזיים של התקופה תוך הדגשת האישיות הייחודית של האמן.³⁸

הריאליזם

התנועה הריאליסטית פעלה בצרפת בשנים 1840-1880. מהפכת הריאליזם הייתה הניסיון המשמעותי הראשון להתמודד הן עם השינויים מרחיקי הלכת של החברה והתרבות המודרנית, והן עם השתנות מעמדה של האמנות ותפקידה בעידן שלאחר התפתחות המצלמה והפיכת הצילום לכלי מרכזי בתיעוד התקופה. לפיכך, אין להמעיט במשמעותה ובעוצמתה של המהפכה שיצר הריאליזם בשפה החזותית באמצע המאה ה-19.

למעשה היה זה הצייר קורבה, מחבר המניפסט הריאליסטי, ששינה את מעמדו של הציור ואת מערכת היחסים בין היוצר ובין פטרוניו. קורבה קרא לניתוק הקשר בין נושאי היצירות והרעיונות של האמן ובין רצונותיו ומטרותיו של הפטרון. לתפיסתו המהפכנית והנועזת, האמן חופשי לחלוטין, ואינו כפוף למרותו של הפטרון. זכותו, ויותר מכך, חובתו, לשקף את דעתו על המציאות ולשמש מורה דרך לתיקון דרכו של העולם. במניפסט זה, קורבה למעשה העניק לציור ולאמן תפקיד חדש שהתמודד עם אתגר התיעוד שבא בעקבות המצאת הצילום: להוות סמן מצפוני, חברתי ומוסרי של החברה.

קורבה ניסח את המניפסט הריאליסטי שלו ב-1855, ומכר אותו למבקרים בביתן העצמאי שפתח מול ה"סלון" הרשמי שממנו נדחה.³⁹ את מטרותיו סיכם קורבה כך: "רצוני להיות בעמדה שבה אוכל לתרגם את הלבוש, הרעיונות והמראות של תקופתי על פי התרשמותי. להיות לא רק צייר, אלא גם אדם. בקיצור, מטרתי היא ליצור אמנות חיה".

בכך, גרס קורבה, טמון יתרונו המשמעותי של הציור בהשוואה לצילום. הציור אינו בבחינת תיעוד בלבד, אלא הצהרה חברתית של התקופה, ועל האמן להיות בעל השקפת עולם, חוש צדק ודעה אישית. אמנות הציור צריכה להיות אמנות חיונית, מלאת חיים, ובעלת זיקה משמעותית למציאות היום-יומית, בהציגה את כל מערכות היחסים והאידיאות הבאות לידי ביטוי במציאות זו. קורבה ביקש למצוא את הביטוי המושלם של כל עצם קיים מחד גיסא, אך מאידך גיסא לא להשתמש בשום מרכיב דמיוני – היצירה לכל רכיביה מחויבת להתייחס למציאות.

באמצעות יצירותיהם הצליחו האמנים הריאליסטיים להפוך אנשים פשוטים לסמלים בעלי משמעויות חברתיות וכלליות. דמויות מציאותיות ייצגו מעמדות, ומצבי יום-יום שיקפו מצבים חברתיים ונטענו במסרים הנוגעים לתוצאות המהפכה הצרפתית והמהפכה התעשייתית.

כך למעשה החל הזרם הריאליסטי את תהליך שחרורו של האמן מכבלי הפטרונות הציבורית והפרטית גם יחד. צרכני האמנות ופטרוניה העיקריים, שהיו מבני המעמד הגבוה, לא אהבו לראות את בני המעמדות הנמוכים מתוארים ביצירות אמנות. בתוך כך התבססותה הגוברת של הבורגנות בערים תרמה להתקרבות בין האמנים ובין המעמד הבורגני, וזו נעשתה אט-אט לפטרונות אמנות בעצמה, תחילה מתוך רצון להידמות לאצולה, ואחר כך מתוך מטרות משלה.

37 ראו: קורבה, נייר עמדה של הביתן הריאליסטי, 1855, מתוך: אתר מוזיאון אורסיי, פריז.

<http://www.musee-orsay.fr/en/collections/courbet-dossier/courbet-speaks.html>

38 See: Realism, Musée d'Orsay Official Website, Paris.

<http://www.musee-orsay.fr/en/collections/courbet-dossier/realism.html>

39 קורבה כתב את המניפסט בעצמו, וככל הנראה גם ידיו, מבקר האמנות והסופר המכונה בשם העט [שאמפלורי](#) (Champfleury, 1821-1889), תרם את חלקו.

קודים חזותיים ומאפייני תוכן של הריאליזם המתרחקים משפת הצילום

1. **צבעוניות** – ברוב הציורים הצבעוניות קרובה למציאות הנראית. לעיתים נעשה שימוש בצבעוניות מצומצמת לצורך העברת מסרים ורעיונות.
2. **קוויות ורישומיות** – רבים מהציורים הריאליסטיים מתאפיינים באיכות "רישומית" המעניקה להם תחושת דיוק בפרטים מחד, אך משקפת את פרשנות הצייר שאינו מנסה להעתיק את המציאות כפי שהיא אלא להבליט את הפרטים החשובים לו.
3. **תפיסת חלל** – ברוב המקרים היצירות הריאליסטיות מצוירות בסטודיו, ולא במקום ההתרחשות. לכן, תפיסת החלל ביצירה כפופה למסר ולרעיונות אותם מנסה האמן להביע. לכן, במקרים רבים החלל רדוד ומבליט קדימה את הדמויות או האירועים החשובים.
4. **קומפוזיציות** – כיוון שמטרתו של היוצר הריאליסטי היא להביע את דעתו ולהעביר מסר אודות האירועים המתוארים ביצירות, ארגון הקומפוזיציות מתייחס בדרך כלל למסר זה. ברבות מהיצירות ניתן לראות שימוש דווקא בקומפוזיציות סגורות, הממסגרות אירוע מסוים ומעניקות לו משמעות יתרה.
5. **תיאורים קריקטוריסטיים ונלעגים** – רבות מהיצירות הריאליסטיות מתמקדות דווקא בהיבטים הגרוטסקיים והמכוערים של המציאות, מתוך כוונה להעביר ביקורת. אחד הקודים החזותיים המרכזיים של הסגנון הוא הקריקטורה.⁴⁰
6. **התייחסות ביקורתית למעמדות חברתיים שונים**: כיוון שהאמנים הריאליסטיים ראו בעצמם מבקרים ומובילי דרך חברתיים, הם הרבו לעסוק בתיאור המעמדות החברתיים השונים. המעמד הגבוה תואר בדרך כלל כמתנשא ומנותק מהעם והמציאות, המעמד הבורגני שהתפתח באותה תקופה תואר כנלעג בניסיונו להידמות למעמד העליון והמעמד הנמוך תואר כקשה-יום ומנוצל. תיאורים אלו נועדו לבקר את כישלון המהפכות השונות – בעיקר התעשייתית והצרפתית, להביא לשוויון אמתי בחברה.

יצירות לדיון:

ציורים:

[גוסטב קורבה, מנפצי האבנים, שמן על בד, 1849, 166x257 ס"מ](#)

[הונרה דומייה, נוסעי המחלקה השלישית, שמן על בד, 1862-1864, 65.4x90.2 ס"מ](#)

כרזות:

[הונרה דומייה, הצילום מתעלה לדרגת אמנות, ליתוגרפיה, קריקטורה, 1862, 33.7x24.8 ס"מ](#)

[הונרה דומייה, לואי פיליפ כגרגנטואה, קריקטורה, ליתוגרפיה, 1831](#)

[גאוארני, במוסכמות הצרפתיות העכשוויות, כרזה, 1845](#)

[פרנק ברנגווין, בית היתומים של הצבאות, כרזה, 1916](#)

[מודסט שטיין, עזרו לו לבנות את ארץ ישראל, כרזה, 1930](#)

[האחים שמיר, נדאג לשניהם, כרזת בחירות למפא"י, 1951, 48x34 ס"מ](#)

40 קריקטורה: הבלטת מאפיינים כעורים או ייחודיים של הדמויות המתוארות לצורך סאטירה או הגחכה.

See: "Caricature", Nikos Stangos, The Thames & Hudson Dictionary of Art and Artists, London, 1996, p. 71.

נקודה למחשבה והרחבה

הריאליזם של קורבה כביטוי לרוח התקופה

גישה של קורבה כלפי תפקידו של האמן הסתמכה על גדול האידיאולוגים הריאליסטים, הפילוסוף והסופר [שארל בודלר](#) (Charles Pierre Baudelaire, 1821-1867), שבספרו "צייר החיים המודרניים" (1863) ניסח מחדש את תפקיד האמנות והאמן בחברה והגדיר מורה דרך וסמן חברתי. על האמן לחיות כצופה מתמיד על המתרחש ביומיום, עליו להסתובב בעיר ובין בתי הקפה ולתעד את שרואות עיניו, כפי שעושה עיתונאי.

אחת הבעיות המרכזיות שהריאליזם שאף להציף היא הפער בין הרעיונות האידיאליסטיים של תנועת ההשכלה, המהפכה התעשייתית והמהפכה הצרפתית – שהבטיחו שוויון זכויות, שוויון הזדמנויות ושיפור ניכר בכלכלה ובתרבות – ובין המציאות בשטח. בעקבות המהפכה התעשייתית, נוצרו ריכוזי אוכלוסייה בערים הגדולות והמתועשות, אך לא היה בכך כדי לתרום לצמצום הפערים החברתיים-כלכליים בין המעמדות בחברה. התוצאה הייתה שאוכלוסיות בעלות שונות קיצונית דרו בכפיפה אחת, והפערים בין המעמדות הכלכליים בלטו לעין יותר מאי-פעם. מצב זה היה מקור לא-שקט חברתי ולהתפרצויות זעם אקראיות.

בשנת 1848 פורסם [המניפסט הקומוניסטי](#) שחיברו הוגי הדעות [קרל מרקס ופרידריך אנגלס](#). רוח רעיונותיהם בדבר שוויון לכל בני האדם הן מבחינה כלכלית והן מבחינת שוויון הזדמנויות הגבירו את הלהבות הגבוהות ממילא במחוזות רבים בצרפת. שנה זו תירשם בהיסטוריה כשנת המהפכות בכל יבשת אירופה, תקופה שנודעה בכינוי "אביב העמים". אמנים, הוגי דעות וקבוצות גדולות של אינטלקטואלים ראו בסוציאליזם תפיסה כלכלית, מדינית וחברתית שתביא לעולם את הצדק והישועה.

בעקבות בודלר, טען קורבה: "הציור הוא ביסודו אמנות מוחשית, ועיסוקו האפשרי היחיד הוא בהצגת דברים ממשיים וקיימים".⁴¹ התפיסה שלפיה על האמן לעסוק בראש ובראשונה בעובדות החיים, ובייחוד בהיבטיהן הכעורים, עלתה בקנה אחד עם תפיסתם של ציירים רבים שתודעתם הבשילה לאחר המהפכות של 1848, והם החלו לדגול ברעיון שלפיו שגרת החיים ואירועי המדינה או העיר אמורים להיות מקור החיות העיקרי של האמנות. יוצרים אלו חשו חובה לייצג את מציאות תקופתם – הרואית, טרגית, או סתם מציאות יום-יומית – ולמזג בינה ובין מסורת האמנות הגבוהה. גוסטב קורבה היה מייצגה המובהק של גישה זו, שכן ראה את עצמו כמורה דרך ואת אמנותו ככלי שבאמצעותו יוביל את מאמיניו אל דרך האמת החברתית והאמנותית.

41 ראו: דיוויד פייפר (עורך), אנציקלופדיה לאמנות הציור והפיסול, ירושלים, 1981, כרך 3, עמ' 88.

ציירים ומאיירים המשתמשים בדקורטיביות והתרחקות מהמציאות

תגובת נגד למהפכה התעשייתית

כמו בכל תקופה של שינויים מרחיקי לכת בהיסטוריה, היו רבים שקראו לחזרה אל מסורות וערכי עבר. יוצרים חזותיים שונים ראו בתיעוש, בעיור המהיר ובטכנולוגיה המתפתחת, שהיו נושאים מרכזיים בצילום של התקופה, אובדן של אנושיות וייחודיות. כתגובת נגד לתופעה זו חיפשו יוצרים אלו השראה במסורות שאינן מערביות, שהשתמרו ולא "קולקלו" על ידי ההתפתחויות הטכנולוגיות של המהפכה התעשייתית. יוצרים אלו קראו לחזרה אל עבודה ידנית, אישית, ופשוטה, המבטאת את רוח האדם. השפה החזותית של הסגנונות שהתפתחו מגישה זו מאמצת עיטוריות שמקורה בטבע, והתרחקות מתיאור מציאותי באמצעות צבעוניות עזה, קווים מפותלים, רישומיות רבה וכיו"ב.

השראה ממסורות עתיקות שאינן מערביות

בשנת 1891, כתב הסופר הצרפתי [אוקטב מירבו](#) (Octave Mirbeau, 1848-1917) מאמר על הצייר [פול גוגן](#) (Paul Gougian, 1848-1903), ובו שיבח את "הזוהר של הברבריות" הנשקף מיצירותיו, וקרא ליוצרים להתבונן במוטיבים מתרבויות עתיקות שונות, ולשלבם לכדי יצירה פשוטה ובהירה הקשורה בחיי האדם הפשוט וברוח התקופה. קריאה זו מבטאת את רוחם של יוצרים רבים בני התקופה.

יוצרים אלו הרבו להשתמש בדוגמאות צורניות מפותלות שמקורן בצורות ה"ערבסקה" המזרח תיכונית, ומקור השראתן הוא עולם הצומח והטבע. ביצירתם ניסו לשלב צורות המהוות ביטוי לצמיחה, להתפתחות ולאורגניות. צורות מפותלות אלו לא תפקדו כציפוי קישוטי, ולא "נכפו" על החפץ או על הבניין, אלא תאמו בכול לשאר החומרים, והיוו חלק אינטגרטיבי, אורגני ובלתי נפרד מהצורה הבסיסית.

לאמנות ההדפס היפנית השפעה מרכזית על יצירות אלו, ועל האמנות והעיצוב בשליש האחרון של המאה ה-19 בכלל. המגמה האופנתית שהשראתה במוטיבים מהאסתטיקה היפנית כונתה "ז'פוניזם"⁴², והשפעתה ניכרה בציור, בפיסול, באופנה, בארכיטקטורה, בתיאטרון ובעיצוב. מאמנות ההדפס היפנית שאבו יוצרי האר נובו את השימוש בכמה מרכיבים, ובעיקר קווי המתאר המפותלים, השטחת הצורות, הלוקאליות של הצבע, נקודות המבט האלכסוניות והשילוב בין האנושי לטבעי.

מאפייני יוצרים בסגנון דקורטיבי המתרחקים משפת הצילום

1. קו מפותל, בסגנון ערבסקה המושפע מאמנות מוסלמית
2. השפעה יפנית בנקודות המבט, בהשטחת החלל ובצבעוניות הלוקאלית
3. קישוטיות ועומס בפרטים
4. מוטיבים צמחיים ואורגניים
5. קווי מתאר שחורים
6. דמויות אידיאליסטיות ומסוגנונות
7. גיאומטריות

42 את השם ז'פוניזם טבע מבקר האמנות והאספן פיליפ בורטי (Philippe Burty) בשנת 1872, כמונח המגדיר את תופעת המחקר והלימוד של האסתטיקה היפנית בידי יוצרים אירופים, ואת התפשטות המגמה האופנתית של מוצרים יפניים באירופה כולה.

יצירות לדיון:

ציורים:

[גוסטב קלימט, הנשיקה, שמן על בד, 1907-1908, 180x180 ס"מ](#)
[ורג'יניה פרנסס סארט, בלונדין והצב, איור לספר "סיפורי אגדות צרפתיים עתיקים", 1920](#)
[אוברי בירדסלי, חצאית טווס, איור למחזה סלומה, 1892](#)

כרזות:

[אלפונס מוחה, כרזת פרסומת לעוגיות "לפברה אוטיל", ליתוגרפיה, 1896, 62x43.5 ס"מ](#)
[אלכסנדר דה ריקר, כרזה לתערוכה השלישית של אמנות תעשייתית בברצלונה, 1896](#)
[ויליאם בראדלי, כרזה לחברת האופניים ויקטור, 1896](#)
[קולומן מוזר, שטר 100 קרונות הונגריים, 1920](#)
[אוון ג'ונס, עטיפת הספר התחביר של הקישוט, 1858](#)
[הנרי ואן דה ולדה, כרזה לחברת המזון טרופון, 1898](#)
[אפרים משה ליליין, כרזה לקונגרס הציוני החמישי בבאזל, 1901](#)
[אפרים משה ליליין, בול 10 מיל, סדרת גולה 4, 1943, 3.7x3 ס"מ](#)



ציירים ומאיירים היוצרים תיאור של מציאות פנימית

תגובת נגד לדחיקת הציור וההדפס מתפקיד תיאור המציאות

בתגובה לכך שהצילום הפך לכלי המרכזי שבאמצעותו מתעדים ומציגים את המציאות, פיתחו יוצרים שונים גישה הרואה את תפקידו העיקרי של הציור בהצגת פנטזיות ועולמות נפשיים פנימיים. גישה זו הפכה למרכזית במהלך המאה העשרים והשפיעה מאד על התפתחות האמנות המודרנית. את ניצניה ניתן לזהות במהלך המאה התשע-עשרה אצל יוצרים פוסט-אימפרסיוניסטים שונים כמו [פול גוגן](#) (Gauguin), [טולוז לותרק](#) (Toulouse-Lautrec) ו**וינסנט ואן גוך** (Van Gogh) והיוצרים הסימבוליסטים.

פוסט-אימפרסיוניזם

המושג פוסט-אימפרסיוניזם מתייחס למגוון סגנונות שהתפתחו בשנים שלאחר התפרקותה של התנועה האימפרסיוניסטית (1880-1905). מבקר האמנות [רוג'ר פריי](#) (Roger Eliot Fry, 1866-1934) הוא שהעניק למגוון סגנונות זה את הכינוי פוסט-אימפרסיוניזם, ככותרת לתערוכה שאצר בשנת 1901 בגלריה גרפטון (Grafton) בלונדון: "[מאנה והפוסט-אימפרסיוניסטים](#)". בתערוכה הוצגו שלושה אמנים עיקריים: [סזאן](#), [ואן גוך](#) ו**גוגן**. בשם התערוכה ביקש פריי להדגיש כי שלושת האמנים המוצגים בה התרחקו מאוד מהמטרה המרכזית של האימפרסיוניזם – הצגה אובייקטיבית של האור והמציאות. בשלב מאוחר יותר נכללו בהגדרה פוסט-אימפרסיוניזם זרמים נוספים: [הפוינטליזם](#), [הסימבולליזם](#), [הניאו-אימפרסיוניזם](#), [הדיביזיוניזם](#) ואפילו ראשית [האקספרסיוניזם](#) ו**הפוביזם**.

היוצרים הפוסט-אימפרסיוניסטים אינם מלוכדים אפוא תחת סגנון אחיד. חלקם פיתחו את הרעיונות האימפרסיוניסטיים, ואחרים התנגדו להם ויצאו לדרך חדשה. שתי גישות פוסט-אימפרסיוניסטיות עיקריות ומנוגדות זו לזו התפתחו בתקופה זו: המגמה השכלתנית-אנליטית לעומת המגמה הרגשית-אקספרסיבית. שתי מגמות אלו המשיכו אל תוך המאה העשרים ומאפיינות את כל תנועות האמנות עד לשנות השבעים. מאחר שתיאור המציאות כפי שהיא הלך והפך יותר ויותר נחלתו של הציילום, הרי ששתי הגישות היו מאוחדות בשאיפתן לבדל את שפתו החזותית של תחום הציור וההדפס מתיאור המציאות כפי שהיא. מתוך אותה שאיפה, הציעו הציירים שפות חזותיות חדשות המחדדות את עובדת היותו של הציור דו-ממדי ואת הצבע והצורה כמרכיבי העיקריים.

המגמה הרגשית-אקספרסיבית בה אנו מתמקדים, התאפיינה בקודים חזותיים חדשים של צבע, צורה וחלל. מבחינת הצבע, נוטים היוצרים לעשות שימוש בצבעוניות המתרחקת מהמציאות הנראית ומעניקה לצבעים משמעויות רגשיות אישיות (צבעוניות סוגסטיבית). מבחינת צורה נטו היוצרים בהשראת מגמה זו לעוות את הצורות שתיארו כך שיביעו רגשות, מחשבות או פנטזיות של היוצר או של הדמויות המתוארות ביצירות. מבחינת חלל מרבים יוצרים אלו ולהבליט את דו-הממד של משטח הציור ובכך להרחיק אותו מתיאור ממשי של המציאות. קודים חזותיים אלו נועדו לשקף את התחושה והעולם הפנימי של היוצר ביחס לאשר רואות עיניו, או במילותיו של הצייר [פול גוגן](#): היכולת "לחלום מול הטבע".⁴³ יוצרים אלו התייחסו לצבע, לצורה ולחלל כאל אמצעי ביטוי לרגש פנימי, והנטייה להשתמש בהם מתוך חירות מוחלטת בישרה מגמות רבות במאה העשרים כמו [הפוביזם](#), [האקספרסיוניזם](#), [הסוריאליזם](#), [האקספרסיוניזם המופשט](#) ועוד.

המגמה הרגשית-אקספרסיבית מיוצגת בעיקר על ידי שניים מהיוצרים המרכזיים של התקופה – [וינסנט ואן גוך](#) (Vincent Van Gogh, 1853-1890) ו**פול גוגן** (Paul Gauguin, 1848-1903), אך אפיינה גם את [אדוארד מונק](#) (Edvard Munch, 1863-1944) וכן יוצרים סימבוליסטים כגון [אודילון רדון](#) (Odilon Redon, 1840-1916) וחברי קבוצת [הנאבי](#) (Nabis), ובהם [פייר בונאר](#) (Pierre Bonnard, 1867-1947) ו**אדוארד ויאר** (Édouard Vuillard, 1868-1940).⁴⁴

סימבולליזם (Symbolism): תנועה שיצאה נגד ההתבוננות האובייקטיבית האימפרסיוניסטית. התנועה החלה בשנות השמונים של המאה ה-19 בצרפת ועד תחילת המאה העשרים פרוחה בכל אירופה. היוצרים הסימבוליסטים גרסו כי המטרה המרכזית של האמנות אינה לתאר את המציאות אלא להביע רעיונות באמצעות סמלים. בכך דחו האמנים הסימבוליסטים את האובייקטיביות, והציבו במקומה את תפיסת העולם הסובייקטיבית.

43 Paul Gauguin. The Writings of a Savage, New York, 1978, p. 22.

44 ראו: זיוה עמישי-מייזלש, נעמי ורמן, אמנות בעידן הטכנולוגי, יחידות 7-8, ישראל, 1981, עמ' 28-5.

הרעיון העומד מאחורי הגישה הסימבוליסטית הוא שימוש בצורות "אייקוניות", כלומר צורות הנושאות עמן מטען רחב של קונטציות ורגשות, כגון צלב, כוכב או עין, כדי לעורר רגשות ורעיונות רב-משמעיים. נושאי היצירות, הניתנים ברמיזה בלבד, ואינם ברורים מאליהם, משלבים מיסטיקה דתית, ארוטיקה ודקדנטיות.

נהוג לזהות שלוש מגמות בציור הסימבוליסטי:

1. **שאיבת דימויים מהספרות הסימבוליסטית:** שימוש בדימויי [פאם פאטאל](#), ראש כרות, אנדרוגינוסים ואביזרים של כתות דתיות. בקבוצה זו נכללים אמנים כגון [גוסטב מורו](#) (Gustave Moreau, 1826-1898) ואודילון רדון (Odilon Redon, 1840-1916).

2. גישה צורנית טהורה: שימוש בקו, בעיטור ובצבע טהור כדי ליצור אפקט רגשי: [גוגן](#), [ואן גוך](#) וחברי קבוצת ה**נאבי** (הנביאים).

3. תנועת הנאבי (Nabis) / נאביזם: קבוצת ציירים צרפתים שפעלה בשנות התשעים של המאה ה-19. חברי התנועה הכתירו את תנועתם בשם נאבי על שם הנביאים המקראיים. היוצרים המרכזיים בקבוצה היו [פייר בונאר](#) (Pierre Bonnard, 1867-1947), [אדוארד ויארד](#) (Édouard Vuillard, 1868-1940), [פול סריזיה](#) (Paul Sérusier, 1864-1927),

[מוריס דני](#) (Maurice Denis, 1870-1943) ו**פול רנסון** (Paul Rensson, 1864-1909). הם הציגו יחד בשנים 1891-1900. תנועת הנאבי הושפעה מגוגן ומרדון בבחירה לצייר על גבי משטחים גדולים ושטוחים של צבע טהור, ובהימנעות מתיאור נטורליסטי. על פי הנאבי, האמנות אינה אמורה לשאוף לחיקוי המציאות אלא להדגיש את התפיסה הסובייקטיבית והמיסטית. הם יצרו תפאורות לתיאטרון, ויטראז'ים וכרזות, והושפעו מהדפסים יפניים. כדי ליצור עותקים רבים מהכרזות ומעיטורי הספרים שיצרו, השתמשו הנאבי בטכניקת הליתוגרפיה.

