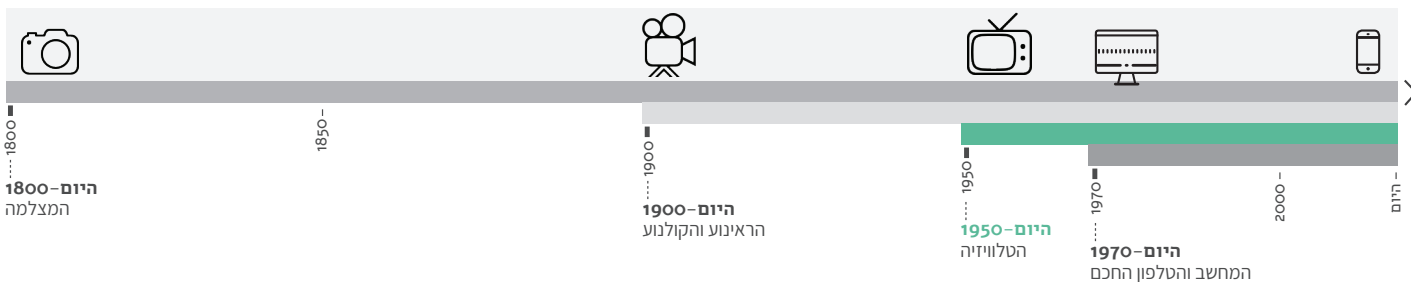


# יצירות במקצוע מוביל אמנות שימושית

## חלק ב': מפגשים מהסוג החזותי בעידן הטכנולוגי

240 ש"ש | (בחירה, כיתות י"א-י"ב)

### חלק ב.3. המצאת מכשיר הטלוויזיה והשפעתה על השפה החזותית (30 ש"ש)



המינהל לתקשוב טכנולוגיה ומערכות מידע  
משרד החינוך

© כל הזכויות שמורות למשרד החינוך



יצירה מכלי טכנולוגי:  
**סטוקי ביל**  
**Stooky Bill**

Baird, First testing of broadcast television - Stooky Bill dummy, 2.10.1925. From: [www.youtube.com/watch?v=e2ihXZrE7eY](http://www.youtube.com/watch?v=e2ihXZrE7eY), fair use

שם היצירה: סטוקי ביל Stooky Bill	פרטים
שנה: 2.10.1925	
מדיה חזותית: טלוויזיה	
שם היוצר: ג'ון לוגי ביירד John Logie Baird	
טכניקה: טלוויזיה אלקטרו-מכנית	

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

בסרטון קצר זה מופיעה דמות בובה בשם סטוקי ביל ומדברת אל המצלמה. הבובה מופיעה בראשה בלבד במרכז המסך ומשוחחת עם דמות נוספת שאינה מופיעה אך קולה נשמע. בשיחה מתוארת ההמצאה החדשה והתועלת שהיא תביא עמה.

זהו למעשה שידור הטלוויזיה הראשון בהיסטוריה. את השידור ביצע ממציא הטכנולוגיה המוקדמת של הטלוויזיה, המדען הבריטי ג'ון לוגי ביירד (John Logie Baird, 1888-1946) שהצליח לשלב את הטכנולוגיה של גלגל ניפקוב עם טכנולוגיה של הטלגרף. הוא שלח אות אלחוטי מחדר אחד בביתו, שהקרין תמונה על גבי מסך בחדר אחר. זו הייתה פריצת הדרך המשמעותית ביותר להמצאת הטלוויזיה.

איכותו של שידור ראשוני זה ירודה מאוד, והתמונה גרעינית ומפוספסת. אך כבר כאן ניתן לראות כמה מהקודים החזותיים האופייניים לשפה החזותית של הטלוויזיה. הכוונה היא בעיקר לקוד החזותי המכונה "ראשים מדברים", כלומר פנים, מנותקות הקשר, של דמות המספרת סיפור או מעבירה מידע לצופים.

במקרה זה נעשה שימוש גם בדמות נוספת שאינה מופיעה, אך קולה נשמע ב-Voice over, כלומר קול שאין אנו רואים את מקורו. הקרבה של המצלמה לפניה של הבובה מנתקת אותה מכל הקשר ואינה מאפשרת לצופים לראות את הדמות הנוספת או את החדר שבו הן נמצאות. השידור כולו מבוסס על התגובות של הבובה לדברי הדמות, הן בדיבור והן בהבעות הפנים ותנועות הראש שלה. קוד חזותי זה, שבו דמות מגיבה לאירועים המתרחשים או לדברים הנאמרים מחוץ לתמונה, מאפיין גם הוא את השפה החזותית של הטלוויזיה ונעשה בו בדרך כלל שימוש קומי.

- Stooky Bill, Wikipedia, 1/03/18  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Stooky\\_Bill](https://en.wikipedia.org/wiki/Stooky_Bill)
- John Logie Baird's test subject 'Stookie Bill', Science Museum, London  
<http://collection.sciencemuseum.org.uk/objects/co8067247/john-logie-bairds-test-subject-stookie-bill-ventriloquists-dummy>
- David Hall, Stooky Bill TV, LUX, UK, 1990  
<https://lux.org.uk/work/stooky-bill-tv>

שם הכותב: נעם טופלברג

תאריך: 30.3.19

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



יצירה מקלי טכנולוגי:  
**שידור הלוויין הראשון**  
**First satellite broadcasting**

First Live Worldwide Television Broadcast via Telstar Satalite. July 10, 1962, 09:57. From: [www.youtube.com/watch?v=0IX7vC4Ts\\_A](http://www.youtube.com/watch?v=0IX7vC4Ts_A), fair use

שם היצירה: שידור הלוויין הראשון	פרטים
שנה: 1962	
מדיה חזותית: טלוויזיה	
שם היוצר:	

קטע זה מכיל את מלוא אורכו של השידור הלווייני הראשון שקישר בזמן אמיתי בין יבשת אמריקה ליבשת אירופה. השידור בהנחיית מגיש הטלוויזיה האמריקאי הפופולארי וולטר קרונקייט כלל מגוון של קטעי טלוויזיה שהציגו בפני האירופאים את השפה והקודים החזותיים של הטלוויזיה האמריקאית. הוא כלל שידור מסיבת עיתונאים של נשיא ארה"ב, קטעי נוף מפורסמים, קטעי תרבות וספורט, ופיסות מהווי החיים האמריקאי.

השידור התאפשר בעקבות תחילת הפעלתו של הלוויין טלסטאר 1, לוויין התקשורת הראשון. סוכנות החלל האמריקאית שיגרה אותו לאוויר ב-10 ביולי 1962. הוא החל את שידוריו מספר שעות לאחר מכן באותו שידור היסטורי ששודר מהחוף המזרחי של ארה"ב ואשר נקלט בצרפת. התמונות הראשונות ששודרו, כפי שניתן לראות בתוכנית, היו של הדגל האמריקאי מתנופף ליד כף קנוורל, פלורידה. נוסף על שידורי הטלוויזיה, הלוויין תמך בהעברת שיחות טלפון בינלאומיות ושרותי פקסימיליה בין היבשות.

לטכנולוגיית השידור הלווייני הראשון נלוו השלכות תרבותיות ופוליטיות נרחבות. לראשונה ניתן היה להעביר בשידור חי למקומות רבים ברחבי העולם את המתרחש בנקודה אחת, ובכך להגביר עבור הצופים את תחושת המיידיות והנוכחות באירועים המשודרים. בכך קיבלה הטלוויזיה קדימות בכל הקשור לכיסוי עיתונאי של אירועי חדשות, ובעיקר אירועים חדשתיים בעלי חשיבות פוליטית ואירועי ספורט. בעוד צילומי הסטילס והקולנוע הציגו את האירועים שתיעדו רק בדיעבד, שידורי הטלוויזיה הציגו את המתרחש בהווה, ועתה גם עבור צופים שנמצאו ביבשות אחרות.

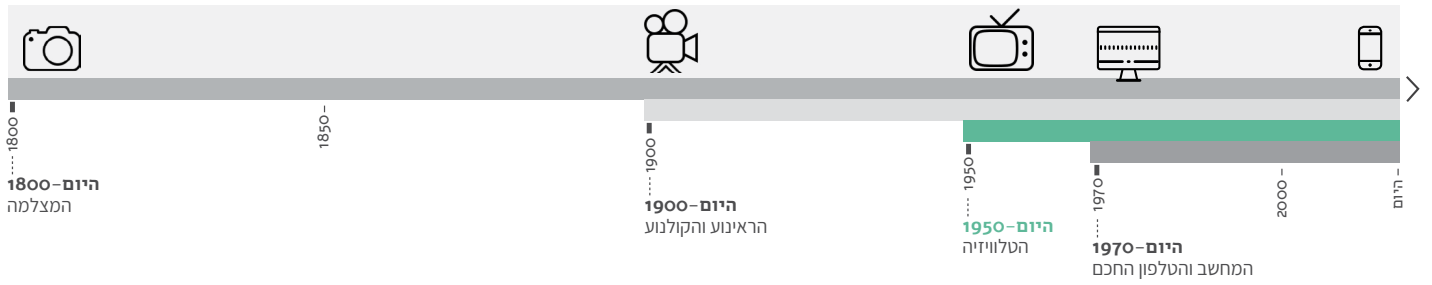
את השידור הלווייני ההיסטורי נבחר להגיש וולטר קרונקייט, אז מגיש החדשות הבכיר ברשת CBS, ותוכנו כלל תצוגת תכלית של התרבות האמריקאית. בעת המלחמה הקרה הצלחה טכנולוגית בסדר גודל כזה תורגמה מייד לכלי תעמולה יעיל שנטל חלק במלחמת התרבות והטכנולוגיה. שידור זה אפוא לא רק הציג את עליונות האמריקאים בתחום טכנולוגיית השידור, אלא גם סייע בחשיפת קהלים חדשים לאידאולוגיה האמריקאית ולתרבותה.

- <https://www.nasa.gov/content/telstar-opened-era-of-global-satellite-television>
- <https://www.space.com/16549-telstar-satellite-first-tv-signal-anniversary.html>

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 5.7.19

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



יצירה מכלי טכנולוגי:  
**שידור הפתיחה של התכנית "See It Now", בהנחיית אדוארד מורו, CBS, 18.11.1951**

<https://www.youtube.com/watch?v=nN3VBrlmu70>

פרטים	שם היצירה: שידור הפתיחה של התכנית "See It Now", בהנחיית אדוארד מורו, CBS, 18.11.1951
	שנה: 1951
	מדיה חזותית: טלוויזיה
	שם היוצר: CBS

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

בקטע המשודר בגוונים מונוכרומטיים אפורים, נראה מגיש החדשות אדוארד ר' מוראו היושב באולפני CBS ומסביר לצופים כי הם צופים בשידור ישיר. זהו משדר הפתיחה של תוכנית החדשות האמריקאית See it Now, ששודרה ב-18 בנובמבר 1958. במהלך הקטע הדגים מוראו את הטכנולוגיה החדשה של השידור החי באמצעות שידור סימולטני משתי מצלמות הממוקמות בשני צדדיה של ארצות הברית. בלחיצת כפתור הופיע על המסך צילום חי של פסל החרות בחופה המזרחי של ארה"ב שלוה בקולו של שדרן שנמצא שם. לאחר לחיצת כפתור נוספת הופיע על מסך נוסף גשר הזהב שלחופה המערבי והפעם לווה בדו שיח בין המגיש לשדרן הנמצא באזור זה. בשידור מסביר מוראו שלראשונה יתאפשר לשדר שידור חי ממקומות שונים ברחבי ארה"ב בהתאם לצורך, ושתפקידו יהיה פרשני בלבד בעוד התמונות והקולות ידברו בעד עצמם. שמה של התוכנית "ראו זאת עכשיו", נגזר מיכולות טכנולוגיות חדשות אלו.

תוכנית החדשות See it Now שודרה ברשת CBS בין השנים 1951 – 1958 והוגשה על ידי העיתונאים אדוארד ר' מוראו ופרד ו' פרנדלי. זה היה עיבוד של תוכנית הרדיו המצליחה שלהם Hear It Now. אורכה הלא שיגרתי (היא נמשכה כשעה) אפשר למפיקיה להתמקד בנושאים שונים באופן מעמיק ולהביא בפני קהל הצופים עמדות שונות בנוגע לאירועי היום.

התוכנית See it Now הייתה חוד החנית של טכנולוגיית תקשורת ההמונים של זמנה. לא זו בלבד שהיא השתמשה בטכנולוגיית השידור הישיר ממקומות שונים, אלא גם ניצלה את יכולות העריכה וההפקה של השידור הטלוויזיוני לכדי יצירת נרטיבים חדשותיים חדשים. אלו כללו שילוב בין שידורי אולפן לשידורי חוץ, ראיונות שנעשו בשני אולפנים שונים ועריכה קצבית ודינמית. במובנים אלו הייתה התוכנית למובילה ביצירת הקודים החזותיים המקובלים של תוכניות חדשות חיות עד ימינו.

החדשות של התוכנית התבטאה גם בבחירת התכנים. כתוכנית חדשות היא התמקדה בנושאים רבים שהיו שנויים במחלוקת, ובעיקר ידועה הביקורת שהועברה בה על מדיניותו הקיצונית של הסנאטור ג'ון מקארתי בכל הנוגע לחשש מפני השפעות קומוניסטיות בארה"ב. במסגרת זו שודר בתוכנית ריאיון עם הסנאטור, והתבלטה בו הרטוריקה הטלוויזיונית הרהוטה והחקרנית של מוראו שבעזרתה נחשף מקארתי כחשך בדעותיו. לתוכנית הייתה השפעה מכרעת על דעת הקהל האמריקאי.

התוכנית ירדה מן האוויר בעקבות מחלוקת בין מוראו למנהלי רשת CBS בנוגע לתכנים שלה, אולם הייתה לה השפעה רבה על המשך ההתפתחות העיתונאות הטלוויזיונית, כפי שבאה לידי ביטוי בתוכניות המצליחות שבאו בעקבותיה, כגון CBS Reports ו-"60 דקות".

- <https://slate.com/business/2016/07/the-first-legal-tv-commercial-aired-on-july-1-1941-for-bulova-watch-co-watch-it.html>
- <https://medium.com/knowledge-stew/the-worlds-first-television-commercial-4f0b73f27b07>

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 5.7.19

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



יצירה מכלי טכנולוגי:  
**פרסומת לשעוני  
 בולובה**  
**Bulova watches  
 commercial**

The first television advertisement of the watchmaker Bulova, July 1, 1941. From: [www.youtube.com/watch?v=0Q4KfvIzXu0](http://www.youtube.com/watch?v=0Q4KfvIzXu0), fair use

פרטים	שם היצירה: פרסומת לשעוני בולובה Bulova watches commercial
	שנה: 1941
	מדיה חזותית: טלוויזיה
	שם היוצר:

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

על רקע תרשים סכמתי של מפת ארה"ב בגוון מונוכרומטי אפור, מונח שעון מחוגים המצביע על השעה שמונה. מתחת לציר המחוגים מופיע הכיתוב "watch time", ומעליו שם מותג השעונים Bulova. במשך תשע שניות מופיעה השקופית הזו על המסך, ובמהלכן נשמע קולו של קריין האומר "אמריקה פועלת לפי זמן בולובה".

הפרסומת לשעוני בולובה עלתה לאוויר ב-1 ביולי 1941, ביום שבו אושר לראשונה לשדר פרסומות בטלוויזיה. היא שודרה ברשת NBC WNBT-TV, רשת טלוויזיה מקומית בניו יורק אשר שידרה לכ-4000 מכשירים שקלטו את שידוריה באותה עת. הפרסומת שודרה לפני משחק פוטבול חשוב ועלתה למפרסמים \$9 אמריקאים (שווה ערך לכ-150\$ כיום).



בשנת 1941 כבר היה הפרסום ברדיו כלי מרכזי לשיווק מסחרי בארה"ב, אולם רק בשנה זו אושר השימוש בפרסום גם במסגרת שידורי הטלוויזיה. הפרסומת לשעוני בולובה הייתה יריית הפתיחה למה שהפך לאחר מכן למרכז הכובד השיווקי בארה"ב ובעולם כולו. זמן שידור פרסומת זו, ששודרה לפני משחק פוטבול חשוב, מסמן עד היום את זמן השידור הפרסומי היקר ביותר בארה"ב בעת משחק הפוטבול המרכזי, הסופרבול.

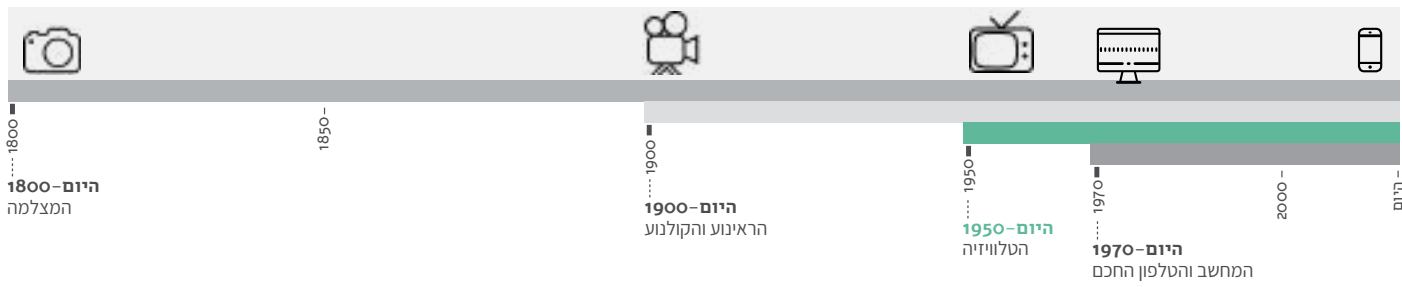
שידור זה גם מסמן את האופן שבו פועל ההיגיון הפרסומי בטלוויזיה, ולפיו זמן שידור הפרסומות ימוקם תמיד ברגעי השיא של הצפייה. בעת זו הצופים מרותקים למסך, והם למעשה "קהל שבוי" למסרים המועברים בפרסומות, בעודם מחכים להמשך התוכנית. עקב החשיפה לקהל הרב שמאפשרת הטלוויזיה, מחירי "זמן האוויר" לשידור פרסומות הוא יקר ביותר ומהווה מקור ההכנסה העיקרי של רשתות השידור המסחריות.

- <https://slate.com/business/2016/07/the-first-legal-tv-commercial-aired-on-july-1-1941-for-bulova-watch-co-watch-it.html>
- <https://medium.com/knowledge-stew/the-worlds-first-television-commercial-4f0b73f27b07>

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 5.7.19

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



יצירה מכלי טכנולוגי:  
**דקות של 15 תהילה**  
**15 Minutes of Fame**

Andy Warhol's 15 Minutes of Fame Trailer, MTV, 1985. From: www.youtube.com/watch?v=sEzkf1lwaz0, fair use

שם היצירה: 15 דקות של תהילה 15 Minutes of Fame	פרטים
שנה: 1985	
מדיה חזותית: טלוויזיה	
שם היוצר: אנדי וורהול Andy Warhol	

מעברים קופצניים וצבעוניות חזקה מאפיינים את "15 דקות של תהילה", תוכנית הטלוויזיה שהוגשה על ידי אמן [הפופ ארט](#) האמריקאי [אנדי וורהול](#). לרוב מוצגים בה מרואיינים שונים המעלים את הגיגיהם בעודם יושבים ומאחוריהם רקע צבעוני חזק, או מצולמים באתרים מעוצבים באופן מחושב. המראה הכללי של התוכנית הוא של אוסף אקלקטי של דימויים ודמויות שחיבורם יחד אינו תמיד ברור, אך מושך את העין ומסחרר בקצבו.

התוכנית "15 דקות של תהילה" שודרה בין השנים 1985 - 1987, שנת מותו של וורהול. במסגרת התוכנית הופקו חמישה פרקים. הופיעו בהם יותר מ-100 ידוענים, והכוכב המרכזי של הסדרה היה וורהול עצמו. אנדי וורהול נחשב לאחד האמנים המשפיעים במאה ה-20. עבודותיו עסקו בקשר שבין האמנות הגבוהה ובין התרבות הפופולרית של זמנו והושפעו רבות מדימויים שמקורם בכלי התקשורת ההמוניים.

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

תוכניתו של וורהול שודרה ברשת MTV הייתה אחת מהסדרות הראשונות שהרשת הפיקה. עד אז שידרה התחנה כמעט אך ורק וידאו קליפים לשירים. התוכנית הורכבה בעיקר מקטעי ראיונות קצרים וכן קטעי מוזיקה ומופעים אזוריים שונים. ליצירת הדימויים בתוכנית השתמש וורהול בכל הטכניקות שעמדו לרשותו באמצעות המצלמה וכלי העריכה בווידאו: חיתוכים מהירים, שימוש בכתוביות, צבעוניות חזקה ופיצול המסך לריבועים.

שמה של התוכנית נגזר ממשפט המיוחס לוורהול ולפיו באמצעות תקשורת ההמונים בכלל והטלוויזיה בעיקר יכול כל אדם לקבל 15 דקות של תהילה. ואכן בתוכניתו הוא אירח ידוענים מתחומים אמנותיים שונים ומגוונים. בכך הוא יצר שילוב בין מה שנחשב בתקופתו תרבות גבוהה ונמוכה תוך יצירת שוויון ערך ביניהם. דוגמה לכך היא שחקן התיאטרון הבריטי [איאן מקאלן](#) (Ian McKellen, 1939) [מדקלם סונטה של שייקספיר על רקע נגינתה של להקת פופ](#). בכך המשיכה התוכנית את הקו המרכזי בעבודתו של וורהול כאמן פופ ארט. למעשה, המשיך וורהול לחתור תחת תרבות ההמונים ולהביע ביקורת על תרבות הפופ גם בשפה ובקודים החזותיים של התוכנית תוך כדי שהוא משתמש בה לצרכיו.

