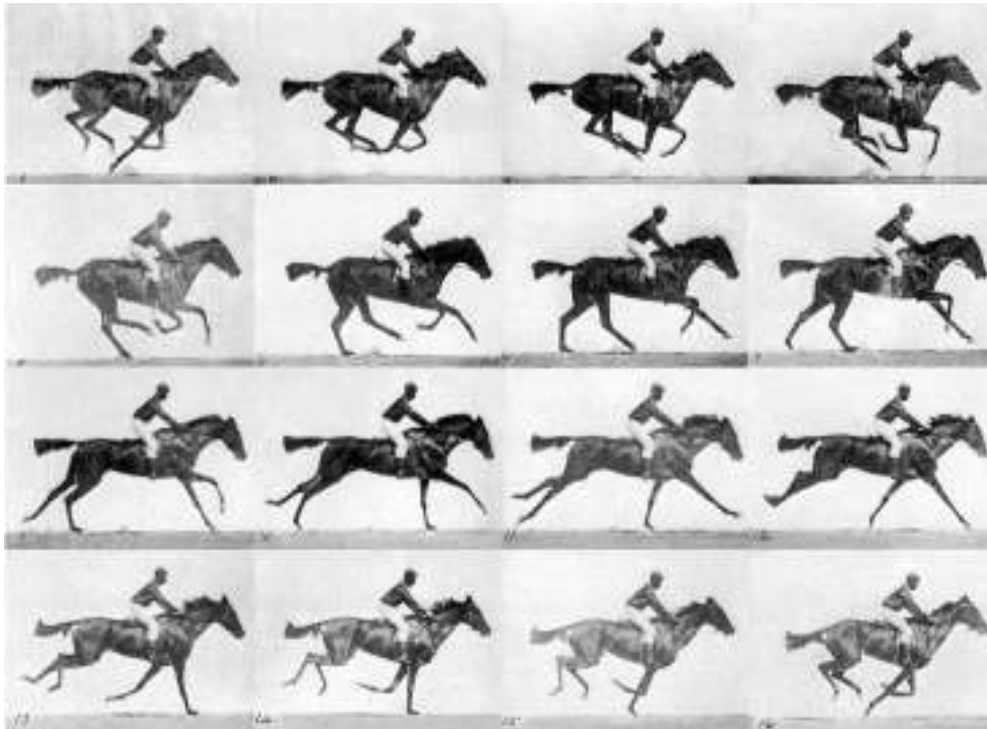




התאחדות הספורטאים הישראלים | XOXI | התאחדות הספורטאים הישראלים

## עבודת גמר באמנות

### מחול מבעד לעדשה: צילום תנועה ומחול לאורך ההיסטוריה



מנחה: עדי שלמון

מגישה: מיכל פורמן

חורף תשע"ח / 2017

מחזור כ"ז

## תוכן עניינים

|         |   |
|---------|---|
| 3.....  | הקדמה.....                                |
| 4.....  | צילום המחול והתנועה.....                  |
| 11..... | אדוארד מייבריג' - Eadweard Muybridge..... |
| 19..... | ניתוחי יצירות - אדוארד מייבריג'.....      |
| 29..... | לואיס גרינפילד - Lois Greenfield.....     |
| 32..... | ניתוחי יצירות - לואיס גרינפילד.....       |
| 41..... | גדי דגון - Gadi Dagon.....                |
| 43..... | ניתוחי יצירות - גדי דגון.....             |
| 53..... | סיכום.....                                |
| 55..... | ביבליוגרפיה.....                          |
| 58..... | נספח יצירות.....                          |

השאלה שליוותה אותי לאורך כל העבודה היא: "האם חשבתם על זה קודם?". האם חשבתם קודם על איך נוצרת התנועה או התייעוד שלה? איך התחיל הקולנוע, שכיום נראה לנו כמובן מאליו? איך נוצר דימוי שמקפיא את הזמן ומנציח תנועה רגעית? שאלות אלו הנחו אותי לאורך העבודה ונתנו לי אפשרות לחשוב על החשיבות של הצילום בחיינו.

בתור תלמידת אמנות, תמיד אהבתי צילום ומחול, השילוב בין השניים הינו שילוב מרתק ומרגש והתפיסה של המחול בצילום הוא יוצא דופן משאר תחומי הצילום. מה שיפה בצילום התנועה בכלל והמחול בפרט, הוא שכל צלם יכול להביא צילום שונה לחלוטין מאותה סיטואציה, צילום אשר יעביר מסר שונה, יראה אחרת ואף לעתים יראה מעין סוריאליסטי, והכל מסיטואציה אחת ויחידה, המובאת מעולם ריאליסטי.

בעבודתי בדקתי את הקשר בין הצילום לתנועה ובין הצילום למחול, וכיצד הצילום בסטילס והצילום הנע מייצגים ומציגים את התנועה בתוכם. ראיתי כי עולם הקולנוע מתחיל באדם מרתק אשר גילה את האפשרות ליצור תמונה זזה ופיתח אותה עד כדי יצירת צילום נע, שכיום אנו מכירים בתור סרטון. האדם הזה הוא - אדוארד מייבריג'. כמו כן נחשפתי לאמנים עכשוויים שעוסקים בתפיסת התנועה בעין המצלמה ומצלמים מחול. לואיס גרינפילד, צלמת אמריקאית אשר מצלמת מחול כביכול מבוים בסטודיו וגדי דגון, צלם ישראלי עכשווי המצלם מחול בתפיסה שונה מהתפיסה הבנאלית של התנועה. זכיתי לצפות בצילומים מרתקים ועוצרי נשימה ולחקור לעומק את תפיסת התנועה בעזרת פרספקטיבות שונות של צלמים מעניינים וכמו כן נחשפתי לעולם שלם וגדול שבלעדיו החיים שלנו היו נראים אחרת לגמרי.

במהלך כתיבת העבודה נתקלתי בקשיים ובתמיכה מאנשים רבים. בראש ובראשונה ברצוני להודות לעדי שלמון שהנחתה אותי לאורך כתיבת העבודה. תודה על התמיכה, הפרגון והאמונה, האוזן הקשבת והרצון לעזור. תודה על כל מה שהענקת לי בתהליך הלא פשוט של כתיבת העבודה. בנוסף על כך אני רוצה להודות לכל צוות מגמת האמנות, על העזרה המקצועית והאישית, על שיחות עידוד וקבלה, לטל שוטנשטיין, לאלה מאור, לשלומי חגי, לזיקו, ולראש המגמה, חיים בן שטרית. תודה למחנך שלי, מנשה שרביט על הנכונות לעזרה והתעניינות בכל עת. תודה לגיל הדר, מנהל הפנימייה שעזר ותמך בכל פנייה ובקשה. תודה לחבריי על התמיכה הרבה והמילים החמות, ובעיקר לשיר עמנואל ונועה אשר שעברו יחד איתי את החוויה הזו. אני רוצה להודות מאוד לאמא שלי על העזרה בכל ועל החיזוקים והפרגונים בכל קושי ומכשול.

## צילום המחול והתנועה

הצילום בתנועה החל זמן קצר לאחר התחלת הצילום עצמו. חוקרים וצלמים החלו לחקור את נושא הצילום ה'קפוא' בין מימד הזמן למציאות, וכיצד התנועה מועברת אל הצופה בצורה הריאלית ביותר. אמנים רבים ניסו טכניקות שונות ודרכים כאלו ואחרות על מנת ליצור מימד זמן ותחושת תנועה בצילום סטילס שלא אז.

בפרק זה אעסוק בתנועה ומחול בצילום על ידי תפיסת הצילום של המחול והתנועה באופן כללי משנות השבעים של המאה התשע עשרה והיום. אדון בתפיסת הפרספקטיבות והתחושות שיוצר צילום של תנועה על הצופה, ומה צילום של תנועה מעביר לצופה.

סוזן סונטאג (Susan Sontag) (הייתה סופרת, במאית קולנוע ופילוסופית) טוענת כי בשנות השמונים, אמנים אשר מאסו באמנות האבסטרקטית כגון ציור ופיסול שכביכול שיעממה אותם, עברו לצלם. הצילום שלא היה חדש אלא חדשני עורר באמנים רצון לנסות אותו ולהתקדם בו. האמנים מצאו נחמה וסיפוק בסוג האמנות שנחשב כביכול קל יותר, מהיר יותר וריאלי יותר מהיצירות המופשטות שדרשו עבודה וזמן רב. בשנות השמונים של המאה התשע עשרה היה מעין רנסנס חזרה להתעוררות הצילום. ההתפתחות והחזרה לצילום נוצרה מההתעניינות באמנות מסוג פחות מפותח מהציור או הפיסול, וכך האמנים עברו לצלם. כמו כן אפשר להבחין ברנסנס נוסף מסוג שונה, הרנסנס במחול, ההתקדמות וההתפתחות של סגנונות ריקוד שונים ומגוונים וההתנתקות מה'ריקבון' של הריקוד הקלאסי והישן שחוזר שנים על גבי שנים אחורה. ניתן לראות בשנים אלו את הריקבון וההתיישנות שבבסיס המחול וההתקבעות על סוג ריקוד ספציפי, לדוגמה הבלט.<sup>1</sup> כמו האמנות ה'בנאלית' כביכול, גם במחול הריקוד הבנאלי החל לשעמם את הרקדנים.

למרות הדעות הרווחות, החזרה לצילום היא אינה מטעם עצלנות בלבד אלא מכיוון שהאמנים הבינו כי הצילום מספק תמיד. הצילום הוא אבסטרקטי, אך הוא עדיין משדר תחושה ומעביר את הרגשותו של האמן על ידי תפיסת המציאות כפי שהיא. לעיתים יש אף צילומים המדהימים את הצופה עם מציאות שונה משהכיר, צילומים שכביכול משחקים עם המציאות וגורמים לה להראות סוריאליסטית, באמצעות הצילום, שנחשב ריאלי, ומראה את המציאות בצורה אותה אנו מכירים, בעלת אובייקטים המוכרים לנו ותחושות שמוכרות לנו, ועם זאת יכול להראות אחרת. הצילום הוא מדויק ומעביר רגע אותו האמן ניסה לשמר ולהנציח, בין אם הכוונה או הפרשנות של הרגע הם מדויקים או לא. בצילום קיימות סתירות רבות בין תענועי ראייה למציאות למשמעות והבנה.

ניתן בעצם לומר כי הציור הוא האידאה והצילום הוא הסנס - החוש. יש שיטענו בנוסף על כך כי על אף שהאמנות מנסה ליצור את "הטיהור העצמי" באדם אין זאת המציאות.<sup>2</sup> הצילום הינו האמנות החושנית, שמעבירה את התחושות בדרך שיותר מוכרת לצופה, מכיוון שהצילום משקף את העולם בו אנו חיים וקל לנו יותר להתחבר אליו. לכן, גם אם הצילום הוא אבסטרקטי ומופשט הוא עדיין מרגש, מעביר תחושה ונותן לצופה הרגשה של קרבה. החזרה לצילום היא בעצם

---

<sup>1</sup> Roger Copeland, "Dance, Photography, and the World's Body," *Performing Arts Journal* Vol. 6, No. 1 (1981): p. 91.

<sup>2</sup> Copeland, "Dance, Photography," 1981. p. 92.

התגלות הצילום מחדש ולא הפנייה אל האמנות הקלה יותר. כאשר הצילום התפתח להיות אמנות שווה לאמנות הקלאסית, האמנים הבינו כי הצילום באמת שווה להם. כלומר שאין הצילום התפשרות אלא מציאה של אמנות נוספת. הצילום הינו אמנות המעבירה רגש ישיר בעזרת שימוש בתנאים מהעולם שלנו, מה שגורם לצופים להתחבר בקלות יותר על ידי רגשות. צילום המציג דבר שקרוב לאדם אחד, יהיה לאותו אדם קל להתחבר אל הצילום רגשית ולהבין אותו, לעומת ציור שהתפעלות נעשית מכישרון ומפרשנות.

הריקוד מתאר את גוף האדם ואת התנועה כעצמים בלתי נפרדים אחד מהשני ובלתי נפרדים מהנפש. הרקדנים מתארים את העולם שלנו ומה שמתרחש בו, סיטואציות מסוימות וריקוד שמחובר לאדם. בכך אנו יכולים לראות ולהסיק כי הצילום של הריקוד והרקדן מתאר לנו את ההקפאה של הרגע החושני - הסנס ומראה לנו את הצד החומרי של העולם שלנו דרך התנועה הסנסואלית של הריקוד.<sup>3</sup>

יש דעות המתנגדות לדעות אלה, הטוענות כי בשונה מהדעות המאמינות כי צילום הוא חלק בלתי נפרד מהאמנות, ומאמינים בדיוק להפך, כי הצילום הוא תוצאה ותגובתה הכביכול עצלנית של האמנים בשנות השמונים שמאסו בציור ולא רצו לעסוק יותר באבסטרקט אלא באמנות פשוטה וקלה יותר, ולכן חזרו ויצרו את הצילום מחדש - כמעין רנסנס. כמו כן ניתן לראות התעוררות מחדש של התנועה בצילום והריקוד בצילום. אנו רואים את הריענון שנוצר בריקוד בפני עצמו, יצור הריקוד המודרני אל מול הריקוד הקלאסי והבלט. רוג'ר קופלנד (Roger Copeland) טוען כי ההתחדשות היא בעצם הרצון לסנס אל מול האידיאה. הריאליזם של הגוף אל מול החוסר ריאליזם של המחול.<sup>4</sup>

כמו כן, יש שיגידו כי הצילום הינה דרך מקורית ואוטנטית להראות ולהציג לצופה את המציאות, את העולם שלנו. הצילום מוערך על ידי היכולת שלו לשכפל את העולם ולהציג את הרגע שלא יחזור, אך תמיד יהיה בתמונה שנלקחה באותו רגע. הקיפאון של הרגע, הצילום, מעביר את התחושה של הדמות ואת מה שהצופה מרגיש ורוצה להרגיש בו ברגע, פה כוחה של התמונה המצולמת בתנועה. עצם העובדה שהרגע קפא ונותן לנו תחושה של חוסר זמן, מרגישה לצופה כנצח.<sup>5</sup>

אחד הצילומים הראשונים בעולם שנוצרו בצילום של התנועה החופשית, כלומר, ריקוד ופעולה חופשית של האדם/דמות הוא הצילום של ארנולד גנת' (Arnold Genthe) (צלם גרמני אמריקאי) שמראה לנו את הפשטות שבצילום. הצילום של אנה פבלובה, הבלרינה מראה לנו את התנועה שבצילום, התנופה הקפואה בזמן, בדיוק את מה שאנחנו מדברים עליו.<sup>6</sup> ניתן לראות את הצילום הזה בכמה דרכים. יש שיגידו כי מעבר לצילום לא ניתן לדמיין שהתנועה הינה דינאמית וקשה

---

<sup>3</sup> Copeland, "Dance, Photography," 1981. p. 93.

<sup>4</sup> Copeland, "Dance, Photography," 1981. pp. 94-95.

<sup>5</sup> Matthew Reason, "Still Moving: The Revelation or Representation of Dance in Still Photography," *Dance Research Journal*, Vol. 35/36, no. 1-2 (2003-2004): pp. 43-45.

<sup>6</sup> ראה נספח יצירות (מספר 1).

Arnold Genthe, Anna Pavlova Dancing, 1915.

לרקדנית שנראית נינוחה וכמעט בתעופה מושלמת בצילום. לדעתי, כאשר אני מסתכלת על הצילום, אני רואה את הריקוד שמאחוריו ומחכה שימשיך. הצילום בתנועה שכביכול מראה לנו את העולם ומשקף אותו, מתעתע בעיניו של הצופה ונראה לנו מציאות מעט שונה ממה שבאמת מתרחש, אמנם העולם הוא אמיתי והדמות אכן קיימת אך התחושה שמעביר לנו הצילום אל מול הסיטואציה שהתרחשה באותו הרגע אינם לגמרי חופפים ויש אף שיטענו כי שתי הסיטואציות שונות



לחלוטין.

עם ההיסטוריה של הצילום נוצרה התפיסה של הצילום בתרבות והדרישה של התרבות לפתח את הצילום במקביל אליה. השאיפה לתגובה בעזרת הצילום נראה לעולם בצורה בה העולם משתקף ומשתכפל בצילום עצמו. האמונה של הצילום היא הצגת העולם כפי שהוא, באידאל כמובן, ולשקף אותו בשלמותו אל הצופה, להעביר לצופה את הסיטואציה ואת העולם בו הוא חי במדויק.<sup>7</sup> אנו רואים את ההבדל והקשר שבין הצילום לריקוד לבין הפיכת הצילום לריאלי, למציאות שקרובה לצופה ומוכרת לו. אולם, עדיין ישנם צילומים בהם המצלמה עצמה משפיעה, צילומים בהם נראה ריקוד ללא תנועה. לכן, צילומי המחול צריכים להיות מצולמים בטכניקות מסוימות כדי שהדיוק שבצילום יתפס ויצרו את תחושת התנועה הזו שהצופה מחפש בצילום. הצילום צריך להעביר את תחושת התנועה שמתרחשת בהופעה של הריקוד עצמו ולתת לנו הרגשה של תזוזה מתמדת בצילום.<sup>8</sup>

כיום אנו מכירים עוד טכניקת צילום ידועה, שחיינו בלעדיה היו נראים שונים לחלוטין, אפשרות צילום מוכרת, ההסרטה, הוידאו. ההשוואה שנוצרת עקב ההסרטה והסטילס נותנת לנו קנה מידה אל עולם הצילום, הטכניקות השונות והדעות של הצלמים עליהם. צילומי הסטילס מקפיאים את הרגע ומשמרים את התנועה הנצחית בריקוד באותו הרגע ונותנים לצופה הרגשה של תנועה נצחית ללא מימד זמן. לעומת הסטילס, ניתן לראות את הסרטת הופעות הריקוד כאשר הצופה רואה את כל ההופעה במלואה עם מימד זמן ברור, עם התחלה, אמצע וסוף כשהכל ברור אל מול הצילומים שהם יותר מסתוריים ויוצרים תחושה של שאלות שנשארות באוויר. יש הטוענים כי הצילום בסטילס אינו יכול לתפוס את התנועה שהוידאו יכול לתפוס ולכן הוידאו מעביר את תחושת המחול בצורה הטובה ביותר. אולם, יש שיטענו בדומה למת'יו ריסון (Matthew Reason), במאמר שפרסם, שלדעתו הצילומים בסטילס עדיין טובים יותר מכיוון שהם משאירים את הדמיון וההשלמה לצופה ובכך הוא חושב על העבודה בצורה מעמיקה, לצופה יש מידת מעורבות מסוימת בצילומי הסטילס, לעומת וידאו שניתן לראות ולהבין בצורה שהיא לרוב מידית.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Reason, " Still Moving," 2003 - 2004. pp. 46-47.

<sup>8</sup> Reason, " Still Moving," 2003 - 2004. pp. 47-48.

<sup>9</sup> Reason, " Still Moving," 2003 - 2004. p. 49.

הצילומים בסטילס מסמלים דמיון וזיכרונות של הצלם או המצולם. הוא מסביר בכך שלצילום יש יותר כוח מעל ההסרטה. הצופה יכול לקחת את צילום הסטילס לעולם שלו ולחשוב מה הצילום משקף בשבילו.<sup>10</sup> יש שיגידו כי מטרת הצילום בתנועה מעוררת השראה, ותפיסת הצילום בתנועה גורמת לכך.

כמו בתנועה בצילום שראינו עד עכשיו, צילום ריקוד ומחול, יש סוגים שונים של תנועה במרחב ובמישור כאחד. אנו יכולים לראות את הצילום בתנועה עובד גם בעולם המדע המדויק. התנועה של כל מיני עצמים והשימוש בצילום בתוך מחקרים ועבודות על מנת להוכיח דברים שלעיתים דורשים תזוזה. ניתן להבחין במרתה בראון (Marta Braun), בראון הינה חוקרת ומרצה המתגוררת בטורונטו, קנדה, ועוסקת בתחקירה באטיין ז'ול מארה (Étienne-Jules Marey), שהיה מדען צרפתי רב תחומי, שעסק ותרם לעולם הצילום והסינמטוגרפיה בשל עבודותיו להנפשת צילומים (המצאת הכרונופוטוגרפיה). ובאדוארד מייבריג' (Eadweard Muybridge), עליו ארחיב בהמשך. השניים, על אף שתפקידם שונה, עוסקים בעניין דומה, התנועה ותפיסת התנועה על ידי הצילום. מייבריג' עוסק בתנועה בה אנו נתקלים ביום יום, תנועה של ספורטאים, רקדנים, מטלות רגילות שאנו עושים כל יום. לעומתו, ז'ול - מארה, כאשר ראה את צילומיו של מייבריג' החל להתעניין בתנועה שצילם מייבריג' ולא בצילום עצמו. ז'ול - מארה חקר את התנועה על פי הצילום ובכך השתמש בצילומיו של מייבריג', ובכך ניתן לראות את הקשר המובהק בין השניים. ניתן לראות צילומים של ז'ול - מארה המציגים אדם הולך או רץ. במבט ראשון לא ניתן להבחין כי מדובר באדם, אך בהבנה של התנועה ובהצגתה באופן שבו הציג אותה ז'ול - מארה, ניתן להבחין כי התנועה ממומשת בגוף הנע בצילום.<sup>11</sup>

בראון מסבירה כי הרצון והניסיון לתפיסה של תנועה במרחב על ידי צילום החל כבר עם התחלת הצילום עצמו במאה ה-19. עצם העיסוק של בראון הוא ההצבה של התנועה בצילום אל מול התנועה המדעית, הפיזית. אנו רואים את ההצלבה שבין המדע לבין הצילום בתמונה. כלומר, אנו רואים שהצילום בפני עצמו מייצג את האמנות של הצילום, אך אם אנו מסתכלים על מה שצולם, יכול הצילום גם לשמש למטרות חקר ומדע מדויק. התמונה תופסת את התנועה הפיזית המדויקת והמפורטת בצילום. כמו כן, ההסבר המדעי הוא ההוכחה לתנועה. כמו שניתן לראות בתחקירה של בראון על מייבריג', התנועה בצילומיו מאוד מפורטת ומראה לנו, הצופים בצילום כיצד התנועה מתבצעת ועונה לנו על השאלה, מהי תנועה, ואיך היא נוצרת. כך אנו רואים שהתנועה והצילום של התנועה שייכים למדע ולאמנות כאחד.<sup>12</sup>

התנועה מתחילה במדע, ובהוכחת התנועה על ידי המדע. ההקפאה של הזמן והתנועה על ידי האמנות מראה לנו את התלות הנוצרת בין השניים.<sup>13</sup> המדע נותן לנו את האפשרות של להוכיח האפשרות של התנועה. לדוגמה הצילום של מייבריג' "סוס דוהר", שנוצר על ידי השאלה של לילנד סטנפורד, האם בשעת דהירתו, רגלי הסוס כולן נמצאות באוויר? סטנפורד חשב שכן, אך לא הצליח להוכיח זאת ולכן ביקש ממייבריג' שיוכיח לו זאת תוך כדי תנועה וצילום התנועה במהלך

<sup>10</sup> Reason, " Still Moving," 2003 - 2004. pp. 49-50.

<sup>11</sup> ראה נספח יצירות (מספר 2).

<sup>12</sup> Reason, " Still Moving," 2003 - 2004. p. 51.

<sup>13</sup> Reason, " Still Moving," 2003 - 2004. p. 52.

הדהירה.<sup>14</sup> מכאן אנו יכולים לראות כי גם המדע אינו יכול היה להסתדר לולא האמנות, הצילום של מייבריג' של תנועת הסוס. התנועה שצילם מייבריג' היא אינה תנועה שעין הצופה הרגילה הייתה יכולה לראות ללא שימו שבעדשה ובצילום. ובכך המחקר הזה, והידע הזה אינו היה יכול להתקיים.

אנו רואים דוגמא נוספת שאנחנו יכולים להשוות למייבריג' ולז'ול - מארה, דוגמא המתארת את התלות של המדע החוקר את התנועה בצילום בתנועה. הפרופסור, הרולד אדג'רטון (Harold Edgerton). אדג'רטון הפך את הסטרובוסקופ (מכשיר למדידת תנועה וצפייה בעצמים נעים) ממכשיר מעבדה לא מאוד מוכר שלא משתמשים בו אל מחוץ למעבדה ולחקר למכשיר בעל שימוש נפוץ. כמו כן הוא תרם לאפשרות הצילום בעומק האוקיאנוס על ידי פיתוח הסונאר. אדג'רטון יוצר צילומים של עצמים בתנועה, עצמים כמו תפוח, כדור אקדח, חלב וכדומה. הוא למעשה מראה את התנועה שבשינוי הצורה של עצמים שמוכרים לכולנו. לדוגמא אנו רואים את היצירה של אדג'רטון, מבין יצירות מפורסמות רבות שצילם, שבה הוא יורה בתפוח ומצלם את השינוי בצורת התפוח, ואת הכדור חודר דרך התפוח.<sup>15</sup>

אדג'רטון מציג את התנועה של מה שהאדם איננו רואה בראייה רגילה, התנועה שברגע מסוים שמעבר ליכולת האדם להבחין בו. הוא מנציח את התנועה ומדגיש את מגבלות האדם ביחס לתנועה שמעבר לראיה.<sup>16</sup> כמו בשימוש של ז'ול - מארה בצילומיו של מייבריג' על מנת להוכיח את התנועה במחקרו, אפשר לראות בבירור את השימוש של אדג'רטון בצילום לשם המדע.