מאפייני היצירות המתמקדות בתיאור מציאות פנימית:

1. צבעוניות סמלית שאינה מתבססת על המציאות הנראית
2. עיוות צורות
3. הדגשת "כתב היד" של האמן
4. קווי מתאר שחורים
5. השטחת החלל
6. צבעוניות לוקאלית
7. צבעים טהורים
8. צורות דמיוניות ואיקוניות
9. התבססות על סמליות, על אגדות ועל ספרות

יצירות לדיון:

ציורים:

[פול גוגן, החזון לאחר הדרשה, שמן על בד, 1888, 72.2x91 ס"מ](#)

[פול גוגן, מתי תנשאי?, שמן על בד, 1892, 101x77 ס"מ](#)

[וינסנט ואן גוך, בית קפה לילי מבפנים, שמן על בד, 1888, 70x89 ס"מ](#)

[וינסנט ואן גוך, ליל כוכבים, שמן על בד, 1889, 90x30 ס"מ](#)

[פול סזאן, סדרת סנט ויקטואר, שמן על בד, סרטון](#)

[אמלי קאר, הכנסייה בברטון, שמן על בד, 1906, ללא מידות](#)

עיצוב:

[בונאר, לה רבו בלאנש, ליתוגרפיה, כרזה, 1894](#)

[טולוז לוטרק, ז'אן אווריל, ליתוגרפיה, כרזה, 1893](#)

[טולוז לוטרק, לה דיוואן ז'אפונה, ליתוגרפיה, כרזה, 1893, 80.8x60.8](#)

[ססיל אלדין, קולמן בלו, כרזת פרסומת לאבקת כביסה, ליתוגרפיה, 1898, 83.3x89.8 ס"מ](#)

[לודוויג הולוויין, תה מרקו פולו, כרזת פרסומת, 1912, 17.78x26.67 ס"מ](#)

[זאב רבן, קלפי משחק, הוצאת "הדוכיפת", הדפס אבן, 1920, 5.5x8 ס"מ כל אחד](#)

[זאב רבן, יאכלו מצה מהטחנות הגדולות של ארץ ישראל, כרזת פרסומת, הדפס אבן, 1925, 49.5x68.3 ס"מ](#)

סיכום

חלק זה עסק בתגובות של ציירים ומאיירים להמצאת המצלמה ולקודים והערכים החזותיים והתוכניים שהביאה עמה. ניתן לחלק את התגובות לשני סוגים עיקריים:

1. **הטמעת השפה החזותית של הצילום** – ציירים ומאיירים המנסים להתמודד עם האתגרים שמציבה המצלמה באמצעות אימוץ של ערכים וקודים חזותיים של הצילום. עם יוצרים אלו נמנים הנטורליסטים והאימפרסיוניסטים.
2. **יצירת שפה חזותית חילופית כתגובת נגד להמצאת המצלמה** – ציירים ומאיירים המנסים להתמודד עם האתגרים שמציבה המצלמה באמצעות פיתוח של קודים וערכים חזותיים חדשים המתחלקים לשלוש תגובות עיקריות:
 - **היוצר כמבקר:** היוצרים הריאליסטים המדגישים את תפקידו הביקורתי של היוצר, באמצעות הבעת דעתו על המציאות בה הוא חי. יכולת שנתפסה כייחודית לציור והאיור.
 - **דקורטיביות והתרחקות מהמציאות:** יוצרים הפונים למסורות עבר או מסורות פרימיטיביות ומשתמשים בעיטורים, צבעוניות לוקאלית, השטחה, קווי קונטור עבים ועומס רב בפרטים.
 - **תיאור של מציאות פנימית:** יוצרים פוסט אימפרסיוניסטים וסימבוליסטים, הפונים אל נפש האדם כמקור השראה במקום הממשות. כתוצאה מכך מתרחקות יצירותיהם ממראה ממשי והופכות יותר ויותר פנטסטיות, סמליות ואקספרסיביות.

חומרי לימוד במקצוע מוביל אמנות שימושית חלק ב': מפגשים מהסוג החזותי בעידן הטכנולוגי

240 ש"ש | (בחירה, כיתות י"א-י"ב)

חלק ב. 2. המצאת מצלמת ומקרנת הראינוע והקולנוע והשפעתה על השפה החזותית 1895-1928 (30 ש"ש)

פיתוח וכתיבה: ד"ר נעם טופלברג
ייעוץ ועריכה מדעית: ד"ר בן ברוך בליך
עריכה דידיקטית ואינפוגרפיקה: גב' רינת סופר גרינפלד
עריכת תוכן: גב' שרית זיו
עריכה גרפית: גב' אפרת יצחקוב

תשע"ט 2018

תוכן העניינים - חלק ב. 2.

עמ'	נושא
3	הקדמה דידיקטית למורה
9	ב.2.1. רקע היסטורי - התגבשות המודרניזם
18	ב.2.2. היכרות עם הפיתוח הטכנולוגי - מצלמת ומקרנת הראינוע והקולנוע
27	ב.2.3. הקודים החזותיים והערכים התוכניים החדשים שהביאו הראינוע והקולנוע
38	ב.2.4. תגובות הכלים המסורתיים - הציור, האיור והצילום

הקדמה כללית

במסמך זה שני חלקים:

1. הנחיה להוראה וללמידה של יצירות חזותיות באמצעות שאלת שאלות.
2. דוגמאות לניתוח יצירות מתוך הפרק הרלוונטי.

חלק 1 – הנחיה להוראה וללמידה של יצירות חזותיות באמצעות שאלת שאלות

מטרה: לאפשר לתלמיד לקרוא טקסט חזותי ובהמשך לחקור ולהכיר את הקשר שבין אותו טקסט חזותי לרקע התקופתי שבו הוא נוצר.

שלב א': תיאור היצירה ושאלת ראשוניות

הצגת היצירות בכיתה תעורר דיון ראשוני שמטרתו לעורר, להרהר ולערער.

מה רואים ביצירה?

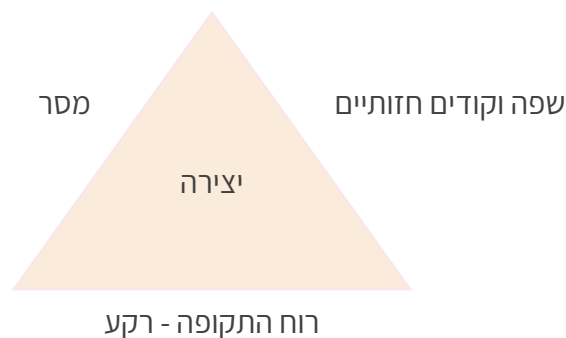
התלמיד יתאר את היצירה תוך שימוש במושגים ובכלים שנלמדו בחלק א' של התוכנית: "יסודות השפה החזותית"

מה מיוחד/מתמיה ביצירה?

התלמיד ישאל:
מה אני חושב על זה?
מה מפליא בזה?
מה מעורר תהייה?

שלב ב': תהליך הקניית הידע או הבניית הידע לתלמיד

דיון מעמיק שמטרתו לברר ולהבין את הקשר שבין המסר של היוצר תוך שימוש בשפה המושפעת מהכלים הטכנולוגיים ורוח התקופה.



הדיון ביצירות יתבצע בעזרת שלוש שאלות מנחות:

1. מהו הרקע של היוצר והיצירה?
2. כיצד מתייחסת היצירה לרוח התקופה?
3. כיצד היצירה שאנו בוחנים מתייחסת לשפה ולקודים של הכלי הטכנולוגי החדש הנדון בפרק?

שלב ג': יישום בעזרת פעילות מתווכת

לדוגמה: דיון כיתתי בעד ונגד הכלי/ היוצר/ היצירה, הכנת הרצאה לחברים בכיתה, כתיבת ערך בוויקיפדיה, הכנת תערוכה וירטואלית, עיצוב סביבת למידה בבית הספר, כתיבת עבודת חקר כסיכום, ועוד...

המלצה לחלוקת הזמן המוקדש לכל אחד מהנושאים בפרק:

נושא הלימוד	מספר השעות
רוח התקופה רקע היסטורי ורעיונות מרכזיים הטמעת מושגים מרכזיים	3 שעות
היכרות עם הכלי הטכנולוגי	2 שעות
הוראת השפה והקודים החזותיים שמביא איתו הכלי הטכנולוגי החדש	4 שעות
יצירות: הוראת הקשר בין המסר של היוצר תוך שימוש בשפה המושפעת מהכלים הטכנולוגיים ורוח התקופה	16 שעות
יישום הנלמד	3 שעות
מדידה והערכה של חלק זה	2 שעות

חלק 2 - דוגמאות לניתוח יצירות מתוך הפרק הרלוונטי

פרק זה מציג לתלמידים את הראינוע והקולנוע כחידושים טכנולוגיים, ומאפשר להם להבין כיצד חידושים אלו השפיעו על השפה החזותית שהתגבשה במחצית הראשונה של המאה העשרים. שתי היצירות הבאות של הזרם הפוטוריסטי מייצגות שני יוצרים, אשר כל אחד מהם מבטא ביצירתו פן אחר של רוח התקופה.

היצירה "כלבלב ברצועה" של ג'אקומו באלה מתמקדת באופן שבו ניתן לאמץ לשפה החזותית של הציור קודים קולנועיים של תנועה.

היצירה "רכבת משוריינת בפעולה" של ג'ינו סווריני עושה שימוש בקודים חזותיים של הקולנוע מתוך התגייסות לטובת אידיאולוגיה הקוראת לתנועה קדימה באמצעות הטכנולוגיה והמלחמה.

ניתוח היצירות מבוסס על שני שלבים:

חלק א' - תיאור היצירה תוך שימוש במיומנויות ובמושגים שנלמדו בחלק א' של תוכנית הלימודים בכיתה י'.

חלק ב' - ניתוח היצירה תוך התייחסות להקשר רחב: רקע על היוצר והיצירה, רוח התקופה והיחס לכלי הטכנולוגי.

דוגמה מס' 1



[ג'אקומו באלה, דינמיזם של כלבלב ברצועה, שמן על בד, 1912, 89.8X109.8 ס"מ](#)

Giacomo Balla, Dynamism of a Dog on a Leash, 1912 . Oil on canvas, 89.8 × 109.8 cm. Albright-Knox Art Gallery, New York. Photo: Wikipedia, Public domain

חלק א' – תיאור היצירה תוך שימוש במיומנויות ובמושגים שנלמדו בחלק א' של תוכנית הלימודים בכיתה י'.

תיאור היצירה:

התמונה מציגה מנקודת מבט גבוהה ואלכסונית כלבלב המוחזק ברצועה על ידי דמות הנראית כמערכת של כתמים כחולים כהים. כל הצורות בתמונה מטושטשות ומוכפלות פעמים רבות. אפשר לראות את השכפולים בעיקר ברגלי הכלב, בזנבו, ברגלי הדמות וברצועה. הכלבלב והדמות נמצאים על גבי משטח מופשט המורכב מקווים אלכסוניים שנמתחים מימין למטה לכיוון שמאל למעלה. האלכסונים חזקים יותר במישור התחתון של התמונה ומאוזנים יותר במישור המרכזי והעליון. הקומפוזיציה פתוחה, ואי אפשר לראות מי הדמות המובילה את הכלבלב ולאן הם הולכים. כמו כן, אין ברקע כל רמז לזמן ולמקום. בגלל ההפשטה של הרקע קשה לאמוד את העומק של החלל, והוא נתפס כרדוד יותר. תחושה זו מתעצמת בגלל הצבעוניות הבולטת של הכלבלב והדמות על רקע הצבע החיוור של המשטח שעליו הם הולכים.

מה מיוחד או מתמיה ביצירה:

יש הרגשה שהציור בתנועה או מנסה לתאר תנועה.

תחושה זו נוצרת מהכפלה של הייצוג שוב ושוב. ניכר כי יש כיוון תנועה ברור: מימין לשמאל, מפני שהדמויות פונות לכיוון זה ומפני שהקווים האלכסוניים הדקים ברקע מכוונים כולם לאותו כיוון. נקודת המבט גבוהה והקומפוזיציה פתוחה, מה שיוצר התמקדות בכלב ובתנועת הרגליים, הזנב והרצועה. הצבעוניות ניגודית – כחול לכלבלב ולאישה, ולבן עכור, מטושטש ומקוקו לרצפה.

חלק ב': ניתוח היצירה תוך התייחסות להקשר רחב: רקע על היוצר והיצירה, רוח התקופה והיחס לכלי הטכנולוגי.
הערה: המידע שלהלן מסוכם מתוך קובצי היצירות

על היוצר והיצירה:

ג'אקומו באלה הוא יוצר פוטוריסט, החוקר את האפשרות לתאר תנועה¹ בציור. הוא מתעד רגע ברחוב שבו אישה הולכת עם כלב, אך למעשה מתעניין בעיקר בתנועה. איננו רואים את הדמות, המקום, הזמן או היעד. אפשר לשער כי מדובר באישה בגלל הנעליים והבגד הנראה כשמלה.

הקשר לרוח התקופה:

בתקופה זו, שלפני מלחמת העולם הראשונה, קראו קולות באיטליה להתעורר ולנוע קדימה ברוח הזמן והטכנולוגיה המודרניים.² על פי רוח זו, היוצר חוקר את השפה החזותית של הציור ומראה כיצד ניתן לתאר תנועה בציור.

היחס של היצירה לשפה החזותית של הראינוע והקולנוע:

לשם העברת הרעיונות והמסרים שלו מאמץ באלה קודים של תנועה וזמן קולנועיים. הוא עושה זאת בעזרת מרכיבים חזותיים הלקוחים מהשפה הקולנועית, ובמיוחד מהאנימציה:

- הכפלה של ייצוגים שוב ושוב בכיוון התנועה.
- תיאור של קווי אנרגיה היוצרים אשליית תנועה.³

מטרת היוצר היא להראות כי גם בציור המסורתי אפשר ליצור תנועה ותחושה של זמן כמו בטכנולוגיות המודרניות של מצלמת הקולנוע.

המושגים המופיעים ביצירה זו:

- פוטוריזם
- מודרניזם
- מלחמת העולם הראשונה
- אנימציה
- קווי אנרגיה

1 המושג פוטוריזם נלמד בפרק 2: המצאת מצלמת ומקרנת הראינוע והקולנוע והשפעתה על השפה החזותית, כחלק מתגובות הכלים המסורתיים.
2 המושגים מלחמת העולם הראשונה ומודרניזם נלמדים בפרק 2: המצאת מצלמת ומקרנת הראינוע והקולנוע והשפעתה על השפה החזותית, כחלק מרוח התקופה.
3 המושג קווי אנרגיה נלמד בפרק 2: המצאת מצלמת ומקרנת הראינוע והקולנוע והשפעתה על השפה החזותית, כחלק מתגובות הכלים המסורתיים.

דוגמה מס' 2

[ג'ינו סווריני, רכבת משורינית בפעולה, 1915.](#)

Gino Severini, Armored Train in Action, 1915. Oil on canvas, 115.8 x 88.5 cm. MoMA, New York. © 2019 Gino Severini / Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris. Photo: Fair use, <http://www.moma.org>

חלק א': תיאור היצירה תוך שימוש במיומנויות ובמושגים שנלמדו בחלק א' של תוכנית הלימודים בכיתה י'

תיאור היצירה:

במרכז היצירה פס כהה, שבחלקו העליון תוחח ותחתיו דמויות חיילים עם כלי נשק הפונים לשמאל ברקע לאורך הציר המרכזי. הדמויות והתוחח פונים לכיוון שמאל ויורים. הירי מתואר באמצעות פסים כחלחלים שקופים. משני צדי הקומפוזיציה נראה בליל של צורות מעוגלות וצבעי ירוק, תכלת וצהבהב. הצבעים במרכז קרים יותר, בגוונים כחולים ואפורים. הקומפוזיציה מרכזית וכמעט מאוזנת – הפס המרכזי חוצה אותה לאורכה לשני חלקים שווים. האיזון נשבר רק על ידי התוחח, הפונה לצד אחד. לפי הכותרת אפשר להבין שמדובר ברכבת צבאית עמוסה חיילים ועליה תוחח הנוסעת דרך אזור קרב. החיילים והתוחח פונים כולם לשמאל ויורים. עשן מיתמר מהרכבת, והייצוגים ברקע מתערבבים לכדי בליל של צבעים וצורות.

מה מיוחד או מתמיה ביצירה:

ניכר כי יש בתמונה הרבה תנועה. הסצנה כולה נצפית מנקודת מבט גבוהה. הרכבת עצמה אינה נראית, היא מעין חץ כחול, כמעט דו-ממדי, שמסמן את כיוון התנועה שלה – קדימה. לעומת זאת, החיילים והתוחח נראים תלת-ממדיים, ומוכפלים מספר פעמים כדי לתאר את התנועה. קווים לבנים מייצגים את כיוון תנועת הפגזים של התוחח וכדורי הרובים. הרקע הוא בליל של צורות מפורקות ומוכפלות שאינן נראות במדויק בשל מהירות הנסיעה של הרכבת. ניכר כי הרקע מורכב מעשן הרכבת, מהירות, מצמחייה ומדמויות הירות לעבר הרכבת, כפי שניתן לראות מקווים דקים של כיוון תנועת הכדורים.

חלק ב': ניתוח היצירה תוך התייחסות להקשר רחב: רקע על היוצר והיצירה, רוח התקופה והיחס לכלי הטכנולוגי.
הערה: המידע שלהלן מסוכם מתוך קובצי היצירות

על היוצר והיצירה:

סוורני הוא פוטוריסט שמעוניין לעודד את המלחמה ורואה בה את "המנוע של האמנות".⁴ כפוטוריסט הוא מתעניין בתנועה, ומנסה להמחיש אותה בציוריו. בשנת 1915, באמצע מלחמת העולם הראשונה, חי סוורני בפריז. מחלונות הסטודיו שלו הוא צפה על תחנת רכבת שבה נעו רכבות שהביאו נשק, חיילים ואספקה לשדה הקרב. מראות אלו שימשו השראה ליצירה זו.⁵

הקשר לרוח התקופה:

היצירה צוירה ב-1915, השנה שבה הצטרפה איטליה למלחמת העולם הראשונה. סוורני ראה במכונות המלחמה השונות ביטוי ליפי הקדמה, ובמלחמה את גאולתה של איטליה וחזרתה להיות כוח משפיע ומרכזי באירופה. המהירות, התנועה והסערה המתוארות בציור נחשבו בעיניו ליופי המשקף את הטכנולוגיה ואת התקופה שבה הוא חי.

היחס של היצירה לשפה החזותית של הראינוע והקולנוע:

בעזרת השפה הקולנועית סוורני מקווה לתאר את עוצמת התנועה ואת סערת הקרב. הוא מאמץ שפה קולנועית שהקודים החזותיים שלה הם:

- נקודת מבט גבוהה וכללית – מעין התבוננות כללית על ההתרחשות, מה שמכונה בשפה הקולנועית צילום מבסס (Establishing Shot).
- התמקדות בחפץ נע – טשטוש של הרקע מול מיקוד ברכבת, בדמויות ובתותח. קוד זה מדמה תנועה מצלמה עם הרכבת (Dolly).⁶
- תיאור של קווי אנרגיה, האופייניים לאנימציה, כדי לסמן את כיווני הירי בתמונה.⁷

המושגים המופיעים ביצירה זו:

- פוטוריזם
- מלחמת העולם הראשונה
- צילום מבסס (Establishing Shot)
- dolly
- קווי אנרגיה
- אנימציה

4 המושג פוטוריזם נלמד בפרק 2: המצאת מצלמת ומקרנת הראינוע והקולנוע והשפעתה על השפה החזותית, כחלק מתגובות הכלים המסורתיים.
5 המושג מלחמת העולם הראשונה נלמד בפרק 2: המצאת מצלמת ומקרנת הראינוע והקולנוע והשפעתה על השפה החזותית, כחלק מרוח התקופה.
6 המושגים צילום מבסס (Establishing Shot) ו-dolly, נלמדים בפרק 2: המצאת מצלמת ומקרנת הראינוע והקולנוע והשפעתה על השפה החזותית, כחלק מהקודים החזותיים והערכים התוכניים החדשים שהביאו הראינוע והקולנוע.
7 המושג אנימציה נלמד בפרק 2: המצאת מצלמת ומקרנת הראינוע והקולנוע והשפעתה על השפה החזותית, כחלק מהיכרות עם הפיתוח הטכנולוגי: מצלמת ומקרנת הראינוע והקולנוע. המושג קווי אנרגיה נלמד בפרק זה כחלק מתגובות הכלים המסורתיים.

ב.2. המצאת מצלמת ומקרנת הראינוע והקולנוע והשפעתה על השפה החזותית 1895-1928



ב.2.1. רקע היסטורי - התגבשות המודרניזם

הקדמה

הרקע ההיסטורי בפתיחת פרק זה עוסק בהתגבשות הרעיונות המודרניים ובהשפעתם על התפתחות השפה החזותית בעקבות עידן המהפכות שדנו בו בפרק הקודם.

חלק זה נפתח בהגדרת המושג מודרניזם ובמאפייניה הכלליים של התקופה:

1. אופטימיות ותחושת "תיקון עולם"
2. שבירת מסורות, חדשנות ומקוריות

לאחר מכן נדון באופן שבו השפיעו רעיונות המודרניזם על התפתחות השפה החזותית:

1. התפתחות תנועת האוונגארד המודרנית
2. תפיסת "אמנות לשם אמנות"
3. תפיסת היצירה החזותית ככלי בשירות אידיאולוגיות
4. תפיסת "פחות זה יותר"

הדיון ידגיש את התפתחותן של שתי תפיסות עולם מנוגדות ואת השפעתן על השפה החזותית בכלל והקולנוע בפרט -

1. תפיסת עולם חופשית ופלורליסטית שאפיינה משטרים דמוקרטיים, ובהם שימשו השפה החזותית והקולנוע ככלי בידורי וכמנוע צמיחה כלכלי וחברתי חשוב, אך גם ככלי אידיאולוגי להטמעת רעיונות תרבותיים.
2. תפיסת עולם טוטליטרית וריכוזית שאפיינה משטרים פשיסטיים וקומוניסטיים, ובהם שימשו השפה החזותית והקולנוע ככלי מרכזי להטמעת רעיונות השלטון.

הרקע ההיסטורי אינו כולל יצירות חובה. מומלץ להיעזר בסרטונים הממחישים את הרעיונות המרכזיים הנדונים להלן. המלצות לסרטונים להרחבה מופיעות במסגרת כתומה.

הרעיונות המרכזיים אותם יש ללמד בכיתה מופיעים בסיכום הרקע. הזמן המומלץ לדיון ברקע ההיסטורי וברוח התקופה - 3 שעות.

המושג מודרניזם ומאפיינים כלליים של התקופה המודרנית

המושג "מודרני" אינו חדש. מקורו במילה הלטינית Modo שמשמעותה עכשווי. לאורך ההיסטוריה נעשה שימוש במילה זו ובהטיותיה כדי לתאר תופעות חדשניות בתחומים שונים בכלל וגם בתחומי היצירה החזותית⁸. אך שהמושג "מודרני" אינו חדש, הערך "[מודרניזם](#)" והשימוש בו חדשים. המושג מודרניזם מתאר את התקופה שבין סוף המאה התשע-עשרה ועד לשנות השבעים של המאה העשרים לערך.

באופן כללי ניתן לאפיין את התקופה המודרנית באמצעות שני מאפיינים מרכזיים:

1. אופטימיות ותחושת "תיקון עולם"

ההתפתחויות במהלך המאה התשע-עשרה, כפי שראינו בפרק הקודם, עיצבו את דמות המאה העשרים והעולם המודרני מכל הבחינות – החברתית, הכלכלית, הפוליטית והתרבותית. האדם ה"מודרני", בשליש האחרון של המאה התשע-עשרה, פסע אל תוך המאה העשרים בראש מורם ובלב מלא תקווה לעולם טוב יותר – תקווה הנובעת מההישגים וההבטחות של המהפכות הגדולות בתחומי החברה, הכלכלה והמשטר. היטיב לתאר זאת הסופר המודרניסטי רוברט מוסיל בספרו "האיש ללא תכונות", שהגדיר את האנושות בתקופה זו כ"חדורה ברוח של כת או ברוח של מתקני עולם"⁹.

2. שבירת מסורות, חדשנות ומקוריות

ה"[מודרניזם](#)", במובנו בתקופה זו הוא תפיסת עולם המעניקה ערך מיוחד לשבירת מסורות העבר וטרה אחר אופנים חדשים ופורצי דרך לביטוי וחשיבה בכל התחומים. לצורך השגת מטרות אלה חרת המודרניזם על דגלו את החדשנות, המקוריות והחשיבה המדעית והלוגית. תפיסה זו מעוגנת ברעיונות הנאורות וההומניזם של המאה התשע-עשרה, והתפתחה במעבר המאות ובתחילת המאה העשרים לכדי תיאוריות וערכים בכל התחומים – מדע, פילוסופיה, חינוך, תרבות וכמובן היצירה החזותית בכללה.

[סרטון המסביר את הרעיונות המרכזיים של המושג מודרניזם \(כתוביות באנגלית\)](#)



8 כך למשל מכנה היסטוריון האמנות האיטלקי מתקופת הרנסנס [ג'ורג'יו ואזארי](#) (Giorgio Vasari, 1511-1574) את ההתפתחויות באמנות של תקופתו בספרו הידוע "חיי הציירים, הפסלים והאדריכלים הדגולים ביותר", שראה אור בשנת 1550, במושג "Maniera Moderna" (הדרך המודרנית). ראו: ג'ורג'יו ואזארי, חיי הציירים, הפסלים והאדריכלים הדגולים ביותר, תל-אביב, 1985.

9 רוברט מוסיל, האיש בלא תכונות, תל-אביב, 1988, עמ' 59.

מאפייני המודרניזם והשפעתם על התפתחות השפה החזותית במאה העשרים

שני המאפיינים שהוצגו לעיל, תיקון עולם וחדשנות, הביאו לשינויים מרחיקי לכת בהתפתחות השפה החזותית במהלך המאה העשרים. נמנה להלן כמה שינויים הנובעים ממאפיינים אלו:

1. התפתחות תנועת האוונגארד המודרנית

השאיפה לתיקון עולם והשאיפה לחדשנות שינו מהותית את הדרך שבה התפתחו תנועות היוצרים. למעשה, תופעת תנועת האוונגארד היא תופעה מודרנית שמשמעותה העיקרית היא שבירת המסורות ושאיפה אוטופית להוביל את החברה אל עולם טוב יותר.

אפשר לומר כי התנועה האוונגארדית המודרנית הראשונה הייתה התנועה הריאליסטית בהנהגתו של הצייר הצרפתי גוסטב קורבה ((Gustave Courbet, 1819 – 1877. בעקבות הרעיונות של קורבה והתפתחות המצלמה השתנה מעמדו של האמן והיוצר. האמן ה"מודרני" הפסיק לראות בעצמו עוד כלי שרת בידי גוף פטרוני כלשהו, אלא ראה בעצמו ישות עצמאית, ביקורתית וחופשייה, שתפקידה לשמש מראה ומורה דרך לחברה ולשלטון. תפיסה זו של החברה והתרבות את היוצר המודרני שינתה לחלוטין את האופן שבו התפתחו סגנונות ורעיונות חדשים לעומת האופן שבו הם התפתחו עד המאה התשע-עשרה.

בניגוד לגישה המסורתית, שבה מרוכזת קבוצת תלמידים סביב יוצר גאון אחד ולומדת ממנו בדרך של חיקוי, בעידן המודרני התפתחה השפה החזותית ב"תנועות" אוונגארד קצרות ימים, שהורכו מקבוצות יוצרים המאוגדות סביב רעיון מרכזי אחד. כל אחד מחברי הקבוצה פירש את הרעיון המרכזי כרצונו, ולכן סגנונם בדרך כלל לא היה אחיד. זו גם הסיבה לכך שהתנועות התפרקו מהר יחסית.¹⁰

את מאפייני התנועה המודרנית לעומת הגישה המסורתית ניתן לסכם בטבלה הבאה:

גישה מסורתית	תנועה מודרנית
מרוכזת סביב אמן אחד – "הגאון"	מורכבת מקבוצת אינדיבידואלים "גאונים"
ממשיכה להתקיים גם לאחר מות היוצר ה"גאון"	קיומה תלוי באמנים המרכיבים אותה
ארוכת טווח	קצרת טווח
מוחלטת בתפיסתה	נתונה לשינויים ולמהפכים
משיגה מטרות	נידונה מראש לשינוי ולפינוי מקומה לבאים אחריה ולרעיונות חדשים

התפיסה של היוצר כעצמאי, כזה שאינו תלוי בפטרון ומחויב רק לעצמו וליצירתו, הובילה להתבססות אחת התפיסות המזוהות ביותר עם השפה החזותית המודרנית – תפיסה המכונה "אמנות לשם אמנות" (L'Art Pour L'Art).

