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 דידקטית ואינפוגרפיקה: גב' רינת סופר גרינפלד
עריכת תוכן: גב' שרית זיו
גוף מבצע: רשת עמל
עריכה גרפית: גב' אפרת יצחקוב
ניהול וריכוז: גב' רעות מידד, רשת עמל

המינהל לתקשוב טכנולוגיה ומערכות מידע
משרד החינוך

© כל הזכויות שמורות למשרד החינוך

תשע"ט 2018

תוכן העניינים - חלק ב. 1.

נושא	עמ'
הקדמה דידקטית למורה	**3**
ב.1. המצאת המצלמה והשפעתה על השפה החזותית	9
ב.1. 1. רקע היסטורי – ערש המודרניזם	9
ב.1. 2. היכרות עם הפיתוח הטכנולוגי – המצלמה, והחידושים שהביאה עמה	20
ב.1. 3. הקודים החזותיים והערכים התוכניים החדשים שהביאה עמה המצלמה	26
ב.1. 4. תגובות הכלים המסורתיים – הציור וההדפס	34

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 שאלות ראשוניות

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

מה מיוחד/מתמיה ביצירה?

התלמיד ישאל:

מה אני חושב על זה?

מה מפליא בזה?

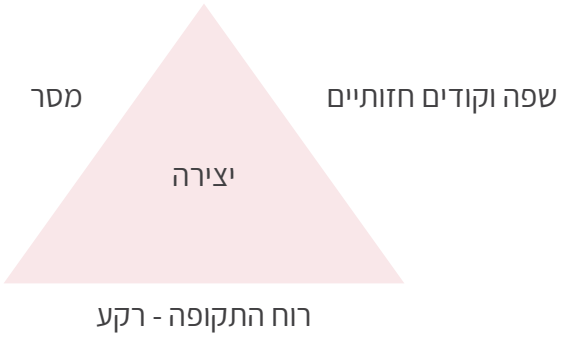
מה מעורר תהייה?

מה רואים ביצירה?

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

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 להגחיך 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 ממשי 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:

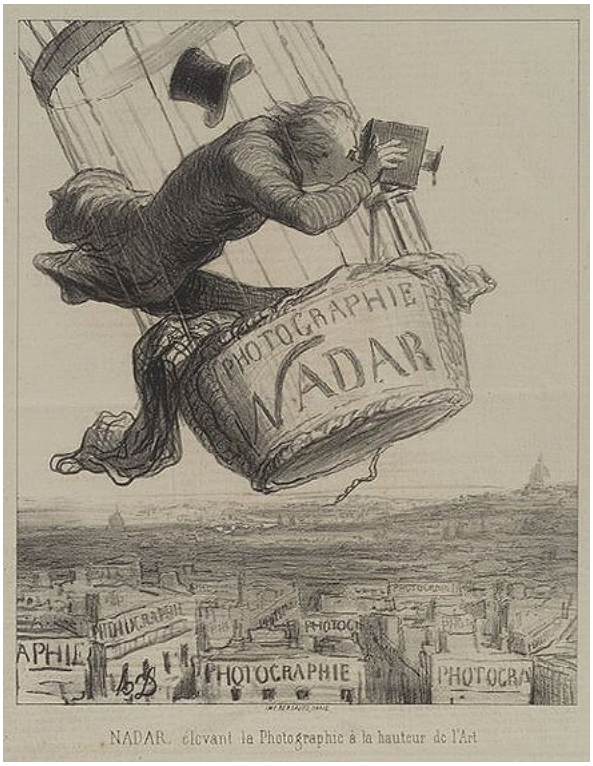
- דיוק בפרטים.
- קומפוזיציה פתוחה ו"מקרית", כאילו היוצרת טיילה בשדה ונתקלה במקרה במראה.
- נקודת המבט האלכסונית, המחזקת גם היא את תחושת המקריות.
- הדגשת "תפיסת" רגע חולף: תנוחות האנשים והפרים הנראים במהלך תנועה.
- הצגת רגע ממשי שמכבים בו בני אדם פשוטים במהלך עמל יומם. רגע לא מבוים ולא מתוכנן.

