

# בין אור לקופסה

שני צלמים וראשית עידן הצילום



גלריית האוניברסיטה הפתוחה  
מנהלת אמנותית: ד"ר חוה אלדובי, המחלקה לספרות, ללשון ולאמנויות

בין אור לקופסה: שני צלמים וראשית עידן הצילום  
Light and a Box: Two Photographers and Early Photography

יוני-נובמבר 2017

#### תערוכה

אוצרת: חוה אלדובי  
מנהלה והפקה: מלכה עזריה  
תלייה: עידן גהוזי, עמית פלד  
ניהול טכני: שי לוי, קובי גווילי, רוני לוי, איציק אמיר

#### קטלוג

עריכה: חיה וטנשטיין-מאיר  
תרגום לאנגלית: טובה שני  
עריכת לשון באנגלית: ליליאן כהן  
עיצוב ועימוד: שלומית שמר  
התקנה לדפוס: נילי ברנר  
סדר: דלית סולומון

דימוי הכריכה: במדבר, ינאי מנחם, 2016 (פרט)  
כל המידות נתונות בסנטימטרים, גובה x רוחב x עומק

עיצוב והפקת הקטלוג: בית ההוצאה לאור של האוניברסיטה הפתוחה

© גלריית האוניברסיטה הפתוחה, תשע"ח-2017

קריית האוניברסיטה הפתוחה ע"ש דורותי דה רוטשילד, דרך האוניברסיטה 1, ת.ד. 808, רעננה 4353701

טל': 09-7782222 או 3500\*

<http://www.openu.ac.il>

בין אור לקופסה: שני צלמים וראשית עידן הצילום





התערוכה בין אור לקופסה: שני צלמים וראשית עידן הצילום מפגישה בין הצלמים דרור מעיין לינאי מנחם. שני האמנים מיישמים ביצירתם תהליכים מראשית עידן הצילום. הם מעוניינים לחזור ולאחוז בחוויה הראשונית של הצילום, כאשר אלומת אור חודרת דרך נקב ומטביעה חותם על מדיום רגיש. החזרה לתהליך, לחוויה הפיזית, לנוכחות בלתי אמצעית בעת הטבעת החותם הצילומי נמצאת במוקד יצירתם של מנחם ומעיין.

דרור מעיין מצלם בטכניקות מן המאה ה־19 באמצעות אוסף מצלמות אותנטיות ונגטיבים מזכוכית וממתכת. הלוחות מטופלים בשיטה ה'רטובה' שאפיינה את הצילום לפני כ־150 שנה. הצילומים המודפסים, שלעיתים צבועים ביד ולעיתים משמשים נקודת מוצא לציור חופשי, מוצגים בתערוכה לצד לוחות הזכוכית והמתכת של הנגטיבים. סדרת עבודות זו מוצגת לראשונה לקהל בתערוכה זו בגלריית האוניברסיטה הפתוחה.

ינאי מנחם איננו חוזר לרגע מובחן בהיסטוריה של הצילום. במקום זאת הוא בונה מצלמות ארכיטיפיות, ראשוניות, על בסיס הקמרה אובסקורה, אב־טיפוס של המצלמה המוכרת לנו למן מחצית המאה ה־19 ועד היום. אחדים מן הצילומים המוצגים בתערוכה נוצרו באמצעות מצלמת נקב בסיסית, קמרה אובסקורה שנוצרה על בסיס של מכל מתכת כדורי שמצא האמן בשדות הקיבוץ שבו גדל. תצלומים אלה מודפסים על גבי משטח הזכוכית של גופי תאורה ישנים ומוצגים כאובייקטים מוארים בחלל התערוכה. בשתי סדרות נוספות המוצגות בתערוכה האמן מצלם במצלמה דיגיטלית את הדימוי הנוצר בתוך הקמרה אובסקורה. בגב הקופסה המשמשת כ'מלכודת אור' התקין האמן לוח פרספקס מחוספס, ועל גביו מתגלה לעיני הצופה דימוי הרפאים שנוצר בנבכי הקמרה אובסקורה. בצילומים אחדים נוכחת במרכז הקומפוזיציה הקופסה עצמה, הקמרה אובסקורה המיניאטורית שבנה מנחם.

