

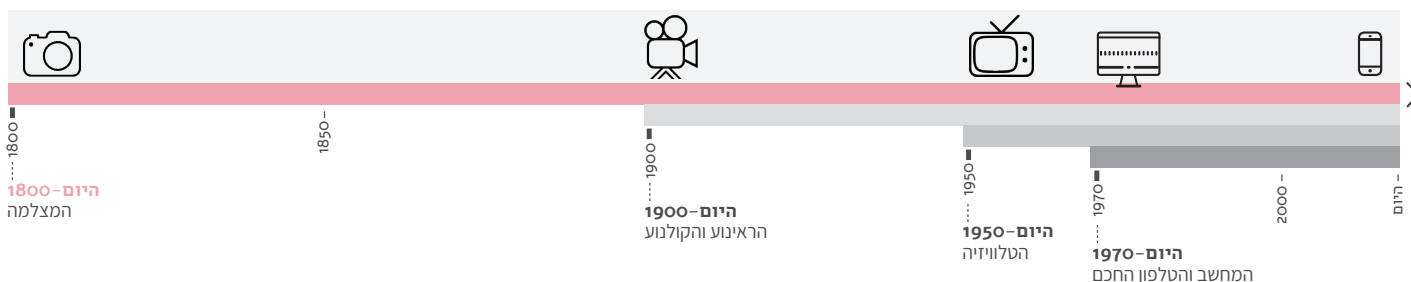
יצירות במקצוע מוביל

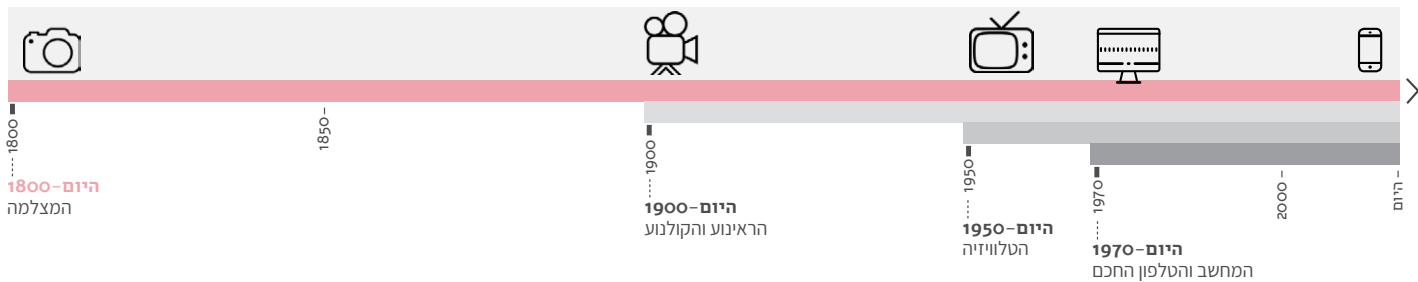
אמנות שימושית

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)

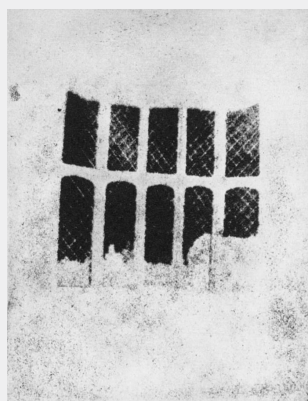
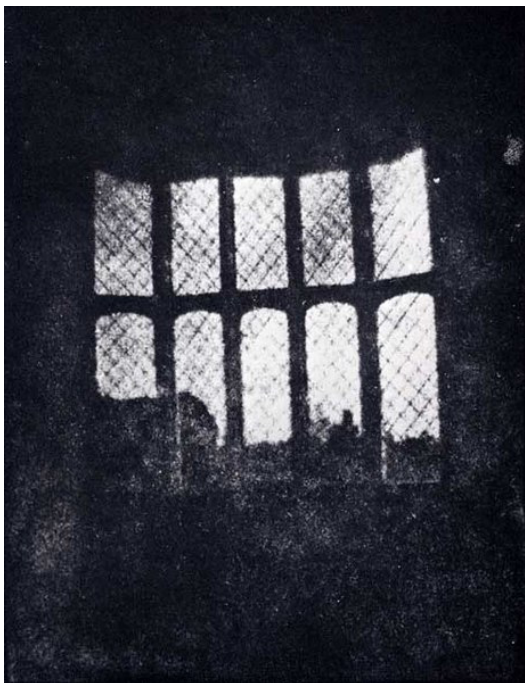




יצירה מכלי טכנולוגי:

חלון מסורג במנזר לקוק

Latticed Window at Lacock Abbey



חלון מסורג במנזר לקוק - נגטיב

William Fox Talbot, Latticed Window at Lacock Abbey, 1835. Photograph, positive. The National Museum of Photography, Film and Television collection, Copenhagen. Photo: Public domain

שם היצירה: חלון מסורג במנזר לקוק, 1835	Latticed Window at Lacock Abbey, August 1835
שנה: 1835	
מדיה חזותית: צילום	
שם היוצר: ויליאם הנרי פוקס טלבוט	William Henry Fox Talbot
טכניקה: צילום נגטיב	מידות: 26 ס"מ X 32 ס"מ (קיים בגדלים נוספים)

פרטים

בצילום והנגטיב המוקדמים ביותר, פרי עבודתו של טלבוט, מוצג חלון מסורג המצולם מתוך חדר, מנקודת מבט נמוכה. החלון מחולק על ידי הסורגים לעשרה חלקים המאורגנים זה תחת זה. החמישה התחתונים ארוכים מעט יותר מהעליונים. החלון ממוקם במרכז הקומפוזיציה כשהוא נוטה מעט ימינה, דבר המעיד על כוונן רשלני משהו של המצלמה. בגרסת הנגטיב, החלקים הכהים בממשות – קיר החדר, הסורגים והעצים בחוץ – נראים לבנים, והחלקים הבהירים – בעיקר השמים הנשקפים מהחלון - נראים כהים.

הצילום נעשה בקיץ 1835 באמצעות קמרה אובסקורה קטנה מעץ מיד עם הצלחתו של טלבוט לייצר נייר לשימוש בתוך מצלמה. שפע האור הטבעי שנכנס מחלונות הגלריה הדרומית באחוזת מנזר לקוק משך אותו לצלם את החלון כשהמבט מפנים החלל לעבר החלון והחוץ הנשקף ממנו. בשל עקרון הפעולה של הקמרה אובסקורה הדימוי שהתקבל הוא נגטיבי, הפוך מבחינת גווניו, אך התוצאה הממה את טלבוט. לצד הצילום הוא כתב: "כאשר נעשה לראשונה אפשר היה לספור בחלון כמאתיים ריבועי זכוכית בעזרת עדשה". טלבוט צילם מספר נגטיבים של החלון בגדלים שונים, המעידים על ניסיונותיו לשפר את איכות הצילום ולצמצם את זמני החשיפה.

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

חשיבותה של יצירה זו להתפתחות הצילום היא היותה הדוגמה הראשונה לצילום שאפשר להפיק ממנו אינסוף עותקים. טלבוט הבין כנראה כבר ב-1835 את עקרון הנגטיב-פוזיטיב, אך רק ב-1839 ביצע לראשונה את תהליך ההדפסה, ואז יצר תצלום פוזיטיב מהנגטיב של "חלון מסורג" שצילם ב-1835. הנחת הנגטיב על גבי נייר חדש והצמדתם באמצעות זכוכית, בחשיפה לאור השמש, יוצרת על גבי הנייר החלק הדפס פוזיטיב (הדפס שמש) בעל גוונים נכונים, שכן הפוזיטיב הוא למעשה הנגטיב של הנגטיב.

במכתב לידידו המדען סר ג'ון הרשל (John Herschel) באפריל 1839 מסביר טלבוט את יתרונות שיטת הצילום שלו על פני זו של דאגר (Daguerre) הצרפתי: "כדי להשיג עותק שני של אותו הנוף דאגר חייב לחזור לאותו מקום ולהעמיד את כליו מחדש שכן אינו יכול לייצר העתק מפלטת מתכת אטומה. אבל בשיטה שלנו, לאחר שנוצרה תמונה אחת על ידי הקמרה, כל השאר ניתנות להכנה ממנה, באמצעות שיטת ההעתקה מחדש, שבנסיבות בנות מזל ויפות מתקנות באחת את כל הטעויות שבתמונה הראשונית, כלומר היפוך מימין לשמאל ומאור לצל."

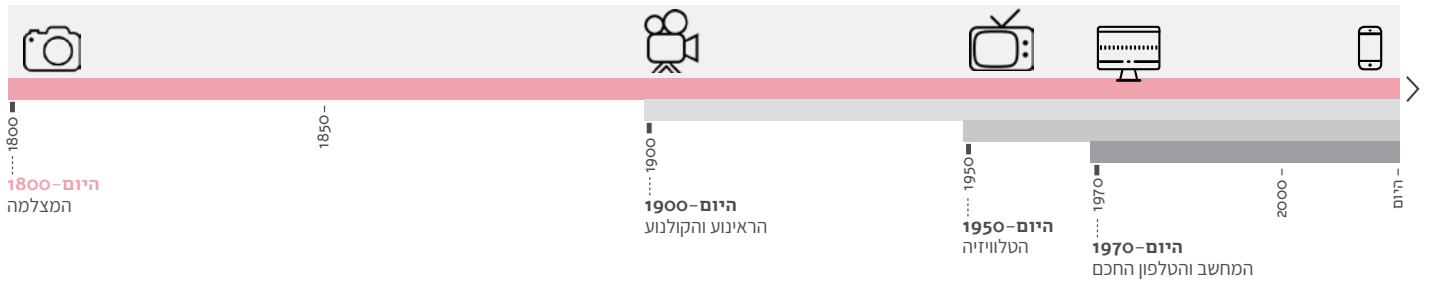
באחוזת מנזר לקוק, שבה חי ופעל טלבוט, שוכן כיום בקומה הראשונה מוזיאון פוקס טלבוט. המקום שימש גם כאתר צילומים לשניים מסרטי הארי פוטר.

- [Fox Talbot Museum](#)
- [פוקס טלבוט באתר Luminous-Lint](#)
- [אתר ההתכתבויות של הנרי פוקס טלבוט](#)
- לנגפורד, מייקל. תולדות הצילום, רמת גן: פוקס, 1994.
- Gray, Michael et al. First Photographs: William Henry Fox Talbot and the Birth of Photography (New York: powerhouse Books, 2002).

שם הכותב: איריס מנדל

תאריך: 4.1.18

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



יצירה מכלי מסורתי: דאגרוטיפומניה Daguerrotypomanie

Théodore Maurisset, Daguerreotypomanie, 1839. Lithograph, 26 x 35.7 cm. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Photo: Getty's Open Content Program

שם היצירה: דאגרוטיפומניה Daguerrotypomanie	פרטים
שנה: 1839	
מדיה חזותית: הדפס	
שם היוצר: תאודור מאוריסט Théodore Maurisset	
מידות: 26 ס"מ X 37.5 ס"מ	
טכניקה: ליתוגרפיה	

זוהי קריקטורה בקו שחור על נייר, המתארת את "שיגעון" הצילום שפקד את פריז עם הכרזת האקדמיה הצרפתית למדעים על המצאת הדאגרוטיפ.

במרכז הליתוגרפיה ניצב ביתן הצילום, סביבו משתרך תור ארוך עד למרחקים שבו נדחסים כל המעוניינים להצטלם. בצד הימני-התחתון ניתן לראות צלם בעבודתו, ומולו מצולם כבול בתוך מתקן אימתני למראה. מתקן זה נועד למנוע ממנו כל תזוזה לאורך 13 הדקות הארוכות שנדרשו אז לצורך הופעת דימוי על לוח הצילום. למרגלותיו פרושים כלים ומכשירים רבים הנדרשים לצורך המלאכה המסובכת של ייצוב וקביוע הדימוי המצולם בטכניקת הדאגרוטיפ. במישור האחורי מתוארים כלי התחבורה החדשניים של התקופה – ספינת קיטור, רכבת וכדור פורח, המורכבים בצורות שונות מקופסאות-מצלמה, ובכך מפיצים את הבשורה הטכנולוגית אל העולם כולו.

בצד השמאלי-התחתון של הליתוגרפיה ניצב קהל ומתבונן בלוליינית המבצעת תרגיל הליכה על חבל בכניסה לאוהל קרקס. בכך מסומן מקומו של הצילום כאטרקציה פופולרית השייכת לתרבות הירידים העממית. חמשת האנשים התלויים מאחורי המבנה בצדו הימני מסמלים את מותה של האמנות עם הולדת הצילום. בצד שמאל של הקומפוזיציה מופיעות בשמים פני דמות גברית המביטות על המתרחש מרחוק.

פרטים

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

ביולי 1839 נשא אראגו נאום בפרלמנט הצרפתי ובו הכריז על המצאת הצילום בידי לואי ז'אק מנדה דאגר. פניו של דאגר הן שמופיעות בשמי התמונה. בנאומו מנה אראגו מגוון שימושים אפשריים להמצאה וטען שהיא תתרום לא רק לקידום של האמנות והמדע, אלא גם לכלל האנושות. בעקבות נאומו הוחלט בפרלמנט הצרפתי לוותר על זכויות היוצרים על ההמצאה ולאפשר גישה חופשית לכל מי שרוצה ללמוד את התהליך. בכך נסללה הדרך להפיכת הצילום לטכנולוגיה נגישה ולסמל לתהליכי הדמוקרטיזציה שעברו על צרפת באותה תקופה.

ההתפעלות מההמצאה החדשה בשילוב עם הגאווה הלאומית הצרפתית על הכרזתה הובילו לנסיקה מיידית בפופולריות של המדיום, ולשאיפה כללית להצטלם ולקבל בבואה מדויקת תוך מספר דקות. הקריקטורה שצייר מאוריסט כמה חודשים לאחר ההכרזה מיטיבה לתאר את הצדדים השונים של תשוקה זו. בראש ובראשונה היא מצביעה על הרצון הכללי להצטלם, המתבטא בתור האינוסופי של האנשים הנדחקים להצטלם או לרכוש ציוד צילום. בנוסף, היא מגחיכה הן את תהליך הצילום המייגע והמורכב והן את מעמדו של הצילום כמדיום נחות והמוני, שהצלחתו באה על חשבון האמנות. לבסוף היא קושרת את הצילום אל טכנולוגיות התחבורה החדשות של אמצע המאה ה-19 ומציגה את שני הדברים כתוצרי הקדמה של התקופה.

מטרתה של הקריקטורה היא להגחיך את ההתלהבות של ההמונים מהצילום ולהציג את המדיום החדש כנחות ומסחרי. מאוריסט עושה שימוש מוקצן בקודים חזותיים ובערכים של שפת הצילום המקובלים בתקופתו כדי להעביר מסר זה. נקודת המבט שבה מתוארת הסצנה היא מרוחקת וגבוהה, כאילו מתוארת מן האוויר. נקודת מבט כזו הייתה פופולרית מאוד בצילומי התקופה, ורבים מהצלמים סיכנו את חייהם כדי לצלם תמונות מן האוויר. רמיזה לכך ניתן לראות בכדור הפורח, שהסל שלו בצורת מצלמה.

התמונה גם מתארת רגע מוקפא, כמעין תיעוד של ממשות. ניתן לראות זאת בטשטוש הנוצר בקהל האנשים הנעים בתור לעבר בקתת הצלם. טשטוש זה מדמה את איכות הצילום של התקופה ומהווה קוד חזותי. עם זאת, מאוריסט מעוניין להמחיש ביצירה את יתרונו של הציור על פני הצילום, כפי שזה נתפס בעיני בני התקופה. הוא עושה זאת באמצעות התרחקות מהממשות והוספת פרטים דמיוניים לתמונה.

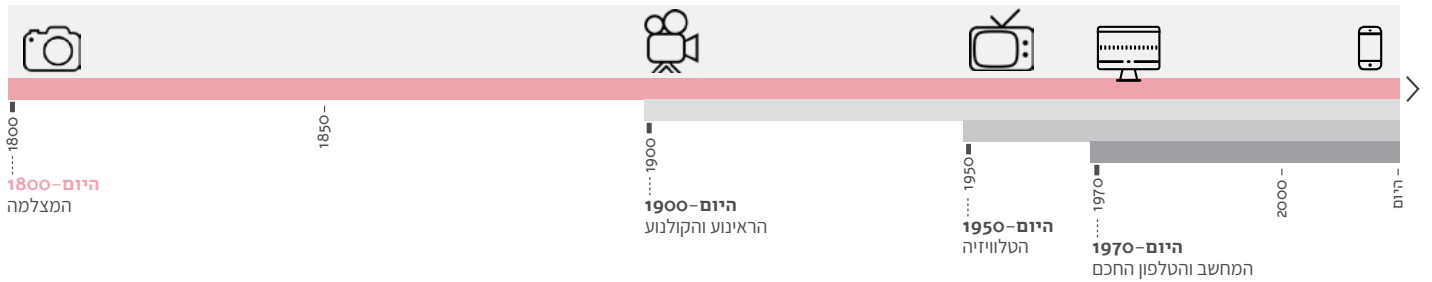
בתמונה נוצר פער בין ריבוי הפרטים – בני האדם, השלטים, המבנים, הכדור הפורח והאירועים השונים המתרחשים בעומק הקומפוזיציה – ובין הריקנות היחסית של הנוף והאופק. פער זה מרחיק את התמונה מהממשות ויוצר אזורים מופשטים. בנוסף, השימוש בחלקי מצלמה לתיאור קרונות הרכבת והסל של הכדור הפורח, כמו גם פניו המרחפות של ממציא הדאגרוטיפ, ז'אק לואי מנדה דאגר, מרחיקים את התמונה מהשפה של הצילום ומהממשות ויוצרים מציאות דמיונית, מגוחכת ומוקצנת.

- [פיטורגאדא](https://he.wikipedia.org/wiki/פיטורגאדא) <https://he.wikipedia.org/wiki/פיטורגאדא>
- <http://www.getty.edu/art/collection/objects/46529/theodore-maurisset-la-daguerreotypomanie-daguerreotypomania-french-december-1839/?dz=0.7480,0.3995,5.12>

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 13.12.18

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



יצירה מכלי טכנולוגי:
**עוזריו של
ויליאם הנרי
ג'קסון. פרד
ואדם.**
**Assistants of
William Henry
Jackson. Mule
and Man.**

William Henry Jackson, Mule and Man, 1873. Photograph of glass plate negative, 5 x 8 cm. Photo: Print Collection website

שם היצירה: עוזריו של ויליאם הנרי ג'קסון. פרד ואדם Assistants of William Henry Jackson. Mule and Man	פרטים
שנה: 1873	
מדיה חזותית: תצלום	
שם היוצר: ויליאם הנרי ג'קסון William Henry Jackson	
טכניקה: קולודיון רטוב על לוח זכוכית	
מידות: 70 ס"מ X 50.8 ס"מ	

במרכז תצלום זה נראה פרד שסוחב על גבו ציוד רב ומובל בידי אדם בדרך חתחתים סלעית. ברקע נראה במטושטש נוף הרים טרשי ומושלג. הציוד הקשור על גבו של הפרד הוא ציוד הצילום המסורבל של התקופה. בצדו הקרוב למצלמה אפשר לראות את המצלמה, עם פתח העדשה פונה כלפי חוץ ו"אקורדיון" תא הקמרה אובסקורה מקופל תחתיו. בצד השני מחוברת לגב הפרד קופסת עץ מסיבית המכילה את לוחות הזכוכית השבירים שעליהם מוטבע הדימוי המצולם. במרכז, בצורה אופקית בין שתי הקופסאות, קשורה החצובה.