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 הגיחוך 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:

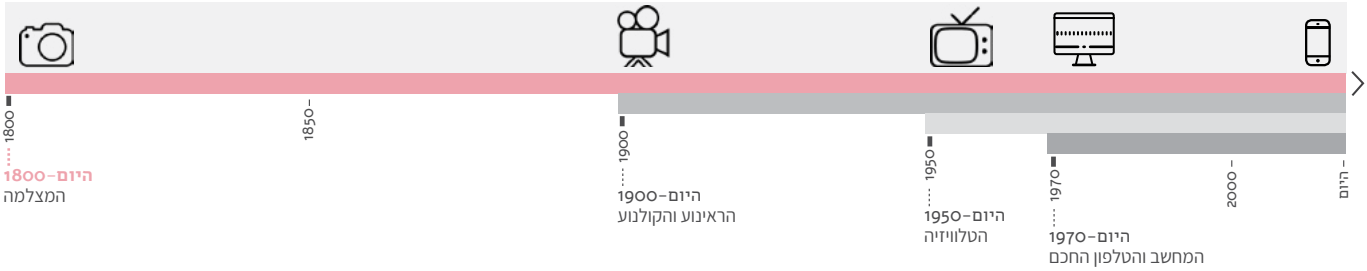
כמו ברבות מהיצירות הריאליסטיות ומהקריקטורות של דומייה, גם ביצירה זו באים לידי ביטוי קודים חזותיים של צילום: הקומפוזיציה הפתוחה, הנדמית כתפיסת רגע במציאות – הכדור עצמו שנמצא מחוץ לגבולות התמונה, נושא הצילום שאינו נראה.
תפיסת רגע "מקרי" – נראה כי הצייר "הקפיא" רגע בזמן באמצעות הכובע המעופף והדמות שבגדיה 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 דידקטי 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 מהמהפכות הללו.

הרקע ההיסטורי אינו כולל יצירות חובה.
מומלץ לעשות שימוש בסרטונים הממחישים את הרעיונות המרכזיים הנדונים להלן

החומר המפורט ברקע ההיסטורי מפורט ורב 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 פיחות 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 בחזונם של שני אישים מרכזיים: הפילוסוף, המשפטן והמדינאי האנגלי פרנסיס בייקון (Francis Bacon, 1561-1621), והפילוסוף והמתמטיקאי הצרפתי רנה דקארט (René Descartes, 1596-1650). חזונם 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 בסתר, 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) ודייוויד יום (David Hume, 1711-1776), גרסו כי אין לקבל אף רעיון כמובן מאליו, 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.

יצירה לדיון:
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 השוויצרי היינריך וולפלין (Heinrich Wolfflin, 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 וולפלין שמשו לראשונה בהיסטוריה מדד שכלתני, אובייקטיבי ומדעי באמצעותו 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 ורוגעת" 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 הדרמתיות והשטחיות של סגנונות הבארוק והרוקוקו, ותקף בחריפות הנטורליזם שאפיין את אמני הנוף ההולנדים בני המאה ה-17. לתפיסתו, האמנות האידיאלית היא זו השואפת למזיגה 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 המממשים את אידאל "המידה הטובה"	סגנון וקודים חזותיים שאינם מממשים את אידאל "המידה הטובה"
1. קו המתאר:	
קווי לכל צורה קו מִתאר 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. המִחבר (קומפוזיציה):	
סגור הקומפוזיציה סגורה כמעיין 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 מסורתיים: 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 והזכות 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 ואחווה" ביטאה את השאיפה למימוש רעיונות אלו.

יצירות לדיון:

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 דידקטי 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 הפריפריה 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) ואנגלס (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 הלודיטים (Luddites) בבריטניה, בהנהגתו של נד לוד (Ned Ludd), פועל טקסטיל מליקסטר, שהתנגד לתיעוש בטענה כי המכונות ינשלו את הפועלים מתפקידיהם. הלודיטים נקטו פעולות הריסה שיטתיות של מכונות ומפעלים, עד אשר דוכאו בידי הממשל הבריטי בשנת 1813. פעילים הוצאו להורג ואחרים הוגלו לאוסטרליה.

5 שם, עמ' 11.