10 המושג אוונגארד (Avantgarde), המיוחס לתנועה המודרנית, הוא מושג צרפתי השאוב מאוצר המילים הצבאי ומשמעותו חיל החלוץ, כלומר פורצי הדרך שהולכים לפני המחנה. בהקשר של התפתחות השפה החזותית מדובר ביוצרים הפועלים באופן חדשני, בעיקר בכל הקשור לביטוי החזותי ושימוש בשפה החזותית. כיוון שכך, הם סופגים בדרך כלל ביקורת מהממסד השמרני ומהקהל הרחב. היוצרים האוונגארדיים מפנים עורף למסורות המקובלות ומחפשים אחר דרכי ביטוי חדשות המבטאות לדעתם באופן הולם יותר את תקופתם. ראו: גלעדי אמוץ, מודרניזם בשלוש תנועות, תל-אביב, 2010, עמ' 11–13.

2. תפיסת "אמנות לשם אמנות"

"אמנות לשם אמנות", או בצרפתית L'Art Pour L'Art, הוא מושג שטבע מבקר האמנות תאופיל גוטייה (Théophile Gautier, 1811 – 1872) בספרו Mademoiselle de Maupin (1835), המתאר את חייה הסוערים של זמרת אופרה. תפיסה זו היא ככל הנראה המזוהה ביותר עם הייצוג החזותי בתקופה המודרנית, ובעיקר במחצית הראשונה של המאה העשרים. כוונתו של הביטוי להמחיש את האוטונומיה של המדיום האמנותי, את נאמנותו רק למסריו ולאמת של היוצר ואת חוסר התלות שלו בפטרונות. זו חשיבה המושתתת על רעיונות עידן הנאורות והתפיסה ההומניסטית.

נקודה למחשבה והרחבה

את המשמעות המקובלת של הביטוי "אמנות לשם אמנות" בהקשר לתפקיד היצירה ניסח הסופר אדגר אלן פו (Edgar Allan Poe, 1809-1849) במאמרו "The Poetic Principle" (1850). הוא כתב: "העובדה הפשוטה היא שאם נביט עמוק אל נפשנו נגלה שם מיד שתחת השמש לא קיימת כל יצירה יותר אצילית ומכובדת מהשיר כשלעצמו. השיר הוא שיר ולא יותר. הוא נכתב רק לשם עצמו".¹¹

במילים אחרות – פו מתאר בתמצית את התפיסה המרכזית של האמנות המודרנית המערבית, לפיה האמנות אינה כפופה לדבר – לא לפטרון, לא להיסטוריה ובמיוחד לא לטבע. להפך – היצירה החזותית היא מעשה אנושי העומד בפני עצמו ומורכב מקווים, צבעים וצורות המונחים בעזרת כלים שונים על גבי משטח דו-ממדי.

בעקבות תפיסה זו התפתחו רבים מהניסיונות של תנועות האוונגארד במאה העשרים לנסח שפה חזותית ייחודית המתבססת על המרכיבים החזותיים הבסיסיים ולא על מראות ממשיים או אירועים מתוך המציאות.

בד בבד עם התבססות התפיסה המודרניסטית של "אמנות לשם אמנות" התפתחה גם התפיסה המנוגדת לה, הרואה ביצירה החזותית כלי שרת בידי השלטונות לצורך הפצת אידיאולוגיה והשפעה על ההמונים.

See: Poe, Edgar Allan (1850). "The Poetic Principle". E. A. Poe Society of Baltimore. Archived from the original on 18 August 2007. ¹¹ <https://www.eapoe.org/works/essays/poetprnd.htm>

3. היצירה החזותית ככלי בשירות אידיאולוגיות

מאז ומעולם היו יוצרים ויצירתם החזותית חלק בלתי נפרד ממוסדות החברה שבה פעלו. למעשה, אי אפשר להפריד בין מקורות ההשראה של היוצרים, הרעיונות שהם מעלים ואופני הייצור וההפצה של היצירה החזותית ובין רוח התקופה, האידיאולוגיות השולטות והממסד שבו חיים ופועלים אותם יוצרים. יתר על כן, גם האופן שבו מבין קהל הצופים את הקודים החזותיים של היצירות והתמונות מושפע לא פחות מרוח התקופה ומהתרבות שבה חי אותו קהל.¹²

רוח הזמן המודרנית – שתי תפיסות עולם מנוגדות: קפיטליזם וסוציאליזם

בעידן המודרני, מסוף המאה התשע-עשרה ותחילת המאה העשרים התגבשו שתי תפיסות עולם מנוגדות זו לזו, שעיצבו את פני המאה העשרים כולה: הקפיטליזם שבראשו ארצות הברית והקומוניזם שבראשו ברית המועצות. בבסיסן של שתי תפיסות עולם אלו עומד רעיון כלכלי בעיקרו, אך לא ניתן להתייחס אליהן כאל שיטה כלכלית גרידא, מכיוון שהשפעתן על אורחות החיים בכל התחומים ועל תפיסות העולם והתרבות רחבה הרבה יותר. שתי תפיסות עולם אלו הן תוצאה ישירה של ההתפתחויות השונות במאה התשע-עשרה, אך כל אחת מהן היא למעשה פרשנות שונה של אותם עקרונות.

[סרטון: מה זה קפיטליזם \(עברית\)](#)

[סרטון: הפילוסופיה של הקפיטליזם \(עברית\)](#)

[סרטון: רועי עידן קפיטליזם מול סוציאליזם \(עברית\)](#)

לכל אחת מתפיסות עולם אלו הייתה השפעה מכרעת על השפה החזותית של היוצרים שפעלו במסגרתה בכל התחומים.

הקפיטליזם והשפעתו על היצירה החזותית

הקפיטליזם הוא המשכה הישיר של התפיסה הליברלית הגורסת שוויון הזדמנויות, תחרות חופשית ומוביליות מעמדית על סמך יכולות מוכחות של כל אדם. גישה זו העמידה במרכז תפיסת עולמה את התחרות החופשית, היוזמה והכישורים של האדם ככלים להתקדמותו בעולם ובחברה. עם זאת הכיר הקפיטליזם בפערים מעמדיים וראה בהם תוצאה בלתי נמנעת של המוטיבציה, הכישורים ונתונים אובייקטיביים וסובייקטיביים. הקפיטליזם מטיף למעורבות מזערית של השלטון בכוחות השוק, ומכך נובעת תחרות ומשיכה קדימה המיטיבות עם האזרחים בסופו של התהליך. לגישה זו, ששלטה בארצות הברית ובמדינות אירופאיות רבות, הייתה השפעה רבה על האופן שבו פעלו היוצרים בתחומים השונים של היצירה החזותית, ראשית מהבחינה הכלכלית ושנית מבחינת השפה החזותית והתכנים. מתוך התחרות החופשית צמחו בסופו של דבר גם התנאים להצלחה או אי הצלחה של יוצר, והתגבשו גישות שונות לגבי תכנים וצורות הבעה.

[סרטון: הקשר בין המשבר הכלכלי בארצות הברית לפריחה של הוליווד](#)

קודים חזותיים אופייניים של הגישה הקפיטליסטית

מעצם היותן תרבויות המעודדות יוזמה אישית וחופש ביטוי, הקודים החזותיים המאפיינים את השפה החזותית במדינות שבהן נהוגה תפיסת עולם ליברלית וקפיטליסטית מגוונים מאוד, וקשה להגדירם באופן גורף. עם זאת אפשר לומר כי היצירה החזותית במדינות אלו מתאפיינת בתכנים ביקורתיים, במתן ביטוי לקבוצות שוליים בחברה, בהשפעה של תרבויות

12 חוסר הפרדה זה בין היוצרים ובין האידיאולוגיות הרווחות של התקופה שבה הם חיים מכונה לעתים "חרושת התרבות", והוא נתפס כאחת האשליות המרכזיות של העידן המודרני בכל הנוגע לתוצרי תרבות בכלל ויצירה חזותית בפרט: בעוד שבמוצהר המודרניזם מטיף לתפיסה "אמנות לשם אמנות", כלומר לאוטונומיה של האמן ושל היצירה, הממסד התרבותי יוצר למעשה מערכת שלמה של קודים חזותיים ותוכניים ושל ערכים שבאופן בלתי מודע ממשטרים את היצירה ומדכאים אותה כדי שתאשר שוב ושוב את הסדר הקיים. ביקורת זו מופיעה בהגות של אסכולת פרנקפורט, במיוחד בהגותו של הפילוסוף היהודי-גרמני תיאודור אדורנו (1903-1969, Theodor Adorno) בספרו "תיאוריה של האסתטיקה" (1970). על פי אדורנו, מוצרי התרבות נוצרים בראש ובראשונה על פי עקרון הצריכה שלהם ולא על פי היגיון פנימי הבא לידי ביטוי במאפייניהם הייחודיים. ראו: צוקרמן משה, פרקים בסוציולוגיה של האמנות, ישראל, 1996, עמ' 58-68.

לא מערביות על השפה החזותית, בשימוש חופשי בצבע ובעיוותי צורה וכדומה. אף על פי כן, בתעשיית הקולנוע ההוליוודית ניתן למצוא יוצרים רבים המדגישים את מרכזיות האדם הלבן, את התרבות המערבית כאפשרות המועדפת והנכונה ואת אורח החיים המערבי כאידיאל מועדף שיש לשאוף אליו. תוכן זה משפיע ישירות על השפה החזותית של היצירות השונות ודווקא נמנע מעיוותים של צבע וצורה לטובת שפה נקייה ומיפייפת יותר.

אך בעוד במשטרים הדמוקרטיים היוצר חופשי לנהוג כרצונו, גם אם ייתכן שהוא יוצר באופן בלתי נמנע חלק מאותה "חרושת תרבות" המאפיינת את העידן המודרני, הרי שבמשטרים טוטליטריים שונים שהתפתחו במהלך המחצית הראשונה של המאה העשרים הבינו השליטים היטב את כוחה של היצירה החזותית להשפיע על דעת הקהל ולהטמיע רעיונות שונים שהמשטר היה מעוניין בהם.

הסוציאליזם והשפעתו על היצירה החזותית

הגישה הסוציאליסטית, ובעיקר תרגומה לקומוניזם בברית המועצות, גם היא פרשנות של תפיסות הומניסטיות שהתגבשו במהלך המאה התשע-עשרה, אלא שבניגוד לליברליזם של המערב, הקומוניזם גרס כי יש לבטל לחלוטין את המעמדות החברתיים ואת התחרות, ובמקומם להציב את השוויון המוחלט בין בני אדם ללא כל קשר ליכולותיהם, מוצאם או נתונים אחרים.

גישה זו הציבה את טובת המדינה מעל לאזרח, מתוך הנחת יסוד כי ככל שייטב מצבה של המדינה כן ירווח לאזרחים בה. מכאן נובעת תפיסת עולם ריכוזית, המעניקה למוסדות השלטון כוח בלתי מוגבל בכל היבטי החיים. על פי התפיסה הקומוניסטית, יש לבטל את הרכוש הפרטי ולרכז את כולו בידי המדינה, וזו בתורה תחלק אותו שווה בשווה לאזרחיה ותעניק להם את כל צורכיהם. הריכוזיות השלטונית אינה מסתיימת כמובן בהיבט הכלכלי, אלא מתפרשת על פני כל היבטי החיים, וכמובן מגיעה גם אל ההיבטים התרבותיים.

סרטון: עקרונות המרקסיזם (תרגום לעברית)

סרטון: המהפכה הקומוניסטית, אוקטובר 1917 (תרגום לעברית)



בנושא זה דן בהרחבה וולטר בנימין (Walter Benjamin, 1940–1982) בחיבורו "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני". על פי בנימין, אובדן ההילה – החד-פעמיות – של היצירה האמנותית בעקבות התפתחות הצילום ובעיקר הקולנוע שינה את תפקיד היצירה החזותית: במקום דיון באסתטיקה, היצירה החזותית הפונה ומופצת אל ההמונים הפכה לכלי פוליטי בידי המשטרים לצורך העברת רעיונות ואידיאולוגיות. כלי זה, טוען בנימין, יכול להיות הרסני, כמו במקרה של המשטרים הפשיסטיים, או להפך, להצמיח יצירה חזותית חדשה ובעלת משמעות לאדם החושב, כמו שקרה לדעתו במקרה של הקומוניזם.

לטענתו, הסרטים והצילומים של המשטרים הפשיסטיים עושים שימוש בקודים חזותיים שיוצרים אשליית מציאות המאדירה את ההמון בתהלוכות וטקסים כדי ליצור אידיאליזציה של המציאות ולתת לפרולטריון אשליה שקרית שדעותיו ורצונותיו ממומשים, וכך לדרבנו אל המלחמה.

לעומת זאת, טוען בנימין, היוצרים הקומוניסטיים חוקרים וחושפים את מרכיבי השפה החזותית שלהם ומרחיקים אותה מהמציאות הנראית כדי לעורר דיון אמיתי ברעיונות פוליטיים, תוך ניסיון כן לשכנע את הפרולטריון בנכונות הרעיונות האידיאולוגיים של המשטר.¹³

13 ראו: וולטר בנימין, יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני, תל-אביב, 1998, עמ' 57–60.

נקודה למחשבה והרחבה



בברית המועצות הקומוניסטית, בגרמניה הנאצית ובאיטליה הפשיסטית עשו המנהיגים שימוש רב ביצירות חזותיות לשם העברה והטמעה של מסרי השלטון בקרב העם. מנהיגים אלו הבינו היטב את כוחה של השפה החזותית באמנות, בצילום ובמיוחד בקולנוע, ועשו כמיטב יכולתם להשתמש בה באופן מושכל. לכן הם השקיעו תקציבים רבים לפיתוח תחומים אלו במדינותיהם. השקעה זו נשאה פרי, וברבים ממשטרים אלו נעשו פריצות דרך חשובות של השפה החזותית בכל התחומים. עם זאת, יש לזכור כי היוצרים פעלו במסגרת משטר מדכא ועקרונות ברורים שמהם אסור היה להם לסטות.

בברית המועצות הקומוניסטית, למשל, ריכז השלטון את אמצעי הייצור של האמנות, הצילום, הראינוע והקולנוע תחת כנפיו. מצד אחד היה לכך יתרון אדיר מבחינת היוצרים שנבחרו בקפידה, כי הם קיבלו את כל האמצעים ליצור והגיעו להישגים מרחיקי לכת מבחינת השפה החזותית. מצד שני, הם נאלצו להכפיף את התכנים שלהם ובמידה רבה גם את השפה לעמדות האידיאולוגיות של השלטון, ולא היו חופשיים להביע את רעיונותיהם כרצונם.¹⁴

קודים חזותיים אופייניים של הגישה הסוציאליסטית ובמשטרים טוטליטריים

השפה החזותית של היוצרים בתנאים אלה הוכפפה לרעיונות של המשטר במטרה להעביר את האידיאולוגיה שלו. באופן כללי ניתן לומר כי היצירות החזותיות במשטרים הקומוניסטיים והטוטליטריים עשו כמעט תמיד שימוש רב בקודים החזותיים המקובלים באמנות הקלאסית ובעיקר הרומית. שפה זו הדגישה צורות אידיאליות, שימוש בצבעים לוקאליים, פרופורציות מושלמות, הצגה סטטית בדרך כלל, קומפוזיציות סגורות וגדלים מונומנטליים, כל זאת כדי ליצור תחושה של הדרת כבוד בפני המשטר ולפאר את רעיונותיו. יוצרים אחרים במשטרים אלו, ובמיוחד בברית המועצות, פנו אל הפשטה גיאומטרית ואל פירוק מתוך כוונה לחקור לעומק את הצורות והמראות במציאות ולהגיע לכדי תיאור המדגיש את המהות של הצורה ואת המבנה שלה. גישה זו רווחה גם באמנות, גם בצילום וגם בקולנוע הסובייטי במשך זמן מה, והביאה להתפתחויות משמעותיות בשפה החזותית. אך המורכבות הרעיונית של היצירות לא התאימה לצורך העברת אידיאולוגיות להמונים ולכן נזנחה עד מהרה לטובת תיאורים פשוטים יותר.

כפי שראינו, קיימים הבדלים מהותיים בתפיסת התפקיד של הייצוג החזותי ושל הקודים החזותיים שלו בתרבות בין המשטרים הדמוקרטיים והמשטרים הטוטליטריים במחצית הראשונה של המאה העשרים. עם זאת, ניתן לראות כי לפחות עד אמצע המאה העשרים קיימת הסכמה רחבה באשר לאופן הביטוי הרצוי והנכון של היצירה החזותית, וניתן לכנותו בשם הכללי "פחות זה יותר" (Less Is More).

14 כתוצאה מכך, היחס של היוצרים החיים בחברות קפיטליסטיות ודמוקרטיות ליצירה החזותית במשטרים אלו מתאפיין מצד אחד בהערכה גדולה להישגי היוצרים מבחינת פיתוח השפה החזותית ומצד שני בביקורת קשה על יצירתם מבחינת התכנים ופסילתה כ"יצירה מגויסת".

4. תפיסת "פחות זה יותר"

בתחום השפה החזותית שואפת הגישה המודרניסטית לפתח שפה נקייה ופשוטה שמתקיים בה קשר הדוק בין חומר, צורה ותוכן. גישה זו לשפה החזותית התפתחה באירופה בראשית המאה העשרים, מתוך חיפוש אחר דרכי ביטוי חדשות, בכמה מרכזים כמו הסדנאות בווינה ובגלזגו שקיבצו סביבן אמנים, אדריכלים ומעצבים. אך יותר מכול מזהה גישה זו עם הבאוהאוס (Bauhaus) – בית הספר לאמנות, אדריכלות ועיצוב, עם התנועה הקונסטרוקטיביסטית (constructivism) ברוסיה הסובייטית, ועם תנועת הדדה-סטיל (de stijl) בהולנד. לתנועות ולמרכזים אלו הייתה השפעה רבה על השפה החזותית בכל התחומים במחצית הראשונה של המאה העשרים ובתחומים מסוימים גם במחצית השנייה שלה.¹⁵

כל התנועות הללו שאפו לגבש אסתטיקה חדשה המתאימה לעולם החדש המונע על ידי הטכנולוגיה, התעשייה והחשיבה הרציונלית. לכל התנועות משותפת גישה הכורכת את הצורה בערכים פונקציונליים ובמטרות חברתיות. גישה זו מקדשת את הטכנולוגיה המודרנית, את האסתטיקה של המכונה ואת הערך הפונקציונלי של היצירה. היוצרים מדגישים את הצורות הפשוטות והשימושיות, את הצמצום בצורות, את העיצוב נטול העיטורים ואת המשטחים החלקים והמלוטשים; את יסוד ההפשטה, את הנאמנות לחומר ואת דחיית ההיסטוריה והשואב השראה מיצירות העבר. גישה זו, שרווחה באדריכלות ובעיצוב, השפיעה מאוד גם על האמנות הפלסטית, ולפיה על היוצר להעביר את מסריו באופן המדויק והמצומצם ביותר, בלי להסיח את דעתו של הצופה במרכיבים חזותיים שאינם קשורים לאותו מסר מרכזי.

במילים אחרות, על פי תפיסת "פחות זה יותר", היצירה החזותית המודרניסטית מתאפיינת בקשר הדוק של כל אחד מהמרכיבים החזותיים שלה למסר ולרעיון המרכזי.

¹⁵ הביטוי המובהק למודרניזם באדריכלות כונה הסגנון הבינלאומי. יש היסטוריונים הרואים בסגנון הבינלאומי שלב שני, בשל ומגובש של המודרניזם ששלב הראשון, שהתגבש בראשית המאה העשרים, הגיע לקצו עם סגירת הבאוהאוס בשנת 1933 והגירת מוריו (ולטר גרופיוס, מיז ואן דר רו) ואחרים לאנגליה ולאחר מכן לארצות הברית, שם הפיצו את תורתם. ראו: מלכה בן פשט, היבטים בתולדות העיצוב, ישראל, 2000, עמ' 107–130.

סיכום

בחלק זה הוצגו הרעיונות המרכזיים של המודרניזם כפי שהתפתחו מתוך עידן המהפכות שדנו בו בפרק הקודם:

1. אופטימיות ותחושת "תיקון עולם" – שנבעו מרעיונות השוויון החברתי ושוויון ההזדמנויות בעקבות המהפכה הצרפתית, ומן האמונה כי ההתפתחויות הטכנולוגיות של המהפכה התעשייתית יובילו את האנושות אל עתיד טוב יותר.
2. שבירת מסורות, חדשנות ומקוריות – שמקורן ברעיונות תנועת ההשכלה, ואמונה כי חקירה שכלתנית, רציונלית ושיטתית של כל התופעות בעולם ובחברה תוביל אל חידושים מרחיקי לכת שיועילו לאנושות כולה.

ראינו כי רעיונות אלה, המאפיינים את העידן המודרני בכלל, השפיעו על התפתחות השפה החזותית בכמה תחומים עיקריים:

1. התפתחות תנועת האונגארד המודרנית – שהחליפה את הגישה המסורתית.
2. תפיסת "אמנות לשם אמנות" – שראתה ביצירה תחום אוטונומי העוסק בעיקר בחקר עצמו.
3. תפיסת היצירה החזותית ככלי בשירות אידיאולוגיות – הבנת הכוח של השפה החזותית בכלל ושל הקולנוע בפרט ורתימתה לטובת מסרים מטעם.
4. תפיסת "פחות זה יותר" – תפיסה הרואה חשיבות עליונה בהעברת המסר של היצירה החזותית, וקוראת לתעל את כל המרכיבים החזותיים לצורך מסר זה באופן מדויק ומצומצם. על פי תפיסה זו, ככל שהחומר מצומצם יותר ומורכב במדויק, כך נטען המסר ביתר עוצמה.

רעיונות אלו היו המצע שעליו התפתחו המצלמה והמקרנה של הראינוע והקולנוע, ומרעיונות אלה התגבשה שפתן החזותית והוגדרו התפקידים השונים של המדיום החדש. בעיקר בולטים התפקידים העיקריים שהתפתחו בשני הגושים המרכזיים – הגוש המערבי-הדמוקרטי והגוש המזרחי-הסוציאליסטי ששלטו בעולם במהלך המאה העשרים:

1. **תפיסת העולם המערבית-דמוקרטית:** השפה החזותית והקולנוע שימשו בה ככלי בידורי וכמנוע צמיחה כלכלי וחברתי חשוב, אך גם ככלי אידיאולוגי להטמעת רעיונות תרבותיים וגם ביקורתיים, כגון הצגת אורח החיים המערבי-דמוקרטי כאידיאל, הצגת פערי מעמדות ומתן ביטוי לעוולות חברתיות ופוליטיות שונות. בכל אחד מהמקרים, אם לצורך אישור הסדר הקיים ואם לצורך ביקורת, ראו היוצרים חשיבות עליונה בהעברת המסר בצורה הבהירה ביותר, בהתאם לתפיסה "פחות זה יותר".
2. **תפיסת העולם בגוש המזרחי-הסוציאליסטי ובמדינות טוטליטריות:** גישה ריכוזית שאפיינה משטרים פשיסטיים וקומוניסטיים שהשפה החזותית והקולנוע שימשו בהם בעיקר ככלי להטמעת רעיונות השלטון. במדינות אלו נעשה מצד אחד שימוש רב בקודים חזותיים של התרבות הקלאסית, המאדירים את דמות השליט והמדינה, ומצד שני נערך מחקר צורני-שכלתני בניסיון להעריך את יכולתה של השפה החזותית להעביר רעיונות מזוקקים וברורים על פי גישת "פחות זה יותר".

ב.2. היכרות עם הפיתוח הטכנולוגי – מצלמת ומקרנת הראינוע והקולנוע

הקדמה

חלק זה מציג את התפתחותן של המצלמה והמקרנה של הראינוע והקולנוע בימיהן הראשונים ואת החידושים שהביאו עמן.

המושגים העיקריים המופיעים בו הם: זואיטרופ, כרונופוטוגרפיה, זואופרקסיסקופ, פנקיסטוסקופ, קינטוסקופ, קינטוגרף, קינטופון.

התפתחות הטכנולוגיה החזותית של הראינוע והקולנוע התרחשה בשלושה שלבים עיקריים:

1. יצירת אשליית תנועה בעזרת ציורים נעים
 2. יצירת אשליית תנועה באמצעות סדרת צילומי סטילס
 3. יצירת אשליית תנועה באמצעות סרט גמיש: המצלמה והמקרנה הראשונות
- לאחר מכן נדונים השינויים שהתפתחות המצלמה והמקרנה של הראינוע והקולנוע הובילה אליהם, בשלושה תחומים עיקריים:

1. מצלמת הראינוע ומקרנת הראינוע ככלי לתיעוד המציאות
2. מצלמת הראינוע ומקרנת הראינוע ככלי ליצירת אשליה ובידור
3. התפתחות האנימציה

ההיכרות עם הפיתוח הטכנולוגי כוללת דיון ביצירות.
יצירות החובה מופיעות במסגרת אפורה, תחת הכותרת "יצירות לדיון".
דיון וסיכום על היצירות ניתן למצוא בחומרי הלימוד.
המלצות לסרטונים להרחבה מופיעות במסגרת כתומה.

אין צורך להתעכב על מושגים טכניים. הרעיונות המרכזיים שיש ללמד בכיתה מופיעים בסיכום חלק זה.
הזמן המומלץ לדיון הטכנולוגיה של הראינוע והקולנוע – 2 שעות.