התערוכה בין אור לקופסה מפנה את המבט אל צילום עכשווי, בן העידן הדיגיטלי, אשר מחפש מסילות אל הממשי, אל החד־פעמי ואל חוויית המגע הפיזי. שני האמנים המיוצגים בתערוכה חותרים, כל אחד בדרכו, למצוא עוגן בתוך שטף הדימויים המציף את התרבות החזותית. עבודותיהם מציעות מבט ביקורתי רפלקטיבי בצד עונג אסתטי.

תודות נתונות לינאי מנחם ולדרור מעיין על מעורבותם בגיבוש התערוכה ובעיצובה. תודה מיוחדת לכותבי הטקסטים לתערוכה ולקטלוג, ד"ר יוני אשר (אוניברסיטת חיפה), ד"ר אמה מעיין־פנר (אוניברסיטת חיפה) ועינת קורן (אוניברסיטת תל אביב), וכן לבית ההוצאה לאור של האוניברסיטה הפתוחה על העריכה, התרגום ועיצוב הקטלוג. תודה אישית לעמיתתי פרופ' מתי מאיר על הייעוץ והליווי במהלך העבודה על התערוכה. אני מודה למחלקת הלוגיסטיקה באוניברסיטה הפתוחה על הקמת התערוכה ולהנהלת האוניברסיטה הפתוחה על תמיכתה במיזמי הגלריה.



על השולחן במעבדת האמן שורה של מכלים, צנצנות ובקבוקים. ידו אוחזת במשטח זכוכית דק שאותו בחר, והוא שופך עליו ביציבות ובמשורה קולודיון נוזלי. הקולודיון הוא חומר שקוף שנדבק לזכוכית. אפשר יהיה לכסותו אחר כך בשכבה של חומר רגיש לאור, יודיד הכסף או כלוריד הכסף, וכך להשתמש בו כחומר מתווך בין הזכוכית לחומר הצילום. בעדינות רבה הוא מטה קלות את לוח הזכוכית המרובע מצד אל צד ונותן לנוזל לכסות כל פינה על פני המשטח. לבסוף מוטה לוח הזכוכית לעבר אחת מפינותיו, ועודף הקולודיון נשפך במיומנות מן הלוח חזרה אל תוך הבקבוק שממנו הוצא. עכשיו תורו של יודיד הכסף, ויש לעבור לתאורה אדומה ועמומה: משטח הזכוכית עם הקולודיון מושרה בתמיסה של החומר הרגיש לאור. נותר רק להכניס את לוח הזכוכית המצופה לתוך מחסנית עץ אטומה ולקבע אותו בתוכה. משטח הצילום מוכן וסגור בכלי אטום. אפשר להדליק אור רגיל.

מחוץ לחדר החשוך עומד מתקן גדול על חצובה אימתנית מעץ. זוהי מצלמת אקורדיון עצומת ממדים עשויה מעץ אף היא. המחסנית עם לוח הזכוכית המצופה מוכנסת לתא האפל שלה דרך חריר מיוחד. המצלמה מוכנה לשימוש. הצלם מכסה את עצמו בבד שחור ואטום העוטף את המצלמה. הוא מפנה את המכשיר העצום לעבר נושא הצילום שלו ובוחן אותו דרך עינית המצלמה. הפריים נקבע תוך כדי איזון סבלני של החצובה. פוקוס העדשה של המצלמה נקבע במהירות על הדימוי המרכזי שאותו מבקש הצלם להנציח, והלוח המכסה את העדשה מוחזר למקומו. אין מקום להשתהויות, והכול נעשה ברצף של פעולות מיומנות, כי צריך להספיק לצלם לפני שהקולודיון מתייבש.