ויליאם הנרי ג'קסון היה בעל סטודיו לצילום בעיר אומהה שבמדינת נברסקה, והוא נהג לצאת ולצלם את האוכלוסיות הילידיות שחיו בסביבתו. בעקבות ניסיונו כצלם בתנאי שדה הוא הוזמן בשנת 1870 להצטרף למשלחת החקר הראשונה לאזורים הלא ממופים של המערב התיכון. משלחות אלו, בראשות הגיאולוג פ"ו היידן (F.V. Hyden), יצאו אל האזורים הלא נודעים של מערב היבשת, ומיפו וחקרו אותם כחלק מהאידיאולוגיה האמריקאית של "כיבוש המערב".

כפי שניתן לראות בתצלום, העמדת הפרד במרכז התצלום ובמקביל לעמדת המצלמה המצלמת מדגישה את גודלה וכובדה של מצלמת העץ הכבדה הנישאת ואת הסרבול שבסחיבת לוחות זכוכית שבירים. תצלום זה מדגים את הקשיים

שעמדו בפני ג'קסון בבואו לצלם את הנופים הלא מוכרים של המערב ואת גאווותו על הצלחתו למרות הקושי. הקושי נבע בין השאר מכך שטכניקת הקולודיון הרטוב שבה הוא השתמש הייתה תהליך מורכב וארוך שדרש מיומנות רבה, בעיקר בתנאי שדה.

תמונה זו ממחישה את אחת הבעיות המרכזיות של הצילום בתחילת דרכו – המורכבות והסרבול של תהליכי הצילום, שדרשו מומחיות רבה מהצלמים. משום כך לקח זמן רב עד שהצילום הפך למדיה בשימוש הקהל הרחב. זו הסיבה לכך שבתחילת הדרך לא התפתחה שפה צילומית ייחודית למדיום. שפה כזו החלה להתפתח רק בשלב מאוחר יותר, עם המצאת מצלמת הקופסה של קודאק, המצלמה הראשונה ששווקה לקהל הרחב (1888).

טכניקת הקולודיון הרטוב כללה ערבוב ומריחה של החומר הכימי הרגיש לאור בתנאי חשכה מוחלטת, וחשיפה ידנית ואינטואיטיבית של הלוחות לאור. חשיבות הלוחות מודגשת באופן שבו קופסת העץ השומרת עליהם מוגבהת מעט מעבר לגב הפרד.

העמדת הפרד והאדם המוביל אותו על פני שטח טרשי וסלעי מדגישה קושי נוסף שג'קסון התמודד עמו: עקב נשיאתו של הצילוד הכבד על גבי פרדות נשברו לא פעם לוחות הזכוכית בטלטלות הדרך. כתוצאה מכך נאלץ ג'קסון לשוב על עקבותיו ולחזור ולצלם אזורים שהגישה אליהם הייתה קשה מאוד. למרות זאת הוא הצליח לצלם מאות תצלומים במהלך מסעות החקר, חלקם אבני דרך מרכזיות בצילום האמריקאי של המאה ה-19.

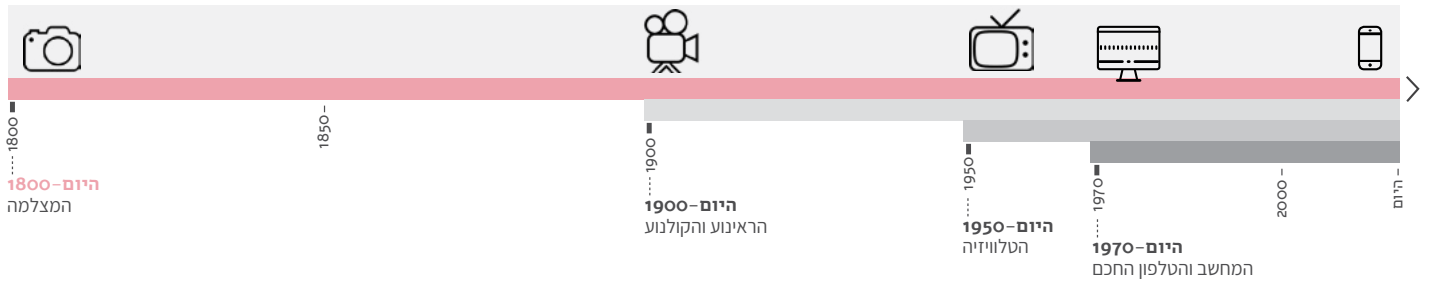
למרות ההעמדה המוקפדת של הפרד במרכז התמונה, האדם המוביל את הפרד – כנראה אחד מעוזריו של ג'קסון – נראה כמי שנתפס בזמן ההליכה, ותנוחתו מעידה על הניסיון להשתמש בצילום ככלי שיכול לתפוס התרחשות במהלכה. עם זאת, עמידתו העיקשת של הפרד מסגירה כי מדובר בצילום מבזים שהכנתו הייתה כרוכה בהעמדה. למעשה, ההעמדה הייתה הכרחית בשל משך החשיפה הארוך שנדרש לקבלת דימוי ברור בשיטת הקולודיון הרטוב.

- https://en.wikipedia.org/wiki/William_Henry_Jackson
- <https://www.wyohistory.org/encyclopedia/william-henry-jackson-foremost-photographer-american-west>
- <https://lib.byu.edu/collections/william-henry-jackson-collection/about/>
- <http://www.whjcollection.com/default.htm>
- <https://www.legendsofamerica.com/we-williamjackson/>

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 7.3.19

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



יצירה מכלי טכנולוגי:

גיא הצלמוות The Valley of the Shadow of Death

Roger Fenton, Valley of the Shadow of Death, 1855. Albumen print from wet collodion glass plate negative, 749 × 543 mm. © Victoria and Albert Museum, London

פרטים	שם היצירה: גיא הצלמוות The Valley of the Shadow of Death
	שנה: 1855
	מדיה חזותית: צילום
	שם היוצר: רוג'ר פנטון Roger Fenton
	טכניקה: הדפס מלח על נייר (Salted paper print), צולם בטכניקת קולודיון רטוב על לוח זכוכית מידות: 27.6 ס"מ X 34.9 ס"מ

בתצלום נראה נוף צחיח וריק: שביל שמתפתל בין שתי גבעות, מתחיל בפינה הימנית של הקומפוזיציה ונמתח לעבר מרכז המישור האחורי. קו האופק הוא אלכסון של גבעות היורד מימין לשמאל ומעליו שמים אפורים וריקים. על גבי השביל ובשול השמאלי שלו מפוזרים כדורים בגודל זהה. לכאורה זהו תצלום שגרתי של נוף דל וחסר עניין: דרך עפר העוברת בין גבעות טרשים נמוכות, על רקע שמים בהירים וחדגוניים. אך התבוננות קפדנית יותר מגלה כי הכדורים הם למעשה פגזי ברזל. במקום זה התרחש חודשים מספר קודם לכן קרב עקוב מדם שקיפחו בו את חייהם מאות חיילים בריטים שנתפסו במארב. שמו של הצילום מתייחס לשני מקורות: תהילים כ"ג ד': "גם כי אלך בגיא צלמוות לא אירא רע כי אתה עמדי. שבטך ומשענתך המה ינחמוני" והשיר "הסתערות הבריגדה הקלה" של המשורר האנגלי טניסון (Tennyson), המתאר את זועת אותו הקרב.

בשנת 1854 יצא הצלם האנגלי רוג'ר פנטון לחצי האי קרים שלחוף הים השחור. אזור זה היה נתון במלחמה ארוכה שהאימפריה הבריטית לקחה בה חלק. מלחמה זו הייתה שנויה במחלוקת הן בשל מניעה והן בשל אופן ניהולה, ולכן ספגה ביקורת נוקבת בעיתונות הבריטית. פנטון נשלח מטעם חברת הצילום הגדולה אגנאו ושות', שזיהתה את הפוטנציאל המסחרי הטמון בתיעוד מצולם של מצב החיילים. במשך חצי שנה שהותו בקרים צילם פנטון קרוב ל-300 תצלומים שהתמקדו בשגרת יומם של החיילים בין הקרבות, ובהעמדה ייצוגית של הקצינים ומפקדי הצבא.

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

כאחד מתצלומי המלחמה הראשונים בהיסטוריה, מפתיע שאין הוא מציג את מהלך הקרבות, את גופות ההרוגים או את מצוקת הפצועים. במקום זאת הוא מתאר בשפה מינימליסטית את זוועות המלחמה ללא ייצוג ישיר של נפגעים. למעשה, אף אחד מתצלומיו של פנטון אינו מציג קרב. הסיבה העיקרית לכך היא הסרבול הגדול שהיה כרוך בשימוש בטכניקת הקולודיון הרטוב שהייתה נפוצה באותה תקופה: הציוד היה רב וכבד, לוחות הזכוכית שבירים, והכימיקלים הרגישים לאור נודעו בחוסר יציבותם. כמו כן, משך החשיפה הנדרש לכל תצלום היה ארוך, ולכן מושאי הצילום היו חייבים להיות חסרי תנועה. כל אלה גרמו לכך שתהליך הצילום דרש היערכות מראש, אורך רוח וסבטיות, כולם בלתי אפשריים בהמולת הקרב. הייצוג היחיד האפשרי היה של השרידים שנותרו דוממים בשדה.

תצלום זה עורר הדים רבים באנגליה עם הפצתו, עקב הצגתם המפורשת של שרידי הקרב במקום התרחשותו. עד אז טרם נראה תיעוד מדויק, הכולל כדורי פגזים, של מקום שהתרחש בו אירוע צבאי. לכן נתפס התצלום כאישור וכעדות לאמיתות הדיווחים מהשטח, כמו עוצמתה של מכת האש שפגעה בחיילים מהמארב ותנאי השטח שלא אפשרו להם להתגונן. בכך היה לתצלום חלק מרכזי בקיבוע קרב גיא הצלמוות בתודעה הבריטית כסמל להקרבה חסרת ההיגיון של המלחמה.

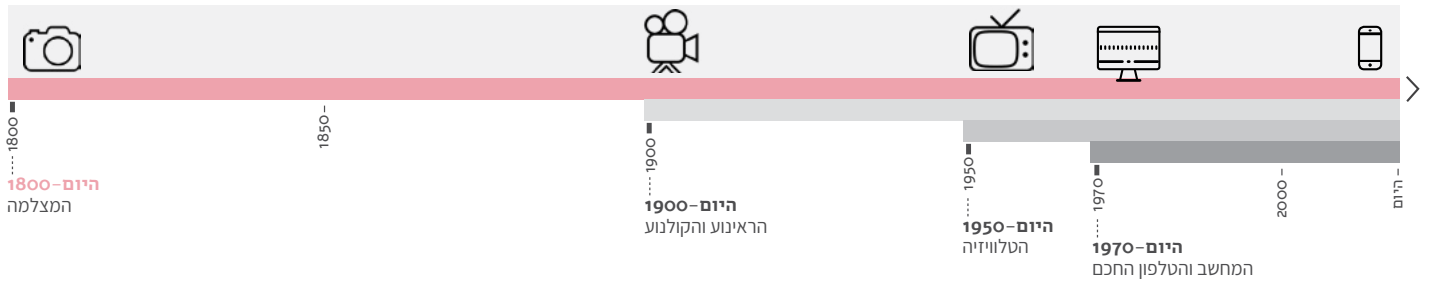
עם זאת, כעבור שנים התברר שפנטון צילם בגיא הצלמוות שני תצלומים. האחד מציג את אותו הנוף, אך פגזי התותח נעדרים מן הדרך המרכזית ומוצגים יותר בצדה, והשני הוא התצלום הידוע שפרסם תומאס אגנאו. ההבדל בין התצלומים גרם להיסטוריונים של הצילום לשער שלאחר שצילם את התצלום הראשון החליטו פנטון וצוותו לסדר ולהוסיף פגזים על השביל. אם השערה זו נכונה, הרי שפנטון ביים את התצלום הידוע במטרה להוסיף לו ערך דרמטי ורגשי. תגלית זו מדגימה כמה מהשאלות התיאורטיות המעניינות הנוגעות לקשר שבין המציאות לייצוג שלה בצילום: האם תצלום אכן יכול להציג אמת היסטורית, איזו מציאות הוא מתעד, ובאילו תנאים היסטוריים ותרבותיים הוא יכול לשמש עדות.

- <http://iphf.org/inductees/roger-fenton/>
- <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/terrible-beauty>
- <http://www.getty.edu/art/collection/objects/60602/roger-fenton-valley-of-the-shadow-of-death-english-april-23-1855/>
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Valley_of_the_Shadow_of_Death_\(Roger_Fenton\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Valley_of_the_Shadow_of_Death_(Roger_Fenton))

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 7.10.18

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



Timothy H. O'Sullivan, A Harvest of Death, Gettysburg, Pennsylvania, 1863. Albumen silver print, 17.8 x 22.1 cm. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Photo: Getty's Open Content Program

יצירה מכלי טכנולוגי:

קציר המוות בגטיסברג, פנסילבניה

A Harvest of Death, Gettysburg, Pennsylvania

שם היצירה: קציר המוות בגטיסברג, פנסילבניה	פרטים
שנה: 1863	
מדיה חזותית: צילום	
שם היוצר: טימותי אוסליבן	
טכניקה: הדפס אלבומין (Albumen print), צולם בטכניקת קולודיון רטוב על לוח זכוכית	
מידות: 17.8 ס"מ X 22.1 ס"מ	

בתצלום נראה שדה הקרב, הנפרש למרחוק באור הזריחה. בקדמת הפריים מוטלות גופותיהם של חמישה חיילים שפרטיהם נראים בברור, ומאחוריהם, מבעד לערפילי הבוקר, נראות גופות רבות נוספות פזורות בשדה. בין הגופות המרוחקות ניתן לראות חייל בודד יושב זקוף על סוסו. הקומפוזיציה פתוחה, כפי שנרמז מהגופות שנחתכות בגבולות התמונה, והחלל העמוק נוצר באמצעות פרספקטיבה אווירית – טשטוש הולך וגובר של עומק השדה.

"קציר המוות", התצלום הידוע ביותר של אוסליבן מתקופת מלחמת האזרחים האמריקאית, צולם בשוך קרב גטיסברג, שנודע כאחד הקרבות הקשים במלחמה ונפגעו בו כחמישים אלף חיילים משני הצדדים.

התצלום הוצג לראשונה בתוך האלבום רב המכר "חוברת תצלומי המלחמה של גרדנר" (Gardner's Photographic Sketchbook of War) שפרסם הצלם אלכסנדר גרדנר אשר שכר את אוסליבן לצלם למענו במהלך המלחמה. האלבום הכיל כמאה תצלומים שהציגו את הווי המלחמה, ובעיקר מחנות צבאיים ומפקדים בכירים. מאחר שבשנים אלו לא פותחה עדיין הטכנולוגיה להדפסת תצלומים במכשיר דפוס הודבקו התצלומים באלבום ידנית לצד כיתוב מודפס המתאר אותם. מתוך כלל האלבום, תצלום זה יוצא דופן בעוצמתו ובישירותו, והיחיד שזכה לכותרת פואטית, לעומת שאר התצלומים שכותרתם עניינית יותר (כגון "שרידי מחסן הנשק בריצ'מונד").

פרטים

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

תצלומי ההרוגים שהופיעו באלבום, ובראשם "קציר המוות בגטיסברג", זעזעו את הציבור האמריקאי והעלו לסדר היום שאלות הנוגעות לכבודם של החיילים המתים ולמוסריותו של הצילום המדווח. התצלום מציג את "זוועת המציאות הנוראה של המלחמה, בניגוד לסגידה אליה", כתב גארדנר באלבום. ואכן, מראה הגופות הנטושות בשדה והבגדים הפרומים לאחר שנבזזו החיילים מנעליהם ומכלי נשקם, שימש תמריץ מרכזי לייסוד בתי קברות צבאיים ולמיסוד נהלים ממלכתיים הנוגעים לטיפול בנפגעים.

בנוסף, תצלום זה, המשקף בבירור את פני ההרוגים, העלה שאלות מוסריות הנוגעות לאתיקה של צילום עיתונאי. עד כמה מוסרי לצלם ולהציג מראות של סבל ומוות? כיצד מתמודד הצילום המדווח עם המתח שבין כבוד האדם ופרטיותו לבין זכות הציבור לראות ולקבל מידע? שאלות מעין אלה נותרו רלוונטיות כיום לא פחות.

חשיבותו של צילום זה היא בהיותו מהראשונים בהיסטוריה שנראו בו גופות חיילים משדה הקרב. התיאור המזעזע במוחשיותו היה לאחד מהקודים החזותיים החדשים של השפה הצילומית העיתונאית. מעבר לתיעוד ממחיש צילום זה גם את כוחו של הצילום בהעברת רגשותיו ורעיונותיו של הצלם.

התצלום "קציר המוות" מתאפיין בשפה חזותית עשירה שמעבירה באופן בלתי אמצעי את זוועת המלחמה. ניתן לראות בו את גופות המתים המוטלות לפרטי פרטים, ועומק השדה מאפשר לראות מספר גדול של גופות המוטלות בכל האזור. הקומפוזיציה הרחבה והפתוחה וזווית הצילום הפרונטלית מרמזות על גודלו העצום של שדה הקרב ועל המספר הבלתי נתפס של ההרוגים. יחד עם זאת, ערפילי הבוקר המטושטשים את קו האופק מעניקים לתצלום נופך ציורי: הגבול שבין השמים לארץ כמו נמחק עם מותם של חיילים כה רבים. שמו הייחודי של התצלום נגזר מכוחו הסמלי, שבו שדה תבואה הפך לשדה קטל, ובמקום חיטה "נקצרו" בו חיי החיילים.

ערכים וקודים חזותיים המתייחסים לכלי החדש

• <http://www.getty.edu/art/collection/objects/58082/timothy-h-o%27sullivan-print-by-alexander-gardner-a-harvest-of-death-gettysburg-pennsylvania-american-july-4-1863/>

• <http://americanhistory.si.edu/blog/2013/11/a-harvest-of-deathalexander-gardners-morality-message.html>

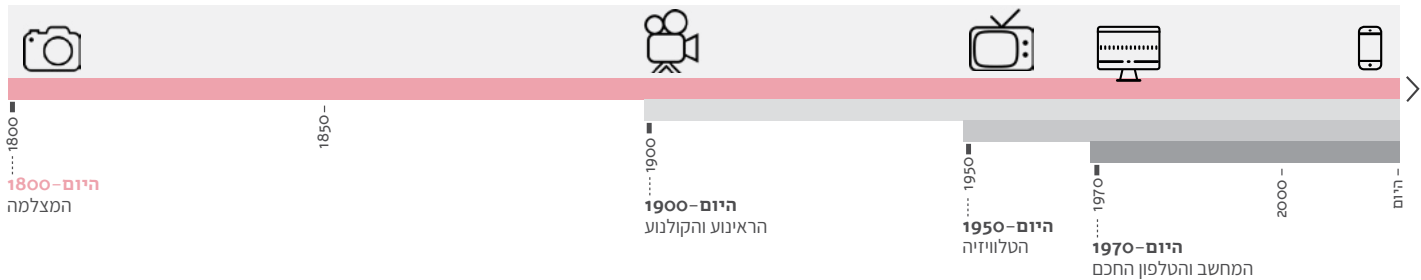
• <https://archive.org/details/GardnersPhotographicSketchBookOfTheWar/page/n0>

הצעות להרחבת הקריאה

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 8.10.18

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



יצירה מכלי טכנולוגי: דיוקן עצמי Self Portrait

Robert Cornelius, Self-portrait, 1839. Daguerreotype. Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington. Photo: Public domain

שם היצירה: דיוקן עצמי	Self Portrait
שנה: 1839	
מדיה חזותית: צילום	
שם היוצר: רוברט קורנליוס	Robert Cornelius
טכניקה: דאגרוטיפ	מידות: 8 ס"מ X 11 ס"מ

פרטים

בתצלום נראה גבר צעיר לבוש בחליפה ושערו פרוע, כשפלג גופו העליון נוטה מעט לימין, וידיו משולבות על חזהו. מבטו מופנה מעט שמאלה ומעל למצלמה. הגבר ניצב בחלל שממדיו ועומקו לא ברורים. שולי התמונה חשוכים, ואת הדמות מקיפה מעין הילת אור ששוליה רכים.