התפתחות הטכנולוגיה החזותית של הראינוע והקולנוע:

מצלמה ומקרנה ככלי לתיאור תנועה

ההתפתחות של מצלמת הראינוע ומקרנת הראינוע קשורה בשאיפה הרווחת במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה להציג תמונה בתנועה. כמו במקרה של המצלמה, גם כאן חיפשו רבים אחר מנגנון טכנולוגי חזותי שייטיב לתאר את העולם החדש שהלך והתפתח בעקבות עידן המהפכות שדנו בו בפרק הקודם. השאיפה להציג תנועה הייתה ההמשך הישיר והמתבקש של השאיפה להציג תמונה מדויקת של הממשות, כיוון שאחד המאפיינים הבולטים של הערים המתועשות בסוף המאה התשע-עשרה היה המהירות והתנועה הרבה. רבים מהיוצרים והממציאים היו למעשה מדענים, והם פעלו מתוך שאיפה לחקור את הטבע, את בעלי החיים, את העיר ואת האדם, ולהסביר תופעות פיזיולוגיות שונות.¹⁶

[סרטון: ההתפתחות הטכנולוגית של הקולנוע \(חלק א' - תרגום לעברית\)](#)

[סרטון: ההתפתחות הטכנולוגית של הקולנוע \(חלק ב' - תרגום לעברית\)](#)

התפתחות הטכנולוגיה החזותית שאפשרה תיעוד תנועה התחוללה בשלושה שלבים עיקריים:

1. יצירת אשליית תנועה באמצעות סדרת ציורים

ז'וזף פלטו ומילטון ברדלי - הפנקיסטוסקופ והזואיטרופ

צעצועים היוצרים אשליה של תנועה היו קיימים בסין כבר במאה השנייה לספירה. באירופה התפתחו צעצועים אלו רק במהלך המאה התשע-עשרה והתבססו כולם על אותו עיקרון: החלפה מהירה בין ציורים, שכל אחד מהם שונה במקצת מקודמו. בתחילת הדרך היו התמונות מצוירות ביד, ולמעשה אפשר לומר כי צעצועים מוקדמים אלו היו הבסיס להתפתחות האנימציה - תיאור תנועה בציורים - ומאוחר יותר היו הבסיס להתפתחות הקולנוע המצולם.

הפנקיסטוסקופ (Phenakistiscope), או "מראה מטעה" בתרגום חופשי, הוא אחד מצעצועי אשליית התנועה המוקדמים והפשוטים ביותר. בגרסתו האירופאית פיתח אותו הפיזיקאי הבלגי ז'וזף פלטו (Joseph Plateau, 1801-1883) בשנת 1832. למעשה מדובר בדיסק שמחולק לשמונה או לשישה-עשר חלקים שווים. על גבי כל אחד מהם מצויר שלב בתנועה, כך שכל סדרת הציורים משלימה את התנועה המלאה. מעל כל ציור נחתך חריץ. אשליית התנועה נוצרת כאשר מסובבים את הדיסק במהירות מול מראה ומתבוננים מאחור מבעד לחריצים.

בעקבות הפנקיסטוסקופ התפתח הזואיטרופ (Zoetrope), שמשמעות שמו היא "גלגל החיים". הזואיטרופ אפשר למעשה ליצור את אותה אשליית תנועה, אך ללא הצורך במראה. מדובר במעין גליל מחורץ הניצב על גבי דסקית מסתובבת. סדרת התמונות מודבקת בתוך הגליל, תחת החריצים. כאשר מתבוננים אל תוך החריצים בזמן שהגליל מסתובב נוצרת אשליית תנועה. מספר מדענים במספר מקומות פיתחו רעיון זה, אך הוא התפרסם ב-1865, כאשר הפך למוצר מסחרי ונרשם כפטנט על ידי חברה אמריקאית שעסקה בהמצאה ובפיתוח של משחקי לוח אשר בראשה עמד מילטון ברדלי (Milton Bradley, 1836-1911).

2. יצירת אשליית תנועה באמצעות סדרת צילומים

אטיין ז'ול מארי ואדוארד מייברידג' - מצלמת הרובה ומצלמות הכרנופוטוגרפיה

אטיין ז'ול מארי (Étienne-Jules Marey, 1830-1904), מדען ורופא צרפתי, התעניין בתיעוד תנועה בעיקר לצורך מחקר רפואי. באמצעות זואיטרופ וציורים בדק מארי את תנועתם של בעלי חיים, ואת מסקנותיו פרסם בשנת 1874 בספרו La machine animale. בספרו טען מארי כי על פי מחקריו, סוסים מנתקים את ארבע רגליהם מן הקרקע בזמן דהירה ו"מרחפים" באוויר. ספרו, שתורגם לאנגלית, הגיע לידינו של איש העסקים האמריקאי ומושל קליפורניה לשעבר לילנד סטנפורד (Leland Stanford, 1824-1893), שבחוויתו עבד הצלם הבריטי אדוארד מייברידג' (Eadweard Muybridge, 1830-1904).¹⁷

16 ראו: אילן אבישר, אמנות הסרט: הטכניקה והפואטיקה של המבע הקולנועי, תל-אביב, 1995, עמ' 7-10.

See: The Editors of Encyclopaedia Britannica, Eadweard Muybridge, Encyclopædia Britannica, inc., 06/05/2018 17
<https://www.britannica.com/biography/Eadweard-Muybridge>

סטנפורד ביקש ממיברידג' לבדוק אם ניתן להוכיח את הטענה של מארי – שאלה המייצגת את רוח התקופה ואת הרעיון כי יש לחקור את התופעות ולהשתמש בטכנולוגיה של הצילום כדי לספק לכל תופעה הוכחה מדעית.

מיברידג' נרתם למשימה והחל לנסות לצלם סוסים בדהרה, אך נתקל בקשיים מפני שמהירות התריס במצלמה הייתה איטית מדי. הוא זנח את ניסיונותיו וחזר אליהם רק בשנת 1877, כאשר בעקבות הכשלים הטכניים שחוהה עלה לו רעיון מהפכני – במקום להשתמש במצלמה אחת הוא הציב סוללה של 12, ולאחר מכן 24 מצלמות במרווחים קבועים לאורך מסלול הריצה של הסוס. יתר על כן, הוא פיתח מנגנון חדש שאפשר לתריס המצלמה לנוע במהירות גבוהה יותר.

הפעם הצליח הניסיון, ובעקבותיו יצר מיברידג' סדרת צילומים גדולה מאוד של תיאורי תנועת בעלי חיים ובני אדם. הוא אף העביר באירופה ובארצות הברית סדרת הרצאות בנושא תיעוד תנועת בעלי חיים, והציג במהלכן את התנועה בצילומיו באמצעות [זואופרקסיסקופ](#) (Zoopraxiscope), מכשיר שפיתח להרצאותיו, המשלב בין "[פנס קסם](#)" [לפנקיסטוסקופ](#) (Phenakistiscope) ולמעשה מקרנת הראינוע הראשונה בעולם. מיברידג' אכן הצליח ליצור תמונה נעה ולתעד תנועה, אך הזואופרקסיסקופ שיצר עדיין התבסס על צילום של תמונות בודדות במצלמה רגילה.

כשראה מארי את צילומיו של מיברידג' הוא החל לנסות לפתח מכשירים שיאפשרו צילום איכותי ונוח של חלקי תנועה שונים. ב-1879 הוא פיתח את [מצלמת הרובה](#) (fusil photographique), שבה לחיצה על ההדק פתחה תריס והפעילה מנגנון דיסק מסתובב במהירות קבועה ועליו לוח רגיש לאור. מצלמת הרובה צילמה 12 צילומים בשנייה, אך הם היו קטנים ולא איכותיים מספיק. כדי לשפר את הצילומים המציא מארי ב-1886 מצלמה חדשה בעלת לוח צילום קבוע ולא מסתובב. הוא כינה אותה "[מצלמת כרונופוטוגרפיה](#)". לבסוף, בשנת 1893, הוא שיפר את המנגנון ויצר [מצלמת כרונופוטוגרפיה בעלת 12 עדשות](#) העושה שימוש בסרט צילום על נייר.

מחקריהם והמצאותיהם של אטיין ז'ול מארי ואדוארד מיברידג' פרצו את הדרך להמצאת מצלמות הראינוע הראשונות.

יצירות לדיון:

[אטיין ז'ול מארי, ציפור במעופה, מצלמת רובה, 1882](#)
[אטיין ז'ול מארי, מצלמת 12 העדשות, 1893](#)
[אטיין ז'ול מארי, כרונופוטוגרפיה של קפיצה ארוכה, 1882-1883](#)
[אטיין ז'ול מארי, מעוף השקנאי, 1883](#)
[אדוארד מיברידג', סוס בתנועה, 1878](#)
[אדוארד מיברידג', זוג רוקד ואלס, פנקיסטוסקופ, 1893](#)

3. יצירת אשליית תנועה באמצעות סרט גמיש: המצלמה והמקרנה הראשונות

תומס אלווה אדיסון והאחים לומייר – הקינטוגרף, הקינטוסקופ, הקינטופון והסינמטוגרף

המדען האמריקאי [תומס אלווה אדיסון](#) (Thomas Alva Edison, 1847-1931) היה הראשון שהמציא בשנת 1889 מכשיר שממש צילם תמונות ברצף – [הקינטוגרף](#) (Kinetograph). מכשיר זה היה מגושם ומוגבל בתנועתו, ולכן צולמו הסרטים בו באולפן. בשיתוף עם הממציא הסקוטי ויליאם דיקסון (William Kennedy-Laurie Dickson, 1860-1935) פיתח [אדיסון](#) ב-1889 גם את [הקינטופון](#) (Kinetophone), מכשיר ששילב גם קול עם התמונות, כך שלמעשה המציא [אדיסון](#) את הקולנוע המדבר הרבה לפני שהוא נעשה מסחרי.¹⁸ את המצאתו השלים [אדיסון](#) בשנת 1893 עם מכשיר הקרנה אישי –

[הקינטוסקופ](#) (Kinetoscope). מכשיר זה הוצב במקומות ציבוריים, ולאחר שהוכנס לתוכו מטבע כסף היה אפשר לצפות בו בעזרת עינית בסרטונים קצרים המתארים תנועה. כסרט צילום השתמש [אדיסון](#) בהמצאתו של ג'ורג' איסטמן, סרט 35 מ"מ, ששימש גם לצילומי תמונות סטילס וגם לצילומי קולנוע.

See: David A. Cook and Robert Sklar, History of the motion picture, Encyclopedia Britannica, 11/09/18 18
<https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/The-pre-World-War-II-sound-era>

האחים לואי ואוגוסט לומייר (Louis & Auguste Lumière) היו בניו של בעל מפעל לייצור ציוד צילום בעיר ליון שבצרפת. אוגוסט ניהל את המפעל ולואי היה כימאי. בעקבות הקינטוסקופ של אדיסון החלו השניים לעבוד על המצאה משלהם, ובשנת 1895 הציגו את הסינמטוגרף (Cinématographe), מכשיר ששיפר את המצאתו של אדיסון בכמה מדדים: ראשית שימש הסינמטוגרף גם כמצלמה, גם כמקרנה וגם ככלי לפיתוח הסרטים. אולם חשובה יותר תכונתו העיקרית – הסינמטוגרף היה מכשיר נייד וקל משקל, הוא לא היה מוגבל לאולפן כמו הקינטוגרף של אדיסון, והיה אפשר לצלם בו בכל מקום.

הסינמטוגרף הופעל באמצעות סיבוב ידית שהניעה סרט גמיש מול עדשה, ובה נחשפה בכל פעם תמונה אחת לאור. מנגנון הסיבוב יצר מהירות סיבוב קבועה ושמר על אשליה של תנועה חלקה. העדשות יצרו הקרנה של תמונה איכותית יחסית לכל המנגנונים שהומצאו עד אז. אורך הסרטים שאפשר היה ליצור בסינמטוגרף היה כדקה, כי זה היה האורך המרבי של סרטי הצילום שיוצרו באותה תקופה. ברגע שהגיע סרט הצילום אל סופו, הסתיימה גם הסרטת הסרט. בעיה זו נפתרה עד מהרה כאשר צלמים מאוחרים יותר החלו להדביק סרטי צילום זה לזה, אך האחים לומייר פשוט לא חשבו על פתרון זה בשלבים הראשונים של עבודתם.

בזכות המצאתם נחשבים האחים לומייר לממציאי הראינוע. סרטיהם היו הראשונים שהוקרנו לקהל הרחב וזכו לפופולריות ולפרסום רב. למעשה, כפי שנראה כעת, סרטיהם יצקו את היסודות לקולנוע בכלל ולקולנוע התיעודי בפרט.

[תומס אדיסון, סרטון על המצאת הקינטוסקופ וסרטוני "תעלולים", 1889](#)
[האחים לומייר, סרטון מסדרת Crash Course History](#) (תרגום לעברית)



יצירות לדיון:

[תומס אדיסון, ויליאם דיקסון, קינטוסקופ, 1889](#)
[תומס אדיסון, ויליאם דיקסון, סרטון ראשון המשלב קול, קינטוסקופ וקינטופון, 1894](#)
[תומס אדיסון, סרטון קינטוסקופ וקינטופון, 1912](#)
[תומס אדיסון, סרטון קינטוסקופ וקינטופון, 1913](#)



חידושים שהביאו עמם הראינוע והקולנוע

1. הראינוע והקולנוע ככלים לתיעוד המציאות

האחים לומייר היו כאמור אנשי עסקים ומדע. הם לא התעניינו בתמונה הנעה לשם בידור או הבעת רעיונות ומסרים אלא ככלי לתיעוד המציאות וחקירתה. הסרטים הראשונים שיצרו, בשנת 1895, היו כולם תיעוד של אירועים יומיומיים, ללא בימוי: "[היציאה ממפעלי לומייר בליון](#)" (La Sortie De l'Usine Lumière À Lyon) שבו נראו פועלים היוצאים מהמפעל של אביהם; "[הארוחה של התינוקת](#)" (Repas de bébé) – אוגוסט לומייר מאכיל את בתו התינוקת, היושבת בינו לבין אמה; "[רכבת נכנסת לתחנה](#)" (L'arrivée d'un train à La Ciotat) וכדומה.¹⁹

עם זאת, בהיותם אנשי עסקים הבינו האחים את הפוטנציאל הכלכלי הגלום בהמצאתם, ולכן היו הראשונים שהקרינו סרט בהקרנה פומבית, תחילה בחינם ולאחר מכן בתשלום. האירוע הראשון התקיים ב-22 במרס 1895 בבית קפה, והוקרן בו הסרט "הארוחה של התינוקת". אך האירוע המשמעותי בתולדות הראינוע התקיים ב-28 בדצמבר באותה שנה בהקרנת הסרטים המסחרית הראשונה בהיסטוריה. האחים שכרו את אולם גארנד קפה בשדרות קפוצ'ין בפריז והקרינו שם עשרה סרטים, כשאורכו של כל אחד מהם היה כדקה. אירוע זה נרשם בדפי היסטוריה כאירוע מכונן, בעיקר בשל האגדה האורבנית שלפיה במהלך הקרנת הסרטון "רכבת נכנסת לתחנה" ברחו רבים מהצופים מחשש שהרכבת תצא מהמסך ותדרוס אותם. אף שלא ברור אם הסרט אכן עורר בהלה כה גדולה, חשיבותה של האגדה האורבנית היא בהדגשת ההשפעה הכבירה של המדיום החדש על הקהל וביכולתו של הראינוע להשפיע על הקהל בריאליזם שלו.

סרטיהם של האחים לומייר נחשבים לסרטים התיעודיים הראשונים. בעקבותיהם התפתחה תעשייה שלמה של עיתונאים וחוקרים שיצאו לצלם אירועים בכל העולם, תוך ניסיון להביא אל הקהל את מראות המציאות ואת ההתרששויות השונות בזמן הקצר ביותר. האחים לומייר עצמם היו הראשונים ששלחו ב-1896 צלם בשם [אלכסנדר פרומיו](#) (Alexander Promio, 1868-1926) לתעד מקומות שונים כמו טורקיה, מצרים ואפילו ארץ ישראל. פרומיו התפרסם בכך שהיה הראשון שהשתמש במצלמה נעה על גבי [גונדולה בוונציה](#) ועל גבי [רכבת בירושלים](#).²⁰

תיעוד המציאות ואירועים שונים במצלמת הראינוע, ומאוחר יותר הקולנוע והטלוויזיה, הפך לכלי המרכזי ליצירת חדשות, סרטי טבע וסרטים תיעודיים מסוגים שונים. האחים לומייר היו אפוא אבות הסרט התיעודי. הם התנסו מעט מאוד ביצירת סרטים לשם בידור, כשהידוע מביניהם הוא הסרט "[הגנן המשקה המושקה](#)" (L'Arroseur Arrosé) משנת 1896, ובו ביימו האחים לראשונה את השחקנים: הגנן משקה את הגן, בעוד נער מתגנב מאחוריו ודורך על הצינור. הגנן המופתע לא מבין מדוע הפסיקו המים לזרום, מסתכל אל תוך הצינור, ואז משפריץ הזרם אל פניו, כשהנער מסיר את רגלו ובורח.

כיוון זה לא התפתח בעבודתם של האחים לומייר, ובשנת 1896 הם מכרו את הזכויות על הסינמטוגרף לקוסם צעיר בשם [ז'ורז' מלייה](#) (Georges Méliès, 1861-1938). כאדם העוסק בבידור ובאשליות הבין מלייה את הפוטנציאל המסחרי הגלום בסינמטוגרף, והיה לאבי הקולנוע הבידורי המבויס.

יצירות לדיון:

[האחים לומייר, היציאה ממפעלי לומייר בליון, סרט, 1895](#)

[האחים לומייר, הארוחה של התינוקת, סרט, 1895](#)

[האחים לומייר, רכבת נכנסת לתחנה, סרט, 1895](#)

[האחים לומייר, הגנן המשקה המושקה, סרט, 1896](#)

19 הדיון בשפה ובקודים החזותיים של סרטים ראשונים אלו ייערך בחלק הדן בקודים החזותיים החדשים שהביאו עמם הראינוע והקולנוע. מוקד הדיון כאן הוא בכיוונים החדשים שנוצרו בעקבות המצאת הסינמטוגרף.

20 See: Mario Raimondo-Souto, Motion Picture Photography: A History, 1891–1960, London, 2007 pp.10-11

2. הראינוע והקולנוע ככלים ליצירת אשליה ובידור

זורז' מלייה (Georges Méliès, 1861-1938) היה קוסם ומנהל תיאטרון בפריז שעסק ביצירת אשליות ובידור. ככזה הבין מלייה כי דווקא היכולת של המצלמה להעתיק במדויק את המראות שלפניה יכולה לשמש לא רק לתיעוד המציאות אלא גם ליצירת אשליות והטעיית הקהל, לצורך בידור וכדי לספר סיפור.

בשנת 1895 החל מלייה לעסוק בצילום לאחר שנכח בהדגמה של האחים לומייר. כאמור, בשנת 1896 הוא רכש מהם זיכיון לשימוש בסינמטוגרף. מסופר כי כאשר החל להשתמש במסרטה הוא גילה בטעות את יכולתה ליצור אשליות באמצעות חשיפה כפולה: בזמן שצילם מכונות ברחוב בפריז קרתה תקלה במצלמה והוא נאלץ להפסיק את פעולתה ולתקנה. כשחזר לצלם עברה במקום כרכרה של קברן. לאחר מכן, כשבדק את הצילומים ראה כי אחת המכונות שצילם פשוט "הפכה" לכרכרת הקברן כבמטה קסם.²¹

התגלית הובילה אותו למגוון ניסיונות לפתח טכניקות צילום ואפקטים, ובשנת 1897 הוא הקים סטודיו על גג בניין במונטריאול. עצם הקמת הסטודיו הייתה פריצת דרך, כי היא אפשרה לו לחקור את האפקטים והטכניקות שהסינמטוגרף מאפשר. בין 1896 ל-1914 ביים מלייה 531 סרטים באורך דקה עד ארבעים דקות. הוא פיתח טכניקות רבות ליצירת אשליה, כמו שימוש במסך לצורך הקרנת רקעים שונים, שימוש בחיתוכים (Cut) כדי לעבור לזמן או למקום אחרים, החלפה הדרגתית של תמונה בתמונה (Dissolve), צביעה ידנית של תמונות, יצירת אנימציות, ועוד.

כפי שחזה מלייה, דווקא כוחו של הראינוע לשכנע את הצופה באמיתות התמונות שלפניו אפשר לו ליצור אשליות משכנעות של היעלמות, כפי שאפשר לראות בסרטו "[הגברת הנעלמת](#)" משנת 1896, לגרום לחפצים לרחף באוויר כמו בסרטו "[איש הראשים](#)" מ-1898, לספר סיפורי פנטזיה מרהיבים כמו בסרטו "[חלומי של האסטרונם](#)", גם הוא מ-1898, או לגרום לדמויות להופיע על גבי רקעים שונים ובחללים שונים בו זמנית כמו בסרטו "[זימון רוחות](#)" מ-1899. סרטו הארוך ביותר, "מסע אל הירח" משנת 1902, שבו נדון לעומק מאוחר יותר, היווה שיא ביצירתו הן מבחינת מורכבותו הטכנית והן מבחינת מורכבותו הסיפורית, ובזכותו נחשב מלייה לאבי הקולנוע הבדיוני.

מלייה פרץ את הדרך להתפתחותו של הקולנוע המסחרי, הבידורי, ולהתפתחותה של האנימציה. הוא פיתח את רעיון אולפן הצילום, המציא טכניקות ואפקטים שונים, ולראשונה השתמש בסינמטוגרף לא כדי לתעד את המציאות אלא כדי לשנות אותה וליצור אשליות. רעיונותיו הובילו להבנה כי מסרטה הראינוע ומקרנת הראינוע יכולות להשפיע על דעת הקהל ולהסב הנאה מחד גיסא, או ליצור תעמולה מאידך גיסא.²²

יצירות לדיון:

[ז'ורז' מלייה, הגברת הנעלמת, 1896](#)

[ז'ורז' מלייה, איש הראשים, 1898](#)

[ז'ורז' מלייה, חלומי של האסטרונם, 1898](#)

[ז'ורז' מלייה, זימון רוחות, 1899](#)

21 ראו: אילן אבישר, אמנות הסרט: הטכניקה והפואטיקה של המבע הקולנועי. ישראל, 1995, עמ' 72.

22 דמותו של מלייה אף שימשה השראה לספר "התגלית של הוגו קברה" מאת בריאן סלזניק. הוא מופיע שם כמוכר צעצועים מזדקן.

3. התפתחות האנימציה

מקורו של המושג אנימציה במילה היוונית אנימה (Anima) שמשמעותה נפש. אנימציה, הנפשה בעברית, היא בהגדרתה המילונית: "טכניקת הסרטה הנותנת לתמונות אופי של עצמים חיים".²³ בהגדרתה האנציקלופדית אנימציה היא אמנות היוצרת אשליית תנועה של אובייקטים דוממים.²⁴

האנימציה מתבססת על עיקרון המכונה "התמדת הראייה" (persistence of vision). עיקרון זה קשור ליכולת של המוח האנושי לשמר תמונת אור במשך שבריר שנייה לאחר שהוא נעלם בפועל. בזכות תכונה זו, כאשר מוקרנת סדרת תמונות במהירות בזו אחר זו, כשביניהן שבריר שנייה של חושך, המוח יוצר מהן רצף ו"מתעלם" מהחושך. כאשר התמונות ממשיכות זו את זו ברצף מבחינת חלקי התנועה המוצגים בהן, נוצרת אשליה כאילו התמונה נעה.²⁵ כפי שראינו, האנימציה החלה להתפתח כמחצית המאה לפני הראינוע, ולמעשה תרמה להתפתחותו. כבר בתקופה הוויקטוריאנית, במהלך שנות השלושים של המאה התשע-עשרה, הפכו מנגנוני אשליית התנועה כמו ה**פנקיסטוסקופ** של פלטו ובעקבותיו ה**זואיטרופ** של ברדלי לפופולריים מאוד כאמצעי בידור.

בשנת 1876 הצליח מורה צרפתי בשם אמיל ריינו (Emile Reynaud, 1844–1913), שהתמחה במכניקה ובאופטיקה, לשלב בין הזואיטרופ ובין "**פנס הקסם**". ריינו יצר מכשיר אותו כינה **פרקסינוסקופ** (Praxinoscope) שאפשר להקרין, לראשונה בהיסטוריה, דמויות מצוירות נעות ולשלב אותן ברקעים שונים. ההקרנה הראשונה נקראה פנטומימה באור (Pantomimes Lumineuses) והיא נערכה ב-28 באוקטובר 1892 במוזיאון ז'רווין בפריז (Grévin), מוזיאון שעווה שהתמחה גם בקסמים.

בתחילת דרכו יצר ריינו סרטונים קצרים של פעולה החוזרת על עצמה שוב ושוב, כמו דמות העושה תרגיל על טרפז או ילדה הקופצת בחבל, אך הוא המשיך ושלל את המכשיר שבנה, עד שהצליח ליצור סרטים ארוכים ומורכבים הרבה יותר כדוגמת סרטו המפורסם "פיירו המסכן" (1892 Pauvre Pierrot), שאורכו היה 15 דקות ונחשב לסרט האנימציה הראשון בהיסטוריה.

יצירות לדיון:

[סרטון על אמיל ריינו והמצאתו](#)
[אמיל ריינו, תשעה סרטונים קצרים, 1892](#)
[אמיל ריינו, פיירו המסכן, 1892](#)

עם המצאת הסינמטוגרף, ובהשפעת הסרטים של ז'ורז' מלייה, התקדמה האנימציה מאוד ונעשתה הרבה יותר מורכבת. הסרט "**שלבים משעשעים של פרצופים מצחיקים**" (Humorous Phases of Funny Faces, 1906) היה הראשון בסדרת סרטים של האנימטור האמריקאי ג'יימס סטיוארט בלקטון (James Stuart Blackton, 1875–1941), שנעשה בהם שימוש בסרט גמיש ולא בצוירים בודדים. שנה לאחר מכן פיתח בלקטון בסרטו "המלון הרדוף" (Hunted Hotel, 1907) גם את טכניקת עצירת התנועה (Stop Motion), בה נעשה שימוש בחפצים תלת-ממדיים המצולמים בעזרת מצלמת סטילס, מוזזים ומצולמים שוב, עד לקבלת התנועה השלמה.

23 ראו: איתן אבנאון, (ער'), הערך הנפשה, מילון ספיר, ישראל, 1998, עמ' 207.

24 See: Dave Kehr, Animation, Encyclopædia Britannica, 20/07/18

<https://www.britannica.com/art/animation>

25 כאשר גילו תכונה זו במאה ה-19 חשבו החוקרים כי התמונה נחקקת על גבי רשתית העין ונשארת שם לזמן קצר לאחר שנעלמה. לכן מכונה התופעה "התמדת הראייה". במחקר המודרני הובן כי התמונה לא נשארת על גבי הרשתית אלא כתודעה במוח. ראו: מהו עקרון התמדת הראייה, אנציקלופדיה אאוריקה, 12/11/18.