הצלם יוצא מן האפלולית של הבד השחור. ידיו נשלחות מתחת לבד השחור אל גוף המצלמה, והוא מסיר בגיטוש את דפנות המחסנית המכילה את לוח הזכוכית ואחר כך ניגש לקדמת המצלמה. במבט אחרון הוא אומד סופית את עוצמת התאורה הנופלת על האובייקט המועמד לצילום. השימוש בתאורה מינימלית: בטכניקת צילום כה ראשונית אין צורך בדקדוקי תאורה, כי לא תהיה להם משמעות בתוצאה הסופית. ההתרשמות של הצלם מבוססת על ניסיון בלבד ואינה נסמכת על מכשיר מדידה כלשהו. טעות בהערכה תגרום לצילום קלוקל, וכל העמל המקדים יהיה לשווא.

הכול נקבע, והצלם ניגש לקדמת המצלמה כדי לבצע את הפעולה קריטית של הצילום עצמו. לוח העץ שחסם את העדשה מוסר במהירות, והאור חודר לתא האפל ומציף את לוח הזכוכית המצופה. לכמה זמן? מהו משך החשיפה? - שנייה אחת או שתיים, אולי יותר. לפי מה שהצלם מרגיש בנוגע לתאורה שנופלת באותו רגע על הגוף המצולם. אין מרשם. אין מד־אור. כאמור, זו החלטה המבוססת על ניסיון וידע, החלטה שאין ממנה חזרה ואין דרך לשנותה או לתקן אחר כך את תוצאותיה.

עם תום החשיפה מוחזר תריס העץ למקומו במיומנות ובמהירות. המחסנית עם לוח הזכוכית נאטמת שוב בגיטוש, מוצאת מהמצלמה ומוחזרת למעבדה. צריך לעשות זאת מיד, כל עוד נוזל הקולודיון לא יבש. המעבדה חייבת להיות קרובה לאתר הצילום.

\* ד"ר יוני אשר, החוג לתולדות האמנות, אוניברסיטת חיפה

שוב תאורת מעבדה אדומה ועמומה. המחשנית נפתחת, ולוח הזכוכית מוצא ממנה בעדינות מבלי לגעת בצד המכוסה חומרי צילום ומועבר לאמבט ובו חומר מפתח. כמה זמן מושרה הלוח באמבט? – כשלושים שניות הנמדדות בעזרת שעון עצר. שעון העצר הזה הוא המכשיר המכאני היחיד שפועל עצמאית בכל התהליך. הוא קובע מתי להפסיק את תהליך הפיתוח, אבל תמיד אפשר קצת יותר או קצת פחות מהזמן שהוא קוצב – תלוי באפקט הצילומי הרצוי בנגטיב הסופי. ההחלטה מתי להפסיק את הפיתוח היא עוד החלטה שאין ממנה חזרה, החלטה המשלבת ניסיון וידע בכוונה אמנותית. מאמבט הפיתוח יועבר הלוח לשטיפה, ובסופו של תהליך יתקבל על משטח הזכוכית נגטיב שחור-לבן של נושא הצילום. הבצבוץ המופלא של הדימוי המצולם על משטח הזכוכית הוא רגע של התגלות, התעלות של ממש למי שעבר את כל התהליך.

המצלמה שבה דרור מעיין מצלם את צילומי הלוח הרטוב שלו יוצרה בשנת 1896, כאשר הזרם האימפרסיוניסטי הגיע לשיא הצלחתו. גוגן שהה אז בטהיטי בפעם השנייה, פיקאסו היה נער, מלביץ' היה סטודנט לאמנות בקייב ומאטיס ומונדריאן היו אמנים צעירים שטרם זכו להציג עבודה משלהם בתערוכה. אבל העניין באימפרסיוניזם יילך וידעך בקרוב: הציור הפיגורטיבי המסורתי, זה ששלט באמנות המערב למן המאה ה־15, היה כבר בעיצומה של מלחמת קיום מול הצילום, מלחמה שתסתיים בכניעתו ללא תנאי.