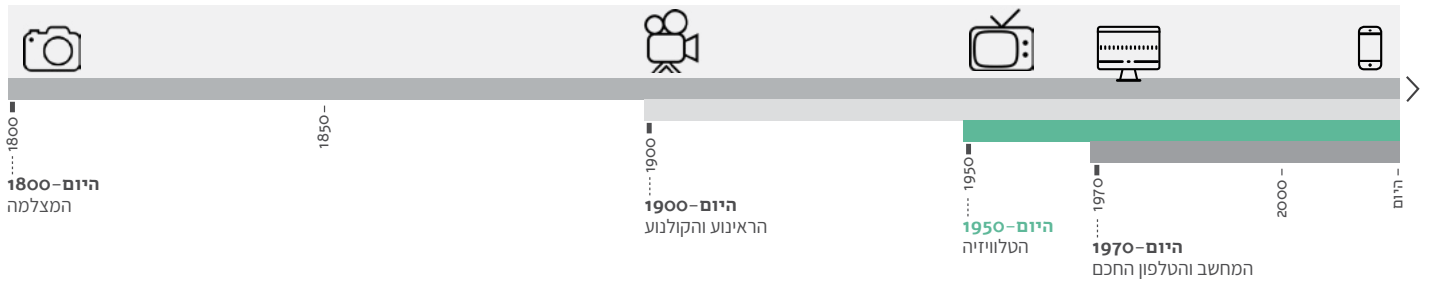
המראה הצבעוני והקופצני של התוכנית תאם את הסגנון החזותי של רשת MTV, אך גם הקדים את זמנו במובנים רבים הן דרך צורת ההגשה הדינמית, המתבטאת בשימוש בידוענים עצמם כמראיינים והן בסגנונה הצבעוני והצעקני. בכך התווה וורהול קודים חזותיים חדשים לפורמט תוכנית הבידור ולפורמט הריאיון הטלוויזיוני.

- [https://en.wikipedia.org/wiki/15\\_minutes\\_of\\_fame](https://en.wikipedia.org/wiki/15_minutes_of_fame)
- <http://www.openculture.com/2017/12/andy-warhols-15-minutes.html>
- <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-mtv-andy-warhol-broke-rules>

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 5.7.19

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



יצירה מכלי מסורתי:

# מרלין marilyn



Andy Warhol, Marilyn Monroe, 1967. Portfolio of ten screenprints, 91.5 x 91.5 cm. The Museum of Modern Art, New York. © 2019 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / Artists Rights Society (ARS), New York. Photo: Fair use, www.moma.org

פרטים	שם היצירה: מרלין Marilyn
	שנה: 1967
	מדיה חזותית: ציור
	שם היוצר: אנדי וורהול Andy warhol
	טכניקה: הדפס רשת משי
	מידות: 91.44 ס"מ (כל ריבוע)

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

סדרה של עשרה הדפסים בהם מתוארים פניה של השחקנית האמריקאית מרילין מונרו בפורמט מרובע בגודל קבוע ובצבעים משתנים. הפנים שומרות על הבעה קבועה. הן מורכבות ממשטחי צבע לוקאלי, המשטיחים את הדמות, ובצבעים בוהקים ולא ריאליסטיים. קיימים הבדלים בין ההדפסים בצבעוניות, בגבולות הצבע, ובעיקר ברמת ההצללות שיוצר הצבע השחור. בפניה של מרילין מודגשות השפתיים העבות, השיער והאיפור הכבד, כל אלו מאפיינים מוכרים של דמותה המסחרית. עם זאת, הדמות מתרחקת מן המציאות באמצעות הצבעוניות המוגזמת והלא ריאליסטית ההופכת אותה לדמות מצועצעת, חסרת אנושיות ולא אמיתית.

נורמה ג'ין הייתה שחקנית, זמרת וסמל מין בהוליווד של שנות החמישים והשישים של המאה ה-20, ששינתה את שמה לשם הבמה - מרילין מונרו. היא מתה באופן מסתורי באוגוסט 1962. במהלך ארבעת החודשים לאחר מותה יצר אנדי וורהול למעלה מעשרים הדפסי רשת של פניה, שכולם מתבססים על [צילום מפורסם של הצלם ג'ין קורמן](#) (Gene Korman) משנת 1952, ששימש פרסומת לסרט "ניאגרה" (Niagara). בעבור וורהול היוותה דמותה של מרילין תמצית לשניים מהנושאים המרכזיים ביצירתו - מוות ועולם הזוהר, ההופך את גיבוריו למוצרי צריכה.

וריהול העריץ את דמותה של מרילין ככוכבת. הוא נדהם מיופייה וראה בה מודל לחיקוי. ביצירות השונות הוא תיאר אותה לא רק כיפה אלא גם כאפלה ומסתורית, ובכך חתר תחת הדימוי של ה"בלונדינית הטיפשה" שאותו טרחו אולפני הסרטים לטפח בעבורה.

בסדרה זו השתמש וורהול בקודים החזותיים של הקולנוע והטלוויזיה המשטיחים כל דימוי והופכים אותו למסחרי. השימוש שלו בטכניקת הדפס המשי וכן בצבעוניות מוגזמת הושפעו מעולם הייצור ההמוני והמסחרי של תקופתו. טכניקת הדפס המשי הפכה מקובלת מאוד בעולם הפרסום של שנות השישים של המאה ה-20, והצבעוניות העזה אינה משקפת תחושה פנימית של האמן או הדמות, אלא את הפיכתה של הדמות למוצר צריכה.

בהדפסים מדגיש וורהול הבדלים קטנים בין הדפסה להדפסה. בכך הפנה וורהול את תשומת לבו של הצופה אל שיטת הסרט הנע ההוליוודית, היוצרת כוכבים ומוחקת את זהותם האישית על ידי הדבקת תוויות ויצירת דמויות שטוחות ושטחיות. המשפט "חמש-עשרה דקות התהילה" שהמציא וורהול מכוון בדיוק לכך, כלומר לשימוש הציני שהטלוויזיה, הקולנוע ועולם הפרסום עושים באדם שאותו הם מעלים לדרגת כוכב לזמן קצר.

השכפול, ההגזמה בצבעוניות, ההשטחה על-ידי צבעים לוקאליים והסידור הסימטרי יוצרים כולם תחושה של פוסטריות והפיכת האדם למוצר. וורהול מציג את דמותה של מרילין בעטיפה של מתיקות מוגזמת וצבעוניות פלסטיקית. עם זאת, ההבדלים הדקים בין דמות לדמות מעידים על הסדקים במערכת המשכפלת – השיטה עובדת, אך לא בשלמות מוחלטת. הדגשים על השפתיים, השיער והאיפור הם התייחסות לאותם אלמנטים בדמותה של מרילין ההופכים אותה למוצר צריכה ומושא הערצה. וורהול הדגיש ביצירה את העובדה כי אלו מאפיינים חיצוניים בלבד, שאין להם קשר עם מרילין האדם.

ערכים וקודים חזותיים המתייחסים לכלי החדש

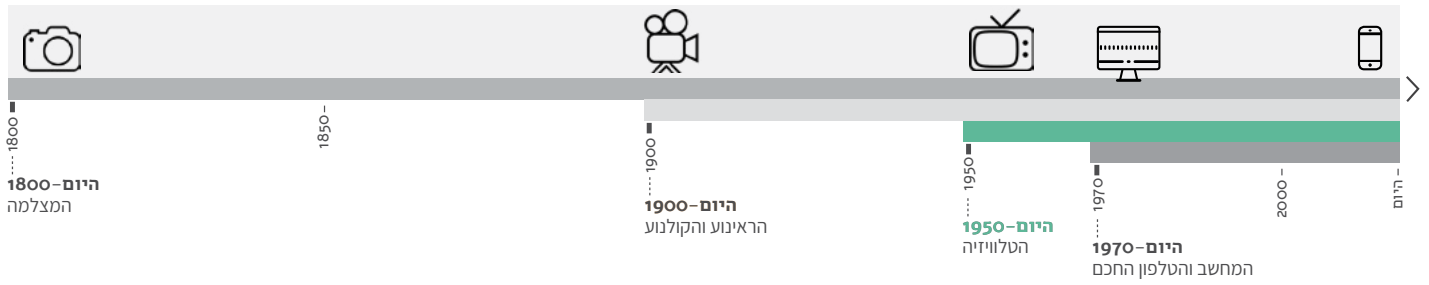
- מוטי רגב, סוציולוגיה של התרבות, אנדי וורהול, מרלין מונרו, האוניברסיטה הפתוחה, 2011.  
<https://kotar.cet.ac.il/KotarApp/Index/Chapter.aspx?nBookID=102603811&nTocEntryID=102606690>
- מהי סדרת הדפסי מרלין? אנציקלופדיה אאוריקה  
<https://eureka.org.il/item/51557/%D7%9E%D7%94%D7%99-%D7%A1%D7%93%D7%A8%D7%AA-%D7%94%D7%93%D7%A4%D7%A1%D7%99-%D7%9E%D7%A8%D7%99%D7%9C%D7%99%D7%9F>
- Andy Warhol, Marilyn Monroe, 1967, IZI Travel.  
<https://izi.travel/en/1331-andy-warhol-marilyn-monroe-1967/en>

הצעות להרחבת הקריאה

שם הכותב: נעם טופלברג

תאריך: 28.6.19

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



יצירה מכלי מסורתי:

## בקבוקי קוקה קולה ירוקים Green Coca-Cola Bottles

Andy Warhol, Green Coca-Cola Bottles, 1962, Acrylic, screenprint, and graphite pencil on canvas, 210.2 x 145.1 cm, Whitney Museum of American Art, New York.

שם היצירה: בקבוקי קוקה קולה ירוקים	Green Coca-Cola Bottles
שנה: 1962	
מדיה חזותית: ציור	
שם היוצר: אנדי וורהול	Andy Warhol
טכניקה: אקריליק, הדפס משי ועפרון גרפיט על בד	מידות: 210.2 ס"מ X 145.1 ס"מ

פרטים

ביצירה מוצגים בקבוקי קוקה-קולה, מצוירים ביד, זה לצד זה כמעין פס ייצור במפעל. תחושה זו, של פס ייצור, מקבלת חיזוק בעקבות הסימטריה והאחידות של מבנה השורות, כמו גם הקומפוזיציה הפתוחה, היוצרת תחושה ששורות הבקבוקים הן מקטע אקראי מתוך שורה גדולה בהרבה. בסך הכל יש שבע שורות שבכל אחת שישה עשר בקבוקים. הבקבוקים מצוירים באופן מדויק יחסית אך לא אחיד. הצבעוניות משתנה ומתבססת על גוונים שונים של ירוק, חלק מהבקבוקים נראים דהויים וגם כמות המשקה בכל בקבוק משתנה ונראה כאילו חלקם מלאים וחלקם לא. הרקע לבן וניטרלי כך שהוא אינו ממקם את הצופה בזמן או מקום מסוימים. מתחת לשורות הבקבוקים, במרכז הבד, מופיע הלוגו המזוהה של החברה באופן שיוצר תחושה כאילו מדובר בכרזת פרסומת.

בניגוד לתיאורי הדמויות שלו, כמו מרלין למשל, כאשר וורהול עוסק במוצרי צריכה תעשייתיים כמו בקבוקי קוקה-קולה, הוא דווקא מצייר אותם ידנית, ממש כשם שצייר מסורתי היה נוהג בדיוקן. עם זאת, המראה הכללי של היצירה מזכיר פס ייצור. בכך, מציג וורהול את המתח שבין העולם הישן לחדש ובין השכפול והייצור ההמוני והעבודה המסורתית, המדויקת על כל פריט בנפרד.

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

ביצירה זו מתייחס וורהול באופן ציני וביקורתי לתרבות הצריכה האמריקאית שאיפיינה את עידן הטלוויזיה בשנות השישים של המאה העשרים. הוא הסביר את מאפייני תרבות זו בספר "הפילוסופיה של אנדי וורהול" שכתב בשנת 1975. לדבריו: "מה שיפה באמריקה זה שבה החלה המסורת על פיה העשיר ביותר קונה למעשה את אותם מוצרים כמו העני ביותר. אתה יכול לצפות בטלוויזיה ולראות קוקה-קולה, ואתה יודע שהנשיא שותה קולה, ליז טיילור שותה קולה, ולחשוב – גם אתה יכול לשתות קולה. קולה היא קולה ושום כמות של כסף לא יכולה לקנות לך קוקה-קולה טובה יותר מזו של הקבצן בפיינה". מחד, מהלל וורהול את תרבות הצריכה היוצרת לכאורה שוויון בין כולם, ולמעשה, מבקר ביצירותיו את אובדן הייחוד, את ההשטחה ואת הפיכת הכל, חפצים ובני אדם למוצרי צריכה בעידן הטלוויזיה המסחרית.

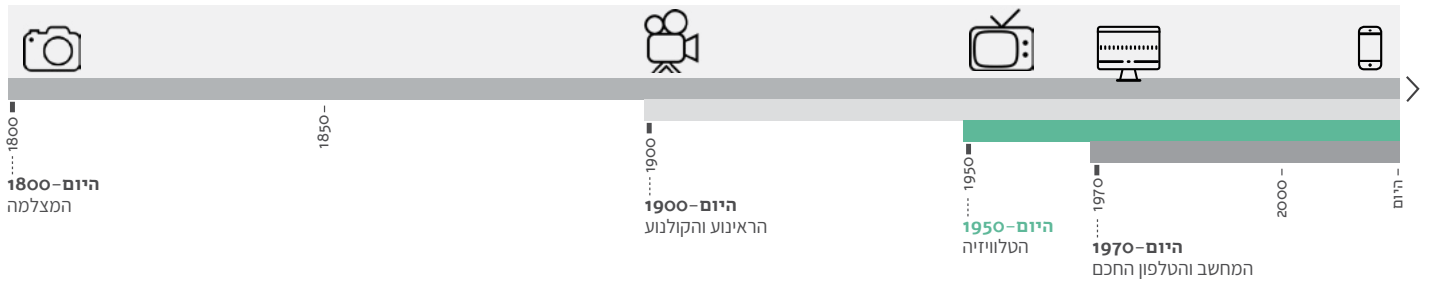
הציניות של וורהול בנוגע לתרבות הצריכה בעידן התלוויזיה בא לידי ביטוי בשפה החזותית ובבחירות האמנותיות שהוא עושה. כאשר הוא מצייר חפצים, כמו במקרה זה, וורהול מתאר אותם כשונים זה מזה, כאשר חלק מהם נראים פגומים או לא מלאים, כאילו הוא "מאניש" אותם ומעניק להם תכונות אופי. "המכונה" בציור של וורהול אינה מתפקדת כראוי ואינה מייצרת שכפולים מדויקים של אותו מוצר. זהו רעיון מרכזי אצל אמני הפופ הנוהגים להתייחס אל המוצר התעשייתי כאל גיבור תרבות חד פעמי. ההבדלים בין הבקבוקים מכריחים את הצופה לעצור ולהתבונן בכל בקבוק בנפרד, כשם שהיה עושה מול יצירת אמנות מסורתית.

- [אתר המוזיאון לאמנות מודרנית, ניו-יורק](#)
- [אתר kottke](#)
- [אתר adbranch](#)
- [אתר עיתון Gurdian](#)
- [אתר oppapers](#)
- [אתר exampleessays](#)

שם הכותב: נעם טופלברג

תאריך: 15.09.22

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



Herbert Leupin, Pause - Drink Coca Cola, 1954. Lithograph, 129.5 × 91.4 cm. The Museum of Modern Art, New York. Photo: Fair use, www.moma.org

יצירה מכלי מסורתי:

# הפסקה, שתו קוקה-קולה

## Pause - Drink Coca-Cola

שם היצירה: הפסקה, שתו קוקה-קולה Pause - Drink Coca-Cola

שנה: 1953

מדיה חזותית: כרזה

שם היוצר: הרברט לאופין Herbert Leupin

מידות: 91.4 ס"מ X 129.5 ס"מ

טכניקה: ליתוגרפיה

פרטים

כרזת הפרסומת לקוקה קולה (אחת מסדרה של כרזות באותו הנושא) משלבת בין איור - סביבה מדומיינת וצבעונית, לבין צילום - בקבוק קוקה קולה, שיוצרים יחד מסר חיובי ואופטימי. במרכז הכרזה כן תווים, ועליו שלט ארעי ופשוט מהסוג המוכר לצופה מחנויות הנוחות או מהמסעדות הקטנות המעיד כי המקום פתוח או לחילופין סגור. על השלט, המשמש גם שטח פרסום עבור חברת המשקאות קוקה-קולה, כתובה בכתב יד המילה "הפסקה", שאליה, מן הסתם, יצאו הנגנים. חוצרה המונחת משמאל לכן התווים וכיסא ריק מימין מעידים על הפסקה זו. על הכיסא מונח בקבוק קוקה קולה ובו קשית שתייה. חרף העובדה שאין קשר בין בקבוק השתייה לבין הנגנים שיצאו להפסקה (ולכן אינם נראים בכרזה), אנו קושרים באופן אסוציאטיבי בין המשקה לבין התרעננות שמספקת הפסקה לנגנים. הכלים המוזיקליים מספקים הקשר חיובי ויצרתי לתמונה כולה (ייתכן שהנגן הוא נגן ג'ז?). האופי האיורי של כלי הנגינה, הכיסא וכן התווים מפיחים בכרזה אווירה של גחמה הומוריסטית וקלילה.

כרזותיו של הרברט לאופין, מעצב שוויצרי, נודעות בזכות אופיין השנון והידידותי. הן דומות לעיתים לאיורים מספרי ילדים. את הדימוי הנאיבי והאופטימי העולה מהן ניתן לקשור לאופטימיות הכללית ששררה במערב אירופה בשנים

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה



שלאחר מלחמת העולם השנייה, שהביאה עמה שגשוג כלכלי ושלוש. לאופין הרבה לשלב דימויים "שמחים" בכרזותיו (כגון חיות מחייכות) ובאמצעותם לקשור למוצרי הצריכה מטפורות חיוביות, לכך תורמים גם הצבעים החזקים והבהירים שבהם הרבה להשתמש.

הסממן הברור ביותר של ערכי הפופ החזותיים בכרזה הוא השימוש בתמונת הבקבוק והשלט, כפי שהם, כ"רדי מייד" (readymade) חזותי. השילוב בין החפץ המצולם לציור מעניק לתמונה הכוללת משמעות חדשה המשלבת בין הממשי (הצילום) למדומיין (האיור). בקבוק המשקה, שסביבתו הטבעית היא על מדפי המקררים בחנות השכונתית, נמצא כאן בסביבה המעוררת חיוניות ויצירתיות מוזיקליים, ולאור הכיתוב - עונג שבהפסקת ההתרענות.

את ההקשר החדש שיוצר המעצב המשלב בין חפץ יומיומי לבין מוזיקה ניתן לייחס למושגים "גבוה" - "נמוך" במובנם האמנותי. בעוד שהגבוה מתייחס לאמנויות מסורתיות, תרבות גבוהה ואנינה, הנמוך שואב את השראתו מחיי היומיום הפשוטים והשגרתיים. השילוב ביניהם מטשטש את הגבולות המקובלים בין התרבות ה"גבוהה" לזו ה"נמוכה" ויוצר מיזוג חדש בין המושגים הקוטביים האופייני לשפה של הטלוויזיה. הטלוויזיה רידדה את האבחנות המודרניסטיות בין תרבות גבוהה ונמוכה, והפכה את הדיון כולו לסובב סביב שאלות של מסחריות. דיון זה מרכזי אצל אמני הפופ, וכרזה זו מתכתבת עם יצירתם.

בעוד שאמני המחאה ביקשו לשוות לאמנות הפופ משמעות ביקורתית וחשיבות שאינה נופלת מן האמנות שנחשבת "גבוהה", הפרסומאים ניסו לשוות למוצרי הצריכה היומיומיים מאפיינים המזוהים עם חיים של שפע כלכלי, זוהר והצלחה, מבלי לעורר מחאה או ביקורת. בכרזה זו הקישור בין מוצר צריכה יומיומי ובין תרבות גבוהה נעשה באמצעות השילוב שבין בקבוק הקוקה קולה לבין כלי הנגינה וכן התווים המזוהים עם המוזיקה הקלאסית. מאידך, הנגנים, זכאים להפסקה והתרענות (בחסות המפרסם - קוקה קולה) בדיוק כמו בעל המכולת או הספר השכונתי, המציבים שלט בחזית החנות.