זהו תצלום דיוקן עצמי בטכניקת הדאגרוטיפ, שנחשב הראשון מסוגו. צילם אותו רוברט קורנליוס, מחלוצי צילום הדאגרוטיפ בארצות הברית. קורנליוס, חרש כסף מחונן, נחשף לטכנולוגיית הצילום החדשה כשהוזמנו ממנו לוחות כסף לצילום דאגרוטיפים. עד מהרה הוא השתלט על התהליך המורכב בעצמו. לאחר זמן קצר הוא פתח את אחד משני אולפני הצילום הראשונים ביבשת. תצלום זה צולם בעיר פילדלפיה בדצמבר 1839, בחצר בית המלאכה לייצור מנורות שמן שהיה שייך למשפחתו, והיה אחד מניסיונותיו הראשונים בשיטה.

בתקופה זו, חודשים ספורים בלבד לאחר שממשלת צרפת פרסמה את תהליך הצילום של הדאגרוטיפ, זמן החשיפה ההכרחי לצורך יצירת דימוי נמשך בין שש לשלוש-עשרה דקות. לפיכך סביר להניח שקורנליוס נאלץ להישאר מאובן במקומו במשך דקות ארוכות כדי להצליח לייצר דימוי ברור של דיוקנו.

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

תצלום ניסיוני זה של קורנליוס נחשב במשך שנים רבות לתצלום הראשון שבו מופיעה דמות אדם, עד שבשנות ה-60 של המאה ה-20 התגלה הדאגרוטיפ "שדרות המקדש" של דאגר משנת 1835, שבו ניתן לזהות שתי דמויות אדם. אך זהו ללא ספק תצלום הדיוקן האנושי הראשון, וודאי דיוקן עצמי ראשון.

חשיבותו של תצלום זה היא בהיותו המבשר של החידוש העיקרי שהביא הצילום בשנותיו הראשונות, כטכניקה נגישה וזולה ליצירת דיוקנאות מדויקים של כל המעוניין בכך. עד אז רק צייר מיומן היה יכול ליצור דיוקן אמין ומדויק של אדם, בתהליך שגזל זמן וממון ולפיכך נשמר רק לבני המעמד הגבוה ובעלי היכולת הכלכלית המתאימה.

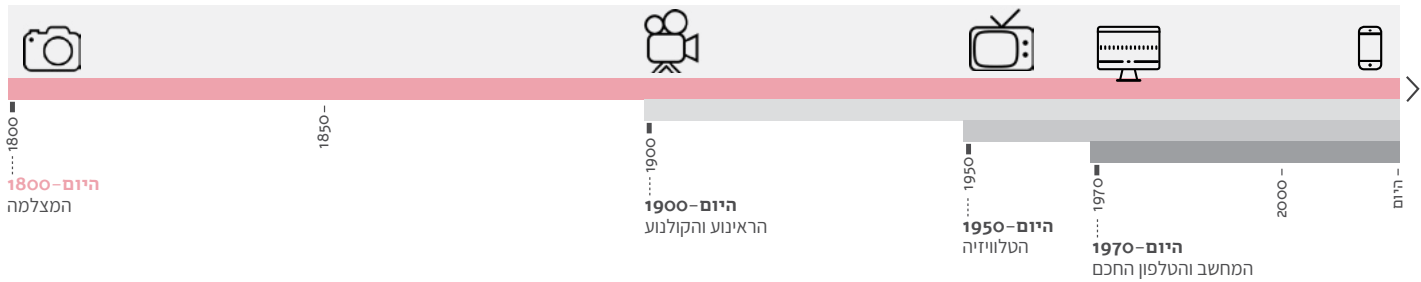
עם המצאת הדאגרוטיפ הפכה היכולת ליצור דיוקן מהימן ממותרות לאפשרות בהישג יד, ואכן, אולפני הצילום הפכו לאתר בילוי מבוקש הן בערים הגדולות והן בירידים שבערי השדה. ההערכה היא שבתוך עשר שנים יוצרו כחמישה מיליון דאגרוטיפים בשנה בארצות הברית בלבד, כשרובם הגדול תצלומי דיוקן. משך החשיפה הארוך חייב את המצולמים לא לזוז לאורך זמן, ולשם כך הומצאו מתקנים נסתרים שהחזיקו את ראשיהם וידיהם במקומם. הדאגרוטיפ חולל מהפכה בתרבות החזותית, הן בדמוקרטיזציה שיצר ביחס לבעלות על הדיוקן העצמי והן בחשיבות החברתית והתרבותית שיוחסה לו.

- https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Cornelius
- <http://americanhistory.si.edu/blog/tour-through-storage-brings-innovator-light>

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 13.12.18

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



Julia Margaret Cameron, Annie my first success, 1864. Albumen print, 188 x 145 mm. National Museum of Photography, Film & Television, Bradford. Photo: Wikimedia Commons, public domain

פרטים	שם היצירה: אנני (הצלחתי הראשונה) Annie (My First Success)
	שנה: 1864
	מדיה חזותית: צילום
	שם היוצרת: ג'וליה מרגרט קמרון Julia Margaret Cameron
	טכניקה: הדפס חלבון (Albumen print), צולם בטכניקת קולודיון רטוב על לוח זכוכית מידות: 14.3 ס"מ X 17.9 ס"מ

התצלום הוא דיוקן של ילדה, הפונה לכיוון שמאל של הקומפוזיציה כמעט בפרופיל ומביטה לעבר מראה לא ידוע שמחוץ לגבולות התמונה. דמותה של הילדה חדה ומדויקת, והיא נראית רצינית ושקועה במחשבות. היא לבושה במעיל שחור וסגור, שערה הכהה פזור ונופל על כתפיה, והאור המגיע מאחוריה יוצר עיגול בהיר על ראשה ומכה את תווי דמותה. מאחוריה הרקע מטושטש, ומחולק לחצי כהה מימין וחצי בהיר משמאל. נראה כאילו מדובר בחדר עם חלון שחציו מכוסה בוילון שחור. הקו המפריד בין חושך לאור חוצה מאחור את דמותה של הילדה.

בשנת 1863 קיבלה ג'וליה מרגרט קמרון מתנה מילדיה לרגל יום הולדתה-ה-48, מצלמה ומערכת לוחות זכוכית לצילום בשיטת הקולודיון הרטוב (Collodion wet plate). קמרון, בת למעמד הגבוה באנגליה הוויקטוריאנית, התגוררה באותה העת באחוזה כפרית ללא שאר בני משפחתה. ששת ילדיה כבר בגרו או למדו בפנימיות, ובעלה שהה בנסיעת עבודה ממושכת בציילון (סרי-לנקה כיום). את זמנה היא העבירה בעיקר במפגשים עם חוג מכריה האינטלקטואליים שהתגוררו בסביבתה, והצילום היה אמור לשמש לה תחביב להעברת שעות הפנאי.

לאחר חודש של ניסיונות בצילום בשיטת הקולודיון הרטוב הצליחה קמרון לצלם ולהדפיס תצלום שעמד בסטנדרטים שהציבה לעצמה. תצלום זה הוא דיוקן ילדה בשם אנני פילפוט, בת למשפחת איכרים מקומית, המתבוננת נכוחה

ומצולמת מחצי פרופיל. לימים היא כתבה על שמחתה בהצלחה זו: "נכנסתי להתקף של אושר. חיפשתי בכל רחבי הבית מתנות לילדה, כי מבחינתי היא זו שעשתה את התמונה". ואכן, על גב הדפסות נוספות של התמונה ניתן למצוא רישום בכתב ידה של קמרון, "אנני, הצלחתי הראשונה".

בעקבות הצלחה זו המשיכה קמרון לצלם, ומהר מאוד הפך הצילום לעיקר עיסוקה למשך שנים-עשרה השנים הבאות. במהלך תקופה זו צילמה קמרון קרוב ל-900 תצלומים, חלקם דיוקנאות ורובם סצנות מבוזמנות מתוך ספרות התקופה או כתבי הקודש הנוצריים.

בימיה הראשונים של המצלמה היא נתפסה בעיקר ככלי לתיעוד המציאות. זו מטרתה ובכך יתרונה. עקב כך, האיכות של הצלם ושל הצילום נקבעה על פי יכולתו של הצלם ליצור תמונות מדויקות וברורות. הדבר היה קשה מאוד כי בשל משך החשיפה הארוך שנדרש ליצירת התצלום ועומק השדה הרדוד של העדשות, כל תנועה של המצלום גרמה לתמונה להיות מטושטשת.

קמרון למדה לנצל חיסרון זה לטובתה ויצרה קוד חזותי חדש שהיה לסימן ההיכר של יצירתה: הפוקוס הרך. טשטוש מעין זה קיים כבר בתצלום "אנני, הצלחתי הראשונה", שבו רק עינה הימנית של הילדה, זו המרוחקת מן המצלמה, נראית בחדות ומעניקה ברק וחיות לדמותה, בעוד שאר תווי פניה מטושטשים ברכות.

תצלומיה של קמרון היו מהראשונים שהפכו את המצלמה לכלי לשימור הזיכרון האישי של כל אדם. כאישה ויקטוריאנית, חייה של קמרון סבבו סביב ביתה, והדבר ניכר בנושאי תצלומיה – רובם ככולם דיוקנאות של האנשים שפגשה. דיוקנאות אלה הציגו לעתים את המצולמים בשמם, ולעתים בוימו על ידי קמרון כדמויות ספרותיות או דתיות ידועות. רבים מהם היו בני משפחתה, אותם צילמה בהזדמנויות שונות, וכן מכריה, שכללו דמויות מרכזיות בעולם הרוח והמדע הוויקטוריאני. בנוסף להם היא צילמה את אנשי משק הבית שעבדו בביתה ואף עוברי אורח שפגשה ברחוב ונראו לה מתאימים. את "קורבנותיה", כפי שכינה אותם ידידה, המשוור טניסון, היא הייתה מעמידה בהתאם לרצונה למשכי זמן ארוכים עד שהגיעה לתוצאה הרצויה לה.

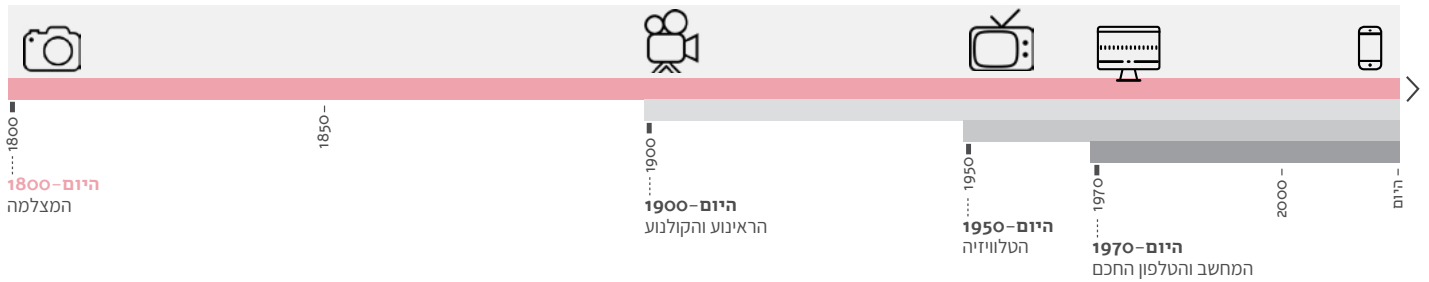
בניגוד לצלמות אחרות שפעלו בתקופה הוויקטוריאנית (ואף חלק מהצלמים), קמרון לא התייחסה לצילום כאל תחביב. מתחילת דרכה היא פעלה בדרכים שונות כדי להפיץ את תצלומיה, ואף שיווקה אותם דרך בית דפוס לונדוני ידוע. לפיכך, גם בניסיונה להתפרנס מהצילום האמנותי שיצרה הייתה קמרון פורצת דרך; הן ביחס לצלמים ככלל, אך בעיקר ביחס לצלמות-נשים, בחברה שמרנית שבה ציפו מנשות המעמד הגבוה להימנע מעבודה.

- <https://collections.vam.ac.uk/item/O81145/annie-photograph-cameron-julia-margaret/>
- https://www.metmuseum.org/toah/hd/camr/hd_camr.htm
- <http://www.victorianweb.org/photos/cameron/bio.html>

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 7.10.18

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



יצירה מכלי טכנולוגי:

פרסומת למצלמת בראוני של קודאק

Kodak Brownie Camera Advertisement



"Let the Children Kodak." Advertisement of Kodak Comoany, 1908. Duke University Libraries Digital Collections, Durham, NC. Photo: Creative Commons

שם היצירה: פרסומת למצלמת בראוני של קודאק Kodak Brownie Camera Advertisement

שנה: 1908

מדיה חזותית: צילום

שם היוצר: חברת קודאק Kodak

טכניקה: הדפס רשת (halftone)

זוהי מודעת פרסומת למצלמות ולערכת הפיתוח העצמי של חברת קודאק, שהופיעה בשבועון הנוער האמריקאי הנפוץ The Youth Companion בשנת 1908.

המודעה מחולקת לרוחבה לשני חצאים. בחלק העליון נראה תצלום ובו שתי ילדות. האחת יושבת אל מול שולחן שמונחת עליו קופסה - ערכת הפיתוח - ובה סרט צילום. היא שופכת נוזל כלשהו לתוך פחית, כחלק מתהליך הפיתוח של הסרט. הילדה השנייה עומדת לצד מצלמה המחוברת לחצובה ומכוונת אותה לעבר בובת גמד גדולה שניצבת מולה.

בחצי התחתון של המודעה מופיעה כותרת אדומה ובה נכתב: "תנו לילדים (לעשות) קודאק". תחתיה מופיעות שלוש שורות באותיות מודגשות, ובהן נכתב: "יש הנאה ולמידה - יש חינוך בצילום תמונות, יש קסם גובר והולך בתמונות עצמן". לאחר מכן מופיע טקסט ארוך באותיות קטנות יותר המתאר את קלות ההפעלה של המצלמה וערכת הפיתוח, את ערכה החינוכי ואת העניין הרב שתיצור אצל כל ילד וילדה.

בסוף המאה ה-19 חלה פריצת דרך טכנולוגית שאפשרה להדפיס תצלומים בספרים ובעיתונים. תחילה הומצאה שיטת Halftone שהמירה את העושר המונוכרומטי של התצלום לנקודות שחורות ולבנות בגדלים ובמרווחים משתנים, ובראשית המאה ה-20 הומצא דפוס האופסט, שאפשר הדפסה נוחה ומהירה של גוונים שונים.

בתקופה זו התרחשה גם מהפכה בעולם הצילום, כשחברת קודאק החלה לשווק את מצלמות הקודאק בראוני, קופסאות צילום קטנות ממדים וקלות לתפעול, במחיר שווה לכל נפש. מצלמות אלו הפכו את מלאכת הצילום לפעולה שלא דרשה כל ניסיון או ידע מקצועי. ערכת הפיתוח הביתית שמופיעה בפרסומת זו הייתה המשך ישיר לקו המסחרי של קודאק, שחתרה במוצריה להנגשה קלה ופשוטה של טכנולוגיית הצילום.

עד להמצאת הצילום התאפיינו מודעות פרסום בשימוש רב בטקסט בגדלים שונים. במודעה זו, אחת הראשונות בעולם העושה שימוש בצילום, לא זנח עדיין המפרסם את השיטה המסורתית של שימוש במלל רב, אך שילב בה את הצילום. הטקסט הוסיף לרוב על הנראה בתצלום, תיאר שימושים שונים של מוצרי קודאק והדגיש את חשיבות התצלומים כמשמרי זיכרון וככלי לתיעוד החיים היומיומיים של הצרכן.

קוד חזותי מרכזי של הצילום הבא לידי ביטוי במודעה הוא תפיסה של רגע ממשי. התמונה מתארת סצנה שנראית יומיומית – ילדים משחקים ומתחפשים. הצלם "תפס" את המתרחש כאילו במקרה, כפי שניתן להבין מהתנוחה של הילדה העומדת ונראית כאילו היא מביימת את דמות הבובה. הילדה היושבת נראית מרוכזת במלאכתה, וכך מתחזקת תחושת התיעוד של הרגע.

קוד חזותי נוסף האופייני לשפת הצילום הוא נקודת המבט האלכסונית והמרוחקת, כאילו הצלם עומד בחדר מן הצד ומתעד בלי להפריע להתרחשות.

במודעה זו, לא רק קלות השימוש מודגשת דרך האופן המשחקי שבו נראה כי הילדות משתמשות במצלמה ובערכת הפיתוח, אלא גם היתרונות הלימודיים והחינוכיים הכרוכים בשימוש במצלמה. הצילום, לפי מודעה זו, הוא עיסוק פשוט כמשחק ילדים, פעולה שיכולה להשתלב בכל רובדי החיים.

ערכים וקודים חזותיים המתייחסים לכלי החדש

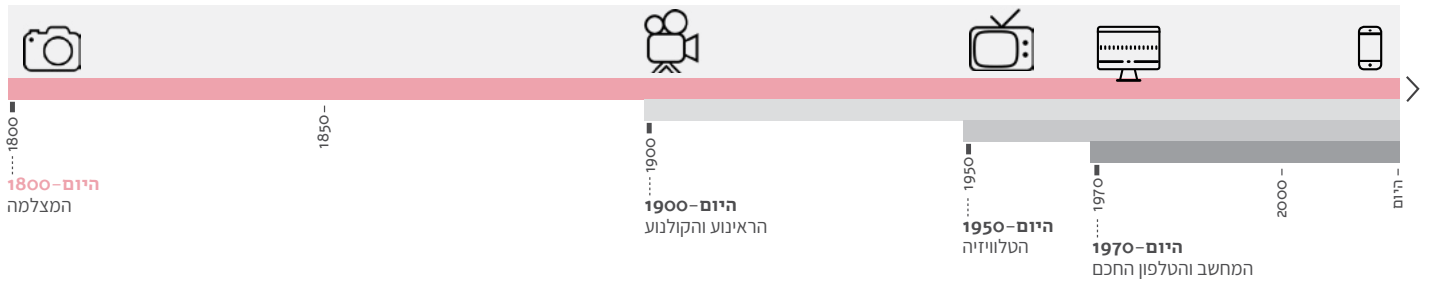
- <https://repository.duke.edu/dc/ea/K0451>
- <https://www.lomography.com/magazine/101321-vintage-kodak-ads-life-before-slick-ads-and-cameras>
- <https://he.wikipedia.org/wiki/דפוס>

הצעות להרחבת הקריאה

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 13.12.18

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



יצירה מכלי טכנולוגי:

נמוגה לאיטה Fading Away

Henry Peach Robinson, Fading Away, 1858. Albumen silver print from glass negatives, 23.8 x 37.2 cm. The Royal Photographic Society Collection at the National Media Museum, Bradford, United Kingdom. The Metropolitan Museum of Art, New York. Photo: Fair use, www.metmuseum.org

שם היצירה: נמוגה לאיטה Fading Away	פרטים
שנה: 1858	
מדיה חזותית: תצלום	
שם היוצר: הנרי פיץ' רובינסון Henry Peach Robinson	
טכניקה: קולודיון רטוב על לוח זכוכית	
מידות: 70 ס"מ X 50.8 ס"מ	

תצלום זה מתאר סצנה נוגעת ללב של בני משפחה הסובבים את מיטתה של בתם הגוססת. במרכז התמונה ניצב אב המשפחה בגבו למצלמה, עומד מול חלון פתוח הצופה לנוף אך אינו מתבונן בו. ראשו מורכן ונשען על ידו. בין דמות האב לשלוש דמויות הנשים שבקדמת הפריים הוצב וילון אשר מפריד בין שני עומקי התמונה ומחלק אותה לשלושה חלקים. במרכז החלק הקדמי של התצלום שעונה לאחר במיטתה הנערה החולה, ולימינה ומעליה עומדת אישה צעירה הגוחנת אל מעבר לכרית ומביטה נכוחה במבט מהורהר. בצד השמאלי של התמונה יושבת אישה לבושה בבגדים כהים, ראשה עטוי במטפחת ובידה ספר סגור, כנראה ספר תפילה, והיא מביטה במבט רציני בנערה הגוססת. התצלום מלא באיקונוגרפיה המסמלת את מותה הקרב של הנערה, כמו הפרחים הנבולים שניצבים לצד האב המתאבל, הווילון שהולך ונסגר והעננים האפורים שמתעבים בחלון מול פני האב. גם ספרי התפילה הסגורים מסמלים את חוסר הטעם שבהמשך קריאתם ובכך שקצרה ידם מלהושיע.