התחום שבו חווה הציור הפיגורטיבי את נסיגתו הגדולה ביותר היה ציורי הדיוקן. לפתע היה ניתן להשיג דיוקן מרשים ונאמן למציאות ללא ישיבה של שעות מול צייר ותשלום גבוה על היצירה, אלא בישיבה של דקות מול המכונה החדשה וציפייה של עוד כמה דקות כדי לוודא שהדימוי אכן יצא כהלכה. אם לא יצא לשביעות רצון הלקוח, ניתן היה לחזור מיד על התהליך ולייצר דימוי נוסף, חדש, משביע רצון יותר. יתר על כן, את הנגטיב ניתן היה להדפיס מספר פעמים רב ללא ירידה משמעותית באיכות ההדפסות. תוך זמן קצר יעטרו את קירות הבתים של בני המעמד הבינוני והגבוה דיוקנאות מצולמים בהמוניהם, ולאחר מכן יחלו להופיע אלבומי תמונות המסכמים ביוגרפיות משפחתיות שלמות בסדרות של צילומים. אלבום הצילומים הביוגרפי של אמו של רולאנד בירת' הוא שהשפיע עליו לכתוב בסוף שנות השבעים של המאה הקודמת את ספרו המכונה **מחשבות על הצילום** (או בשמו המתאים יותר במקור – *Camera lucida*).

עוד מעט קט יתרחקו אמני הדור החדש מן הציור הפיגורטיבי, ויחל תהליך ארוך שיכלול את המשבר המלאכותי של "מות הציור" באמצע המאה ה־20 וקימתו מחדש לתחייה כעוף החול לאחר מכן, באופנים אחרים, חדשים ורעננים.

אבל ההתקדמות הטכנית והמדעית המהירה של הצילום פגעה לא רק בציור הפיגורטיבי המסורתי אלא גם בצילום עצמו. תקופת הזוהר של הצילום על לוח הזכוכית הרטוב ארכה רק כשלושים שנה, בערך מאמצע המאה ה־19 ועד שנות השמונים שלה. או אז פותחו חומרים יבשים ויציבים שניתן היה להצמידם ללוח המצולם לאורך זמן. חומרים אלו אפשרו לפתח את הנגטיבים בכל זמן ולא רק מיד אחרי הצילום, וכך שחררו את הצלמים מהצורך במעבדה ניידת וצמודה למצלמה. החומרים של הצילום היבש היו גם רגישים במידה רבה יותר לאור, וזמני החשיפה הצטמצמו דרמטית לחלקים זעירים של שניות.

בעזרתם הצליח מייברידג' להפיק ב־1884 צילום ממוקד של גופים בתנועה. הקפאת התנועה בצילום הייתה עוד מכה לציור הפיגורטיבי, שכן היא לימדה את העולם עד כמה רחוקים מהמציאות היו הציורים הקודמים של גופים בתנועה.

גורמים נוספים שנכנסו לתמונת הצילום עם ההגברה הדרמטית של רגישות המשטח הקולט לאור היו התאורה ועומק השדה, שנעשו תלויים זה בזה. תפקיד התאורה גבר ככל שעלתה היכולת לצילום מהיר. לא ניתן היה להשיג מהירות חשיפה נדרשת במידת דיוק מספקת בידי יד אנושית, ולשם כך פותחו תריסים מכאניים שהופעלו על ידי קפיץ אמין ומדויק. תפקיד הצלם בנוגע לקביעת זמן החשיפה השתנה. לא עוד החלטה תוך כדי ביצוע הנתונה בידי הצלם כמעשה אמנות, אלא קביעה שכלתנית ומתוכננת מראש, הדורשת הכנה דקדקנית תוך התייחסות למשתנים שונים.

בעת ייצורה ב־1896 הייתה אפוא המצלמה של דרור מעיין כבר בגדר אנכרוניזם של ממש. כמה שנים לפני כן החלה מהפכת הצילום המתועש של ג'ורג' איסטמן, שהפיץ את המצלמות הניידות והעממיות של קודאק, מצלמות שבהן "אתה לוחץ על הכפתור ואנחנו עושים את כל השאר". לפתע לא היה עוד צורך בהפקה מורכבת ובמעבדה אישית כדי לממש את מעשה הצילום. המצלמות הללו, שהיו מצוידות במחסנית של חומר יבש וגמיש שאפשרה צילום של עשרות תמונות לפני פיתוח הנגטיבים והחלפתה הפשוטה של מחסנית מלאה במחסנית חדשה, יהפכו בתוך זמן קצר את הצילום לפעולה שאינה דורשת מומחיות. מכאן ועד הצילום הדיגיטלי ותרבות הסלפי העכשווית תהיה התקדמות טכנולוגית רציפה שלא תפסיק לרגע.