<https://eureka.org.il/item/%/40620/D7%9E%D7%94%D7%95-D7%A2%D7%99%D7%A7%D7%A8%D7%95%D7%9F-%D7%94%D7%AA%D7%9E%D7%93%D7%AA-D7%94%D7%A8%D7%90%D7%99%D7%99%D7%94>

יצירות לדיון:[סטיוארט בלקטון, שלבים משעשעים של פרצופים מצחיקים, 1906](#)[סטיוארט בלקטון, המלון הרדוף, 1907](#)

אבות האנימציה הללו סללו את הדרך לאנימטורים נוספים שבאו אחריהם ופיתחו את התחום יותר ויותר, אך ללא ספק החשוב והמשמעותי היה וולט דיסני (Walt Disney, 1901–1966). דיסני פיתח בצעירותו, במהלך שנות העשרים של המאה העשרים, דמות בשם [אוסוולד, הארנב בר המזל](#) (Oswald the Lucky Rabbit), שהתבססה על דמות ותיקה יותר בשם [החתול פליקס](#) של האנימטור האמריקאי אוטו מסמר (Otto Messmer, 1892–1983). בשנת 1928, לאחר שאיבד את הזכויות על הדמות בשל הדמיון הרב מדי לפליקס, יצר דיסני את הדמות החשובה ביותר שלו, מיקי מאוס (מיקי העכבר, Micky Mouse), שלמעשה היה פיתוח של אוסוולד. הסרט הראשון של מיקי שהופץ באופן מסחרי, "מיקי מאוס בספינת הקיטור וילי" (1928), כלל גם קול, והיה להצלחה כבירה שבזכותה הצליח דיסני לפתח את האנימציה לסרטים באורך מלא ולהפוך לאגדה עוד בחייו.

יצירות לדיון:[וולט דיסני, מיקי מאוס בספינת הקיטור וילי, 1928](#)

במהלך המאה העשרים והמאה העשרים ואחת התפתחה האנימציה ונעשתה איכותית יותר ויותר. עם כניסת המחשבים התפתח תחום שלם של אנימציות מחשב. כמדיום משלבת האנימציה ציור מסורתי או ממוחשב עם טכניקות צילום ושפה קולנועית. כיוון שכך נודעה לה השפעה רבה על השפה החזותית בכל התחומים ועל קודים חזותיים בכל התרבויות המפותחות בעולם.

סיכום

חלק זה דן בהתפתחות הטכנולוגית החזותית של הראינוע והקולנוע ובחידושים המשמעותיים שהביאה התפתחות זו.

התפתחות הטכנולוגיה

ראינו כי מקורה של התפתחות הטכנולוגיה החזותית המאפשרת להציג תמונות נעות היא למעשה המשכה של שאיפה שאפיינה את תחילת המאה התשע-עשרה: לייצג ולחקור את המציאות באופן המדויק ביותר.

הטכנולוגיה החזותית של התמונה הנעה התפתחה בשלושה שלבים עיקריים:

1. **יצירת אשליית תנועה באמצעות סדרת ציורים** – הפנקיסטוסקופ של פלטו והזואיטרופ של ברדלי אפשרו בשלב הראשון ליצור אשליית תנועה מציורים שונים, כאשר כל ציור ממשיך את התנועה של קודמו.
2. **יצירת אשליית תנועה באמצעות סדרת צילומים** – מצלמת הרובה ומצלמת הכרונופוטוגרפיה של אטיין ז'ול מארי, אותה פיתח בעקבות ניסיונותיו של מייברידג', אפשרו ליצור אשליית תנועה באמצעות צילומי סטילס. מכשיר הזואופרקסיסקופ שפיתח מייברידג' להרצאותיו אפשר להקרין סרטים לקהל רחב.
3. **יצירת אשליית תנועה באמצעות סרט גמיש:** הקינטוגרף, הקינטוסקופ והקינטופון של אדיסון, והסינמטוגרף של האחים לומייר, היו למעשה המצלמות והמקרנות הראשונות של הראינוע והקולנוע שפעלו באמצעות סרט תמונות גמיש. פיתוחים אלו פרצו את הדרך להתפתחות המצלמות המודרניות ולהפצת הראינוע והקולנוע לקהל הרחב.

החידושים שהביאו עמם הראינוע והקולנוע

השפעת הראינוע והקולנוע על התרבות והחברה התבטאה בשלושה חידושים משמעותיים:

1. **הראינוע והקולנוע ככלים לתיעוד המציאות** – סרטיהם של האחים לומייר פרצו את הדרך לתיעוד המציאות בעזרת סרטים בכלל ולהתפתחות הקולנוע התיעודי בפרט.
2. **הראינוע והקולנוע ככלים ליצירת אשליה ובידור** – סרטיו של הקוסם ז'ורז' מלייה הביאו להתפתחות תחום האשליה, הבידור והסיפור הבדיוני והפכו את הקולנוע לכלי רב-עוצמה הן בידי אמנים והן בידי ממשלות ואידיאולוגים שונים.
3. **התפתחות האנימציה** – האנימציה התפתחה במקביל לראינוע ואף היה לה חלק חשוב בהתפתחות הטכנולוגיה החזותית שלו. בד בבד עם התפתחות הטכנולוגיה הפכה האנימציה לתחום פורץ דרך בפני עצמו ולתעשייה משגשגת בעולם כולו. לאנימציה התפתחו שפה משלה ומערכת קודים חזותיים מפותחת שהשפיעה על תרבויות שונות בעולם כולו.

ב.3.2. הקודים החזותיים והערכים התוכניים החדשים שהביאו הראינוע והקולנוע

הקדמה

- הדיון בחלק זה נפתח בשאלת מעמדו של הסרט בתחילת ימיו, ויחסו למדיות המסורתיות יותר. לאחר מכן מתמקד הדיון בקודים ובערכים החזותיים והתוכניים שהביאו מצלמות הראינוע והקולנוע:
- בניית נרטיב לצורך תיעוד ותיאור המציאות או קידום רעיונות אידיאולוגיים מכאן ויצירת סיפורי פנטזיה ודמיון מכאן.
 - מימד החלל הקולנועי הנוצר באמצעות תיאור התנועה, גודל הצילום, זוויות הצילום ותנועות המצלמה.
 - מימד הזמן הקולנועי הנוצר באמצעות חיבור בין קטעים, עריכה אנליטית והמונטאז' הסובייטי.
- הדיון בערכים אלה משמש בסיס:
- להבנת השתנות השפה החזותית בתקופה הנדונה.
 - לדיון בהשפעות של הראינוע והקולנוע על הצילום, הציור והכרזה המסורתיים.

הדיון בקודים ובערכים החזותיים והתוכניים החדשים של הראינוע והקולנוע כולל יצירות חובה. מטרת הדיון ביצירות אלו היא להבין את הערכים החזותיים של המדיום בתחילת דרכו. יצירות החובה מופיעות במסגרת אפורה, תחת הכותרת "יוצרים לדיון" או "יצירות לדיון". דיון וסיכום על היוצרים המרכזיים ויצירותיהם ניתן למצוא בחומרי הלימוד. המלצות לסרטונים להרחבה מופיעות במסגרת כתומה.

יש להתמקד בדיון בדוגמאות תוך הדגשת הרעיונות המרכזיים המופיעים בסיכום חלק זה. הזמן המומלץ לדיון בשפה החזותית – 6 שעות.

מעמדו של הראינוע ויחסו למדיות המסורתיות בסוף המאה התשע-עשרה ותחילת המאה העשרים

הראינוע והקולנוע - הולדת תקשורת ההמונים והיצירה החזותית הפופולרית

התהליך שבו התפתחו כלים טכנולוגיים המאפשרים תיאור תנועה, קהל בסדרות ציורים באמצעות הפנקיסטוסקופ והזואיטרופ ולאחר מכן באמצעות סדרות צילומים עם מצלמת הרובה ומצלמת הכרונופוטוגרפיה, הגיע לשיאו עם המצאת הקינטוגרף, הקינטוסקופ והסינמטוגרף. זהו רגע ייחודי שבו התחילה להתפתח שפה חזותית חדשה, כי לראשונה בהיסטוריה התפתחה הטכנולוגיה המאפשרת תיאור ותייעוד של תנועה הנראית כמו בממשות.

כמו סביב המצאת המצלמה, גם סביב התפתחות הסרטים התקיימו ויכוחים לגבי מעמדו של המדיום החדש בחברה ובתרבות. המצדדים בסרט ראו בו ביטוי מהימן וראוי לעידן שבו התנועה והמהירות נעשו מאפיין עיקרי של הערים המתועשות. מנגד, המתנגדים לסרט ראו בו כלי פופוליסטי המיועד בעיקר לבידור להמונים שיפגע בסופו של דבר במעמדה של האמנות הפלסטית ובמיוחד בתיאטרון.

נקודה למחשבה והרחבה

כך, למשל, טען התיאורטיקן הפורמליסט הרוסי בוריס אייכנבאום (Boris Eichenbaum, 1886-1959) בשנת 1927 שהסרט נולד כדי למלא חסר בפולקלור ובמערכת דימויים משותפת אשר נוצר בחברה העירונית שנולדה לאחר המהפכה התעשייתית. ככזה, עתיד הקולנוע לדעתו להדיח את כל האמנויות החזותיות האחרות מתפקידן כמאפשרות יצירת פולקלור. בדומה לו טוענים תיאורטיקנים כמו חוקר האמנות הגרמני-יהודי ארווין פנופסקי (Erwin Panofsky, 1892 – 1968) וחוקר האמנות והספרות ההונגרי ארנולד האוזר (Arnold Hauser, 1892–) (1978) כי לא שיקולים אמנותיים קלאסיים הם שיצרו את הקולנוע אלא המצאות טכנולוגיות שבאו לענות על צרכים של מבנה חברתי חדש ששולטים בו מעמדות צרכניים חדשים: המעמד הבורגני ומעמד הפועלים.²⁶

למעשה, כל התיאורטיקנים הללו מתייחסים להולדתה של תקשורת ההמונים, ויותר מכולם עמד החוקר היהודי-גרמני [וולטר בנימין](#) (Walter Benjamin, 1892-1940) על משמעות המהפכה שחולל הסרט הנע – הסרט כיצירה חזותית שאינה תלויה מקום או זמן כמו ציור או תמונה ויכולה להיות מוקרנת בו-זמנית במקומות ובזמנים שונים לקהל גדול מאוד.

אולם מלבד החידוש בהצגת התנועה והפצת הסרט להמונים הייתה להמצאת הסרטים גם משמעות תוכנית חדשה: בתוך המציאות והחברה האורבנית הלכו ונרקמו סיפורים ונרטיבים שונים, והסרט היה הכלי הנכון לספר אותם.

26 ראו: צבי רפאלי, "סוגיות נבחרות בחשיבה קולנועית", בתוך ישראל אידלוביץ וניסן אררט (עורכים), הגות, שפה, אמנות, חיפה, תשמ"ז, עמ' 160–162.

נקודה למחשבה והרחבה



בשנת 1919 כתב המשורר והמבקר בלז סנדראר (Cendrars, 1887-1961) את המאמר "הראינוע" ובו הסביר כיצד השפה החזותית החדשה מבטלת את כל הישגי המדיות הוותיקות: "אנו למדים כי לממשי אין כל משמעות. שהכול קצב, מילים, חיים. כווננו את עדשת המצלמה אל יד, אל עין, אל אוזן, והדרמה תצטייר בבהירות, תגדל על רקע תעלומה לא צפויה. כבר אין צורך בדיבור: בקרוב תיחשב הדמות מיותרת. בקצב מואץ, חיי הפרחים הם שקספיריאניים; תנועתה של קיבורת בהילוך איטי ממחישה את הקלאסיציזם כולו. הקטן שבמאמצים נהיה מכאיב ומוזיקלי על גבי המסך, לאחר שהוגדל פי אלף. אנו מייחסים לו משקל שמעולם לא היה לו. הדרמה התיאטרלית כולה, על הסיטואציה שלה ועל תחבולותיה, נעשית מיותרת. תשומת הלב ממוקדת בקמטים המאיימים הנחרשים במצח. ביד המכוסה יבלות נפשעות. בפיסת בד המדממת ללא הרף. בשרשרת השעון הנמתחת ומתנפחת כוורדי הרקה. מה עומד להתרחש? ומדוע החומר ספוג אנושיות באופן כה טראגי?"²⁷

תכונותיה הייחודיות של השפה הקולנועית: יכולתה ליצור זמן וחלל משכנעים אך למעשה סובייקטיביים לחלוטין, ובמקביל יכולתה לספר סיפור רציף ומורכב הפכו את הסרט לכלי החזותי בעל העוצמה הגדולה ביותר להעברת רעיונות ואידיאולוגיות מכאן, וליצירת סיפור בידורי ובריחה מן המציאות מכאן.

27 ראו: אמוץ גלעדי, מודרניזם בשלוש תנועות, על הקוביזם, הפוטוריזם האיטלקי והסוריאליזם, תל-אביב, 2010, עמ' 33-34.

הקודים החזותיים והערכים התוכניים החדשים שהביאו ראינוע והקולנוע

מקורות השפה החזותית של הראינוע ובניית הנרטיב המורכב

כפי שראינו, היוצרים הראשונים: אדיסון והאחים לומייר, ראו בתיאור התנועה מטרה ולא אמצעי. לכן הם לא ניסו ממש לפתח שפה חדשה, אלא הציבו את המצלמות שלהם מול מצבים שונים במציאות וצילמו כמעט באקראי את המראות שלפני המצלמה.

את הצעד הראשון והמשמעותי ביותר לקראת פיתוחה של השפה החזותית הייחודית של הראינוע עשה הקוסם והיוצר הצרפתי ז'ורז' מלייה. כפי שראינו, מלייה התייחס למדיום החדש בצורה שונה לגמרי ממציאיו, וראה בו כלי ליצירת בידור, אשליות וסיפורים. הוא היה הראשון שיצר סרטי פנטזיה, סיפר סיפור מורכב ושילב בסרטיו אפקטים מיוחדים, אנימציות, תפאורות וכדומה.

[שרגא בישגדא, ז'ורז' מלייה, כאן חינוכית, 2013](#)

[סרטון על חשיבותו של ז'ורז' מלייה להתפתחות השפה הקולנועית](#) (תרגום לעברית)



יצירות לדין:

[ז'ורז' מלייה, מסע אל הירח, 1902](#)



בעקבות מלייה התפתחו זרמים חדשים בקולנוע כמו המדע הבדיוני, שהפך לאחד הז'אנרים האהובים ביותר. ז'אנר זה הוא דוגמה ליכולתו של הקולנוע ליצור עולם בדיה מושלם, בעל חוקים משלו, ועדיין לשכנע את הצופה שמדובר בעולם אמיתי והגיוני.

לאחר שמלייה פרץ את הדרך החלו יוצרים רבים נוספים לפתח את השפה הייחודית של הסרט.

הסרט "מטרופוליס" (1926) של הבמאי הגרמני פריץ לאנג הוא אחד מסרטי המדע הבדיוני הראשונים והמשפיעים ביותר על הז'אנר כולו.

יצירות לדין:

[פריץ לאנג, קטע מתוך מטרופוליס, 1926](#)



מימד החלל, מימד הזמן - אבני היסוד של השפה הקולנועית

כאמור, דיון ופיתוח של שפה חזותית חדשה וייחודית למדיום החלו כאשר הובן כי מעבר לתיעוד טכני של תנועה, הסרט יכול לשמש גם ככלי להעברת מסרים ותוכן מורכב, הן אידיאולוגי והן בידורי.

בשונה מהדיון בשפה החזותית המסורתית של הציור והאיור, הדיון סביב השפה החדשה של הראינוע לא עושה שימוש במושגים המקובלים של אידיאל היופי והרמוניה של פרופורציות, אלא בראש ובראשונה במושגים של חלל וזמן. אלו הם המאפיינים הבסיסיים ביותר של השפה הקולנועית, ומהם נגזרים ייחודו של המדיום והמרכיבים החזותיים העיקריים בו. מהעשור הראשון של המאה העשרים התקיים דיון מתמשך בעיקר בשני מרכיבים ייחודיים אלו:

1. מימד החלל (מרכיב חזותי): היכולת לעוות ולבנות את החלל לפי רצונו של הבמאי, ללא תלות בחלל ממשי, **ועם זאת ליצור אשליה אמינה של רצף חללי.**

2. מימד הזמן (מרכיב חזותי): היכולת לעוות ולבנות את מימד הזמן לפי רצונו של הבמאי, ללא כל תלות בזמן ממשי, **ועם זאת ליצור אשליה אמינה של זמן רציף.**

נקודה להרחבה ומחשבה

האיטלקי ריצ'רדו קאנודו (Ricciotto Canudo, 1877–1923), מראשוני חוקרי הקולנוע, הגדיר במניפסט "הולדת האמנות השישית" שכתב ב-1911 את הראינוע כסינתזה בין מכונה וחוויה רגשית, המאחדת את כל האמנויות. לדעתו, הראינוע הוא "תמונות בתנועה ואמנויות פלסטיות המתהוות על ידי מקצבים ותצורות המכונים 'חיים' ונוצרים על ידי הפעלה של מכונת הסרטה". ב-1916 פרסם הפסיכולוג והפילוסוף הגרמני הוגו מונסטרברג (Hugo Münsterberg, 1863–1916), את ספר התיאוריה הראשון שעסק בסרטים: "הסרט: עיון פסיכולוגי".

בספרו עמד הוגו לראשונה לעומק על שתיים מיכולותיה הייחודיות של מכונת ההסרטה:

- יצירת השפעות פסיכולוגיות מרחיקות לכת על הצופה.
- יצירת עיוותים בחלל ובזמן המאפשרים לבנות אותם באופן סובייקטיבי, אך כזה שנתפס בעיני הצופה כאובייקטיבי ואמיתי.

על פי מונסטרברג הסרט הוא "דרמה המציגה התנגשויות אנושיות רבות משמעות בתמונות מותנעות, בלתי מותנות בצורה פיזית של החלל, הסיבתיות והזמן". העריכה היא אפוא ביטוי למצב המנטלי של הבמאי והיא אינה מבטאת כלל את המציאות או הממשות. ²⁸

בשנות העשרים של המאה העשרים התקיים דיון סוער בנוגע לייחודיותה של השפה של הסרט לעומת המדיות המסורתיות. החוקר ההונגרי בלה בלאז' (Béla Balázs, 1884 – 1949) שלל כל קשר בין הראינוע לאמנויות האחרות. לטענתו, הראינוע נבדל מהאמנות הפלסטית כי הוא מדיום שעוסק ב"זמן ותנועה בעלי רצף אורגני, וכל אלו מכילים פסיכולוגיה משכנעת או מזויפת, משמעות בהירה או מסובכת יותר". חשיבות הגדרה זו בכך שלאשונה מופנית תשומת הלב למסרים ולמשמעותיות הנובעים מעצם תכונות המדיום. זו מעין גרסה מוקדמת לרעיון "המדיום הוא המסר" של מקלוהן (ראו מושג).

ברוח זו הגדיר באותה תקופה הקולנוען הרוסי דזיגה וורטוב (Dziga Vertov, 1896 – 1954) את הראינוע כאמנות מונטאז' הפועלת בחלל ובזמן הודות לטכנולוגיה של המסרטה. תרומתו של הקולנוע הרוסי לשפה הקולנועית ולהגדרת המדיום היא מכרעת, בעיקר בשל הפיתוח של רעיון המונטאז' לסוגיו (ראו הרחבה בנושא למטה).

במהלך שנות הארבעים של המאה העשרים התקיים ויכוח בין החוקרים בשאלה עד כמה הקולנוע משקף את המציאות והממשות. היו חוקרים שראו בקולנוע מימזיס, כלומר חיקוי של המציאות, בעוד אחרים ראו בו בריאה של מציאות חדשה בעלת סממנים ייחודיים לה. כך למשל טען הסוציולוג וחוקר התרבות הגרמני זיגפריד קרקאואר (Siegfried Kracauer, 1889–1996) כי ייחודו של הקולנוע בחשיפה פרטנית של המציאות על כל פניה, ולעומתו

28 ראו: ענת פרמינגר, מסך הקסם, כרונולוגיה של קולנוע ותחביר, תל-אביב, 1995, עמ' 42.

טען חוקר האמנות והתרבות החזותית היהודי-גרמני ארווין פנובסקי (Erwin Panofsky, 1892–1968) כי המדיום הקולנועי הוא טוטאלי וכי המציאות הקולנועית נפרדת מזו הממשית ולמעשה יוצרת קודים חזותיים ומשמעויות משלה.²⁹

29 ראו: צבי רפאלי, שם, עמ' 155–158.

צילום ועריכה – הכלים להגדרת הזמן והחלל הקולנועי הייחודי

באופן כללי ניתן לחלק את תהליך הכנת הסרט לשני חלקים עיקריים: תהליך הצילום ותהליך העריכה. כפי שנראה להלן, בכל אחד מתהליכים אלו התפתחו מרכיבים חזותיים המאפשרים ליצר הסרט ליצור את הזמן והחלל הייחודיים לסרט שלו וכך לספר את הסיפור שבו הוא מעוניין.

הצילום – הגדרת החלל הקולנועי

המושג חלל קולנועי מתייחס לאופן שבו הסרט מציג את מקום ההתרחשות של הסיפור: האם הוא מתרחש במקום אחד או בכמה מקומות? האם המקום פתוח או סגור? האם הוא קטן ואינטימי או גדול והומה אדם? האם הצופה מסתכל עליו ב"גובה עיניים", מלמעלה או מלמטה? וכן הלאה. גבולותיו של החלל הקולנועי נקבעים בראש ובראשונה בתהליך הצילום. המצלמה משמשת את הבמאי כמעין "מספריים" ענקיים שבאמצעותם הוא "חותך" את החלל שסביבו ומחלק אותו בהתאם לרצונו.

תהליך הצילום כולל שלושה מרכיבים חזותיים עיקריים:

- א. גודל הצילום.
- ב. זווית הצילום.
- ג. תנועת המצלמה.

א. גודל הצילום

היחידה הבסיסית שבאמצעותה "חותך" הבמאי את החלל היא המסגרת (Frame). הכוונה היא למסגרת התמונה שרואה הצלם מבעד לעינית המסרטה. את גודל המסגרת נהוג לחלק לשלושה גדלים עיקריים:

1. **לונג שוט:** צילום פנורמי המציג מקום גדול או דמות אדם מלאה.
2. **מדיום שוט:** צילום קטן ואינטימי יותר המציג אדם מהמותניים ומעלה.
3. **קלוז-אפ:** צילום קרוב המציג פנים או חפץ.

ב. זווית הצילום

הכוונה היא לגובה ולכיוון שמהם מכוונת עדשת המצלמה אל המתרחש. גם מרכיב חזותי זה ניתן לחלוקה לשלושה חלקים בסיסיים:

1. **גובה העיניים:** מצלמה הממוקמת מול המתרחש, בערך בגובה העיניים של הצופה. זווית זו מיועדת להגביר את תחושת הריאליזם של הסצנה ולתת לצופה תחושה כאילו הוא נוכח במקום.
2. **זווית גבוהה:** מצלמה הממוקמת מעל להתרחשות. ככל שהזווית גבוהה יותר הדמויות נראות קטנות יותר וחסרות חשיבות.
3. **זווית נמוכה:** מצלמה הממוקמת מתחת להתרחשות. ככל שהזווית נמוכה יותר הדמויות נראות גדולות ובעלות עוצמה רבה יותר.

[סרטון המדגים גודלי צילום וזוויות צילום. פרסמה: ליזי עטייה, 27/6/2012](#)



ג. תנועת מצלמה

כפי שראינו, השימוש הראשון במצלמה נעה נעשה כבר בשנת 1896, על ידי צלם בשם [אלכסנדר פרומיו](#) (Alexander Promio, 1868-1926) בסרטים שצילם לאחים לומייר [גונדולה בוונציה](#) ו[רכבת בירושלים](#).³⁰ אולם בתחילת ימיו של הסרט כמעט לא נעשה שימוש בתנועה של מצלמה, בעיקר בשל מגבלות טכניות ומשקל כבד. השימוש בתנועה נעשה רווח בשנות העשרים של המאה העשרים עם התפתחות מצלמת 16 המילימטרים, שהייתה קלה יותר. תנועת המצלמה יכולה להגביר את הריאליזם של הסרט אם היא מחקה תנועת ראש או הליכה של אדם, או ליצור תחושת פנטזיה ואשליה אם היא נעה באופן שונה מאוד מתנועה אנושית.

סוגי תנועות בסיסיים של המצלמה

שלושת הסוגים הבסיסיים של תנועת המצלמה יכולים להתבצע על גבי חצובה, כך שהתמונה יציבה ונתפסת "אובייקטיבית" יותר, או בידי הצלם, כך שהתמונה "רועדת" ונראית אמיתית, אנושית ו"סובייקטיבית" יותר.

1. **פן (Pan):** המצלמה ניצבת על גבי חצובה קבועה ומסתובבת על הציר האופקי. באמצעות תנועה זו ניתן לחשוף פרטים בהדרגה, לעקוב אחרי דמות, להציג נוף רחב ידיים ולהראות מספר פעולות המתרחשות בו-זמנית באותו חלל.
2. **טילט (Tilt):** המצלמה ניצבת על גבי חצובה קבועה ונעה מעלה ומטה על ציר אנכי. גם באמצעות תנועה זו ניתן לחשוף פרטים בהדרגה, ובעיקר ליצור מתח.
3. **דולי (Dolly):** המצלמה נישאת ונעה במקביל או לעבר ההתרחשות. תנועה זו מאפשרת לעקוב אחרי התרחשות המשנה מקום או חלל, וכן להגביר את תחושת המתח והדרמה.

[סרטון הדגמה של תנועות מצלמה, פרסם: ערן רמלר, קולנוע יעלים, 5/1/2015](#)



.See: Mario Raimondo-Souto, Motion Picture Photography: A History, 1891–1960, London, 2007 pp.10-11 30

העריכה - עיצוב הזמן הקולנועי

לזמן הקולנועי איכויות ייחודיות משלו, שלא קיימות כלל בציור ובצילום. הזמן בסרט נמדד בשני אופנים שונים: זמן המסך הממשי, כלומר משך הקרנת הסרט, וכן זמן העלילה המתוארת – שיכול להתפרש על תיאורן של תקופות ארוכות או קצרות ביחס לזמן ההקרנה.

עריכת הסרט היא התהליך המשמעותי שבו הוא מעוצב סופית. בתהליך העריכה מחוברים יחד במלאכת מחשבת הקטעים השונים כך שייבנה הסיפור באופן ההולם את הרעיונות והמסרים של יוצר הסרט. בעוד שהצילום הוא התהליך העיקרי שבו מוגדר החלל הקולנועי, העריכה היא התהליך שבו מעוצבת תחושת הזמן הקולנועי.³¹

עריכה ראשונית - חיבור בין קטעי סצנות שונות

ברמה הבסיסית ביותר מורכב הזמן הקולנועי מחיבור סצנות שונות, ומסוג החיבור ביניהן. עד תחילת המאה העשרים היה נהוג לצלם כל סצנה בצילום (Take) אחד, בגובה עיני הצופה, ובגודל תמונה גדול המציג כמה שיותר מידע. את הסצנות חיברו בזו אחר זו לפי סדר הסיפור.