כמו כן, יש דעות רווחות לגבי תפיסת הזמן בצילום התנועה בסטילס. יש שיסבירו את הצילום בתנועה כתפיסה נצחית של הרגע, לא תפיסה של התנועה עצמה, אך עם זאת מגשים את המטרה של ייצוג התנועה המתמדת במימד הזמן. ריסון מציין כי צלמים המצלמים מחול ותנועה מייצגים את ההרגשה של התנועה ואת הנצחיות של הריקוד המתמשך לעיני הצופה בצילום, על ידי שיער או בד וכדומה. שיער מתעופף בתנועתיות מראה לנו את הרגע בו הרקדן או הרקדנים החלו לזוז. כמו כן בד מתפתל או נותן הרשה של תזוזה. שיער או בד, כאשר רואים את התחושה והטקסטורה של התנועה בהם, מיד ניתן לזהות כי הצילום עצמו קפוא ולא זז ברגע, אך הדמות שצולמה הינה נמצאת בתנועה מתמשכת שאיננו יודעים מתי החלה ומתי תסתיים.

ריסון נותן כדוגמא לצלמים המצלמים ריקוד את לואיס גרינפילד (Lois Greenfield), עליה אני ארחיב בפרקים הבאים. גרינפילד היא צלמת המצלמת ריקוד מבנים בסטודיו, וכמו כן, כריס נאש (Chris Nash). הוא מדגים את צורת הצילום והתנועה שמוצגת בצילום על ידי הנצחת התנועה, כמו גרינפילד.<sup>17</sup> ניתן לראות את יצירותיו של נאש, בהן מוצגות דמויות באוויר. לכאורה, הצופה יודע שמעבר לתמונה הייתה זו קפיצה או תנועה רגעית שגרמה לאפשרות שהדמות תראה כך. עם

<sup>14</sup> ראה נספח יצירות (מספר 9).

<sup>15</sup> ראה נספח יצירות (מספר 3).

<sup>16</sup> Reason, " Still Moving," 2003 - 2004. p. 51.

<sup>17</sup> Reason, " Still Moving," 2003 - 2004. p. 57.





Lois Greenfield, David Parsons, 1986.

זאת, כשהצופה מתבונן בצילום כזה, בו הדמות נראית כמעין "עפה" יש את התחושה שהדמות באמת מרחפת.<sup>18</sup> עין הצופה המתבוננת בצילום תראה את הרגע המרגיש שהוא נמצא שם כבר זמן מה לפנינו ויישאר אחרינו. הנצח שמסמלת התנועה היא בלתי נתפסת לאדם הצופה ביצירותיהם של נאש, גרינפילד ורבים המצלמים באופן דומה.

נאש ביצירותיו נותן תחושה מבלבלת אך עם זאת מרתקת. בצילומים שלו בדומה לכאלו של גרינפילד<sup>19</sup>, ישנן דמויות הנמצאות באוויר, ומכך נוצרת תחושת בלבול בצופה מכיוון שהדמות נראית עפה, אך עם זאת הצילום הינו ריאליסטי והצופה מבין כי הדמות אינה יכולה לרחף מעל לאדמה. הצל של הדמות גורם לתעתוע בעיניו ובמוחו של הצופה. הצילומים של נאש גורמים לצופה לבלבל ותהייה, ובעיקר לתחושת סיפוק, מכיוון שנאש כביכול עלה על כוחות הטבע בהיותו גרם לאדם לרחף, לכאורה.<sup>20</sup>

כמו גרינפילד, נאש מנסה לצאת אל מעבר לגבולות ההיגיון, אל מחוץ למסגרת שהאדם חושב עליה. התנועה מרתקת את הצלמים עד שהם נהיים אובססיביים לתנועה בעצמם ומנסים ליצור אותה כל הזמן ולתפוס את הבלתי אפשרי. התנועה הינה מהפנטת, כמו גוף האדם, והשילוב בניהם גורם לצלמים לנסות ולמתוח את גבולות הבלתי אפשרי. צלמי הריקוד, התנועה, המחול וכדומה, בעצם מנסים ככלל להציג לאדם את הדברים שהאדם אינו יכול לראות בעצמו, או אינו יכול לתפוס בעין אנושית. חשוב לאמנים לצאת מתחושת הזמן והמרחב אל מקום הנותן להם ולצופה לבחון את הנצח של הזמן ואת נצח התנועה של הדמויות או העצמים שהם עצמם צילמו, בעולם שלנו. האמנים לוקחים את גבולות המסגרת של הצילום והופכים אותה למסגרת ללא גבולות. זאת כמובן סתירה שניתן לראות כי האמנים הופכים למציאות-האינסופיות שבתוך גבולות הסוף. כמובן שמעבר לתמונה ולצילום הכל הגיוני, אך החוויה המועברת, מעולם המידע הידוע והברור אל הצילום המייצג את הלא ברור והלא נודע, משהו שהאדם אינו יכול לתפוס או להבין, גורם לתחושת אי נוחות ולתחושת עליונות מבחינת הצילום.<sup>21</sup>

צילום באופן כללי הינו התפיסה של המרחב והיצירה של משהו שיכול לייצג את המציאות כמו שהיא בצורה מדויקת או יכול לייצג את הרעיון של המציאות כמו שהאמן או כמו שהצופה רואים זאת. כשאנו מסתכלים על ריקוד בתנועה, אנו רואים את מה שהאמן ניסה להעביר, בין אם זה התנועה הנצחית או הרגעית, הרגש או חוסר ההבעה וכולי.

<sup>18</sup> ראה נספח יצירות (מספר 5).

<sup>19</sup> ראה נספח יצירות (מספר 4).

<sup>20</sup> Reason, " Still Moving," 2003 - 2004. p. 58.

<sup>21</sup> Reason, " Still Moving," 2003 - 2004. p. 61.

צילום בתנועה תופס את הרגע ומקפיא אותו, לוקח את הדרך בה הרגע מתבצע ומקפיא אותו, מסמל את הרגע ואת המעבר שבין הזמן, מה שריסון מנסה להעביר במאמרו הוא שהתנועה היא נצחית ושהאמנים המצלמים תנועה וריקוד באופן ספציפי מנסים להעביר תחושה של חלל ללא זמן וללא תחושת סיום אלא תחושת נצח. הצילום בתנועה הוא לא רק ריקוד ולא רק תנועה ספורטיבית כמו שאנשים יכולים אולי לחשוב, אלא כמו שריסון מציג הצילום יכול להיות גם שינוי של אובייקט על ידי הריסתו או על ידי שינוי צורתו.

ניתן גם לראות בצילום את הצד המדעי של האמנות, כלומר, את הצד הטכני של התנועה, הצד הפיזי. התנועה מתרחשת על ידי הסברים פיזיקאליים ומדעיים שהם בלתי נפרדים מהצילום ומהתנועה, והתנועה והצילום בונים אותם. ריסון גם מציין את ההוכחה של התנועה על ידי המדע וגורם לנו לחשוב על התנועה אותה אנו מבצעים על ידי האמנות. הצילום יכול להיות מדעי, יכול להציג את תנועה או לייצג את התנועה בפירוט כמו הצילומים של מייבריג' או יכולים להיות תנועה רציפה, יכול להיות רגע שהאדם לא דווקא יכול לקלוט באמצעות העין האנושית אך עם זאת זו עדיין תנועה רציפה בצילום.

העין לא תמיד רואה את מה שהעדשה רואה, בעיקר שמדובר בתנועה שמתחרשת כל כך מהר שלאדם קשה לתפוס ואפילו לא אפשרי לתפוס לפרטים את הסיטואציה, מה שהמצלמה יכולה לתפוס.

## אדוארד מייבריג' - Eadward Muybridge

אדוארד מייבריג' נחשב לאמן והצלם שהחל לעסוק במדיום הצילום העוסק באופן ישיר בתנועה. מייבריג' נחשב לאחד האמנים החשובים בתחום הצילום לאורך ההיסטוריה והטכניקות שפיתח השפיעו על הצילום במשך השנים.

בפרק זה אעסוק בהתפתחות של הטכניקה של מייבריג', עבודותיו, מחקריו, הצילומים המפורסמים שלו וההשפעה שלהם על יוצרים, צלמים ואנשים העוסקים באמנות וקולנוע הבאים אחריו, בתקופות שאחריו ואפילו בעתו ובזמנו של מייבריג'. ההשפעה שלו ששינתה את הפרספקטיבה על אשליית התנועה בצילום וקולנוע.

מייבריג' היה אמן שפעל במאה ה-19 וה-20 שהמציא טכניקה של חקירת תנועה המורכבת מסדרות של תמונות נרדפות שמונחות כגריד על דף ויוצרות אשליה של תנועה בעזרת צילום. הטכניקה שהמציא, כיום הינה אחת הטכניקות היותר מועילות בעולם, אם בסרטי קולנוע, מצלמות בטלפון הנייד, סדרות וכולי. ניתן לומר כי בלי העבודות, הניסויים והחקר של מייבריג' עולם הצילום היה נראה אחרת לגמרי והעולם כולו היה נראה שונה ממה שהוא נראה כרגע.

כיום, אם נבחין בכך, אנו יכולים להבחין בחיי היום יום שלנו בחשיבות התנועה וחשיבות התנועה בצילום. כל אחד ואחד מאיתנו רואה סרטים, סדרות ותכניות בלי לחשוב אפילו כי פעם לא ניתן היה לתפוס את התנועה כמו שהיא. כיום, אנו יכולים לראות את התנועה בפעולות שנראות לנו כה פשוטות, שאז לא ניתן היה להציג אותן בצורה כזו כלל. פה אנו מוצאים את מייבריג' ואת מחקריו נכנסים לעולם ולחיי האדם. אנחנו יכולים לראות כיום את השימוש של יוצרי סרטים וסרטי אנימציה בטכניקה של מייבריג' ואת המקום של אנימציה אל מול סרטים בשימוש של הטכניקה שיצר.

בעבר, כשמייבריג' רק עלה עם דעותיו ופיתוחיו היו דעות רבות שחלקן סתרו את השנייה. ההשוואה של צילום התנועה אל מול צילומי הסטילס שהיו רגילים אליהם באותה תקופה, יצרה מקום לוויכוח על הדבר החדש והלא מוכר שהתפתח. משהו מאוד ברור ומאוד מובן, התנועה, אך בצורה שמעולם לא הייתה מכוונת אל התנועה, אלא הייתה ידועה בעת היותה קפואה מלכת, הצילום. חלק מהדעות תמכו יותר בכניסת הטכניקה של מייבריג' והצילומים אל עולם הקולנוע וחלקן האחר של הדעות טוענות כי צילומי הסטילס אמורים להשאר בגדר הצילומים ולא יותר מכך.

בתקופת מייבריג' אפשר לראות את דעתם הישירה של כמה מהאמנים והצלמים שעבדו בצורה פעילה בצילום. כמה יוצרי סרטים ויוצרי קולנוע ואנימציה המשתמשים במייבריג', בין אם בצילומים שלו, בטכניקה שלו, במכשיר שפיתח - זואופרקסיסקופ וכולי, אנו רואים את דעתם בנוגע למכשיר. הזואופרקסיסקופ הינו מכשיר המכיל בתוכו דיסק זכוכית שעליו הודבקו צילומים או ציורים שמסתובב על גבי מעין דסקית שגורמת לו לנוע במהירות. כל זה מופיע על מסך שנמצא אל מול המכונה ומוקרן עליו באמצעות אור.<sup>22</sup> כך הדמויות נראות זזות בזכות המהירות

<sup>22</sup> Paul Hill and Stephen Herbert, "Eadward Muybridge and the Kingston Museum Bequest," Film History Vol. 10, No. 1 (1998): p. 98.

שבה הדיסק מסתובב והדרך שבה המכשיר עובד, מה שגורם לאשליית התנועה על ידי רצף של צילומי סטילס.

עם השנים אנו רואים כיצד סרטים משתמשים בשיטתו של מייבריג ומפתחים אותה ככל שעובר הזמן והטכנולוגיה מתפתחת. ניתן לראות כמה סרטי מחווה שיוצרים יצרו עם הזמן שיוצרים את האשלייה כפי שהיא הייתה בתקופתו של מייבריג' ועל ידו. כפי שניתן לראות את סרטו של דייוויד האנסון (David Hanson), יוצר סרטים שעשה את הסרט "מחווה למייבריג" "Homage to Muybridg" בשנת 1972. בסרט שלו הוא משתמש בטכניקה של מייבריג' ובצילומים של מייבריג.<sup>23</sup> הסרט מבוסס על הטכניקה של ייצור האשליה של התנועה מצילומים בלבד. האנסון לוקח צילומים של מייבריג', ומתמקד בעיקר בצילומי נשים עירומות או חצי לבושות, ויוצר כמה סצינות חלקי סרט המבוססים על הצילומים הללו. הצילומים מופיעים בזה אחר זה ברצף כך שהתחושה שקוראת כשהם מוצגים היא תחושת תנועה של הדמות המופיעה בצילומים. בין כל רצפי התמונות בתנועה מופיעות הכותרות של רצפי הצילומים, לדוגמא, "אישה מרימה ילד", "אישה מרימה חצאית" וכולי.<sup>24</sup>

הרעיון הוא ההצגה של השיטה היוצאת מן הכלל של מייבריג', ולהראות לקהל את תחילת הקדמה ותחילת אמנות הקולנוע שכולם נהנים ממנה בעולם המתקדם. לעיתים, אנשים שוכחים ששנים קודם לכן, פעולה מסוימת לא התקיימה והיה צורך להמציא אותה.<sup>25</sup>

בימינו, יש סרטים על חייו של מייבריג, על פועלו ועל היווצרות המכשיר שיצר. סרטים כמו סרטו של טום אנדרסון (Thom Anderson), "Eadward Muybridge: Zoopraxographer", 1974, הסרט הינו סרט ביוגרפי באורך מלא על הקריירה של מייבריג' המובנה מדמויות שברקע יש קריינות המסבירה את הסרט עצמו. בסרט ניתן לראות יצירה מודרנית מחדש לתשואול הקולנוע עצמו. הסרט צולם, גם כן, על מנת להבין את פועלו של מייבריג' בצורה שונה מסרטו של האנסון. הביוגרפיה של האדם, מה שהביא אותו לחשוב בצורה מסוימת, מה שהביא אותו לצלם ולחשוך בצורה כזו בתנועה ובניסיון לייצג את האשליה שלה בצילום. דברים שלא נבחין בהם אלא אם כן נחפש אותם, הכוונה של האמן. סרטים נוספים נוצרו מתוך השראה ממייבריג' ומתוך השראה מהזואופרקסיסקופ. למשל, סרטו של ג'יימס שלדון (James Sheldon), "Muybridge: Motion Studies", 1991. הסרט של שלדון שנעשה בלייזר דיסק (תקליטור וידאו אנלוגי, סיפק פורמט וידאו ביתי) ונוצר למטרה מלמדת. השראתו נוצרה ממייבריג' וטכניקת צילום התנועה שלו. מלבד הדרך בה נוצר הסרט שהסתמך על מייבריג', ניתן לראות בסרט עצמו צילומים שלו. בסרט שיצר שלדון נראה עבודות מוצגות ועבודות של מייבריג' שפורסמו, כולל עבודות מספרו "Human and Animal Locomotion".

הסרטים מתבססים על תנועה בטכניקה של הקולנוע, סרטו של אנדרסון בעזרת צילומים וסרטו של שלדון בעזרת סריקה של העבודות הכלולות בסרט של מייבריג' ויצירת תנועה חלקה בעזרת

<sup>23</sup> Amy Lawrence, "Counterfeit Motion: The Animated Films of Eadward Muybridge," Film Quarterly Vol. 57, No. 2 (2003-2004): p. 15.

<sup>24</sup> Lawrence, "Counterfeit Motion," 2003-2004. p. 16.

<sup>25</sup> ראה נספח יצירות (מספר 6).

מחשב. המחוות השונות למייבריג' באות להדגים ולהראות את הבסיס להרבה דברים המובנים לאדם היום, דברים שחלק מהאנשים אינם מבינים או מכירים את הבסיס של התחלתם, שהחלה שנים קודם לכן.

אנו רואים את הדמיון בסרטי המחווה שנוצרו למייבריג', אך אם לרגע נבחין בשוני ביניהם, השוני בטכניקה והשוני בפרספקטיבה שלהם על מייבריג' נראה את ההשפעה הזו שקיבלו היוצרים ממייבריג', השפעה המגיעה מן הטכניקה של ייצור אשליית התנועה וממחקריו העוסקים בתנועה, השפעה שונה שכל אחד מהם לקח בצורה אחרת ויישם על סרטו שלו, הטכניקות שבהן הם משתמשים לסרטים שלהם.

שלדון דוגל בשלמות, באידיאליזציה של הסרט והעבודה, בתנועה חלקה ורציפה ללא פגמים, חוסר תחושת הזמן והחלל בסרט. כמו כן הוא מעריך סוגד ומאמין במדע, ופועל לפי זה ובעקבות חוקי המדע ותחושתו. לעומתו אנדרסון מדגיש את הפגמים ורוצה להראות אותם, הוא מאמין בשלמות שמגיעה מן הפגמים שהוא מראה וכשהוא מדגיש את החללים השחורים שקיימים בין הצילומים הנעים ברציפות, ומשחק עם אור וחושך באופן ברור לנראות הצופה, הוא תופס את תשומת ליבו. הוא דוגל בתחושת ההיסטוריה בסרטו ומדגיש את תחושת הזמן ההיסטורי בצילומים של מייבריג' ולא מאמין בפולחן האמונה.

ההבדל המשמעותי בין השניים הוא - שלדון מאמין במייבריג', ואנדרסון לא. אנדרסון מאמין כי מייבריג' הוא שרלטן שעוסק בעסקי השעשועים ומשנה את עצמו, את שמו ואת דרך עבודתו בהתאם למקום בו הוא נמצא והחברה איתה הוא עובד (מייבריג' שינה את שמו מספר פעמים במהלך חייו בעת שינוי מקום מגוריו או עבודתו, יש שיגידו על מנת שיוכל להשיג את ליבו של הקהל). לעומתו, שלדון תופס את שינוי שמו ודרכו של מייבריג' בתור האופציה והיכולת לעשות מספר דברים, למשל עיסוקו במספר תחומי עניין ויכולתו לחשוב על מספר דברים על מנת לקדם את הטכניקה שלו.<sup>26</sup> שני יוצרי הסרטים, לוקחים את מייבריג' כבן אדם ומחברים אותו לאמנות שלו, לעבודות שלו, הם מאמינים כי הדברים קשורים ולכן הם עוסקים בו. הדרך שבה אדם עובד או מפתח דברים, קשורה לעצם היותו אדם ואיזה אדם הוא בכלל. וכמובן ששניהם, בעת היותם אנשים שונים, לוקחים את אותן עובדות למקומות שונים ולדרך אמנות והסרטה שונה.

לאורך ההיסטוריה אנו מוצאים כי ההפיכה של צילומים שיוצרים אשליה של תנועה לתנועה ממשית בעזרת עזרים טכנולוגיים מודרניים נעשים בעזרת היוצרים. לדוגמא, אייל שרץ בגן החיות בין העצים ויש אדם היוצר ומצלם מספר צילומים ומציג אותם ברצף, הם יוצרים תנועה ממשית של האייל על ידי הצילומים הללו שנעשו. עקב היצירה של התנועה הרציפה כסרט נוצרת אצל הצופה הרגשה ודחק לשאול היכן הצילומים כאן בסרט. האנימציה בסרטים הינה רצף צילומים היוצרים תחושת תנועה ואשליה של עצם שזז ברצף הצילומים,<sup>27</sup> כמו שנראה בעבודותיהם של אנדרסון ושלדון. כמו כן, אנו רואים את הדרך שגילה דייב פלישר (Dave Fleischer) (במאי יהודי מארצות הברית) לשימוש בזואופרקסיסקופ, שככל הנראה הדרך הקרובה ביותר לשימוש האמיתי

<sup>26</sup> Lawrence, "Counterfeit Motion," 2003-2004. p. 17.

<sup>27</sup> Lawrence, "Counterfeit Motion," 2003-2004. p. 19.

בכוונתו של מייבריג' במקור. פליישר בעצם טוען כי במכשיר שיצר מייבריג' - להעברה מהירה של צילומים היוצר תחושת תנועה מתמדת לא משתמשים בצילומים עצמם אלא בציורים המבוססים על הצילומים.

כל העבודות של מייבריג' הקשורות בתנועה ואשליה של תנועה והדחק של הצופה לתנועה בעבודה, בין אם אלו צילומים, ספרים, סרטים וכולי, אלו הן עבודות אנימציה. עצם העיקרון של הסרטים ובסיסם העשויים על פי המכשיר היוצר אשליית תנועה ולא תנועה ממשית, הינה טכניקת אנימציה, היוצרת תחושות אמיתיות של תנועה. בכך שהצופה רואה את התנועה במהלך אחד בשלמותו גורם לנו להבין כיצד המכשיר של מייבריג' מייצג את אשליית התנועה בצורה כמעט מושלמת.

בשנת 1872 מייבריג' התבקש על ידי המושל לשעבר של קליפורניה, לילנד סטנפורד, לצלם את הסוס שלו בתנועה על מנת להבין ההליכה שלו ואת הריצה שלו, מה שלא ניתן להבחין בעין רגילה, עקב מהירות הדהירה, לא יכול איש להבחין בדיוק ובפרטי הדהירה של הסוס.<sup>28</sup> כלומר, כאשר הסוס בתנועה, הולך או רץ, עין הצופה לא יכולה להבחין בכל שינוי תנועה באופן חד, כלומר מתי הסוס על האדמה, מתי הוא לא ואם בכלל. לאחר מחקר רב של מייבריג', הוא הצליח ב-7 באפריל 1873 לתפוס בעזרת המצלמה צילומי סטילס בודדים של כל הדהירה של הסוס בשלמותה על מנת לראות ולהבין את השלבים המתבצעים בה.<sup>29</sup>

לאחר שהתפרסם מצילומי דהירת הסוס שצילם בעזרת תומס אקינס (Thomas Eakins) (צייר, צלם ופסל אמריקאי. צילם בסגנון הריאליסטי) החליט מייבריג' להמשיך את מחקרו בתנועה וקיבל מימון מאוניברסיטת פנסילבניה.<sup>30</sup> באוניברסיטה המשיך לחקור את הצילום בתנועה, אבל הפעם בגוף האדם, מה שהביא לפרסום הספר שלו, *Animal Locomotion*, ששימש את שלדון ויוצרים רבים אחרים בעבודותיהם ובסרטים שנוצרו.<sup>31</sup> מייבריג' צילם נשים, גברים, חיות וכולי על מנת לזהות את התזוזה שלהם ואת הפרטים שלא ניתן לראות, או שאדם אחר אפילו לא יבחין בהם בעת פעולה מהירה כמו הרמת תינוק, הדפת כדור, ריצה, דהירה וכולי. מייבריג' צילם אתלטים בזמן שהם עוסקים בפועלם, כגון, האבקות, קפיצות, וסוגי ספורט שונים. ניתן לראות את צילומיו של האתלטים שיצאו בשנת 1881 המתארים את הפעולות הספורטיביות שטיפוסיות לגברים.<sup>32</sup>

היסטוריונים המבינים בצילום מציגים כי העבודה של מייבריג' הינה אמנותית מצד אחד, מכיוון שכמובן מדובר בצילום, וטכנית ומדעית מצד אחר, מכיוון שמדובר על מחקר. החקר שהוא עושה לתנועה ולהבנת התנועה יותר דומה למחקר מדעי מאשר לאמנות הצילום. ניתן לראות את התנועה, האנטומיה והפיזיקה הניכרות בעבודותיו ובצילומיו, ומושכות את רוב תשומת הלב

<sup>28</sup> נספח יצירות (מספר 9).

<sup>29</sup> John Ott, "Iron Horses: Leland Stanford, Eadweard Muybridge, and the Industrialised Eye," *Oxford Art Journal* Vol. 28, No. 3 (2005): p. 410.

<sup>30</sup> Elspeth H. Brown, "Racialising the Virile Body: Eadweard Muybridge's Locomotion Studies 1883-1887," *Gender & History* vol. 17, No. 3 (2005): p. 627.

<sup>31</sup> Janine A. Mileaf, "Poses for the camera, Eadweard Muybridge's studies of the human figure," *American Art* Vol. 16, No. 3 (2002): p. 31.

<sup>32</sup> Ott, "Iron Horses," 2005. p. 425.

בעבודות הללו שעוסקות בתנועה של הסוס, בעלי החיים השונים ובני האדם ביכולות ותנוחות שונות. יש הטוענים כי המחקרים והעבודות של מייבריג' העוסקות בצילום של התנועה הינן מדעיות ופיזיקאיות במידה שווה לכך שהן אמנותיות ועוסקות באמנות הצילום. הפיזיקה שבה עסק המחקר של מייבריג' נעלם בטכניקה שלו. אנו רואים כי היוצרים שלדון ואנדרסון יוצרים אמנות ומוצגים בתור יוצרים ואמנים.

מייבריג' הינו צלם, למרות שעבודותיו שבעזרתן התפרסם והיו חלק גדול מחייו עוסקות הרבה במחקר ובאנטומיה. למרות זאת, ניתן לראות כי הצילום עצמו הינו האמנות ולא התוכן של הצילום. ישנם צלמים רבים המצלמים תכנים לא אמנותיים אך הצילומים נחשבים כאמנות בפני עצמה, בזכות אמנות הצילום. הצילום נחשב לאמנות גם בלי הקשר לתוכן הצילום.