זהו התצלום הידוע ביותר של רובינסון – תצלום פורץ דרך בצילום האמנותי שעורר סערה בעת הצגתו. אף שתיאורים מעין אלה היו נפוצים בציור באותה תקופה, ייצוגם בצילום שנתפס כריאליסטי ומפורש נחשב בעיני מבקרים רבים כבוטה ואף פוגעני. הקומפוזיציה המחושבת, חילופי האור והצל הדרמטיים והחלל הדחוס מדי שבין מיטת החולה לוילון שמאחוריה לא ריכזו את אשליית המציאות ואת תחושת ההצצה לתוך רגע אינטימי שקיבלו הצופים.

תמונה זו היא דוגמה לניסיונות המוקדמים של הצלמים להוכיח כי הצילום הוא סוג של אמנות. בשלב מוקדם זה עדיין לא התפתחה שפה צילומית עצמאית מספיק כדי שהצילום ייחשב לאמנות, ולכן היו צלמים שניסו לצלם "כמו ציור", כלומר, הם לא ניסו לתעד את הממשות או לתפוס רגע אמיתי, אלא ביימו סצנה סיפורית מעובדת לפרטי פרטים שנועדה להעביר מסר פילוסופי או רעיון מעמיק על המציאות. יש לציין כי גישה זו, שרוב הצלמים המודרניסטיים דחו, חזרה לשמש צלמים פוסט-מודרניים בסוף המאה ה-20 ותחילת המאה ה-21 (לדוגמה [עדי נס](#)).

כצייר בהכשרתו תכנן רובינסון כל תצלום בקפידה באמצעות רישום סקיצות מפורטות שהוא חילק למקטעים שונים שצילם ופיתח בנפרד. אחת הסקיצות הידועות לצילום "היא מעולם לא אמרה לאהובה" צולמה על ידי רובינסון שנה מוקדם יותר. הסקיצה, בה מופיעה דמות הנערה המרכזית, היא המחשה חזותית לשיר של שייקספיר (Twelfth Night II,iv,111-13).

את "נמוגה לאיטה" יצר רובינסון בטכניקת ההדפסה המשולבת (Combining printing) שלמד מאוסקר ריילנדר. בטכניקה זו חוברו יחד חלקים מנגטיבים שונים לכדי דימוי מודפס אחד. התצלום נבנה מחמישה תצלומים שונים שנגזרו והודבקו יחד, ולאחר מכן צולמו מחדש. כך הצליח רובינסון להגיע לרמת דיוק גבוהה שאפשרה מעבר נקי וחלק בין הדימויים השונים שחיבר. בעבודותיו של רובינסון ניכרת השפעתו של עולם האמנות הוויקטוריאני: תצלומיו מחקים בנושאייהם את ציורי הז'אנר ובסגנונם לעיתים את הזרם הרומנטי ולעיתים את הזרם הפרה-רפאליטי.

אף שהצילום מבויים ומורכב מצילומים שונים הוא מטעה את הצופה ונראה כתיעוד של סצנה ממשית. צלמים רבים עשו שימוש בהטעיה הזו לאורך המאה ה-20, וגרמו בכך לצופה להאמין למראה עיניו. האמונה התמימה של הצופה כי האירוע אכן התרחש מאפשרת לצלם להעביר באמצעות הצילום רעיונות ואידיאולוגיות על פי רצונו כמו לדוגמה צילומיה החברתיים של הצלמת האמריקאית [דורותיאה לאנג](#) (Dorothea Lange, 1895–1965).

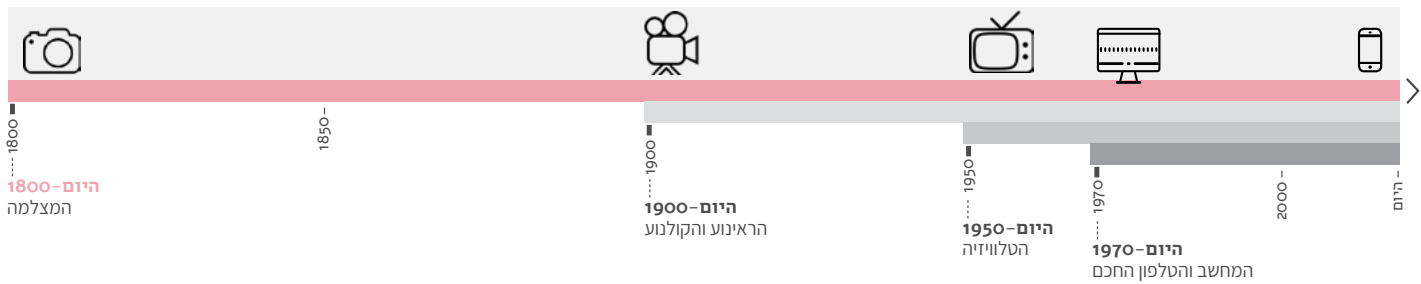
החיבור עם ריילנדר עזר לרובינסון לבסס את תפיסתו ביחס לצילום בניגוד לתפיסה הוויקטוריאנית הרווחת, לפיה היה זה מדיום פופולרי ונחות מבחינה תרבותית שמטרתו לכידת הרגע לצורך תיעוד בלבד. רובינסון, כמו ריילנדר, ראה בצילום מדיום בעל פוטנציאל אמנותי לכל דבר וסבר כי טכניקת ההדפסה המשולבת היא דרך הביטוי הטובה ביותר לשם כך.

- <https://www.britannica.com/biography/Henry-Peach-Robinson>
- <https://metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7B36d81705-241d-4934-ab02-fd7c8dbbb3e5%7D&oid=302289>
- <https://www.inthein-between.com/henry-peach-robinson-and-the-combination-print-before-digital-2/>
- <http://www.victorianweb.org/photos/robinson/2.html>

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 7.3.19

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



Louis Daguerre, Boulevard du Temple, Paris, 3rd arrondissement, 1838. Daguerreotype. Photo: Wikimedia Commons, public domain

יצירה מכלי טכנולוגי:

שדרת המקדש

Boulevard du Temple

פרטים	שם היצירה: שדרת המקדש Boulevard du Temple
	שנה: 1839
	מדיה חזותית: צילום
	שם היוצר: לואי ז'אק מנדא דאגר Louis Jacques Mandé Daguerre
	טכניקה: דאגרוטיפ

התצלום מתאר רחוב מנקודת מבט גבוהה ואלכסונית. הרחוב עצמו מתעקל מהמישור התחתון של הקומפוזיציה לעבר צדה השמאלי ונמתח עד האופק. משני צדדיו של הרחוב שורות מבנים ושורת עצים נמוכים יותר. הפרספקטיבה נראית אווירית, והולכת ומיטשטשת ככל שמתרחקים אל האופק. הרחוב ריק כמעט לחלוטין, ורק בפינה הקרובה לצופה בפינת הרחוב אפשר לזהות שתי דמויות אדם: מצחצח נעליים יושב ומטפל בלקוח המרים את רגלו.

בתצלום מוקדם זה נראה הנוף שנשקף מגג בניין תיאטרון הדיאורמה של לואי דאגר, שצפה על שדרת המקדש (Boulevard du Temple), אחד הרחובות המרכזיים בפריז. דאגר צילם אותו בטכניקת צילום הדאגרוטיפ שהמציא, ושבזכותה הכריז עליו באותה שנה שר התרבות הצרפתי כעל ממציא הצילום.

רק דאגרוטיפים ספורים מאלה שצילם דאגר השתמרו, ו"שדרת המקדש" הוא מהידועים שבהם, הן משום שהוא מתאר באופן מפורט וברור את מראה הרחוב והן כי זה התצלום הראשון בהיסטוריה שאפשר להבחין בו בבני אדם. הסיבה שבגינה לא הופיעו בתמונות מסוג זה בני אדם קודם לכן היא משך החשיפה הארוך שנדרש לצורך הטבעת הדימוי על פלטת המתכת הקטנה שבתוך מצלמת הדאגרוטיפ. אמנם מבחינה אופטית מצלמתו של דאגר פעלה באופן זהה לכל

מצלמה מודרנית, אך הכימיה שנדרשה לצורך שימור הדימוי וקיבועו הייתה עדיין בחיתוליה. משך החשיפה שנדרש לצורך יצירת הדאגרוטיפ "שדרת המקדש" היה לא פחות מ-15 דקות, כלומר רק מה שניצב במקומו ללא תנועה למשך הזמן הזה נצרר על גבי הלוח הרגיש לאור. לכן רוב התצלומים הראשונים מציגים חפצים או נופים דוממים, שהיה קל להאיר והיה אפשר לסמוך עליהם שלא יזוזו ממקומם.

תמונה זו ממחישה את הקודים החזותיים המרכזיים של הצילום, שהפכו אותו לכלי המרכזי לתיעוד הממשות בתקופתו: הדיוק הרב בפרטים, נקודת המבט הגבוהה והאלכסונית המעידה גם היא על תפיסת רגע בממשות, קומפוזיציות פתוחות, ואור וצל המעידים על זמן הצילום.

אך צילום זה ממחיש גם את הבעיות הכרוכות בתיעוד הממשות במדיום החדש: נראים בו בחדות ובבירור הבניינים, העצים ופני הכביש העומדים בלי נוע, בעוד שלל העוברים והשבים, כמו גם הסוסים והמרכבות שחלפו בוודאי ברחוב המרכזי, לא השאירו על גבי הלוח כל סימן. זוהי גם הסיבה שבגללה אף שמדובר בצהרי היום בשדרה בלב העיר, הרחוב נראה שומם מאדם. היחידים שדמותם בכל זאת הוטבעה היו השניים שלא משו ממקומם ברוב זמן הצילום: מצחצח הנעליים ולקוחו, שנשארו במקומם ולכן זכו להיות הראשונים שמונצחים בצילום.

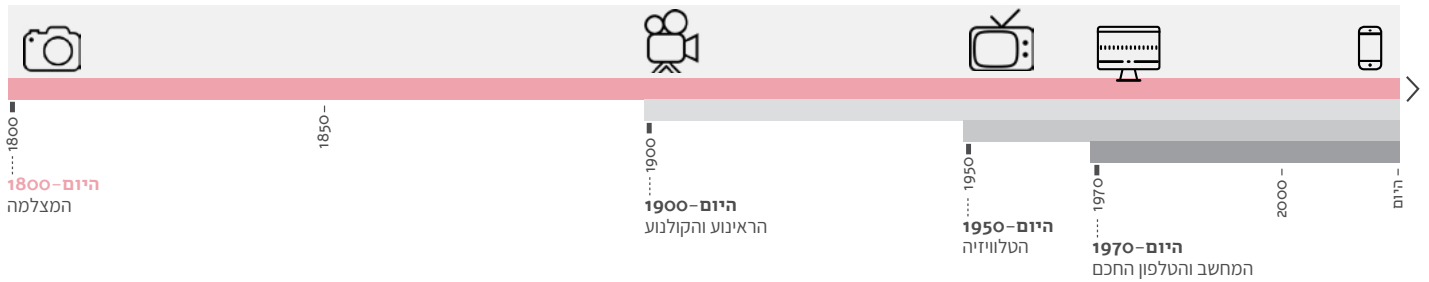
נוכחותן של שתי הדמויות על רקע הרחוב השומם מראה כיצד כבר בימיו הראשונים התמודד מדיום הצילום עם שאלת סמכותו כדימוי שמשקף נאמנה את המציאות. אמנם המצלמה תמיד רושמת את כל מה שלפניה ללא משוא פנים, ובכל זאת מי שמתבונן בתצלום "שדרת המקדש" יכול לחשוב שפריז הייתה עיר שוממת מאדם. איזו אמת מגלה לנו הצילום? כיצד אפשר לסמוך על "עדותה" של המצלמה בנוגע לאירועים שהיא מתעדת?

- <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/early-photography/a/daguerre-paris-boulevard>
- <http://uk.phaidon.com/agenda/photography/articles/2014/november/18/photos-that-changed-the-world-8-louis-jacques-mande-daguerres-boulevard-du-temple-paris/>
- <https://www.britannica.com/biography/Louis-Daguerre#ref262467>
- <https://blog.scienceandmuseum.org.uk/find-out-when-a-photo-was-taken-identify-daguerreotype-photography/>

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 8.10.18

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



יצירה מכלי טכנולוגי:

ספינות נכנסות לנמל לה-האבר

Sailing Ships Entering Le Havre Port

Jean Victor Warnod, [Le Havre], 1850–1865. Albumen silver print, 21.5 × 16.9 cm. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Photo: no known copyright restrictions

שם היצירה: ספינות נכנסות לנמל לה-האבר	Sailing Ships Entering Le Havre Port
שנה: 1860	
מדיה חזותית: צילום	
שם היוצר: ז'אן-ויקטור וארנו	Jean-Victor Warnod
טכניקה: קולודיון רטוב, הדפס אלבומין	מידות: 21.5 ס"מ X 16.9 ס"מ

פרטים

זהו תצלום המתעד את כניסתן של ספינות מפרש לתוך נמל בעיר לה-האבר, צרפת. במרכז נמצאות שתי ספינות גדולות השטות על פני המים השקטים, בעוד תורניהן מופשלים ממפרשים כנהוג בעת כניסה לנמל. הספינות פונות בזווית ישרה אל מול המצלמה וניצבות אליה. לפנייהן עוד שתי ספינות משוטות קטנות יותר, ומאחוריהן אפשר לראות עוד מספר ספינות מרוחקות יותר, המזוהות בעיקר על פי תורניהן הבולטים. בשמאל התמונה נכנס בזווית אלכסונית קיר שובר הגלים, הפונה לכיוון שתי הספינות הגדולות, ומימין ניכר קו החוף ובו מזוהים מספר בתים. לפיכך מתקבל הרשם כי תמונה זו צולמה מכיוון הים אל החוף.

צילם את התצלום ז'אן-ויקטור וארנו, שהתמחה יחד עם אחיו בצילום דאגרוטיפים של נושאים ימיים בשנות ה-50 של המאה ה-19. ייחודם של תצלומים אלה היה בלכידת אובייקטים בתנועה, כגון ספינות שטות על פני הים, בתקופה שבה משך החשיפה הנדרש להטבעת הדימוי על לוח הצילום נמשך דקות ארוכות. בנוסף היו תצלומיהם גדולים יותר מהמקובל לתקופה, וזכו לביקורות מהללות בזכות חדות התמונה והדיוק הרב שהציגו, אף שהיה מדובר בכלי שיט בתנועה. תצלום זה הוא מעט מאוחר יותר. וארנו צילם אותו לאחר שהקים סטודיו עצמאי ועבר להשתמש בטכניקת הקולודיון הרטוב, שגם היא דרשה זמן חשיפה ארוך.

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

כאמור, משך החשיפה הארוך שנדרש ליצירת דאגרוטיפים (וכן תצלומים בשיטת הקולודיון הרטוב) מנע את האפשרות לצלם גופים בתנועה, משום שכל שינוי הוביל לטשטוש בדימוי שהתקבל. על רקע זה, הישגם של האחים וארנו ואחיו בצילום כלי שיט בתנועה הוא ייחודי, ומבשר את סגנון "צילום הבזק" (Instantaneous photograph, snapshot) המאוחר יותר, שהתאפשר בזכות קיצור משך החשיפה בעקבות התפתחות טכנולוגיית הצילום לקראת סוף המאה ה-19. עם זאת, אפשר להבחין שרבים מתצלומיהם מקיימים את העקרונות האסתטיים שאפיינו את מסורת הציור הימי וציור הנוף בכלל, ומעידים בכך על התכנון הקפדני שליווה כל תצלום. אפשר לראות כיצד תצלומים אלה מתמקמים בין שני סגנונות צילום כמעט סותרים: צילום הבזק מכאן וצילום "פיקטוריאליסטי", מתוכנן וציורי מכאן.

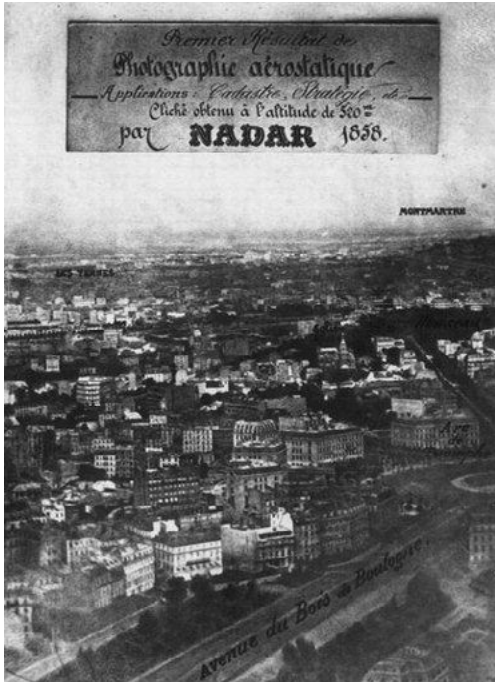
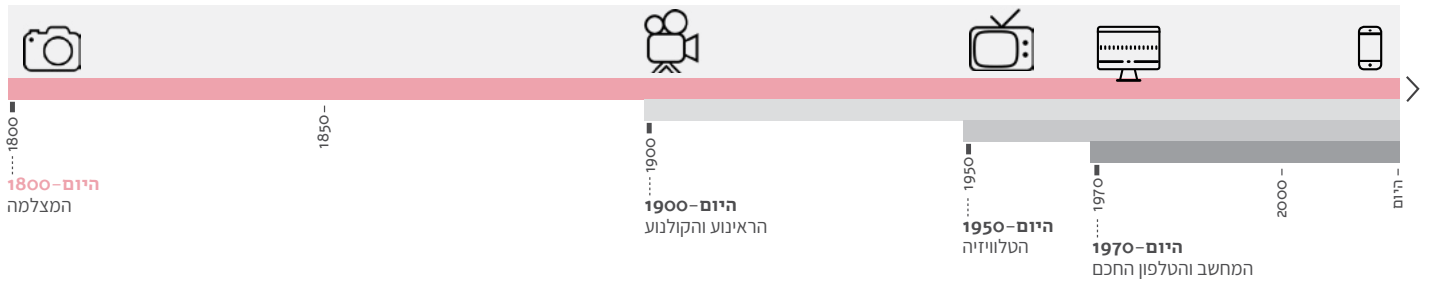
כדי לקבל תמונה לא מטושטשת של כלי השיט הנעים על פני המים מצאו האחים פתרון שהתבסס על העמדה מחושבת ומחוכמת של המצלמה ביחס לכלי השיט. כפי שניתן לראות בתצלום זה, לרוב הועמדה המצלמה על שובר הגלים שבקצה הנמל כשהיא מופנית כלפי החוף. כך התקבלה האשליה שהתצלום צולם מתוך כלי שיט אחר (דבר שהיה בלתי אפשרי עקב תנודות הגלים שהיו גורמות לטשטוש רב). שנית, כדי לנטרל את השפעת התנועה הועמדה המצלמה אל מול הספינה, כך שהיא הפליגה ישר לכיוונם. באופן זה, צילום ממרחק של כלי השיט הנע קדימה מזער את השפעת תנועתו.