ניתן למנות שלושה סוגי מעברים מרכזיים בין סצנות, היוצרים את תחושת מעבר הזמן בסרט:

1. **קאט (Cut):** חיתוך מהיר שבו תמונה אחת מתחלפת באחרת. מעבר זה מעיד בדרך כלל על התרחשות באותו זמן ובאותו מקום.
2. **דיזולב (Dissolve):** תמונה אחת מתעמעמת בעוד הבאה אחריה מתממשת. מעבר זה מעיד על מעבר זמן קצר בין שתי התרחשויות או על מעבר בין מציאות ממשית לדמיונית, כלומר על-זמנית כמו חלום או הזיה.
3. **פייד (Fade):** הכהיה (Fade out) של תמונה אחת תוך הבהרה (Fade in) של תמונה אחרת. מעבר זה מעיד על מעבר של זמן ארוך יותר מהמעברים הקודמים בין שתי סצנות. ככל שהמעבר ארוך יותר, כלומר המסך מושחר זמן רב יותר בין התחלפות הקטעים, נוצרת תחושה של מעבר זמן ארוך יותר בין ההתרחשויות.

[אוסף של מעברי דיזולב ופייד, פרסום: דבי ריצ'רד, 8/12/2009](#)



שיטת העריכה האנליטית

המושג עריכה אנליטית מתייחס לשיטת העריכה שהתפתחה בארצות הברית בעשור השני של המאה העשרים והפכה לשיטה המקובלת לעריכת סרטים תחילה בהוליווד ולאחר מכן בכל העולם.

אבי השיטה האנליטית, דייוויד וורק גריפית (David Wark Griffith, 1875–1948), הבין כי כדי לספר סיפור הגיוני ומובן, הנראה קרוב ככל האפשר לאופן שבו חווים הצופים את המציאות, יש להתייחס לסרט כאל קטעי צילום נפרדים המציגים נקודות מבט שונות על אותה התרחשות. את הקטעים השונים יש לארגן באופן הגיוני וברור, תוך שמירה על רצף חלל וזמן. הפירוק וההרכבה האלה מכונים אנליזה (ניתוח), ומכאן שם השיטה.

כפי שניתן לראות בסרטו הידוע ביותר "לידתה של אומה" (Birth of a nation, 1915), הנחשב גם לסרט ההוליוודי הראשון, לעריכה האנליטית של גריפית יש מספר חוקים בסיסיים:

1. **צילום מכונן (Establishing Shot)** – יש לפתוח כל סצנה בשוט רחב כדי שהצופה יבין את המקום והזמן.
2. **חיתוך מן הכלל אל הפרט (Cut-away)** – לאחר הצגת המקום והזמן בצילום המכונן יש להציג פרטים שונים מתוך ההתרחשות בגודלי צילום קטנים יותר.
3. **שמירה על כיוונים** – כדי ליצור רצף של זמן וחלל יש לשמור על כיוון אחיד של תנועה. אם למשל מכונית נוסעת מימין לשמאל והגיבור מתבונן בה, עליו להניע את ראשו מימין לשמאל ולא להפך.
4. **צילום מכונן חוזר (Re-establishing Shot)** – במקרה שהסצנה ארוכה, יש לחזור מדי פעם לצילום הרחב המאשר כי אנחנו עדיין נמצאים באותו מקום ובאותו זמן.

31 ראו: אילן אבישר, אמנות הסרט: הטכניקה והפואטיקה של המבע הקולנועי, תל-אביב, 1995, עמ' 64.

יצירות לדין:[גרפית, קטע מתוך לידתה של אומה, 1915](#)**שיטת המונטאז' הסובייטי**

שיטת עריכה זו פותחה בברית המועצות לאחר המהפכה הבולשביקית. זו הייתה התשובה המשמעותית ביותר לשיטת העריכה האנליטית האמריקאית. בעוד העריכה האנליטית מנסה לשמור על רצף הגיוני, על הרמוניה ועל סדר ולהיות כמה שיותר "בלתי נראית", כלומר שלא ישימו לב אל החיתוכים והמעברים, המונטאז' הסובייטי מדגיש מתח וסערה, מתמקד בהעברת מסרים פסיכולוגיים ורעיוניים ודווקא מבליט את העריכה ואת המעברים, כדי שהצופה יהיה מודע למסר ולחשיבותו.

חלוצי הקולנוע הסובייטי, שהבינו היטב את כוחו של המדיום החדש בהעברת מסרים ואידיאולוגיות להמונים, שאפו לפתח את השפה הקולנועית לכדי אמנות בעלת כללים מוגדרים וברורים לצורך העברת מסרי השלטון להמונים.³²

היוצרים הסובייטים פיתחו לעומק את רעיון המונטאז' – חיבור בין תמונות שונות לצורך יצירת משמעות חדשה. המונטאז' הוא טכניקה שבה מציגים תמונות בזו אחר זו, כך שצירופן יחד יוצר משמעות חדשה אצל הצופה. תופעה זו קרויה גם **אפקט קולשוב**, על שם הקולנוען הסובייטי לב קולשוב (Lev Kuleshov, 1899–1970).

בניסוי מפורסם שערך בשנת 1918 לערך השתמש קולשוב בצילום פניו של שחקן התיאטרון המפורסם איוון מוז'וחין (Ivan Mozzhukhin, 1889–1939). ההנחיה שניתנה למוז'וחין בזמן הצילום הייתה לעטות הבעה סתמית. קולשוב ערך את צילום פניו של מוז'וחין עם צילום צלחת מרק, ושוב פניו של השחקן. לאחר מכן הציב בין צילומי פניו של מוז'וחין ילדה קטנה ובידה דובון. לבסוף צירף לפני השחקן תמונת אישה בארון מתים. שלושת הקטעים הוקרנו בפני קהל צופים, והם התבקשו לרשום מה לדעתם חש השחקן בכל אחד מהקטעים. אף שפניו של השחקן היו זהות לחלוטין חשב הקהל כי בפעם הראשונה הביע מוז'וחין רعب, בפעם השנייה חיבה ורוך ובפעם השלישית עצב.

קולשוב הבין כי הצגת התמונות בזו אחר זו גרמה לקהל להניח שהשחקן והייצוגים האחרים (המרק, הילדה והנפטרת) נמצאים באותו חלל, וכי השחקן מגיב אל הדברים שסביבו. מסקנתו של קולשוב הייתה כי בעזרת עריכה של ייצוגים בזה אחר זה יכול היוצר לכוון את הקהל ולשלט במחשבותיו וברגשותיו.³³

סרטון: התפתחות המונטאז' הסובייטי

תלמידיו של קולשוב, הבמאים סרגיי אייזנשטיין (Sergei Eisenstein, 1898-1948) ודזיגה וורטוב (Dziga Vertov, 1896–1954), המשיכו ופיתחו את שיטת המונטאז' ויצרו סרטים הנחשבים ליצירות מופת של הקולנוע העולמי. בניגוד לעריכה האמריקאית, ההוליוודית, השואפת כאמור להרמוניה ולרציפות, העריכה בסרטים הסובייטיים מבליטה מתח וניגוד, לצורך יצירת דרמה והעברת מסרים גלויים וסמויים. כך למשל ניתן לראות כיווני תנועה שונים דווקא בין צילום לצילום או בתוך התמונות עצמן, הבדלי תאורה חזקים, קומפוזיציות מנוגדות, וכדומה.

יצירות לדין:

[סרגיי אייזנשטיין, סצנת מדרגות אודסה, "אוניית הקרב פוטיומקין", 1925](#)
[דזיגה וורטוב, האיש עם מצלמת הקולנוע, 1929 \(5 הדקות הראשונות\)](#)

32 כך למשל הגדיר הבמאי הרוסי ויסלודוב פודובקין את הסרט כבונה "זמן מרחבי חדש". לפי פודובקין, הזמן הקולנועי הוא תוצאה של המונטאז' הקולנועי והוא אינו חיקוי או ביטוי לזמן הריאלי במציאות אלא לזמן תודעתי, מקוטע וסובייקטיבי של הבמאי. ייחודו של המדיום הקולנועי הוא אפוא באפשרות ליצור נרטיב הנראה כמציאותי, אך למעשה הוא תרגום ישיר של תודעתו של הסובייקט היוצר את הסרט. ראו: צבי רפאלי, שם, עמ' 159.

33 ראו: אילן אבישר, שם, עמ' 50.

סיכום

חלק זה דן בהתגבשות השפה החזותית הקולנועית החדשה בעקבות המצאת המצלמה והמקרנה של הראינוע והקולנוע.

ראינו כי כבר בתחילת הדרך ניתן להבחין בין שני כיווני התפתחות מרכזיים:

1. **תיעוד התנועה והמציאות** – כפי שבא לידי ביטוי בסרטיהם של אדיסון והאחים לומייר, כיוון שהוביל להתפתחות הקולנוע התיעודי.

2. **בידור, נרטיב מורכב ואשליה** – כפי שבא לידי ביטוי בסרטיו של מלייה, כיוון שהוביל להתפתחותה של תעשיית הקולנוע הבידורי וסרטי הפנטזיה.

לאחר מכן דנו בהתפתחות אבני היסוד של השפה החזותית הקולנועית:

1. **מימד החלל**: היכולת לעוות ולבנות את החלל לפי רצונו של הבמאי, ללא תלות בחלל ממשי, **ועם זאת ליצור אשליה אמינה של רצף חללי**.

2. **מימד הזמן**: היכולת לעוות ולבנות את מימד הזמן לפי רצונו של הבמאי, ללא כל תלות בזמן ממשי, **ועם זאת ליצור אשליה אמינה של זמן רציף**.

ראינו כי הצילום הוא הכלי המרכזי בבניית החלל הקולנועי וכי הוא מוגדר באמצעות שלושה מרכיבים חזותיים עיקריים:

א. **גודל הצילום**.

ב. **זווית הצילום**.

ג. **תנועות המצלמה**.

לבסוף ראינו כי העריכה היא הכלי המרכזי בבנייה ובהגדרה של הזמן הקולנועי באמצעות חיבור הקטעים השונים של הסרט. הכרנו שלושה תהליכי עריכה בסיסיים:

1. **חיבור פשוט של קטעים** באמצעות מעברים שונים המעידים על מעבר זמן (קאט, דיזולב, פייד).

2. **עריכה אנליטית** – השיטה האמריקאית המנסה ליצור רצף זמן ברור וחלק, המשכיח מהצופה את המציאות ומכניסו אל המציאות של הסרט.

3. **המונטאז' הסובייטי** – היוצר קיטועים וניגודים ברצף כדי לגרום לצופה להבין ולהפנים מסרים ורעיונות אידיאולוגיים.

ב.2.4. תגובות הכלים המסורתיים – הציור, האיור והצילום

הקדמה

חלק זה עוסק בשינויים בשפה החזותית של הציור, האיור והצילום בתקופת המצאת המצלמה והמקרנה של הראינוע והקולנוע.

הרעיון המרכזי בדיון הוא כי תיאור התנועה והוספת מימד הזמן והנרטיב המשתנה לשפה החזותית יצרו קודים חדשים שחדרו והשפיעו גם על המדיות המסורתיות.

בעקבות כך ניתן לזהות שני סוגי תגובה מנוגדים מצד יוצרים בתחומי הציור, האיור והצילום:

1. ניסיון להטמיע את הקודים החזותיים החדשים בשני אופנים עיקריים:
 - א. חקר מימד הזמן והחלל באמצעות אנליזה שלהם למרכיביהם היסודיים.
 - ב. פיתוח נרטיב בדיוני המתרחק מהממשות הנראית אל הפנטזיה.
2. ניסיון לגבש שפה חזותית חדשה שתבדל את הציור, האיור והצילום מהקודים החזותיים החדשים של הראינוע והקולנוע, בעיקר באמצעות התנתקות מוחלטת מהממשות הנראית ומכל יסודות נרטיביים:
 - א. הפשטה אקספרסיבית.
 - ב. הפשטה גיאומטרית.

הדיון בתגובות הכלים המסורתיים כולל יצירות חובה.

הדיון ביצירות יציג את הרעיונות המרכזיים של כל אחת מהתנועות ומהמגמות הנדונות וימחיש אותם באמצעות ניתוח היצירות.

יצירות החובה מופיעות במסגרת כתומה, תחת הכותרת "יוצרים לדיון" או "יצירות לדיון".

דיון וסיכום על היוצרים המרכזיים ויצירותיהם ניתן למצוא בחומרי הלימוד.

אין צורך להתעכב על היסטוריה של הזרמים או היוצרים השונים. יש להתמקד ביצירות ובאופן שבו הן מתייחסות לשפה החזותית ולקודים החזותיים של הראינוע והקולנוע כדי להעביר את המסרים והרעיונות של היוצרים. הרעיונות המרכזיים שיש ללמד בכיתה מופיעים בסיכום חלק זה. הזמן המומלץ לדיון בתגובות הכלים המסורתיים – 14 שעות.

ניסיון להטמיע את השפה החזותית של הראינוע והקולנוע

הקודים החזותיים של חקר מימד הזמן והחלל והנרטיב הבדיוני

העיסוק בשאלת הוספת מימד הזמן, החלל ונרטיב לייצוגים חזותיים הוא עתיק יומין. כבר בציורי המערות ניסו היוצרים ליצור תחושה של תנועה ומקום ולספר סיפור. יתר על כן, כפי שראינו, השפה החזותית שהתפתחה בעקבות המצאת הראינוע לקראת סוף המאה התשע-עשרה ובתחילת המאה העשרים שמה דגש במחקר צורני של מימד הזמן והתנועה כביטוי לרוח התקופה.

רוח תקופה זו באה לידי ביטוי גם במדיות הוותיקות יותר – הציור, האיור והצילום. בהשפעת הקיטועים והחיתוכים של מצלמת הקולנוע ומהירות המעבר בין זמנים וחללים התפתחה שפה חזותית שמדגישה ריבוי נקודות מבט, תיאור תנועה באמצעות קיטועים וחיתוכים של הממשות, שכפול של דימויים, טשטוש היוצר תחושת תזזיתיות ומהירות, שימוש בקולאז' ובפוטומונטאז', יצירת חיבורים אסוציאטיביים בין ייצוגים המרמזים על נרטיב והתמקדות בנושאים הקשורים לעירוניות, לטכנולוגיה ולתעשייה.

את ניסיונות הטמעת השפה החזותית של מצלמת הראינוע והקולנוע על הציור, האיור והצילום המסורתיים ניתן לראות בשני אופני ביטוי שונים זה מזה:

1. ביטוי מימד הזמן והחלל באמצעות חקירה אנליטית של תנועה וצורה – שפה חזותית חדשה העושה שימוש בפירוק הממשות למרכיביה הצורניים:

- **פירוק והרכבה של החלל:** יצירת קיטועים, חיתוכים ונקודות מבט שונות באותה תמונה ועריכתם מחדש לכדי תמונה אחידה. מקורם של קודים חזותיים אלו בסוף המאה התשע-עשרה אצל סזאן, אך הם התפתחו בעיקר אצל היוצרים הקוביסטים [פבלו פיקסו](#) ו'[ג'ורג' בראק](#), והשפיעו על יוצרים רבים אחרים וביניהם הפוטוריסטים האיטלקים כמו [אומברטו בוצ'יוני](#) ו'[לואיג'י רוסולו](#), אמני האוונגארד הסובייטי כמו הציירת והמעצבת נטליה גונצ'רובה, מעצבים כמו צ'רלס לופוט, ג'וזף בינדר, ז'אן דויד וג'פ גריסוולד, וצלמים כמו פול סטראנד, אלווין לנגדון קובורן, מרגרט ווטקינס והצלם הישראלי האיקוני זולטן קרורג.
- **שימוש בהכפלה של חלקי תנועה ומכתן ייצוג חזותי לאנרגיות בלתי נראות:** קוד חזותי העושה שימוש בחזרה על חלקי תנועה של אותו ייצוג שוב ושוב, באותה תמונה. החזרה מיועדת ליצור תחושת תנועה המדמה מעבר של זמן, ובכך מגבירה את היסודות הנרטיביים של התמונה. בנוסף לתיאור התנועה מופיעים גם ניסיונות לייצג גלי קול וגלי אור. בצילום מאפיין קוד חזותי זה את הכרונופוטוגרפיה של צלמים כמו מאן ריי, תומס אקינס, אטיין ז'ול מארי וג'ורג' דמאני. בציור מאפיין קוד חזותי זה את הפוטוריזם של בוצ'יוני ורוסולו ומופיע גם אצל יוצרים כמו מרסל דושאן ובאיור של מעצבים כמו האבינדן אשלי.

2. פיתוח נרטיב בדיוני המתרחק מהממשות הנראית אל הפנטזיה – יוצרים אשר ברוח הראינוע והקולנוע הבדיוני מציגים ממשות בדיונית המתרחקת מהממשות הנראית באמצעות אימוץ של טכניקת המונטאז' – שילוב של ייצוגים שאינם מתחברים במציאות כך שתיווצר משמעות חדשה במוחו של הצופה. קוד חזותי זה אופייני לתפיסה הסוריאליסטית במדיות השונות. בציור אצל יוצרים כמו דאלי, מגריט, דה קיריקו, פרידה קאלו והלן לונדברג, בעיצוב אצל יוצרים כמו פול קולין, גרהם סותרלנד, ליאונטו קפילו וג'ורג' מוריס, ובצילום אצל יוצרים כמו מאן ריי ואדמונד קסטינג.

כעת נפרט את האופן שבו נעשה שימוש במדיות השונות בכל אחד משני אופני הביטוי שמנינו לעיל:

1. ביטוי מימד הזמן והחלל באמצעות חקירה אנליטית של תנועה וצורה.

2. פיתוח נרטיב בדיוני המתרחק מהממשות הנראית אל הפנטזיה.

1. ביטוי מימד הזמן והחלל באמצעות חקירה אנליטית של תנועה וצורה

פירוק והרכבה של החלל – הקוביזם והשפעותיו

תנועת הקוביזם היא ללא ספק אחת מתנועות האוונגרד החשובות ביותר במאה העשרים. חשיבותה נעוצה במהפכות השפה החזותית שלה בכל הקשור לתיאור דמות האדם בפרט ויחסי דימוי רקע בכלל. באופן כללי מאוד ניתן לומר כי [פבלו פיקסו](#) (Pablo Picasso, 1881 – 1973) ו'[ז'ורז' בראק](#) (Georges Braque, 1882–1963), שני האמנים שניסחו את העקרונות הקוביסטיים, התייחסו אל החלל והזמן ואל אופן התיאור שלהם בצורה בדרך חדשה ומהפכנית שלא נראתה כמוה בתולדות האמנות. הם פירקו את החלל ואת הדמויות והחפצים הממוקמים בו לגורמים, ערבבו אותם זה בזה ויצרו תמונות המציגות חללים וזמנים שונים באופן סימולטני.

הקשר בין רעיונות הקוביזם לשפה החזותית של הראינוע

גישה מהפכנית זו לתיאור חזותי שינתה לגמרי את השפה החזותית והשפיעה על יוצרים בכל המדינות.³⁴ אין ספק כי גישתם של הקוביסטים הושפעה מהתפתחות הטכנולוגיה החזותית של הראינוע והקולנוע. החוקרת והאוצרת ברניס רוז עמדה על הקשר המשמעותי בין השפה הקולנועית להתפתחות הקוביזם בתערוכה "[פיקסו, בראק וראשית הקולנוע בקוביזם](#)" שאצרה בשנת 2007 בגלריה Pace לאמנות מודרנית בניו יורק. בקטלוג התערוכה עב הכרס הסבירה רוז כי הסגנון שפיתחו שני היוצרים, פיקסו ובראק, הושפע ישירות מהשפה הקולנועית בכלל ומהאופן שבו היא העניקה משמעות חדשה לחלל ולזמן בתוך הטקסט החזותי. הקוביזם, על פי רעיון זה, הוא התרגום המוחשי של הציור לתפיסת הזמן והחלל בקולנוע ולאופן שבו מוצגת בו פעולתה של הדמות האנושית.

נקודה למחשבה והרחבה

בשל חשיבותו להבנת הקשר שבין הקוביזם לקולנוע מובא כאן תרגום תקציר קטלוג התערוכה של רוז.³⁵

ללא ספק, הקוביזם הוא אחת התופעות השאפתניות והייחודיות בתולדות האמנות החזותית. זה היה הניסיון המשמעותי הראשון של ציירים להביא לידי ביטוי התפתחויות טכנולוגיות חדשות המציגות תנועה... מהרגע שהופיעו לראשונה דמויות נעות על המסך והדהימו את הצופים לא יכלו עוד הציירים להתעלם מהטכנולוגיה החדשה ומתיאור הגוף האנושי והתנועה שהיא הביאה לעולם.

אדיסון המציא את הסרט, והאחים לומייר, בעזרת הסינמטוגרף, הפכו אותו למוצר שניתן להציגו לקהל רב בו-זמנית. מנקודת מבט חברתית הייתה זו ההמצאה החשובה ביותר בהיסטוריה לתיעוד המציאות וליצירת פנטזיה. הסרטים יצרו מהפכה באופן שבו אנו חווים את העולם מבחינת זמן וחלל.

פיקסו ובראק היו מהמעריצים הראשונים של הקולנוע המתהווה באירופה. בשנת 1896 צפה פיקסו בברצלונה בסרט הראשון בחייו. הוא היה בן חמש-עשרה, ומיד התאהב במדיום. בראק צפה גם הוא בהקרנות הראשונות בצרפת. בתחילת המאה העשרים התפתחה תרבות שלמה סביב הסרטים, ובשנת 1907 הוכרז הראינוע כחלק מרכזי במורשת הלאומית הצרפתית. כאשר בראק ופיקסו נפגשו בפריז באותה שנה היו שניהם מעורים מאוד בתרבות הסרטים שהתפתחה בעיר. יחד הבינו שניהם שכל חזון חדש למבע אמנותי חייב להיות קשור במדיום החדש. מגוון האפשרויות החדשות שיצרו הסרטים, וכן התחביר המהפכני ששבר לחלוטין את מוסכמות הזמן והחלל ואפשר להציג יחד זמנים וחללים שונים היו לגבי הציור שלהם אתגר חדש ומלהיב.

שני האמנים החלו בניסיון להטמיע את שפת הקולנוע במדיום של הציור. מה שהם ראו וחשו בסרטים היה עולם שנצפה מבעד למכשיר מתווך: עדשות, אור שמקרין סדרה של צילומים נייחים שצולמו מבעד למסגרת מלבנית

34 לקוביזם נודעה השפעה רבה מאוד על האדריכלות, על השירה, על המוזיקה וכמובן על זרמים בציור. בכל המקרים השפעת הקוביזם נוגעת לאופן שבו באים לידי ביטוי החלל והזמן במדיות אלו. בהשפעת הקולנוע ניסו היוצרים השונים ליצור גרסאות שונות של האחדה בין זמנים ובין חללים שונים לכדי אמירה כוללת אחת. ראו: אמוץ גלעד, מודרניזם בשלוש תנועות, על הקוביזם, הפוטוריזם והסוריאליזם, תל-אביב, 2010, עמ' 59–80.

35 See: Bernice Rose, Picasso, Braque, and Early Film in Cubism, the Brooklyn Rail, 07/09/17

<https://brooklynrail.org/2017/09/criticspage/Picasso-Braque-and-Early-Film-in-Cubism-September-2017>

קטנה והוזנו אל תוך המקרן. תחושת התנועה נוצרה בעזרת סיבוב ידית מכנית שגרם להתחלפות בקצב קבוע של תמונה/חושך/תמונה וכן הלאה. הסרט יכול היה להיות מוקרן במהירויות שונות. בתוך אולם ההקרנה הצופה הובל באמצעים טכנולוגיים אל עולם חדש, עולם של חלל המיוצר באמצעים מכניים, עולם הנראה רק בחושך. הצופים התמסרו לעולם חדש זה, ובשלים הראשונים הטכנולוגיה עצמה הייתה מוקד ההתעניינות וההתלהבות שלהם – ובאותה מידה של היוצרים הקוביסטים. התמונה הקולנועית שנכפתה על הדמויות החיות יצרה בשביל הקוביזם סוג חדש של תיאור בני אדם – יצורים שחלקם אנושיים וחלקם מכניים, המתוארים תוך כדי תנועה.

הסגנון, שהתפתח בין 1907 ל-1914, החל ב"עלמות מאווניון", מראה כיצד פיקסו ובראק, יחד ולחוד, פיתחו את השפה הקולנועית בציור. הם השתמשו בשפה של הקולנוע כמערכת של מרכיבים חזותיים שבאמצעותה ערערו את היסודות של מוסכמות התיאור המקובלות והמציאו אותן מחדש. כל ציור הפך להזדמנות להמציא ולפתח טכניקות ואסטרטגיות חדשות להצגת המציאות. הקוביזם היה מהפכה אסתטית, וכל ציור היה עוד צעד בשינוי עמוק של הצורה והשפה החזותית באמנות.

מאפייני הקוביזם השואבים משפת הראינוע:

באופן כללי ניתן לחלק את התפתחות השפה החזותית הקוביסטית לשלושה שלבים. בכל אחד מהשלבים התפתח קוד חזותי אופייני לו, השואב משפת הראינוע:

1. חקר מימד הזמן על ידי הצגת נקודות מבט שונות בו-זמנית:

קוביזם פיסולי (אפריקאי), 1907-1908: שלב שבו מפורקים הייצוגים בדמיונו של הצייר לצורות גיאומטריות ונבנים על ידו מחדש על גבי הבד, כך שנשמרת צורתם הכללית אך הם נצפים בו-זמנית מכמה נקודות מבט. בכך מנסים הציירים הקוביסטים להמחיש את מימד הזמן. בשלב זה עדיין נשמרת ההפרדה בין רקע לייצוג, אך החלל, כמו הזמן, הופך לשטוח וגיאומטרי גם הוא. בשלב זה מצטמצמת פלטת הצבעים לשני צבעים עיקריים – חום לייצוגים וירוק לרקע. שם השלב, פיסולי ואפריקאי, ניתן בשל הדמיון של הייצוגים השונים לפסלי עץ נפחיים המזכירים פסלים אפריקאיים ובשל השימוש של האמנים במסכות אפריקאיות ואיבריות בתיאור תווי הפנים של הדמויות.