מה מביא אפוא צלם ותיק ועטור הישגים כדרור מעיין, צלם שהתנסה ומתנסה כמעט בכל התפתחות בתחום, שהוכיח כבר שהוא יודע לנצל אמנותית את האפשרויות שהצילום העכשווי פותח בפני מי שמצוי בחידושיו, להשקיע מאמץ גדול כל כך בצילום בטכניקה ראשונית מגבילה ומוגבלת כל כך? והמאמץ אכן גדול כי כדי להשיג היום חומרים שיאפשרו שימוש במצלמת העץ הענקית שלו נצרך מעיין להגיע לספקים בודדים בעולם, שעדיין מייצרים את מה שהוא נזקק לו. כדי לצלם את העבודות המוצגות בתערוכה זו בשטח החווה היה עליו לבנות לעצמו מעבדה ניידת שניתן להציבה בסמוך לאתר הצילום.

דומה שהתשובה מצויה בשילוב שבין העשייה לתוצאה. ביקורתה של סוזן סונטאג על הצילום הקל להפקה (**הצילום כראי התקופה**) מופנית כלפי מה שהיא ראתה כמצבה של התרבות החזותית בשנות השבעים של המאה ה־20, מצב שנוצר על ידי המהפכה של איסטמן. מאז דומה שהקלקול וההשחתה של התרבות החזותית שכנגדם יצאה סונטאג, רק הלכו וגברו. סונטאג תקפה תופעות בעולם הצילום שהפכו עם השנים מעיקות יותר ויותר. היא טענה שעודף החומר החזותי שהצילום ההמוני מפיק, משנה את היחס של החברה לצילום כמעשה אמנות. השאלה מה ראוי לצילום אמנותי ומה לא הלכה ונעשתה מעיקה או מביכה, ככל שהצילום נעשה פשוט ומיידי יותר. סונטאג הצביעה על העובדה שהחשיפה לצילומים המתארים מציאות קשה או אלימה מפתחת כחות חושים הולכת וגדלה לגבי מה שמוצג בדימויים המצולמים. אם בתחילת דרכו היה לצילום תפקיד חשוב בחשיפה של זועות המלחמה, למשל, לעין הציבור, הרי במשך השנים נדרשו דימויים חריפים יותר ויותר כדי לטלטל את הצופה. את התוצאה ניתן לראות בתרבות החזותית המודרנית. הקולנוע, למשל, מייצר סרטים אלימים יותר ויותר משום

שדימויים ויזואליים שהיו אפקטיביים לפני עשור או שניים, אינם פועלים עוד על הצופה "בדרך הרצויה". כך גם לגבי סרטי הפעולה, סרטי המין, סרטי הבלהות ועוד. במובנים הללו המציאות העכשווית קשה בהרבה מהמציאות שכנגדה יצאה סונטאג לפני חמישים שנה בדיוק.