ניסיונות מעין אלה בצילום מוקדם של אובייקטים בתנועה מעידים על רצונם של הצלמים לבחון כל העת את גבולות יכולותיה של המצלמה, והם מלמדים על שאיפתם לתעד מגוון רחב ככל האפשר של תופעות. גישתם של וארנו ואחיו לשאיפה זו הייתה באמצעות מציאת פתרונות קומפוזיציוניים ואסתטיים שדרכם הם לכדו באופן חד אובייקט נע. צלמים אחרים התמקדו לשם מטרה זו בפיתוח טכנולוגיית הצילום, כגון המכניקה של המצלמה ואיכות התגובה הכימית.

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 8.10.18

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



Felix Nadar, The first aerial photograph of Paris, 1858. Photo: Wikimedia Commons, public domain

יצירה מכלי טכנולוגי:

תצלום העיר פריז מן האוויר

The First Aerial Photograph of Paris

שם היצירה: תצלום העיר פריז מן האוויר The First Aerial Photograph of Paris

שנה: 1858

מדיה חזותית: צילום

שם היוצר: נאדאר (גספר-פליקס טורנשון) Nadar (Gspard-Felix Tournachon)

טכניקה: לוח רטוב (קולודיון)

בתצלום זה נראית העיר פריז מזווית אווירית גבוהה. בתחתית התמונה נראית שדרה רחבה העולה מהפינה השמאלית התחתונה לכיוון ימין התמונה, כשעל גבי השדרה נכתב בכתב קטן ובדיו שחור שמה בצרפתית. לאורך השדרה נראים בניינים, ואפשר להבחין בחלונותיהם ובגגותיהם, אך ככל שהמבט עולה הולכים הבניינים וקטנים, ופרטיהם מיטשטשים עד קצה גבול האופק, בשליש העליון של התמונה. בחלק העליון, על רקע השמיים הבהירים, מופיע כיתוב במסגרת מלבנית המציין שזהו התצלום האווירי הראשון שצולם בשנת 1858, מגובה 520 מטר, על ידי הצלם הצרפתי נדאר.

גספר-פליקס טורנשון, הידוע בכינויו נדאר, היה סטודנט פריזאי לרפואה שהחל את דרכו האמנותית כמאייר. בשנת 1854 החליט ללמוד לצלם בשיטת הקולודיון הרטוב (Colodion wet plate), כדי להיעזר בתצלומים לצורך איוריו. מהר מאוד הוא נשבה בקסם הטכנולוגיה החדשה והחל לצלם דיוקנאות של חבריו אנשי הבוהמה. זמן קצר לאחר מכן פתח בדירתו סטודיו מסחרי ובו התמחה בתצלומי דיוקנאות.

אך נדאר ברוך הכישרונות היה גם מדען חובב שהתעניין במיוחד בתעופה. כבר בשנת 1855 הוא הגה את רעיון הצילום מכדור פורח, אך נתקל בקשיים רבים ביישומו. מאחר שצילם בשיטת הקולודיון הרטוב, הוא נאלץ לצלם ולפתח את הנגיטב עוד בהיותו באוויר, ולמצוא פתרון הן ליצירת חדר חושך והן לנטרול השפעת הגז שנפלט מהכדור. רק ב-1858 הוא הצליח לראשונה לצלם את פריז מכדור פורח, ויצר בכך את התצלום האווירי הראשון.

פרטים

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

נדאר היה חלוץ בתחומים רבים של טכנולוגיית הצילום החדשה. הוא שאף להשתמש במצלמה כדי לתעד את המציאות שסביבו ולצלם דברים שטרם נלכדו בעדשת המצלמה. לפיכך, חדשנותו התבטאה הן באופן שבו צילם דיוקנאות, כתצלומי אווירה ללא האביזרים המקובלים בתקופה, והן בניסיונותיו לצלם במקומות חדשים ובאופנים שטרם נוסו קודם לכן. פרט לצילום האווירי הוא היה גם הראשון שהצליח לצלם את הקטקומבות של פריז (אתר קבורה גדול מהמאות הקודמות שנמצא מתחת לרחובות העיר), תוך שימוש בתאורה חשמלית המבוססת על סוללות.

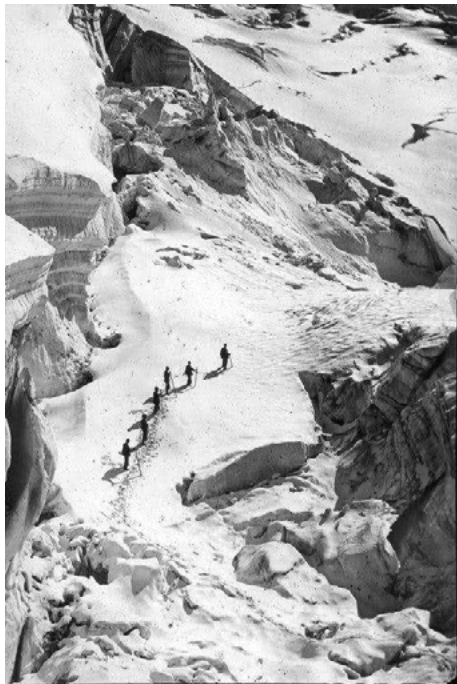
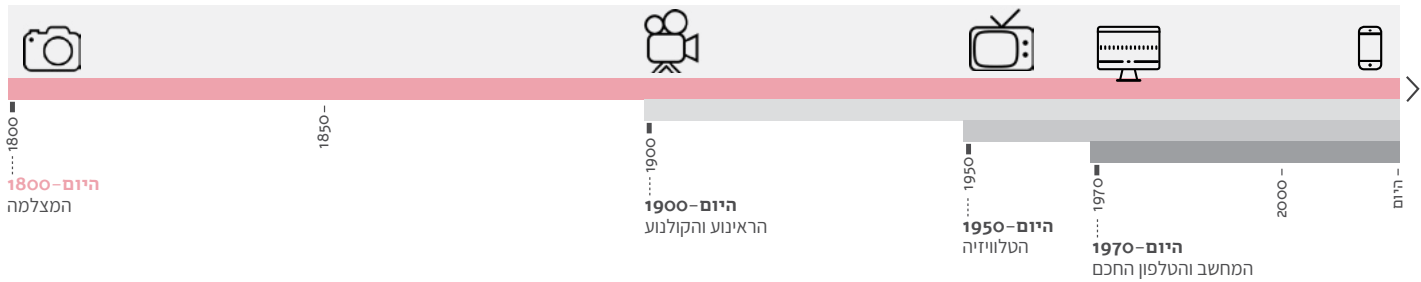
בתצלום זה אפשר לראות את אחד המאפיינים החזותיים החדשים שהביא עמו הצילום: החיתוך השרירותי של הנוף בגבולות מסגרת התמונה. גבולות המסגרת תלויים בממדי לוח הזכוכית וברוחב עדשת המצלמה, ותפקידו של הצלם הוא להחליט מה ייכנס למסגרת זו ומה יישאר בחוץ. בתצלום זה ניכר כי לנדאר היה חשוב לתאר מקרוב ובאופן מפורט שדרה פריזאית ראשית כנקודת ייחוס למתבונן בתצלום. כמו כן מתבטאת בתצלום האפשרות הצילומית לקלוט פרטי פרטים באופן מדויק ומהימן והיכולת לתאר ממבט אווירי את הנוף בפרספקטיבה מדויקת. שני אלה העניקו לצילום את ערכו כתיעוד מדעי ואובייקטיבי של מושאיו.

- <https://he.wikipedia.org/wiki/נדאר>
- <https://www.theguardian.com/books/2015/dec/23/books-felix-nadar-france-photography-flight>
- https://www.metmuseum.org/toah/hd/nadr/hd_nadr.htm

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 7.4.19

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



Louis-Auguste Bisson, Auguste-Rosalie Bisson, Ascent of Mont Blanc, 1861. Collodion print, 22.8 x 38.4 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Photo: Fair use, www.metmuseum.org

פרטים	שם היצירה: הטיפוס להר מון-בלאן Ascent of Mont Blanc
	שנה: 1868 לערך
	מדיה חזותית: תצלום
	שם היוצרים: האחים ביסון Bisson brothers
	טכניקה: הדפס אלבומין

תצלום זה מתאר ממבט קדמי אך מרוחק את עלייתם של שישה אנשים אל פסגת ההר הגבוה ביותר באלפים, המון-בלאן. עיקר התצלום מציג את גושי השלג והקרח הגדולים שעליהם צריכים חברי המשלחת לגבור בדרכם לפסגה. הם עצמם אמנם קטנים מאוד ביחס להר, אך בולטים בכהותם על רקע הלובן המסנוור. הם פוסעים בשיירה, עקבות הליכתם מסומנים בשלג ומכתימים אותו בעוד המשטח שלפניהם נקי ללא רבב ומסמן את היותם הראשונים העולים בדרך זו.

האחים ביסון היו ידועים בתצלומיהם ממסעות חקר בהרי האלפים. משנת 1854 הם החלו להצטרף למסעות אלו עם ציוד הצילום הכבד והמסורבל שלהם ולתעד את המשלחות בדרך. הקשיים שעמם התמודדו היו לא רק משקלו של הציוד אלא גם תנאי מזג האוויר הקרים בפסגות הגבוהות שהקשו על תהליך פיתוח הצילומים.

תצלומיהם שימשו את אנשי משלחות החקר כהוכחה לנכונות תיאוריות מדעיות חדשניות לתקופתם, כגון מחזורי הנסיגה והצמיחה של קרחונים או תוצאותיה של רעידת אדמה גדולה שהתרחשה באלפים בשנת 1855.

לפיכך, בתצלומיהם של האחים ביסון נוצל כוחו של הצילום לשמש עדות והוכחה. מצד אחד הם התקבלו כהוכחה חותכת לנכונותן של תיאוריות מדעיות ואירועי אקלים, ומצד שני שימשו עדות לעצם קיומו של המסע ולהצלחתה של המשלחת "לכבוש" את ההר.

תצלום זה הוא אחת הדוגמאות הראשונות שבהן התנסחו כמה מהקודים החזותיים של צילומי טבע פראי ובתולי, קודים המשמשים עד היום את צלמי הטבע של עיתונים כמו ה"נשיונל ג'יאוגרפיק" האמריקאי או "מסע אחר" הישראלי.

על פי קודים אלה מנציח הצלם רגע אמיתי שמתרחש באתר שכך רגלו של האדם לא דרכה בו. בדרך כלל המראה מתואר ממרחק ומנקודת מבט גבוהה שמאפשרת לצופה לראות את המקום כולו ולהתרשם מעוצמתו. הנוכחות האנושית בתמונות היא אירוע מכונן שבו האדם כובש את הטבע הפראי. אך בדומה לציורים הרומנטיים של המאה ה-19, האדם קטן וחסר משמעות לעומת הטבע הגדול ורב העוצמה.

המרחק שממנו צולם תצלום זה והקומפוזיציה הפתוחה שלו מעידים כי הצלם עמד על הגבעה שממול, כלומר עלה וטיפס לנקודה מרוחקת במיוחד כדי לייצר את התמונה. אפשר גם לראות כי אנשי המשלחת אינם הולכים אלא עומדים במקומם, אות לכך שידעו כי הם מצולמים וחיכו שזמן החשיפה יסתיים. לפיכך זהו תצלום מבזים שמטרתו להראות את התנאים והקשיים שאיתם התמודדה המשלחת בעלייתה אל ההר.

ערכים וקודים חזותיים המתייחסים לכלי החדש

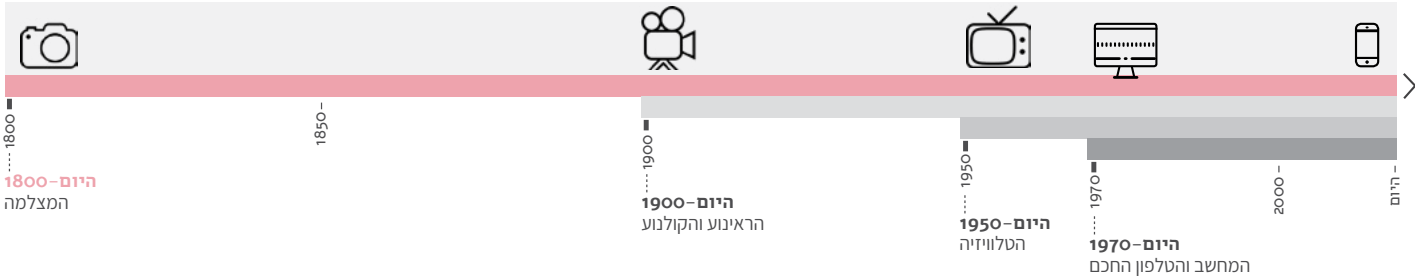
- http://www.luminous-lint.com/app/photographer/1_Bisson_Freres/A/
- <https://www.photographymuseum.com/bissonlg.html>
- <https://3dalps.wordpress.com/bisson/>

הצעות להרחבת הקריאה

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 7.3.19

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



Honoré Daumier, "Nadar Elevating Photography to Art", 1862. Lithography, 33.7 x 24.8 cm. Brooklyn Museum, New York. Photo: Brooklyn Museum, fair use

יצירה מכלי מסורתי:
**נאדאר מעלה את הצילום
לדרגת אמנות**
**Nadar Elevating
Photography to Art**

שם היצירה: נאדאר מעלה את הצילום לדרגת אמנות Nadar Elevating Photography to Art	
שנה: 1862	
מדיה חזותית: קריקטורה	
שם היוצר: אונורה דומייה Honoré Daumier	
מידות: 33.7 ס"מ X 24.8 ס"מ	טכניקה: ליתוגרפיה

פרטים

היצירה היא קריקטורה שרואים בה דמות המחזיקה מצלמת דאגרוטיפ בתוך כדור פורח ומצלמת משהו שנמצא מחוץ לגבולות התמונה בצד ימין. 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.

אונורה דומייה הוא צייר ודפס צרפתי שנודע בסגנונו הריאליסטי והביקורתי וכאחד מאבות הקריקטורה המודרנית. 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.

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

בתקופה זו הפכה המצלמה לכלי משמעותי לתייעוד הממשות ולכלי המשמש את בני המעמד הבינוני לתייעוד 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. 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.

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 לועגת למדיום החדש באמצעות הסגנון הקריקטורי 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.

ערכים וקודים חזותיים המתייחסים לכלי החדש

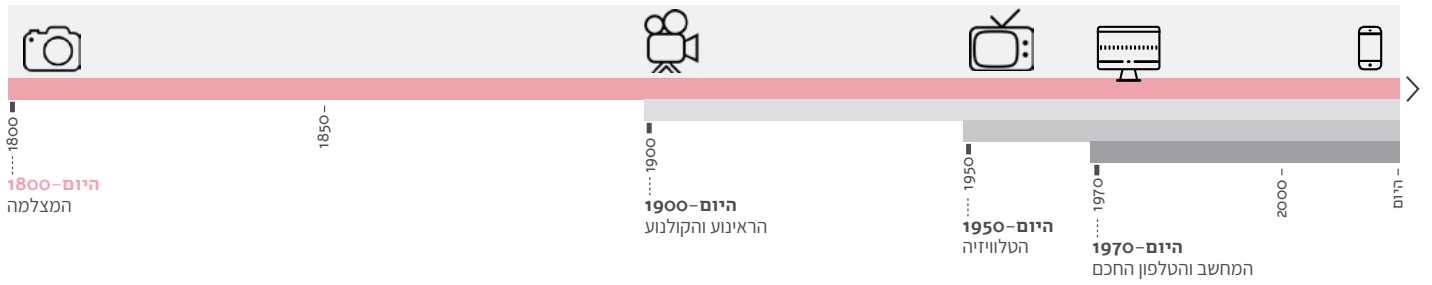
- [אונרה דומייה, ויקיפדיה, 18/01/19](#)
- [דומייה, אונרה, אנציקלופדיה אביב חדש, כרך 4, עמ' 194, אתר מט"ח](#)
- [פיטר מלץ, הונרה דומייה, אתר מפגשים מהסוג החזותי](#)

הצעות להרחבת הקריאה

שם הכותבת: עינת קורן

תאריך: 7.3.19

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



יצירה מכלי מסורתי:

החוף בז'רוויל The Coast of Gréville

Jean-François Millet, The Coast of Gréville, 19th c. Oil on canvas, 60 x 73 cm. Nationalmuseum, Stockholm. Photo: Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0

שם היצירה: החוף בז'רוויל The Coast of Gréville	פרטים
שנה: המאה ה-19	
מדיה חזותית: ציור	
שם היוצר: ז'אן-פרנסואה מילה Jean-François Millet	
מדידות: 60 ס"מ X 73 ס"מ	
טכניקה: שמן על עץ	

בציור זה נראה קו החוף שליד העיירה ז'רוויל לחוף האוקיינוס האטלנטי. זהו חוף מצוקי, ונקודת המבט שממנה נשקף הנוף היא קצה הצוק, במבט הפונה לאורכו. בקדמת התמונה ניתן לראות את פני השטח שלמרגלות הציור בפירוט רב, הכולל את הצמחייה הנמוכה וסלע אפרפר בולט. ככל שמתרחק קו החוף בצד שמאל של הציור הולכים ומיטשטשים הפרטים, והם מתוארים במגוון רחב של גוני ירוק המסמנים את המקומות המוארים והמוצלים של פני השטח הטרשיים. הקו המרכזי של הציור מוקדש למפגש הדרמטי שבין הסלעים שהידרדרו מהמצוק לים הירוק-אפרפר שבצדו הימני של הציור. מפגש זה מסומן בלובן קצף הגלים הנשברים אל החוף. בחלקו העליון של הציור נראים השמיים הבהירים ההולכים ומשתקפים בפני הים ככל שהמבט מתקדם אל האופק.

ז'אן-פרנסואה מילה היה צייר בסגנון נטורליסטי. הוא ידוע בהתעניינותו בציור נוף וחיי הכפר ובהשתייכותו לקבוצת ברביזון – קבוצה של אמנים שעברו להתגורר בכפר ברביזון, לא רחוק מפריז, ושאו לתאר את הטבע כפי שנראה בעיניהם, בניגוד לסגנון האידיאלי שהוכתב באקדמיות לציור של תקופתם.

כנטורליסט נטה מילה לצייר בחיק הטבע בניסיון לתפוס את הנוף המתואר באופן ישיר ובדיוק מרבי. בכך ניתן לראות את השפעת השפה הצילומית על הציור הנטורליסטי. כמו צלמים רבים בני תקופתו, גם מילה שאף לתאר את הטבע כפי שהוא ולהעביר במכחוליו נופים נשגבים כפי שראה אותם בעיניו. בניגוד לצילום של תקופתו, שבו גודל התצלום נבע מגודלו של לוח הצילום, בציור יכול היה מילה להעביר את הנוף על גבי משטח גדול מספיק כדי לתת לו רושם מלא הוד.

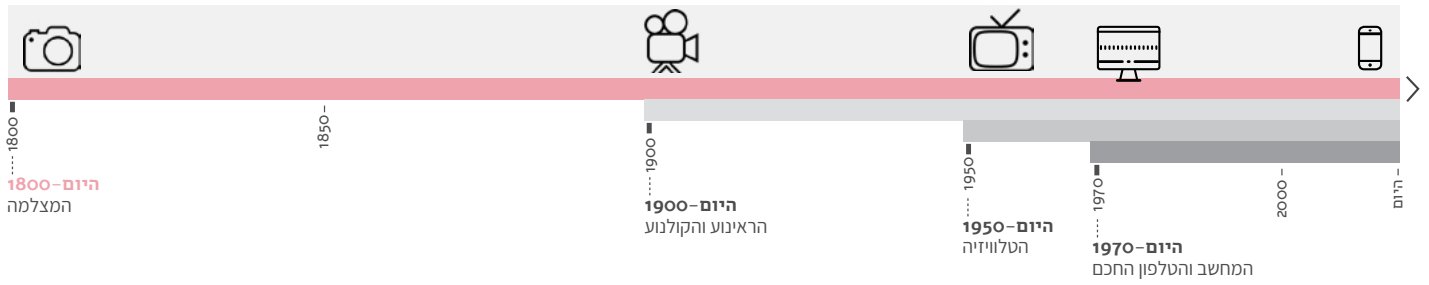
עם זאת, הקומפוזיציה הפתוחה המאפיינת את הציור מזכירה את האופן שבו לכדה עדשת המצלמה נופים פתוחים ורחבי ידיים. לפיכך בחירתו האסתטית של מילה כאן הצטמצמה לשאלה כיצד למקם את עצמו ביחס לנוף, בדומה להחלטתו של הצלם היכן למקם את מצלמתו. הדבר עומד בניגוד להחלטות הנוגעות לאופן עיצוב הקומפוזיציה והעיסוק בהרכב האלמנטים הציוריים שבתמונה, אשר אפיינו את הציור האקדמי המקובל.