2. חקר מימד החלל על ידי האחדה בין רקע לייצוג:

קוביזם אנליטי, 1909-1912: שלב שבו מתפרקות הצורות לקצעים גיאומטריים ונוצר ערבוב כמעט מוחלט בין הייצוג לרקע. בתחילה הפירוק עדיין שומר על המראה הכללי של הדמות, ובהמשך (בתקופה שלעיתים מכונה הקוביזם הסימולטני) מאבד הדימוי את צורתו המקורית ומתערבב לחלוטין ברקע, כך שאי אפשר לזהותו עוד. בשלב זה מצטמצמת פלטת הצבעים עוד יותר, והופכת למעין חום-שחור בתיאור הצורות ולגוון צהבהב לייצוג זווית נפילת האור עליהן. הצבעוניות הכמעט מונוכרומטית מזכירה את הצבעוניות של הסרטים באותה תקופה, אך גם מגבירה את פירוק החלל וערבובו עם הייצוגים השונים, כך שנוצר מימד חללי וזמני חדש. ההפשטה שהגיעו אליה האמנים מכונה לעתים "משבר הקוביזם", מפני שזו לא הייתה כוונתם המקורית. מטרתם הייתה ליצור זמן וחלל חדשים, ההולמים את התקופה ואת השפה החזותית שהתפתחה בעקבות המצאת הראינוע, ולא להעלים את האובייקטים המתוארים. עקב כך התפתח בקוביזם השלב השלישי, ובו ניסו היוצרים "לבנות מחדש" את החלל שהתפרק.

3. חיבור מחדש של המציאות באופן דיאלקטי כמו המונטאז':

קוביזם סינתטי, 1912-1914: המושג "סינתטי" מתייחס לרעיון הסינתזה: חיבור מחדש של החלל שהתפרק בשלב השני. כדי לעשות כן פיתחו הקוביסטים את התשובה שלהם למונטאז' הקולנועי – הקולאז'. למעשה מדובר בהדבקה וחיבור של דימוי שלם, בדרך כלל דו-ממדי, אך לעתים גם חפץ תלת-ממדי, על גבי הציור. החיבור משמש כייצוג של הממשות, אך כמו המונטאז' בסרט, הקולאז' מחדיר לציור משמעויות חדשות הנגזרות מעצם החיבור – הסינתזה בין שני ייצוגים שונים זה מזה בכול – בטכניקה, במקור שממנו נוצרו ובמשמעותם.

יצירות לדין:

אמנות

[פיקסו, אישה עם מנדולינה, שמן על בד, 1910, 73.6x100.3 ס"מ](#)
[ז'ורז' בראק, מנדורה, שמן על בד, 1909-1910, 71.1x55.9 ס"מ](#)
[פיקסו, טבע דומם עם מקלעת קש, 1912, טכניקה מעורבת, 35x27 ס"מ](#)
[חואן גרי, טבע דומם עם מפת ריבועים, שמן על בד, 1915, 89.3x116.5 ס"מ](#)

עיצוב

[צ'רלס לופוט, פרסומת ליין, כרזה, 1938](#)
[ויקטור בובריצ'י, שער לעיתון הניו יורקר, 6 בפברואר 1926](#)
[ג'וזף בינדר, כרזה לפסטיבל מוזיקה, 1924](#)
[ז'אן דויד, כרזה לעידוד התיירות בישראל, 1950](#)

צילום

[פול סטראנד, הפשטה, תצלום, 1916](#)
[פול סטראנד, חצר גיאומטרית, תצלום, 1917](#)
[אלווין לנגדון קובורן, וורטוגרף, תצלום, 1917](#)
[מרגרט ווטקינס, עיצוב-זוויות, תצלום, 1919, 16.2x21.1 ס"מ](#)
[דיוויד הוקני, אמא, תצלום, 1982](#)

השפה הקוביסטית חוללה שינוי משמעותי בשפה החזותית לאורך המאה העשרים כולה והשפיעה גם על האיור וגם על הצילום. בעקבות פירוק מימד החלל הקוביסטי ניתן לראות התפתחות משמעותית נוספת של השפה החזותית, הפעם בתנועה הפוטוריסטית ששמה דגש רב יותר במימד הזמן.

שימוש בהכפלת ייצוגים ומתן ייצוג חזותי לאנרגיות בלתי נראות – הפוטוריזם והשפעותיו

התנועה הפוטוריסטית התפתחה באיטליה בין 1909 ל-1914 עקב תסכול מתמשך בגין ירידתה של איטליה מגדולתה כמעצמה תרבותית ופוליטית באירופה בתחילת המאה העשרים.

המשורר [פיליפו תומסו מארינטי](#) (Filippo Tommaso Marinetti, 1876–1944) פרסם בשנת 1909 את מניפסט התנועה הפוטוריסטית (מלשון עתיד), וקרא בו להרס הבורגנות והעולם הישן ולמלחמה שתשיב את גדולתה של איטליה: "אל לנו להתבונן לאחור... הזמן והחלל מתו אתמול... אנו רוצים להכחיד את המוזיאונים, את הספריות, להילחם במוסריות, בנשיות, בכל מורכב לב... אנו רוצים לשחרר את איטליה משחיתות המורים, הארכיאולוגים, מורי הדרך וסוחרי העתיקות... הציתו אש במרתפי הספריות, הציפו במי התעלות את מרתפי המוזיאונים, נתצו את יסודות הערים הנערצות. "אנו מצהירים בזאת כי תפארת העולם התעשרה ביופי חדש: יפי המהירות... מכונות שואגותהדהרת כמו על סרט של מכונת ירייה עולה ביופייה על ניקה מסמותרקיה. נהלל את הערים החדשות... את משברי המהפכות... את הרטט הלילי של מחסני הנשק ושל המספנות השרויות באור הירח החשמלי... את תחנות הרכבת... את בתי החרושת... את הספינות... את הקטרים השועטים על המסילה כסוסי פלדה... את טיסת האווירונים. "אנו רוצים להעלות על הנס את המלחמה – ההיגיינה היחידה של העולם – את הצבאיות, את אהבת המולדת, את הג'סטה ההרסנית של האנרכיסטים, את האידיאות היפות שלמען מתים, ואת הבוז לנשים."³⁶

הקשר בין רעיונות הפוטוריזם לשפה החזותית של הראינוע

במניפסט הטכני של הספרות הפוטוריסטית שכתב מארינטי ב-1912 הוא הסביר את חשיבות השפה החזותית של הראינוע לפיתוח הרעיונות של הפוטוריזם: "הראינוע מגיש לנו ריקודו של חפץ, המתחלק ומתרכב מחדש ללא התערבותו של אדם. הוא מראה לנו אחורנית את קפיצתו של שחיין שרגליו עולות מן המים ושבוב במעוף נמרץ לקרש הקפיצה. הוא מראה לנו אדם שמהירותו 200 קילומטר בשנייה. אלו תנועות חומר בלעדיות שחוקי האינטליגנציה אינם חלים עליהן ועל כן הן משמעותיות לאין ערוך."³⁷

בעקבות קריאתו של מארינטי פרסם האמן האיטלקי [אומברטו בוצ'יוני](#) (Umberto Boccioni 1882-1916) בשנת 1910 את "המניפסט הטכני של הציור הפוטוריסטי" ובו כתב כי הציור הוא: "סינתזה של צורה-צבע... דינאמיזם פלסטי. מצבי נפש. קווים, כוח, טרנסצנדנטיזם פיזי. ציור מופשט של צלילים, רעשים, ריחות, משקלות וכוחות מסתוריים. חדירה הדדית וסימולטניות של זמן, חלל, רחוק-קרוב, חיצוני-פנימי, חוויה-חלום... אמנות של שאון."³⁸

שנתיים מאוחר יותר (1912) כתב בוצ'יוני את המניפסט הטכני של הפיסול הפוטוריסטי, ולפיו: "על הפיסול להעניק חיים לאובייקט באמצעות חדירה ממשית, שיטתית ופלסטית לחלל, כיוון שאף אחד לא חושב עוד שאובייקט אחד מסתיים במקום שמתחיל אחר ושגופנו מוקף בחפצים – בקבוקים, מכונות, בתים, עצים, כבישים – שאינם חותכים דרכו ומחלקים אותו לעיקולים וערבסקות.

"פסל פוטוריסטי יגלם את היסודות המתמטיים והגיאומטריים המופלאים הבאים לידי ביטוי בחפצים של תקופתנו. חפצים אלו לא יונחו ליד הפסל כאטרבוטים או קישוטים, אלא, בעקבות חוקי ההרמוניה החדשים, יוטמעו בקווי השרירים של הגוף. כך, מכתפו של המכונאי יבלוט גלגל המכונה, וקו השולחן יחדור לראשו של הקורא."

בשני המניפסטים בולט הרעיון המרכזי של הפוטוריזם, המקשר אותו לשפה החזותית החדשה של הראינוע: תיאור מימד הזמן באמצעות תנועה.

36 ראו: הדס נורית, עיונים באמנות המאה העשרים, תל-אביב, 1998, עמ' 124–125.

37 ראו: הרשב בנימין, מניפסטים של מודרניזם, תל-אביב, 2001, עמ' 24–25.

38 ראו: הרשב בנימין, שם, עמ' 21.

נקודה למחשבה והרחבה



הקשר בין הפוטוריזם האיטלקי ובין הראינוע היה ברור לבני התקופה. כך, למשל, המשורר האמריקאי עזרא פאונד (Ezra Pound, 1885–1972) שטען במכתב לסופר האירי ג'יימס ג'ויס (James Joyce, 1882–1941) כי הפוטוריזם הוא "סרט המאוחה לתוך ציור", כך הצייר, המשורר והמבקר ואנדיהאם לואיס (Wyndham Lewis, 1882–1957) שטען כי הפוטוריזם הוא "חיקוי היסטרי ומבולגן של הראינוע". וכך, בשנת 1917, לאחר שצפה בתערוכת יחיד של הצייר הפוטוריסטי ג'ינו סוואריני, כתב מבקר האמנות צ'רלס קאפין (Charles Henry Caffin, 1854 – 1918) את הביקורת הבאה: "תחושת התנועה באה לידי ביטוי. התחושה מול הציורים היא של אדם היושב בתוך רכבת ורואה את המראות חולפים על פניו ומשתנים כל הזמן במהירות. הציור מייצג ערבוב של ראינוע עם אפקט קלידוסקופ."³⁹

מאפייני הפוטוריזם השואבים משפת הראינוע

הפוטוריסטים שאבו מהקוביזם את רעיון פירוק הצורות ועירוב הדימוי והחלל. אולם עניינם העיקרי היה דווקא בהמחשת מימד הזמן באמצעות תנועה. כדי להמחיש את מימד הזמן והתנועה השתמשו הפוטוריסטים בשתי שיטות עיקריות:

1. **הכפלה של הדימוי בשלבי תנועה שונים:** קוד חזותי זה, הכפלת הדימוי, מתקשר ישירות לראינוע ולצילום: כפי שראינו, הראינוע מורכב למעשה מסדרת תמונות, שכל אחת מהן מתארת חלק מתנועה. הרצת התמונות בזו אחר זו יוצרת את אשליית התנועה. הפוטוריסטים השתמשו בסדרת התמונות זו על גבי זו באותו ציור, כפי שעשו גם צלמי הכרונופוטוגרפיה. זו גם הסיבה לכך שהמשורר האמריקאי עזרא פאונד כינה את הפוטוריזם "סרט המאוחה לתוך ציור".
2. **קווי כוח:** שימוש בקווים שקופים, כמעט בלתי נראים, שבאמצעותם מבקשים הפוטוריסטים לתאר אנרגיות של קול ותנועה. קווים אלו אופייניים גם הם לצילומי הכרונופוטוגרפיה, לסרטי אנימציה וכן לסרטים בהילוך מהיר. קוד חזותי זה, של קו דקיק או שקוף המייצג תנועה מהירה ואנרגיה, הוא ככל הנראה הסיבה לכך שהמבקר ואנדיהאם לואי כינה את הפוטוריזם "חיקוי היסטרי ומבולגן של הראינוע".

כמו במקרה של הקוביזם, גם הקודים החזותיים הייחודיים של הפוטוריזם השפיעו על השפה החזותית של תקופתם, וניתן למצוא להם הדים בכל תחומי המדיה החזותית.

³⁹ See: Aiken, Edward. "The Cinema and Italian Futurist Painting." *Art Journal* 41, no. 4 (1981): 353-57. doi:10.2307/776446., p. 353



יוצרים ויצירות לדין:

אמנות

[אומברטו בוצ'יוני, דינמיזם של שחקן כדורגל, שמן על בד, 1913, 193.2x201 ס"מ](#)
[אומברטו בוצ'יוני, רעשי הרחוב חוזרים אל הבית, שמן על בד, 1911, 100x100.6 ס"מ](#)
[לואיג'י רוסולו, מוזיקה, שמן על בד, 1911, 140x225 ס"מ](#)
[לואיג'י רוסולו, דינאמיזם של מכונת, שמן על בד, 1912-1913, 143.9x108 ס"מ](#)
[נטליה גונצ'רובה, הרוכב, שמן על בד, 1913, 78x105 ס"מ](#)
[מרסל דושאן, עירום יורד במדרגות 2, שמן על בד, 1912, 147x89.2 ס"מ](#)
[אריה לובין, דמויות, גירים ופסטרל על נייר, שנות העשרים, 55x90 ס"מ](#)

עיצוב

[ג'פ גריסוולד, גסי הרוח יורדים במדרגות, קריקטורה בעיתון The Evening Sun, 1913](#)
[האבינדן אשלי, כרזת פרסומת לסלט פירות אנו, 1927](#)
[אומברטו די לורנצו, חברת התעופה האיטלקית, כרזה, 1935, 100x60.2 ס"מ](#)
[צ'ארלס לופוט, פרסומת ליין, כרזה, 1938](#)

צילום - כרונופוטוגרפיה

[תומס אקינס, גבר רץ שמאלה, תצלום, 1885](#)
[תומס אקינס, קפיצת מוט שמאלה, תצלום, 1885](#)
[אטיין ז'ול מארי, גבר הולך, תצלום, 1890-1891](#)
[מאן ריי, דושאן יורד במדרגות, תצלום, 1915](#)
[אליוט אליסופון, דושאן יורד במדרגות, תצלום למגזין לייף, 1952](#)
[ג'ורג' דמאני, המפגש, תצלום, 1906, 17.5x26.5 ס"מ](#)
[זולטן קרוגר, פועלים שבים מיום עבודה בשדות עמק חפר, תצלום, 1938](#)

2. פיתוח נרטיב בדיוני המתרחק מהממשות הנראית

צירופים של מציאויות שונות ויצירת פנטזיות – הסוריאליזם והשפעותיו

המושג סוריאליזם מתייחס בראש ובראשונה לתפיסת עולם ולא דווקא לסגנון חזותי. הלך הרוח הסוריאליסטי היה ביטוי מחאתי לרוח התקופה שבה התפתח – סוף מלחמת העולם הראשונה. ניתן לומר כי הסוריאליזם במהותו הוא דחיית ההיגיון והסדר המודרניסטי בעקבות ההרס והזוועות של המלחמה. הלך רוח זה, שהחל להיווצר בתקופת המלחמה עם תנועת הדאדא, הלך והתגבש עם סוף המלחמה לכדי אמירה ברורה: במקום ההיגיון והסדר המודרניסטי שהובילו את האנושות כמעט להשמדה עצמית, הסוריאליסטים קראו ליצירת "מציאות-על", כזו המחברת בין מציאות ואשליה, מודע ותת-מודע, היגיון וחוסר היגיון.

את המונח סוריאליזם טבע המשורר [גיום אפולינר](#) (Guillaume Apollinaire, 1880–1918), כשנה לפני מותו (1917). המונח הופיע בהקדמה לתוכנייה של מופע הבלט הקוביסטי "[תצוגה](#)" (Parade), שהתקיים בתיאטרון שאטאלט בפריז. המופע האוונגרדי היה כולו ביקורת חתרנית כנגד זוועות מלחמת העולם הראשונה, וכלל גם ציטוטים והתייחסויות רבות לסרטי הראינוע של התקופה.⁴⁰ על פי אפולינר, הסוריאליזם הוא ביטוי לרוח החדשנות המודרנית – הקדמה האנושית המתפתחת באמצעות חיבורים חדשים, החורגים מהמקובל במציאות ובעזרתם נוצרת "מציאות-על".⁴¹

רעיון זה אומץ וחוּדד על ידי המשורר הצרפתי אנדרה ברטון (André Breton, 1896–1966) שכתב במניפסט הסוריאליסטי שכתב ב-1924 את ההגדרה המקובלת לסוריאליזם: "סוריאליזם. שם עצם, זכר. אוטומטיזם נפשי טהור שבאמצעות מתכוונים להביע – בין בדיבור, בין בכתיבה ובין בכל אופן אחר – את המהלך הממשי של המחשבה. זוהי הכתבתה של המחשבה, כשהיא נעדרת כל שליטה מכוונת מצד השכל ומנוערת מכל דאגה אסתטית או מוסרית. אנציקלופדיה: פילוסופיה. הסוריאליזם נשען על האמונה במציאות הנעלה יותר של צורות אסוציאטיביות מסוימות שהזנחו עד כאן, האמונה בכל יכולתו של החלום, במשחקה נטול התכלית של המחשבה. הוא נוטה להרוס סופית את כל המנגנונים הנפשיים האחרים, ולבוא תחתם בניסיון לפתור את בעיות החיים העיקריות."⁴²

גם ברטון, כמו אפולינר, רואה בסוריאליזם הלך רוח ותהליך יצירתי, ולא סגנון בעל מאפיינים מובחנים. מבחינתו, גאונות אמיתית הייתה מאז ומעולם סוריאליסטית ונעוצה בחדשנות ובהיבורים המהפכניים של יסודות זרים זה לזה: "ומובן כי על פי בדיקה שטחית בלבד יצירותיהם של משוררים רבים עשויות היו להיחשב סוריאליסטיות, החל בדנטה ואף שייקספיר, ברגעיו היותר טובים. במרוצת ניסיונותיי השונים למצוא נוסחה תמציתית של הדבר המכונה שלא כהלכה 'גאונות', לא מצאתי מאומה שאפשר ליחסו, בסופו של דבר, לתהליך כתיבה שונה מזה."⁴³

40 מופע בלט אוונגרדי שבהכנתו השתתפו גדולי היוצרים האוונגרדים של התקופה: הצייר פבלו פיקסו (Pablo Picasso, 1881–1973), המלחין אריק סאטי (Erik Satie, 1886–1925), המשורר ובמאי הקולנוע ז'אן קוקטו (Jean Cocteau, 1889–1963), הכוריאוגרף ליאוניד מסיין (Leonid Miassin, 1896–1979) ולהקת הבלט הרוסי של סרגיי דיאגילב (Sergei Diaghilev, 1872 – 1929). ראו: אמוץ גלעדי, שם, עמ' 111. וכן: רות שחר, המצעד / פאראד, אתר מפגשים מהסוג החזותי.

<http://www1.amalnet.k12.il/sites/Mifgashim/Pages/Parade.aspx>

41 ראו: אמוץ גלעדי, שם, עמ' 111–112.

42 ראו: אנדרה ברטון, המניפסט הראשון של הסוריאליזם, מתוך: רות עמוסי ואיריס ירון (עורכות), דאדא וסוריאליזם בצרפת: אנתולוגיה, תל-אביב, 1992, עמ' 157.

43 ראו: שם.

נקודה למחשבה והרחבה



הלך רוח זה הושפע ישירות ממחקריו של המדען האוסטרי-יהודי זיגמונד פרויד (Sigmund Freud, 1856–1939), שפיתח בעשור הראשון של המאה העשרים את שיטת הטיפול הפסיכולוגי שלו: הפסיכואנליזה. לתורתו של פרויד נודעה השפעה מכרעת על הבנת הנפש האנושית והפסיכולוגיה בכלל, ועל הסוריאליזם בפרט.

באופן כללי מאוד ניתן לומר כי הרעיון המשמעותי ביותר בתורתו של פרויד לגבי הסוריאליסטים היה גילוי התת-מודע וניתוח עבודת החלומות. הרעיון שלפיו תודעת האדם מורכבת גם מתכנים לא מודעים, הכוללים מידע רב הרבה יותר מאשר אנו מודעים אליו, הצית את דמיונם של הסוריאליסטים. לדעתם, אם יצליח האדם "לפתוח" את התת-מודע, הוא יוכל ליצור "מציאות-על" שבה מתערבבים תכנים מודעים ולא מודעים לכדי מציאות אחת, עשירה ומורכבת הרבה יותר מהרגיל.

כדי להגיע לתכנים הלא מודעים פיתחו הסוריאליסטים מגוון שיטות, שגם הן הסתמכו על שיטות הטיפול הפרוידיאניות. השיטה הראשונה היא "כתיבה אוטומטית", דהיינו כתיבה, או שרבוט (במקרה של ציירים), שאינה מתוכננת מראש באופן הגיוני או מודע, אלא אסוציאטיבית וחופשית. כך תיאר ברטון ב-1924 את תהליך הכתיבה האוטומטית: "סלק מקרבך כל הרהור בגאוניותך, בכישרונותיך או בכישרונותיהם של כל האחרים... כתוב מהר, בלא נושא שחשבת עליו מראש, במהירות מספקת שלא לזכור את הנכתב ולא להתפתות לקרוא בו. המשפט הראשון יבוא מאליך... המשך בכך כאוות נפשך, שים מבטחך בטבעו הבלתי נדלה של הרחש. אם אלם גובר עליך פתאום... שבור אותו ללא היסוס בשורה נהירה יתר על המידה. מילה הנראית בעיניך חשודה, שים אחריה אות כלשהי, האות 'ו' למשל, תמיד האות 'ו', והשב את עטרת השרירותיות ליושנה בקביעת אות זו בראש המילה הבאה."⁴⁴

דרך נוספת לחשוף את התת-מודע היא באמצעות תיאור החלומות. לפי פרויד, החלומות הם ביטוי ישיר לתוכן תת-מודע, ולכן סברו הסוריאליסטים כי תיאורם הן במילים והן בתמונות מהווה חלון הצצה אל נבכי נפשו הכמוסים ביותר של האדם.⁴⁵

על פי ברטון, החלום הוא נרטיב מתמשך, ממש כמו סרט, המרכיב רצף שממשיך בכל לילה את הלילה שלפניו, מעין מציאות חלופית למציאות הערה של כל אדם: "בתוך הגבולות שבהם הוא פועל (או פועל לכאורה), החלום הוא ככל הנראה רצף מתמשך, והוא מראה סימנים של ארגון. הזיכרון לבדו נוטל לעצמו את הזכות לעשות בו קטיעות, להתעלם מן המעברים... אפשר שחלומי מן הלילה האחרון הוא המשכו של החלום מן הלילה שקדם לו, וכי בלילה הבא הוא יימשך על פי חוקיות מופתית."⁴⁶

אם כך, הוא קורא לעירוב בין שני מצבי המציאות – זו של הערות וזו של החלום, כך שתיווצר מציאות אחת, מורכבת ועשירה יותר: מציאות-על: "ומאחר שאין כל ראייה לכך שבעת פעילות זו, במצב החלום, מוסיפה ה'מציאות' שמעסיקה אותי להתקיים, ואינה שוקעת בנשייה – מדוע לא אייחס לחלום את אשר אני מסרב לעתים לייחס למציאות, דהיינו, את אותו מצב של ודאות ממנה-ובה, אשר לעת חלום כלל לא עלה על דעתי להכחישו? מדוע לא יהיו ציפיותי מאותות החלום גדולות מציפיותי מדרגת מודעות גדלה והולכת מיום ליום? כלום אין אפשרות לעשות שימוש אף בחלום לשם פתרון שאלות היסוד של החיים? מן הרגע שבו יעמוד החלום לבחינה שיטתית, מן הרגע שבו יהיה בידנו לתאר את החלום בכוליותו, בעזרת אמצעים שעדיין יש להגדירם... כאשר עקמותו תתפתח בקביעות ובשיעור שאין כמותם רשאים אנו לקוות כי המסתורין, שאינם מסתורין, יפנו את מקומם למסתורין הגדול."⁴⁷

44 אנדרה ברטון, חיבור סוריאליסטי מועלה על הכתב, או טיוטה ראשונה ואחרונה, מתוך: רות עמוסי ואיריס ירון (עורכות), דאדא וסוריאליזם בצרפת: אנתולוגיה, תל-אביב, 1992, עמ' 158.

45 ראו: אמוץ גלעדי, מודרניזם בשלוש תנועות, על הקוביזם, הפוטוריזם והסוריאליזם, תל-אביב, 2010, עמ' 121–122.

46 ראו: אנדרה ברטון, המניפסט הראשון של הסוריאליזם, שם, עמ' 222.

47 שם, עמ' 223.

הקשר בין השפה החזותית של הסוריאליזם לקודים החזותיים של הראינוע והקולנוע

הרעיון המרכזי המאפיין את תפיסת העולם הסוריאליסטית הוא עקיפה של מנגנוני ההיגיון המקובלים, לצורך ביטוי ישיר של התת-מודע, החלום והאסוציאציות, הן של היוצר והן של הצופה. לצורך כך פיתחו היוצרים של הסוריאליזם החזותי מערכת קודים חזותיים המתבססת על הדיאלקטיקה של מרקס (שהיא גם המקור למונטאז' בקולנוע הסובייטי): חיבור אסוציאטיבי בין ייצוגים, דימויים ומצבים שונים, אמיתיים ודימוניים, חיבור שאינו מתקיים במציאות הממשית אלא בעולם הדמיון ובתוככי הנפש. יתר על כן, כמו יוצרי המונטאז' הסובייטי, גם היוצרים הסוריאליסטים ראו ביצירתם ביטוי לרעיונות הסדר החברתי החדש – הקומוניזם.⁴⁸

הדיאלקטיקה של שתי מציאויות מרוחקות זו מזו, המצורפות יחד לכדי משמעות חדשה, הוא מרכזי בתפיסה הסוריאליסטית. מתוך ההגדרות שנתנו יוצרים מתחומים שונים לרעיון זה ניתן לעמוד על הקרבה בינו ובין המונטאז' הסובייטי. כך למשל כתב ב-1918 המשורר ועורך כתב העת הצרפתי "צפון-דרום" (Nord-Sud), פייר רוורדי (Pierre Reverdy, 1889–1960), שנחשב לאחד האבות הרוחניים של הסוריאליזם, על מהותה של התמונה שהוא מכנה אימאז':

"האימאז' הוא יצירה טהורה של הרוח. אין הוא יכול להיוולד כתוצאה מדימוי, כי אם מצירוף של שתי מציאויות מרוחקות זו מזו פחות או יותר... אפשר ליצור אימאז' חזק, שיש בו חידוש בתחום הרוח, אם מצרפים, בלי להיזקק להשוואה, שתי מציאויות רחוקות זו מזו, שרק הרוח תופסת את הקשרים ביניהן."⁴⁹

מובן כי לכל אחד מהיוצרים הסוריאליסטים יש מילון חזותי משלו המאפיין את עבודותיו, אך רעיון החיבור ה"מונטאז'י" משותף לכולם. בתהליך העבודה מחבר היוצר בין דימויים וייצוגים שונים באופן אסוציאטיבי, אך גם בתהליך הפרשנות של הצופה נוצרת משמעות חדשה על פי אישיותו ועולמו הפנימי של כל צופה. כך, בתמונות הסוריאליסטיות, כמו גם בסרטים הסובייטיים, משמעותו של הטקסט החזותי היא תמיד שילוב בין העולם האסוציאטיבי של היוצר לעולם האסוציאטיבי של הצופה.