יצירות לדיון:

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

Ee0l_2VA0kE=v?hctaw/moc.ebutuoy.www//:sptth

הביקורת על תוצאותיה של המהפכה התעשייתית, כפי שמשתקפת 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 במִפנה 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 חברתיים 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) וג'ון רסקין (John Ruskin, 1819-1900), קראו לחזרה ל"כֵנות" 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]

יצירות לדיון:

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: דיויד 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:

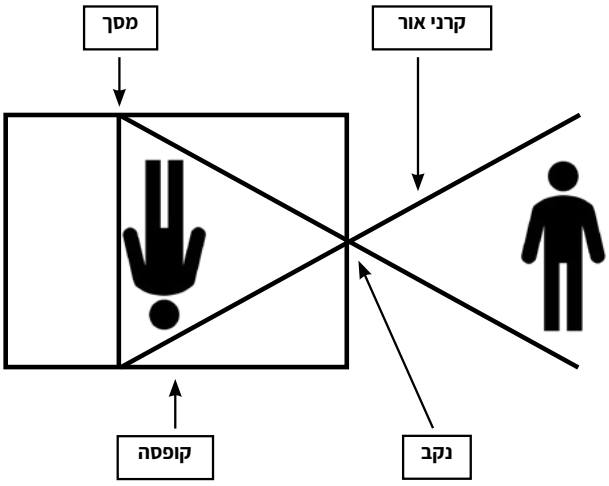
1. המצלמה ככלי ששינה את עולם העיתונות
2. המצלמה ככלי ששינה את התיעוד ושימור הזיכרון האישי והמשפחתי
3. המצלמה ככלי ששינה את עולם הפרסום

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 ורב 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 טלבוט והמצאת הסיאגרפיה

הבעיה שעיכבה 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] הניסיון 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 לדיון:

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 שאִפשר קיבוע תמונה היה הדגרוטיפ (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 בתחריט של תיאודור מאוריסט (Theodore Maurisset, 1803-1860), דאגרוטיפומאניה, משנת 1839.

יוצרים ויצירות לדיון:

לואי ז'אק מנדה דאגר (Louis Jacques Mandé Daguerre, 1787-1851)

סרטון: המצאת הדגרוטייפ (תרגום לעברית)

תיאודור מאוריסט, דאגרוטייפמאניה, 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 הדגרוטייפ. 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 "קאלוטייפ" (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 ביודיד 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.

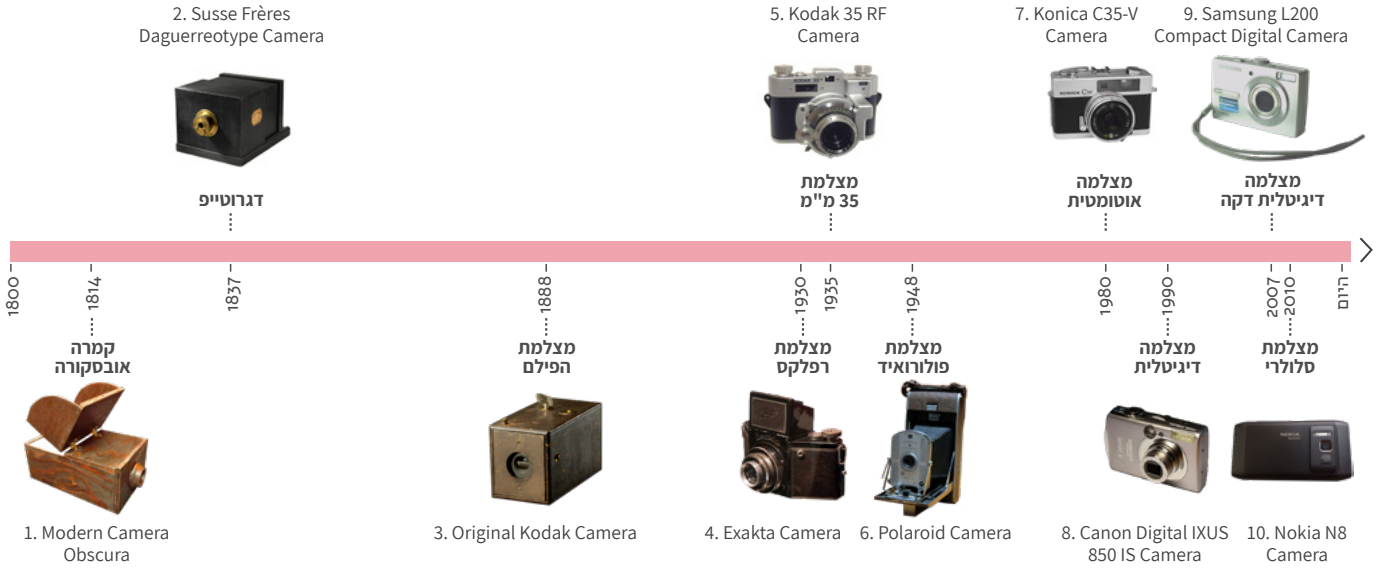
יוצרים ויצירות לדיון:

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



זכויות יוצרים של התמונות:

1. Modern Camera Obscura, 1814. Image: Wikipedia, CC BY-SA 3.0
2. Susse Frères Daguerreotype Camera, 1839. Westlicht Photography Museum, Vienna. Image: Wikipedia, public domain
3. Original Kodak Camera, 1888. National Museum of American History, Washington. Image: Smithsonian, fair use
4. Exakta Camera, 1920-1930. Image: Wikimedia Commons, CC BY-SA 2.0 FR
5. Kodak 35 RF Camera, 1935. Image: Wikipedia, public domain
6. Polaroid Camera, Wikimedia Model 95, 1948. Image: Commons, CC BY-SA 4.0
7. Konica C35-V Camera, 1980. Image: Flickr, CC BY-NC-ND 2.0
8. Canon Digital IXUS 850 IS Camera, 1990. Image: Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0
9. Samsung L200 Compact Digital Camera, 2007. Image: Wikimedia Commons, public domain
10. Nokia N8 Camera, 2010. Image: Wikipedia, public domain

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, דאגרוטייפ

רוג'ר פנטון, עמק צללי המוות, 1855, תצלום

טימותי אוסאליבן, חייל עם תותח, תצלום, 1862, 18.3x23.8 ס"מ

טימותי אוסאליבן, קציר המוות בגטיסברג פנסלבניה, 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 בהתפתחותן 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 "בראוני", 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::

רוברט קורנליוס, דיוקן עצמי, 1839, דאגרוטייפ

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 והקאלוטייפ
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" (1509-1511) של צייר הרנסנס האיטלקי רפאל (Raphael, 1483-1520). הצילום, שעורר סערה רבה בשל העירום הריאליסטי שבו, הוא אלגוריה העוסקת בבחירה בין חיים של תאווה, 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 בתצלומו 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.

ולהצטרף לאנשים אלו [...], ראיתי צורות מתייחסות זו לזו. ראיתי תמונה של צורות, שהייתה ביסודה תמונה של רגשותיי ביחס לחיים [...] רמברנדט עלה במוחי, ותהיתי האם הוא היה מרגיש כמוני [...] נותר לי רק מחזיק לוחיות אחד, ובו לוחית אחת לא חשופה. האם אצליח לתפוס את אשר ראיתי, את אשר הרגשתי? לבסוף שחררתי את הצמצם. לבי הלם, מעולם לא שמעתי את לבי הולם לפני כן. האם קיבלתי את התמונה שלי? ידעתי, שאם אכן כן [...], כאן תהיה תמונה המבוססת על צורות המתייחסות זו לזו ועל הרגש האנושי העמוק ביותר, צעד בהתפתחות שלי, תגלית ספונטנית".[16] בדבריו, מנסה סטיגליץ למעשה להשוות בין תהליך היצירה האמנותי של הצייר לבין זה של הצלם ולייחס לצילום אותם ערכים המיוחסים לאמנות המודרנית – התבוננות במציאות מתוך ניתוחה כמערך צורני המבטא את המטען הרגשי של היוצר. **כך, הופך הצילום מתיעוד למטאפורה.**

רעיון זה הנחה את סטיגליץ גם בהמשך דרכו, בתחילת שנות העשרים של המאה העשרים, כשעסק בסדרת צילומי עננים.[17] בניסיון להסביר מדוע הוא מצלם עננים, השווה סטיגליץ את הצילומים דווקא למוזיקה – התחום היחיד בין האמנויות שאינו מחקה את המציאות. ההשוואה למוזיקה נבעה משאיפתו לנתק את הדיון הביקורתי ביחס לצילום מהתפיסות שהיו נהוגות ביחס לציור. לדבריו: "רציתי סדרה של צילומים, שכאשר יראה אותם ארנסט בלוך[18] [...] הוא יקרא: מוזיקה! מוזיקה! אלוהים, הרי זו מוזיקה! איך בכלל עשית את זה?"[19]