הספר שהוציא מייבריג' בעזרת האוניברסיטה הראה צילומים מאוד מגדריים. מייבריג' לקח מודלים עירומים או לבושים בצורה מינימאלית בבדים רעועים, ממגוון מעמדות חברתיים והציג את האופן בו נראית האישה לעומת האופן בו נראה הגבר והציג אותם באופן מגדרי אך שווה בין המעמדות. הצילומים מאוד סטריאוטיפיים ונכנעים למוסכמות חברתיות שהיו תקפות מאז ומשנים קודם לכן ועד היום. כלומר, הגברים הוצגו בתור חיילים צבאיים וספורטיביים, ספורטאים, הם הוצגו רצים ועושים ספורט, הגברים מציגים את הכוח שיש להם ואמור, כביכול, להיות קליל ומובן מאליו, הכוח הינו המאפיין הברור בכל גבר 'אמיתי'. לעומת זאת, נשים הוצגו כחינניות, בעלות תנועת עדינות נשית המדגישה את היופי הנשי הטיפוסי והאימהי שמוצג באישה המושלמת והרכה כגון, טניס, הרמת ילד, הרמת חצאית, ריקוד וכולי. הצילום תפס את האישה כאישה טובה, האמא העדינה והחביבה, ייצוג האישה הטיפוסי שקיים על ידי התפיסה החברתית באותה תקופה. מייבריג' הדגיש את קווי המתאר והאופי המגדרי במודל העירום אותו צילם.<sup>33</sup>

כמו כן מייבריג' נתקל בקושי לשאוף לשלמות בגוף האישה ותנועותיה המגדריות והחינניות לעומת תנועות הגבר המגדריות שיוצרות את תחושת השלמות הגופנית והספורטיבית הנמצאת בתנועות שלו. מייבריג' שאף לשלמות הגוף (מכאן ניתן לראות את השאיפה לשלמות בעבודותיו של שלדון), ולכן התקשה בלהשיג את השלמות הזו בגוף האישה. הוא אינו קיבל את השלמות שרצה לראות בנשים שצילם כשביקש מהמודל לרקוד ולהיות חיננית, אך לא דרש מכל מודל להיות רקדנית אלא אישה נורמטיבית מפילדלפיה נניח או סטודנטית.<sup>34</sup> עצם בקשתו של מייבריג' מנשים לבצע דברים שהן אינן מקצועיות בהם, גורמת לגוף לפעול בצורה ראשונית ומכאן חוסר השלמות בצילום התנועה החדשה לגוף האדם. מייבריג' שאף לשלמות מצד אחד אך מהצד השני צילם את הגוף האנושי שאינו שואף לשלמות בפני עצמו. היה בו הרצון לצלם את הגוף הטיפוסי שהוכתב על ידי החברה והסביבה אך לא קיים בפועל. הגוף האנושי הוא אינו סימטרי ואינו מתיימר להיות מושלם. לעומת זאת, כאשר צילם ספורטאי אשר טוב במעשיו, הוא ביצע אותם בדרך הטובה ביותר שיכל, מכאן השלמות שנראית בגופו.

בתגובה לספר של מייבריג' יצאו מאמרים ותגובות הנוגעים יותר לטכניקה בה השתמש ויצר מייבריג' ולתוצאות המחקר שלו מה שגרם לאופן האמנותי במחקרו להעלם. בספרו של מייבריג'

<sup>33</sup> Mileaf, "Poses for the camera," 2002. p. 35.

<sup>34</sup> Mileaf, "Poses for the camera," 2002. p. 37.

כתב אקינס מאמר המציג את הרישומים והטכניקה של מייבריג' באמנות וכיצד היא מועילה ותומכת ברשמים ואמנים. אך מייבריג' עצמו מכיר בהגבלות ובעובדה ש(לטענתו) הטכניקה והמחקר שלו הינם רק כלי עזר לצלמים, רשמים, ציירים ואמנים בכלליותם יותר מאמנות בפני עצמם. כמו כן טען שהטכניקה שלו משמשת כעזר למדע בשווה לאמנות.<sup>35</sup>

המדע והמחקר בעבודותיו של מייבריג' גרמו לאמנות להעלם מהעבודות שלו מכיוון שהתוכן בהן העסיק כל כך את החוקרים שהאמנים נמחקו והאמנות מיד אחריהם. אמנם עם השנים מייבריג' הוערך כמבשר אמנות הקולנוע וצלם ידוע מאוד בזכות עבודותיו אלו שלשנים הוערכו כאמנות יוצאת מן הכלל.

אמנים רבים ראו את מייבריג' כמודל להערצה והשראה ולמדו ממנו ולאחר מכן לימדו את עבודותיו והשיטות שלו. למשל, אקינס, בתור צייר אקדמאי, מעריך את עבודתו של מייבריג' בתור אמן ורואה את עבודתו כאמנות אל מול הדעות השונות. כהשראה ממייבריג', אקינס מעלה את המודעות לציור ורישום הגוף העירום כלימוד בפילדלפיה, ומכניס את הצילום בתנועה בעירום והצילום הכללי לכיתות הלימוד לאמנות. כמושפע מדרכו של מייבריג' השפיע אקינס על הלימוד של החומר אותו חקר מייבריג' ולימד את הצילום והאמנות בהשפעה מהאקדמיה לאמנות יפה בה למד בפריז. הוא נתן יחס ודגש באמנות על פי האנטומיה של האדם בכלל והאנטומיה החיה של האדם בפרט. כלומר, הביא לכיתות מודל עירום על מנת לחקור את המבנה האנטומי והמגדרי של המודל דרך האמנות וההבנה של האנטומיה מהאמנות. על מנת לעודד את תלמידיו לדגמן לאמנות בעירום, על מנת שיוכלו להמשיך ולחקור את האנטומיה מחוץ לזמן שיערו, אחד בפני השני, הופיע אף אקינס עצמו לצד מודל עירום נשי שהביא עימו לכיתה, בפני כיתתו על מנת ליצור את הרישומים, הצילומים והציורים.<sup>36</sup>

אקינס לא מצא את התנהגות זו לא נורמאלית או משונה, הרי הוא בסך הכל לימד את תלמידיו אמנות, כפי שאמור לעשות, בדרך הטובה ביותר שהוא יכול. מודל העירום היווה לעינו פרט חשוב מאוד באמנות. אולם רבים מצאו התנהגות זו מטרידה ומפריעה לתלמידי האמנות.<sup>37</sup>

Circle of Eakins, Naked  
Series: Thomas Eakins  
in front of cloth  
backdrop, poses 1-7,  
1883



לאור ההתנהגות הבלתי הולמת של אקינס, הבאתו שלו עצמו בעירום לפני כיתה, גם אם לצורך אמנות, הביא לאי נעימות בפני התלמידים ובעיקר בפני תלמידות, בשל חשיפת איזור החלציים של המורה בפני הכיתה, הביאה לבקשת האקדמיה להתפטרותו של אקינס. כיום, שמו של אקינס

<sup>35</sup> Mileaf, "Poses for the camera," 2002. p. 39.

<sup>36</sup> Mileaf, "Poses for the camera," 2002. p. 41.

<sup>37</sup> ראה נספח יצירות (מספר 7).



עולה כאשר עולה נושא ההתנהגות הבלתי הולמת בין מורה לתלמיד. כיום כי ההתנהגות שלו באה לידי ביטוי בחוסר האפשרות להבדיל היכן עובר הגבול בין למידה להטרדה. כך זכור אקניס בימינו. אקניס המשיך ודגל ברעיון לימוד האנטומיה בעזרת הגוף העירום בעזרת השוואה של המודל החי לפסלים העירומים העתיקים. הוא טען כי יש הבדל גדול בין התנהגות בלתי הולמת של הגוף בעירום בפני כיתה לבין אמנות בעירום, שהיא אמנות ולא אמורה להטפס בתור הטרדה. למרות הכל המשיך אקניס ללמד עירום ולדגמן בעירום בעצמו ואף השתתף בצילומים בהם הצטלם בעירום לשם מחקר העירום.<sup>38</sup>

בצילומיו של מייבריג' אנו רואים השפעה של ז'אן - לאון ז'רום (Jean - Leon Gerome) שלימד את אקניס בפריז, בשל כך ניתן לראות את הקרבה של מייבריג' ואקניס במחקרים שלהם ובעבודות שלהם. אמנם אין לדעת אם מייבריג' רשם ישירות מהיצירות של ז'רום או שמא קיבל השראה רבה בלבד.<sup>39</sup> עקב היותו של ז'רום מלמדו של מייבריג' אנו רואים את הרצון של מייבריג' והשאיפה שלו להצליח כמוהו בעבודותיו ומכאן נראה את הדמיון בעבודות של אקניס וכן באלה של מייבריג'. ככל הנראה ההשפעה של מייבריג' מז'רום הגיעה מהרצון של אקניס לביים צילומים הדומים ליצירות של ז'רום.<sup>40</sup>

כיום, התוצרים והיצירות של מייבריג' לא נחשבים כאמנות בעיני אנשים שאינם נוגעים לאמנות עצמה, אלא כעזרים ויכולות שימוש וניסוי למדע. כלומר, היום רואים יותר את המחקרים על התנועה והתוצרים והמסקנות של מייבריג מהצילומים, ולא את הצילומים עצמם והאמנות עצמה שייצר מייבריג' וכיוון לכך. מייבריג' נתפס בכלל ובאמנות בפרט בתור יוצר וחוקר הטכניקה ולא בתור אמן התנועה.<sup>41</sup>

ניתן להבין את האמנות של מייבריג' ואת הרצון שלו להבין כיצד באה לידי ביטוי התנועה בקולנוע ובצילום. הטכניקה של מייבריג' שהתחלתה לא באה על מנת ליצור היסטוריה בתולדות הצילום אלא על מנת לחקור נושא מאוד ספציפי, יצרה לבסוף היסטוריה בתולדות הצילום. הטכניקה של מייבריג' נותנת כיום מקום לביטוי להרבה יוצרים, אמנים וצלמים וכמו כן גם מדענים וחוקרים רבים בשאלת האנטומיה וכולי. כמו שאנו יכולים לראות את היוצרים אנדרסון, שלדון, האנסון ורבים אחרים שחוקרים ומשתמשים בטכניקה של מייבריג'. אמנם הם יכולים לא תמיד להסכים עם הטכניקה או לא לאהוב אותה אך היא יוצרת בסיס לקולנוע, ולאפשרות ההסרטה שדברים רבים בנויים עליה בעולם של ימינו. אם לא הטכניקה של מייבריג' לא היה ניתן לחקור דברים שאנו חוקרים היום. הטלוויזיה, המחשב והסרטים, כולם מתחילים בבסיסם מהטכניקה של מייבריג'. דברים רבים שכיום לא נראה את חיינו בלעדיהם בשום צורה. זאת אומרת, הטכניקה של מייבריג' יצרה בסיס להרבה דברים שמוכרים לנו כיום במציאות בה אנו חיים.

אנו יכולים לראות כי שלדון, כמו רבים מן היוצרים הולך אחרי מייבריג'. בהשוואה אנו רואים כמה סגנון האמנות שלהם דומה תוך התייחסות לשאיפה לשלמות שבה דגל מייבריג' ואחריו גם שלדון.

<sup>38</sup> Mileaf, "Poses for the camera," 2002. pp. 42-43.

<sup>39</sup> ראה נספח יצירות (מספר 8).

<sup>40</sup> Mileaf, "Poses for the camera," 2002. p. 48.

<sup>41</sup> Mileaf, "Poses for the camera," 2002. p. 50.

באופן דומה ניתן להבחין גם ביוצרים שונים שבאופן כלשהו מתנגדים לאופן בו מייבריג' יצר אך בכל זאת אמנותם דומה לזו של מייבריג' או לפחות מבוססת עליה.

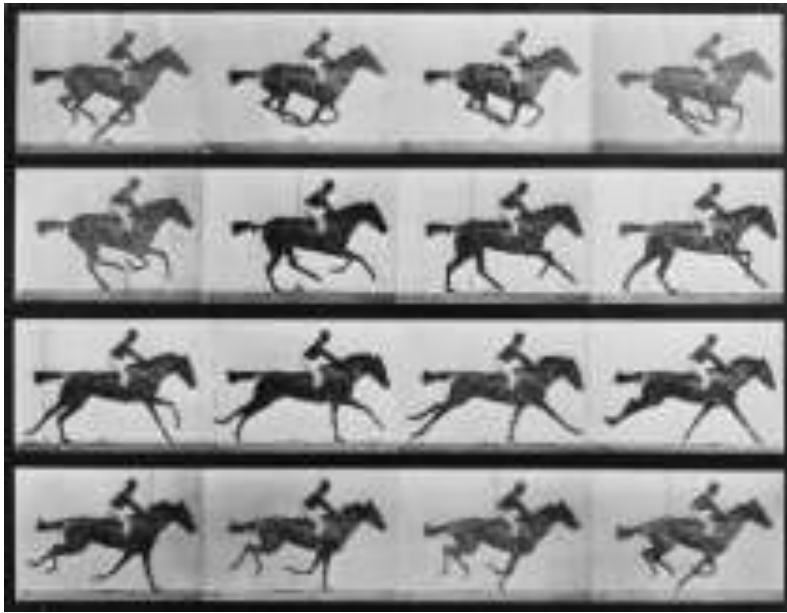
כותבי מאמרים רבים, אשר כתבו על מייבריג' או קיבלו השראה ממנו מאז ועד היום, מציגים את הדרך בה משתמשים במייבריג' ועבודותיו היום, ההסכמה וחוסר ההסכמה, השימוש וההתנגדות, הרצון לבקר את הטכניקה והרצון להאדיר אותה, והסתירה המתמשכת בין היוצרים השונים ויחסם לטכניקה כהתפתחות מתמשכת לטכניקה הבסיסית. משמע איך ההיסטוריה של המייבריג' ממשיכה ולא נקטעה היכן שהוא קטע אותה. השימוש של האמנות של מייבריג' על פי ובעקבות הביסוס שלה שנים לאחר שנגמר נותן מקום ליוצרים שונים ולאמנות שונה. היופי שבאמנות של מייבריג' היא היכולת של אנשים שונים לראות דברים שונים בעבודותיו והיכולות הללו באות לידי ביטוי כיום דרך האמנות שמבוססת על כך. ניתן להראות את עבודותיו של מייבריג' למדען או חוקר ובמקביל להראות את אותן עבודות לאמן, ושני האנשים הללו יראו דברים שונים לחלוטין, ואף אם נראה את עבודותיו לשני אמנים שונים או לשני מדענים שונים, גם אלה יראו דברים שונים בעבודות האלו.

כיום מייבריג' נתפס כאחד האנשים החשובים ביותר בהיסטוריה של אמנות הצילום והקולנוע, אך התפיסה שלו ושל עבודותיו נמצאת בסתירה מתמדת בין האנשים השונים אשר מבחינים בעבודותיו. אמנים רבים ומדענים רבים תופסים את יצירותיו כחלק בלתי נפרד מעבודותיהם, אך ניתן להבחין בסתירה הקיימת בין שני התחומים אשר עוסקים באותן עבודות של מייבריג', ונותנות ליצירותיו משמעויות שונות ומגוונות. כמו כן, ניתן לראות את יצירותיו של מייבריג' שבהן צילם את גוף האדם בתנועה, בספר אשר מרכז את כל עבודותיו של מייבריג' מסדרת ה"Human Loco Motion", "The Human Figure in Motion". בספר זה של מייבריג' היצא לאור בשנת 1955, ניתן למצוא כ-196 סדרות צילומים המייצגות תנועה והמכילות כ-4700 צילומים בודדים.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Robert Taft, *The Human Figure In Motion*, Ontario, Canada: Dover Publication., Inc, 1955.

## ניתוחי יצירות - אדוארד מייבריג'



Eadweard Muybridge,  
Horse in Motion,  
1887.

ביצירה - "הסוס הדוהר" של אדוארד מייבריג' אנו רואים מספר צילומים החוזרים על עצמם כביכול. במבט ראשון על אוסף הצילומים, אך הצילומים הינם זהים, אך במבט חוזר, שני, שלישי וכולי, ניתן לראות כי הם למעשה צילום של מעשה

שקורה. באוסף הצילומים אנו רואים אדם הרוכב על סוס כשהעיקר בצילום הוא בעצם הסוס עצמו, או בעצם, התנועה שלו. מטרת הצילום הינה לראות את שלבי הדהירה של הסוס. השאלה שמאחורי היצירה היא, האם בזמן דהירתו, הסוס נמצא בשלב כלשהוא באוויר? האם הוא מרים את ארבעת רגליו מהקרקע כשהוא דוהר?

ניתן לראות את פירוט התנועה של הסוס בזמן דהירה, ובכך לענות על השאלה, וכמו שניתן לראות התשובה היא כן, ניתן לראות בצילום כי בחלק מזמן הדהירה רגליו של הסוס כולן נמצאות באוויר, מעל לקרקע. הצילום בעצם מייצג פעולה של כמה שניות אך עם זאת אנו, הצופים, יכולים להסתכל על הצילומים הללו, כמה השניות האלו, במשך זמן בלתי מוגדר, בלתי מוגבל. מייבריג' הצליח לקחת מספר השניות, מעשה כביכול סתמי, ולהפוך אותן לנצחיות, לשניות שממשיכות ללא הגבלה. הנצחיות של הדהירה, ברגע המצולם נותנת לצופה לחוות את אותו הרגע שוב ושוב ולהיכנס לעומק במשך זמן. הדהירה של הסוס, היא פעולה טריוויאלית שיוצא לנו לראות לפחות פעם בחיינו, וכל אדם רואה את הדהירה בפני עצמה אך לא את הניתוח שלה ומה שמתרחש באמת על מנת שהיא תקרה. מייבריג' מראה לצופים ביצירה כי כל מהלך וכל פעולה המתרחשים ביום יום בלי שנשים לב אליהם, יכולים להיות עוצרי נשימה ויכולים לתת לנו נקודות רבות למחשבה על אותן פעולות שמעולם לא חשבנו עליהן.

ביצירה ניתן להבחין בצורות גיאומטריות רבות, בעיקר משולשים הנוצרים על ידי קיפול רגליו של הסוס בשעה שהוא דוהר. עם כל צילום יש שינוי קל בתנועתיות ובצורה בה הסוס מתנהג ונראה עקב השינוי בתזוזתו. כל הצילומים ביחד נראים מאוד דומים, אך כל צילום בפני עצמו נראה מאוד שונה מצילומים אחרים. הצילומים מאוד שטחיים, דו מימדיים, אין ביצירה נפח הנותן לצופה הרגשה של עומק בתוך הצילום עצמו, אלא עיקר היצירה הינה על פני שטחה. היצירה מחולקת לשישה עשר צילומים של הסוס הדוהר. הצילומים הינם בגווני שחור לבן, יצירה מאוד

חד גונית. עם זאת שהיצירה הינה בגווני שחור לבן, ניתן להבחין כי כל צילום בפני עצמו הינו בצבעים מעט שונים מהצילומים האחרים. כלומר, כל צילום הוא בגוון מעט שונה, אם יותר דהוי או יותר ברור וכולי. היצירה נוטה יותר לכיווני האפור שחור של גוניה, ובכל זאת אנו רואים את מכנסי הרוכב בצבעי הלבן הבוהק שמושך את עינינו אליו ואל הצורה בה הוא יושב, גורם לנו להבחין בו יותר ולהעמיק במחשבה של מטרת הרוכב ביצירה. המכנסיים של הרוכב הינם המרכיב העיקרי שמפריד את הרוכב מהסוס בעינינו של הצופים. כל זה מסמן לנו שלמרות שהסוס ורוכבו הינם גוף זז אחד, הם בכל זאת שונים ואינם גוף אחד בפני עצמו.

האדם הדוהר על הסוס נותן לצופה הרגשה נוספת של התנועה ומדגיש אותה יותר. הצורה בה הרוכב יושב על הסוס מראה לצופה כי הוא זז, כלומר נותן את אשליית התנועה שהצופה משלים במוחו את התנועות ובעך הצופה יכול לדעת גם אם יסתכל בכל צילום בפני עצמו, כי הסוס בדהירה, רק מלהסתכל על הרוכב. כמו כן כאשר מתבוננים בכל צילום באופן פרטני, כל צילום כצילום יחיד, ניתן להבחין גם בדהירה של הסוס, לפי התנועה של הסוס והייצוג ש התנועה בסוס. ניתן לראות אם בשיערו של הסוס או הזנב שלו כי הוא נע. הזנב של הסוס ושיערו שמוטים אחורה כסימן לתזוזה מהירה קדימה. כמו כן ניתן לראות ברגליו של הסוס כי הוא באמצע תנועה כלשהי, וניתן לראות שזוהי דהירה.

היצירה אינה בין אישית, לא ניתן לראות את פני האדם הרוכב או את פני הסוס, אין המטרה של היצירה הזו להביע רגשות או להגיע את לב הצופה בעזרת תווי פנים או נימה אישית. כוונת הצילום הינה גדולה מכך, התמונה הכללית של היצירה היא הרוכב והסוס כגוף אחד והייצוג של התנועה דרכם. היצירה הינה מאוד דינאמית, כלומר, הקומפוזיציה בה דינאמית וניתן לראות את המתרחש בה ואת הסיטואציה בה כמאוד תזוזתית. ניתן לראות את הקווים הישרים הנשברים ביצירה. לדוגמא, רגליו של הסוס או גבו של הרוכב. הקווים הנשברים מראים את הדינאמיות ומבלבלים את עיני הצופה מה שמסמל את הסיטואציה ואת כל מה שקורה בה.

כל הקורה ביצירה נשאר בתוך היצירה, הקומפוזיציה בה היא סגורה. לא נראה ביצירה קטעים שנקטעו באמצע או חלק מהיצירה שיוצא ממנה אל מקום שאנו יכולים רק לנחש לאן הוא ממשיך ומה קורה בו. היצירה היא מעיין מעגל אינסופי שחוזר על עצמו, התנועה המתמדת שנגמרת ומתחילה מחדש בכל פעם שמביטים ביצירה מתחילתה ועד סופה ושוב מתחילתה. למרות שהתנועה הזו היא כביכול אינסופית, היא מאוד צפויה וכל הקורה בה גלוי אלינו ולא משאיר לנו מקום לדמיון.

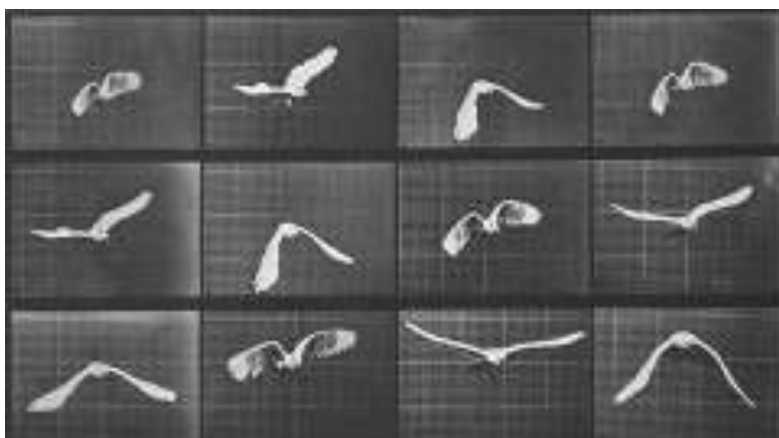
היצירה, "הסוס הדוהר" הינה אחת היצירות המפורסמות ביותר של מייבריג' ושל תחילת עולם הצילום של התנועה מאז ועד היום. לפני מחקרו של מייבריג' את התנועה של הסוס, ועיסוקו בשאלתו של מושל קליפורניה כיצד רגליו ממוקמות בכל רגע בדהירתו של הסוס, לא עלה של דעת הקהל כי התנועה יכולה להיות מוצגת בצילום. לא היה קולנוע או דברים המבוססים על טכניקה זו לפני כן, ולאחר מחקרו ופיתוחו, החלו אמנים לעסוק בקולנוע והחל שינוי בעולם האמנות, התווסף אליו אמנות הקולנוע וההסרטה. כל אדם העוסק באמנות מכיר את מייבריג', אך לא כל אדם מכיר את כל עבודותיו, למעט יצירה זו. זו אחת היצירות הכי מוכרות מאותה תקופה, ואחת

היצירות הכי מפורסמות בהיסטוריית הצילום בכלל. כמעט כל אדם יכיר את צילום זה של מייבריג, גם אם לא יכיר את ההיסטוריה שלו, או את מייבריג' עצמו.

היצירה היא תוצר של סקרנות, חידה עתיקה, השאלה שכבר כתבתי עליה מוקדם יותר, האם יש רגע בזמן דהירתו של הסוס שבו כל רגליו מנותקות מן הקרקע? מייבריג' הסכים לבדוק זאת ובכך נוצרה היצירה המפורסמת הזו. יצירה זו יצרה את הרעיון של מייבריג' לחקור התנועה וכצד ניתן להראות אותה בצילומי סטילס ולאחר מכן, איך ניתן להפוך זאת לצילומים זזים היוצרים אשליה של תנועה אמיתית. בעקבות היצירה ההתחלתית של מייבריג' של הסוס החל לעבוד על ספרו, *Animal Locomotion*, שחקר את התנועה של בעלי החיים ולאחר מכן, הוציא ספר שחקר את התנועה של בני האדם. כיצד הם זזים, מה אנו, הצופים, איננו רואים במבט חולף על פני אדם או חיה שזזים לפנינו ביום יום שלנו.