- <http://www1.amalnet.k12.il/sites/Mifgashim/Pages/MilletJeanFrancois.aspx>
- https://he.wikipedia.org/wiki/מילה_פרנסואה

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 7.4.19

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



יצירה מכלי מסורתי:

סצנת רחוב ליד אנטיבס Street Scene near Antibes

Jean-Louis Ernest Meissonier, Street Scene near Antibes, first half of 19th c. Oil on panel, Private collection, 24 x 32 cm. Photo: Wikimedia Commons, public domain

פרטים	שם היצירה: סצנת רחוב ליד אנטיבס Street Scene near Antibes
	שנה: לא ידוע (המחצית הראשונה של המאה ה-19)
	מדיה חזותית: ציור
	שם היוצר: ארנסט מסונייה Jean-Louis-Ernest Meissonier
	טכניקה: שמן על פאנל
	מידות: 24 ס"מ X 32 ס"מ

ציור נוף של רחוב בעיירה אנטיבס שבחוף הדרומי של צרפת. הציור מתאר את הרחוב מנקודת מבט של מטייל בו, המתבונן ברגע אקראי. במרכז הרחוב צועדות על גבי שביל עפר אישה וילדה, כנראה אם ובת, האוחזות ידיים. האישה מחזיקה בידה הימנית סל, המעיד כי היא כנראה בדרך לסידורים כלשהם. מאחור, בצד ימין של הקומפוזיציה, משוחח גבר עם דמות לא מזוהה שניצבת בדלת בית, ומאחוריו חמור הנושא תיק. במישור הקדמי יותר, מצד ימין של האישה והילדה, נראה כלב שאוכל דבר-מה מהרצפה. צדי הקומפוזיציה מוקפים קירות בתים שסוגרים אותה ויוצרים מעין עולם סגור ושל. רמז לעולם החיצוני מופיע רק מאחור בתיאור הגבעות הירוקות שמעבר לעיירה. בין "העולם החיצון" לרחוב הסגור מפרידה קשת המשמשת כשער.

מסונייה היה ידוע כצייר ריאליסט ואקדמי של ציורים היסטוריים קטנים ומדויקים ושאף להראות בהם את העולם הישן ואת האנשים שחיו בו – אנשים עובדים וישרים. הוא צייר בסגנון הדומה לזה של האמנים ההולנדים במאה ה-17, עם מרקם חלק ומבריק וציור ריאליסטי מאוד. עם זאת, מידת הקרבה למציאות שונה מזו של הציירים ההולנדים, וניכר שמסונייה הושפע מהמגמות החדשות של המאה ה-19 שמשטטשו את הפרטים לטובת אווירה כללית. למרות טשטוש הפרטים, כפי שניתן לראות מצילומים עכשוויים של העיירה, שהפכה למוקד תיירותי בשל יופייה, הצבעוניות והאווירה ביצירה זו משקפות נאמנה את מראה המקום.

מסונייה שאף לתעד ולהנציח בציוריו את המציאות של צרפת ואת ההיסטוריה שלה: נופים, קרבות, מנהיגים, ובמקרה של יצירות כמו זו – חיי האנשים הפשוטים. הוא עשה זאת בציורי שמן בסגנון נטורליסטי. מסונייה נודע בזכות ציוריו מרובי הפרטים ויכולתו לצייר בטכניקה מדויקת. הוא התמקד במאות ה-17 וה-18, בתקופה שלפני המהפכה הצרפתית והמהפכה התעשייתית, ואף כינה את עצמו צייר היסטורי. לצורך עבודתו הוא נהג לחקור את התקופה שתיאר ולאסוף ביגוד אופייני לה ואביזרים היסטוריים.

למרות הכשרתו האקדמית ניתן לראות בציוריו, גם בציורים ההיסטוריים, השפעה של קודים חזותיים של הצילום. השפעה זו ניכרת בעיקר בניסיונו לתאר תנועה ורגע מקרי במציאות. ביצירה זו אפשר לראות זאת בתנוחות הגוף של כל הדמויות (אפילו הכלב) הנראות באמצע פעולה. יתר על כן, דווקא הטשטוש היחסי של הפרטים ביצירה מדגיש את תפיסת הרגע האופיינית לצילום המטושטש של התקופה. ולבסוף, בציורים כמו זה, המתארים את חיי הכפר הפשוטים, בחירת הרגע והנושאים המקריים מושפעים גם הם מהתיעוד הצילומי.

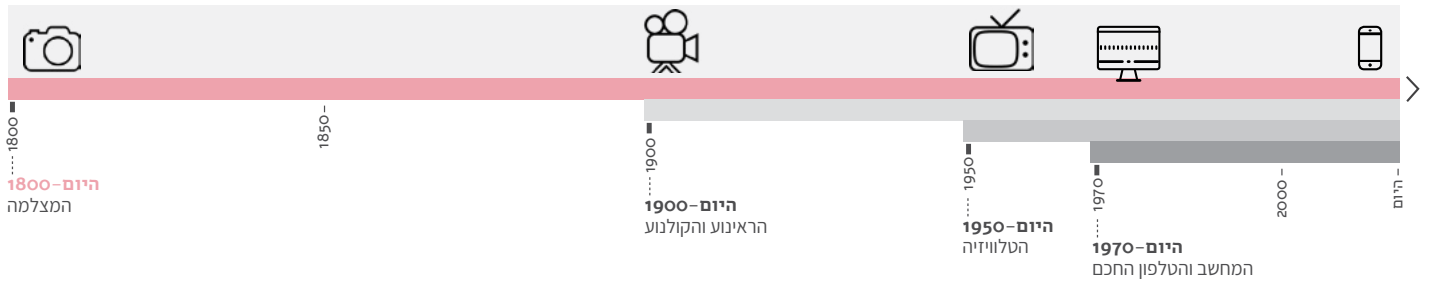
מסונייה ביקש בו-זמנית גם לתעד את העולם שהולך ונעלם וגם לשמר אותו. הוא השתמש בצבעוניות חמה, באור וצל חולפים ובנקודת מבט מרוחקת כדי לתאר רגע חולף אך אופייני בחיי העיירה הנכחדים. מבחינתו, הציור, כמו הצילום, הוא כלי לשימור הזיכרון ולתיעוד המציאות.

- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Louis-Ernest_Meissonier_-_Street_Scene_near_Antibes_-_WGA14741.jpg
- <http://www.stairsainty.com/artwork/street-scene-near-antibes-119/>
- <https://www.the-athenaeum.org/art/list.php?m=a&s=tu&aid=1425>
- https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%96%27%D7%90%D7%9F-%D7%9C%D7%95%D7%90%D7%99-%D7%90%D7%A8%D7%A0%D7%A1%D7%98_%D7%9E%D7%A1%D7%95%D7%A0%D7%99%D7%99%D7%94

שם הכותב: תמי לומברד קרוגר

תאריך: 9.18

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



יצירה מכלי מסורתי:
**חריש
בנאוואר
Ploughing
in Nevers**

Marie Rosalie Bonheur, Ploughing in Nevers, 1849. Oil on canvas, 13,4 x 26,0 cm. Musée d'Orsay, Paris. Photo: Wikimedia Commons, public domain

שם היצירה: חריש בנאוואר Ploughing in Nevers	פרטים
שנה: 1849	
מדיה חזותית: ציור	
שם היוצרת: רוזה בונאר Rosa Bonheur	
טכניקה: שמן על בד	
מידות: 134 ס"מ X 260 ס"מ	

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.

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.

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. בגלל תיאורים כמו זה ובשל יכולתה להגיע לתיאור נטורליסטי כה משכנע, זכתה האמנית להצלחה מסחרית רבה ולתהילה עוד בימי חייה.

בונאר עסקה בעולם התוכן שהתאים לה אישית, אך הוא הקביל להתפתחויות הטכנולוגיות שהרחיקו אנשים מהסצנות מהסוג שהיא תיארה. בכך תרמה בונאר לתיעוד של עולם הולך ונעלם. היא ביטאה ביצירותיה אהבה והזדהות עם עוצמתן של החיות ומקומן בחיי בני האדם בתקופה שבה חיה. החוקרים מייחסים לבונאר נטייה מינית שהשפיעה על אופן הלבוש שלה ועל מעורבותה בעולם חיות הבר והפרא שנחשב גברי באותה עת, ללא קשר בצורך לתעד תקופה.

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.

בדומה לציירים נטורליסטים רבים בונאר עושה שימוש בקודים חזותיים של צילום, כמו תפיסת רגע בממשות, התבוננות ותיעוד של סצנות יומיומיות, לכאורה חסרות חשיבות, תיאור של חיי האנשים הפשוטים, והתבוננות מנקודת מבט מרוחקת וכוללנית המרמזת על מקריות התיאור. עם זאת, באיכות, בצבעוניות ובדיוק של התמונה ממחישה היוצרת את יתרונו של הציור על פני הצילום באותה תקופה.

ערכים וקודים חזותיים המתייחסים לכלי החדש

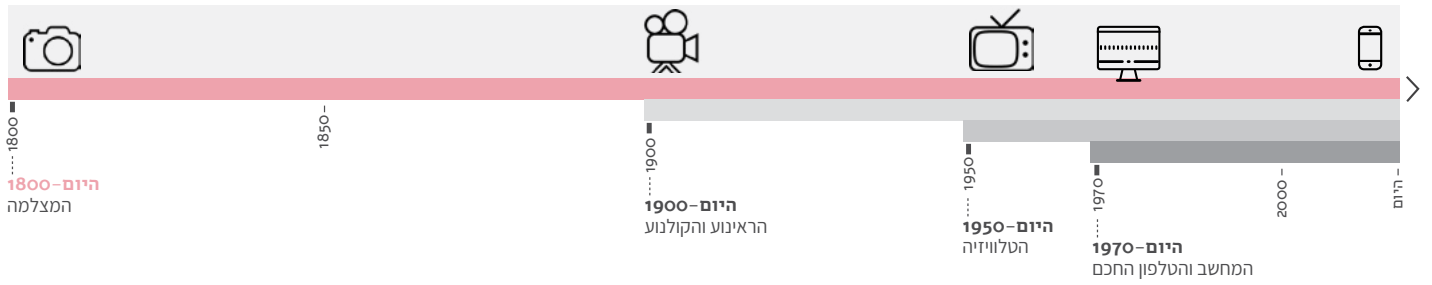
- <https://www.britannica.com/biography/Rosa-Bonheur>
- http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/ploughing-in-nevers-2040.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=60f905d6af

הצעות להרחבת הקריאה

שם הכותב: תמי לומברד קרוגר

תאריך: 9.18

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



Claude Monet, Impression Sunrise, 1872. Oil on canvas, 48 cm x 63 cm. Musée Marmottan Monet, Paris. Photo: Wikimedia Commons, public domain

יצירה מכלי מסורתי:

התרשמות, זריחת החמה Impression, sunrise

שם היצירה: התרשמות, זריחת החמה	Impression, sunrise
שנה: 1873	
מדיה חזותית: ציור	
שם היוצרים: קלוד מונה	Claude Monet
טכניקה: שמן על בד	
מידות: 36 ס"מ X 55 ס"מ	

פרטים

היצירה מתארת נמל בשעת זריחה. הנוף כולו הופך למשטח צבע מופשט, המערב בין השמים האדומים ובין השתקפותם במים. גם הסירות הנעות על מי הנמל הופכות לכתמי צבע כהה וחסר פרטים כיוון שהאור המגיע מאחוריהן הופך אותן לצללים. הקומפוזיציה היא אטמוספירית, כלומר הולכת ומיטשטשת ככל שמתרחקים אל האופק. כתוצאה מכך כל האופק נראה מטושטש לחלוטין, ואת תחושת החדות של האזור הקרוב ניתן רק לנחש על-ידי המכות החדות של המכחול במים והריכוז היחסי של הצבע בסירה הקרובה. הקומפוזיציה פתוחה לחלוטין, מתמשכת אל כל הכיוונים מכל עברי הבד, ולכאורה יש בעיה לזהות נושא אחד ולא ברור האם הוא הסירה? הנמל? או אולי הזריחה? ואולם, חד-משמעית הנושא הוא הרושם שעשה הרגע על האמן, ללא התמקדות בחלק מהנראה או בפרטים.

יצירה זו שהוצגה בתערוכה האימפרסיוניסטית הראשונה בשנת 1874 גרמה למבקרים ללגלג על קבוצת הציירים הצעירים ולכנותם בדרך גנאי "אימפרסיוניסטים". בכינוי זה התכוונו המבקרים כי העבודה אינה מעמיקה או ידענית, אלא מרפרפת על הנושא ללא התעמקות בו. היצירה הייתה למעשה מתווה הכנה (סקיצה) שהכין מונה בנמל בפריז, אבל לאחר שהוא סיים אותה הוא ראה בה ביטוי נכון ומדויק יותר מכל העבודות שניסה לעשות בעקבותיה בסטודיו.

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

ביצירה זו ניסח מונה את העקרונות המרכזיים בסגנון האימפרסיוניסטי שהפך לאחד המשפיעים והמרכזיים בסוף המאה ה-19. למעשה, הייתה זו התגובה המרכזית והמיידיית של ציירים להמצאת המצלמה. הציירים האימפרסיוניסטים אימצו את הקודים החזותיים של הצילום אל הציור, במטרה להציג תמונות המבטאות את הרגע החולף ואת האור והצבעים באופן העולה על הצילומים של תקופתם.

בדומה לצילומים רבים מהתקופה, היצירה מציגה נקודת מבט מרוחקת, אלכסונית וגבוהה, התופסת רגע ממשי ואקראי במציאות. יתרונו של הציור על הצילום מודגש בצבעוניות ומגוונות והאטמוספירה של היצירה, וכן בתחושת העומק הנוצרת כתוצאה מהשליטה של הצייר בעוצמה ובדיוק של משיחות המכחול. היכולת של הצייר לתאר את גווני האור והצל העדינים ביותר היא זו המעניקה לו יתרון ממשי ומשמעותי על הצילום השחור-לבן של התקופה.

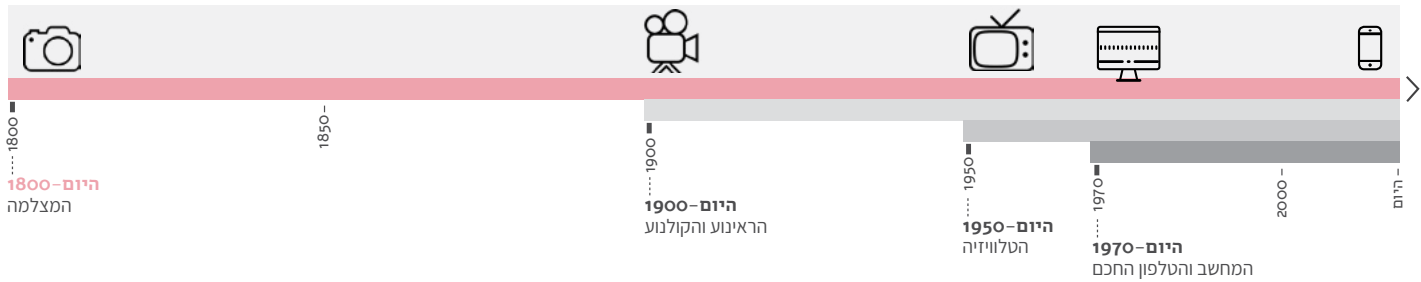
דווקא נסיונם של האימפרסיוניסטים לתאר במהירות רגע אקראי בממשות, כאילו היו מצלמה, עורר עליהם את זעם מבקרי האמנות של התקופה. כך למשל כתב עליהם אחד המבקרים: "אלה האומנים כביכול קוראים לעצמם מהפכנים, "אימפרסיוניסטים". הם לוקחים חתיכת בד, צבע ומכחול, מניחים פה ושם באקראי כמה כתמים של צבע, וחותמים על הדבר הזה בשמם. אשליה זו למה היא דומה? לאשליית דיירי בית-משוגעים המרימים את האבנים מצדי הרחוב ומדמים בנפשם כי מצאו יהלומים".

- התרשמות, זריחה, אתר ויקיפדיה
<https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%94%D7%AA%D7%A8%D7%A9%D7%9E%D7%95%D7%AA,%D7%96%D7%A8%D7%99%D7%97%D7%94>
- מהו הציור שעל שמו קרוי האימפרסיוניזם, אנציקלופדיה אאוריקה
<https://eureka.org.il/item/55456/%D7%9E%D7%94%D7%95-%D7%94%D7%A6%D7%99%D7%95%D7%A8-%D7%A9%D7%A2%D7%9C-%D7%A9%D7%9E%D7%95-%D7%A7%D7%A8%D7%95%D7%99-%D7%94%D7%90%D7%99%D7%9E%D7%A4%D7%A8%D7%A1%D7%99%D7%95%D7%A0%D7%99%D7%96%D7%9D>

שם הכותב: נעם טופלברג

תאריך: 25.6.19

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



Mary Cassatt, Summertime, 1894. Oil on canvas, 100.6 x 81.3 cm. Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra Collection, Chicago. Photo: Wikimedia Commons, public domain

פרטים	שם היצירה: קיץ Summertime
	שנה: 1894
	מדיה חזותית: ציור
	שם היוצרת: מארי קאסאט Mary Cassatt
	טכניקה: שמן על בד
מידות: 100.6 ס"מ X 81.3 ס"מ	

היצירה מתארת אישה וילדה שטות בסירה באגם ביום קיץ בהיר. הדמויות יושבות זו מול זו על גבי סירה הנכנסת לקומפוזיציה הפתוחה מצד ימין. הילדה הקטנה, בגבה אל הצופה, יושבת על גבי המעקה, והאישה הבוגרת יושבת בתוך הסירה מולה. שתיהן מתבוננות אל המים, והאישה הבוגרת רוכנת אליהם. הן מביטות בברווז שחור-לבן השט במים ממש לידן, מימין לסירה. מאחורי הסירה שט ברווז לבן נוסף. הדמויות מוארות וכן המים, המורכבים ממשיכות מכחול קצרות ומהירות בצבעים משלימים שיוצרים אשליית השתקפות. הקומפוזיציה אלכסונית ופתוחה, הצבעוניות עזה, והצבעים השונים ניכרים בבירור, ללא ערבוב קודם.

קאסאט ציירה יצירה זו באחוזה הכפרית שרכשה לאחר שהתפרסמה. הייתה לה כאן הזדמנות להתמקד באור שעל פני המים כפי שעשו ציירים אימפרסיוניסטים רבים. גם תיאור אנשים ממעמד הביניים תוך כדי פעילות יומיומית בטבע אפיינה את הסגנון האימפרסיוניסטי. קאסאט, שהייתה במקור אמריקאית, חיה חלק מחייה באירופה והושפעה מהאמנות של בני תקופתה שם. בנוסף, היא יצרה העתקים רבים מיצירות מופת במוזיאונים כדי ללמוד מהן.

כפי שאפשר לראות ביצירות אימפרסיוניסטיות רבות, גם יצירה זו עושה שימוש רב בקודים חזותיים של המצלמה, בעיקר בתפיסת רגע חולף, הבאה לידי ביטוי בקומפוזיציה הפתוחה, במשיכות המכחול המהירות היוצרות תחושת תנועה והשתקפויות, ובתפיסת האור המרצד. גם נושא הציור – בילוי פנאי של מעמד הבורגנות – מתייחס לרוח התקופה של המהפכה התעשייתית, המהפכה הצרפתית והעיור. בנוסף משקף הנושא גם את הפיכת הצילום לכלי מרכזי בתיעוד חייהם של בני המעמד הבורגני באותה תקופה.