ערכים וקודים חזותיים המתחייבים לכלי החדש

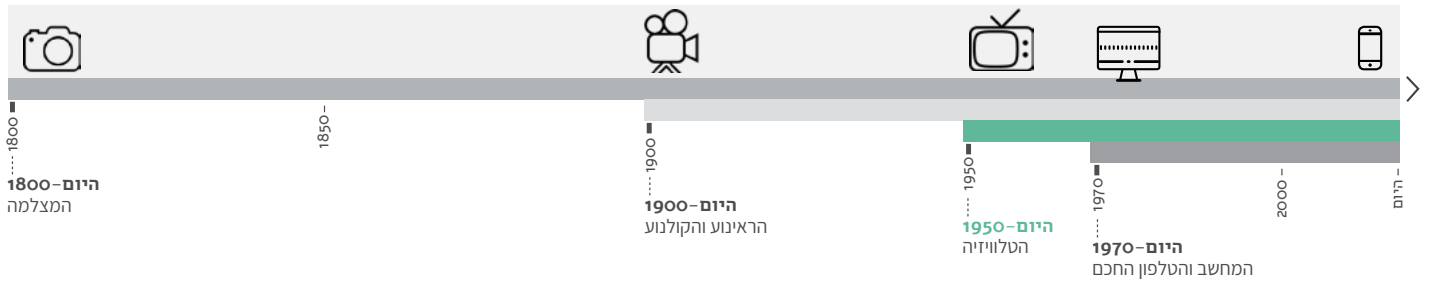
- אוסף כרזות של לאופין ראו: <https://www.newlyswised.com/11-animal-drawings-by-leupin/>
- עוד מכרזותיו של הרברט לאופין: <http://www.artnet.com/artists/herbert-leupin/>

הצעות להרחבת הקריאה

שם הכותב: אילן ריזינגר

תאריך: 10.4.19

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



Keith Haring, Untitled, 1980. Acrylic, Spray Enamel And Ink On Paper. Photo: © The Keith Haring Studio LLC, www.haring.com

יצירה מכלי מסורתי:  
**ללא כותרת**  
**Untitled**

שם היצירה: ללא כותרת Untitled	פרטים
שנה: 1980	
מדיה חזותית: ציור	
שם היוצר: קית הרינג Keith Haring	
טכניקה: צבע אקרילי, ספריי אמיל ודיו על נייר	

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

הציור מחולק לשישה "חלונות" בגדלים שונים הממוסגרים בקו שחור מודגש. זוגות החלונות העליונים והתחתונים צרים ומארכים, וזוג החלונות שבמרכז התמונה מרובעים וגדולים, מה שמקנה להם חשיבות רבה יותר, לכאורה. בכל מסגרת או חלון מתוארת סצנה שונה, אך נוצר קשר עלילתי מרומז ביניהם באמצעות פרטים החוזרים על עצמם בכמה חלונות (הצלחת המעופפת, הקווים השחורים ואדומים שבין החללית לבני האדם והדולפין). היצירה נקראת כמעין קומיקס: מימין לשמאל ומלמעלה למטה. במרובע הראשון נראים שלושה בני-אדם מופשטים, המוצגים ככתמים אדומים לוקליים מוקפים קו קונטור שחור. הם מתבוננים אל עבר קרן של טיפות המכוונת אליהם מלמעלה. במרובע הבא מופיעים שלושה כלבים, המוצגים באותו סגנון, בגשם טיפות שוטף. בשני המרובעים המרכזיים מובהרת הסיבה לקרן הטיפות: מדובר בצלחת מעופפת ה"יורה" קרן טיפות כלפי מטה אל עבר קבוצת האנשים. הקבוצה נראית מוגנת, מכיוון שהטיפות אינן חודרות. מעין כיפה בלתי נראית מקיפה אותם. במרובע התחתון מימין נראית דמות אדם המנסה להתחמק מהטיפות על ידי שחייה מתחת למים, והריבוע האחרון מציג דולפין המציץ מן המים אל עבר החללית, גם הוא מוגן על ידי כיפה בלתי נראית.

כמו רבות מהיצירות של הרינג, גם יצירה זו מתייחסת לנושאים של אנרגיה גרעינית והשפעתה על החברה והתרבות האנושית. הרינג גדל בעיירה בפנסילבניה, שבה היה מפעל לאנרגיה אטומית. לדבריו, קרני הטיפות המופיעות ברבים מציוריו מייצגות "אנרגיות בלתי נראות של חשמל ונפט, שמהן אני מפחד עד מוות".  
(הציטוט מתוך: Jeffrey Deitch, "The Radioactive Child," in Keith Haring 1986, p.15).

יצירה זו ממחישה את הפחדים של האמן המייחס את האנרגיות האלו לחיזרים חורשי רעה.

קית הרינג הוא מחשובי אמני הפופ של סוף המאה ה-20, ואולי החשוב ביניהם בכל הנוגע לתודעת המחאה שבכוחם של האמן והאמנות לייצר. כוכבו של הרינג דרך בשמי האמנות הודות לציורי קיר (mural) שצייר ברחובות העיר ניו יורק, ובמיוחד אלו על קירות הרכבת התחתית של העיר. הרינג בחר להוציא את האמנות מן המוזיאונים והגלריות המסחריות לטובת השטחים הציבוריים של העיר ובכך להפקיע מידי בעלי ההון את המונופול על עולם האמנות. הרינג לא רק "דיבר אל העם" בשפה חזותית נגישה, אלא גם שיתף את הקהל בתהליך היצירה, כשהעוברים והשבים הוסיפו לציורי הקיר גדולי הממדים שיצר. בצורה זו ביקש להעלות את המודעות החברתית לערך ולחשיבות מושג הקהילה בתקופה שבה כסף היה עדות לא רק לכוח ולעוצמה, אלא גם זכה למעמד ערכי חשוב במעלה.

בציור של הרינג משתקפים ערכים חזותיים מובהקים של אמנות הפופ, כמו החלונות, שאותם ניתן לייחס לתרבות הקומיקס הפופולרית ואזכור נושאים אופייניים לז'אנר המדע הבדיוני (ראו החללית). המעבר העלילתי בין החלונות אינו רציף כמו בחוברת קומיקס, אך אנו כצופים, המורגלים בצפייה חפזה במסך הטלוויזיה, מזהים רמזים לתרחיש דרמטי או חדשותי כלשהו – מפגש בין צלחת מעופפת לבין בני האדם. בדומה לכתבה טלוויזיונית, יוצר הרינג "אירוע", סיפור המתרחש בזמן אמת, ועורך אותו לצורך העברת המסר הביקורתי שלו.

מבחינה סגנונית הציור נראה ומתפקד כ"סטורי-בורד" לקראת צילומי סרטון. ב"סטורי-בורד" זהות הדמויות אינה חשובה, אלא תכנון תנועתם בפריים. כך, להבדיל מדמות גיבור-העל בקומיקס (הממוסחר), בציור של הרינג מופיע האדם כדמות נטולת זהות, בקבוצה. ניתן להעריך שכוונתו היא לאדם ובני האדם באשר הם, ולא "גיבורים". העמדה הביקורתית של הרינג ביחס לתרבות בכלל והפופולרית בפרט מתבטאת ביחס השוויוני שהוא יוצר בין האדם לטבע. הוא עושה זאת באמצעות העמדה שוויונית בין שלוש הדמויות לשלושת הכלבים (דמות חוזרת ביצירתו ובמפגש שבין הדולפין לחללית).

דחיסות האירועים בציור, גם היא אופיינית לאמנות הפופ הנוטלת מתוך תרבות הצריכה והתקשורת ציטוטים ואזכורים מחיי היומיום ויוצרת כנגדה סביבה רוויה בגירויים חזותיים. לצד הנושאים הלקוחים מחיי היומיום, גם החומרים שמהם עשויה היצירה לקוחים ממוצרי המדף הנגישים לכל מטרה, ולא בהכרח ליצירת אמנות: במקרה זה ספריי אמיל.

ערכים וקודים חזותיים המתייחסים לכלי החדש

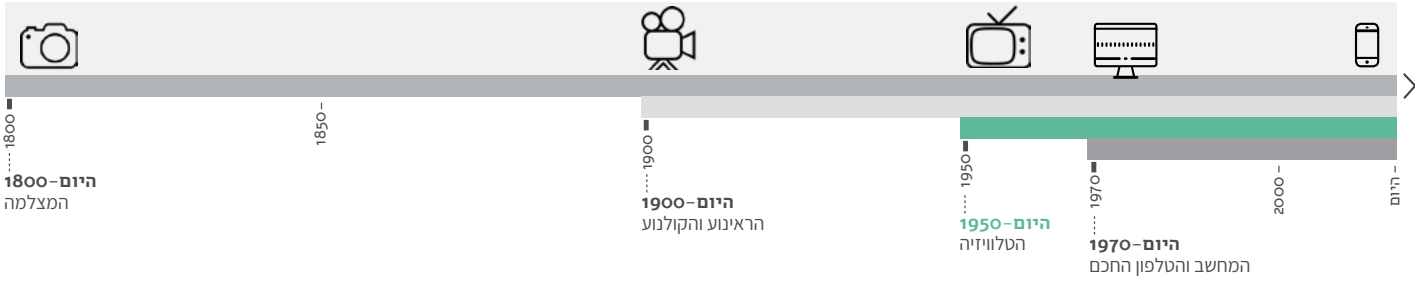
- אתר קרן המורשת לקית הרינג  
<http://www.haring.com/>
- הקשר בין אמנות לבין הציבור, דוגמת ציורי הקיר, מתבטא בציטוט זה של הרינג:  
"My decision to come to New York and become a "public" artist was spurred by my desire to communicate and contribute to culture and eventually history."  
<http://www.haring.com/!/archives/murals-map>

הצעות להרחבת הקריאה

שם הכותב: אילן ריזינגר

תאריך: 10.4.19

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



יצירה מכלי מסורתי:  
**עטיפת האלבום  
 "תזמורת מועדון  
 הלבבות הבודדים של  
 סרג'נט פפר"  
 'Sgt Pepper's Lonely  
 Hearts Club Band' –  
 album cover**

Robert Fraser, Jann Haworth, and Michael Cooper, The cover art for the album Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band by the artist The Beatles, 1967. © Parlophone/EMI. Photo: Wikipedia, fair use.

פרטים	שם היצירה: עטיפת האלבום "תזמורת מועדון הלבבות הבודדים של סרג'נט פפר" 'Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band' – album cover
	שנה: 1967
	מדיה חזותית: עטיפת תקליט
	שם היוצר: פיטר בלייק וג'אן האורס Peter Blake & Jann Haworth

תאור ופרטים על היוצר והיצירה

במרכז הצילום ארבעת חברי להקת הביטלס במדים ססגוניים, והם עוטים על עצמם דמות של להקה חדשה "מועדון הלבבות הבודדים של סרג'נט פפר". לצידם כמה עשרות דמויות קרטון של שחקנים ידועים, **סופרים, אמנים, אנשי רוח ומוזיקאים** שחברי הלהקה ראו בהם מקור להשראה. הקהל, שמורכב כמונטאז' של צילומים ע"ג קרטון, ניצב על פי מה שנראה כחלקת קבר טרייה, ועליה הכיתוב בפרחים שם הלהקה - Beatles.

אם כן, על פי הדימוי המצולם, חברי הלהקה: ג'ון לנון, פול מקרטני, רינגו סטאר וג'ורג' הריסון בדמותם החדשה כ"מועדון הלבבות הבודדים של סרג'נט פפר" משתתפים בהלוויה של עצמם, כפי שהיו מוכרים עד כה כלהקת הביטלס. מותה הסימלי של הלהקה הישנה ולידתה של זו החדשה מהווה נקודת ציון חשובה בתולדות המוזיקה.

גם לעטיפה, כמו למוזיקה שבאלבום, יש מעמד של אייקון חזותי ותרבותי.

עטיפת האלבום מבטאת את השינוי המשמעותי בסגנון המוזיקלי של להקת הביטלס באמצעות מארג סמלים עשיר ומורכב. נצביע על כמה מהם:

ראשית, המוטיב המרכזי שבדימוי – מותה המדומה של הלהקה. משמאל לחברי הלהקה החיים, הלבושים במדים צבעוניים, ארבע בובות שעווה של להקת הביטלס לבושות בשחור. בובות השעווה שהובאו ממוזיאון מדאם טוסו מייצגות את להקת הביטלס בראשית דרכה, וה"מתה" כעת. מקור הייצוג של ההתחדשות המוזיקלית של הלהקה כמוות והלידה מחדש במעין גלגול נשמות נובע מהשפעות פילוסופיות רוחניות ומוזיקליות שאלהן נחשפו חברי הלהקה במסעם להודו. (במאמר מוסגר נציין שפרטים שונים בדימוי מרמזים על מותו לכאורה של חבר הלהקה פול מקרטני, אך על כך בהרחבה **בקישור זה לכתבה בעברית**).

הפתיחות אל מחוזות של רוחניות ומיסטיקה באה לידי ביטוי גם בצבעוניות העשירה והססגונית שבצילום: מדים, פרחים, פסלון

הבודהה הקטן לרגלי בובות השעווה. צבעוניות זו מזוהה עם השימוש בסמים פסיכודליים שהיו חלק בלתי נפרד מתרבות "ילדי הפרחים" של שנות ה-60 בארה"ב (שורת שתילי הקנאביס שמעל הפרחים האדומים מייצגים זאת במפורש). דימוי גרפי מובהק של סגנון הפסיכודליה מופיע בגרפיקה הצבעונית והמורכבת שעל התוף שבמרכז התמונה.

בצילום אייקוני זה מצהירים חברי הביטלס על תחילתה של תקופה חדשה ביצירתם (וזו אכן תעלה על הישגיהם המוזיקליים עד כה ותהפוך אותם לדמויות אלמותיות בתולדות המוזיקה והתרבות). כמי שהיו מודעים היטב, ולעיתים סבלו, ממעמד הכוכבות שזכו לו, ביקשו חברי הלהקה לברוא לעצמם דמויות חדשות ובכך להשתחרר מן הציפיות המוזיקליות והאחרות שנתלו בהם. שינויי דימוי ותדמית מעין אלו מוכרים כיום ומקובלים (החל מדיויד בואי, מדונה וליידי ג'גה היום).

חרף זאת, עמידתם של חברי הלהקה לצד דמויות ידועות מן העבר (הסופר הגדול ג'יימס ג'ויס למשל) מציבה אותם, כפי שהם אכן חשו, בדרגת חשיבות דומה להם. ידועה אמירתו הביקורתית של ג'ון לנון כי הם, חברי הביטלס, מפורסמים יותר מישו הנוצרי. במאמר מוסגר ייאמר כי הם ביקשו לצרף לקבוצה את דמותו של ישו כמו גם של מהטמה גנדי, אך שיקולים אחרים מנעו את הכללתם.

האלבום עמד בראש טבלת הלהיטים באנגליה למשך 26 שבועות. עטיפת האלבום, כמו גם השירים שבו, פרצה דרך בכל הנוגע לחשיבות עיצוב עטיפת אלבומי התקליטים. די אם נציין את העובדה שזו הפעם הראשונה שעל צידה האחורי של העטיפה נכתבו כל מילות השירים. דבר זה מעיד על החשיבות שייחסו חברי הלהקה למילים לא פחות מאשר למוזיקה. ואכן, החל משנות ה-60 משמשות עטיפות התקליטים פלטפורמה חדשה של ביטוי חזותי וכלי ייצוגי רב השפעה לתרבות, או ליתר דיוק לתרבויות מוזיקליות שונות ומגוונות. בתקופה שקדמה לעידן הוויזואלי קליפ שימשה עטיפת התקליט פורמט לביטוי ויזואלי של רעיונות חדשניים ונועזים, ובעיקר את אלו של "תרבות הנגד" (counter culture) שביטאו התנגדות לתרבות השמרנית של ה"מיינסטרים".

מספר ערכים חזותיים משתלבים ביצירה זו. הערבוב ביניהם והשפעת החזותי שנוצר מהשילוב תרמו לכינונו של צילום זה כדימוי אייקוני לתקופה כה ייחודית של שנות ה-60.

ראשית, נתייחס לשפע העודף (ראו המושג "עודפות") שכמו עולה על גדותיו בצילום. 67 דמויות של אישים ידועים, בין אם חיים או מתים, "התאחדו" להם בצילום קבוצתי זה לצד פול מקרטני, ג'ון לנון, רינגו סטאר וג'ורג' האריסון. סביבם משובצים פרטים גדולים וקטנים שיוצרים מארג עשיר של פרטים, המצפינים רמזים ומסרים שונים. קבוצת הדמויות נבחרה, דרך אגב, על פי רשימה שהרכיב כל אחד מחברי הלהקה ומפיקיה, שהיוו בעבורם מקור להשראה, או שייצגו רעיון כזה או אחר.

ערבוב העולמות שנע בין דמויות קולנועיות, כגון שירי טמפל, לבין פילוסופיות שמקורן בהודו ובמזרח הרחוק שבאים לביטוי בפסלים או בדמויותיהם של מנהיגים רוחניים מהווה חידוש מעצם ביטולן של קטגוריות מקובלות (מזרח-מערב למשל, תרבות פופולרית-תרבות דתית ורוחנית). ערבוב מושגי זה קיבל כאן ביטוי מוצלח מכוח השילוב המדוימלי בהרכבת הסט, שכולל בובות שעווה (תלת-ממד), דמויות מקרטון (דו-מימד), פסלים, פרחים, צמחייה, כלי נגינה וכו'.

העמדת חברי הלהקה במה שנראה כמו סט תאטראלי יוצר "אירוע" מסוג חדש – מיצב אמנותי – סוגה אמנותית חדשה באותה העת. מיצב זה משלב בין מציאות ממשית לבדייה ויוצר מציאות חדשה – יש שיגידו מזויפת, ולעומתם יש שיראו בה מציאות אלטרנטיבית. ביצירה זו המציאות אף משלבת, כאמור, בין המתים לחיים. בהקשר זה נשוב ונציין כיצד הטלוויזיה, בדרכה, יוצרת תמונת מציאות שלמה מצירופים של קטעים שונים המביאים יחד דמויות מהעבר ומההווה, והתרחשויות ממקומות וזמנים שונים. צילום זה משקף תופעה תרבותית נוספת: המודעות ההולכת וגוברת למעמדו של הסלבריטאי (ידוען) בתרבות, שלטלוויזיה תרומה חשובה בהתהוותה. חברי הלהקה הבינו היטב כי ההצלחה המסחררת שלהם הקנתה להם מעמד של כוכבי-על, והם יכולים לראות עצמם כבר בחייהם כדמויות בעלות חשיבות היסטורית ויכולת השפעה גורפת על הקהל הצעיר בממדים שטרם נראו כמותם. זאת כאמור הודות לטלוויזיה, שנשאה את בשורתם לעולם כולו. במקרה ייחודי זה של הביטלס זכתה התופעה לכינוי "ביטלמניה". ראו למשל את [הופעתה הראשונה של להקת הביטלס בתוכניתו הפופלרית של אד סאליבן](#), ואת תגובת הקהל באולפן.

- לרשימת האישים והחפצים המלאה על גבי עטיפת התקליט ראו: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_images\\_on\\_the\\_cover\\_of\\_Sgt.\\_Pepper%27s\\_Lonely\\_Hearts\\_Club\\_Band](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_images_on_the_cover_of_Sgt._Pepper%27s_Lonely_Hearts_Club_Band)
- סרטון קצר מסט הצילומים של עטיפת התקליט: <https://www.youtube.com/watch?v=RIUotjEsb8E>

שם הכותב: אילן ריזינגר

תאריך: 10.4.19

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





יצירה מכלי מסורתי:  
**תמונת השער של  
 המגזין אסקוויר  
 Cover of Esquire  
 magazine**

George Lois, Cover of Esquire magazine, May 1969. Offset lithography, 33.5 x 26 cm. The Museum of Modern Art, New York. © 2019 George Lois. Photo: Fair use, www.moma.org

שם היצירה: תמונת השער של המגזין אסקוויר	Cover of Esquire magazine
שנה: מאי 1969	
מדיה חזותית: כרזה	
שם היוצר: ג'ורג' לויס	George Lois
טכניקה: ליתוגרפיה אופסט	
מידות: 26 X 33.5 ס"מ	

פרטים

בתמונה נראית פחית מרק עגבניות של קמפבל (Campbell), מונחת על גבי משטח לבן שגבולותיו חורגים מגבולות התמונה. קופסת המרק פתוחה ובתוכה נראית דמותו של אמן הפופ האמריקאי [אנדי וורהול](#) (Andy Warhol) כשהוא טובע בתוך המרק. ידיו של וורהול מורמות מעלה אל עבר הצופה והוא נראה זועק לעזרה. מעל לקופסה מופיע כיתוב באדום קטן: שקיעתו הסופית והתמוטטותו המוחלטת של האוונגארד האמריקאי. למעלה בכיתוב שחור גדול שם המגזין: Esquire

פחית המרק מצולמת מנקודת מבט גבוהה, כאילו ממבט של אדם המתבונן מטה אל שולחן המטבח שלו. תחושה זו מתחזקת בגין ההצללה הקלה שנוצרת בבסיס הפחית, ומעניקה לה נפח ויציבות. יציבות זו מתערערת מול "הטביעה" ואיבוד העשתונות של וורהול בתוך הפחית.

מעצב הכרזות האמריקאי ג'ורג' לויס, אחראי למסעות הפרסום המצליחים ביותר ששינו את התרבות הפופולרית בארה"ב בפרט ובעולם בכלל. כבר בתחילת דרכו, בשנות העשרים לחייו נחשב חלוץ בפרסום האמריקאי כשהפך את תרבות הזירוקס לפופולרית. בין מסעות הפרסום שעיצב ניתן למנות את עיצוב אב הטיפוס עבור המוסף הניו-יורקי של

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

העיתון הראלד טריביון (Herald Tribune) ובעיקר את הפיכת ערוץ MTV להצלחה ענקית עם מסע הפרסום המוצלח "אני רוצה את MTV שלי" (I Want My MTV)

בין השנים 1962 ל 1972- יצר המעצב ג'ורג' לויס תשעים ושניים שערים עבור המגזין הפופולרי אסקווייר (Esquire). סגנונו בשערים מתאפיין ביצירת דימויים תמציתיים ורבי עצמה הממקדים הצופה ברעיון מרכזי אחד, מהמרכזיים המופיעים במגזין, ומעוררים אותו לדיון. השערים של לויס עמדו במרכז דיונים בנושאי ליבה אמריקאים כמו גזענות, פמיניזם ומלחמת וייטנאם. אוסף השערים של המגזין נמצא במוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק (MOMA) ומשמש ציר זמן חזותי וחלון אל האירועים הסוערים של שנות השישים.

ערכים וקודים חזותיים המתחייבים לכלי החדש

לויס עושה ביצירה זו שימוש בכמה מהסמלים המרכזיים של תרבות הפופ בשנות השישים בארה"ב, על מנת לעורר את הדיון באופן בו המסחריות והפיכת כל דבר למוצר באמצעות הפרסום הטלוויזיוני, הביא למותה של החשיבה והיצירה האוונגרדית. נושא זה עמד לדיון מרכזי בארה"ב של סוף שנות השישים. לויס עצמו התייחס כבר לנושא השפעת הטלוויזיה על תפיסת העולם של האמריקאים [בשער נוסף של המגזין Esquire](#) שעיצב שנתיים מוקדם יותר (מאי 1967).