יוצרים ויצירות לדיון:

אוסקר גוסטב ריילנדר (Oscar Gustave Rejlander, 1813-1875)

אוסקר גוסטב ריילנדר, שתי צורות חיים, 1857, תצלום משולב

הנרי פיץ' רובינסון (Henry Peach Robinson, 1830-1901)

הנרי פיץ' רובינסון, נמוגה לאיטה, 1858, תצלום משולב

אלפרד סטיגליץ (Alfred Stieglitz, 1864-1946)

אלפרד סטיגליץ, המחלקה הרביעית, 1907, צילום

16 שם, עמ' 47.

17 סטיגליץ הכתיר את הסדרה בכותרת "שווי ערך" (Equivalent), המשקפת את ייחודיותה של אמנות הצילום ביחס לציור ולהדפס. ראו קישורים: דוגמה 1, דוגמה 2, דוגמה 3.

18 ארנסט בלוך (Ernest Bloch, 1880-1959), מלחין אמריקני-יהודי שהיה אחד היוצרים שנענו בשנת 1922 לקריאתו של סטיגליץ לדון עמו מעל דפי העיתון בשאלה, "האם הצילום יכול להגיע למעמד של אמנות?". בלוך הסתייג מאוד מהכללת הצילום בהגדרת האמנויות, בטענה שמכונה אינה יכולה להביע רגש. בין השניים נוצר קשר מתמשך, ובעקבות השיח ביניהם וההתבוננות בצילומי העננים שיצר סטיגליץ, כתב בלוך: "מעבר ליכולת הטכנית הכבירה... כל תמונה של סטיגליץ ממחישה רעיון וגורמת לצופה לחשוב. הוא מתעלה על הצילום הרגיל, כפי שפסנתרן מתעלה בנגינתו על איכויותיו המכניות של הפסנתר. המצלמה המתה וכל האמצעים המכניים האחרים אינם אלא כלים בידיו": "Can a Photograph have the Significance of Art", MSS #4 Dec. 1922.

19 A. Stieglitz. How I came to photograph clouds, Amateur Photographer 56(1923) p. 255.

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 וז'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 האלילים תבע אידיאל הראוי לו ומתאים לטבעו [...]: 'אני מאמין רק בטבע (יש לכך סיבות טובות). אני מאמין כי האמנות הינָה, 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. **הייעוד 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 חדשותיים, 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 לדיון::

לואיס דאגר, שדרות המקדש, 1835, דאגרוטייפ

אלברט סאות'וורת' וג'וזיה האוז, חדר הרדמה מס' 4, 1847, דגרוטייפ

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 בנהר בליית', 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 האמתי אינו אלא משאלה חסרת שחר. ואולם, משעה שאי-אפשר להשתמש עוד באמת המידה של האותנטיות לגבי מוצר האמנות, כל תפקודה של האמנות משתנה מעיקרו".[24]

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 שווי ערך ליצירה המקורית.[25] הצילום לעומת זאת אִפשר 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)

נקודה למחשבה והרחבה

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.

נקודה למחשבה והרחבה

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 תלוית 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 כתיעוד 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 חדשותיים, 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 מידית 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 חילופית 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 שמשהו 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 לעייל, 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) 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 מון בלאן" של האחים ביסון, "עמק צללי המוות" של רוג'ר פנטון ו"שדה הבצל" של ג'ורג' דיוידסון. בעקבות צילומים אלו ובהשפעת התנועה הריאליסטית שקראה לתיאור העולם האמתי, 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 מדיוק 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, שכינתה את עצמה "אסכולת ברביזון", נמנו יוצרים כמו ז'אן-פרנסואה מילה (Jean-François Millet, 1814-1875), קמיל קורו (Camille Corot, 1796-1875) ושארל-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 ההוויה 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, 1849, 134x260 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) ומארי סטיבנסון קאסאט (Mary Stevenson Cassatt, 1844-1926). חברי הקבוצה ראו באדוארד 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 הדהימו 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 חומריו 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 זריזות 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 ולהקפיא 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 ביתרונו הגדול של הציור בהשוואה לצילום – השליטה בצבעים:

1. תיאוריית גלגל הצבעים של ניוטון

הפיזיקאי אייזיק ניוטון (Isaac Newton, 1642-1749) חקר בשנת 1666 את תופעת הקשת בענן. הוא גילה כי כשאור השמש הלבן חודר מבעד למנסרה 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.