סונטאג הייתה הראשונה שהציבה במוקד השיח הביקורתי על הצילום את הבעייתיות שהזמינות שלו מייצרת, אבל אפילו היא לא יכלה לחזות את המהפכה הדיגיטלית ואת התפתחות המרשתת והרשתות החברתיות. מאז שנות השבעים של המאה הקודמת עשה הצילום עוד כבדת דרך עצומה קדימה בכל הנוגע לקלות התפעול שלו ולזמינות שלו. חבורה של תיירים הנכנסת לחדר מלא יצירות מופת במוזיאון, ממחרת לצלם אותן ונחפזת הלאה היא כיום תופעה נפוצה. ברור לכל מי שרואה את פעילות הצילום הקדחתנית הזו שאיש מהמצלמים לא יטרח, ככל הנראה, להביט אי פעם במה שצילם כי ביום המחרת יהיו לו מאות צילומים נוספים ובסופו של הטיול – אלפי צילומים שאינם ניתנים כלל לעיכול בשל מספרם. גם אם יימצא התייר שירצה לראות את הצילום הגרוע שעשה בחופזה לציורים כמו **לידת נוס** (של בוטיצ'לי) או **העלמות מאוויניון** (של פיקאסו) בין ראשי המבקרים האחרים שהסתירו לו, מה שיצלם יהיה נחות וירוד בהרבה מהתיעוד המצולם שהוא יכול למצוא על היצירות הללו במרשתת. הזמן שנועד לעמידה מול היצירות עצמן, זמן שמאפשר להתפעם מיופיו ומעוצמתן האמנותית, מבוזבז כיום לא פעם על פעולת צילום חסרת טעם. חדוות הצילום הדיגיטלי במכשירים הסלולריים גורמת להחלפת העונג מחוויה של צפייה ביצירת מופת בעונג אחר, מפוקפק למדי, של הנצחת האני הייתי שם. התופעה הקשה ביותר שנווית לקלות הבלתי נסבלת של הצילום העכשווי היא ללא ספק צילומי הסלפי, שהפכו את האני הייתי שם לסוג של מחלה מודרנית. הצילומים המכוערים, חסרי הפוקוס, שמעוותים תמידית הן את הדימוי המצולם והן את הרקע, נותנים למי שמבצע אותם איזה סיפוק מיידי של הנצחה אישית. גם המצלם יודע שלכל היותר יראו את הצילום כמה חברים טובים שישכחו אותו מיד, ואם יעלה את הצילום חסר הערך שלו לאתר חברתי כלשהו, הדימוי הזה יצטרך להתחרות על תשומת לבם של חבריו לאתר עם עוד אלפי צילומים משמימים וחסרי טעם כמותו, מעשי ידיהם. כמה "לייקים" של חברים שרוצים לפרגן יספקו אותו, והנה הוא מוכן כבר לסלפי המכוער והמיותר הבא. הקלות המוחלטת של הפקת צילומים בעידן העכשווי גרמה אפוא נזק עצום ליכולת להתבונן בצורה מעמיקה בדימויים ולהגיב עליהם אסתטית, רגשית ותוכנית.

אף-על-פי שסונטאג ניבאה במידה רבה את מה שאכן קרה בחצי המאה שחלפה מאז פרסמה את **הצילום כראי התקופה**, אפשר רק לשער כיצד הייתה מגיבה על המצב הנוכחי. בתערוכה של דרור מעיין ניתן לראות תגובה מרתקת של צלם אמן על התופעות המשחיתות של עידן הצילום הדיגיטלי, הסלולרי. מרכיב מרכזי בתגובתו הוא המשחק עם הנוסטלגיה, שלב פסיכולוגי ידוע של ביקורת המציאות. יש משהו כביכול נוסטלגי בחזרה לשימוש בטכניקות ראשוניות של צילום, אבל אין כאן נוסטלגיה של ממש. השאיפה לעבר מלווה בדרך כלל בזיכרון סלקטיבי ובמחיקת ההיבטים הפחות נעימים של עבר זה. התרפקות נוסטלגית מאפשרת לא פעם קבלה, ולו זמנית, של הווה פחות נעים. אבל הבריחה הזמנית המבוקשת באמצעות נוסטלגיה אפשרית רק אם העבר המדומיין מצטייר בגוונים ורודים, ובמובן הזה עבודתו של מעיין אינה נוסטלגית כלל ועיקר. החזרה שלו לטכניקות מתחילתו של עידן הצילום ולשיטות

הדפסה מסורתיות כרוכה דווקא בשחזור המציאות הקשה של הפקת צילום בשלהי המאה ה-19. מעיין מבקש להחזיר לצילום את הקלאסיות שלו, את הפלא של מעשה היצירה, את המומחיות של בעל המקצוע, את הצורך בהחלטה המבוססת על ניסיון תוך כדי פעולת הצילום. מעיין לא רוצה לצלם אלא ליצור צילום.