על מנת למקד את הדיון בנושא ולהעצים אותו, משתמש לויס בשער זה בשניים מהסמלים המרכזיים של התרבות האמריקאית של התקופה וקודים חזותיים של תרבות הפופ הטלוויזיונית – האמן ואיש הטלוויזיה אנדי וורהול ופחית המרק של קמבל שהפכה מפורסמת בזכותו. בדמותו של וורהול מתנגשים שני הערכים המרכזיים של התרבות החזותית של התקופה – המסחריות הטלוויזיונית, המשטיחה כל דימוי לכדי מוצר צריכה מול היצירה האמנותית פורצת הדרך המייחדת את הדימוי מסביבתו והופכת אותו לחד פעמי. בשער זה נראה וורהול טובע בתוך [פחית המרק, אחד מהייצוגים החזותיים המפורסמים ביותר שלו](#), שגם הוא למעשה מגלם את אותו הדיון בדיוק – מסחריות וריבוי מול מקוריות וייחוד. המפגש בין שני הייצוגים – וורהול והפחית, מתמצת את הדיון כולו בבחינת "הגולם שקם על יוצרו".

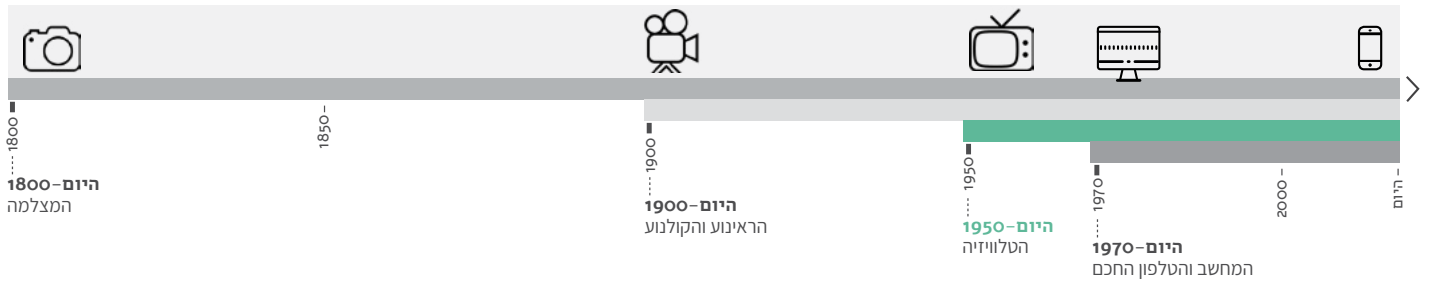
הצעות להרחבת הקריאה

- אתר הבית של היוצר <http://www.georgelouis.com/>
- אתר המוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/72>
- אתר [magazinedesigning](http://www.magazinedesigning.com/esquire-covers-by-george-lois/) <http://www.magazinedesigning.com/esquire-covers-by-george-lois/>

שם הכותב: נעם טופלברג

תאריך: 15.7.19

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



יצירה מכלי מסורתי:

# לוגו להקת הרולינג סטונס

## Rolling Stones - Logo

John Pasche, The Rolling Stones' logo, 1971. © 2009 Rolling Stones & Universal Music Group. Photo: www.rollingstones.com, fair use

שם היצירה: לוגו להקת הרולינג סטונס	פרטים
שנה: 1971	
מדיה חזותית: לוגו	
שם היוצר: ג'ון פאשה John Pache	

תאור ופרטים על היוצר והיצירה

לוגו להקת "האבנים המתגלגלות" (The Rolling Stones) הוא מסמלי תרבות הרוקנ'רול המזוהה עם דור הצעירים של שנות ה-60 וה-70. לוגו השפתיים החושניות והלשון היוצאת משלב בין מחוות פנים מחוצפת לבין חושניות ותשוקה. לכך תורמים תווי השפתיים והלשון הבשרניים וצבעם האדום, שבאמצעות כתמים לבנים נראים רטובים ועסיסיים. ככלל, שילוב הצבעים אדום, שחור ולבן יוצרים אפקט עז התואם את המאפיינים המוזיקליים של סגנון הרוקנ'רול. מריקודי עם מסורתיים ועד למיילי סירוס יש למחווה של הוצאת לשון משמעויות שונות בתרבויות שונות. במערב למשל, היא מיוחסת להתנהגות ילדותית, לעיתים חצופה ולעיתים חמודה. להוצאת לשון יכולה להיות קונוטציה מינית מחד או עוויית פנים המסמלת גועל ודחייה מאידך. במזרח לעומת זאת היא יכולה להיות סימן של ברכה (בטיבט) או של איום במלחמה (אצל בני המאורי בניו זילנד למשל). בהקשר של להקת הרולינג סטונס ללוגו מיוחסת משמעות של תשוקת נעורים ומרד בממסד.

הולדת הלוגו היא בכרזה שעיצב פאשה לקראת מסע הופעות של להקת הרולינג סטונס. מנהיג הלהקה מיק ג'אגר אהב את הכרזה וביקש מפאשה לעצב לוגו שישמש את חברת התקליטים של הלהקה. הסמל הופץ לראשונה [כעטיפה פנימית לתקליט "sticky fingers"](#) שאת [עטיפתו החיצונית עיצב אנדי וורהול](#). מאז, לאור ההצלחה המסחררת של



להקת הרולינג סטונס, זכה הסמל לתפוצה כלל עולמית, והוא מוכר לנו משלל מוצרים הנלווים לתעשיית הבידור. בדירוג חולצות הטי המוכרות ביותר בעולם, זכתה חולצת הרולינג סטונס למקום הראשון. אגב כך, "על עיצוב הלוגו לרולינג סטונס קיבל פאשה שכר של 50 ליש"ט, אבל בהמשך, הוא מספר, זכה בבנוס של 200 ליש"ט, 'משום שהלוגו זכה לפופולריות כל כך גדולה'. בשנת 2008 מכר פאשה את העיצוב המקורי של הלוגו למוזיאון ויקטוריה ואלברט בלונדון בעד 92,500 דולרים" [מתוך כתבה בעיתון הארץ](#).

ערך חזותי בולט בלוגו, שהוא גם סמל לתקופה בהיסטוריה של מרד נעורים וחתרנות כנגד ממסד שמרני, הוא הצבעוניות העזה שבו. צבעים רוויים שכיחים ביצירות פופ, והם פונים, כמו תרבות הפופ בכללה, לקהל צעיר. השפתיים החושניות והלשון היוצאת בצבע אדום עז מבטאים, לצד תשוקה מתפרצת, גם לגלוג מחוצף על שמרנות ממסדית ואפורה.

הטלוויזיה, לצד חשיבותה כאמצעי ראשון במעלה בהפצת התרבות הפופולרית, הייתה (ובמידה רבה נותרה גם היום) אפיק תקשורת שמרני באופיו הפונה אל הציבור בכלל ואל המשפחה בפרט. ככזו שמרו תאגידי השידור המרכזיים על אופי מאופק ושמרני של שידור טלוויזיוני, על מנת שלא לפגוע באינטרס של המפרסמים להגיע אל קהל רחב ככל האפשר, וזאת מבלי לעורר מחאה או חוסר נחת בכל הנוגע לתכנים המשודרים. כנגד שמרנות זו יצא בזמנו הרוקנ'רול במלוא עוצמתו המוזיקלית, והציע כנגדה סגנון חיים מרדני ופורק עול המתומצת באמרה הידועה "סקס, סמים ורוקנ'רול". עם זאת, עושה הלוגו שימוש בשפה ובקודים החזותיים של הטלוויזיה המסחרית, כאשר הוא הופך את הסמל למרד: חריצת הלשון היא מעין מותג מסחרי, פלסטיקי וצבעוני, כמו "נארז" באריזה מסחרית ומושכת לעין.

ערכים וקודים חזותיים המתייחסים לכלי החדש

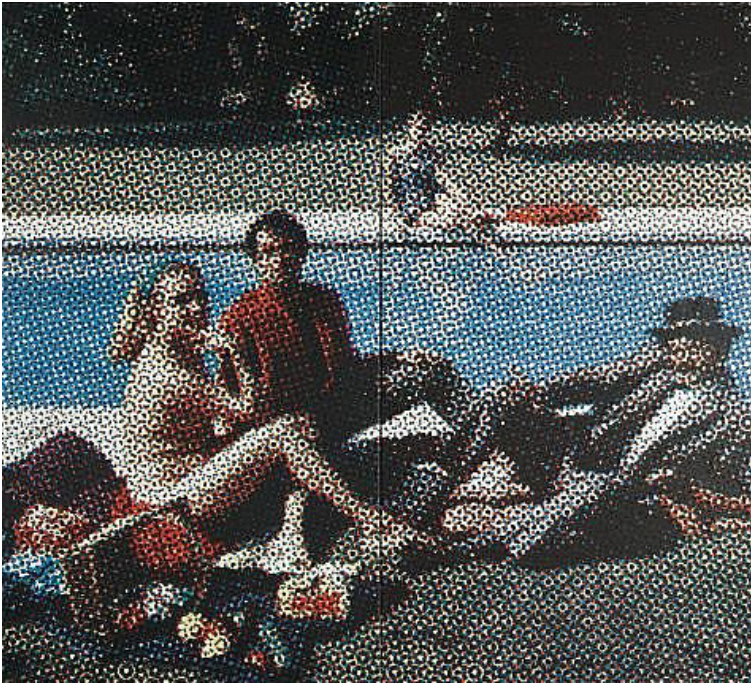
- המעצב ג'ון פאשה מדבר על יצירת הלוגו: <https://wespeakmusic.tv/the-story-behind-the-rolling-stones-logo/>
- קישור לכתבה בעיתון הארץ על עיצוב הלוגו: <https://www.haaretz.co.il/gallery/music/rollingstones/1.1786200>

הצעות להרחבת הקריאה

שם הכותב: אילן ריזינגר

תאריך: 10.4.19

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



Alain Jacquet, Le déjeuner sur l'herbe, 1964. Silkscreen on canvas (diptych), 2 x (175 x 100 cm). Photo: ©Alain Jacquet, ADAGP 2019

יצירה מכלי מסורתי:  
**ארוחת בוקר על הדשא**  
**Le Dejeuner sur L'Herbe**

שם היצירה: ארוחת בוקר על הדשא Le Dejeuner sur L'Herbe	פרטים
שנה: 1964	
מדיה חזותית: צילום	
שם היוצר: אלן ז'אקיט Alain Jacquet	
מידות: 195.5 ס"מ X 174.5 ס"מ	
טכניקה: הדפס רשת על בד (דיפטיך)	תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

בהדפס דיפטיך זה נראות במטושטש שלוש דמויות מרכזיות ישובות על דשא בקדמת התמונה, ומאחוריהן בריכת שחייה שעל שפתה דמות נוספת מרוחקת יותר. מאחורי הדמות המרוחקת משתרעת חורשת עצים מוצלת.

מצד ימין נראית דמותו הרוכנת של גבר שעון על מרפק הלבוש בחליפה ומגבעת לראשו. שתי הדמויות השמאליות הן אישה עירומה וגבר לבוש במקטורן אדום, ולרגליהם גיבוב חפצים המרמזים על ארוחת הבוקר שאכלו. הדמות הנשית ברקע על שפת הבריכה לובשת בגד ים ונמצאת במרכז התמונה, כך שנוצרת קומפוזיציה משולשת בין ארבע הדמויות. הטושטוש של התצלום נובע מדגם חוזר המופיע באחידות על גבי כל התמונה ומורכב מנקודות המוקפות במעגל שנוצרו כתוצאה מהבלטת דגם הרשת שנעשה בה שימוש בהדפס. לפיכך פניהן של הדמויות אינן ניתנות להבחנה, כמו גם פרטים מדויקים נוספים.

אלן ז'אקיט היה אמן צרפתי שבראשית שנות ה-60 החל ליצור עבודות בסגנון הפופ-ארט, תוך שימוש בהדפס רשת. בעבודותיו הידועות ביותר הוא התרכז בשחזור יצירות ידועות מתולדות האמנות ותרגם אותן לאורח החיים המודרני בחברה הרוויה בדימויים פרסומיים.

גם התצלום "ארוחת בוקר על הדשא" הוא חלק מגוף עבודות זה, ולמעשה מהווה שחזור מודרני [לציורו הידוע של אדוארד מאנה](#), בעל השם הזהה, משנת 1863. ניכר שז'אקוּט הקפיד לשחזר את הציור ההיסטורי מבחינת הנושא, הקומפוזיציה, הרכב הדמויות ולבושן, אך מיקם אותן סביב בריכת שחייה כנקודת פנאי ונופש האופיינית לתקופתו, וכמחווה לקודים חזותיים פרסומיים המקושרים אליה. ציורו של מאנה הדגיש את חוסר המוסריות והצביעות שביחס לנשים בתקופתו, אשר נתפסו כמודל לאידיאל נשי אך גם כמושא התבוננות ושימוש לגבר הבורגני. החזרה על הפרטים מרמזת שמבחינת ההרכב ויחסי הכוחות החברתיים דבר לא השתנה במאה השנים שחלפו בין שתי היצירות.

עבודתו של ז'אקוּט מורכבת ומערבת יחד מספר מדיות – טכניקת עבודה מקובלת בסגנון הפופ-ארט: הבסיס הוא תצלום המבוסס על ציור ידוע, שהודפס מחדש בהדפס רשת.

השימוש בצילום שעבר הדפסת רשת היה חלק ממגמה בפופ-ארט שבה הפכה היצירה לעבודה מכנית. בגישה זו מנוטרל ביטוי כישרונו של האמן לטובת יצירת דימוי ניתן לשכפול הנעשה במכונה. הדגשת דגם הרשת בעבודתו של ז'אקוּט לא רק הנכיחה מגמה זו, אלא גם רמזה לאופן שבו מיוצרים דימויים מסחריים בתקופתו – שכפולים של דימויים קיימים שהוסבו לטובת שימוש פרסומי. בכך משמשת עבודה זו כביקורת על מראית העין של חיים אידיאליים, תוך הסתרת הפערים ויחסי הכוחות החברתיים המשובשים.

מבחינת חזותית, הקודים שנעשה בהם שימוש בתצלום זה מזכירים הן תצלום עיתונות, או קטע מתוכנית טלוויזיה, שעבר הגדלה מוגזמת ולפיכך במקום לראות את פרטיו ניכרת בו טכניקת ההדפסה האופיינית לעיתון, והן דימוי ברזולוציה נמוכה שאפיין את מסך הטלוויזיה בראשית שנות ה-60. הנושא עצמו, כמו גם הדמויות, בגדיהן והבריכה, נראים כלקוחים מתוכניות הטלוויזיה של שנות השישים.

ערכים וקודים חזותיים המתייחסים לכלי החדש

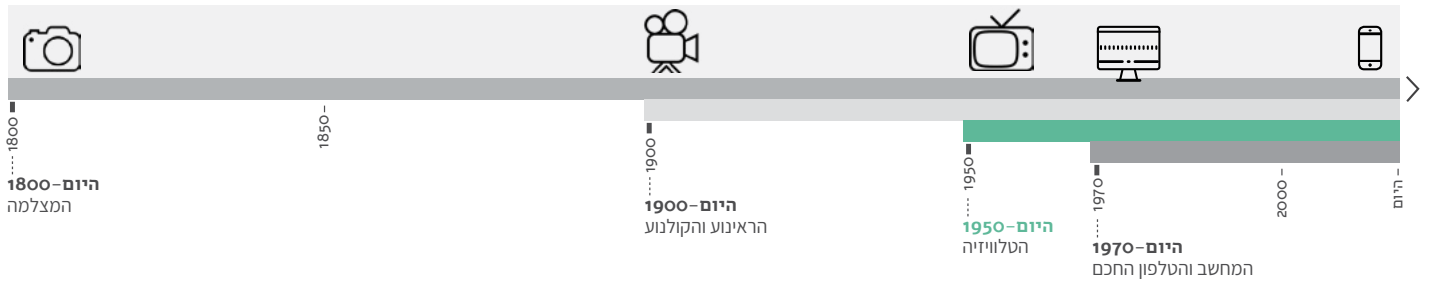
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Alain\\_Jacquet](https://en.wikipedia.org/wiki/Alain_Jacquet)
- <https://aphelis.net/dejeuner-sur-herbe-diptych-alain-jacquet-1964/>
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Le\\_Déjeuner\\_sur\\_l'herbe](https://en.wikipedia.org/wiki/Le_Déjeuner_sur_l'herbe)

הצעות להרחבת הקריאה

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 5.5.19

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



יצירה מכלי מסורתי:  
**צוללת צהובה**  
**Yellow**  
**Submarine**

George Dunning, Yellow Submarine, animation, 1967. Producer: United Artists and King Features Syndicate. From: [https://www.youtube.com/watch?v=m2uTFF\\_3MaA&list=PLA-ulExx6dQHKsvstJJ1HayAaXrn-Rf-b](https://www.youtube.com/watch?v=m2uTFF_3MaA&list=PLA-ulExx6dQHKsvstJJ1HayAaXrn-Rf-b)

שם היצירה: צוללת צהובה Yellow Submarine	פרטים
שנה: 1967	
מדיה חזותית: סרט קולנוע	
שם היוצר: ג'ורג' דנינג George Dunning	
טכניקה: אנימציה קלאסית	

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

הסרט "צוללת צהובה" מספר את סיפורם של חברי להקת ה"חיפושיות" במסע פסיכדלי אל "ארץ הפלפל" כדי להציל את הארץ מיצורים כחולים ולתמוך ב"פרד" ששואף להחזיר את השמחה למדינתו. בדרך הם חווים חוויות מוזרות, חוצים את ים המפלצות, נתקלים בכפפה מעופפת, צבים נושכים ועוד. זהו הסרט הרביעי של הלהקה המצליחה. את הרעיון לסרט הגה חבר להקת החיפושיות, ג'ון לנן.

הסרט "צוללת צהובה" נחשב לציון דרך בהתפתחות סרטי האנימציה. הוא לא נכלל בסגנון הרווח של סרטי האנימציה, ונחשב לאוונגרדי ופורץ דרך. במהלך שנות השישים היה סרט זה סרט האנימציה היחיד שזכה להכרה ולא נוצר על יד חברת "וולט דיסני" (Walt Disney). יש שרואים בסגנון הסרט שילוב בין יצירותיהם של וולט דיסני ואנדי וורהול (Andy Warhol). הסרט היווה השראה לסרטי אנימציה ניסיוניים שנעשו אחריו ולשילובן של להקות פופ ורוק, כמו להקת ה"פינק פלויד", בסרטי אנימציה. יש המחשיבים סרט זה לראשון הווידאוקליפים ולאבי סדרות האנימציה למבוגרים, כגון "הסימפסונים" (The Simpsons).

המסרים, הסגנון והשפה החזותית של הסרט עושים שימוש לעגני בקודים החזותיים והשפה של הטלוויזיה. בימאי הסרט ג'ורג' דנינג, שילב בסרט צילומים מן המציאות, שעברו עיבוד, התייחס אל המציאות הלונדונית היום-יומית של תקופתו, ויצר עולם פנטזיה מסחרי, המגחיך את הקודים החזותיים המקובלים של עולם הטלוויזיה בכלל והפרסום בפרט, תוך כדי שהוא משתמש בהם. ואף יוצר כמה מהם בעצמו. למעשה, שפת האנימציה שלו הפכה להיות מזוהה עם תכניות טלוויזיה רבות של התקופה.

הסרט הוא יצירה אקלקטית שבה שילב האנימטור היינץ אדלמן סגנונות ציור שונים: סוריאליזם, פופ ארט וארנבו. הסרט צבעוני מאוד, והצבעים קונטרסטיים. סגנון הציור המאחד הוא סגנון גרפי והדמויות שטוחות, וזאת בניגוד לסגנון וולט דיסני שניסה להעביר תחושה של תלת-ממדיות. היינץ אדלמן השתמש בשיטות צילום אנימציה חדישות פרי פיתוחו, כגון הזזת הרקע. גיבורי הסרט הם דמויות מצוירות של חברי להקת ה"חיפושיות" ושאר הדמויות מוזרות מאוד, ומזכירות ציורים של הירונימוס בוש (Hieronymus Bosch).

צוללת צהובה" היווה פריצת דרך מבחינות רבות: שימוש בטכניקות אנימציה מהפכניות, סגנון עיצוב גרפי מיוחד שהשפיע על העיצוב המסחרי במשך שנים ארוכות, אוצרות בלתי נדלים של רעיונות ותמונות פסיכדליות, תנועה מסוגנת, תסריט ודיאלוג מתוחכמים המשתלבים בצורה גאונית במוזיקה ובתמלילים. אולם עם כל מקוריותו הסרט הוא תוצר מובהק של תרבות הפופ של שנות השישים: מרד הסטודנטים, ילדי הפרחים, השאיפה לעולם ללא מגבלות, עולם ססגוני ומלא הומור ודמיון אבסורדי, עולם שנועד להחליף את המטריאליזם הפוליטי הצר והרצחני של הממסד.