מייבריג' המשיך במחקרו תוך עיסוק של התפיסה של מדיום הצילום את התנועה המתמשכת של פעולה שמבצע אותו יצור חי איתו עבד, בין אם זה היה בן אדם - גבר צעיר, חטוב, אתלט או אישה אימהית, חמה ואוהבת לבין אם מדובר בבעלי חיים זזים, רצים, קופצים או אף רק אוכלים. מייבריג' חקר את כל התנועה תחילה לשם חקירה של תהליך הפעולה ולאחר מכן על מנת ניסיון יצירה של תנועה שאינה במסגרות הפעולה, כלומר, תנועה שנתפסה ומסודרת בצורה כזו, כמו שאנו רואים ביצירה, ולאחר מכן ניסיון שחזור הפעולה על ידי הצילומים ולגרום לתחושה ממשית של התזוזה. כך נוצר הבסיס של הוידאו, שתוך כדי ולאחר פיתוחים, התקדמות ופיתוח מתמשך של טכניקות, אנו משתמשים בכך עד היום ובעתיד וכתוצאה מכך השתנה העולם שלנו.

ביצירותיו של מייבריג' הקשורות לתנועה והמחשת תנועה על ידי צילומי סטילס יש סתירה. הסתירה נוצרת בעיקרון הצילום שהינו מורכב מכמה צילומים שבהם הזמן עצר מלכת או לחילופין אין מימד זמן. מכאן ניתן לראות כי בצילומים האלו אין בשום צורה תנועה חיה, או תזוזה נראית לעין. כל צילום כזה בפני עצמו הוא פשוט צילום, ניתן לנתח אותו באופן פרטני כמו שניתן לנתח כל צילום אחר. אך ביחד, כקבוצת צילומים המתארים את התנועה, אפילו אם לא נניע אותם בצורה בה יוצר מעין סרטון, ניתן לראות ולדמיין את התנועה עד לפרטיה ובדיוק רב.



Eadweard Muybridge,  
Sequence of bird in  
flight, 1883 - 86.

בצילום של תעופת  
הציפור, בדומה לצילום  
הקודם ("הסוס הדוהר"),  
אנו רואים מספר צילומים  
בעלי תנועות עוקבות אשר

נוצרו לתוך סדרת ה"Loco Motion" של מייבריג' ולבסוף גם ל"Zoopraxiscope" שדימה את התעופה של הציפור באמצעות התזוזה המהירה של הפלטה עליה הצילומים מודבקים אחד אחד ויוצרים את התחושה של התנועה, או במקרה הזה, התעופה.

בניגוד לצילום הקודם, במבט ראשוני בצילום אנו רואים כי הצילומים שונים אחד מהשני, נכון שאנו יכולים לראות כמה כפילויות, אך הצילומים שונים. ניתן לראות זאת בגלל הכנפיים של הציפור אשר נמצאות בתזוזה, ובנוסף לכך הכנפיים גדולות יותר מן הגוף של הציפור מה שמבליט אותן בצילומים.

בתפיסה הראשונה של תנועת התעופה של הציפור, בשורה העליונה משמאל, ניתן לראות את הציפור כחלק מתעופתה, כאשר כנפיה נראות קרובות מאוד לגופה ומקופלות בצורה המעידה על תזוזתה. זהו חלק אחד מתנועת הציפור בעת התעופה שעין הצופה במבט רגיל יכולה לפסס בקלות. אנו רואים כי כנפיה של הציפור גם פתוחות, למרות שהן מאוד קרובות לגופה, הן אינן במצב סטטי של עצירה, אלא הן עומדות להפתח או להסגר, אך הן אינן מתכוונות להשאר במצב זה. בתפיסה השנייה של התנועה (צילום אחד ימינה), אנו רואים את אותה הציפור בהפרש של מאות השניה, כשכנפיה פרושות לצדדים, המעידות על דאייה של הציפור. הציפור כעת נראית כפי שאנו מדמינים ציפור, כאשר כנפיה פתוחות והיא עפה. ניתן לראות כי כנפיה נראות כלפי מעלה, כלומר הן אינן נמצאות באמצע גופה אלא מכוונות למעלה. בתפיסה השלישית, נראה את הציפור כשכנפיה פרושות לצדדים ומכוונות כלפי מטה, כלומר, אנו רואים את כנפיה עומדות לחזור למצב הקודם שבו הן היו, מקופלות וקרובות לגופה של הציפור. בתפיסת התנועה הרביעית, אנו רואים מעין 'שכפול' של תפיסת התנועה הראשונה, רק שהפעם אנו רואים זאת מהשקפה שונה. בתנועה הראשונה, הצילום פתח את התנועה, פתח את מעגל התעופה של הציפור, ואילו עכשיו הוא סוגר אותו, הוא מגיע אחרי התנועה והתעופה, ומתחיל מעגל חדש, הוא הסוף של מעגל התעופה הזה וההתחלה של האחד הבא. מעגל התעופה שאותו אנו רואים בסדרת הצילומים הזו, זהו מעגל התעופה של הציפור בשעת התעופה שלה. תחילה, אנו רואים את הציפור כשכנפיה מקופלות קרובות לגופה ומגיעות לפתיחה של הכנפיים ושיא התעופה ומיד לאחר מכן הכנפיים דועכות למטה וחוזרות להתקפל. בתוך המעגל הזה ובצורה הזו הציפור עפה.

סדרת הצילומים שאנחנו רואים כאן, היא בעצם סדרה של החזרתיות הזאת. ניתן להבחין כי החזרתיות הזו מופיעה שלוש פעמים בשלוש שורות, אולם בכל פעם התעופה מתחילה בשלב אחר שלה, אך החזרתיות קיימת ומתרחשת. הסדרה הזו באה להדגיש את ההסבר של מהלך התנועה של הציפור בשעת תעופתה אך גם להראות לצופה עד כמה איננו מבחינים בדיוק במהלך התעופה הזו. גם מבלי להשתמש ב"Zoopraxiscope" ניתן לחוש את התנועה של התעופה ובאמת לראות כי הציפור עפה.

למרות שאנו רואים ארבעה סוגי צילומים, כשכל סוג חוזר ארבע פעמים, שהוא בעצם נראה כ'משוכפל' אך כל צילום הוא צילום שונה בפני עצמו, הקומפוזיציות בכל צילום דומות. בכל אחד מהצילומים אנו רואים כי הציפור היא מרכז היצירה, כלומר אין אובייקט אחר שאנו מבחינים בו לפני הציפור, וביצירה הזו גם אין אובייקטים אחרים לצפות בהם בכלל. לכן ניתן לומר כי בצילומים הללו ישנה קומפוזיציה מרכזית, כשהמרכז ביצירות הינה הציפור הנמצאת בתעופה. כמו כן בכל צילום אנו רואים כי שני חלקי הצילום הינם דומים, כלומר, אם ניקח כל צילום ונחלק אותו לשניים, נראה שני חלקים דומים בצורתם, סימטריים, לכן, ניתן לומר כי בצילומים קיימת קומפוזיציה סימטרית. בנוסף לקומפוזיציה הסימטרית, אנו רואים קומפוזיציה מאוזנת, בצבע ובמשקל הצילום, שני חלקי הצילום שווים ביניהם ולא ניתן לומר כי אחד מהחלקים 'כבד' יותר בצבע או בצורה. בעקבות הכנפיים של הציפור הנעות באלכסונים ולא במקביל למסגרת, אנו רואים כי ניחנת בצילומים קומפוזיציה אלכסונית, זאת תוך שימוש בתחושת התנועה וחוסר השקט למרות שהצילום נראה לנו כביכול רגוע ושלי, ניתן לראות בחוסר השקט שיוצרים הקווים האלכסוניים. כמו כן, אנו יכולים לראות קומפוזיציה פירמידיאלית, כאשר בצילום אנו רואים שלוש נקודות אשר המוח שלנו מחבר למשולש ויוצר מעין פירמידה מנקודת המבט שלנו. הפירמידה הזו גורמת לנו להבחין בנקודת האופק שבמרכזה ובצילומים אלו, זו הציפור. ניתן לראות קומפוזיציה זו בצילומים של הציפור כאשר כנפיה פרושות לצדדים וכלפי מטה. בגלל שכל המתרחש ביצירה נשאר בגבולותיה, ואנו לא אמורים או יכולים לנחש את מה שקורה מעבר ליצירה, אף אובייקט לא נקטע ואף חפץ או בעל חיים או אדם אינו יוצא אל מחוץ ליצירה, ניתן לקרוא לכך קומפוזיציה סגורה.

היצירה במלואה הינה מונוכרומטית, כאשר כל היצירה הינה בשחור לבן. הציפור עצמה הינה בלבן על מנת להדגיש אותה, היא מרכז הצילום ולכן צריכה להיות הכי בולטת ביצירה, לכן היא בהירה בצורה משמעותית מהרקע עליה היא מצולמת וההצללות שלה, הנראות לעין הצופה מדגישות את התנועה, והרקע הינו בצבע אפור כהה על מנת להדגיש את הציפור. אנו רואים גם את ההבדל בין הצילומים בפס שחור שכנראה מראה את הפילים בו צולמו הצילומים הללו, אך הוא מבדיל בין כל צילום הופך את היצירה מיצירה אחת שלמה לכמה צילומים אינדיבידואלים היוצרים שלם אך שומרים גם על היחיד.

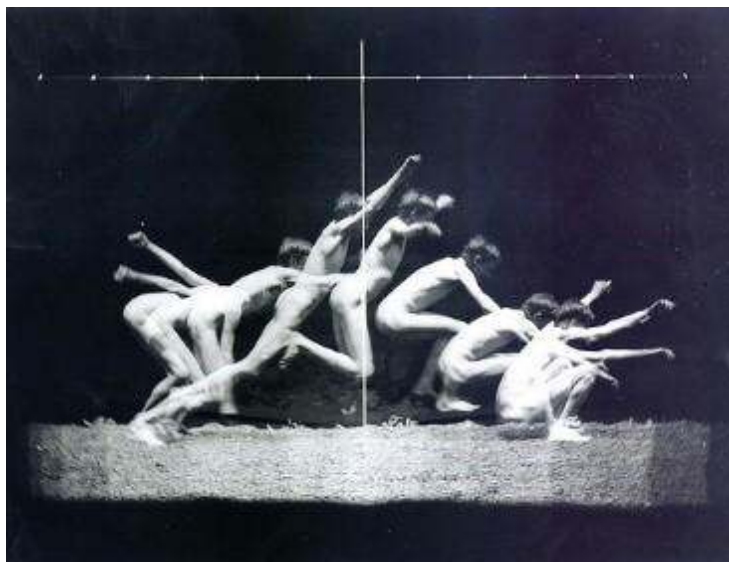
ביצירה אנו רואים כי הציפור היא תלת ממדית, כלומר, ההצללות שלה מדגישות זאת ונותנות תחושה של עומק בדמות המוצגת לפנינו הצופים. הציפור היא דמות בעלת עומק ונפח אשר אנו רואים שהיא זזה ומשייכים אותה לעולם שלנו מה שגורם לנו להזדהות איתה ולהמשיך לצפות בצילום. ההתעסקות במשהו מן עולם שלנו, שאנו רואים כל יום אך לרוב אפילו לא מבחינים בכך מעוררת בצופה את הרצון לחקור את הצילום ולהבין משהו שלא הבין עד היום, או לא התעסק

בו עד היום, למרות שהוא היה 'ממש מתחת לאף' בכל הזמן הזה. חקר הציפור מייצג בין היתר, את הדברים שניתן לחקור אותם ונמצאים מולנו אך אנחנו לא רואים אותם. למרות העומק בדמות המרכזית של היצירה, היצירה עצמה היא שטוחה, הרקע של היצירה אינו בעל עומק או בעל נפח וכל המתרחש ביצירה אינו נותן תחושה של נפח בתוך היצירה עצמה, כלומר, אנו לא רואים אובייקטים הנמצאים בעומק הצילום וכולי.

הצילום מדגים לנו את התנועה שבבעלי החיים, תוך החקר של אדוארד מייבריג' את התנועה שלהם. ניתן להבחין בפעולות וחזרתיות שלא דווקא ידענו לפני כן כיצד הן מתרחשות או מתי. כאשר אנו שמים את הצילומים ב "Zoopraxiscope" אנו רואים את כל מה שקראנו על מייבריג' בזמן אמת בצורה מרתקת. התנועה המייצגת את מה שהאדם אינו יכול לראות בעין רגילה, אך יכול לראות דרך צילומי הסטילס שהוא יוצר, וכמו כן הצילומים יוצרים את התנועה שהוא רואה ביום יום שלו.

לדעתי, ההבדל שיוצרות היצירות של מייבריג' בין המציאות לצילומים מדהימות, אנו רואים את המציאות, התנועה שביצירות שהוא יוצר, אך הן לא נראות לנו טבעיות מכיוון שאנחנו לא רגילים לכך, אך זו עדיין המציאות בה אנו נתקלים מדי יום. היצירה הזו הינה דוגמה נפלאה לכך, הרי כל אחד מאיתנו רואה ציפור עפה כל יום, אך האם אי פעם עצרנו ושאלנו את עצמינו, כיצד היא עפה? כיצד היא אינה נופלת? הרי אם אנחנו ננסה לעוף אנחנו ניפול, למה? רוב האנשים אינם שואלים זאת את עצמם ופה בדיוק אנו רואים כיצד היא עפה, וזה מרתק, כיצד אנו לא מבחינים בפעולה הפשוטה הזו שאנו רואים כל יום. היצירות של מייבריג' יוצרות את המודעות לניסים הקטנים שאנחנו חווים כל יום.





Thomas Eakins, Motion Study, 1885.

תיאור ותפיסת הקפיצה בעזרת גוף האדם הינה יצירה מיצירותיו של תומאס אקינס Thomas (Eakins) והינה חלק מסדרת צילומים של בני אדם בתנועה, תוך השפעה ברורה עד כדי דיוק מיצירותיו של מייבריג'. יצירה זו הינה חלק מסדרה זו בה נמצאים

צילומים של בני אדם קופצים, רצים ומבצעים פעילות כלשהי בתנועה.

ביצירה הזו אנו רואים גבר עירום, בפעולה מתמשכת, קפיצה. ניתן לראות כי בצילום הגבר הינו בתנועה, כשהצילום מייצג את הקפיצה שלו. ניתן לראות צילום סטילס כביכול יחיד המראה את הפעולה המתמשכת של הגבר, אך בהתבוננות נוספת ניתן לראות כי זהו אינו צילום יחיד אלא כמה צילומים שחוברו. מצד שני, בהסתכלות נוספת ומעט ידע בעולם הצילום, ניתן להסיק כי הצילום הזה, הינו צילום יחיד בחשיפה ארוכה, אשר נותנת את האפשרות לראות את כל הפעולה של הקפיצה של הגבר בפרטים, בשלבים הנותנים לנו להבין את השלבים של פעולת הקפיצה.

אנו רואים את הגבר, עומד על דשא, ואנו יכולים לפרק את הצילום לכמה שלבים. השלבים מגיעים מתחילת הקפיצה ועד סופה, משמאל לימין. בשלב הראשון אנו רואים את הגבר עומד כפוף כששתי ידיו מופנות לאחור כמעין ניסיון להביא את עצמו לתנופה, התחלת הקפיצה. בשלב השני, ידיו באות קדימה אך עדיין פונות כלפי מטה על מנת להדוף את גופו קדימה, הוא עדיין כפוף על מנת לדחוף את גופו מהאדמה בשעת הקפיצה. בשלב השלישי, ידיו מופנות קדימה ורגליו מתחילות להתיישר באלכסון לרצפה על מנת לקפוץ לרוחק. בשלב הרביעי, רגליו ניתקו מהרצפה, ידיו הודפו למעלה ורגליו התיישרו, כעת הגבר נראה כמעין קו ישר הנמצא באלכסון לקו האדמה. בשלב החמישי ידיו יורדות למטה לצדדים ורגליו מתחילות להתקפל על מנת להגיע למצב של נחיתה חזרה לאדמה. בשלב השישי ידיו כבר למטה לצדי גופו והוא נראה כיושב כשרגליו נמצאות קדימה לגופו בצורה שנראית לא ריאלית עקב הדף הקפיצה, ומשום כך ניתן לראות כי הוא במהלך תנועה. בשלב השביעי הקופץ יושב בישיבה כפופה על האדמה כשהוא נשען על רגליו, הוא לקראת סיום הקפיצה. בשלב השמיני והאחרון לצילום הוא נראה כבמנוחה כשהוא יושב בישיבה כפופה כמו בשלב הקודם רק שהפעם הוא לא נראה כבהמשך לתנועה.

הצילום נראה כביכול ככמה אנשים המצטלמים באותו פריים של צילום, אך במסגרת הסגורה שבה אקינס צילם את הדמות ובצילום, איך שהוא נראה, ניתן להסיק כי זהו אדם אחד, בצילום אחד, שנראה בפירוט את הפעולה אותה הוא מבצע בו ברגע. כל זאת נותן לנו את האפשרות לראות ולחקור לעומק את הקפיצה של האדם בכלל והאתלט בפרט.

ביצירה ניתן לראות חזרתיות בתנועה ובכל זאת האינדיבידואליות של כל אחד משלבי התנועה. היצירה יכולה לבלבל מאוד אדם הצופה בה, מכיוון שיש הרבה שמתרחש בה ויוצר תחושת בלבול. אנו רואים ביצירה קווים ישרים העוברים בה, אם בידי של הקופץ ואם בגופו ואם ברגליו, כל זאת מראה לנו את הקומפוזיציה הדינאמית ביצירה. כל המתחרש ביצירה גורם לצופה לראות את הכל במבט אחד ולחוש בלבול. כמו כן ניתן לראות כי ביצירה אנו מבחינים בקומפוזיציה סגורה. כל היצירה נשארת במסגרתה, כלומר, הקפיצה מתחילה ונגמרת היכן שהתנועה מתחילה ונגמרת, כל מה שהצופה צריך לראות נמצא מול פניו והוא רואה היטב את מה שהצלם כיוון ביצירתו. אנו רואים את כל המתרחש בסיטואציה שנתפסה לעין המצלמה ואין מקום רב מדי לדמיונו של הצופה בסיטואציה המתרחשת בצילום. הרעיון של היצירה ומטרתו ביצירה, שני צדדיה, שגם ניתן אף לראות חלוקה שווה ביניהם ביצירה עצמה באמצעות הקו הנראה באמצע הצילום, ובכך ניתן לחלק את היצירה תיאורטית לשני חלקים. בחלקים הללו אנו יכולים לראות כי הם מאוד דומים, כמו מראה אחד של השני, ניתן לומר כי זו קומפוזיציה סימטרית, כששני חלקי היצירה הינם דומים. כמו כן ניתן לומר כי זו קומפוזיציה מאוזנת, כששני החלקים דומים בכמות ובצבע, כלומר, אין צד אחד שמרגיש לצופה בעל יותר תוכן או כביכול 'כבד' יותר בהרגשה.

היצירה הינה חד גונית, כמו רוב צילומיו של אקינס במסגרת סדרת הצילומים שלו העוסקים בתנועה, הצילומים הינם בצבעי שחור לבן כשגוף הגבר הינו בצבע לבן בוהק, מבליט את תנועותיו ושרירי גופו. הרקע בצילום הינו שחור, מגיע גם כן על מנת להבליט את הדמות שהיא מטרת הצילום, חקירת הדמות, ולא לשם הרקע. הצילום נראה מאוד ישן ולא מיועד להיות מושקע לפרטיו, אלא בעל מטרה מאוד מדויקת והיא הקפיצה, הדרך שבה היא מתרחשת ומה היא מסמלת לצלם ולאדם המצולם. כמו כן, חוץ מהעובדה שהצבע בצילום היה מעשה חדיש באותה התקופה, הכוונה בצילומיו של אקינס בצילומים אלו ספציפית הם לאו דווקא הצילומים עצמם בתור אמנות אלא בתור מחקר התנועה של אקינס בעקבות מייבריג' את התנועה המתרחשת בצילומים, לכן הצילומים מאוד חד גוניים וחזרתיים. האלמנטים האמנותיים הם אינם המרכז בצילומים אלו.

ניתן לראות כיצד הפרופורציות מתחלקות באופן שווה בין חלקי הצילום כשגוף האדם נשאר בגודל טבעי בכל תנועה שהוא עושה, רק תנוחתו משתנה. כמו כן ניתן לראות כי גוף האדם אמנם נראה כתלת מימדי מכיוון שאנו יודעים כי הוא תלת מימדי מטבעו אך בצילום יש תחושה של שטחיות, אין עומק ממשי בצילום הגורם לו ליצור תחושה של מימד עצום מאחורי או לפני הגוף המצולם. לעומת זאת גוף האדם הינו בעל נפח, השרירים של הגבר נותנים את העומק בגופו כשהצופה בוחן אותו.

באופן עקרוני ניתן לומר על הצילום כי הוא משדר מיניות מעצם היותו של הדמות הראשית, הגבר, עירום במלואו וקופץ בצורה אשר יכלה באופן תיאורטי להבליט את איזור חלציו. כל זאת ניתן לפרש בחושניות של הדמות ובצורה בה הוא קופץ. עם זאת, אנו יודעים כי היצירה הזאת היא למען לחקור את גוף האדם, והגוף נראה הכי טבעי ונכון למחקר כאשר הוא במצבו הטבעי, במערומו, לכן לא ניתן לפרש את הצילום באופן ישיר כבעל קונוטציות חושניות ומיניות. כמו כן, כפי שכתבתי מוקדם יותר, אקינס אינו ראה את העירום בתור מושא מיני אלא בתור חקר ולימוד, הוא אינו ניסה להטריד ואף לא הסכים עם הדעות שהעירום הוא אינו לגיטימי במקרים מסוימים.

בצילום זה אין יחס רב או יחס בכלל להבעה. כמו שכבר נאמר אין הרבה יחס אל האדם בפני עצמו אלא עצם היותו 'גוף האדם' בלבד. לא מפתיע לראות כי בצילום אין הבעה בפנים של הגבר ואף לא רואים אותה בכלל. איננו יודעים אם הוא מחייך ושמח או עצוב או בוכה או כל הבעה אחרת אשר הייתה יכולה להיות לו אם זו הייתה מטרת הצילום. הכוונה החד משמעית של הצילום הוא אינו הגבר המצולם אלא גופו ולכן הבעת פניו גם אם היא קיימת, היא אינה משנה שום דבר לצופה או לאקינס.

בדומה למייבריג', ניתן לראות בצילומיו של אקינס את העמידה בסטיגמות ובסטריאוטיפים החברתיים שבהם עומד הגבר הקופץ. הגבר הינו חסון ושרירי ועוסק בספורט, קפיצה. הוא אינו מראה שום חולשה וקושי ונראה כאילו הפעולה באה לו בקלות למרות שאנו יודעים כי היא כנראה לא באה בכזו קלות. מייבריג' התאים את המגדר אל הפעולות היום יומיות אותן הוא צילם, וניתן לראות זאת בצילום הזה לדוגמא, השרירים הבולטים שלו בזמן הקפיצה והקלילות בה הוא מבצע את הפעולה. כמו כן אנו רואים את הפתיחות של הדמות, הוא מאוד בטוח ופתוח בתנועותיו ומגדיש את השרירים שלו. כל זאת יכול להעיד לנו דבר מה על הדמות, כגון ביטחון ואהבה עצמית. אפשר להבחין כי חלק מהצילום נראה כמו חלק מהמצלמה, כלומר, אנו רואים את הקווים המייצגים את המיקום בעת הצילום במצלמה, וניתן לראות את הטשטוש הקל הנוצר בין הקצוות של הצילום לדשא הנחתך בפינות.

אנו רואים היטב את ההשפעה של אקינס ממייבריג'. אקינס, שעבד עם מייבריג', עשה לצילומיו ומחקריו מחקרים נוספים מפרספקטיבות שונות. ניתן לראות את הדמיון הברור לעין בין יצירותיו של אקינס לאלו של מייבריג', הצילומים הינם בשחור לבן, הם מתארים תנועה, עוסקים הרבה בבני אדם והאנטומיה שלהם וכולי. כמו כן ניתן לראות את השוני בין יצירותיהם של השניים. מייבריג' עוסק בעיקר בצילומים נפרדים הניתנים לאחר מכן לשימוש בזואופרקסיסקופ, בצורה מסודרת ועקבית. אנו רואים צילום אחר צילום לפי סדרם ורוב יצירותיו דומות בצורה זו. אקינס יוצר את תחושת התנועה בצילום אחד, עם אותה הדמות אך נראה שהוא חיבר כמה צילומי תנועה ביחד. ניתן לראות כי התנועה מאוד ממשית גם בצילום הסטילס היחיד של אקינס, לעומת זה של מייבריג'. שני האמנים מייצגים לנו את התנועה בצורות דומות אל שונות ומשפיעות בצורה שונה על הצופה.

יצירותיו של מייבריג' מראות לצופה את חלקי התנועה ואיך היא נוצרת. ניתן לראות ביצירותיו את ביטוי התנועה במלואה ולא את הייצוג שלה או את הרעיון שלה. אנו רואים את התנועה הממשית בשלביה בזמן שהיא מתרחשת. לכן, לצופה לא נשאר הרבה מקום לדמיון, הוא רואה את כל שלבי התנועה ויודע בדיוק מה התנועה יוצרת ואיך היא נוצרת. ניתן לראות את הדמיון בין יצירותיו של מייבריג' וזאת בגלל שהצילומים הם מאותה סדרה ומנסים להעביר את אותו הרעיון במקרים שונים וגופים שונים. בדומה ליצירותיו של אקינס, שנותן לצופה את התחושה של התנועה עם מעט ספק לאיך היא נוצרה אך הצופה מבין וחש בבירור כי זוהי תפיסה של התנועה הממשית בחלל המרחב והזמן.