מאפייני הסוריאליזם השואבים מהשפה של הראינוע והקולנוע

הסוריאליזם החזותי התפתח לכדי שתי שיטות עיקריות, שלשתיהן מטרה משותפת: העלאת תכנים לא מודעים ויצירת תמונה המעבירה את הצופה אל "מציאות-על". במציאות-על זו אמור הצופה לחוות נרטיב בדיוני המזכיר במידה רבה את האופן שבו סרטי הפנטזיה סוחפים את הצופה אל עולם דמיון ובדיה. שתי השיטות הסוריאליסטיות עושות שימוש בחיבור אסוציאטיבי בין ייצוגים ודימויים שונים ברוח המונטאז' הסובייטי.

1. **הסוריאליזם האמיתי (ווריסטי)** – יצירות העושות שימוש בטכניקה מסורתית ובתיאורים ריאליסטיים יחסית (ומכאן שמו של הסגנון – הסוריאליזם "האמיתי") אך מתארות מצבים חדשים ומטרידים שאינם מוכרים לצופה מהמציאות ולכן אינם ניתנים לפענוח או לפרשנות בכלים הרגילים של ההיגיון. במקום ההיגיון מציעות התמונות את האסוציאציה והתת-מודע ככלי לפענוח המשמעות. הצופה המתמסר לחשיבה אסוציאטיבית אל מול היצירה נכנס, ולו לרגע, למצב "סוריאליסטי". סגנון זה מאפיין את עבודתם של האמנים [רנה מגריט](#), [סלבדור דאלי](#), [מרט אופנהיים](#), [מקס ארנסט](#), המעצבים פול קולין, גרהאם סותרלנד, ליונוטו קפילו וג'ור מוריס והצלמים אדוארד שטיינהן, מאן ריי, אלפרד שטיגליץ, שרלוט ביז ואדמונד קסטינג.

2. **סוריאליזם מופשט (ביומורפי)** – יצירות העושות שימוש בטכניקות אוטומטיות כדי ליצור תכנים אסוציאטיביים ולא מודעים. כתוצאה מכך נוטות התמונות להפשטה ולצורות המרמזות על יצורים חיים, אך אינן מתארות אותם ממש (מכאן שמו של הסגנון – ביומורפי). **ביצירות מסוג זה היוצר הוא זה שנמצא בראש ובראשונה במצב "סוריאליסטי" תוך כדי העבודה.** סגנון זה אופייני בעיקר ליוצרים בתחום האמנות כמו מקס ארנסט, [אנדרה מאסון](#), [חואן מירו](#), [ז'אן ארפ](#) ולצלמים ניסיוניים כמו [מאן ריי](#) ולי מילר.

48 ראו: רות עמוסי ואיריס ירון (עורכות), דאדא וסוריאליזם בצרפת: אנתולוגיה, תל-אביב, 1992, עמ' 316–320.

49 ראו: פייר רוורדי, האימאז', צפון-דרום, 13.3.1918, מתוך: רות עמוסי ואיריס ירון (עורכות), דאדא וסוריאליזם בצרפת: אנתולוגיה, תל-אביב, 1992, עמ' 182.



יצירות לדיון:

אמנות

[סלבדור דאלי, סצנה מתוך הסרט כלב אנדלוסי, 1929](#)
[סלבדור דאלי, הופעה של פנים וקערת פירות על החוף, שמן על בד, 1938, 114.8x143.8 ס"מ](#)
[ג'ורג'יו דה קיריקו, הגאון המרושע של המלך, שמן על בד, 1914-1915, 61x50.2 ס"מ](#)
[חואן מירו, נוף קאטאלוני, הצייד, שמן על בד, 1923 – 1924, 100.3x64.8 ס"מ](#)
[פרידה קאלו, החלום, שמן על בד, 1940, 98.5x74 ס"מ](#)
[ז'אן ארפ, ללא כותרת, קולאז' על נייר, 1941, 26.7x20.3 ס"מ](#)
[הלן לונדברג, הצעיף, שמן על לוח, 1938, 22.86x30.48 ס"מ](#)
[רנה מגריט, קולות החלל, שמן על בד, 1931, 72.7x54.2 ס"מ](#)

עיצוב

[פול קולין, פריז – מונומנטים ויונים, כרזה, 1946, 64.77x100.33 ס"מ](#)
[גרהם סותרלנד, לכל מקום שתלך, אתה יכול לבטוח ב"של", כרזה, 1932, 76.5x114 ס"מ](#)
[ליאונטו קפילון, הפיות, כרזה למשקה קמפרי, 1921](#)
[ג'ר מוריס, חכה! ספור עד 15 לאט לפני שתנוע בזמן ההאפלה, כרזה לארגון הביטחון הלאומי בבריטניה, 1939](#)

צילום

[אדוארד שטיינהן, האגם, אור הירח, תצלום, 1904](#)
[מאן ריי, ללא כותרת, תצלום, 1920](#)
[מאן ריי, ללא כותרת, פוטוגרמה, 1922, 23.5x17.8 ס"מ](#)
[מאן ריי, שדות טעימים, ריוגרף, 1922](#)
[מאן ריי, Emak Bakia \(עזוב אותי\), תצלום מתוך סרט ניסיוני, 1926](#)
[אלפרד שטיגליץ, התחנה המרכזית הגדולה, תצלום, 1929](#)
[לי מילר, עירום, פריז, צילום, 1930, 22.86 X 17.78 ס"מ](#)
[אדוארד ווסטון, פלפל מס' 30, תצלום, 1930](#)
[שרלוט ביז, אוטי ברגר ובית הסדנה, תצלום, 1930, 10.5x7.8 ס"מ](#)
[אדמונד קסטינג, הרקדנית דין גודל, תצלום, 1932](#)

יצירת שפה חזותית חלופית כתגובת נגד של הכלים המסורתיים להמצאת הראינוע והקולנוע

התרחקות והתנתקות מהממשות

בדומה למה שראינו בתגובות לצילום במהלך המאה התשע-עשרה, גם תגובות הנגד לשפה הנרטיבית ולחלל והזמן של הקולנוע התמקדו בעיקר בהתרחקות מהנרטיב ומהממשות הנראית לטובת התכנסות של השפה החזותית בתחומי האמנות, האיור והצילום לדיון בערכי השפה עצמה.

גישה "בדלנית" זו רואה בשפה החזותית של היצירה נושא מרכזי שלה. באופן כללי ניתן להבחין בהתפתחותן של שתי גישות הפשטה, שלכל אחת מהן אמירה נחרצת בדבר מעמדה ותפקידה של היצירה החזותית:

1. **הפשטה אקספרסיבית:** גישה המכונה גם "אקספרסיוניזם מופשט", הקוראת להתנתקות מהממשות הנראית ומכל רמיזה נרטיבית באמצעות הדגשת כתב היד של היוצר, שימוש בטכניקות ילדיות ואינטואיטיות, השפעות פרימיטיביסטיות, ולמעשה ביטול מוחלט של אשליית החלל והזמן מתוך כוונה להעניק לשפה החזותית אוטונומיה מוחלטת ככלי ייחודי לביטוי רגשות. היוצרים הפועלים בגישה זו הם אחת הדוגמאות המרכזיות לתפיסת "אמנות לשם אמנות" הקפיטליסטית באופייה, שנדונה בהקדמה לפרק זה.

2. **הפשטה גיאומטרית:** גישה הקוראת להתנתקות מן הממשות הנראית לטובת חקירה אנליטית של הצורות הבסיסיות ביותר של השפה החזותית מתוך ניסיון להעניק לה אוטונומיה מוחלטת – ככלי לביטוי רעיונות ואידיאלים מופשטים. לגישה זו שייכים יוצרי הדד-סטיל והבאוהאוס, המייצגים את תפיסת "פחות זה יותר", הסוציאליסטית באופייה, שנדונה בהקדמה לפרק זה.

1. הפשטה אקספרסיבית

משמעות המושג אקספרסיוניזם ומאפייניו העיקריים

המונח אקספרסיוניזם נגזר מהמילה Express – הבעה. המונח נעשה מקובל בעקבות השימוש שעשה בו מבקר האמנות הגרמני וולדן (Herwarth Walden, 1879–1941) בעיתונו "הסערה" (Der Sturm), בין השנים 1910–1932. וולדן השתמש במושג כדי לתאר את כל התנועות באמנות של תקופתו המתנגדות לתפיסה האימפרסיוניסטית – תיאור אובייקטיבי של המציאות.

אם כן, הרעיון העומד במרכז של הגישה "הרגשית" (אקספרסיבית) הוא ההתרחקות מכל נרטיב תיאורי המתייחס אל הממשות כפי שהיא לטובת הבעה אמיתית ואותנטית של רגש אנושי סובייקטיבי. בנאום שנשא הסופר קיזמיר אדשמיד (Kasimir Edschmid, 1890–1966) בברלין בדצמבר 1917 הוא הגדיר את יסודות היצירה של האמן האקספרסיוניסט: "הם לא ראו. הם הסתכלו. הם לא צילמו. אירעו להם מראות" בהמשך הוא יצא כנגד תפיסת הרגע כפי שהוא: "העולם נמצא. אין טעם לחזור עליו שנית. לחפש אותו בהתעוותות האחרונה, בגרעינו המובהק ביותר, וליצור אותו מחדש – זהו תפקידה הגדול ביותר של האמנות"⁵⁰

השפה החזותית האקספרסיוניסטית התפתחה בכל המדיומים בעשור הראשון של המאה העשרים בצפון אירופה. אפשר לומר באופן כללי כי הצורות והשפה החזותית של היצירה האקספרסיוניסטית, בניגוד לאימפרסיוניסטית, אינן תוצאה של התבוננות בטבע אלא של תגובות סובייקטיביות-רגשיות של היוצר למתרחש סביבו. בשל כך חש היוצר חופש לעוות צורות, להשתמש בצבעים שאינם קשורים לממשות, לעוות את תפיסת החלל ותפיסת הזמן ואף להתנתק מן הממשות לחלוטין.

מאפיין חשוב נוסף של השפה האקספרסיוניסטית הוא השימוש במקורות השראה חוץ-מערביים, ובמיוחד כאלו הקשורים בתרבויות פרימיטיביות. גישה זו, שכונתה "פרימיטיביזם", נבעה מתוך תפיסה כי יצירה אמיתית לא יכולה לנבוע מתוך מערכת כללים סדורה, כפי שמקובל בתרבות המודרניסטית של המערב, אלא צריכה לבטא תחושות וצרכים אמיתיים של בני אדם – אותנטיות שהיוצרים האירופאים ייחסו לפסלים ולציורים הפרימיטיביים. אחדות זו בין רגש ובין ביטוי החזותי יוחסה גם לציורי ילדים, וגם הם שימשו לעתים כמקור השראה ליוצרים מודרניסטים.⁵¹

השפה החזותית של האקספרסיוניזם המופשט

המונח "אקספרסיוניזם מופשט" יוחס בתחילה לניסיונות המוקדמים, בעשור השני של המאה העשרים, של הצייר הגרמני-רוסי וסילי קנדינסקי (Wassily Kandinsky, 1866–1944) להגיע להפשטה. במניפסט שלו, "על הרוחני באמנות", שראה אור ב-1912, קרא קנדינסקי ליצירת תמונות "לא אובייקטיביות", כלומר כאלו שאינן מתארות כלל אובייקטים. מבחינתו, יש לבסס את השפה החזותית על הרמוניות של קווים, צבעים וצורות, שהם רכיבי היסוד של השפה החזותית.⁵²

מאפייני השפה החזותית של קנדינסקי היו:

- שימוש בצבעים במנותק מהממשות, כביטוי לרגש סובייקטיבי.
- הפשטת הצורות לכדי קו מתאר (קונטור).
- שימוש בכתמי צבע לוקאלי שפורצים את קווי המתאר של הצורות.
- נטרול החלל מתחושת העומק.
- קומפוזיציות פתוחות בדרך כלל.

50 ראו: קיזמיר אדשמיד, על האקספרסיוניזם בשירה, בתוך: הרשב בנימין, מניפסטים של מודרניזם, תל-אביב, 2001, עמ' 97–98.

51 יש לציין כי גישה זו נגועה במידה לא מבוטלת של התנשאות מערבית. היוצרים והתיאורטיקנים של השפה החזותית ה"פרימיטיבית" במערב לא קיימו כל דיאלוג אמיתי עם התרבויות הפרימיטיביות שחקרו, אלא ראו בהן מקור לשפה חזותית אינטואיטיבית, ילדית וראשונית. בניגוד לילדים במערב, שאצלם מדובר בתקופה חולפת בחיים, עד שיהפכו לבני תרבות בוגרים, התרבויות החוץ-מערביות נתפסו כאלו שנשארו ברמת התפתחות נמוכה יותר מהמערב.

See: Colin Rhodes, Primitivism and Modern Art, London, 1994, pp. 7-12, 13.

52 ראו: דוד פייפר (עורך), וסילי קנדינסקי, אנציקלופדיה לאמנות הציור והפיסול, כרך 4, ירושלים, 2001, עמ' 183–184.

א. אימפרסיות (התרשמויות) – ביטוי ציורי טהור ומחושב בעקבות התבוננות.

ג. **קומפוזיציות** – שילוב בין התרשמויות ובין אימפרוביזציות – ביטוי למהויות לא חומריות המתעוררות בעקבות התבוננות, תוך תכנון מוקפד והגדרת היגיון פנימי של היצירה.

משרד החינוך מינהל תקשוב, טכנולוגיה ומערכות מידע, הפיקוח על מגמת אמנויות העיצוב

בשלב מאוחר יותר התפתחו בקבוצה שני אופני יצירה שונים זה מזה, שמטרתם הייתה להגיע להפשטה מוחלטת:

1. **ציור פעולה** – מושג שטבע מבקר האמנות האמריקאי הרולד רוזנברג (Harold Rosenberg, 1906–1978) ומתאר שיטות ציור שבהן הצבע מושלך, מטופטף או מוטל על גבי הבד, המונח בדרך כלל על הרצפה.⁵⁶ הדבר נעשה במטרה לנטרל או להפחית את השליטה של הצייר על תנועת המכחול ולמנוע ממנו לצייר ייצוגים מתוך הממשות. לקבוצה זו שייכים היוצרים וילם דה קונינג (Willem de Kooning, 1904–1997), פרנץ קליין (Franz Kline, 1910–1962), הלן פרנקנטלר (Helen Frankenthaler, 1928–2011) וג'קסון פולוק (Jackson Pollock, 1912–1956).
2. **ציור שדות צבע** – ציורים המתאפיינים במריחות של כתמי צבע גדולים ומופשטים שאינם מתייחסים כלל אל צורה המתארת חפץ מן המציאות. יוצרים אלו עסקו באפקט הרגשי של הצבע על היוצר והצופה ובאפקטים שנוצרו מהשילובים והניגודים של הצבעים השונים.⁵⁷ לקבוצה זו שייכים היוצרים אדולף גוטליב, רוברט מאתרוול, ברנט ניומן (Barnett Newman, 1905–1970), אד ריינהרדט (Ad Reinhardt, 1913–1967), מארק רותקו (Mark Rothko, 1903–1970) וקליפורד סטיל (Clyfford Still, 1904–1980).

קודים חזותיים של האקספרסיוניזם המופשט המתרחקים משפת הקולנוע ושוללים כל נרטיביות או זיקה לממשות:

- קומפוזיציה פתוחה ללא גבולות מוגדרים.
- תיאור חלל ועומק אינסופי ובלתי מוגדר.
- חוסר באובייקטים, ייצוגים או דימויים המאפשרים יצירת נרטיב.
- צבעוניות אטמוספרית הנותנת תחושת עומק אינסופי.
- הדגשת כתב ידו של האמן.
- שימוש בקווי מתאר גסים, צורות לא מלוטשות, משטחי צבע לוקאלי, פיקטוגרפים ודגמים עיטוריים (השפעות פרימיטיביסטיות וילדיות).
- הדגשת תהליך העבודה כחלק ממשמעות התמונה.

⁵⁶ See: "Action Painting" in Herbert Read, Nikos Stangos (ed.), The Thames & Hudson Dictionary of Art and Artists, London, 1994, p. 9

⁵⁷ See: "Color-field painting", Ibid., p.83



יצירות לדיון:

אמנות

[וסילי קנדינסקי, אימפרוביזציה מס' 27, שמן על בד, 1912](#)
[הנס הופמן, ללא כותרת \(קומפוזיציה של פנים\), שמן וקזאין על פנל, 1935, 110.2x89.9 ס"מ](#)
[ג'קסון פולוק, מס' 5, שמן על לוח, 1948, 244x122 ס"מ](#)
[לי קרסנר, צהריים, שמן על בד, 1947, 60.96x76.2 ס"מ](#)
[מארק רותקו, מס' 3 \(ארגמן, שחור וירוק על כתום\), שמן על בד, 1949, 216.5x164.8 ס"מ](#)
[הלן פרנקנטלר, הרים וימים, שמן ופחם על בד, 1952, 220x297.8 ס"מ](#)

עיצוב

[אלווין לוסטיג, עטיפת הספר "New Classics", שירים של קנת פאטשן, 1940](#)
[הרברט באייר, עטיפת מגזין האמנות Pm, דצמבר 1939 – ינואר 1940](#)
[יוסקו קמקורה, כרזת פרסום למצלמות ניקון, 1957](#)
[ארמין הופמן, כרזת פרסום לתיאטרון סטדט \(Stadt\) בבאזל, 1955-1967](#)

צילום

[לזלו מוהלי נאג'י, ללא כותרת, פונט טרנספורדור מרסיי, צרפת, תצלום, 1929](#)
[לזלו מוהלי נאג'י, ברלין, תצלום, 1929](#)
[ברניס אבוט, העיר ניו יורק, מראה לילה, תצלום, 1932](#)
[ארון סיוסקינד, שיקגו, תצלום, 1946](#)
[ארון סיוסקינד, ניו יורק, רחוב 14 מערב, הדפס ג'לטין כסף, 1950, 33.2x40.64 ס"מ](#)
[ג'וזף ג'כנה, השתקפויות אפורות על מים, הדפס ג'לטין כסף, 1959, 19.20x17.62 ס"מ](#)
[הארי קאלאהן, אבנים ודשא בויסקונסין, הדפס ג'לטין כסף, 1959, 22.63x14.5 ס"מ](#)

2. הפשטה גיאומטרית

מאפייניה העיקריים ומקורותיה של ההפשטה הגיאומטרית

בבסיס ההפשטה הגיאומטרית עומדות מטרות דומות מאוד לאלו של ההפשטה האקספרסיבית: הרצון לנתק את השפה החזותית מהתלות בממשות וליצור שפה אוטונומית, חלופית לזו שהתפתחה בקולנוע של התקופה. אולם הדרך להגיע לשפה חדשה זו והרעיונות העומדים בבסיס הגישה הגיאומטרית שונים לגמרי מאלו של הגישה האקספרסיבית.

היוצרים המרכזיים בגישה זו נטו להאמין בכוחו של הרציונל האנושי להוביל את העולם אל קדמה ושיפור. הם ראו בטכנולוגיה כלי חשוב להשגת מטרות אלו, ולכן ניסו לפתח שפה חזותית המסתמכת על גישה שכלתנית טהורה, על אידיאות מתמטיות ומדעיות ועל שאיפה לנתח בעיניים פקוחות וכנות את המצב החדש שבו נתון האדם, מצב שאופייני למאה העשרים.

גישה זו מיוחסת בעיקר לתנועה המכונה דה-סטיל (De Stijl) או "הסגנון" בעברית. התנועה פעלה בין 1917 ל-1931 ומרכזה היה בהולנד, אך היא השפיעה על יוצרים חזותיים בכל התחומים ובכל העולם. השפה החזותית של תנועת הדה-סטיל ניתנת לאפיון בעבודתם של שלושה יוצרים מרכזיים: הצייר [פייט מונדריאן](#) (Piet Mondrian, 1872–1944), המעצב [תיאו ואן דואסבורג](#) (Theo Van Doesburg, 1881–1931) והאדריכל [חריט רייטוואלד](#) (Gerrit Rietveld, 1888–1964).⁵⁸

בבסיס השפה החזותית של הקבוצה עמד רעיון הניאו-פלסטיציזם (פלסטיות חדשה) שפיתח מונדריאן על בסיס המתמטיקה הניאו-פלסטית של התיאוסוף והמתמטיקאי מתיו שונמייקס (Mathieu Schoenmaekers, 1875–1944).⁵⁹ לפי הניאו-פלסטיציזם, על היצירה להיות לחלוטין מופשטת ולעשות שימוש אך ורק במרכיבים הבסיסיים ביותר של השפה החזותית: קווים ישרים, מאונכים ואופקיים, זוויות ישרות, צבעים ראשוניים – אדום, צהוב וכחול, אליהם ניתן להוסיף שחור, לבן ואפור שאינם צבעים.⁶⁰ לפי מונדריאן, מרכיבים בסיסיים אלו משפיעים על הצופה באופן עמוק ומסייעים ליצור את ההרמוניה הרוחנית שאליה שאפו היוצרים להגיע, מכיוון שהם מבטאים חוקיות אובייקטיבית, מדעית ואוניברסלית של סדר ושלמות שאינם באים לידי ביטוי בעולם הממשי אלא באידיאות רוחניות ומדעיות.

קודים חזותיים של ההפשטה הגיאומטרית המתרחקים משפת הקולנוע ושוללים כל נרטיביות או זיקה לממשות:

1. שימוש במרכיבי השפה החזותית הבסיסיים ביותר: קווים ישרים, זוויות ישרות, צבעי יסוד.
2. קומפוזיציות פתוחות וחסרות גבולות.
3. חלל אינסופי ובלתי מוגדר.
4. צבעוניות לוקאלית ומדויקת.
5. יחסי החלל נקבעים על פי תכונות הצבעים (חמים, קרים) וגודלי הצורות.
6. ביטול "כתב היד" של האמן.

See: Kenneth Frampton, De Stijl: The Evolution and Dissolution of Neoplasticism: 1913 – 31, in: Nikos Stangos, "Concepts of Modern Art", New-York, 1994, pp. 141–168.

59 המשמעות המילולית של המושג תיאוסופיה הוא "חוכמת האל". התנועה התיאוסופית דוגלת בהבנת העקרונות הבסיסיים שבטבע. ראו: "תיאוסופיה", דן פינס וקפאי פינס, מילון לועזי-עברי המורחב, כרך ב', תל-אביב, 1972, עמ' 753.

60 See: "Neo-plasticism" in Herbert Read, Nikos Stangos (ed.), The Thames & Hudson Dictionary of Art and Artists, London, 1994, p. 259

יצירות לדיון:

אמנות

[פייט מונדריאן, לוח מס' 1, שמן על בד, 1921, 103x100 ס"מ](#)
[תיאון דוסבורג, קומפוזיציה 1, שמן על בד, 1916, 67x64 ס"מ](#)

עיצוב

[פול קולין, לה רוויל, כרזה להצגה, 1929](#)
[בול הולנדי בסגנון דה-סטיל, 1969](#)
[גראף קארל, ארכיטקטורה בצרפת, כרזה לספר, 1963, 128x90 ס"מ](#)
[קארל גרסטנר, פרסומת לחברת הצילום schwitter, כרזה, 1957](#)

צילום

[תיאון דוסבורג, מראה בית הקולנוע לאובט, תצלום, 1928](#)
[פרדריק קיסלר, מראה המיצב עיר בחלל, תצלום, 1925](#)
[אריק דופור, תצלום, 2016](#)
[מתיו ואנוט, ללא כותרת, סדרת פריזמה, תצלום, 2015, 30x50 ס"מ](#)



סיכום

חלק זה עסק בתגובות היוצרים להמצאת הראינוע והקולנוע ובשפה החזותית והקודים החזותיים שהביאה עמה המצאה זו.

ניתן לחלק את תגובות היוצרים לשני סוגים עיקריים:

1. הטמעת השפה החזותית של הצילום: יוצרים שניסו להתמודד עם האתגרים שהציבו הראינוע והקולנוע באמצעות

אימוץ של ערכים וקודים חזותיים של הסרט בשני אופנים עיקריים:

א. **חקר מימד הזמן והחלל** – בקוביזם באמצעות פירוק של הצורה והחלל למרכיביהם הראשוניים והרכבתם מחדש מכמה נקודות מבט בו-זמנית, ובפוטוריזם ובכרונופוטוגרפיה באמצעות שימוש בהכפלת ייצוגים ומתן ייצוג חזותי לאנרגיות בלתי נראות.

ב. **פיתוח נרטיב בדיוני המתרחק מהממשות הנראית אל פנטזיה** – גישה סוריאליסטית ולפיה באמצעות רעיון המונטאז' הסובייטי והתורה של פרויד בנוגע לתת-מודע והחלומות ניתן ליצור ממשות בדיונית ונרטיב המבוסס על תחביר אסוציאטיבי.

2. יצירת שפה חזותית חלופית כתגובת נגד להמצאת הראינוע והקולנוע: יוצרים שפנו להפשטה מוחלטת ולהתנתקות מכל יסודות נרטיביים מתוך כוונה להעניק לשפה החזותית אוטונומיה מוחלטת. גם כאן ניתן לזהות שני אופני פעולה עיקריים:

א. **הפשטה אקספרסיבית** – הרואה בשפה החזותית בראש ובראשונה כלי להבעת רגשות. גישה זו אופיינית לקנדינסקי ולחברי אסכולת ניו יורק ומתאפיינת בהדגשת כתב היד של היוצר, שימוש בטכניקות ילדיות ואינטואיטיביות והשפעות פרימיטיביסטיות.

ב. **הפשטה גיאומטרית** – הרואה בשפה החזותית כלי להבעת עקרונות רוחניים, אוניברסליים ומופשטים. גישה זו של יוצרי הדד-סטיל והבאוהאוס מתאפיינת בשימוש בצורות גיאומטריות בסיסיות ובצבעים ראשוניים.