- מהי צוללת צהובה? אנציקלופדיה אאוריקה  
<https://eureka.org.il/item/47396/%D7%9E%D7%94%D7%99-%D7%94%D7%A6%D7%95%D7%9C%D7%9C%D7%AA-%D7%94%D7%A6%D7%94%D7%95%D7%91%D7%94>
- רותם ריטוב, מסע הצוללת הצהובה אל מעמקי הפוסט-מודרניזם, אתר סטודיו b6  
<https://www.6bstudio.co.il/%D7%9E%D7%A1%D7%A2-%D7%94%D7%A6%D7%95%D7%9C%D7%9C%D7%AA-%D7%94%D7%A6%D7%94%D7%95%D7%91%D7%94-%D7%90%D7%9C-%D7%9E%D7%A2%D7%9E%D7%A7%D7%99-%D7%94%D7%A4%D7%95%D7%A1%D7%98-%D7%9E%D7%95%D7%93%D7%A8%D7%A0/>

שם הכותב: פיטר מלץ, נעם טופלברג

תאריך: 7.3.19

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



יצירה מכלי מסורתי:  
**חניבעל מס' 1**  
**Hannibal No. 1**

Jean Tinguely, Hannibal No.1, 1963. Painted metal, bicycle wheels, wheel hubs, chain, rubber belt, leather belt, and electric motors, 121.9 x 111.7 x 280 cm. The Museum of Modern Art, New York. © 2019 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris. Photo: Fair use, www.moma.org

שם היצירה: חניבעל מס' 1 Hannibal No. 1	פרטים
שנה: 1963	
מדיה חזותית: פיסול	
שם היוצר: ז'אן טינגלי Jean Tinguely	
מדיה מעורבת	
מידות: 121.9 x 111.7 x 280 ס"מ	טכניקה: מדיה מעורבת

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

פסל זה מורכב מקבוצת חפצים מגוונת, הכוללת חלקי מתכת צבועה, גלגלי אופניים, שרשרת, חגורות גומי ועור ומנוע חשמלי. כל החפצים מורכבים ומולחמים זה לזה לכדי יחידה אחת, וצבועים בצבע שחור אחיד. זהו פסל קינטי, שבו הפעלת המנוע החשמלי מובילה לסיבוב הגלגלים ומזיזה את חלקי המתכת השונים בעזרת השרשראות וגלגלי השיניים. תנועתם של המרכיבים השונים של הפסל היא מחזורית, ומייצרת רעש רב עקב חיכוך חלקי המתכת אלה באלה.

ז'אן טינגלי היה פסל שהתמחה באמנות קינטית – אמנות הנמצאת בתנועה ומבוססת על מנגנון מכני שמפעיל אותה. בפסליו השתמש לרוב ב"חפץ המצוי" – חפצים זנוחים שמצא במקומות שונים, בעיקר ברחוב, וחיבר אותם יחד ליצירה אחת שנמצאת בתנועה. הוא ידוע בהכרתו כי "הדבר היציב היחיד הוא התנועה", והיה ממובילי תנועת הריאליזם החדש בצרפת והאמנות הקינטית באמצע המאה ה-20.



עבודה זו היא אסמבלאז', המקבילה התלת-ממדית לקולאז' הדו-ממדי, שבו מחוברים יחד חפצים שונים ויוצרים אובייקט חדש. בעבודה זו חיבר טינגלי יחד "חפצים מצויים" לכדי יחידה הומוגנית אחת. באמצעות הצבע השחור האחיד שבו צבע את החלקים השונים הם נעלמים בתוך הפסל, ובכך הוא נראה ופועל כמכונה אחידה חסרת תכלית, הנעה בתנועה מחזורית נצחית.

זו דוגמה לעבודה בסגנון הריאליזם החדש, שבו מחוברים יחד חפצים שונים שנזנחו, שאריות של תרבות הצריכה, אשר עם חיבורם יחד מסמלים את המשך מעגל הצריכה שמקדם עולם הפרסום. עולם זה קיבל דחיפה חזקה עם תחילת שידורי הטלוויזיה המסחרית, ועבודות כגון אלו מבקרות את האופן שבו מוצרים מקודמים ונצרכים בצורה מופרזת ולעתים חסרת תכלית בתרבות של תקופתו.

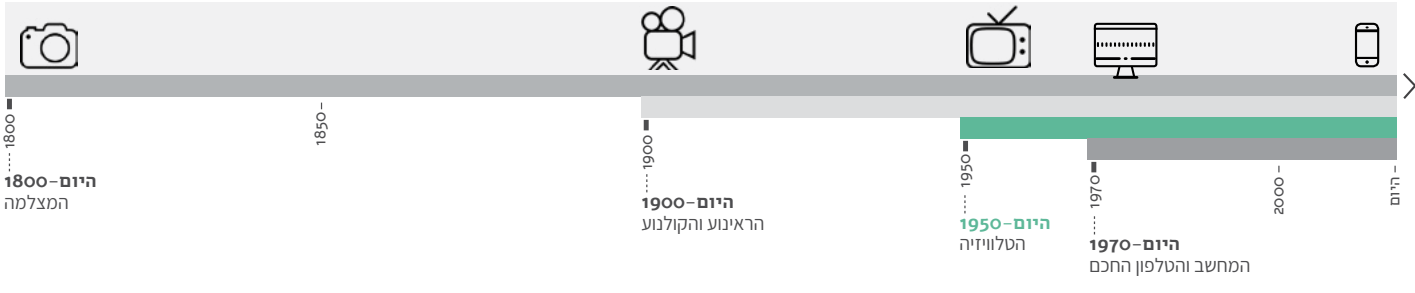
תנועת הריאליזם החדש התייחסה באופן ביקורתי לתרבות היומיומית המוצגת בטלוויזיה והושפעה ממנה. היוצרים ראו בזבל שאחרים זורקים ביטוי הולם לתרבות העירונית ולרוח התקופה שבה אירועים מוצגים בשידור חי, ואז "נזרקים" לטובת אירועים חדשים.

- [https://en.wikipedia.org/wiki/Jean\\_Tinguely](https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Tinguely)
- <https://www.theartstory.org/artist-tinguely-jean.htm>
- <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/jean-tinguely>
- <https://www.tinguely.ch/meta/en.html?showdetail=hannibal>

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 5.5.19

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



יצירה מכלי מסורתי:  
**לקפוץ אל הריק**  
**Leap into the Void**

Yves Klein, Artistic action, Photographed by Harry Shunk, 1960. Gelatin silver print, 25.9 x 20 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. © Yves Klein, ADAGP, Paris. Photo: Shunk-Kender © Roy Lichtenstein Foundation, fair use, www.metmuseum.org

שם היצירה: לקפוץ אל הריק Leap into the Void	פרטים
שנה: 1960	
מדיה חזותית: צילום	
שם היוצר: איב קליין Yves Klein	
טכניקה: הדפס כסף (פוטומונטאז') מידות: 20 ס"מ X 25.9 ס"מ	

בתצלום זה נראה בקדמת התמונה האמן איב קליין מרחף בין שמים וארץ, מיד לאחר שקפץ מגגו של בית בגובה מספר מטרים מעל האדמה. הסצנה מתרחשת ברחוב נטוש שבו נראה רק רוכב אופניים אחד בגבו, ממשיך בנסיעתו, אדיש להתרחשות יוצאת הדופן המתקיימת בקדמת התמונה. בקפיצתו מותח האמן את גופו ומביט כלפי מעלה, כשואף להמשיך ולעלות ולא ליפול כלפי הקרקע. זרועותיו אף פרושות לצדדים כמו ציפור שפורשת כנפיים כדי לעוף. צלם התמונה הוא הארי שאנק, שצילם אותה מנקודת מבט נמוכה שמדגישה את תחושת המעוף של קליין.

תצלום זה הוא למעשה פוטומונטאז', כלומר חיבור של מספר תצלומים היוצרים יחד אשליה של תמונה אחת. במקור, כאשר קפץ איב קליין מגג המבנה, חיכו לו חבריו שאחזו בידיהם בד פרוש כדי לעצור את נפילתו. לאחר מכן צולם הרחוב ללא נוכחותם (למעט רוכב האופניים, שגם הוא מחבריו של האמן). במעבדת צילום נגזרה תמונתו של קליין הקופץ מהנגטיב הראשון והודבקה לשני, וכך נוצרה אשליית קפיצתו "אל הריק". תצלום זה הופיע לאחר מכן בגיליון עיתון חד-פעמי שהפיץ איב קליין בדוכני העיתונים של פריז.

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה



תצלום זה מתייחס במספר דרכים לרעיון התיעוד המצולם והפצתו. קליין היה חבר בתנועת הריאליזם החדש – תנועה שחבריה ראו בעולם כולו תמונה, דימוי, שהם יכולים לקחת ממנו אלמנטים שונים ולהרכיב אותם לתוך יצירותיהם. במסגרת תנועה זו שאף קליין לקרב בין האמנות לחיים תוך מתיחת ביקורת על העולם שטוף הדימויים שבו חי, הרבה בהשפעת כניסת הטלוויזיה לכל בית במערב.

בתצלום זה קליין לא רק משטה בצופה ביצירת אשליה של מעשה מרשים ומרהיב שתופס את העין כשם שעבדו דימויים פרסומיים רבים; הוא גם הופך אותו ל"פרסומת" לאמנותו, דרך הפצתו בדוכני עיתונים בעיתון מזויף שהוציא והדפיס במיוחד לכבוד המאורע. בעיתון זה הוא הוסיף גם מאמר ובו הרחיב את רעיון ה"ריק" שאליו הוא נראה "קופץ" בדימוי, כמרחב שבו החיים והאמנות יכולים להישזר זה בזה.

לפיכך, תצלום זה אינו עומד בפני עצמו, כי אם משמש את האמן במסר כללי יותר של עבודתו המתייחסת לאופן שבו דימויים נוצרים ומופצים. הוא אינו הצלם, אלא אמן המיצג המתועד ב"קפיצתו". מאחר שקפיצה זו גם היא מזויפת, היא מרמזת לאופן שבו כל דימוי, גם אם הוא נחשב לתיעוד של אירוע, הוא למעשה מיוצר ונעשות בו בחירות אסתטיות שנועדו לקדם רעיונות מסוימים. באופן דומה, הפצתו במסגרת "עיתון" מחזקת את תפיסתו כתיעוד ממשי של רגע חולף מתוך המציאות. בכך משרת הדימוי את הטקסט הנלווה אליו וכתוב בסגנון כתבה טלוויזיונית שבה, כאמור, מתאר קליין מציאות חדשה.

- <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1992.5112/>
- <http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/643/leap-into-the-void/>
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Yves\\_Klein](https://en.wikipedia.org/wiki/Yves_Klein)
- [איב קליין https://he.wikipedia.org/wiki/איב\\_קליין](https://he.wikipedia.org/wiki/איב_קליין)
- <http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/643/leap-into-the-void/>

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 5.5.19

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



יצירה מכלי מסורת:  
**ללא כותרת,**  
**סדרת שקופיות**  
**Untitled Slide**  
**Sequence**

Alan Sekula, Untitled Slide Sequence, 1972. Pigmented inkjet prints, 192.1 x 272.4 cm. The Museum of Modern Art, New York. , © 2019 Allan Sekula. Photo: Fair use, www.moma.org

שם היצירה: ללא כותרת, סדרת שקופיות Untitled Slide Sequence	פרטים
שנה: 1972	
מדיה חזותית: צילום	
שם היוצר: אלן סקולה Alan Sekula	
מדידות: 272.4 X 192.1 ס"מ	
טכניקה: הדפסת די	

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

התמונה מחולקת לחמישה מלבנים המסודרים בחמש שורות. בכל מלבן נראים קווים וכתמים לבנים ושחורים המאורגנים בסדר אקראי ולכן נוצרת תחושת תנועה. מבנה המלבנים מזכיר מבנה של סרט צילום ובו סדרת תמונות. נקודת המבט וזוויות הצילום משתנות. בארבע השורות העליונות קיימת נקודת מבט אחת, ואילו בשורה התחתונה האמן בחר נקודת מבט שונה. בארבע השורות הראשונות רואים אנשים העולים בגרם המדרגות. חלקם מביטים ישירות אל המצלמה וחלקם מתעלמים ממנה. הדמויות מתוארות במרחקים שונים מהצלם. השורה התחתונה מתחילה בצילום נוסף של גרם המדרגות בצד שמאל, ולאחר מכן מציגה צילום מן הצד של דמויות צועדות. הצילום האחרון בשורה כמעט ריק, ורואים בו רק את כפות הרגליים של אחת הדמויות, וצל מאורך של דמות נוספת. השינויים בנקודות המבט יוצרים תחושת אי סדר וחוסר איזון, וכך גם ההבדלים בקומפוזיציות וכמובן בכתמים השחורים והלבנים בכל אחד מהמלבנים. למשל, המישור העליון של הקומפוזיציה נראה עמוס וסוער יותר מהמישור התחתון שלה.

הצילום נראה כאוסף של תמונות – פריימים (Frames) שמתעדים רגעים אקראיים במציאות. התמונות קטנות, בגודל לא נוח לצפייה, ודורשות מהמתבונן תשומת לב.

נשאלות כמה שאלות: האם יש קשר בין התמונות? מדוע בחר האמן לחלק את היצירה ל-25 תת-יחידות נפרדות? מה הרעיון מאחורי הבחירה שלו? במהלך שנות השבעים מתמקד סקולה ביצירת סדרות צילומים תיעודיים שאת סגנונם הוא מכנה "ריאליזם ביקורתי". סקולה מתעד אנשים, בעיקר ממעמדות נמוכים, ומאפשר לצופה הצצה אל שגרת יומם. מטרתו לבקר את החברה האמריקאית בתקופת המלחמה הקרה ואת הקפיטליזם. יצירה זו צולמה במפעל לייצור נשק של חיל האוויר האמריקאי בסוף יום העבודה. סקולה הספיק לצלם רק 25 צילומים לפני שגירשו אותו החיילים השומרים על המפעל. במוזיאון מוצגת היצירה באחד משני אופנים: או כתמונה אחת הכוללת את כל 25 התמונות או בהקרנה ברצף, כשכל תמונה מוקרנת במשך זמן-מה, ולאחריה 13 שניות של חושך. זמן ההקרנה הכולל הוא 17 דקות. היצירה נוצרה בתקופה שבה הייתה ארצות הברית שרויה בעיצומה של המלחמה הקרה, ולכן הוציא הממשל האמריקאי סכומי עתק על הצטיידות בציוד מלחמה. המפעל המצולם הוא מפעל צבאי, והפועלים עוסקים בייצור נשק לטובת תחזוק מאזן האימה של המלחמה הקרה באותה עת. ביצירה מציג סקולה ביקורת חברתית, פוליטית וכלכלית: הוא מבקר את האופן שבו הממסד הקפיטליסטי בארצות הברית עושה שימוש באנשים הפשוטים, הזקוקים לשכר, לצורך מטרתו הפוליטיות, שהם לא בהכרח מזדהים עמן – במקרה זה המלחמה הקרה. מצד אחד, התמונות השונות מעניקות לפועלים פנים וזהות בעזרת התקריבים ובאמצעות זוויות הצילום השונות, אך מצד שני, החזרה המסודרת של הפריימים והקרבה הקומפוזיציונית שלהם זה לזה יוצרים זהות והשטחה של הדמויות. השטחה זו ממחישה את השימוש הציני שעושה הממסד הקפיטליסטי האמריקאי באנשים הזקוקים נאשות לכסף כדי להמשיך במדיניות שלו.

היצירה עושה שימוש בקודים חזותיים המאפיינים שידור חי טלוויזיוני. למעשה היצירה היא מעין "כתבת טלוויזיה" המוצגת בצילומי סטילס. סקולה נהג כעיתונאי חוקר: הוא הגיע במפתיע למפעל, שלף את מצלמתו והחל לצלם "בשידור חי" את המתרחש.

מרכיבי הקוד החזותי של שידור חי שנעשה בהם שימוש:

- **מקריית בבחירת התמונות והקומפוזיציה בכל פריים** – הארגון של הקומפוזיציה וסדר התמונות לא תוכננו מראש ולא יכלו להיות מתוכננים מפני שהדברים התרחשו בזמן אמת, וזמן הצילום נמשך עד שגורש הצלם.
- **טעויות לכאורה** – ה"טעויות" המופיעות בצילום, כגון הפריים האחרון, הן תוצאה של "השידור החי" שהיוצר בחר לא לפגום בו על ידי ארגון התמונות מחדש או בחירה של חלק מהן.
- **יצירת "אירוע"** – סקולה הציג את כל התמונות שהספיק לצלם. המקריית והחד-פעמיות של הצילום הן שיוצרות את "האירוע הטלוויזיוני" החי שמתעד הצלם, והן המהות של הסיפור והמסר שהוא מעביר.

• [Alan Sekula, Wikipedia, 01/02/19](#)

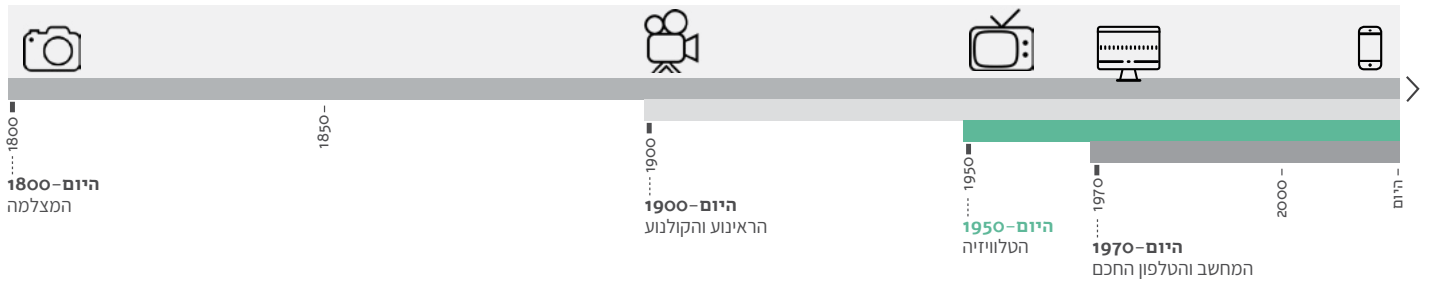
• [Interview with Allan Sekula about the relationship between art and photography, about artistic activism, the role of the artist in the public sphere and "Waiting for Tear Gas" \(2011\).](#)

• [Allan Sekula Kapsul Image Collection](#)

שם הכותב: נעם טופלברג

תאריך: 7.3.19

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



יצירה מכלי מסורתי:  
**באבל ובזעם**  
**In Mourning and in Rage**

Suzanne Lacy, Leslie Labowitz, Bia Lowe, Performance "In Mourning and Rage", Los Angeles, 13.12.1977. From: [www.youtube.com/watch?v=idK02PdYV0](http://www.youtube.com/watch?v=idK02PdYV0)

שם היצירה: באבל ובזעם Le Dejeuner sur L'Herbe	פרטים
שנה: 1977	
מדיה חזותית: מיצג	
שם היוצר: לסלי לייבוביץ וסוזן לייסי Leslie Labowitz and Suzanne Lacy	
טכניקה: מיצג	

תאור ופרטים על היוצר והיצירה

זהו מיצג שהופק בלוס אנג'לס בשנת 1977, תקופה שבה הייתה העיר מוקד לפעילות פמיניסטית ענפה. הוא הופק כתגובה לאופן המוטה שבו סוקרו בתקשורת המקומית פעילותו ותפיסתו של רוצח סדרתי שפגע בנשים, אך הפך גם לאירוע שבו הביעו היוצרות מחאה כללית כנגד כל סוגי הפגיעות בנשים. במהלך המיצג הגיעה לבית העירייה של לוס אנג'לס שיירת אבלות, קבוצת נשים בגובה שני מטרים, עטופות בשחורים בכל גופן, ומלוות באישה לבושה אדום. השיירה נעמדה אל מול מדרגות הכניסה לבית העירייה, וכל אחת בתורה הביעה הזדהות עם נפגעות האלימות נגד נשים. בסיום דבריה היא התעטפה בצעיף אדום ונעמדה בשורה, בעוד שאר הנשים והקהל סביב קוראים: "בשם אחיותינו, אנו משיבות מלחמה!"

לסלי לייבוביץ וסוזן לייסי הן שתי אמניות שעבדו במגוון רחב של מדיות. שתיהן היו פעילות בולטות בקהילה הפמיניסטית בלוס אנג'לס, ונושאים אלה עלו תדיר בעבודתן. בין 1977 ל-1980 הן שיתפו פעולה בסדרת עבודות מיצג שבהן מחו כנגד אלימות נגד נשים וכנגד הדימוי הנשי כפי שהשתקף מכלי התקשורת.

זוהי עבודה שמשלבת יחד את אמנות המיזג, ששורשיה באמנות החזותית ובשפה הטלוויזיונית, עם אקטיביזם חברתי ופוליטי.

כמו מיצגים רבים אחרים, עיקר כוחו של מיצג זה נבע מעצם התיעוד שלו. למעשה, לייבוביץ ולייסי תכננו אותו כך שיהיה בראש ובראשונה אירוע תקשורתי. צלמי עיתונות וחדשות הוזמנו מראש, ההעמדה של הנשים בשחור ובאדום לא רק הצטלמה באופן אסתטי אלא גם הועמדה כך שתיקלט היטב בעדשת המצלמות. בסיום המיצג הן קבעו ראיונות עם כלי התקשורת השונים והסבירו את עמדתן ואת הרעיונות האקטיביסטיים והאמנותיים שמאחורי המיצג.

ואכן, בעקבות הסיקור הנרחב של המיצג בתקשורת המקומית עלתה סוגיית ביטחון הנשים באזור לוס אנג'לס לסדר היום הציבורי. בעקבות זאת הוטו השיח סביב מעשי הרצח מדיון ב"אשמתן" ואופיין של הקורבנות לבעיית הביטחון של נשים במרחב הציבורי. לפיכך יצירה זו היא דוגמה לאופן שבו אמנים גייסו לטובתם את כוחה של התקשורת כדי ליצור דימויים ולהשפיע על דעת הקהל.