מייבריג' גורם לצופה לחשוב על דברים שאילולא היה מצלם אותם, לא היו עולים על הפרק. כיצד נוצרת התנועה או מה קורה בזמן התנועה. שלבי התנועה בצילומיו של מייבריג' נראים שוליים, אך כשמתעמקים בתנועה, מגלים כי אלו הינם דברים אשר לא היו מובנים בזמנו של מייבריג' והוא יצר משהו חדש לגמרי. מייבריג' חקר את התנועה ויצר את התנועה מחדש בעולם האמנות, בשונה מהעולם הפיזי, הוא יצר את התנועה בעזרת צילום הסטילס, בצורה שונה אך עם זאת מאוד דומה לתנועה בעולם שלנו. ואילו אקינס מנסה לגרום לצופים לחשוב על התנועה עצמה ולא על שלביה במדויק.

האמנים בחרו לצלם את כל צילומיו בשחור לבן. בזמנם של מייבריג' ואקינס הצילום בצבע היה חדש וכמו כן המטרה של הצילומים הינה התנועה והגוף, ולכן אין מקום לצבעים ולניתוח הצבעים מכיוון שאין להם תפקיד בצילומיהם. אנו יכולים להבחין בתור צופים בצילומם של האמנים בצילומם את בני האדם, כי רוב הדמויות אותן הם מצלמים הינן בעירום מלא, או בלבוש מינימאלי. ניתן היה לחשוב כי ערום מסמל חושניות, ארוטיקה ומיניות, אך ביצירותיו של מייבריג' וביצירותיו של אקינס (למרות שהתפיסה הרווחת עליו טוענת אחרת) ניתן להבחין בבירור שזוהי אינה מטרת הערום בצילום. הערום בצילומיו של מייבריג' מגיע מהניסיון להבליט את הגוף ואת השפעות התנועה על הגוף. עיקר היצירות של מייבריג' הוא הגוף ולכן הדרך הטובה ביותר להציג את הגוף בתנועה שלו הינה במערומו, וכך ניתן לראות את פעולות השרירים וההצללות וכל מה שנצטרך לראות בגוף האדם על מנת לראות בצורה טובה יותר את מהלך התנועה. אקינס מאמין כי העירום הוא הבסיס של כל המתרחש בגוף ולכן האמנות צריכה להיות בערום.

מייבריג' נותן לנו את ההשוואה בין האמנות למדע, הצילום אל מול חקר התנועה ובכך אנו יכולים לראות כי הם גורמים בלתי נפרדים אחד מהשני. המדע תלוי באמנות ולהיפך. אנו רואים כי מה שמצולם הינו למטרת חקר אך הצילום הינו אמנות והתנועה, הריקוד הינו אמנות גם כן, ולמרות זאת יש טענות שלא תופסות את מייבריג' בתור אמן כלל אלא בתור חוקר, אך יצירותיו ופועלו לחלוטין מראים לנו כי הוא אמן לכל דבר. אקינס מראה לנו פרספקטיבה שונה למחקרו של מייבריג' ויוצר אותו מחדש בשפתו, יכולתו ורצונו שלו.

## לואיס גרינפילד - Lois Greenfield

בפרק זה אעסוק בלואיס גרינפילד (Lois Greenfield). אודותיה, חייה האישיים ופועלה מתחילת הקריירה שלה ועד היום. כמו כן אדון בטכניקות הצילום שלה והמחשבה שעומדת מאחורי ידי האמן שאנו רואים לפנינו.

לואיס גרינפילד נולדה בניו יורק, ארצות הברית, ב-18 באפריל 1949. גרינפילד למדה בקולג' פילדסטון ללימודי אתנוגרפיה ותרבויות אתניות, וכמו כן למדה באוניברסיטת ברנדייס. גרינפילד למדה אנטרופולוגיה ולאחר סיום לימודיה תכננה להיות צלמת אתנוגרפית, אך שלבסוף החלה לעבוד כצלמת עבור עיתון מקומי בבוסטון. באמצע שנות השבעים, הקריירה של גרינפילד השתנתה לחלוטין כאשר התבקשה לצלם חזרה גנרלית של מופע ריקוד. לאחר הצילום של החזרה, החלה גרינפילד לצלם ריקוד, והתמחתה בצילומים אלו. בשנת 1973 היא החלה לצלם לעיתון מקומי בניו יורק, "Village Voice", לטור ניסיוני שעסק בצילום. היא צילמה עבור הטור עד אמצע שנות ה-90. בשנת 1982 היא פתחה סטודיו ובו היא יכלה לשלוט בכל המתרחש ולצלם את הצילומים שלה על דעת עצמה וליצור את האמנות שלה.<sup>43</sup> מאז, היא צילמה בעיקר רקדנים בסטודיו, וייצגה את הצילומים כפוטנציאל של תנועה וייצוג של הרקדן אל מעבר לצילום. גרינפילד צילמה רקדנים מפורסמים כמו אלווין אלי ומרתה גרהאם. כיום גרינפילד היא צלמת המפורסמת בכל העולם ומציגה את עבודותיה בתערוכות ומוזיאונים בינלאומיים ומרצה על צילום ותנועה וכל הקשור בעבודותיה.

בשנות השבעים המאוחרות החלה גרינפילד את הקריירה שלה, כשלא ידעה עדיין שהיא בונה אותה. היא החלה לצלם חזרות של רקדנים על במה ומופעים. היא צילמה ריקוד חי על במות ומופעים מלאים באנשים. לעיתים בלהקות ולעיתים ביחידים, אך היא צילמה את הריקוד עצמו כשהוא לא בשליטתה.<sup>44</sup>

לואיס גרינפילד היא צלמת אמריקאית הידועה בעיקר בגישת הצילום שלה. היא ידועה בצילומים שלה של הגוף האנושי בתנועה ולרובה, ריקוד ומחול. היא מצלמת מתוך סטודיו, תנועה מבוימת, כלומר, גרינפילד מנווטת ומובילה את התנועה אותה היא מצלמת. במילים אחרות השיטה שלה היא כזו: היא לוקחת רקדנים מקצועיים אל מול המצלמה שלה ואומרת להם לרקוד, לזוז, לנוע, הרקדנים זזים בידיעה שמולם יש מצלמה והתנועה הנתפסת לעין המצלמה והצופה הינה יוצאת מן הכלל. בצילומיה של גרינפילד לרוב נראה את הרקדנים באוויר, כמעין המשך נצחי של התנועה שמעבר למצלמה. היא החלה את הקריירה העכשווית שלה בשנות השמונים כשהיא פתחה סטודיו משל עצמה וקראה לרקדנים לאלתר, ובכוונתה לצלם רגעים שלא יחזרו על עצמם שוב, לתפוס את הרגע הנצחי שיכול להיות מוצג רק על ידי צילום. גרינפילד משתמשת במצלמת פילם ומציגה

---

<sup>43</sup> Greenfield, Lois. "Artist Bio". Lois Greenfield. 20.12.2017.

<http://www.loisgreenfield.com/about-lois-greenfield/>

<sup>44</sup> Hodges Nicola, Parallel Structures Art Dance Music, London, UK: VCH publishers, 1993, p. 91.

אותה כמצלמה התופסת את הרגע בדומטיות ובדיוק. ניתן אף להחשיב את עבודתיה של גרינפילד כדוקומנטריות עקב השחרור שניתן לחוש בתוך הסטודיו כשהוא כביכול מבוים.<sup>45</sup>

כאשר מתבוננים בצילומיה של גרינפילד אנו רואים את הדמויות כקלות וחסרות משקל שכביכול נעות במרחב. הן לא מייצגות את הסיטואציה שקוראת במציאות. גרינפילד מאמינה כי הצילומים שלה אינם ברורים, וככל שהם פחות ברורים כך הצילום יותר טוב מכיוון שכך יש לצופה זמן ודרך לחשוב ולתהות עוד ועוד על הצילום.

גרינפילד מתייחסת לפריים של המצלמה כאל קופסא בה כל פנטזיות הילדות יכולות להתגשם. מקום בו הדבר היחיד שעוצר את הרקדנים, המעצור היחיד שלהם הוא האנטומיה של הגוף שלהם. היא משחררת את הרקדנים בתוך הקופסא הזאת, קופסאת הדמיון של הפריים ונותנת להם לשחרר את הדמיון שלהם בתנועה. הרקדנים משוחררים בחלל בו הם יכולים להשתחרר או יכולים לברוח ממנו. היא מאמינה בשחרור הריקוד ללא גבולות. היא מספרת כי הצילומים הטובים ביותר שהיא צילמה נוצרו מאימפרוביזציה של הרקדנים ולא מכוריאוגרפיה ובימוי. היא תמיד תעדיף לצלם בחוץ היכן שאין הגבלות לרקדנים.

הצופים בצילומים של גרינפילד לרוב מופתעים ומתפלאים מהפרדוקס, הדמויות בתנועה ותעופה אך הצילום הוא בסטילס וקופא ברגע ששמור לנצח בקופסאות הדמיון ובפריים של הצילום. הצילום של גרינפילד הינו עכשווי ומתעסק בהווה שלנו. עבודתיה הרבות של גרינפילד באות להראות לנו את העובדה שאין הצילום יכול לתפוס ריקוד. הוא אינו יכול לשחזר ריקוד או להדגים ריקוד. הצילום העצם מנסה להביע את הריקוד, להציג אותו, הצילום נותן לצופה את התחושה של הריקוד.<sup>46</sup>

כאשר אדם מתבונן בצילום של ריקוד, המוח של אותו אדם משלים את התנועה והפעולה על ידי ידע קודם שהמתבונן צבר בחייו. הצופה יודע כי הדמות הנמצאת בתנועה מסוימת המאפיינת ריקוד או שמא לבוש כלשהו המייצג ריקוד, מזכיר למתבונן מידע שהוא כבר מכיר. הצופה אשר ראה מחול כזה או אחר בעבר, יודע להשלים בדמיונו את המשך הפעולה שהוא רואה בצילום, וכך הוא מזהה כי הצילום של הדמות הוא צילום המייצג את הרגע בו התרחש הריקוד.

עבודה ספציפית של גרינפילד (Caught), בשנת 1992 מדגישה את הרעיון הזה. דוויד פארסונס (David Parsons) מופיע בריקוד סולו מול קהל. הוא רוקד בחושך כשהבזקי אור מאירים אותו כאשר הוא מזנק, כלומר, נמצא באוויר, כמו בתחושת צילום. מטרת הריקוד הזה היא בעצם להראות מעין "צילומים" חיים, כשהבזקי האור המאירים על פארסונס נראים כצילומים יחידים כשבעצם זהו ריקוד חי.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Matthew Reason, " Still Moving: The Revelation or Representation of Dance in Still Photography," Dance Research Journal Vol. 35-36, no. 1-2 (2003 -2004): p. 53.

<sup>46</sup> Hodges Nicola, Parallel Structures Art Dance Music, London, UK: VCH publishers, 1993, p. 95.

<sup>47</sup> Hodages, "Parallel Structures Art Dance Music," 1993. p. 91.

גרינפילד רוצה להדגיש בכך כי הצילום אינו תופס דבר מלבד ייצוג הריקוד והרגע, תחושת הנצחיות וההמשכיות, הנתינה לדמיון של הצופה לעבוד. הצילום אינו תופס את הריקוד עצמו, את התנועה הממשית שמתרחשת, הוא אינו תופס את האווירה או את המוזיקה שלצלילה הדמות זזה, נעה ורוקדת.

מה שגרינפילד ניסתה להראות בעבודתה הוא שהרקדן רקד, הוא זז והתנועה ברחבה אך כל מה שהצופים ראו היו ה"צילומים" המדומים שהבזקי האור תפסו. הקהל שישב וצפה בעבודה בעצם לא ראה את הריקוד המלא שמאחורי ההבזקים אלא רק את אותם צילומים. זו בעצם דעתה של גרינפילד, כל אדם בקהל יכל לדמיין באופן שונה את תנועות הרקדן בחושך, אך לא יכל באמת לראות או לדעת מהו הריקוד ומה עושה הרקדן בין ההבזקים. גרינפילד מכנה זאת אשליה. הצילום של הריקוד ועצם היותו של הצילום חלק ממהו גדול יותר, הצופה רואה זאת כאשליה, הוא ממשיך את הצילום בראשו על פי כוונותיו.

לואיס גרינפילד הינה צלמת המצלמת את התשוקה שלה, היא אוהבת ריקוד ורקדנים, היא אוהבת את הגוף שלהם ואת הדרך בה הם זזים, יושבים, עומדים וכולי. היא מצלמת ממקום אישי ומקום מלא בהשראה ואהבה לסגנון הצילום בו היא עוסקת. גרינפילד מנסה לתפוס את הייצוג של הריקוד והתנועה בדרך שרק צילום יכול לתפוס. התפיסה הנצחית של רגע שכמוהו בדיוק לא יהיה עוד אחד. איבוד תחושת הזמן והמרחב נותן לריקוד להיות אין סופי וללא הגבלות ודרישות. גרינפילד מאמינה בחופשיות של הריקוד והצילום וצילום התנועה מעניקה לצופים תחושת קלות.



Lois Greenfield, The Immortal Rose,  
2007.

ביצירה המציגה לנו ריקוד מודרני אנו יכולים להבחין בדמות בהירת עור הנמצאת במרכז הצילום הלבושה בבגד גוף שחור הצמוד לגופה ומותיר את רגליה וידיה חשופות אלינו. שיערה של הדמות גם כן הוא שחור ואסוף לראשה. הדמות נראית דמות בעלת קווי מתאר נשיים אשר מעיפה את ידיה וראשה אחורנית תוך מעין זינוק קל לפני כן כאשר פניה מופנות כלפי מעלה וגופה נוטה קדימה, לכיוון שמאל, כך שנוכל לראות את גופה בפרופיל. הדמות נראית כמעין שרויה במצב תנועה תמידית אך ללא תזוזה. אנו רואים את התנועה הנצחית שבה נמצאת הדמות ואנו רוצים שהיא תמשיך לנוע אך

היא נמצאת בתוך מימד הזמן בו נמצא הצילום, משמע מימדי הזמן והמרחב, על פי גרינפילד, נעלמים בתוך מסגרות הצילום.

תחת רגליה של הדמות ניתן לראות רצפה המשקפת את רגליה של הדמות, שאמורות כביכול להמשיך אל מחוץ לגבולות הצילום ונותנות לצופה תחושה שהדמות מרחפת מעל לרצפה. בנוסף על כך, רגלה הימנית של הדמות מקופלת אחורה לכיוון ראשה כאשר רגלה השמאלית נראית עומדת על קצות אצבעותיה, וידיה באוויר כלפי מעלה ואחורנית. כל זאת מביע לנו, הצופים, את תחושת הריחוף בצילום, הדמות נראית כאילו בכל רגע נתון היא תוכל לפרוץ במעוף ותפרוץ את מסגרות הצילום החוצה.

הדמות הנמצאת ביצירה אוחזת בבד שקוף, גם הוא בצבע שחור, המרחף סביב ומעל לגופה של הדמות, עוקב אחרי תנועותיה של הדמות, מייצג את התנועה האינסופית הנקלעה לעין המצלמה. הבד, מסמל את אמצע המעשה, אמצע התנועה, הריקוד שאותו תפסה המצלמה. אנו רואים כי התנועה הקפואה של הבד נותנת לנו תחושה אף יותר לתנועתה של הדמות ולריחוף של הדמות במימד הזמן ובמרחב של הצילום חסר גבולות הזמן. הבד הפונה כלפי מעלה, נותן את תחושת השאיפה של הדמות. פניה, כמו כן, פונות כלפי מעלה בצורה דומה.

ניתן להבחין בצילום כי הבד ממשיך את תנועת גופה של הדמות במעגליות כאילו הוא חלק ממנה. פניה נראות חסרות הבעה ומרוכזות ומשתלבות עם שאר גופה ועם התנועה המתמשכת של גופה ושל הבד. תחושת האינסופיות השוררת בצילום נותנת לצופה את תחושת הרצון לעוד מהצילום עצמו, מהריקוד, מהתנועה ומהדמות.



הבד, נמצא במיקום ובצורה המדמה כנפיים. ניתן לחשוב כי הבד הוא הכנפיים המייצרות את תחושת הרצון של הדמות לעוף אל מעבר לצילום. הבד גורם לנו להרגיש את קלילות האווירה ואת התחושה של גופה של הדמות. כפי שכבר ציינתי, הרקדנית נראית כאילו היא עומדת לפרוץ במעוף, וניתן לראות כי הבד הוא זה שייתן לה את היכולת לעוף ולהותיר את הצופה בצילום שהקפיא את הרגע, תוהה מה יהיה השלב הבא של הדמות.

הקלילות שבה הדמות רוקדת ביצירה, גורמת לה להיראות חסרת משקל וחסרת מאמץ, מתעופפת בקלילות בחלל הנדמה כריק בתוך גבולות הצילום האינסופי, מה שכמובן נותן לנו סתירה לוגית בין המילים, מה שמתאר את הסתירה בין תחושת הצופה לבין מה שהוא באמת רואה. בפועל, ישנה רקדנית העומדת בפני זינוק בריקוד קשה מבחינה פיזית, ריקוד הדורש מאמץ מגופה של הרקדנית. מה שאנו רואים הוא גופה שמגיב לכך וניתן לראות את תגובתו הברורה ונראית לעין. אך מה שכל צופה שונה ירגיש לגבי הצילום הוא שונה אך עם זאת מאוד דומה, הקלילות והתעופה שבה הדמות נראית כשרויה הוא סותר את מה שהצופה מבין, מה שגורם לצופה לנסות ולצפות ביצירה ולנסות להבין אותה, ואת סתירותיה הלוגיות הסובבות אותה ומבלבלות את העין.

למרות שהצילום צולם בצבע, היצירה עצמה נראית כבעלת צבעים מאוד אחידים של שחור ולבן. ניתן לראות כמו כן את צבע גופה של הרקדנית, מאוד בהיר ומשתלב עם הצבעים שנותן לנו הרקע הלבן והחלל הלבן. בגד הגוף של הדמות מתחבר היטב לצבע של הבד, שחור. כל שילובי הצבעים נותנים תחושת פסטורליות וקרירות ביצירה הנראית כשחור לבן. הצבעים שאנו רואים הינם מנוקרים וקרים ונותנים תחושה של ריחוק מהיצירה וריחוק מהדמות. אך עם כל זאת, הדמות עצמה והסיטואציה של היצירה יוצרות הנגדה, מהריקוד שמרחיק את הצופה, לאנושיות שמקרבת ומחממת את היצירה.

מלבד לתנועה, הבד והטקסטורה שלו מעניקים לצופה את תחושת העוצמה של הדמות. הבד נראה כמעין עוצמה מתחזקת המתארת את הדמות שנראית כביכול עדינה, נשית מאוד ורגועה אך בעצם היא חזקה, עוצמתית ואינטנסיבית. הצורה המעגלית המתחברת עם הגוף נותנת את ההרגשה של הבד שמרגשי מחובר לדמות, חלק ממנה ומעין נראה כמו הנפש של הצילום חסר הגבולות והזמן ובעל הכוח הנסתר שבצילום.

ניתן לומר כי ביצירה שאנו רואים אפשר להבחין בקומפוזיציה פתוחה, כלומר כשגבולות היצירה אינם נשארים רק בגבולותיה אלא עוברים אותה אל מימד הנמצא אל מחוץ ליצירה. אך כמו כן ניתן לומר שביצירה ניתן להבחין בקומפוזיציה סגורה, כלומר כאשר גבולות היצירה מתחילים ונגמרים בתוך היצירה ואינם ממשיכים או נקטעים במסגרות היצירה.

רגליה של הרקדנית משתקפות על הרצפה עליה הרקדנית עומדת. ההשתקפות של הרגליים שנקטעות בחלקן וככל הנראה נראה כי הן ממשיכות במימד שאינו במסגרת הצילום ומוחו של הצופה משלים את ההשתקפות במוחו שלו. כך, יש שיגידו כי הקומפוזיציה היא בעצם פתוחה למרות שאין שום תנועה היוצאת מגדרי היצירה. עם זאת, גרינפילד מאמינה כי כל מה שקורה במימד הצילום, הוא מעין קופסא חסרת גבולות בגבולותיה, ללא מימדי זמן ומרחב, החלל הוא ברשות הרקדנים ולכן ניתן לומר, לדעתי, כי הקומפוזיציה הינה סגורה וכל המתרחש בצילום אמור להיות אך ורק במימד הנתון לו, מימד חסר מעצורים של הצילום עצמו והדמות הנמצאת בו.

בצילום, אנו רואים את הקווים האלכסוניים הנשברים ומפנים את עין הצופה לכיוונים שונים ויוצרים בלבול כלשהו. הקווים האלו נראים בגופה של הדמות, בבד ובפניה. מכאן אנו יכולים לומר כי יש ביצירה קומפוזיציה דינאמית המבלבלת את הצופה. בנוסף, הצילום הוא מאוד מרכזי, כלומר ישנה בו קומפוזיציה מרכזית, הדמות העיקרית ביצירה לוקחת את כל תשומת הלב של הצופה. הדמות נמצאת במרכז וכל העיניים עליה. הדמות בצילום נמצאת במרכז החלל והיא כל מה שהצופה מחפש ביצירה הזו.

אני רואה ביצירה הזו כוח. הכוח שלואיס גרינפילד רצתה, לדעתי, להעביר לצופים. הכוח השקט של היצירה גורם לצופה לבלבול וסקרנות כאחד, הרצון להבין מאיפה וכיצד באים הכוח והעוצמה לצילום. הצילום שנראה כביכול מאוד פשוט, רקדנית באמצע ריקוד, הוא מאוד מסובך והרעיון של גרינפילד העומד מאחוריו הוא רעיון הנותן פרספקטיבה שונה על עולם הצילום בעיניי. גרינפילד רואה את הצילום, הפריים, כקופסא ובה היא נותנת לרקדנים להביע את עצמם ללא הגבלות זמן, מקום וחלל, כשהדבר היחיד שמגביל אותם הוא בעצם הם עצמם, הגוף שלהם והאנטומיה הטבעית שלהם. הצילום שאינו יחזור שוב מקפיא את הרגע ונותן תחושה של הקלה ויופי. על פי מייבריג', הדמות הרוקדת הינה נשית וקלילה וניתן לראות זאת בצילומי הנשים הרוקדות בכל מיני צילומים, אך אם נחשוב על הרגע שבו הצילום נלקח, נבין שהריקוד הוא בעצם קשה, מסובך והקלילות הנראית לעין, רק נראית לעין.

הצילום גורם לי לחשוב על הסתירה שבין התחושות שהצילום גורם לי להרגיש. הצילום אמנם בצבעים מנוכרים, שחור ולבן, אך כשאני מסתכלת בצילום אני רואה אנושיות וחמימות של הריקוד. הבד שמאוד מזכיר כנפיים ונותן תחושת מעוף וקלילות אך בפועל פעולת הריקוד היא פעולה הדורשת המון כוח ויזע. כל הסתירות האלו גורמות לצופה לרצות ולחזור לצפות בצילום על מנת לפתור את מה שהוא לא מצליח להבין.

לדעתי, הצילום הזה הוא בעל עוצמה ומראה את החום והקרבה של האדם וגם את הניכור והקור שלו. הצילום מראה צדדים שונים ומגוונים ויכולות שונות באופן מאוד מפתיע בצילום מאוד פשוט, כביכול. במבט שני ושלישי ניתן לראות את העומק של היצירה הזו ואפשר להסיק ממנה אינספור תובנות ויופי.

השם של היצירה, "ורד בן אלמוות", משווה את הריקוד לפרח המסמל את האהבה והיופי, הורד הינו קוצני, מה שמתאר את הקושי שבריקוד אך את היופי הבלתי יאומן שמתלווה אליו. גרינפילד אומרת בעצם כי התנועה היא נצחית ולא נגמרת 'בת אלמוות', כלומר לא יכולה להגמר, אין לה תום גם לאחר שהצילום נגמר, התנועה ממשיכה.



Lois Greenfield, Axis Mundi, around 2007.

בצילום המייצג את התנועה באמצעות המים אנו יכולים לראות אדם עירום העומד כפוף כשרגליו ישרות, על קצות אצבעותיו ונשען על כפות ידיו. פניה של הדמות הזו מופנות אל הברכיים הישרות שלה אך מבטה מופנה אל הרקע או אל גופה, לא ניתן להבחין זאת במדוייק. הדמות נמצאת מעל מים ולכן הגוף משתקף במים בצורה ערפילית ולא ברורה. ניתן לראות את הרקע

של הצילום, רקע שחור בעל נקודת אור בצידו השמאלי העליון של הצילום המאיר על הדמות. קשה להבין אם נקודת האור הנמצאת בחלקו האחורי של הצילום הינו מקור אור טבעי, כגון הירח, או שמא זהו פנס המשמש לשם הארה על הדמות.

הדמות נראית בתנוחה שהינה לחלוטין לא נוחה לגוף האדם ומכאן יש להניח כי הדמות נמצאת באמצע תנועה כלשהי, ומהכירותינו עם לואיס גרינפילד, יש להסיק כי הדמות נמצאת במהלך ריקוד כלשהו המשתף את כל תנועות הגוף במהלכו. כמו כן, אנו רואים כי הגוף מתאמץ, אנו רואים את השרירים אותם הדמות מפעילה וכיצד הגוף הרוקד פעול בעת התנועה שלו.