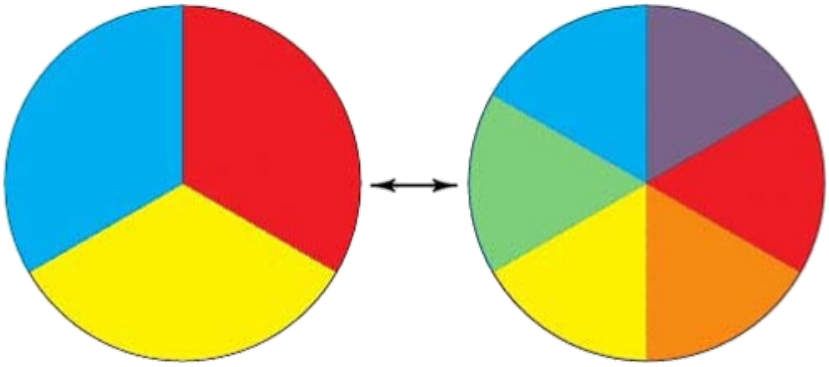
הגילויים של ניוטון על סמך גלגל הצבעים שיצר שימשו בסיס תיאורטי לטכניקות הציור שגיבשו האימפרסיוניסטים. הם הפכו את האור לנושא המרכזי ביצירתם, הם ציירו תחת כיפת השמים, במרחב הפתוח, בתנאים משתנים של תאורה טבעית, ובדקו את השפעתם על הצבע הנראה של נושאי הציור. כדי להמחיש את השפעת האור על הצבע יצרו האימפרסיוניסטים סדרות של ציורים המתארות שוב ושוב אותו נושא. דוגמאות אופייניות הן הסדרות של קלוד מונה – ערימות השחת, קתדרלת רואן וחבצלות 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 אז'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 ירוק וסגול. כל צבע משני הוא "משלים" לצבע הראשוני שלא עורבב ממנו.

מעגל הצבעים המשלימים **מעגל הצבעים הראשוניים**



כך, נוצרים שלושה זוגות צבעים משלימים:

אדום וירוק **צהוב וסגול** **כחול וכתום**

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 מיין 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 לפטרונית 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, Musee 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 ידידו, מבקר האמנות והסופר המכונה בשם העט שאמפלרי (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 קריקטוריסטים 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

גאווארני, 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 והגדירם 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 לאי-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 ומסוגננות
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 לוטרק (Toulouse-Lautrec) ווינסנט 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 וגוגן. 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, הסימבוליזם, הניאו-אימפרסיוניזם, הדיביזיוניזם ואפילו ראשית האקספרסיוניזם והפוביזם.

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 הצילום, 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 כמרכיביו 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) ופול 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) ואדוארד ויאר (Édouard Vuillard, 1868-1940).[44]

סימבוליזם (Symbolism): תנועה שיצאה נגד ההתבוננות האובייקטיבית האימפרסיוניסטית. התנועה החלה בשנות השמונים של המאה ה-19 בצרפת ועד תחילת המאה העשרים פרחה 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' 5-28.

הרעיון העומד מאחורי הגישה הסימבוליסטית הוא שימוש בצורות "אייקוניות", כלומר צורות הנושאות עמן מטען רחב של קונוטציות 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 הנאבי (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 ויאר (Édouard Vuillard, 1868-1940), פול סריזייה (Paul Sérusier, 1864-1927),

מוריס דני (Maurice Denis, 1870-1943) ופול רנסון (Paul Renson, 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 אוריל, ליתוגרפיה, כרזה, 1893

טולוז לוטרק, לה דיוואן ז'אפונה, ליתוגרפיה, כרזה, 1893, 80.8x60.8

סטיל אלדין, קולמן בלו, כרזת פרסומת לאבקת כביסה, ליתוגרפיה, 1898, 83.3x89.8 ס"מ

לודוויג הולווין, 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.