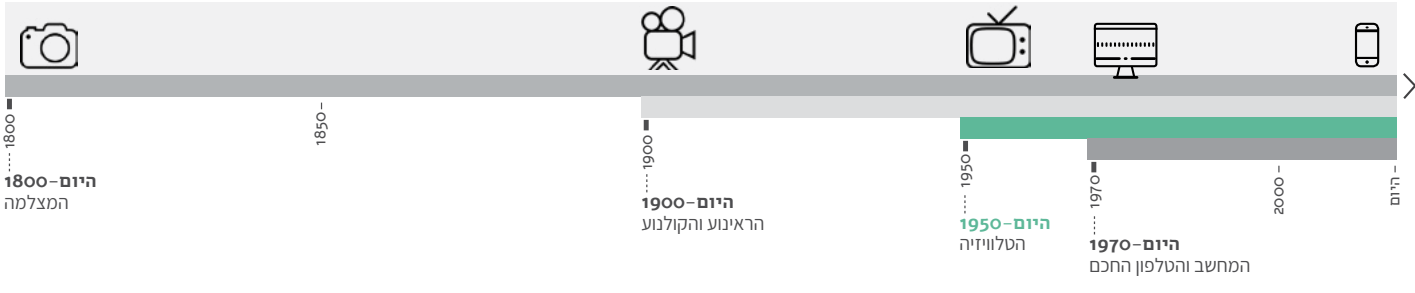
בנוסף, בעקבות המיצג הפיקו לייבוביץ ולסלי סרט שמתעד אותו, וכך שימרו אותו בתודעה הציבורית. הן אף כתבו בעקבותיו חוברת בנושא האמנות החברתית והשפעתה.

- [https://en.wikipedia.org/wiki/In\\_Mourning\\_and\\_in\\_Rage](https://en.wikipedia.org/wiki/In_Mourning_and_in_Rage)
- <http://www.suzannelacy.com/in-mourning-and-in-rage-1977>
- <https://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/worksofart/in-mourning-and-in-rage-media-performance-at-los-angeles-city-hall/>

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 5.5.19

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



יצירה מכלי מסורתי:  
**אוטובוס עם השתקפות בניין הפלטאיירון**  
**Bus with Reflection of the Flatiron Building**

Richard Estes, Bus with Reflection of the Flatiron Building, 1966-67. Oil on canvas, 36 x 48 inches. Private collection. © Richard Estes, courtesy Marlborough Gallery, New York. Photo: Luc Demers, Smithsonian American Art Museum, fair use

שם היצירה: אוטובוס עם השתקפות בניין הפלטאיירון Bus with Reflection of the Flatiron Building	פרטים
שנה: 1966	
מדיה חזותית: ציור	
שם היוצר: ריצ'רד אסטס Richard Estes	
מדידות: 121.9 ס"מ X 91.4 ס"מ	
טכניקה: שמן על בד	

בציור פוטו-ריאליסטי זה נראית סצנה עירונית שלכאורה צולמה בטעות, משום שכולה מורכבת מאלמנטים חלקיים. במישור הקדמי נראה חלק מאחוריו של רכב משפחתי רגיל, הכולל את רוב החלון האחורי וחלק ממכסה תא המטען הכחול. בחלון האחורי משתקף בניין הפלטאיירון, בניין ידוע שמסמל את הקדמה האורבנית של העיר ניו יורק. השתקפותו של הבניין מציבה אותו במאוזן ובמעוקל עקב עקמומיות החלון. על גבי תא המטען משתקף האוטובוס, שנמצא במישור האחורי של הציור, בגוני ירוק ואפור. מאחורי המכונית חוסם את המישור האחורי אוטובוס נוסעים אמריקאי, מסוג האוטובוסים שהסיעו נוסעים בקווים בין-עירוניים בתקופה שבה צייר אסטס את הציור. גם האוטובוס מקוטע, ונראה רק חלקו האמצעי. בחלון האוטובוס מופיעים ראשו וכתפיו של נוסע אנונימי, המביט לפניו אל מחוץ לחלון.

ריצ'רד אסטס נחשב לאחד מראשוני הזרם הפוטו-ריאליסטי בציור האמריקאי. האמנים שהשתייכו לזרם זה התבססו ביצירותיהם על תצלומים, וחיקו אותם על גבי הקנבס בדיוק קפדני. הנושאים העיקריים שצייר אסטס היו נופים עירוניים שכמו צולמו בהיסח הדעת, ובהם משחקי אור וצל והשתקפויות רבות בחומרים התעשייתיים שמהם בנויה העיר, כמו זכוכית ומתכת. ציור זה הוא הראשון בסדרת הציורים הפוטו-ריאליסטיים של אסטס, ומהידועים שבהם.

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה



כצייר שהתמקד ביצירה מתוך תצלומים השתייך ריצ'רד אסטס לזרם הריאליזם הישיר בציור של שנות ה-60 בארצות הברית. זרם זה התפתח בתקופה שבה בכל בית כבר הייתה טלוויזיה, והוא התמקד ביצירת דימויים קרובים ככל האפשר לתיאור מציאותי, כך שתיווצר אשליה של צפייה במציאות כפי שהתבטאה בצילום. הדבר החשוב לאמנים אלה היה לבחור את נקודת המבט אל המציאות, ופחות לארגן את האלמנטים השונים בקומפוזיציה מסודרת. הם שאפו להנציח בציור את הרגע החולף והיומיומי כשם שהתאפשר למצלמה. שפתם החזותית הושפעה מאוד מהשידור הטלוויזיוני, המבוסס על התפיסה שלפיה צילום של אירוע מאמת את התרחשותו, לכאורה באופן אובייקטיבי וללא התערבות היוצר.

בניגוד לרוב אמני הזרם, אסטס לא השתמש בהקרנה של התצלום על גבי הבד לצורך העברת הדימוי במדויק, ובאופן שכולל את ערכי הצילום הטמונים בתוכו כמו שינוי המיקוד בהתאם למרחק מהמצלמה או הטשטוש הנובע מתנועה. במקום זה השתמש אסטס בשיטה הרנסנסית של חלוקת התמונה לריבועים קטנים והעתקת תוכנו של כל ריבוע. בכך חרגו ציוריו אל מעבר לחיקוי התצלום מפני שהוא נמנע מהשלכות עיוותי עדשת המצלמה על הדימוי, תוך שמירה על חדות הפרטים ובהירות אחידה בכל התמונה. באופן זה הוא הסב את תשומת לבו של הצופה גם לפרטים הקטנים ביותר בתמונתו, שנראו בחדות ובהירות היפר-ריאליסטיות. כתוצאה מכך קיבלו כל הפרטים בתמונתו את מלוא משקלם באופן שווה, בניגוד לצילום הטלוויזיוני, שהתמקד בנושא אחד, לרוב שערורייתי או בעל אופי ייחודי, תוך הזנחת פרטים אחרים.

- <http://2.americanart.si.edu/exhibitions/online/estes/art/01.cfm>
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Estes](https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Estes)
- <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/richard-estes>

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 5.5.19

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



יצירה מכלי טכנולוגי:  
**גונבי האופניים**  
**Ladri di**  
**biciclette**

Vittorio de Sica, from the movie "Ladri di biciclette", 1948. From: [www.youtube.com/watch?v=GVJiP0MXiKs](http://www.youtube.com/watch?v=GVJiP0MXiKs)

שם היצירה: סצנה מתוך הסרט "גונבי האופניים" Ladri di biciclette	פרטים
שנה: 1948	
מדיה חזותית: קולנוע	
שם היוצר: ויטוריו דה סיקה Vittorio de Sica	

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

הסרט האיטלקי "גונבי האופניים" מספר את סיפורו של אנטוניו, אדם עני בתקופת השפל הכלכלי באיטליה שלאחר מלחמת העולם השנייה, היוצא למסע חיפוש אחרי אופניו שנגנבו. לאחר שמאמציו למצוא את אופניו העלו חרס, הוא מנסה לגנוב אופניים בעצמו, אך נתפס בשעת מעשה. הסצנה מציגה את שיטוטיו הארוכים של אנטוניו בחברת בנו הצעיר ביריד אופניים ברומא שלאחר המלחמה בחיפוש אחר אופניו הגנובים.

במאי הסרט [ויטוריו דה סיקה](#) היה מבכירי הבמאים האיטלקים ואחד מנציגיו המובהקים של זרם הקולנוע [הנאו-ריאליסטי האיטלקי](#). זרם זה שאף לתאר את חיי היומיום הקשים של אוכלוסיית איטליה בימים שלאחר מלחמת העולם, וסרטים ברוחו נעשו עד אמצע שנות ה-50 של המאה ה-20. מאפייניו העיקריים הם חיקוי השפה הקולנועית התיעודית, צילום באתרים האמיתיים שבהם מתקיים הסיפור (ולא בנייתם מחדש כתפאורה) ושימוש בשחקנים שאינם מקצועיים כדי לקבל את תחושת החספוס האופיינית לתיעוד. הסרט "גונבי האופניים" נחשב לאחת מפסגות היצירה הניאו-ריאליסטית, שבה תחושת המציאות מחוזקת על ידי העלילה האנושית והדרמטית ומתלכדת לכדי יצירת מופת קולנועית.



סרטי הקולנוע הניאו-ריאליסטיים הוסרטו במקביל לשידורים הטלוויזיוניים הישירים הראשונים. שאיפתם להשיג תחושת מציאות חזקה כבר הגדירה את המגמה התיעודית להגיע קרוב ככל האפשר אל ההתרחשויות כפי שקרו באמת.

לשם כך יצא הבמאי ויטוריו דה סיקה לצלם את סרטו ברחובות רומא כפי שהם, וקטעים אלה מהווים למעשה תיעוד של העיר בסוף שנות ה-40. לכן על אף שהסרט מבויס וערוך ומצולם באמצעות מצלמת קולנוע גדולה וכבדה, הוא משדר בכל זאת תחושה תיעודית חזקה. בנוסף תרמה לכך הופעתם של אנשים חסרי ניסיון במשחק בתפקידים הראשיים, כמו **למברטו מג'וראני** (Lamberto Maggiorani, 1909-1983), שהיה פועל בבית חרושת בתפקיד אנטוניו. עוד אפיינו את הסרט שוטים ארוכים ועריכה מועטה שהגבירו את תחושת הריאליזם הקולנועי משום שהשרו תחושה של משך זמן אמיתי. כל אלה הם גם מאפיינים של השידור הטלוויזיוני הישיר שהחל לפעול בארה"ב בראשית שנות ה-50.

- [https://he.wikipedia.org/wiki/גונבי\\_האופניים](https://he.wikipedia.org/wiki/גונבי_האופניים)

- [https://he.wikipedia.org/wiki/נאו-ריאליזם\\_איטלקי](https://he.wikipedia.org/wiki/נאו-ריאליזם_איטלקי)

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 5.7.19

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



Jean Rouch, trsiler for the film "Moi, Un Noir", 1958. From: [www.youtube.com/watch?v=12nq75j-dqw](http://www.youtube.com/watch?v=12nq75j-dqw)

יצירה מכלי טכנולוגי:  
**אני, שחור**  
**Moi, un noir**

פרטים	שם היצירה: טריילר לסרט "אני, שחור" Moi, un noir
	שנה: 1958
	מדיה חזותית: קולנוע
	שם היוצר: ז'אן רוש Jean Rouch

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

הסרט "אני, שחור" צולם ברובע טרישוויל הממוקם [בעיר אביג'אן בחוף השנהב](#). הוא מתאר את חיי היומיום של חבורת מהגרים צעירים העובדים בנמל המקומי ומתעד הן את שגרת עבודתם והן את מעשיהם מחוץ לשעות העבודה. במקביל ביקש מהם הבמאי לאלתר את דמותם המדומיינת נוכח המצלמה מתוך הזדהותם עם גיבורים הוליוודיים שונים. כך נוצר סרט המשלב בין התייעודי לבין הבדיוני, ובו השחקנים משחקים בו זמנית בתפקיד עצמם תוך הצגת מאווייהם וחלומותיהם.

ז'אן רוש הוא במאי ותסריטאי צרפתי ואחד מאבות זרם הקולנוע הצרפתי המכונה "קולנוע אמת" (Cinéma vérité). קולנועני זרם זה שאפו להציג את העולם כפי שהוא תוך מודעות רבה לעובדה שעצם צילום הסרט משפיע על המציאות המוצגת. משום כך הרבו לדבר אל הצופים בקריינות ולתאר את מעשיהם, וכן להשתתף ולהתערב בנעשה מול המצלמה, כך שבכל עת ברור כי יצירת הסרט מהווה חלק בלתי נפרד מן המציאות המתוארת בו. זאת בניגוד גמור לגישת "הזבוב על הקיר" שאפיינה את הקולנוע הבריטי והאמריקאי הישיר, ולפיה היוצר רק הציב את מצלמתו ונמנע ככל האפשר מלהתערב במצולם.

הסרט "אני, שחור" צולם במלואו במצלמת-קפיץ 16 מ"מ ניידת. מצלמה זו המופעלת על קפיץ מאפשרת לצלם שוטים באורך 24 שניות בלבד וללא פסקול. רוש ניצל מגבלה זו ליצירת סרט שבו אורך כל שוט, הוא כאורך פעולתה של המצלמה, וזאת כמעט ללא עריכה, מה שמשווה לו תחושה חזקה של זמן אמיתי וישיר. כמו כן השימוש במצלמת כתף ניידת אפשרה לרוש לנוע יחד עם השחקנים בסרט וחידד בכך את תחושת המציאות.

יחד עם זאת פס הקול הנעדר הושלם על ידי הקלטה מאוחרת של השחקנים שאלתרו אל מול דמותם המצלמת בזמן אמיתי, וגם זאת כמעט ללא עריכה או חזרות. בכך נוצר שילוב מעניין של ספונטניות מתועדת אך מתוזמרת, הן בצילום והן בהקלטה. חוסר הסנכרון בין פס הקול שהתקבל לבין התמונה הוסיף נופך חלומי לסצנות שבהן צולמו השחקנים משחקים ומאלתרים כבן דמותם ההוליוודי. כך באה לידי ביטוי גישת ה"סינמה וריטה" של רוש, שלפיה אמצעי המבע הקולנועי מהווים חלק בלתי נפרד מהתוכן הקולנועי.

רוש ובימאי ה"סינמה וריטה" אימצו קודים חזותיים של צילום חי ותזזיתי, הנתון לשינויים בהתאם למתרחש בשטח מהטלוויזיה, שניסתה להציג מצג של תיעוד ממשי של המציאות ולבנות עבור הצופים תמונת עולם שלמה. עם זאת הם יצרו שפה חזותית ביקורתית ואישית המבליטה את תהליכי הכנת הסרטים ולא מטשטשת אותם כפי שהיה נהוג בתוכניות החדשות ובסרטים דוקומנטריים בטלוויזיה.

- [https://en.wikipedia.org/wiki/Moi,\\_un\\_noir](https://en.wikipedia.org/wiki/Moi,_un_noir)
- <https://he.wikipedia.org/wiki/רוש>

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 5.7.19

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



יצירה מכלי מסורתי:  
**כרזה לסרט "השטן מבוואנה"**  
**Bwana Devil – film poster**

Arch Oboler, Poster for the film "Bwana Devil", 1952. Photo: Wikipedia, fair use

שם היצירה: כרזה לסרט "השטן מבוואנה" Bwana Devil – film poster	פרטים
שנה: 1952	
מדיה חזותית: כרזה	
שם היוצר: ארץ' אובולר Arch Oboler	

כרזה זו לסרט "השטן מבוואנה" מתארת בכמה אמצעים שונים את העובדה שסרט זה הוא הראשון בטכנולוגיה חדשה של תלת-ממד. הרצון לבטא את העובדה שמדובר בחוויה קולנועית שטרם הייתה כמותה מצריכה מספר אמצעים חזותיים מקבילים: הבולט ביניהם הוא האיור בפרספקטיבה של אריה מזנק "מתוך" מסך הקולנוע ובחורה המושיטה את זרועותיה אל הקהל. ברקע שני האיורים קהל צופים ישובים באולם קולנוע. את חוויית הצפייה הקולנועית ה"ישנה" (הדו-ממדית) מייצגת תמונת הרקע של הקהל בשחור-לבן. תמונת הרקע של הקהל תופסת את החלק המרכזי של הכרזה מלמעלה למטה, וסביבה נותרת מסגרת לבנה. האיורים והכתורות יוצאים כביכול מתוך תמונת הקהל החוצה, כשם שבחוויית הסרט הצילומים פורצים החוצה מתוך המסך אל קהל הצופים. יתר על כן, לעומת הצבעוניות בשחור-לבן של הקהל, האיורים המתארים את חוויית התלת-ממד צבעוניים, ומשום כך בולטים יותר לעין. השימוש בצבע הצהוב, שהוא צבע אזהרה טבעי, מגביר את תחושת החיוניות שהסרט מבקש לספק לקהל.

לצד האיורים גם כותרות הכרזה בולטות באמצעות שרטוט פרספקטיבי המדמה תחושה של עומק (כאילו הן יוצאות מתוך הכרזה החוצה אל הצופה). אם הצופה בכרזה אינו מבין את המשמעות החזותית של האפקטים המדמים תלת

ממדיות, למען הסר ספק, חידושי הסרט מוסברים גם במילים: "הסרט הראשון באורך מלא בתלת-ממד" ו-"אריה בחיקר!" - "בחורה בזרועותי". וכמובן, שם הסרט המפחיד בפני עצמו - בהבלטה בגודל צבע ובתלת-ממד כביכול - "השטן מבוואנה".

המרכיבים החזותיים בכרזה מבטאים את העובדה שמדובר בסרט חדשני מבחינה טכנולוגית. "השטן מבוואנה" הוא הסרט הראשון באורך מלא המבוסס על טכנולוגיית תלת-ממד. החוויה התלת-ממדית בסרטים היא פועל יוצא של קליטת דימויים מעט שונים בין עין ימין לעין שמאל. שוני זה מתאפשר באמצעות משקפיים בעלי זוג עדשות בשני צבעים שונים (אדום וכחול, או ירוק). הפרדת הצבעים על גבי המסך ובעדשות המשקפיים יוצרת אשליה של עומק הדימוי.

אגב כך נשים לב שמאחר שהחידוש הגדול של הסרט הוא באמצעים הטכנולוגיים שבו, הרי ששמות השחקנים מוצנעים (בתחתית הכרזה). זאת לעומת הפרסום המקובל של סרטים המבליטים את שמות הכוכבים המשתתפים בו.

את עיקר הערכים החזותיים מנינו כחלק מתיאור הכרזה עצמה, שכן הכרזה שמה דגש על אותם קודים חזותיים המגדירים אותה כחידוש טכנולוגי. מעבר לעלילת הסרט אלו הם בעצם המרכיב המרכזי של הסרט. סיפור המעשה, דרך אגב, מבוסס על אירוע אמיתי משנת 1898 שבו זוג אריות תקף וטרף כ-30! מפועלי מסילת הרכבת בקנייה.

הקודים החזותיים שבכרזה מבקשים לייצג את החוויה החזותית הייחודית שהסרט מספק. הפיתוח הקולנועי שבסרט הוא אחד מתוך כמה אמצעים טכנולוגיים שתעשיית הקולנוע פיתחה לשיפור חוויית הצפייה בקולנוע על מנת שזו תעלה באיכותה על הטלוויזיה ותמשוך קהל לאירוע שטלוויזיה ביתית אינה יכולה לספק. שיפורים אלו כוללים מסכים רחבים המעניקים תחושה של מרחב פתוח (לעומת ה"חלון" הטלוויזיוני), צבעים חיים ועשירים יותר (שיטת הטכניקולור) וחוויית שמע עשירה יותר העוטפת את הצופה בכל צדדיו. כאן, כאמור, מדובר בטכנולוגיה המדמה חוויית עומק תלת ממדי. מתברר שחידושים מסוג זה חוזרים על עצמם מתקופה לתקופה לנוכח שיפורים טכנולוגיים משמעותיים - כיום למשל באולמות הקולנוע IMAX, וכמו בגרסת התלת-ממד של הסרט "אוואטר".

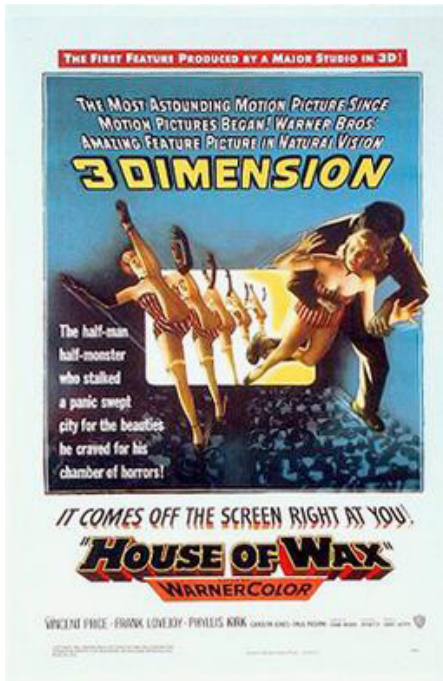
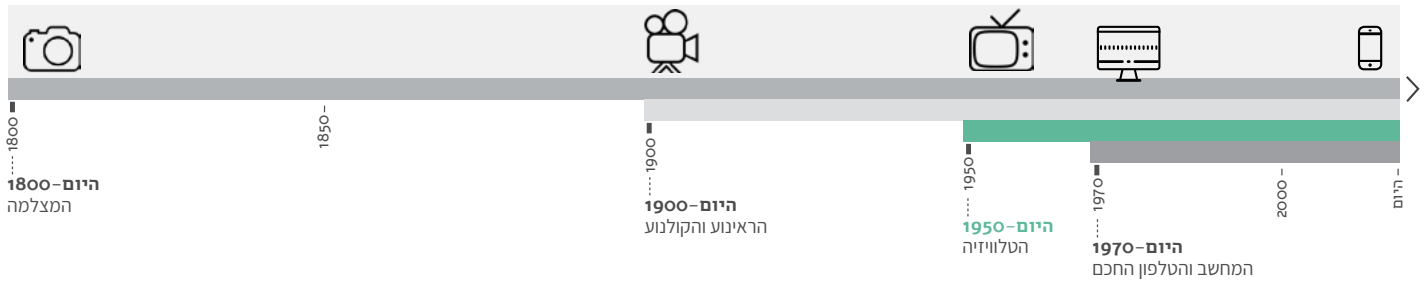
• טריילר לסרט:

<https://www.youtube.com/watch?v=Qa8wiw9z6cU>

שם הכותב: אילן ריזינגר

תאריך: 10.4.19

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



יצירה מכלי מסורתי:  
**כרזה לסרט "בית השעווה"**  
**House of Wax – film poster**

Andre DeToth, Poster for the film "House of Wax", 1952. Photo: Wikipedia, fair use

פרטים	שם היצירה: כרזה לסרט "בית השעווה" House of Wax – film poster
	שנה: 1953
	מדיה חזותית: כרזה
	שם היוצר: אנדרה דה טוס Andre DeToth

תאור ופרטים על היוצר והיצירה

במרכז הכרזה מסך קולנוע (בצהוב) שממנו "פורצות החוצה" דמויות אל אולם הקולנוע החשוך. מימין גבר חוטף אישה ומזנק עמה מתוך המסך אל אולם הקולנוע, ומשמאל שורה של רקדניות יוצרות אשליה דומה של נוכחות באולם הקולנוע. שני הדימויים מבטאים את תמצית חוויית הצפייה בסרט תלת-ממד זה: בידור ואימה.