ניתן לראות כי הצילום הוא בעל צבעים מאוד אחידים, כלומר, חד-גוניים. הצילום כולו הוא בשחור לבן, אך לא ניתן להבחין ביותר מדי גוונים אפורים, הצילום כולו הוא שחור ולבן. הדמות הינה מוארת ולכן היא מאוד לבנה אל מול הרקע המאוד שחור. ניתן להבחין כי התאורה הינה מאחור והדמות כולה לבנה ולכן יש להסיק כי יש תאורה נוספת אל מחוץ לצילום שאנחנו לא רואים, שמאירה על הדמות מקדימה. אנו רואים את המיקוד הלא ברור אל מקור האור בצילום, מקור האור מעלה תהייה ושאלות אצל הצופה בצילום, למה הוא נמצא? למה הצופה צריך לראות אותו?

בנוסף לדמות אנו רואים כי גם ההשתקפות שלה במים הינה לבנה, על מנת להדגיש כי הדמות עומדת על המים וכמו כן האור שמשתקף במים ומשתלב עם ההשתקפות של הדמות באופן המבדיל בינהן אך גם מחבר בינהן. נראה כי המים זזים, ניתן לראות זאת באמצעות ההשתקפות שהיא אינה בשלמותה אלא שבורה ונעה, היא נראית חלקית ובכך אנו יכולים להסיק כי אלו אכן מים, לא שלמים ולא מושלמים אלא נעים ומגיבים אל הגוף הנע מעליהם וגורם לתזוזת המים עצמם.

הגוף נראה המרכז של הצילום ולכן הוא החלק הגדול יותר בו, כלומר, אנו רואים כי האור קטן יותר והמים נראים יותר מרוחקים וניתן לראות כי הם ממשיכים אל מאחורי הדמות אל אופק הצילום ואין אנו יודעים היכן המים נגמרים, אם הם נגמרים בצילום או אם הם נגמרים בקצוות שאנחנו לא רואים. כל זה גורם לנו לראות את העומק ביצירה, אנו יודעים כי יש משהו מעבר לדמות ואין הצילום הזה שטוח, המים והתאורה האחוריים נותנים מימד נוסף לצילום ונותנים לו עומק הנראה לעין האופן מובהק. המים נראים כאובייקט מוקטן באחורי הצילום, למרות שלא ניתן "להקטין" מים, הם נראים מרוחקים יותר מה שגורם לעומק.

הדמות מוצגת כדמות בעלת קווים נשיים בעירום, ובכך שרירה מובלטים על ידי הצללות גופה שנוצרות על ידי התאורה. הרקע בצילום שחור וניתן להבחין כי החדר אינו מואר מלבד לפנסים ובכך השרירים של הדמות יותר מוצללים ויותר ברורים. הדמות בצילום מאופיינת ובמתמקדת בעיקר בצורת הגוף שלה, ולא בפניה, אנו רואים כי אין אנו יכולים להבחין בהבעת הפנים של הדמות כי איננו רואים אותן. הפנים של הדמות מכוונות לכיוון שאינו המצלמה על מנת שנתמקד בתנועה של הדמות ובגוף שלה ולא בהבעת הפנים שלה. אנו לא צריכים, כביכול לדעת כיצד הדמות מרגישה, אם היא עצובה או שמחה, על מנת שהרגשתה, או הקושי שלה, יפריעו לנו לראות את התנועה והריקוד המצולם בצילום זה. הרקדנית נראית מתאמצת למרות שאנו לא יכולים לראות את פניה, ניתן להבחין זאת בגופה.

למרות השקט הניחן בצילום, אנו יכולים להבחין בקומפוזיציה דינאמית. קווים אלכסוניים בגופה של הרקדנית ובקווי המים מראים לנו כי יש משהו שמתרחש בצילום ומבלבל את הצופה. הקווים האלכסוניים האלו מפנים את מבטינו בכל פעם למקום אחר מה שנותן תחושה מבלבלת ומאוד עמוסה, על אף שהצילום מאוד שקט באופיו, מים רגועים וריקוד הנראה עדין. כמו כן אפשר להבחין בקומפוזיציה סגורה, כל הקורה ביצירה נשאר בתחומיה, ניתן לראות כי המים מתפרשים אל מחוץ לצילום וכך גם ההשתקפות של הגופים הנמצאים בצילום אך הרעיון של המים שהאמנית ניסתה להעביר נמצא בתוך הצילום ולא יוצאים מגדרו ולכן כל המועבר ביצירה נשאר בגבולותיה ולא משאיר מקום רב לדימיון הצופה. הדמות במרכז היצירה היא הנושא של היצירה ולכן ניתן לומר כי יש כאן קומפוזיציה מרכזית, הדמות הזו היא מה שמושך את עיני הצופה ליצירה ובתוך היצירה, הצילום מתרחש בזכות ועל הדמות הנמצאת במרכז גורמת לצופה להסתכל. הדמות יוצרת משולש בעזרת הגוף ויוצרת קומפוזיציה פירמידיאלית, כאשר יש שלוש נקודות, ידיה, רגליה, והאחוריים של הדמות מושכות את המבט של הצופה לצורת פירמידה אשר נוצרת לצופה במוחו ומושך את הצופה לראות את הצורה, כי אדם נמשך לצורות גיאומטריות מדויקות, מה שגורם ליצירה להיות נעימה לעין ונעימה לצפייה ממושכת.

הצילום מסמל תנועה, ניתן לראות כי הדמות נמצאת בתנוחה שאינה נוחה לגוף האנושי וניתן לראות את המאמץ על גופה. כמו כן המים שמתחת לדמות נראים זזים ומכאן ניתן להסיק כי היא זזה. לואיס גרינפילד יצרה את הצילום הזה כחלק מסדרת הצילומים שלה "Forces of Nature" ומדגישה את נושא המים ביצירה. ניתן לראות כיצד המים מייצגים את תנועת הגוף וכיצד המים שמשקפים את הטבע בצילום הם חלק בלתי נפרד מגוף האדם. המים והטבע מקבילים ודרושים בחיי האדם.

הדמות הינה בעצירה, בצילום היא לא נראית זזה או נעה מדי, אך בגלל שאנו רואים כי המים זזים, אנו יודעים שהמים מגיבים לתזוזה, וניתן לראות את ההשתקפות הנשברת המסמלת את התזוזה שמתרחשת על פני המים. הקושי שבריקוד אשר גרינפילד מצלמת נראה בתנועתה של הרקדנית ועצם היותו עירומה מחזיר אותה לטבע. ההקבלה והשיתופיות שיוצרת גרינפילד בין האדם לטבע מראה כי האדם תלוי בטבע אך שונה ממנו מטבעו, ניתן לראות זאת כי הוא בצבע שונה מן הטבע אליו האדם כל כך קשור.

גרינפילד משחקת על הגבול בין רצון לצורך ובין שוני ודימיון. לדעתי, היצירה הזו היא מאוד חזקה ובעלת משמעות יוצאת דופן, כל הסדרה הזו של גרינפילד מראה את החיבור של הטבע לאדם בין אם בעזרת הרוח, המים או כל אמצעי טבע אחר אשר האדם מתקיים בזכותו וסביבו כל חייו.

גרינפילד, מצלמת בעיקר ריקוד, היא מראה לנו בסדרה זו משהו חדש, את גוף האדם בעזרת הטבע, והרצון של הגוף בתנועה והריקוד להיות קליל וטבעי כמו הטבע והשאיפה של האדם עצמו למקורו. הטבע הוא חלק בלתי נפרד ומשפיע ביותר על חיינו ולכן גרינפילד מבליטה זאת באמצעות ריקוד. החזרה של האדם לטבע נותנת משמעות חדשה לריקוד ונותנת מימד נוף לכל עולם הצילום והתנועה בתוך הצילום, ניתן לראות כיצד הגוף יכול להביע את עצמו ואת התנועה שלו באמצעות הטבע ומזכיר לנו כי למרות ההדדיות בין הדמויות בצילומי השונים בסדרה זו כי אנו תלויים בטבע ולא הוא בנו.



Lois Greenfield, Cornelius Brown, Around 2007.

בצילום המציג לנו את התנועה באמצעות הצורות הגיאומטריות, אנו רואים דמות של גבר הנמצא במהלך תנועה כלשהי, כנראה קפיצה, נראה כמו ריקוד כלשהו כשחלק מהריקוד הינו חפץ עגול, צורה גיאומטרית המתדמה לגוף, הנראית כאילו היא עשויה מתכת

המסמלת ייצוג של כדור גדול. החפץ עשוי משני חלקים, שני חישוקים הנכנסים אחד בתוך השני ויוצרים הרגשה של כדור תלת מימדי. הכדור הינו ריק, אין בו תכולה ולכן הרקדן יכול לעבור דרכו. אנו רואים את דמות הרקדן באמצע קפיצה, בתוך הכדור. הקפיצה נראית לא טבעית אלא מכוונת, כיאה לריקוד. הפנים של הדמות פונות כלפי הרצפה מטה כשגופו מוטה מטה גם כן אך מכיוון שהוא בקפיצה באוויר גופו מכוון מעלה. יד ימינו של הרקדן מסובבת ימינה וידו השמאלית פונה שמאלה. רגליו של הרקדן נמצאות במצב פוינט כשרגלו השמאלית ישרה למחצה ורגלו הימנית מקופלת.

הדמות נראית מאוד גברית ושרירית, שיערו הקצר והשחור ושרירי גופו מראים לצופה את הייצוג המושלם כביכול של הגבר. גופו של הרקדן, על אף שנראה מתאמץ הוא נראה קליל. הוא נראה כממשיך את הכדור בתנועותיו, הוא עוקב אחר תנועותיו ונראה כאילו הוא משלים את החסר בכדור. הצילום הינו מאוד מעגלי, כל התנועה הרבה המתרחשת ביצירה מתקיימת בהמשכיות מעגלית, מהכדור העגול עד לגופו של הרקדן לידיו, רגליו ולמבטו. ניתן לראות את הרצון והאהבה של הרקדן לריקודו המסירות בה הוא מבצע אותו, בכך בא לידי הביטוי ההתאמצות שנראית קלילה וטבעית.

הלבוש המינימאלי של הרקדן בא על מנת להדגיש את הגוף המאוד גברי כביכול וטיפוסי לדמות הגבר המושלם אך עם זאת הלבוש מאוד מיני ביחד עם התנועה והריקוד בו הוא נמצא. כל זאת על מנת להדגיש את גוף הגבר ולא את האדם שקיים מאחורי הגוף. כמו שאנחנו רואים, לא ניתן לדעת דבר על הגבר הנמצא בתמונה מלבד היותו רקדן והיותו גבר, מכיוון שאין זו המטרה של היצירה.

היצירה הינה רב גונית, זהו צילום בצבע, למרות שניתן להבחין בחזרתיות של הצבעים, כשמלבד צבע הגוף של הרקדן, רוב הצילום הינו בצבעים שחור ולבן בלבד, אין גווני אפור. למרות שהיצירה מורכבת משלושה צבעים, ניתן לחוש את המקום והמשקל של הצבעים ביצירה ולכן היא רב גונית.

ניתן לראות ביצירה כי כל המתרחש בה מתחיל ונגמר בגבולותיה, אין דבר היוצא אל מחוץ ליצירה, אין מקום לדמיון רב למה שמתרחש אחרי שהיצירה נגמרת, ולכן ניתן לומר כי יש ביצירה הזו קומפוזיציה סגורה, כאשר אין דבר הנקטע, או נגמר מחוץ ליצירה. כמו כן ניתן להבחין ביצירה בקומפוזיציה מרכזית. הרקדן הינו מרכז היצירה ומהווה את החלק החשוב בה, כשעיני הצופה פונות ישירות אליו במבט ראשון על היצירה.

הסדרה של גרינפילד אליה שייך הצילום, נקראת "Geometry" ועוסקת כולה באובייקטים גיאומטריים והתגובה של הגוף אליהם. ניתן לראות כי הגוף מגיב את הצורה איתה הוא מצטלם. בצילום, אנו רואים כי גוף הרקדן מתעגל ומתאים את עצמו לעיגול, הוא משתלב וממשיך את תנועתו באמצעות הריקוד. יש שיגידו שהריקוד הוא הדרך של הגוף להביע את עצמו, ואנו רואים זאת בסדרה ובצילום בפרט.

הגבר מצולם בצורה שבה הוא מיוצג כתלת מימדי. ניתן לראות זאת ביצירה כששריריו בולטים ומדמים את גופו לתלת מימדי, עמוק, בעל נפח. היצירה עצמה שטוחה, אין עומק ביצירה ואין אובייקטים המעידים על נפחה. לא ניתן לראות איזשהם אובייקטים ברקע המראים לנו כי יש משהו הנותן מימד נוסף ליצירה.

דמות הגבר אמנם נמצאת במהלך ריקוד, משהו שאנו כצופים יודעים שהוא מעשה אשר אינו קל לגוף האדם, ולכן אנו יודעים כי הרקדן מתאמץ. עם זאת ניתן לראות את תחושת השלווה שהגוף שלו משדר לצופה. אפשר להבחין בהבעת פניו השלווה, הוא אינו דואג או סובל, ניתן לראות כי הוא נהנה ונמצא בתוך תוכו בריקוד עצמו, הוא אינו חושב על הקושי שבריקוד אלא נהנה מהרגע שבו הוא נמצא ומעביר את זה לצופה וגורם ליצירה כולה להראות שלווה ונכונה. גורם נוסף המשפיע על תחושת הסיפוק והיופי האידיאלי ביצירה הוא החוסר באובייקטים. הצילום הינו מאוד רגוע, איננו מבחינים בהרבה דברים שעלינו לקלוט באותה העת ואין כאוס בעין של מי שמתבונן, ולכן הצילום גורם לשלווה בצופה.

הצילום הינו מואר. ניתן להניח כי הוא צולם בסטודיו בעל תאורה חזקה אשר לא ניתן לדעת מה מקורה או מאיזה כיוון היא מגיעה. הרקדן הוא החלק היחיד בצילום אשר מקבל את האור מכיוון שהוא לא לבן או שחור, ולכן ניתן לראות יותר בבירור את ההצללות בשריריו מה שהופך את הגוף לאידיאלי בעיני הצופה. התאורה מציגה את התנועה באור בולט אשר מראה לנו את הייצוג במלואו, אם בעזרת הכדור ואם בעזרת הרקדן.

הכדור ביצירה גורם לגוף לפעול בעקבותיו, הגוף מתעגל ונע לאור הכדור אשר נמצא כביכול בתנועה מעגלית אינסופית שגוף האדם מנסה לחקות. גרינפילד בעבודתה, לקחה את הצורה הגיאומטרית אשר יכולה לנוע כביכול ללא הפסקה והדמתה אותה לאדם, או שמא הדמתה את האדם לצורה. ביצירה, הכדור הוא זה שמייצג את התנועה והגוף שממלא את החלל הריק שלו משלים אותו בצורה מושלמת, בצורה הפיזית ובתנועה שלו. בצילום הזה, כמו בצילומים נוספים מהסדרה הגיאומטרית של גרינפילד, ניתן לראות כי הגוף מתאים את עצמו ומחקה את הצורה אליה הוא מחובר, בין אם זה עיגול, ריבוע, משולש וכו'. הגוף מרגיש את הדחף להדמות למה שנמצא סביבו, ולכן נראה למשל את הצילומים בהם הצורה הינה משולש וגוף האדם נמצא בתנוחות המזכירות משולש.

הגבר הרוקד הינו צילום של לואיס גרינפילד, סותר את יצירותיו של מייבריג'. ביצירותיו של מייבריג' הייצוג של הגבר המושלם נראה על ידי התאמת מקצוע סטריאוטיפי לצילום, כלומר, הגבר אמור להיות ספורטאי, לעבוד את האדמה ולעשות עבודה פיזית קשה, ונשים אמורות להיות יותר קלילות ולא להראות קושי ותפקידן הוא יותר אימהי ונשי, בצילומיו של מייבריג' הנשים הן אימהות, רקדניות וכולי. הגבר הוא העדין ביצירה הזו אך עם זאת הוא מייצג את הגבר המושלם, השרירים שבולטים, הגוף היפה והחושני. ניתן להבחין כי למרות השבירה של הסטיגמות המגדריות ביצירותיו של גרינפילד, הגבר עדיין מיוצג בצורה מושלמת וקלילה, אך עם זאת, מיוצג כאידיאל הגברי.

ביצירותיה של לואיס גרינפילד אנו רואים את הייצוג של התנועה בצילום באמצעות החומר. התנועה באה לידי ביטוי בתזוזה של החומר אל מול התזוזה של הגוף האנושי בכך שהחומר מעיד בצילום על התנועה של הגוף עצמו. אנו יכולים לראות זאת בתעופה כביכול של הבד שמסמל את התנופה של הרקדנית. קיפולי הבד מראים לנו כי הוא בתנועה, וניתן להבין כי התנועה הזו היא באמצעות הרקדנית שנעה ומזיזה ביחד איתה את הבד. כמו כן אנו רואים את המים שנעים אל מתחת לרקדן ובכך מייצגים לנו את תנועתו ומראים לנו כי הוא במהלך תנועה כלשהי שמתרחשת כעת, בעת הצפייה שלנו ביצירה, ובתוך היצירה התנועה הינה נצחית.

גרינפילד מציגה לנו את השלווה שבתנועה באמצעות השלווה של הרקדנים. ריקוד ומחול הם אינם קלים והצופה יודע זאת, אולם גרינפילד מראה לנו את הקלילות שנמצאת בתנועות ובמחול באמצעות הבעות פניהם של הרקדנים אותם היא מצלמת. הרקדנים נראים שלווים, הם אינם מתאמצים ונראים כאילו נתפסו ברגע נינוח ושליו בו הם רק נהנים ואינם מסיבים את תשומת ליבם אל הקושי הנמצא בפעולה אותה הם מבצעים.

היצירות אותן ראינו מראות לנו את המשותף אל מול השוני ביצירותיה של גרינפילד. אנו רואים את ההבדל בין המונוכרומאטיות בצילום השחור לבן ובין הצילומים שצולמו בצבע. ניתן לראות כי הצילומים הצבעוניים קרובים יותר אל הצופה, בין אם עקב ההזדהות עם הצילום, שיותר דומה למה שמוכר לאדם, ובין אם הפנים שהצופה רואה ביצירות הצבעוניות לבין החוסר בפנים שמתחבאות מהצופה בצילום הצולם בשחור לבן. כמו כן ניתן לראות את ההבדל בין ייצוג התנועה באמצעות החומר הסטטי לבין ייצוג התנועה באמצעות הטבע - המים. אנו רואים כי המים יותר חיים כביכול, יותר קרובים לצופה אל מול הבד או הכדור. היצירות של גרינפילד מראות לנו צד אחד של תנועה, כיצד ניתן להראות את התנועה בעזרת הייצוג שלה וההבנה שהיא מתרחשת.



גדי דגון הינו צלם ישראלי עכשווי המוכר בעולם המדיה והתקשורת. הוא לשעבר צלם הבית של הלהקה המפורסמת - להקת בת שבע, והיה צלם הבית של תיאטרון החאן ותיאטרון תמונע. הוא מופיע ומשתתף בתערוכות ברחבי הארץ.

בפרק זה אעסוק בחייו של דגון. משך חייו וחייו המקצועיים, כיצד החל לעסוק בצילום ובמה פעל במהלך חייו. כמו כן אעסוק בעבודותיו העכשוויות יותר וגם כן אעסוק ביצירות ישנות יותר.

גדי דגון נולד בו באוקטובר, 1957, במלבורן, אוסטרליה.<sup>48</sup> אביו של דגון, לאון דגון, אמן ניצול שואה ואימו ישראלית-תל אביבית. בשנת 1960 עלה דגון לארץ ישראל יחד עם משפחתו בעודו בן שלוש בלבד ושם גר בתל אביב. אבא של דגון היה סוכן של פולארוד (חברה המייצרת בעיקר מצלמות פיתוח מיידי) ומתקן מצלמות ובכך נחשף דגון לצילום.

כבר בילדותו היה דגון מצלם את חבריו וידע שהוא רוצה לצלם בעתיד. בזמן שלמד בתיכון למד דגון במכללה לצילום בקרית אונו ובזמן שירותו הצבאי שימש כצלם בגייסות השריון. במהלך חייו הוציא דגון מספר ספרי צילום: "גרפיטי בכיכר רבין", בהוצאת מוזיאון תל-אביב, "אבות ובנות", בהוצאת דניאלה די-נור ו"אחד מי יודע", בהוצאת עובד.<sup>49</sup> בנוסף על כך הוציא ספר צילום נוסף: "חנוך לויין תיאטרון - צילום גדי דגון", הספר מורכב מ-140 צילומים ללא טקסט, מההצגות של חנוך לויין ואף לויין עצמו מופיע בספר.<sup>50</sup>

דגון הקים את הירחון "מבט ספורט" בשנת 1977, אולם זה נסגר בשנת 1978. לאחר מכן עבר לעבוד בירחון "מוניטין" והפך לצלם המערכת הראשון שלו. כמו כן צילם ב"כספים". הוא עבד במספר עיתונים מפורסמים כגון, "מעריב", "ידיעות אחרונות", "גלובוס", "הארץ" (בנוסף על כך היה לדגון טור במוסף הארץ), "שישי" ו"העולם הזה". דגון צילם פוליטיקאים רבים בניהם שמעון פרס, בנימין נתניהו, יצחק שמיר וכולי.

משנת 1990, עבד דגון בתור צלם הבית של להקת בת שבע וכמו כן צילם גם תיאטראות רבים ואמנים דגולים. דגון צילם שנים רבות בתיאטרון הגשר ובאופרה הישראלית. הוא צילם גם בתיאטרון תמונע ותיאטרון החאן, הבימה ובית ליסין.

לדגון תערוכות רבות המציגות את צילומיו. ניתן לראות כמה וכמה תערוכות עוצרות נשימה בעלות צילומים יוצאי דופן שאת חלקם רבים מכירים. לדוגמא, תערוכתו של דגון, "חנוך לויין-תיאטרון". דגון צילם את המחזאי והבמאי חנוך לויין במשך שנים רבות, והפך את צילומי התיאטראות לצילומי אמנות.<sup>51</sup> דוגמא נוספת היא תערוכת צילומים אמנותיים של גדי דגון אשר

<sup>48</sup> אביב, נעמי. **העמדת פנים - גדי דגון**. רמת גן, ישראל: 1990. עמוד 1.

<sup>49</sup> צבי גורן, "חנוך לויין על פי גדי דגון", **הבמה**, 27.02.2011. 21.11.2017.

<http://www.habama.co.il/Pages/Description.aspx?Subj=1&Area=0&ArticleID=14251>

<sup>50</sup> דניאל ראוכווגר, "תערוכה: הצלם גדי דגון ליווה את חנוך לויין", **הארץ**, 17.03.2017. 21.11.2017.

<https://www.haaretz.co.il/gallery/1.1167290>

<sup>51</sup> סמדר שפי, "גדי דגון, 'חנוך לויין - תיאטרון' | מה שיכול היה להיות", **הארץ**, 25.03.2015. 21.11.2017.

<https://www.haaretz.co.il/1.1168592>

התרחשה ביוני 2008 בגלריית ברוורמן.<sup>52</sup> התערוכה הינה תערוכת יחיד של גדי דגון שמלווה באופן בלעדי את עבודתו של אוהד נהרין ולהקת בת שבע, מאחורי הקלעים ועל הבמה, מזה 18 שנים. דגון יוצר אמפטיה עם המחול והיוצרים אותו, כשהוא מצלם את המחול הוא מתמסר אליו ונהנה לצלם אותו. הצילום של המחול מוציא את דגון מהקיפאון שבצילום שבתוך הסטודיו ונותן לתנועה להשתחרר ולצאת לחופשי. ואת כל זה דגון מצלם. דגון מצלם בתערוכה זו בעיקר את ייצוג הריקוד ולא את הריקוד עצמו, הוא נעלם בתוך הריקוד וממשיך אותו בתוך עצמו.<sup>53</sup>

דוגמאות נוספות לתערוכות של דגון הן: תערוכת צילום קבוצתית פולורויד שהוצגה בגלריה הלבנה בתל אביב בשנת 1979. באותה שנה הציג תערוכת יחיד של צילומי ספורט, גם כן בגלריה הלבנה בתל אביב. בשנת 1988 הציג בביאנאלה הבינלאומית השנייה לצילום בביתן הישראלי את הפרויקט שלו "באבא ברוך". בשנת 1989 הציג כצילום מוזמן בתערוכה במוזיאון ישראל, בירושלים.<sup>54</sup>

עד שנת 2008 דגון עבד מסחרית, לטענתו. הוא עבד לפי הזמנה, הוא היה צלם ככל הצלמים. לדבריו הוא לא היה שונה מכולם. בשנת 2008 עבר דגון התקף לב שגרם לו להבין, "משהו השתחרר" הוא אמר. דגון החליט לצלם באופן אמנותי, ולעמוד לבד אל מול הצילומים שלו בעצמו.

באחד מהראיונות עם דגון, הוא נשאל כיצד הוא יודע כי הוא מצלם את התנועה ולא את הדיוקן של הרקדן. בתגובה ענה דגון: "אני בדרך כלל נכנס עמוק לדמות שעל הבמה ואני רוצה להיות הדמות, לחוש אותה. ואני יכול לא להוריד את העין מדמות מסוימת לאורך זמן, לעתים זה עשירי דקות. וכל תזוזה או הבעה או מהלך של הדמות היא עבורי מאוד משמעותית. למרות שאני מצלם בתאטרון תמונות בודדות אני עושה את זה בטכניקת הצילום שלי במחול. ברצפים. ורק אחר כך אני מוציא מהרצפים את התמונה או הדימוי שנראה לי הכי נכון לטקסט, לדמות, לטקסט, להצגה. לחנוך. למשהו שלי שעברתי באותו יום, או אפילו שבועיים שלושה קודם."<sup>55</sup>

<sup>52</sup> מרב יודילוביץ' "רוקד עם מצלמה", Ynet, 06.06.2008, 21.11.2017.