ההתקדמות הטכנולוגית שללה, כאמור, מהצילום כמעט לגמרי את המרכיב של עשיית הצילום בפועל. לצלם נותרו תחומים רבים שתלויים בלעדית בשיקול דעתו ובהחלטותיו האמנותיות, החל מבחירת האובייקט המיועד לצילום ונושאו, דרך קביעת נקודת ההצבה של המצלמה, המסגרת והקומפוזיציה ועד השליטה בתאורה, במיקוד, בפילטרים ועוד. אבל השליטה על תהליך היצירה עצמו אבדה ללא שוב עם הופעתן של מצלמות הבראונזי של קודאק.

עד הצילום הדיגיטלי היו לצלמים לפחות יכולות השפעה על התוצר הסופי במעבדות הפיתוח של הנגטיבים, ולאחר השתלטות הדיגיטציה על עולם הצילום נפתח מרחב חדש של השפעה בתר-צילומית באמצעות תוכנות שונות לעיבוד גרפי, אבל כל תחומי ההחלטה וההשפעה הללו נוגעים להכנות לצילום או לעיבודו ולא למלאכת הצילום עצמה. מן הרגע שבו זמן החשיפה לאור החל להימדד בחלקי שניות, מהרגע שבו פעולת הצילום נעשתה בלחיצת כפתור שגררה פעולה אוטומטית של מכשיר, אבדה לצלמים השליטה על הצילום כתהליך של עשייה. המעורבות הפיזית ביצירת הדימוי, מעורבות שהיא בסיס לכל רישום, ציור, פיסול, עבודות קרמיקה ועוד כהנה וכהנה תחומי עשייה אמנותית, נשללה מהם. המיומנות המכאנית במובנה הבסיסי ביותר, מיומנות תפעולית שהיא מרכיב מרכזי בכל האמנויות החזותיות, נעשתה מיותרת, וההבדל בין צילום לבין כל דרך אחרת של יצירת אמנות חזותית נעשה חד וברור.

השימוש במצלמת העץ הענקית על לוח זכוכית מצופה בקולודיון רטוב, צילום שבו רגע החשיפה ואורך החשיפה תלויים באמן עצמו, מחזיר אפוא את הצלם למקום שבו למיומנות טכנית המבוססת על ניסיון ועל החלטה אישית בזמן הביצוע יש תפקיד מכריע בהפקת דימוי ראוי. לצילום חזרו רגעי המתח וההתרגשות של יצירת הדימוי. הצלם מקבל שוב אחריות למעשה הצילום עצמו ולא רק להכנות הקודמות ללחיצה על הכפתור. מבחינה אמנותית זהו רגע חיוני, רגע מכונן בתהליך היצירה האמנותית, שנלקח מהצילום על ידי הקדמה הטכנולוגית.

גם הצורך לפתח את נגטיב הזכוכית באופן מיידי לפני התייבשות הקולודיון מכניס לדרך הצילום הארכאית הזו ניחוחות של מעשה יצירה, שנעלמו עם פיתוח הנגטיבים העמידים על מצע יבש. דווקא במעבדה הניידת, המוגבלת בהכרח ביכולותיה, יש לאמן המפתח שליטה על התוצר המוגמר שאין דומה לה בטכניקות צילום אחרות. ההחלטה מתי להסיר את החומר המפתח ולשטוף את משטח הזכוכית קובעת את התוצאה הסופית לא פחות מההחלטה על משך החשיפה. שוב רגע קריטי של החלטה שאין ממנה חזרה מבחינת התוצאה, החלטה המבוססת על שילוב של ניסיון ושל כוונה אמנותית. מי שאינו מיומן, מי שאינו חד וברור בכוונותיו, מי שאינו יכול לעמוד במתח של הפקת הדימוי המצולם פשוטה כמשמעה, לא יוכל לצלם בקולודיון רטוב.