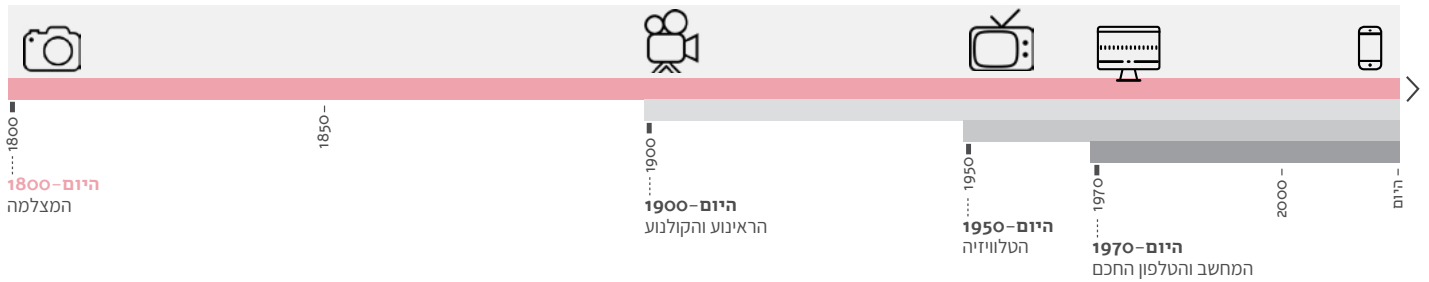
קאסאט אמנם לא הזדהתה כפמיניסטית מובהקת בציוריה, אך היא תרמה למאבקן של נשים להתקבל בעולם האמנות וההשכלה שנשלט בידי גברים. רוב ציוריה עוסקים בנשים ובילדים, והיא עסקה בתיעוד זיכרונות אישיים ומשפחתיים. ברבים מציוריה ניצבות במרכז התמונה דמות או שתיים, רובן ככולן בני משפחה וחברים בתנוחה רגעית, חולפת ואינטימית. בניגוד לרבים מחבריה האמנים, קאסאט הרבתה לצייר בפנים ולהראות את בצבוץ האור בדירות הפריזאיות. חייה ועבודותיה התפרשו על פני תקופה נרחבת בתולדות האמנות, וסגנונה התפתח והשתנה בהתאם לכך.

- <https://www.theartstory.org/artist-cassatt-mary.htm>
- <https://www.francophilesanonymes.com/maray-cassat-jacquemart-andre/>
- https://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Cassatt

שם הכותב: תמי לומברד קרוגר

תאריך: 9.18

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



יצירה מכלי מסורתי:
כל כלב מגיע יומו
Every dog has his day

Lionel D. Edwards, 'Holiday Excursions - Every Dog Has His Day', GNR poster, 1913. Photo: © National Railway Museum / Science & Society Picture Library

שם היצירה: כל כלב מגיע יומו	פרטים
שנה: 1913	
מדיה חזותית: כרזה	
שם היוצרים: ליונל ד' אדוארדס	
טכניקה:	

בכרזה נראה כלב העומד מתוח, מביט לצד שמאל, קשור ברצועה לערמת מזוודות שנראות כאילו נזרקו ללא סדר על הקרקע. הקומפוזיציה פתוחה ולא מאוזנת – יתר משקל לצד ימין. למעלה מופיעות האותיות G.N.R., מתחת לכלב הכיתוב "Every dog has his day, By GNR let's haste away" ולמטה הכיתוב "Holiday Excursions". התיאור נראה כתופס רגע ממשי ומקרי. זאת בגלל התמונה מאוד מדויקת ומלאה בפרטים. בנוסף, תורמים להרגשה זו התנוחה המתוחה של הכלב, פתק הזהייה על צווארו, הנראה כתלוי באוויר, הערימה הלא סדורה של המזוודות והקומפוזיציה הפתוחה.

אדוארדס היה צייר בסגנון נטורליסטי, וניסה להציג בתמונותיו את הממשות. הוא התמחה בציורי סוסים, כלבים וסצנות צייד בנופים כפריים. הכרזה הזו נועדה לקדם ולפרסם את קו הרכבת החדש שנחנך בשנת 1913 בין לונדון ליורקשייר. המסר של התמונה הוא כי הרכבת היא דרך הנסיעה הנוחה ביותר לנוסעים, לכלביהם ולרכושם. לכן מופיע הכיתוב: "כל כלב מגיע יומו ב-G.N.R. (ראשי תיבות של Great Northern Railway – חברת הרכבות). הבה נזדרז". תחושת הנינוחות של המסע המתוכנן מחוזקת גם באמצעות הכיתוב "Holiday Excursions" שמשמעותו טיול בחג.

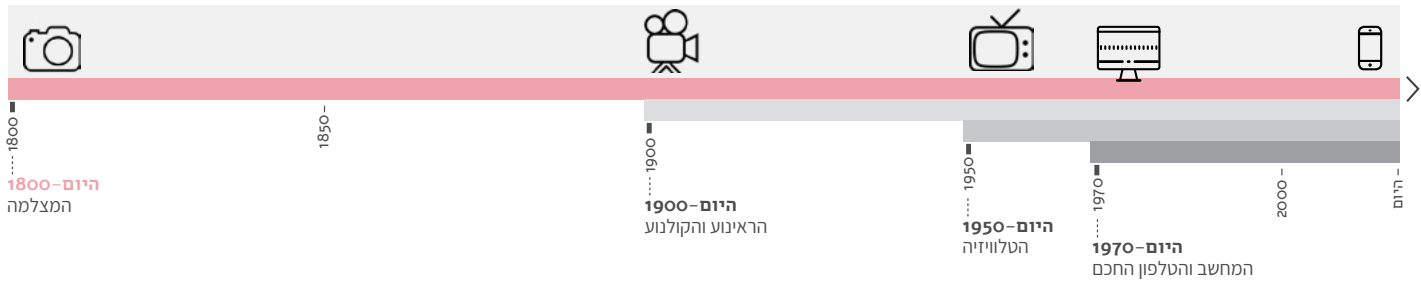
על מנת להציג רגע בממשות שמציג את העולם החדש והמהיר אשר מתפתח בעזרת הרכבת, מאמץ אדוארדס קודים חזותיים של צילום. הוא עושה זאת בעזרת מרכיבים חזותיים הלקוחים מהשפה של הצילום: דיוק בפרטים, קומפוזיציה פתוחה, תנוחת הכלב המתוחה, ההתבוננות שלו אל מעבר לגבולות המסגרת, פתקית הזיהוי המתנפנפת "קפואה באוויר", נקודת המבט הגבוהה, הנדמית מקרית. הוא מנסה להציג רגע מקרי שבו הבעלים, שאינו נראה בתמונה, ממתיין לרכבת. התיאור מציג את הכלב והמזוודות על רציף קו הרכבת החדש. הם ממתינים לבעלים שכל הנראה מארגן את ענייני הנסיעה מחוץ לתמונה. מתגיות הזיהוי על המזוודות והכלב ניתן להבין כי הכרטיסים כבר נקנו וכי הבעלים ממתיין לרכבת.

- Lionel Edwards, Wikipedia, 11/03/19
https://en.wikipedia.org/wiki/Lionel_Edwards
- Lionel Edwards, wide walls.
<https://www.widewalls.ch/artist/lionel-edwards/>
- Lionel Edwards, Rountree Tryon
<https://www.rountreetryon.com/artists/31-lionel-edwards%2C-ri%2C-rca/biography/>

שם הכותב: נעם טופלברג

תאריך: 1.7.19

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



Gustave Klimt, The Kiss, 1907-1908. Oil on canvas, 180 × 180 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Vienna. Photo: Wikimedia Commons, public domain

פרטים	שם היצירה: הנשיקה The Kiss
	שנה: 1907-1908
	מדיה חזותית: ציור
	שם היוצר: גוסטב קלימט Gustav Klimt
	טכניקה: שמן ועלי זהב על בד
מידות: 180 ס"מ X 180 ס"מ	

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה	בציור זה מתואר זוג מחובק. גופם של בני הזוג עטוף במעין גלימות מעוטרת בדגמים מורכבים על רקע זהב. הגבר גבוה מהאישה ורוכן אליה בעודו מנשק אותה כך שפניו אינן נראות, ואילו האישה מטה את ראשה לאחור, פניה פונות קדימה ועיניה עצומות. בני הזוג כורעים על ברכיהם על משטח בעל גוון ירקרק. כמעט כל הציור מורכב מגוונים שונים של עלי זהב מרוקעים, המעניקים לציור לא רק בוהק מזהב אלא גם חומריות המזכירה פסיפסים וציורי איקונות מימי הביניים. בגדיהם של בני הזוג מרוקעים בזהב בגוון צהוב בוהק יותר ומעוטרים בדגמים בסגנון האר נובו. על בגדו של הגבר הצורה הדומיננטית היא מלבנית, בגוני שחור ולבן, ואילו הבגד של האישה מעוטר בדגמים עגולים ואליפטיים בגוונים רכים ובמקבצים עגולים וצבעוניים שמזכירים פרחים. בתוך כל השפע המזהב, רק פניהם, חלק מידיהם ומעט מרגלי האישה מצוירים בצבע רגיל. הדבר מעניק לסצנה המתוארת נופך אינטימי ועומד בניגוד לשפע הזהב המרוקע שמעניק לציור נופך אוניברסלי, על-זמני ואף דתי. גוסטב קלימט יצר את הציור הזה לאחר שביקר בעיר רוונה (Ravenna) באיטליה וראה שם פסיפסי זהב מתקופת ימי הביניים המוקדמים (דוגמה 1, דוגמה 2). כמו כן, הוא הושפע בתקופה זו מהסגנון הקישוטי של האר נובו, שדגל בשימוש במוטיבים גיאומטריים מעוקלים ובדגמים שהושפעו מצורות טבעיות וזורמות, ומהציור המודרניסטי שנטה לכיוון צמצום אשליית המרחב התלת-ממדי המצויר לטובת שיטוח המרחב ושילוב של הדמות והרקע.
-------------------------------	--

סגנון האר נובו שקלימט הושפע ממנו עמוקות בתקופת יצירת עבודה זו החל כתנועת נגד לסגנון הציור האקדמי ונגד תיאור הממשות. באמצעות הצורות הפשוטות, הדגמים ושטיחות המרחב התבסס סגנון זה כחלק מהעולם המודרני ודחה את סגנונות העבר ואת הצורות האמנותיות הקודמות.

אף שתנוחות הדמויות נראות כתיאור של רגע אמיתי ולא מבויים של נשיקה, ובכך שואבת היצירה מהצילום את רעיון תפיסת הרגע והנצחתו, הסגנון והשפה החזותית של היצירה מציגים חלופה לשפת הצילום:

השטחת החלל: בניגוד לצילום, הרושם במדויק את המרחב שלפני המצלמה, ניתן לראות בציור של קלימט כיצד נדחס המרחב לכדי מישור אחד המובדל רק בגוני הזהב שבו.

מוטיבים קישוטיים: נעשה בציור שימוש רב במוטיבים דקורטיביים ויש בו רק מעט פרטים ריאליסטיים.

צבעוניות עזה שמתרחקת מהממשות: בעוד הצילום של התקופה התאפיין במונוכרומטיות שבה רק הבדלי האור והצל רמזו לצבעוניותם של האובייקטים המצולמים, הציור של קלימט שופע צבעוניות עזה. יתר על כן, השימוש בעלי זהב מדגיש את חומריותו של הציור וכן את על-זמניותו ואת האוניברסליות של מחוות האהבה המוצגת בו – שני מאפיינים שלא יכולים להתקיים בצילום, הלוכד תמיד רגע מסוים.

דחיית "שפת הצילום" הייתה חלק ממגמה כוללת יותר שאפיינה את האר נובו, ובה הפנייה אל הטבע ביטאה תגובה להשפעה השלילית של אורח החיים המודרני על האדם. לפיכך בולטות בסגנון קישוטיות צורנית וקוויות זורמת, אורגנית ומתפתלת. אלמנטים אלה מופיעים בציור זה בשילוב עם מוטיבים מעולם הצומח, ומבטאים ניגוד לקדמה ולהתפתחויות הטכנולוגיות המהירות של תקופת המעבר למאה ה-20.

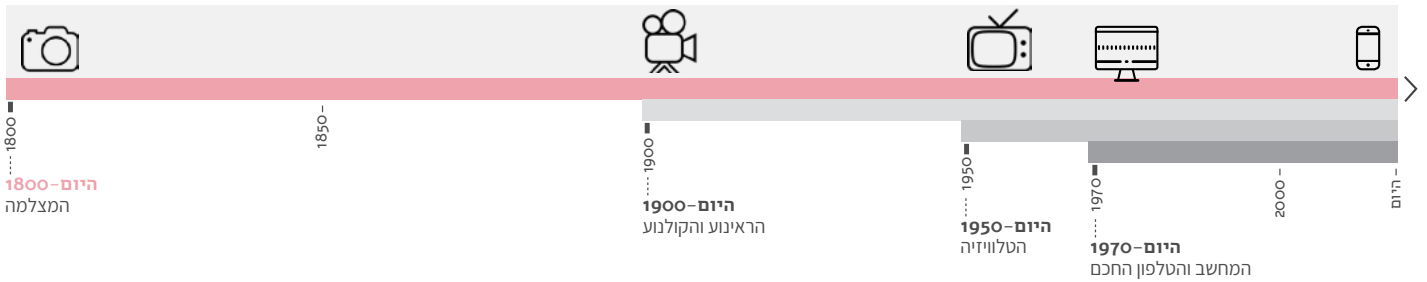
• <http://www.klimt.com/en/gallery/women.html>

• [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Kiss_\(Klimt\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Kiss_(Klimt))

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 7.3.19

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



Virginia Frances Sterrett, Blondine and the Tortoise, 1920. From: Comtesse de Ségur, Old French Fairy Tales, 1920. Paper, inks. Photo: Internet Archive

יצירה מכלי מסורתי:

בלונדין והצב Blondine and the Tortoise

פרטים	שם היצירה: בלונדין והצב Blondine and the Tortoise
	שנה: 1920
	מדיה חזותית: איור לספר
	שם היוצרת: וירג'יניה פרנסס סטרט Virginia Frances Sterrett
	טכניקה: צבעי מים

באיור זה נראית נערה הרוכבת על גבי צב ענקי במעבה היער. הנערה עדינה ודקיקה. פניה פונות אל צד שמאל של הקומפוזיציה, כיוון התנועה של הצב, ומביעות עצב והרהורים. מבטה מופנה מטה. שיערה זהוב וארוך, והוא נופל בקווים מפותלים על גופה ועל שריון הצב, עד לרצפה. זרועותיה דקות כמו צמתה, מונחות על גבי שריון הצב זו לצד זו, וכפות ידיה פרושות. רגליה מונחות בצד השני של השריון, וכך יוצר גופה כולו פיתול נוסף. הצב הוא הניגוד של הנערה – הוא מאסיבי וממלא את מרכז המישור התחתון של הקומפוזיציה. השריון שלו מעוטר בצורות גיאומטריות פחות מפותלות שיוצרות תחושת יציבות. רגליו העבות מעוטרת בקישקים גיאומטריים וציפורניו הארוכות נאחזות בשביל. ראשו מופנה אחורה, לכיוון הנערה והרחק מעיני הצופה, ונראה כאילו הוא מאזין לה או בודק מה שלומה. הנערה והצב ניצבים על גבי חלקת אדמה שחורה, זרועה בעלים המבהיקים על רקע החשכה. סביבם ומאחור צמחייה עבותה ומסתלסלת, החוסמת ומרדדת את החלל, למעט בחלקה העליון שבו נראים חלקים משמי הלילה. הצמחייה מורכבת מגזעי עצים ישרים ועבים ומענפים ועלים מסתלסלים. גם ברקע, כמו בדמויות, חוזרת השניות שבין יציבות ועוצמה ובין עדינות וחולשה.

הצבעוניות של התמונה מתרחקת מהממשות ונעה בין שני קטבים של חום וקור. הטבע – היער, השמים, הצמחייה והצב מתוארים בצבעים קרים של גוני שחור, כחול, ירוק ואפור עדינים, למעט שני ענפים אדומים כדם המסתלסלים

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

ליד הצב והנערה. הנערה היא הייצוג היחיד בתמונה שצבעו חמים יחסית – צהוב, וגוני חום בהירים. אך החום שלה עדין מאוד ונבלע בתחושת הקור הכללית של התמונה.

זהו איור מתוך אגדה צרפתית עתיקה שיצאה לאור בתוך ספר אגדות שכתבה הרוזנת סופי דה סגיר (de Ségur) בשנת 1920. האגדה מספרת על הגיבורה, הנסיכה בלונדין, שעולה על גבו של צב למסע בן שישה חודשים כדי לחפש את יקיריה. האיור מלווה את המילים "בלונדין והצב היו בדרכם כבר שלושה חודשים". קיימים פרטים מעטים מאוד על האמנית. ידוע שהאיור הוזמן כשהייתה בת עשרים וחולה בשחפת, מחלה שממנה גם נפטרה. היא הספיקה לאייר רק שלושה ספרים לפני מותה. חלק מהאיורים בספר מצוירים בצבעי מים והם צבעוניים, ורובם מצוירים בדיו שחור.

בביקורת שנכתבה לאחר מותה של היוצרת תוארו איוריה כבעלי אופי אוריינטלי וחלומי. האוריינטליזם, שמגיע מתרבויות המזרח הרחוק, מתבטא במשטחים חלקים, התקרבות לטבע, שילוב של איור עם מילים, היעדר אור וצל, חוסר סימטריה, עיטוריות רבה והשטחה. החלומיות מתבטאת בליל הכוכבים ובמצב הדמיוני המתואר באיור. גם הקווים הגולשים של שערה של בלונדין, של שמלתה ושל הצמחיה מזכירים את סגנון האר נובו ואת הגישה העיטורית והדקורטיבית. גישה זו התפתחה במהלך סוף המאה ה-19, כחלק מהחלופות שהציעו ציירים לשפה הצילומית המתעדת את הממשות ומנסה "להקפיא" רגע אמיתי.

ביצירה שלפנינו מרחיקה היוצרת כמעט את כל המרכיבים החזותיים מן הממשות ורותמת אותם לטובת תיאור המתמקד במצב הנפשי של הדמות המתוארת. מטרת האיור להעביר את תחושותיה הקשות של הדמות מכך שהיא והצב נודדים חודשים רבים ולא מצליחים לסיים את המסע. כך, למשל, הניגוד בין עיטורים עדינים לצורות המביעות עוצמה מעיד על ניגוד פנימי בין פחד לביטחון. הניגודים בצבעוניות בין חום לקור עושים שימוש בקודים חזותיים של צבע העוסקים בתקווה ובייאוש, וכך גם הסגירות וההשטחה של החלל במישור התחתון מול השמים והכוכבים המציצים מעל.

למרות ההתרחקות הברורה מהממשות ומהשפה הצילומית, ניכר כי בכל זאת נעשה שימוש בקודים חזותיים של צילום. קוד חזותי אחד הוא נקודת המבט האובייקטיבית: תיאור מנקודת מבט מעט גבוהה ומרוחקת המדמה "מספר יודע כול". הקוד החזותי השני, שרק נרמז בתמונה, הוא הקפאת רגע אמיתי: תחושה זו נוצרת בגלל תנועת ראשו של הצב, הנראה כאילו עצר להקשיב לנערה. השימוש בקוד זה ייחודי לדמות הצב ואינו מופיע באף אחד מחלקי התמונה האחרים.