<http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3552255,00.html>

<sup>53</sup> אורה ברפמן, "צילום מחול: גדי דגון", ריקודיבור, 06.2008, 21.11.2017.

<https://mail.google.com/mail/u/0/#inbox/15fe91972da745c2>

<sup>54</sup> אביב, נעמי. העמדת פנים - גדי דגון. רמת גן, ישראל: 1990. עמוד 1.

<sup>55</sup> צבי גורן, "חנוך לוין על פי גדי דגון", הבמה, 27.02.2011, 21.11.2017.

<http://www.habama.co.il/Pages/Description.aspx?Subj=1&Area=0&ArticleID=14251>

## ניתוח יצירות - גדי דגון



גדי דגון, רקדנית, בערך שנת 2016.

בצילום הנערה בתנועה של גדי דגון אנו רואים דמות נשית הנראית כנערה צעירה. אנו רואים כי הצילום נעשה במהלך תנועה, ריקוד בחשיפה ארוכה המראה לנו את מהלך הריקוד הנעשה בזמן החשיפה. ניתן להבחין ביצירה במספר תנועות ועמדות בהן עומדת הרקדנית ומבצעת אותן. לא ניתן לדעת על פי הצילום איזו תנועה באה ראשונה ואיזו אחרונה ואיזו תנועות באמצע, אך זאת ניתן לדמינו של האדם הצופה ביצירה זו.

ביצירה אנו רואים את הנערה, כאשר

בתנועה מסוימת היא נראית ספק רוקדת ספק מתמתחת, נראית כשידיה שלובות לאחור וגבה זקוף פונה לשמאלה. פניה מופנות ישר ומבטה מופנה לצד ימין ומטה. לא ניתן להבחין כיצד רגליה עומדות מכיוון שהן נמצאות ביחד עם שאר התנוחות אשר היא מבצעת, ובכך משתלבות עם כל הריקוד עצמו. שיערה אסוף והיא נראית רצינית ומרוכזת במה שהיא עושה. הרקדנית הינה בהירת עור ולבושה בבגד גוף שחור צמוד עם שרוולים ארוכים, שבצידי גופה ניתן לראות כי הוא לבן בחלקו. בתנוחה נוספת שאנו רואים ביצירה הדמות נראית חצי נוטה לכיוון ימין גופה כשמבטה הולך יחד איתה לכיוון אליו היא פונה. ידה השמאלית מונפת למעלה אך מקופלת וידה הימנית נמצאת לאורך גופה כלפי מטה. בתנוחה השלישית נראית הדמות כשהיא כפופה ופונה ימינה, ידה השמאלית נוגעת ברצפה וידה הימנית מונפת כלפי מעלה. מבטה מופנה אל הרצפה. התנועות השונות ביצירה נראות כצל של הרקדנית. החשיפה הארוכה גורמת לצילומים להיות מעין שקופים ובכך הם נראים בתור הצללה או חלום.

ביצירה ניתן להבחין בקומפוזיציה סגורה. אין אובייקטים הנקטעים באמצע ואין דבר הממשיך אל מחוץ למסגרות הצילום. הרקדנית פונה אל תוך הצילום ומבטה מתחיל ונגמר שם. אנו רואים כי אין אובייקטים הנגמרים מחוץ לצילום או משהו שאיננו יודעים מה יהיה מכיוון שהוא מחוץ לפריים הצילום. ניתן לראות בצילום באופן ברור קומפוזיציה דינאמית. הקווים האלכסוניים הנשברים ונמצאים לאורך כל היצירה, הרקדנית שנמצאת כל הזמן בכיוון שונה למה שהייתה קודם. רגלי הרקדנית הממוקמות בכיוונים שונים, גופה הנוטה כל פעם לצד אחר, מקיימים קווים אלכסוניים ישרים ושבורים ויוצרים בלבול וחוסר נוחות בצופה בעת שהוא מתבונן בצילום. ניתן לראות את חוסר היכולת להבין היכן רגליה של הרקדנית מתאימים לגופה ובכך אנו חשים בלבול וחוסר הבנה. בנוסף על כך, אנו רואים קומפוזיציה אלכסונית. האובייקטים בצילום נמצאים באלכסון למסגרת ומפריים את השלווה ביצירה, וכמו שניתן לראות ביצירה הזו, אין שלוה,

הדמויות ביצירה נשברות ומבלבלות את הצופים. כמו כן ניתן לראות ביצירה קומפוזיציה מרכזית. הדמות המרכזית היא הרקדנית וניתן להבחין רק בה ביצירה, היא המרכז ומכוונת את עיני הצופה ישירות אליה ורק אליה. היא מושכת את תשומת הלב של הצופים וגורמת לצופה להתבונן בה, על אף הבלבול שהיא יוצרת.

היצירה הינה מונוכרומאטית. צבעי היצירה הינם שחור, לבן וצבעי אפור. לעומת מייבריג' למשל, דגון יוצר את צבעי השחור והלבן ביחד עם גווני האפור ואינו מבליט את הרקדנית משאר צבעי הצילום. הרקדנית אינה בצבע בולט מהצילום אלא הינה בצבע אפור מעט בהיר יותר מצבעי הרקע, ואף ניתן לראות כי היא כמעט משתלבת עם הרקע. המחיקה של הדמות לעומת היותה המרכז של היצירה נותן לצופה תחושה של ריקנות, בלבול וסקרנות גם יחד, ורצון לפתור את הצילום.

היצירה הינה צילום, לכן כאשר דגון מצלם רקדנית, בת אדם, מוח הצופה מבחין במשהו שהוא כבר מכיר, ולכן נוצרת מעין הזדהות עם הדמות, מה שנותן לנו להבין ולראות כי הדמות עמוקה, תלת מימדית. לעומת הדמות, הרקע והצילום עצמו שטוח, אין אובייקטים המעידים על נפח ואין משהו ברקע שיגרום ליצירה להראות בעלת עומק. היצירה שטוחה על מנת להדגיש את הדמות העומדת במרכזה וכמעט נמחקת ממנה.

פניה של הדמות הינן רציניות, היא שקועה במה שהיא עושה ואינה מביטה במצלמה, נראה כאילו היא אפילו לא יודעת שהמצלמה נמצאת שם, למרות שהיא עומדת ישירות מולה. לפי פניה, נראה שהריקוד ושלמותו חשוב לה ולכן הינה ממוקדת בו ככל האפשר. גדי דגון מעביר היטב את תחושת הסיפוק של הרקדנית ממעשיה וזאת נראה בהבעת הפנים שלה. הפנים שלה אינן פונות אלינו כלל, הן מנוכרות מאיתנו ושקועות בדבר אחר, ניתן לראות כי אנחנו איננו משנים כלל לדמות ונוצרת תחושת הסתירה בין הצורך של היצירה מהצופה להשתמש בדמיונו על מנת להשלים את הצילום ולעומת הניכור של היצירה באמצעות הדמות הנמצאת במרכזה ונותנת תחושת ספק התעלמות ספק חוסר תשומת לב או חוסר ידיעה לצופה המתבונן ביצירה.

ניתן לראות כי היצירה אינה מוארת אך גם אינה חשוכה, כמו שכבר נאמר, הדמות הינה אפורה, היא אינה לבנה כמו בכמה יצירות שכבר ראינו, אין כוונה ממשית ליצור הבלטה באמצעות התאורה או הצבע. ההבלטה של הדמות נוצרת בדינאמיות שהיא יוצרת ובספק שהיא משאירה אל הצופה, אך אינה נוצרת באמצעות אור המכוון ספציפית אל הדמות בצילום. הבלבול וחוסר הסדר ביצירה גורם לצופה להסתכל, מה שהופך את הדמות להיות המרכזית והחשובה בצילום.

המקום בו הדמיון של הצופה נכנס ביצירה גורם לצופה לרצות ולהתבונן בה. אנחנו כצופים לא יודעים מה קורה בין תנועה לתנועה או איזו תנועה באה לפני או אחרי ומה ראשון ומה אחרון. כל זאת נותן לצופה מקום להשתמש בדמיונו ולמלא את החסר אשר אנו לא רואים ביצירה. תחושת החשיבות של הצופה בתוך היצירה ומקומו ביצירה נותנים את תחושת הסיפוק בעת שהוא מתבונן ביצירה. אין אנו יודעים מה יהיה הלאה בצילום, האם הרקדנית תקפוץ? או שמא תשכב על הרצפה? אולי היא תשאר במקומה או שהריקוד יסתיים בכך? הצופה יכול לתאר כל סיטואציה בזמן הצפייה ביצירה ולכן הוא רואה את מקומו ביצירה כחשוב ובלתי נפרד ממנה.

גדי דגון מביא אל ידינו את היצירה הזו, שמצד אחד מאוד ברורה, בחורה שרוקדת ומרוכזת בעניינה, אך מצד שני ניתן להבחין בבלבול, חוסר הסדר והידע שנוצרים בצופה ככל שהוא מתבונן יותר ביצירה הזו. ההתחלה בתהייה בצילום היא מיקומה של הרקדנית, המרכז, אך נראה שיש יותר מרקדנית אחד, כלומר, זו אותה רקדנית רק בתנוחות שונות, ונראית כמו כמה רקדניות העומדות יחדיו. כל זה גורם לצופה לתהות היכן כל תנועה ממוקמת, לא ברור איזה חלק גוף של הרקדנית מתאים לחלקו השני. לא ניתן לדעת מה יקרה הלאה או מה קרה לפני כן. כל זאת, למרות הקירוב שאנו מרגישים ליצירה מכיוון שאנו חשים פה בריקוד חם, היצירה מאוד קרה ומנוכרת. הרקדנית שאינה מביטה בנו מראה לנו שהיא אינה מבחינה בנו ואינה יוצרת איתנו קשר עין. ואף ניתן להבחין בצבע שקר לצופים ואפילו לרקדנית בפני עצמה, היא נמחקת ומשתלבת עם הרקע שלה, כאילו אין לה חשיבות ביצירה למרות שהיא היצירה, המרכז, היא לא חשובה למרות שהיא הכי חשובה. הבחירה בצבעים מראה לנו כי היצירה אכן קרה, הצבע האפור מאוד מפריד אותנו, הצופים, מהיצירה, איננו מזדהים ומתחברים אל הצבע הזה והוא יוצר מרחק מן היצירה בכלל ומן הדמות בפרט.

לדעתי, היצירה מעלה הרבה שאלות ורצון לבוא ולהתבונן בה עוד, לנסות לפתור את החידה הלא ידועה ביצירה. למרות התנועה הרבה והריקוד שאנו רואים היצירה הזאת, יש הרבה המסתתרת מעבר אליה. למרות המידע שאנו מגלים על הדמות מהתבוננות ביצירה, ואנו מרגישים כביכול קרובים אליה, אנו מרגישים כי היא אינה קרובה אלינו ואינה מחפשת להיות קרובה אלינו. היצירה מרתקת ומעלה הרבה מחשבה בצופה המתבונן לעומקה.



גדי דגון, רוקד עם מצלמה,  
2008.

בצילום "רוקד עם המצלמה"  
של גדי דגון, דגון הינו חלק  
מהריקוד שצולם בחשיפה  
ארוכה. הצילום הוא אינו  
צילום ריקוד רגיל, אלא  
מעט שונה ממה שאנו  
מצפים לראות מהייצוג של  
התנועה דרך הצילום. ניתן

לראות ביצירה הזו, דמות בעלת קימורים נשיים הנמצאת במהלך ריקוד ונראית באמצע תנועה ממשית. הדמות נראית מרוחה על פני הצילום ואף קשה להבחין מה מצולם בו. מההיכרות שלנו עם גדי דגון, אנו כצופים יכולים להבחין כי מדובר בתנועה, במחול, והמריחה נוצרת כתוצאה מהחשיפה הארוכה של הצילום. בחשיפה ארוכה הצילום נמשך לזמן רב יותר ובכך תופס את התנועה בכמה נקודות, מה שיוצר את המריחה שאנו רואים. אלה הן כמה תנועות אשר התמזגו לצילום אחד. ניתן לראות כי הדמות הייתה במהלך קפיצה כלשהי או תזוזה מהירה אשר גרמה למריחה בצילום.

ניתן לראות את הדמות הנשית אחרי קפיצה כלשהי שבצעה כשידיה מלפנים לגופה ופניה פונות לכיוון שמאל שלה. פיה של הדמות פעור ועיניה עצומות. הגוף של הרקדנית נוטה לכיוון שמאל וניתנת ההרגשה שהדמות עומדת ליפול. תחושת הנפילה מעוררת בצופה את הרצון לראות עוד, לדעת מה התנועה הבאה ולדעת מה קורה לאחר מכן, כשהצילום נגמר והריקוד ממשיך. כמו כן ניתן לראות צל כלשהו מאחור, זוהי כנראה דמות נוספת אשר רוקדת אך לא ניתן להבחין במדויק מה נמצא שם. הרקדניות נראות בצבע כתום והרקע כהה.

היצירה נקטעת, הדמות אינה נמצאת כולה בתוך מסגרות הצילום אלא נחתכת, איננו יודעים היכן היא נגמרת או איך היא ממשיכה והאם קורה לה משהו אל מחוץ למסגרות הצילום. כמו כן הדמות הנמצאת מעליה, אנו רואים רק את רגליה המרוחות בצילום, ואיננו יודעים כיצד נראית ומה היא עושה. היצירה אינה נגמרת בגבולותיה ומשאירה את הצופה עם תהיות ושאלות. יש מקום לדמיונו של הצופה ביצירה ולכן ניתן לומר כי יש ביצירה קומפוזיציה פתוחה, כלומר, אין היצירה נגמרת היכן שהצילום נגמר. ניתן לראות את קווי הידיים של הרקדנית וקווי המריחה השונים היוצרים קווים שבורים ואלכסוניים למסגרת ולקווי אחרים הנוצרים בצילום, מה שיוצר בלבול אצל הצופה. ניתן לראות כי זוהי קומפוזיציה דינאמית, המראה לנו כי יש תנועה, יש משהו בצילום שמבלבל אותנו. בנוסף על כך אנו מבחינים בקומפוזיציה מרכזית. הדמות המרכזית בצילום מפנה את מבטינו ישירות אליה, היא הבולטת ביותר והמרכזית ביותר. הדמות היא מרכז היצירה וניתן לראות את חשיבותה בעיני הצופה ובעיני האמן. הדמות נמצאת במרכז מה שגורם לעיני הצופה לנחות קודם עליה ולהתבונן בה לפני הדמויות האחרות או האובייקטים השונים.

היצירה הינה מונוכרומאטית, ניתן להבחין כי היצירה מורכבת מגוונים שונים של כתום היוצרים נעימות מסוימת ביצירה. גווני הכתום הינם גוונים חמים הנעימים לעין הצופה. הגוונים והמריחה שדגון יוצר בצילום, מדמים את הרקדנית לאש, היא נראית כמו אש שמשתוללת ומנסה לצאת ממסגרות היצירה בהן היא כביכול כלואה. האש מראה לנו את לב היצירה, שהיא בעצם הרקדנית וכמו שהאש כלואה בתוך הצילום הרקדנית נראית כלואה בתוך האש, למרות שנראה שהיא האש בעצמה.

אנו מבחינים כי היצירה הינה שטוחה, אין דמויות הנמצאות ברקע או אובייקטים למיניהם היוצרים תחושה של עומק. הדמויות כולן נראות על מימד אחד ולא מרוכזות ברקע או בעומק אלא בעצמן ובמה שהן עושות, הריקוד. תחושת ההשטחה הנוצרת בצילום גורמת לתהייה מכיוון שצילום כביכול משקיף את המציאות, וכפי שאנו יודעים המציאות היא אינה שטוחה. דגון משחק עם רגשותיו של הצופה בדרך בה הצופה רוצה לשוב ולצפות ביצירותיו ולשאול שאלות.

אנו רואים את הבעת פניה של הרקדנית, היא נראית מיוסרת, נראה שהיא ממוקדת במעשיה ולא מושפעת אל מחוץ לתנועה. ניתן להבחין מכך כי נושא הריקוד אותו היא רוקדת אינו שמח, היא מביעה אותו בפניה ומעבירה אותו לצופים לא רק באמצעות התנועות בלבד אלא באמצעות כל גופה. הבעת פניה הינה תיאטרלית והיא מתמסרת כולה לתנועה ולריקוד ומדברת עם הצופה ללא מילים, אלא עם מבטים ותנועה. עיניה עצומות ופיה פעור, הגבות שלה מעידות על ייסוריה וניתן להבין כי היא שקועה בריקוד עצמו ובנושאו ובהעברה שלו לצופים בו, ולצופים בצילום. גופה הינו סגור וצנום, בנוסף להבעתה, גם גופה מנסה להעביר משהו לצופים על מנת שיבינו את מה שהיא מנסה לומר.

ההשוואה שדגון עושה בצילום המשווה את הרקדנית לאש, מרתיע ומקרר בו זמנית. האש הינה רותחת, גורמת לכוויות, מפחידה את מי שעומד מולה, גורמת לאדם להתרחק ולהיזהר מלגעת בה. אך עם זאת היא חמה, מזמינה ומהפנטת, ניתן להסתכל עליה שעות והיא מחממת. דגון יוצר את הצילום בצבע כתום כאש והמריחה הנוצרת הצילום גורמת לדמות להראות כמו אש שמשתוללת ומנסה לברוח מהגבולות הנתונים לה. הצבעים החמים והאש החמימה והמרגיעה מקרבים את הצופה לצילום אך עם זאת, האש שמפחידה ומאימת והבעת פניה המפוחדות כביכול של הרקדנית, גורמות לצופה לרתיעה. הבחירה של דגון לדמות את האדם לאש, נותנת לנו מקום לחשוב למה. האש, כמו האדם יכולה להיות מרתיעה ומפחידה, ויש להיזהר ממנה, כמו שהאדם הינו מרתיע לעיתים ויש להיזהר ממנו. או לחלופין, יכול להיות מזמין, חם ואוהב. או שמא ההשוואה כאן היא לריקוד. הריקוד שניתן לראות אותו כמרתיע או כמזמין, דומה לאש, לא צפוי ומהפנט.

שמה של היצירה הוא "רוקד עם המצלמה". ניתן לראות את החיבור אך עם זאת את הסתירה שנוצרת בין הכוונה של הצילום ולבין מה שאנו חושבים שהיא המטרה. לעין הצופה, הצלם עומד מאחורי המצלמה ומצלם את הדמות אשר רוקדת מלפניו, תפקידו הוא לצלם אותה. אך למעשה, על פי השם אנו יכולים להסיק כי המטרה של הצילום הוא הריקוד של דגון עם המצלמה, לכן נוצרת תחושת המריחה, המצלמה נעה בזמן הצילום בנוסף לדמות אותה דגון צילם. אנו רואים את משחק המילים בשם היצירה. דגון כביכול רוקד עם המצלמה, מה שהופך את הפוקוס אל מי

שמחוץ ליצירה, הצלם, ולא אל הדמות אשר מצולמת. אנו רואים כי הוא רוקד עם המצלמה ומצלם ריקוד, האם זהו צירוף מקרים? כנראה שלא. ניתן להבחין בריקוד המשותף של דגון עם המצלמה ועם הצילום, הדרך שלו להביע את דעתו בעזרת הצילום כמו שהרקדנית מביעה את עצמה בעזרת הריקוד שלה והתנועה אותה היא מממשת לעיני המצלמה. דגון מראה פה את השיתוף שלו עם המצלמה והרקדנית ואת הרקדנית עם המצלמה ואיך הכל נראה הרמוני ורגוע כשכולם רוקדים עם כולם כביכול. הפוקוס שנלקח מהמרכז של הצילום שנראה כאילו הוא הכי חשוב, הדמות שרוקדת, מעלה שאלות על מטרת הצילום. האם מטרת הצילום נועדה על מנת לתעד את הצילום או על מנת לתעד את הצלם, שבכלל לא מופיע בצילום, אך נוכחותו נראית לעין ושם הצילום חושף לנו זאת באופן ברור.

הצילום של גדי דגון מראה לנו כי האש היא חלק מהאדם, האדם המיוסר הנראה בצילום מייצג את האש. האש המיוסרת שמנסה לברוח, ובכל זאת הצילום מצליח לסגור אותו בגבולותיה. האש מתחמקת, ולכן ניתן לראות אותה 'בורחת' כביכול בקצוותיה אך היא בכל זאת עצובה, כמו פני הרקדנית, מיוסרת וחסרת תקווה. הריקוד הוא זה שנותן את התקווה ביצירה. התנועה הינה חלק בלתי נפרד מהאדם ונותנת ואת תחושת הרוגע והיופי. האש נרגעת בגלל הריקוד ונראה שהיא יוצרת אותו או חלק ממנו.

לדעתי הצילום של גדי דגון הינו מרתק. ההשוואות של האדם לאש גורם לי לחשוב על הדמיון שבין השניים. היצירה הזו מעלה הרבה שאלות, חלקן בעלות תשובה מדויקת וחלקן פתוחות ואינן פתורות, ולא ניתן לפתור אותן, הן מסתוריות, כמו הצילום, שלא ברור לנו לגמרי מה אנחנו רואים בו.





גדי דגון, ריקוד, 2010.

ביצירה שמציגה לנו תנועה קפואה, נראית כביכול כאילו אינה קשורה לתנועה, הרי כל הנוכחים בה עומדים ואין תנועה הנראית לעין. הצילום הזה צולם בתוך ריקוד וזהו חלק ממנו שגדי דגון צילם. בצילום אנו רואים דמות

מרכזית הנמצאת מלפנים התמונה, הדמות הינה גבר המסתכל ישירות אל המצלמה, כלומר, ישירות אל הצופים ומביע דבר מה בעזרת משהו שאיננו יודעים עדיין מה הוא, ולא ניתן לדעת אם נגלה זאת בהמשך הריקוד, או שמא נמשיך לתהות. הדמות של הגבר הינו בעל משקפיים שחורים עם סרט כהה שנראה סובב סביב ראשו, ובעל עיניים כהות, שיער שחור, זקן ושפם שחורים. ידיו של הדמות מתוחות בחוזקה קדימה מה שגורם לגופו להראות מתאמץ וזה נראה בגופו. חזהו של הרקדן יוצר צורת משולש ועיניו פקוחות לרווחה. מאחורי הדמות אנו רואים רקדנים נוספים, לא ניתן לדעת כמה רקדנים יישנם מאחורי הדמות אך הם כולם בתנוחות זהות. הרקדנים ברקע משיטים את ידיהם למעלה ובכך ניתן לראות את השוני ביניהם. חלקם בעלי עור כהה וחלקם בעלי עור בהיר, חלם נשים וחלקם גברים, נראה שכולם בעלי שיער כהה וכולם פונים לאותו הכיוון, הכיוון המנוגד אלינו, מנוגד למצלמה ולדמות המרכזית.

היצירה הינה סימטרית. שני חלקי היצירה זהים. ניתן להבחין כי הרקע הינו אחיד לאורך הצילום והדמות המרכזית נמצאת בדיוק במרכז הצילום ולכן ניתן לראות שבמידה ונחלק את הצילום לשני חלקים, הם יהיו זהים, לכן ניתן לומר כי יש בצילום קומפוזיציה סימטרית. כמו כן ניתן לראות כי שני חלקי היצירה שווים בצורה ובצבע, אין תחושה של כובד מאחד הצדדים של היצירה אלא תחושה של שוויון, זוהי קומפוזיציה מאוזנת הנראית בצילום. הצילום אינו תופס בתוכו את כל המשתתפים בריקוד, כלומר, מכיוון שהרקדנים נקטעים ואינם נמצאים כולם בצילום, איננו יודעים אם יש בריקוד 20 רקדנים או 120 רקדנים, איננו יודעים אם הריקוד ממשיך בהיקף רחב בהרבה ממה שהמצלמה תפסה או שמא נגמר קרוב יותר לגבולותיה. כל מה שאנו כצופים יכולים לעשות הוא לנחש כמה רקדנים יש ומה הם עושים, יש לנו כאן מקום רב לדמיון, האם הרקדנים שאינם נתפסו בעין המצלמה נמצאים באותה תנוחה? האם הם רוקדים את אותו הריקוד? יש ביצירה קומפוזיציה פתוחה ולכן אנו יכולים להשתמש בדמיונו על מנת להשלים את הריקוד ואת הצילום כאחד. ניתן לראות כי בצילום יש קומפוזיציה דינמית. הידיים של הרקדנים משוכות כלפי מעלה, כולן יחדיו בצורה שלווה והרמונית היוצרת סדר, אך הדמות המרכזית ביצירה פונה לכיוונים שונים לחלוטין באלכסונים שונים הנשברים ויוצרים בלבול ביצירה. כמו כן אנו רואים את הדמות המרכזית ביצירה, למרות כל מה שמתרחש בצילום, עיני הצופה מופנות קודם כל אליה

ומתרכזות בה. ניתן לומר כי ביצירה קיימת קומפוזיציה מרכזית כשעיני הצופים נישאות אל הדמות המרכזית.

אנו רואים את הצבע ביצירה ויכולים לומר כי היצירה היא רבגונית. מבעד לצבעי הגוף הנשארים באותו הצבע בגוונים שונים, הצבע השחור שובר את המונוכרומאטיות ביצירה ונותן גוון, למרות, שלפי אמירות שונות, כמו שברל ואחרים, שחור הוא אינו צבע ולכן ניתן להניח כי היצירה אינה רבגונית, אך לדעתי, הצילום הוא לחלוטין רבגוני. צבעי השיער של הרקדנים שובר את צבע עורם ואת הדמיון בניהם למרות שגם הוא, אחד מהדמיונות בהם.