מסך הקולנוע בכרזה משמש מוקד לכל המתרחש על גבי הכרזה. כותרות הכרזה למשל, מלמעלה ומלמטה, מעוצבות בפרספקטיבה המכוונת את המבט אל מרכז המסך הקולנועי. הכיתוב בפרספקטיבה מדמה גם הוא את חוויית הצפייה התלת-ממדית של הסרט ואת תחושת העומק שטכנולוגיית הקרנה זו יוצרת.

מאחר שמדובר בחידוש טכנולוגי, שקלה הצופים אינו מכיר עדיין, הכרזה מפרטת בכיתוב את מה שהדימוי מבקש לתאר בצורה חזותית. הצורך בפירוט חוויית הצפייה גם במילים, שמא המסר החזותי בכרזה אינו ברור דיו, מעמיס על הכרזה מידע כתוב. נראה למשל שהכותרת "תלת-ממד" (Dimension 3) בולטת יותר במיקומה, בצד העליון של הכרזה ובצהוב, משם הסרט "בית השעווה" (House of Wax) בתחתית הכרזה בשחור.

הסרט "בית השעווה" היה הסרט התלת-ממדי הצבעוני הראשון שהופק על ידי אחת מחברות ההפקה הגדולות של הוליווד (האחים וורנר). צעד זה מבטא את כניסתה של טכנולוגיית תלת-הממד אל לב תעשיית הקולנוע המסחרי. תעשיית הקולנוע נענתה לצורך להציע לקהל חידושים בחוויית הצפייה בקולנוע לעומת חוויית הצפייה בבית מול מסך הטלוויזיה.

הקודים החזותיים בכרזה מכוונים לביטוי של חידושי תעשיית הקולנוע. חידושים אלו פותחו כמענה לטלוויזיה שמצאה את מקומה ברוב בתי האב האמריקאים בתחילת שנות ה-50. היכולת לתאר חוויה קולנועית דינמית ותלת-ממדית באמצעים חזותיים דו-ממדיים אינה אפשרית, ולכל היותר היא מוגבלת ביותר. כרזה זו מבטאת ניסיון להשתמש באשליה גרפית של תלת-ממד: איורים צבעוניים על רקע כהה, שכבות של דימויים כשהעליונה מייצגת קרבה פיזית לעומת זאת שמאחוריה, כיתוב המעוצב בפרספקטיבה. לצד הדימויים נזקקת הכרזה לפירוט מילולי של רשימת החידושים הטכנולוגיים שבסרט.

חידושי תעשיית הקולנוע של אותה תקופה (תחילת שנות ה-50) באו להדגיש את יתרונות הצפייה בקולנוע על פני זו שמציעה הטלוויזיה. מסכים רחבים וטכנולוגיית שמע חדישה העניקו לצופה חוויה חושית טוטלית, לעומת הצפייה בטלוויזיה שהייתה רצופה בהפרעות הן מהסביבה והן במהלך השידור להפסקות פרסומת. הניסיון לחלץ את תעשיית הקולנוע מן המשבר שהביאה עמה הטלוויזיה באמצעות חשיפה לחידושים הטכנולוגיים כשלעצמם (התלת-ממד למשל) הייתה קצרת מועד ולא צלחה. לעומת זאת שמר הקולנוע על ייחודו ואיכותו ביחס למסך הטלוויזיה בזכות בידולו האיכותי (גודל המסך, איכות ההקרנה) והתוכני (בעלילה ומשך הצפייה). יכולות אלו מצריכות משאבי הפקה עצומים שהשידור הטלוויזיוני הרציף לא יכול היה לספק.

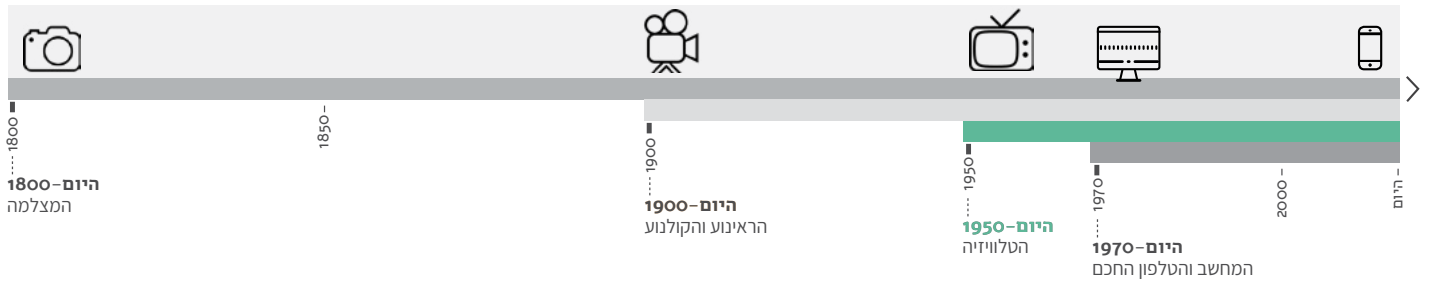
- על אודות הסרט "בית השעווה":  
[https://en.wikipedia.org/wiki/House\\_of\\_Wax\\_\(1953\\_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/House_of_Wax_(1953_film))

שם הכותב: אילן ריזינגר

תאריך: 10.4.19

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





יצירה מכלי מסורתי:

## ערפל האזוביון Lavender mist

Jackson Pollock, Number 1, 1950 (Lavender Mist), 1950. oil, enamel, and aluminum on canvas, 221 x 299.7 cm, National Gallery of Art, Washington, CC

שם היצירה: ערפל האזוביון	Lavender Mist
שנה: 1950	
מדיה חזותית: ציור	
שם היוצר: ג'קסון פולוק	Jackson Pollock
טכניקה: שמן, אמייל וצבע אלומיניום על בד	
מידות: 221 ס"מ x 299.7 ס"מ	

פרטים

היצירה "ערפל האזוביון" מורכבת מטפטופי צבע על גבי בד, היוצרים משטח חי ורוטט שגורם לעין הצופה לנוע כל הזמן ללא מנוחה.

כמו יוצרים רבים בתקופתו, פולוק עוסק למעשה בשאלת ממד הזמן ותנועה, אך באופן שונה לחלוטין מזה של יוצרי הקולנוע, הטלוויזיה או היוצרים המאמצים קודים החזותיים של כלים אלו. אצלו, התנועה והזמן לא נועדו לצורך ייצוג המציאות אלא לצורך ייצוג של מציאות נפשית, פנימית והבעת רגשות בזמן אמת. כדי להבין את העיסוק שלו בתנועה וזמן יש להבין את תהליך העבודה שפיתח, שבמקרה זה חשוב אפילו יותר מן התוצאה. המטרה של פולוק הייתה להגיע לציור המבטא רגש טהור, חסר צורה, וללא תיווך שכלי. לשם כך, ובהשפעת האוטומטיזם הסוריאליסטי והציור הרומנטי (של טרנר למשל), הוא ניסה לנטרל את היכולת הטכנית של היד מחד גיסא, ואת הנטייה הטבעית להעתקת המציאות מאידך גיסא.

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

במקור נקראה היצירה "מספר 1". את השם "ערפל האזוביון" הציע מבקר האמנות וידידו של פולוק קלמנט גרינברג (Clement Greenberg). השם הזה מעניק ליצירה משמעויות נוספות, המתקשרות אל האפקט האטמוספרי-ערפילי שלה. הציור מורכב בעיקר מצבעי לבן, כחול, צהוב, אפור, חום אדמדם, ורוד ושחור. הצבעים נראים מונחים במקריות, ויוצרים הרמוניה וסדר בעל היגיון פנימי ורגשי משלו.

יצירה זו היא חלק מסדרת ציורי הטפטופים שבהם פולוק מתעד למעשה את תנועת הגוף של עצמו כדי לבטא רגשות וחוויות שלו בזמן אמת. הוא עשה שימוש במגוון חומרים, כולל צבע תעשייתי לקירות, שדלילותו התאימה לתהליך העבודה, וכן בחומרים כמו חול וזכוכית. באותה תקופה השימוש בצבעים ובחומרים אלו היה מהפכני. על מנת לתעד את תנועת גופו שפך פולוק צבע על קנווס פרוס על גבי הרצפה. התוצאה הייתה ציורים גדולים ללא מוטיב מרכזי אחד.

את תהליך העבודה הייחודי של פולוק ניתן לראות בסרטון המופיע ברשימת היצירות. פולוק נהג לצייר על גבי בדים גדולים מאוד שהיו פרוסים על הרצפה, כך שלא יוכל להתרחק מהם כדי לראות את התמונה השלמה. הוא השתמש בצבע תעשייתי נוזלי שאותו הוא טפטף תוך כדי תנועה על-גבי הבד באמצעות מכחולים או דרך צנצנת מחוררת תלויה על-גבי חבל. כך, הצבע התנהג על-פי מקריות מתוכננת, כלומר על-פי תנועת האמן אך גם על-פי תכונותיו שלו עצמו. התוצאה הייתה עקבות של תנועת האמן על-גבי הבד, כש התנועה מתפקדת כביטוי ראשוני, ספונטני וישיר לרגש טהור.

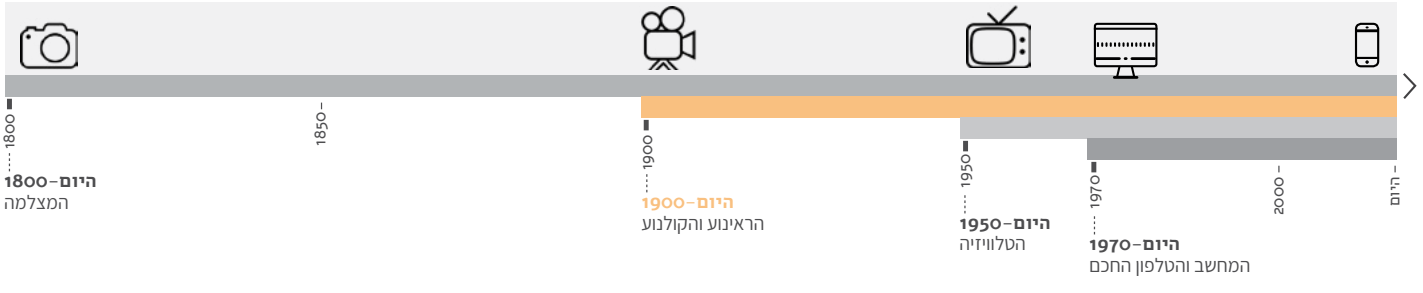
כיוון שביצירה אין אובייקטים או צורות מזוהות כלשהן, יש לשפוט אותה מנקודת מבט של ביטוי רגשי באמצעות מקצבים, צבעים ועיצוב. פולוק השתמש בדגמים שנוצרו על ידי נזילות הצבעים שיצרו חיבורים והפרדות ביניהם. יכולתו של פולוק לנוע בין המקרי ובין הנשלט ייחודית לו, ואין לו כמעט ממשיכים מוצלחים. היצירות שנעשו בעקבותיו נראות כחוסים מקריים חסרי אפקט רגשי, בעוד שיצירותיו יוצרות תחושת חלל ברורה, אפקטים של אור ואפקט צבעוני רגשי משמעותי. בעצם, יצירותיו אינן לגמרי ספונטניות, והוא שולט בצבע.

- [Webmuseum אתר](#)
- [Artchive אתר](#)
- [אתר אנציקלופדיה בריטניקה](#)
- [artcyclopedia אתר](#)
- [cyberessays אתר](#)
- [metamorphosis and scape אתר](#)
- [אתר הגלריה הלאומית וושינגטון](#)

שם הכותב: נעם טופלברג

תאריך: 15.09.22

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



יצירה מכלי מסורתי:  
**ללא כותרת (קומפוזיצית פנים)**  
**Untitled (Interior Composition)**

Hans Hofmann, Untitled (Interior Composition), c. 1935. Oil and casein on panel, 110.2 x 89.9 cm. Collection of University of California, Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive. Gift of the artist

שם היצירה: ללא כותרת (קומפוזיצית פנים) Untitled (Interior Composition)	פרטים
שנה: 1935	
מדיה חזותית: ציור	
שם היוצר: הנס הופמן Hans Hofmann	
מדידות: 110.2 X 89.9 ס"מ X ס"מ	
טכניקה: שמן וקזאין על פנל	

ציור זה מתאר סצנת פנים בחדרו של האמן. במרכזו ניצב מלבן גדול תחום בקו אדום דק. בתוך המלבן מצוירות צורות גאומטריות בקו אדום, המסייע בחלוקת פני השטח לשלושה אזורי צבע עיקריים: ירקרק בפניה השמאלית העליונה, צהוב במרכז וכחול בכל השאר. קו אדום זה מגדיר גם תתי-צורות בתוך המלבן המרמזים לדימויים פיגורטיביים שונים, כמו כד ואגרטלי פרחים. מלבן זה הוא בד ציור גדול, והוא תופס את מרבית הציור. לרגליו אפשר לראות את בסיס כן הציור שעליו הוא מונח, וסביבו יש רמזים למספר פריטי ריהוט חתוכים, כמו שידה צהובה בצידו השמאלי של הציור, ועליה מונח כד זהה לזה שמצויר בתוך המלבן. ועוד ניתן לזהות קו מתאר של כיסא בפניה הימנית התחתונה של הציור. מרמז לו קו אדום ותכלת על רקע משטח צבע אדום שממלא את כל צידו הימני של הציור. קו המתאר הבדיוני והאלכסוני העובר בין הכתם האדום הגדול לבין כתם הצבע הכחול שבחלק השמאלי התחתון של הציור מרמז על חלוקה פנימית של המרחב לקיר אדום ורצפה כחולה.

הנס הופמן היה אמן אמריקאי יליד גרמניה, שהיה גם מורה לאמנות רב השפעה. עבודתו הקדימה ואף השפיעה רבות על התפתחות האקספרסיוניזם המופשט האמריקאי, ועל ציירים כמו הלן פרנקנטאלר, לי קרסנר, ג'ואן מיטשל ועוד. ציור זה נוצר לאחר תקופה ארוכה שבה נהג הופמן רק לרשום. בשנה זו, 1935, חל מפנה ביצירתו, והוא חזר לצייר בצבעי שמן

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

בסגנון הנראה כאן. זהו שלב ראשון במעבר של הופמן להפשטה מוחלטת שאפיינה את יצירתו המאוחרת. הפשטה זו כללה מריחה של משטחי צבע ללא התייחסות למרחב אשלייתי, וכן טפטופים אקראיים על בד הציור. הצבעים העזים שבהם השתמש יוצרים ניגודים והשלמות, ומבטאים את הספונטניות שבעבודה. בכך למעשה הם מתעדים את חוויית הצייר בזמן עבודתו הרבה יותר מאשר מרחב ממשי כלשהו.

בציור זה בא לידי ביטוי העניין שלו באופן שבו נבנה מישור התמונה ממשטחי צבע, אך עדיין יכול לייצר אשליה או תחושה של תנועה ושל מרחב תלת ממדי. הצבעים החזקים המשמשים ליצירת הכתמים בתוך המלבן המרכזי ומחוצה לו זהים בגוניהם ובעוצמתם, אך הקווים התוחמים את הצורות מאפשרים לראותם לא רק כפני שטח מאורגנים בקומפוזיציה פתוחה, אלא כחלל שבו מתקיימים ומונחים חפצים.

הסגנון והשפה החזותית שהמציא הנס הופמן מייצגים את תפיסת ה"אמנות לשם אמנות" שהתפתחה בתחילת המאה העשרים, כאחת התגובות להתפתחות הצילום בכלל והקולנוע בפרט. כאשר הצילום "לקח" מהציור את הבכורה בתחום תיאור הממשות, והקולנוע הציע תיאור של תנועה בתמונה, פנו ציירים רבים לפיתוח שפה מופשטת שתבדיל את הציור מהמדיות החזותיות האחרות.

הופמן היה מחלוצי גישה זו. הנושא העיקרי שהעסיק את הופמן היו היחסים הצורניים שבין כתמי הצבע השונים שהונחו על גבי משטח הציור והאופן שבו התגבשו לכדי יחידה אמנותית אחת. הוא התעניין במעבר שבין אשליה מרחבית לשטחיות הכתמים הנוצרת במהלך ההתבוננות, וחקר את השפעתם הרגשית והאסתטית של צבעים עזים, לרוב צבעי היסוד. במקביל, ברוח התקופה, לא זנח הופמן גם את הטיפול בממד הזמן והחלל. טיפול זה בא לידי ביטוי בסגנונו המאוחר יותר שבו משיכות מכחול מופשטות המעידות על תנועת היד של הצייר, משמשות כרקע למשטחי צבע לוקאלי חדי-שוליים הנראים כ"מרחפים" מעליהן) כפי שניתן לראות ביצירות מאוחרות יותר כמו "פומפיי". ניגוד זה יוצר חלל כמעט אינסופי ותחושת תנועה. קודים חזותיים אלו של תנועה וחלל השפיעו על אמני "ציור הפעולה" של אסכולת ניו-יורק. ניתן לומר, שיוצרים אלו עסקו גם הם בשאלת הזמן והחלל, אך במקום לאמץ קודים חזותיים של הקולנוע או הטלוויזיה ובמקום לנסות וליצור אשליית תנועה, פנו אל המרכיבים הבסיסיים של הציור - הקו, הצבע והצורה, לצורך הטענת הציור בממדי זמן וחלל באמצעות תנועה.

ערכים וקודים חזותיים המתייחסים לכלי החדש

- <http://www.hanshofmann.org/about>
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Hans\\_Hofmann](https://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Hofmann)

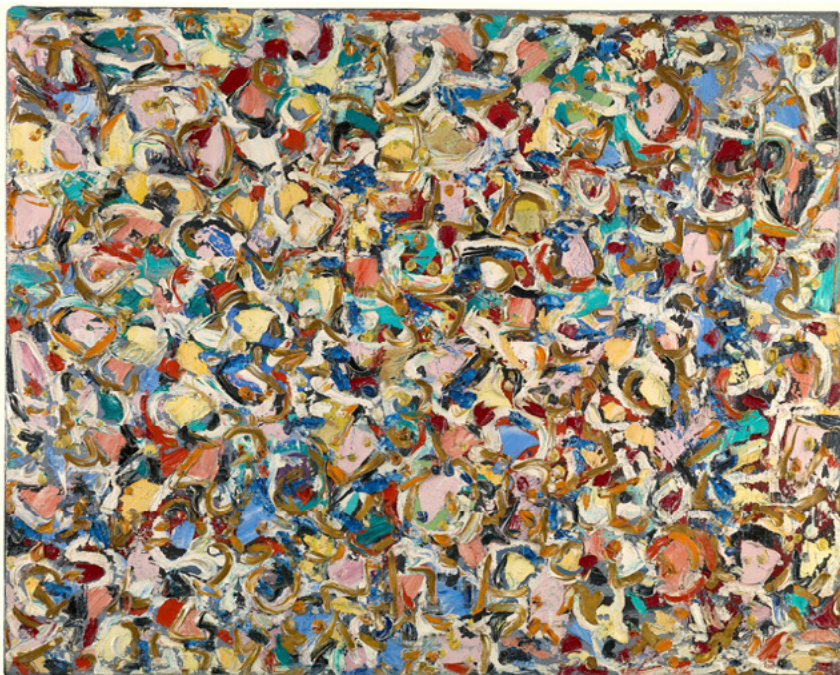
הצעות להרחבת הקריאה

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 24.3.19

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





יצירה מכלי מסורתי:

# צהרים Noon

.Lee Krasner, Noon, 1947. Oil on linen, 60.96x76.2 cm

שם היצירה: צהרים Noon	פרטים
שנה: 1947	
מדיה חזותית: ציור	
שם היוצרת: לי קרסנר Lee Krasner	
מדידות: 76.2 ס"מ X 60.96 ס"מ	
טכניקה: שמן על בד	

לציור מופשט זה אין התחלה ואין סיום. הוא מורכב כולו מדגמים חוזרים של כתמי צבע שונים בגוון רך, ומשיכות מכחול מעוגלות היוצרות דגם חוזר של מעגלים פתוחים. על אף שטיחותו המובהקת של הדימוי העושר הצבעוני והשכבות הרבות החוזרות נותנות תחושה עזה של עומק. הקומפוזיציה הפתוחה מרמזת להמשכיות אינסופית של הדגם שנוצר גם מעבר לגבולות התמונה. גודלו הקטן יחסית של הציור מדגיש את חומריותו ואת שכבות הצבע העבות שהניחה קרסנר על הבד (אימפסטו), בהפכה את פני השטח השטוחים לבעלי מרקם בולט.