ערכים וקודים חזותיים המתייחסים לכלי החדש

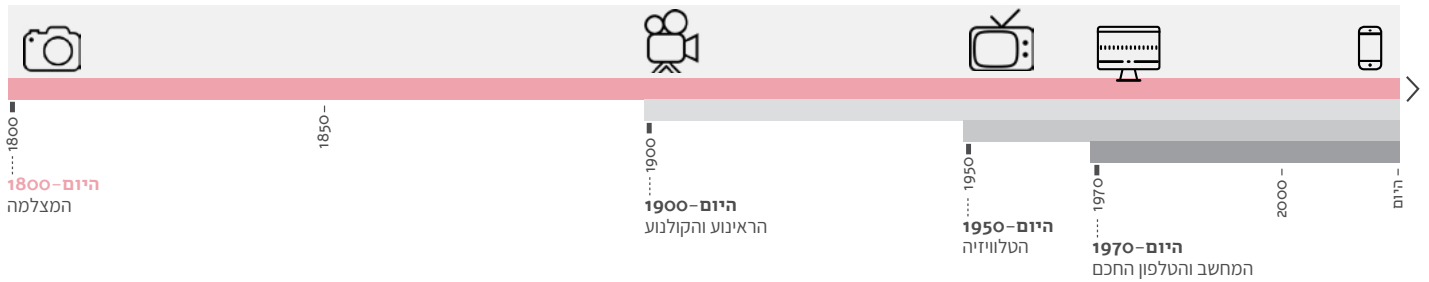
- https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%90%D7%A8_%D7%A0%D7%95%D7%91%D7%95
- http://www.artsycraftsy.com/sterrett_prints.html
- https://en.wikisource.org/wiki/Old_French_Fairy_Tales/Blondine,_Bonnie-Biche,_and_Beau-Minon/The_Tortoise

הצעות להרחבת הקריאה

שם הכותב: תמי לומברד קרוגר

תאריך: 10.18

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



Alphonse Maria Mucha, Biscuits Lefèvre-Utile, 1896. Lithograph, 62 × 43.5 cm. Private collection. Photo: Wikimedia Commons, public domain

יצירה מכלי מסורתי:

כרזת פרסומת לעוגיות לפברה-אוטיל Biscuits Lefèvre Utile

שם היצירה: כרזת פרסומת לעוגיות לפברה-אוטיל Biscuits Lefèvre Utile	פרטים
שנה: 1896	
מדיה חזותית: כרזה	
שם היוצר: אלפונס מוכה Alfons Mucha	
טכניקה: ליתוגרפיה	
מידות: 43.5 ס"מ X 62 ס"מ	

כרזה זו צוירה בשביל חברה צרפתית לייצור עוגיות בשם לפברה-אוטיל, ובמרכזה אישה צעירה מושיטה לפניה צלחת ובה ערימת עוגיות, וכמו מציעה אותן לצופה.

זו יצירה האופיינית לסגנון האר נובו של מוכה, ובו נוכחת כמעט תמיד דמות נשית עטורת פרחים וצמחייה שלובשת בגדים צבעוניים בסגנון ניאו קלאסי. בציור זה שזורים בשערה של האישה פרגים גדולים וגבעולי חיטה, החוזרים גם בדגם המעטר את בגדה, הפעם בצירוף מגל. אלמנטים דקורטיביים אלה קשורים לנושא הכרזה: העוגיות העשויות קמח חיטה, והפרגים האדומים, כמו גם הדמות הנשית הצעירה, מסמלים עלומים, בריאות ופיתוי. סביב דמותה של האישה יש מסגרת מעוטרת בערבסקות מסולסלות שנראות כמעין מעקה עץ. מאחוריה נראה נוף עם צמחייה ירוקה. בתחתית הכרזה מצוירת השנה 1897 בספרות מעוטרת, וסביבה פרושים כמניפה ימי השנה מחולקים לשנים-עשר החודשים. בכך היא שימשה גם כלוח שנה, שסיפק תמריץ שימושי לתלייתה לאורך שנה שלמה.

אלפונס מוכה היה מהאמנים המרכזיים של זרם האר נובו, שאף כונה בראשיתו "סגנון מוכה". זרם זה פרץ עד מהרה את גבולות האמנות וקיבל ביטוי בתחומים נוספים בתרבות החזותית, כמו עיצוב ואדריכלות. זה היה הסגנון האמנותי הראשון שבו השפה החזותית הותאמה לעולם המודרני במקום להתבסס על צורות וסגנונות היסטוריים.

סגנונה של כרזה זו היה חלק מהגישה הדקורטיבית שהפנתה עורף לשפה החזותית החדשה של הצילום. בעוד הצילום רשם במדויק את המרחב שלפני המצלמה, בצוריו של מוכה היה המרחב שטוח ודחוס. בעוד הצילום רשם את האובייקטים המצולמים לפרטי פרטים, מוכה משתמש במוטיבים דקורטיביים חוזרים. בניגוד למונוכרומטיות של הצילום ולמשחקי האור והצל שבאמצעותם הובחנו בו הצורות, מתאפיינת היצירה בצבעוניות עזה ובהדגשה ברורה של קווי המתאר. בכרזת הפרסומת לעוגיות בולט השימוש במגוון צבעים חזקים, באלמנטים דקורטיביים מסולסלים ללא הצללה המעניקה נפח, ובקווי מתאר חזקים ובולטים המשרים תחושה של מגזרות נייר שהודבקו זו על זו.

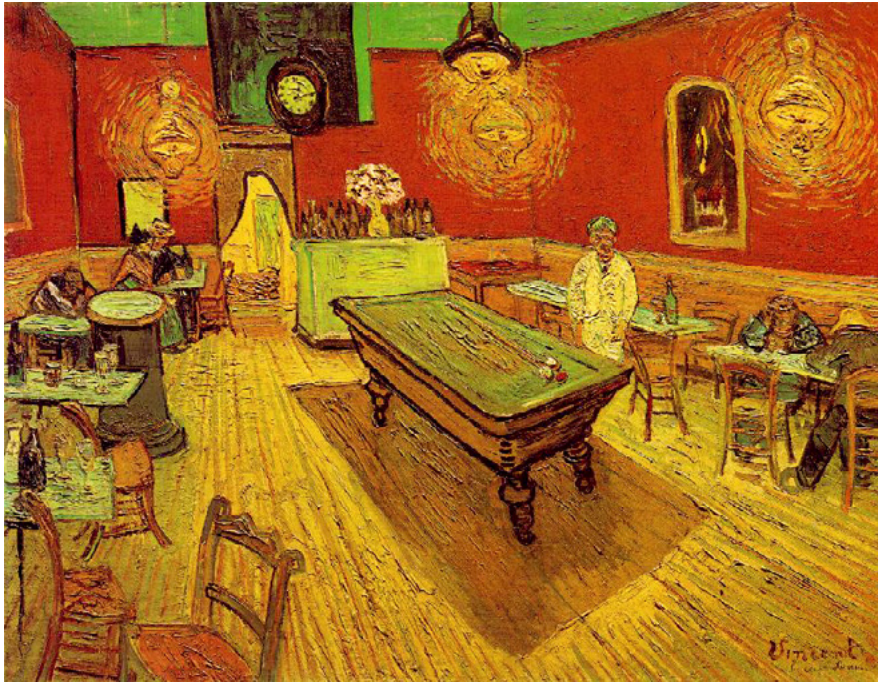
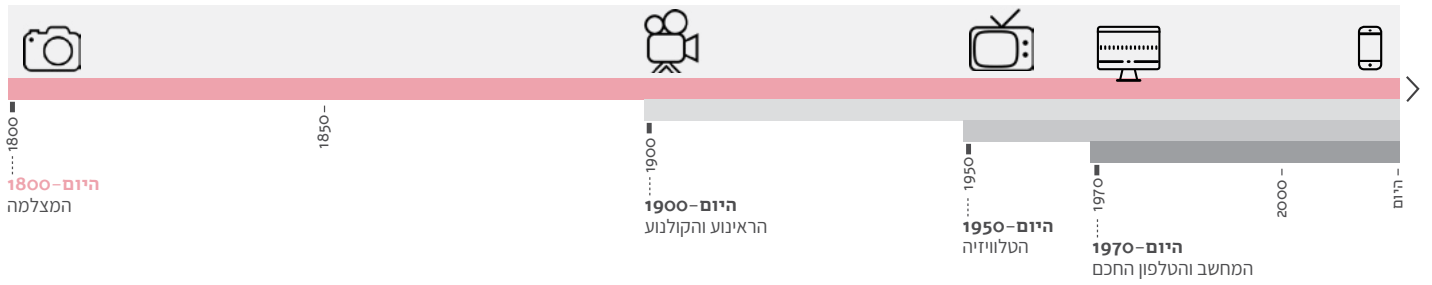
הדחייה של "שפת הצילום" הייתה חלק ממגמה כוללת יותר שאפיינה יוצרים רבים, ובה הפנייה אל הטבע ביטאה תגובה להשפעה השלילית של אורח החיים המודרני על האדם. לפיכך בולט בסגנון זה השימוש הרב במוטיבים מעולם הצומח. קישוטים צורנית וקוויות זורמת, אורגנית ומתפתלת היוו את הבסיס האסתטי של סגנון זה, כניגוד לקדמה ולתיעוש שאפיינו את המחצית השנייה של המאה ה-19.

- [אלפונס מוכה](https://he.wikipedia.org/wiki/מוכה) <https://he.wikipedia.org/wiki/מוכה>
- <http://www.alphonsemucha.org/biscuits-lefevre-utile/>

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 20.12.18

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



Vincent Willem van Gogh, The Night Café, 1888. Oil on canvas, 72.4 x 92.1 cm. The Museum of Modern Art, New York. Photo: Wikimedia Commons, public domain www.moma.org

יצירה מכלי מסורתי: בית קפה לילי The Night Cafe

שם היצירה: בית קפה לילי The Night Cafe

שנה: 1888

מדיה חזותית: ציור

שם היוצרים: וינסנט ואן גוך Vincent Van Gogh

מידות: 70 ס"מ X 89 ס"מ

טכניקה: שמן על בד

פרטים

ביצירה זו נראה פנים בית קפה. במרכז ניצב שולחן ביליארד ירוק, המוקף בקו מתאר שחור עבה ונראה מעוות ולידו ניצבת דמות גברית קטנה בצהוב חיוור הבוהה אל עבר הצופה ללא הבעה. הדמות היא האמן עצמו מוסטת ימינה מן המרכז, ידיה בכיסה והיא משדרת חוסר נוחות ואי שייכות למקום. שאר המקום נראה ריק למדי וחמש דמויות ממוקמות בשולי הקומפוזיציה ומותירות את מרכז בית הקפה שומם. הדמויות כמעט ואינן מתקשרות זו עם זו. הן רכונות על-גבי שולחנות שתייה ירוקים, המוארים באור צהוב ומעיק המגיע ממנורות עגולות, על רקע אדום עז של הקירות והתקרה הירוקה. כל אלו מנוגדים בחוזקה לגוון הרצפה הצהובה, הנראית כנעה בעצבנות באמצעות קווי הפרספקטיבה. היצירה מעוררת מצב רוח דרמתי ואלים, שרק מתחזק על-ידי הבוהק של הצבעים והניגוד ביניהם.

ציור זה מתאר את פנים בית הקפה ברחוב למרטיין (Lamartine) בעיירה ארל (Arles), בו הרבו ואן גוך וגוגן לבלות והוא נחשב לאחת מיצירות המופת של ואן גוך. הוא וגוגן נהגו לצייר יחדיו בתקופה זו ופעמים רבות את אותם נושאים ממש. שניהם ציירו את בית הקפה, אך בעוד [יצירתו של גוגן](#) מציגה אווירה נעימה וחברותית, יצירתו של ואן גוך מציגה אווירת נכאים ובדידות מאותו מקום ממש.

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

יצירה זו מדגימה את האופן בו התרחק ואן גוך מן הממשות, לטובת תיאור סובייקטיבי. בצבעוניות, במשיחות המכחול ובעיוותי הקומפוזיציה והאקצרות משקפת היצירה את מצבו הנפשי של הצייר ואת תחושותיו כלפי בית הקפה ולא את המראה הממשי של המקום ושל יושביו. בכך, המחיש ואן גוך את תפקידו של הציור כמתאר תחושות, עולם פנימי ופנטזיות ולא כמתאר ממשות, תפקיד שנותר, מבחינתו, בידי הצילום.

האור ביצירה הוא דוגמה טובה לאופן בו משתמש ואן גוך במרכיבים החזותיים על מנת להעביר תחושות סובייקטיביות במקום מראה ממשי. המנורות מטילות הילה כבדה ומעיקה, היורדת נמוך מידי מעל ראשי הדמויות וחושפת את הבדידות. התאורה אינה יוצרת תחושת אינטימיות ומטילה צללים כבדים, בעיקר משולחן הביליארד התופס את מרכז הקומפוזיציה. צלו של השולחן מצויר מעוות, ומגביר את תחושת העיוות בפרספקטיבה הקיימת בכל חלקי היצירה, ומעבירה את תחושת השיגעון והבדידות הנובעות מתחושותיו האישיות של הצייר.

כדי לצייר יצירה זו, ישן ואן גוך במשך ארבעה ימים במהלך היום, ושהה בלילות בבית הקפה. כוונתו המוצהרת הייתה להציג את עליבותו ובדידותו של המין האנושי, כפי שהוא עצמו כתב: "בציורי בית הקפה הלילי רציתי להביע את הרעיון שבית הקפה הוא מקום שבו יכול אדם להיהרס, להשתגע או להפוך לפושע. באמצעות הניגוד של ורוד עדין, אדום עז ואדום כהה, ושל הירוק המתון בנוסח לואי ה-15 ו-ורונזה לעומת גוני הצהוב-ירוק והכחול-ירוק העז – כאשר כל אלה שרויים באווירת שאול כשל השטן ובצהוב גופריתי חיוור... ניסיתי להמחיש את הכוח מבשר הרע הטמון במקום מעין זה".

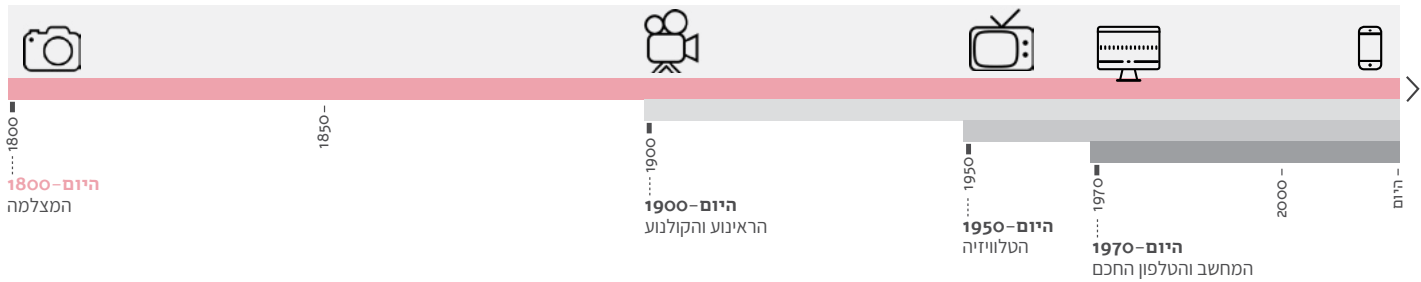
התיאור המילולי של ואן גוך אולי דרמתי יותר מהנראה בציור, אך גם הוא, כמו גוגן, עשה שימוש רגשי בצבע, וגם התייחס לצורה בדרך חופשית ומופשטת כדי למסור את תחושותיו הפנימיות.

- Vincent Van Gogh: The Night Cafe, Van Gogh Gallery
<https://www.vangoghgallery.com/painting/night-cafe.html>
- The Night Cafe, 1888 by Vincent Van Gogh
<https://www.vincentvangogh.org/the-night-cafe.jsp>
- Le café de nuit (The Night Café), Yale University art gallery
<https://artgallery.yale.edu/collections/objects/12507>

שם הכותב: נעם טופלברג

תאריך: 25.6.19

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



Cecil Aldin, Colman's Blue, 1898. Lithograph, 14 x 8.9 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Photo: Fair use, www.mfa.org

שם היצירה: קולמנס בלו – מודעת פרסומת Colman's Blue	פרטים
שנה: 1898	
מדיה חזותית: גלויה	
שם היוצר: ססיל אלדין Cecil Aldin	
מידות: 8.9 ס"מ X 14 ס"מ	
טכניקה: ליתוגרפיה	

על הרקע הלבן של הגלויה המלבנית הודפס דימוי מרובע ובו נראה איכר החורש את אדמתו בעזרת שני סוסים. הסוסים גוררים מחרשה מצד ימין לצד שמאל של הקומפוזיציה, והמחרשה נחתכת בגבול הימני של התמונה. האיכר פוסע לצד הסוסים, ידו בתוך כיסו ותנוחת גופו משדרת רוגע וכמעט שעמום.

שלושה צבעים עיקריים שולטים בדימוי: הגוון החום-אדמדם של האדמה הנחרשת, גוני הכחול של השמים באופק ושל בגדי האיכר, ולובן הסוסים. בחלק התחתון של הדימוי נכתב שם המותג באותיות מובלטות בצבעוניות אדומה-שחורה-לבנה חזקה יותר. בחלק העליון של הגלויה, מעל הדימוי, נכתב בגופן עדין שם בית הדפוס, ומתחת לדימוי שם המעצב והחברה המפרסמת. זוהי גלוית פרסומת, אחת מתוך 1,500 שהודפסו ליצרנית חומרי הכביסה קולמן.

לקראת סוף המאה ה-19 נעשתה הגלויה, לצד הכרזה, אמצעי נפוץ לשיווק מוצרים ולפרסומם. התפתחות טכנולוגיית ההדפס ושכלול ליתוגרפיית הצבע אפשרו להדפיס גלויות רבות שהכילו את אותו דימוי. העלות הנמוכה של הדפסות אלה גרמה למפרסמים רבים לפנות למדיה הזו והביאה להקמת בתי דפוס שהתמחו בהדפסת גלויות צבע.

פרטים

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

ססיל אלדין, שעיצב את הגלויה, היה צייר אנגלי שהתמחה בציורי נוף ובסצנות ציד, אך התפרנס גם מעיצוב כרזות וגלויות לחברות שונות. בגלויה זו ניצל אלדין את שלושת מחזורי הדפסת הצבע בתהליך הליתוגרפי כדי לבדל אזורי גוון שונים. בכך הוא היה יכול להדגיש את עוצמת הפעולה של חומר הכביסה, שיכול לשמש גם איכר שעובד בשדה ובגדיו מתלכלכים. לפיכך, הצבעים המובחנים משמשים להדגשת יכולתו של המותג לשמור על גוני הבד, להרחיק לכלוך ובז, ולהלבין את מה שהוכתם.

ביצירה זו ניכרים השפעה ושימוש בקודים חזותיים של הצילום כמו נקודת מבט מרוחקת, גבוהה ואלכסונית, והקומפוזיציה האלכסונית הנתפסת כפתוחה. בנוסף, התיאור נראה כתפיסת רגע מקרי במציאות, ובעיקר בדמויות הסוסים ניכר דיוק רב בפרטים ובאנטומיה.

עם זאת, סגנונו של אלדין מושפע מהפוסט-אימפרסיוניזם של גוגן וואן גוך. השפעה זו באה לידי ביטוי בטיפול בצבע, בצורה ובחלל. הקומפוזיציה מחולקת לשני אזורי צבע מקומיים (לוקאליים): במישור העליון אזור צבע כחול המרמז על שמים, ובתחתון חום המרמז על אדמה. הצבעים מופרדים זה מזה באמצעות קווי מתאר שחורים ועבים. קווים אלה מאפיינים גם את הדמויות ואת הבגדים של האיכר. הקווים והצבעים הלוקאליים יוצרים השטחה של הצורות השונות, מרחיקים את התיאור מן הממשות וממחישים את יכולתו של הציור להעביר רגשות ומחשבות מורכבים יותר שקשורים בתודעה הפנימית ולא בתיעוד.

• <https://www.mfa.org/collections/object/colman's-blue-579255>

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 13.12.18

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