היצירה הינה בעלת עומק. אנו רואים כי הדמויות הנמצאות ברקע היצירה הינן קטנות יותר, אך אנו יודעים כי הן הינן באמת קטנות יותר, זהו אפקט הנפח הנוצר ביצירה כדי להדגיש את העומק בצילום. הדמות המרכזית בקדמת הצילום הינה הגדולה מכיוון שהיא הקרובה ביותר, ושאר הרקדנים קטנים יותר כיוון שהם מאחורה, וככל שיש יותר דמויות וככל שהן רחוקות יותר, כך הן גם קטנות יותר.

איננו רואים את הפנים של כל הדמויות, למעשה, רובן עם הגב אלינו, אך הדמות המרכזית מפנה את מבטה קדימה, הישר אלינו. ניתן להבחין כי הבעתו של הרקדן היא אינה הבעת פנים רגילה, והוא מנסה להעביר לנו משהו. ניתן לומר כי הבעת הפנים של הדמות המרכזית אף תיאטרלית, נראה כאילו הוא מנסה להפחיד את צופיו, או להפך, מנסה לבקש עזרה. ידיו השלופות בחוזקה כאילו מנסות להיאחז במשהו, להיאחז בצופה, ופניו המבקשות משהו שניתן רק לנחש מה הוא. הצילום הינו חלק קטן מריקוד, ובכך אין לנו את כל הפרטים הנדרשים על מנת להבין את משמעות פניו של הרקדן. ניתן להניח כי הוא מבקש מחילה עם גופו, או מבקש רחמים בעזרת פניו ותנועותיו החדות. אין בצילום הזה שלוה, המבט של הדמות מפרה אותה וגורמת לנו לראות ולראות את הצעד הבא, את הצילום הבא, את התנועה הבאה.

לפי הרקע האחורי במה שניתן לחשוב שהיא במה, ניתן לראות רקע שחור לגמרי, מה שאומר שהתאורה היא על הרקדנים, כלומר, מאחורי המצלמה. ניתן לראות כי התאורה הינה תאורה לא טבעית ובתוך מקום סגור, אמנם היא מעירה בצורה שווה על כל הרקדנים המופיעים בצילום ומדגישה את הריקוד ולא את מה שמצדדיו.

פניו של הרקדן במרכז הצילום גורמת לצופים לחוש באי נוחות, הוא מביט ישר לתוך עינינו מה שנותן תחושת חדירה לפרטיות ולמרחב האישי של הצופה. המבט של הדמות עוקב אחרינו לאורך כל היצירה ואנו מנסים לנתח את משמעותו.

יצירה זו, שונה מרוב היצירות שראינו בעבודה הזו. הצילום אינו מייצג תנועה באופן ישיר אלא מייצג חלק קפוא מתוך תנועה שאינה מובעת בסיטואציה. ניתן להבחין בתנועה מהיכרות עם גדי דגון, המצלם את הריקוד, ומעצם העובדה כי הדמויות הנוכחות ביצירה עומדות בצורה שאינה טבעית לאדם אלא נראות כחלק מתנועה שתהפוך לתנועה אחרת. הצילום הזה הוא אינו נצחי בפני עצמו, אך התנועה שהוא מייצג נצחית. כמו כן, אנו רואים כי הצילום רב משתתפים, זהו ריקוד בעל כמה רקדנים.

לדעתי, זוהי דרך מיוחדת מאוד להביע את התנועה ואת המחול. כאשר רוב הצילומים מייצגים את התנועה באמצעות הצללות, גוף, בד, רוח וכולי, כאן אנו רואים את ההנחה שאנו, הצופים מניחים, ושוב המקום הבלתי נמנע של הצופה בצילומיו של דגון. הדמיון שלנו ביצירה תופס חלק משמעותי ממנה. איננו יודעים דבר על הדמות המרכזית אבל אנו יכולים לנחש ולדמיין מה היא מייצגת, אנו יכולים לנחש כמה אנשים יש בריקוד ולאן הוא ממשיך. יש כאן מקום מאוד רחב לדמיונו של הצופה, מה שגורם לו לשוב ולצפות בצילום, לשאול שאלות ולענות עליהן בעצמו.

בעבודה הזו, ניתן לראות שלושה סוגים של יצירות של דגון. אנו רואים ייצוג של תנועה באמצעות חשיפה ארוכה המראה לנו שלבים מלאים של התנועה שהרקדנית יוצרת, בצילום אחד המשלים לנו בצורה מבלבלת את הפרטים אותם אנו צריכים על מנת להבין כי מדובר בצילום של התנועה של הרקדנית. בצילום השני אנו רואים את המריחה שנוצרת בעקבות החשיפה הארוכה, אך הפעם לא ניתן לראות את שלבי התנועה. הצופה רואה ומשלים בעצמו את הסצנה מכיוון שהוא יודע כי המריחה שנוצרה מסמלת את התנועה שקיימת. בצילום השלישי אנו רואים את התנועה בצורה בה ניתן לפספס אותה, כלומר אנו רואים אנשים עומדים, ולא זזים, לא ניתן להבחין בתנועה שלהם אך מעצם התנוחה בה הם נמצאים ניתן להבין כי היא אינה טבעית ונוצרה מתנועה שקפאה על ידי המצלמה.

שלושת היצירות מייצגות את התנועה בצורה שונה אך לכולן יש את אותה המשמעות. דגון משחק עם התנועה ומראה לצופה כי התנועה היא אינה נמנעת ויכולה להיות בכל הצורות העולות על הדעת. הוא נותן את תחושת התנועה ביצירות גם כשהתנועה אינה ברורה לחלוטין ואף מקשה על הצופה.

היצירות של גדי דגון מבלבלות את הצופה. אם בעזרת חוסר סדר והרבה אובייקטים ביצירה אחת אשר גורמות לצופה לחוסר הבנה בצילום ואם בעזרת צילום מעורפל אך מובן אם כי בכל זאת מאוד מבלבל של מריחה וחוסר ידיעה מה קורה בצילום או בעזרת תנועה קפואה אשר היא חלק מהתנועה וגורמת לצופה לפקפק בצילום ובתנועה. דגון מציג לנו את התנועה בצורות רבות ונותן לנו מקום לתהייה בצילום ובתנועה, מה שגורם לצופה לחזור ולנסות ולהבין את התנועה ואת הצילום ואת השילוב בניהם, הצילום של התנועה.

## סיכום

לאורך ההיסטוריה, הצילום הולך ומתפתח, והצילום בתנועה התחיל זמן קצר לאחר התחלתו של הצילום. יש הטוענים כי התחלת עליית הצילום בשנות השמונים, נבעה מאמנים שמאסו באמנות האבסטרקטית והמופשטת כמו ציור ופיסול שכביכול שיעממה אותם, ועברו לצלם. בעבר הדעה הרווחת על הצילום הייתה כי הצילום נובע מעצלנות. הצילום נחשב לגרסה הקלה של הציור, שנוצר ללא כל קושי. למרות זאת, החזרה לצילום היא אינה מטעם עצלנות בלבד אלא מכיוון שהאמנים הבינו כי הצילום מספק תמיד. ניתן בעצם לומר כי הציור הוא האידאה והצילום הוא הסנס - החוש. בנוסף לצילום הקלאסי, ניתן לראות במאה ה-19 עליה של צילום התנועה והמחול. הריקוד מתאר את גוף האדם ואת התנועה כעצמים בלתי נפרדים אחד מהשני ובלתי נפרדים מהנפש.

הצילומים בסטילס מסמלים את דמיונו וזיכרונותיו של הצלם או המצולם. כמו כן, יש דעות שונות על תפיסת הזמן בצילום התנועה בסטילס, יש שיסבירו את הצילום בתנועה כתפיסה נצחית של הרגע, לא תפיסה של התנועה עצמה, אך עם זאת מגשים את המטרה של ייצוג התנועה המתמדת במימד הזמן. צילום באופן כללי הינו התפיסה של המרחב והיצירה של משהו שיכול לייצג את המציאות כמו שהיא בצורה מדויקת או יכול לייצג את הרעיון של המציאות כמו שהאמן או כמו שהצופה רואים זאת. כשאנו מסתכלים על ריקוד בתנועה, אנו רואים את מה שהאמן ניסה להעביר, בין אם זה התנועה שנצחית או הרגעית, הרגש או חוסר ההבעה וכולי. צילום בתנועה תופס את הרגע ומנציח אותו, לוקח את הדרך בה הרגע מתבצע ומקפיא אותו, מסמל את הרגע ואת המעבר שבין הזמן.

כיום אנו מכירים עוד טכניקת צילום ידועה, שחיינו בלעדיה היו נראים שונים לחלוטין, אפשרות צילום מוכרת, ההסרטה, והוידאו. האדם שהחל את החקר שהוביל לכך הינו אדוארד מייבריג' אשר נחשב לאמן והצלם שהחל לעסוק במדיום הצילום העוסק באופן ישיר בתנועה. ההשפעה שלו ששינתה את הפרספקטיבה על אשליית התנועה בצילום וקולנוע. מייבריג' היה אמן שפעל במאה ה-19 וה-20 שהמציא טכניקה של חקירת תנועה המורכבת מסדרות של תמונות נרדפות שמונחות כגריד על דף ויוצרות אשליה של תנועה בעזרת צילום. בעבר, כשמייבריג' רק עלה עם דעותיו ופיתוחיו היו דעות רבות שחלקן סתרו אחת את השנייה שתמכו או התנגדו לרעיונותיו. עם השנים אנו רואים כיצד סרטים משתמשים בשיטתו של מייבריג' ומפתחים אותה ככל שעובר הזמן במקביל לטכנולוגיה המתפתחת. ניתן לראות כמה סרטי מחווה עם הזמן שיוצרים את האשליה כפי שהיא הייתה בתקופתו של מייבריג' ועל ידו. בימינו, יש סרטים על חייו של מייבריג', על פועלו ועל היווצרות המכשיר שיצר. בשנת 1872 מייבריג' התבקש על ידי המושל לשעבר של קליפורניה, ללנד סטנפורד, לצלם סוס בתנועה וכך החל המחקר שלו על התנועה. היסטוריונים המבינים בצילום מציגים כי העבודה של מייבריג' הינה אמנותית מצד אחד, מכיוון שכמובן מדובר בצילום, וטכנית ומדעית מצד אחר מכיוון שמדובר על אנטומיה ותנועה. מייבריג' הינו צלם, אמנם עבודותיו שבעזרתן התפרסם שהיו חלק גדול מחייו עוסקות הרבה במחקר ובאנטומיה, כפי שכבר צוין. למרות זאת, ניתן לראות כי הצילום עצמו הינה האמנות ולא התוכן של הצילום.

הספר שהוציא מייבריג' בעזרת האוניברסיטה הראה צילומים מאוד מגדריים. ניתן לראות את ההבדל הברור בין הנשים לגברים בעבודותיו. כמו כן מייבריג' נתקל בקושי לשאוף לשלמות בגוף האישה ותנועתיה המגדריות כביכול והחינניות לעומת תנועות הגבר המגדריות שיוצרות את תחושת השלמות הגופנית והספורטיבית הנמצאת בתנועות שלו. בתגובה לספר של מייבריג' יצאו מאמרים ותגובות הנוגעים יותר לטכניקה בה השתמש ויצר מייבריג' ולתוצאות המחקר שלו מה שגרם לאופן האמנותי במחקר להעלם. כיום, התוצרים והיצירות של מייבריג' לא נחשבים כאמנות בעיני אנשים שאינם נוגעים לאמנות עצמה, אלא כעזרים ויכולות שימוש וניסוי למדע. כותבי מאמרים רבים, אשר כתבו על מייבריג' או קיבלו השראה ממנו מאז ועד היום, מציגים את הדרך בה משתמשים במייבריג' ועבודותיו היום, ההסכמה וחוסר ההסכמה, השימוש וההתנגדות, הרצון לבקר את הטכניקה והרצון להאדיר אותה, והסתירה המתמשכת בין היוצרים השונים ויחסם לטכניקה. כיום מייבריג' נתפס כאחד האנשים החשובים ביותר בהיסטוריה של אמנות הצילום והקולנוע, אך התפיסה שלו ושל עבודותיו נמצאת בסתירה מתמדת בין האנשים השונים אשר מבחינים בעבודותיו.

אמנית נוספת אשר עוסקת בצילום התנועה הינה לואיס גרינפילד. לואיס גרינפילד היא צלמת אמריקאית הידועה בעיקר בגישת הצילום שלה. היא ידועה בצילומים שלה של הגוף האנושי בתנועה ולרובה, ריקוד ומחול. גרינפילד מתייחסת לפריים של המצלמה כאל קופסא בה כל פנטזיות הילדות יכולות להתגשם. מקום בו הדבר היחיד שעוצר אותם, המעצור היחיד שלהם הוא האנטומיה של הגוף שלהם. הצופים בצילומים של גרינפילד לרוב מופתעים ומתפלאים מהפרדוקס, הדמויות בתנועה ותעופה אך הצילום הוא בסטילס וקופא ברגע ששמור לנצח בקופסאות הדמיון ובפריים של הצילום. גרינפילד רוצה להדגיש בכך כי הצילום אינו תופס דבר מלבד ייצוג הריקוד והרגע, תחושת הנצחיות וההמשכיות, הנתינה לדמיון של הצופה לעבוד. לואיס גרינפילד הינה צלמת המצלמת את התשוקה שלה, היא אוהבת ריקוד ורקדנים, היא אוהבת את הגוף שלהם ואת הדרך בה הם זזים, יושבים, עומדים וכולי. היא מצלמת ממקום אישי ומקום מלא בהשראה ואהבה לסגנון צילום בו היא עוסקת.

צלם נוסף המצלם תנועה הוא גדי דגון. דגון הינו אמן, צלם ישראלי עכשווי המוכר בעולם המדיה והתקשורת. כבר בילדותו היה דגון מצלם את חבריו, וידע שהוא הולך להתעסק בצילום. משנת 1990, עבד דגון בתור הצלם הבית של להקת בת שבע וכמו כן צילם גם תיאטראות רבים ואמנים דגולים. לדגון תערוכות רבות המציגות את צילומיו. עד שנת 2008 דגון עבד מסחרית, לטענתו, והיה כאחד מתוך כל הצלמים, עד שהפך לצלם אשר מצלם מהלב, מרצונו החופשי.

עבודה זו עוסקת בריגוש וביופי שבצילום, בתנועה ובכל מה שבניהם. אנו רואים את התשוקה שנובעת מהתנועה וכיצד היא מתבטאת באופן פעיל בצילום שהינו נושא מרתק ומעשיר לאדם שאוהב אמנות, צילום, מחול וכדומה. ההתייחסות בתנועה ובצילום דורשת כמובן את ההתייחסות למייבריג' ולשאיפה לתנועה הממשית בצילום, הקשבה וחשיבות לצילום המודרני והעכשווי, וכמובן, גם הישראלי.

Brookman, Philip. Helios - Eadweard Muybridge in a time of change.  
Washington, USA: Corcoran Gallery of art and Steidl publisher, 2010.

Brown, Elspeth H. "Racialising the Virile Body: Eadweard Muybridge's Locomotion Studies 1883-1887." Gender & History Vol 17, No. 3 (2005): pp. 627-656.

Brown, Lewis S. Animals in motion - Eadweard Muybridge. Toronto, Ontario, Canada: Dover Publication, Inc. 1957.

Chairman, Lorenz Either. Eadweard Muybridge The stanford years, 1872-1882.  
New York, the United States of America: Department of art, Stanford University, 1972.

Copeland, Roger. "Dance, Photography, and the World's body." Performing art journal Vol 5, No. 1 (1980): pp.34-47.

Greenfield, Lois. "Moving Pictures: A Dance Photography Portfolio." Performing art journal Vol 5, No. 1 (1980): pp.34-47.

Lawrence, Amy. "Counterfeit Motion: The Animated Films of Eadweard Muybridge." Film Quarterly Vol. 57, No. 2 (Winter 2003-2004): pp. 15-25

Mileaf, Janine A. "Poses for the camera, Eadweard Muybridge's studies of the human figure." American Art Vol. 16, No. 3 (Autumn, 2002): pp. 30-53

Muybridge, Eadweard. The human figure in motion. Toronto, Ontario, Canada: Dover publications, Inc. 1955.

Nicola, Hodges. Parallel Structures Art Dance Music. London, UK: VCH publishers, 1993, pp. 91-95.

Ott, John " Iron Horses: Leland Stanford, Eadweard Muybridge, and the Industrialised Eye." Oxford Art Journal Vol. 28, No. 3 (2005): pp. 407-428.

Paul, Hill and Herbert, Stephen. "Eadweard Muybridge and the Kingston Museum Bequest." Film History Vol. 10, No. 1(1998): pp. 98-107.

Reason, Matthew. "Stil moving: The Revelation or Representation of Dance in Still Photography." Dance Research Journal Vol 35-36, No. 1-2. (winter 2003 - summer 2004): pp. 43 - 67.

Taft, Robert The Human Figure In Motion. Ontario, Canada: Dover Publication., Inc, 1955.

אביב, נעמי. העמדת פנים - גדי דגון. רמת גן, ישראל: 1990.

ברפמן, אורה. "צילום מחול: גדי דגון", ריקודיבור, 06.2008 .21.11.2017  
<https://mail.google.com/mail/u/0/#inbox/15fe91972da745c2>

גורן, צבי. "חנוך לוין על פי גדי דגון", הבמה, 27.02.2011 .21.11.2017  
<http://www.habama.co.il/Pages/Description.aspx?Subj=1&Area=0&ArticleID=14251>



יודילוביץ', מרב. "רוקד עם מצלמה", **Ynet**, 06.06.2008, 21.11.2017.  
<http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3552255,00.html>

ראוכווגר, דניאל. "תערוכה: הצלם גדי דגון ליווה את חנוך לויין", **הארץ**, 17.03.2017, 21.11.2017.  
<https://www.haaretz.co.il/gallery/1.1167290>

שפי, סמדר. "גדי דגון, 'חנוך לויין - תיאטרון' | מה שיכול היה להיות", **הארץ**, 25.03.2015, 21.11.2017.  
<https://www.haaretz.co.il/1.1168592>

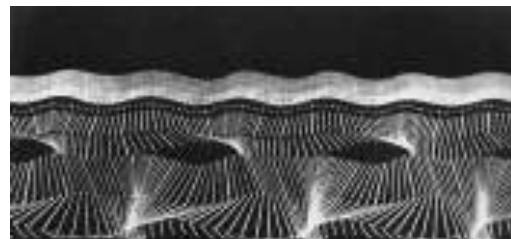
נספח יצירות

.1



Arnold Genthe, Anna Pavlova Dancing, 1915.

.2



Etienne Jules Marey, Chronograms, 1883.

.3



Harold Eugene Edgerton, Bullet Piercing an Apple, 1964.

.4



Lois Greenfield, David Parsons, 1986.

.5



Chris Nash, Motionhouse, Fake It, 1997.

.6



Eadweard Muybridge, *Woman Picking Up A Child*, 1887.

.7

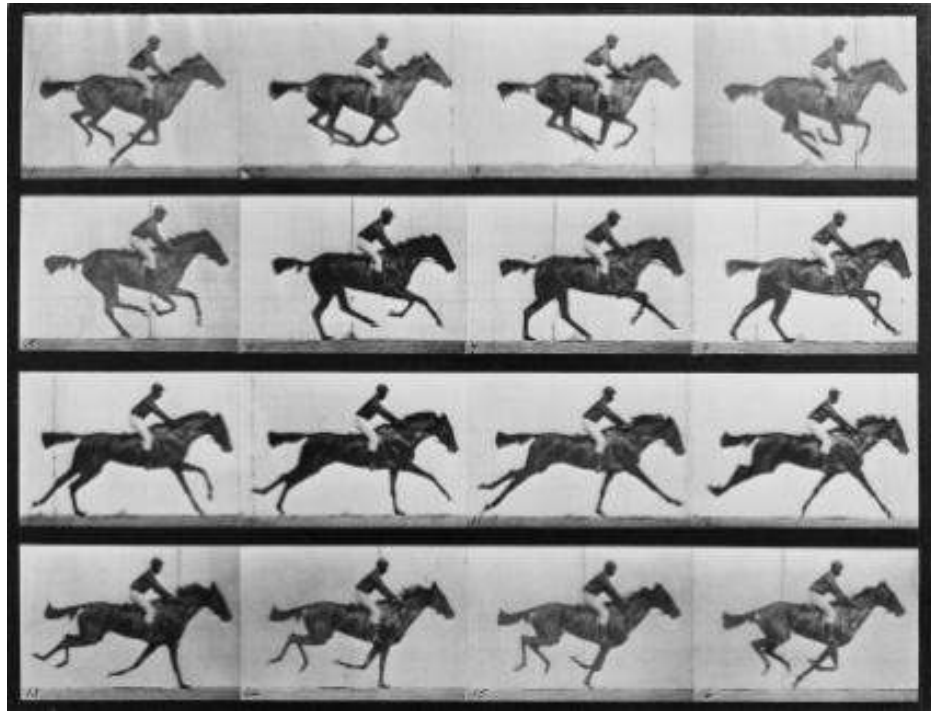


Circle of Eakins, *Naked Series*: Thomas Eakins in front of cloth backdrop, poses 1-7, 1883.

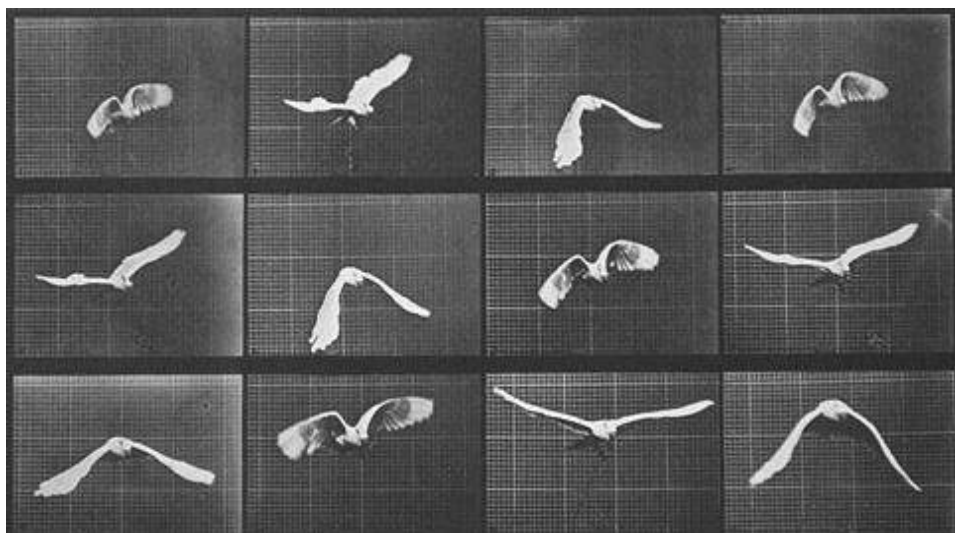
.8



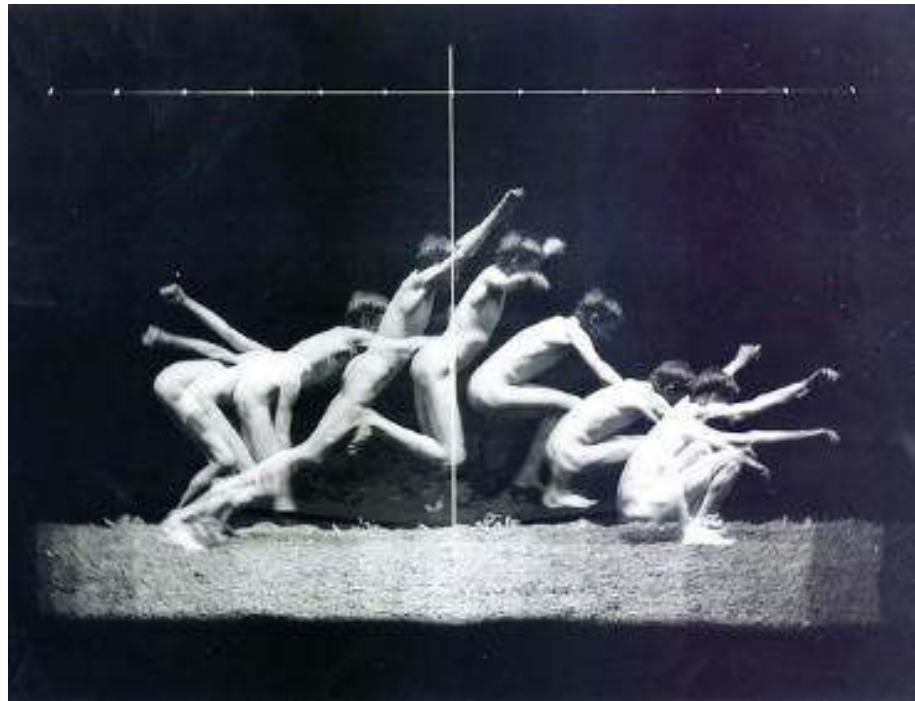
Jean-Léon Gérôme, *Phryne before the Areopagus*, 1861.



Eadward Muybridge, Horse in Motion, 1887.



Eadward Muybridge, Sequence of bird in flight, 1883 - 86.



Thomas Eakins, Motion Study, 1885.



Lois Greenfield, The Immortal Rose, 2007.



Lois Greenfield, *Axis Mundi*, around 2007.



Lois Greenfield, *Cornelius Brown*, Around 2007

.15



גדי דגון, רקדנית, בערך שנת 2016.

.16



גדי דגון, רוקד עם מצלמה, 2008.





גדי דגון, ריקוד, 2010.