לי קרסנר הייתה ציירת אמריקאית שהחלה את דרכה כתלמידה של הצייר האמריקאי-גרמני [הנס הופמן](#) (Hans Hofmann, 1880-1966), בעזרתו התמחתה בציור קוביסטי. בסוף שנות ה-40 של המאה ה-20 היא פגשה את הצייר האמריקאי [ג'קסון פולוק](#) (Jackson Pollock, 1912-1956) (שנישאה לו מאוחר יותר), הושפעה מעבודתו ועברה לצייר בסגנון [אקספרסיוניסטי מופשט](#). עבודה זו היא חלק מסדרת "העבודות הקטנות" של קרסנר שבהן חקרה סוגיות של הפשטה, קומפוזיציות דגמיות המכסות את פני משטח הציור כולו (Allover), מחוות ספונטניות ושימוש בצבעים מעורבבים.

קרסנר זכתה רק למעט הכרה בחייה, בין השאר עקב היותה ציירת-אישה בסגנון שבו בלטה הדומיננטיות הגברית, הן מבחינת מספר האמנים שפעלו בו והן מבחינת תפיסת "ציור הפעולה" כפעולה גברית בעיקרה. כמו אמניות נשים אחרות

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

שפעלו כמסגרת זרם האקספרסיוניזם המופשט, גם קרסנר נאלצה להתמודד עם התפיסה הרווחת שנשים אינן יכולות לצייר. באופן אישי, הקושי שלה היה גדול שבעתיים עקב נישואיה לג'קסון פולוק, אבי "ציור הפעולה" והאמן המזוהה יותר מכל עם זרם זה. עם זאת, קרסנר נחשבת כיום כדמות מפתח במעבר של הציור האמריקאי להפשטה והתרחקות האמנות מתיאור המציאות לטובת תיאור חווית הציור של האמן.

בתקופה זו הציור היה עבור קרסנר בראש ובראשונה פעילות מדיטטיבית, התכנסות של האמן פנימה אל תוך חוויית הציור ורגשותיו ביחס לחוויה זו. יצירת ציור מעין זה נחשבת לפעולה אוטומטית שבה בחירותיו המודעות וחשיבתו של האמן מנוטרלות לטובת ביטוי ספונטני תת מודע. כתוצאה מכך יצרה בציוריה דגמים שבהם חזרה על מוטיבים בקומפוזיציות פתוחות ואינסופיות. מוטיבים אלה שיקפו את העניין שלה ביחסים בין דגמים וצבעים על גבי משטח הציור ולא בייצוג פיגורטיבי של העולם. גם שם העבודה "צהרים" מתייחס לזמן שבו עבדה על הציור ואינו מתייחס לייצוג נראה כלשהו של שעת הצהרים.

ציור זה, כמו רבים מציורי המופשט האקספרסיוניסטי של חברי אסכולת ניו-יורק, קשור קשר הדוק לתפיסת "אמנות לשם אמנות" שאפיינה רבים מהאמנים המודרניים, בעיקר בשל הצורך להגדיר את המדיום של הציור ביחס למדיות חזותיות אחרות כמו הצילום והקולנוע. הצילום "לקח" מן הציור את תיאור הממשות, והקולנוע אפשר תיאור של תנועה וזמן שאינם אפשריים בציור. ציירי הפעולה של אסכולת ניו-יורק, וקרסנר ביניהם, הציעו חלופה לחוויית התנועה והזמן הקולנועית באמצעות תיעוד של התנועה עצמה, או של האנרגיה שלה, ללא התייחסות לממשות הנראית. בכך פיתחו חלופה של התמונה המצוירת לתמונה הנעה הקולנועית. באמצעות הסימנים שמותירה תנועתה של הציירת, היא מאפשרת לצופה הצצה אל התחושות שחוותה בעת פעולת הציור.

ערכים וקודים חזותיים המתייחסים לכלי החדש

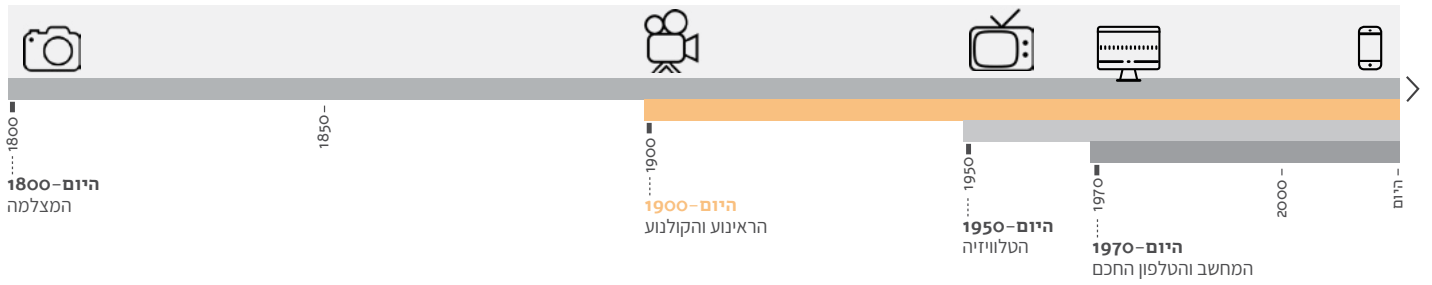
- <https://www.wikiart.org/en/lee-krasner>
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Lee\\_Krasner](https://en.wikipedia.org/wiki/Lee_Krasner)

הצעות להרחבת הקריאה

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 24.3.19

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



יצירה מכלי מסורתי:  
**הרים וים**  
**Mountains and Sea**

Helen Frankenthaler, Mountains and Sea, 1952. Oil and charcoal on canvas, 220 x 297.8 cm. On extended loan to the National Gallery of Art, Washington, DC. Photo: Wikipedia, Fair use

פרטים	שם היצירה: הרים וים Mountains and Sea
	שנה: 1952
	מדיה חזותית: ציור
	שם היוצרת: הלן פרנקנתאלר Helen Frankenthaler
	טכניקה: שמן ופחם על בד
	מידות: 297.8 ס"מ X 220 ס"מ

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

על אף הכותרת "הרים וים" במבט ראשון שלל כתמי הצבע בציור זה אינם מתגבשים לכדי דימוי ברור של הנושא. כתמים גדולים בגוני תכלת, כחול, אדום וירקרק בעלי צורה אמורפית מכסים את רוב מרכז הציור. מסביבם, בשולי הציור, ניכרים צבעים דלילים יותר בגוני שמנת וורוד בהיר. בין כתמי הצבע ועליהם עוברים קווים דקים, חלקם מעוקלים וחלקם ישרים, התוחמים את הכתמים בצורות שהן לעיתים פתוחות ולעיתים סגורות. כמו כן, בין כתמי הצבע ניתן לראות לפעמים את צבעו הצהבהב של בד הציור הבלתי מעובד. הציור הוא שטוח, ונבנה כולו ממשטחי צבע, ומיקום רוב הכתמים במרכז יוצרים קומפוזיציה מרכזית. אולם קומפוזיציה זו גם נפתחת לצדדים, במקומות שבהם נמתחים הכתמים השונים ונחתכים בפתאומיות בהגיעם לקצה הבד.

עם זאת, למרות ההפשטה הכמעט מוחלטת ניתן למצוא בציור רמזים לממשות. הפס הכחול העבה הנמתח מצד ימין יכול לסמן את הים בעוד שהכתמים הירוקים מעליו מרמזים לסלעים. האזור בצבע תכלת הוא אולי מים רדודים בעוד שהמשטחים האדמדמים יכולים לסמן חוף.

הלן פרנקנתאלר הייתה מחלוצי הזרם האקספרסיוניסטי המופשט בארצות הברית שאחרי מלחמת העולם השנייה. ציור זה נוצר בעודה בת 23 בלבד, לאחר ביקור קיץ בחופים הסלעיים שבחוף המזרחי של ארה"ב.



היא הייתה תלמידתו של האמן הגרמני המופשט [הנס הופמן](#) (Hans Hofmann, 1966-1880) והושפעה רבות מתפיסותיו האמנותיות, בין השאר מעמדתו של כל ציור מופשט יש בסיס כלשהו בעולם הטבע. בראשית דרכה, בזמן שציירה את "הרים וים", היא הושפעה גם מיצירתו של הצייר האמריקאי [ג'קסון פולוק](#) (Jackson Pollock, 1956-1912) וטכניקת "ציור הפעולה" שלו.

השפעתו של ג'קסון פולוק על פרנקנתאלר התבטאה לא רק בנטייה להפשטה, כי אם גם בשיטת העבודה. כמו פולוק, גם היא פרסה את בד הציור על הרצפה ושפכה מעליו צבע, ובכך תיעדה את עצם פעולת הציור בעבודתה, גישה שנודעה בשם "ציור פעולה". אולם בניגוד לפולוק, שנהג לטפטף את הצבע באמצעות מברשת או מכחול, נהגה פרנקנתאלר לדלל מאד את הצבעים ולשפוך אותם ישירות מתוך המכל אל הבד. מאחר שעבדה תמיד עם בדים לא מעובדים, הצבע נספג עמוקות בבד והשאיר כתמים בעלי צבעוניות מובהקת.

הגישה של האקספרסיוניזם המופשט בכלל ו"ציור הפעולה" בפרט, התמודדה עם שאלת ממד הזמן בציור, שאלה שהפכה יותר ויותר מרכזית בתקופה שבה אפשר הקולנוע את הכנסת ממד הזמן לתמונה באמצעות תנועה. אולם בניגוד לקולנוע, המציג בדרך כלל תנועה בתוך הממשות, הציעו ציירי הפעולה תיעוד של התנועה עצמה, או של האנרגיה שלה, ללא התייחסות לממשות. בכך הם פיתחו אלטרנטיבה לתמונה הנעה הקולנועית. באמצעות הסימנים שמותירה תנועתה של האמנית, משקפת היצירה של פרנקנתאלר את תחושותיה ורגשותיה הספונטניים עת נזכרה בנופים שראתה במהלך חופשתה.

גישה זו המתנתקת מן הממשות לטובת תחושות סובייקטיביות, הייתה קשורה באופן ישיר לגישה המודרניסטית של "אמנות לשם אמנות", כלומר יצירה החוקרת את השפה החזותית וגבולותיה ומתנתקת ככל יכולתה מן הממשות. הנופים הפיגורטיביים מקבלים בעבודה זו ביטוי כתמי מופשט ומדגימים בכך את התהליך שעבר על שדה האמנות. בתהליך זה יצירת האמנות הלכה והתנתקה מן המציאות, והאמן הלך והתכנס אל תוך עצמו והביע ביצירתו את רגשותיו ותחושותיו. מבחינה צורנית בתקופה זו כבר נוצר ניתוק מוחלט של הדימוי מפיגורטיביות, והביטוי האמנותי הורכב מצורות מופשטות ושטוחות שבהן לא הייתה כל הפרדה בין מישורים ובין דמות לרקע.

ערכים וקודים חזותיים המתייחסים לכלי החדש

- [https://en.wikipedia.org/wiki/Helen\\_Frankenthaler](https://en.wikipedia.org/wiki/Helen_Frankenthaler)
- <https://www.nga.gov/audio-video/audio/collection-highlights-east-building-english/mountains-and-sea-frankenthaler.html>

הצעות להרחבת הקריאה

שם הכותב: עינת קורן

תאריך: 24.3.19

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



יצירה מכלי מסורתי:  
**ניו יורק, רחוב 14 מערב**  
**New York, West 14<sup>th</sup> street**

Aaron Siskind, New York, West Street 14,1950. Gelatin silver print, 16 x 13 inches. © Aaron Siskind Foundation, courtesy of Bruce Silverstein Gallery, NY

שם היצירה: ניו יורק, רחוב 14 מערב New York, West 14th street	פרטים
שנה: 1950	
מדיה חזותית: צילום	
שם היוצר: ארון ססקינד Aaron Siskind	
מדידות: 33.2 ס"מ X 40.6 ס"מ	
טכניקה: הדפס ג'לטין כסף	

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

בצילום זה בחר הצלם למקד את מבטו בפרט מתוך נוף עירוני (רחוב 14 בניו יורק). ההתמקדות מנתקת את המראה בצילום מתוך הקשר רחב יותר, ולכן הוא בלתי מזוהה ומופשט. מימד נוסף של הפשטה תורם הצילום בשחור-לבן. הבדלי האור והצל בתמונה חדים, הצורות מעוותות והקווים מעוקמים – מאפיינים שמעוררים אסוציאציה של פיסת פח מכופף, עדות לתאונה או שבר כלשהו.

הידיעה כי מדובר בצילום מציבה בפני הצופה אתגר חריף מפני שברור כי מדובר באובייקט ממשי, ועם זאת הוא בלתי ניתן לזיהוי. כמו כן, מאחר שהצילום קרוב לאובייקט, הוא אמור לגלות עליו פרטים רבים יותר, אלא שבמקרה זה דווקא הקרבה מקשה לדעת מהו האובייקט.

הפרטים שנראים בצילום אינם מאפשרים לנו לתת לו שם, אך יש בו רמזים דינמיים רבים שמעצימים את האפקט הרגשי. על יסוד פיתוח סגנון צילום זה נמנה ארון ססקינד עם אמני האקספרסיוניזם המופשט, לצד הציירים המובילים באמנות האמריקאית של המחצית השנייה של המאה ה-20, ובהם ג'קסון פולוק, מארק רותקו, וילם דה קוניג ואחרים.

הערכים החזותיים של היצירה משלבים בין שפת אמני האקספרסיוניזם המופשט לקודים חזותיים של צילום קולנועי. השילוב הייחודי שמציג סיסקינד נועד להציג לצופה צילום שמבטא את תחושותיו של היוצר ולא את מה שהוא רואה בעיניו. ביטוי רגשי זה אינו קשור למציאות הממשית, אלא למצב רגשי ונפשי.

השפעת האקספרסיוניזם המופשט בצילום זה באה לידי ביטוי בקווים, צורות וכתמי צבע לא מוגדרים שיוצרים תחושת תנועה ופעולה ומזכירים את תהליכי היצירה של אמני אסכולת ניו יורק, כגון התזת קווים וכתמי צבע, משיכות בחומר יצירה ועיוותו, וחשיפת תהליך העבודה ביצירה.

השפעת הצילום הקולנועי באה לידי ביטוי ביצירתו של סיסקינד בכלל ובצילום זה בפרט בשימוש שלו בגודל פריים קטן מאוד (Extreme close up), המקובל בשפה הקולנועית לצורך חיתוך החלל והתמקדות בפרטים המנותקים מכל הקשר כדי לבטא עולם רגשי ופנימי.

השימוש של סיסקינד בקוד חזותי זה עומד בסתירה לרעיון המקובל שהצילום בכלל והקולנוע בפרט הם סוגי מדיה שמאפשרים לצופה לגלות ולתעד את הממשות. צילום זה פועל בכיוון ההפוך, וגורם לפרט מתוך הממשות לאבד את הזיקה למה שמוכר לצופה לטובת ביטוי רגשי ונפשי של היוצר מכאן ושל פרשנות הצופה מכאן.

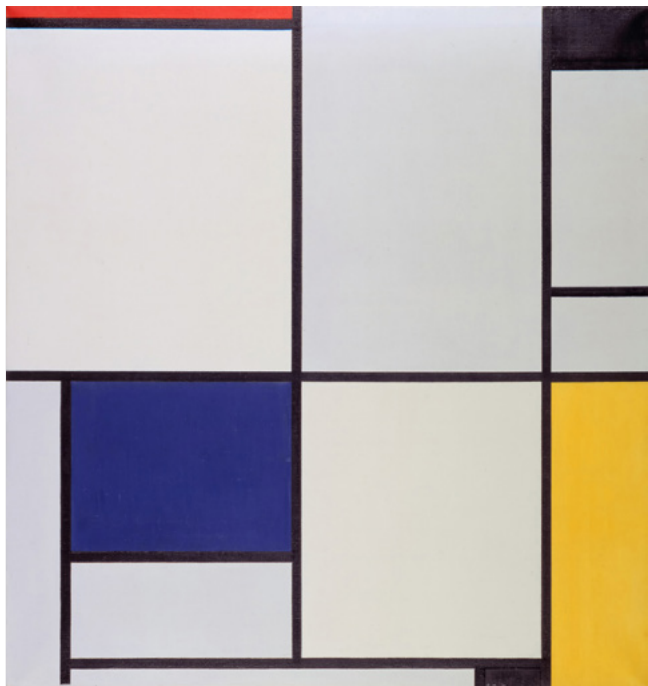
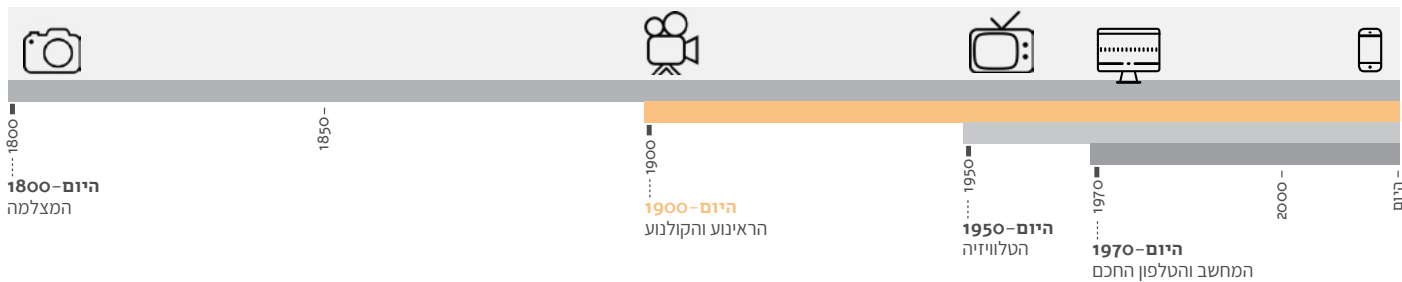
• על עבודותיו של ארון סיסקינד:

<https://www.icp.org/browse/archive/constituents/aaron-siskind?all/all/all/all/0>

שם הכותב: אילן ריזינגר

תאריך: 16.3.19

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



יצירה מכלי מסורתי:  
**לוח מס' 1**  
**Tableau I**

Piet Mondrian, Tableau I, 1921. Oil on canvas, 103 x 100 cm. Municipal Museum, Haag. Photo: Wikimedia Commons, Public domain

שם היצירה: לוח מס' 1 Tableau I	פרטים
שנה: 1921	
מדיה חזותית: ציור	
שם היוצר: פייט מונדריאן Piet Mondrian	
מידות: 100 ס"מ X 103 ס"מ	
טכניקה: שמן על בד	

יצירה זו מורכבת מקווי מתאר שחורים המרכיבים צורות גיאומטריות מרובעות. הקומפוזיציה פתוחה כיוון שקווי הצורות פורצים אל מעבר לגבולות הבד, ויוצרים רושם של התמשכות אינסופית. בתוך חלק מהצורות מתוארים כתמי צבעים לוקאליים ראשוניים - אדום, צהוב וכחול וגם צבע שחור. הכתם הכחול המרכזי ממלא את הצורה באופן מדויק, נראה כי שאר הצבעים גם הם ממלאים את הצורות במדויק, אם כי לא ניתן לדעת זאת בוודאות, כיוון שכל הצבעים האחרים נחתכים על-ידי גבולות הבד. הצבע השחור הוא היחיד החוזר פעמיים. שאר כתמי הצבע מופיעים פעם אחת בלבד.

יצירה זו מדגימה את שיאו של תהליך ההפשטה של מונדריאן, המאפיין את סגנונו הבוגר. היצירה נראית כאילו נעשתה בידי מכונה, ללא מגע יד האמן. הצורות מדויקות, נקיות ויוצרות גריד דו-ממדי המתפרש באופן א-סימטרי לכל הכיוונים. הצבע הלוקאלי ממלא את הצורות באופן מלא או חלקי, ומערכת היחסים הנוצרת בין הצורות וארגונן ובין הצבעים החמים והקרים היא הנושא של היצירה. בעבור מונדריאן, מערכת היחסים הנוצרת מן המפגש של קווים שחורים עם משטחי צבע טהור ובוהק מייצגת את הכוחות היוצרים הראשוניים השולטים ביקום ובטבע כולו.

תיאור ופרטים על היוצר והיצירה

יצירה זו, כמו ברבות נוספות שצייר מונדריאן באותה תקופה, ממחישה את השפה החזותית החדשה שפיתח, המרחיקה את הציור מכל התייחסות אל הממשות ומייעדת לו תפקיד רגשי ורוחני. בכך, ניסה מונדריאן להקנות לציור תפקיד ייחודי בעיצוב השפה והקודים החזותיים של העולם המודרני, כשאת תיאור התנועה, החלל והממשות הוא מותיר בידי הקולנוע והצילום.

הרעיון המרכזי של מונדריאן, הוא כי הציור, המורכב מיסודותיו – קו, צורה גיאומטרית וצבע, יהווה דוגמה ומופת לאומנויות אחרות ויסייע לשחרר אותן מהתלות בחיקוי העולם החיצוני. האומנויות תהפוכנה לישויות עצמאיות המבטאות הרמוניה ויופי, ואת אותם ערכים הבאים לידי ביטוי בדופק החיים המודרני. הסגנון שפיתח מונדריאן יחד עם האמן והאדריכל השבדי תיאו ואן דואסברג (van Doesburg, 1883 – 1931) הביא להקמתה של תנועת הדה-סטייל (De Stijl – הסגנון), שהייתה בעלת השפעה מכריעה על עולם האמנות, העיצוב, האדריכלות ואפילו המוזיקה.

- Piet Mondrian, MOMA  
<https://www.moma.org/artists/4057>
- Piet Mondrian, The Artchive  
<http://www.artchive.com/artchive/M/mondrian.html>
- Piet Mondrian Biography, Olga's Gallery  
<https://www.freeart.com/gallery/m/mondrian/mondrianbio.html>

שם הכותב: נעם טופלברג

תאריך: 25.6.19

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