סיבה נוספת לרצון לשחזר דרך צילום ראשונית קשה ומגבילה זו קשורה לתוצאה. להדפסות הפוזיטיב של צילומי קולודיון רטוב איכות ייחודית שאינה בת־שחזור בשום טכניקה אחרת. מי שמתבונן בצילומים ישנים שנעשו בשיטה זו, מרגיש היטב את מה שמכונה משק כנפי ההיסטוריה. קודם כול ומעל לכול נובעת התחושה מן הדימויים המצולמים: הנופים שהשתנו לבלי הכר, במיוחד נופים עירוניים, התלבושות, הטיפול בשיער, הפרטים הסובבים את הדמויות. מחד גיסא ההבדל בין אז להיות יוצר תחושת זרות: זוהי הצצה לעולם אחר וזר, לתרבות שהתקיימה במאה שלפני המאה שלנו, ומאז השתנתה באופן מהותי ממש. מאידך גיסא מכה בנו תחושת האותנטיות של המראה הזה, שבא מאותו עולם אחר. לפנינו תיאור ריאליסטי, תיעוד חזותי אחד לאחד של מציאות שאכן התקיימה פעם בפועל. הדיון הפוסט־מודרני בשאלת הסובייקטיביות הטבועה בכל צילום מעצם קיומו אינו יכול להכהות את תחושת האותנטיות המייחדת צילומים בני מאה שנה ויותר. את הפלא הזה של צפייה בעולם שאינו עוד, יכול להשיג רק הצילום. הטובים והמהימנים שבציורי ההווי ההולנדיים מן המאה ה־17 ישדרו תמיד בחירה אמנותית. לא כך צילומים מן המאה ה־19 המשדרים אותנטיות, גם אם נעשו מתוך בחירה מדוקדקת וכוונה ברורה. רולנד בארת' בספרו המכונה **מחשבות על הצילום** הגדיר זאת כתחושת "זה היה", הייחודית לצילום.

משק כנפי ההיסטוריה בא לידי ביטוי גם באסתטיקה של הצילום עצמו. לצילומים הללו יש מאפיינים ברורים, וגם בהם שולטת איזו תחושה של סתירה ביחס למה שהצופה העכשווי מורגל בו מצילומי הסנפ־שוט שהוא עושה חדשות לבקרים בטלפון הסלולרי שלו. צילומי הקולודיון מתאפיינים בכך שהם מציגים תיאור חד ופרטני ביותר של האובייקט שהיה במוקד הצילום. מידת הרזולוציה שלהם גבוהה בהרבה מהרזולוציה המושגת בצילום דיגיטלי סטנדרטי, ואם הפוקוס של המצלמה היה מכוון היטב בזמן הצילום וכל שלבי הצילום נעשו כהלכה, אפשר לחדד בהגדלה את ההתבוננות בפרטים של צילום כזה למידות בלתי נתפסות. עם זאת, פרטי הרקע נראים כדימויים כלליים בלבד, מהוהים ומחוסרי פרטים, בדרך כלל "שרופים" במקצת או אפלוליים יתר על המידה. הבצבץ הזה של הדימוי שבמוקד הצילום מתוך הרקע שנמצא סביבו קיים בכל צילום ממוקד, אך הוא בולט שבעתיים בצילומי קולודיון רטוב. הוא שמעניק להם את איכותם המיוחדת, את אופיים, את האסתטיקה שלהם, שאינה ניתנת לחיקוי.

מעין מנצל בצילומיו חלקים מן הרקעים המהוהים הללו להוספת צבע לעבודותיו. הצביעה, בדרך כלל בגוונים עזים, נעשית על ידו באופן ידני ואינה ניתנת לשחזור או לשכפול. פעולת הצביעה מטעינה את העבודות במתח כפול. הדימוי המרכזי בכל צילום נותר בשחור-לבן, שהופך בשל הצביעה של השוליים לצבע נוסף. הדימוי מובלט יותר, והוא נלחם על אופיו הארכאי מול כתמי הצבע. הצביעה מבטלת גם את אופיו הניתן לשכפול של הצילום המודפס. הסדרה הזו מבטלת אפוא את ההבדל בין צילום לציור, הן במעשה העשייה של הדימוי והן בצביעתו.

מעין נמנע, כאמור, מצביעת הגופים והדימויים המהוהים את הנושא העיקרי בכל צילום, וכך נשמר אופיו השחור-לבן של הצילום המקורי. המתח שנוצר בין החלקים הצבועים שברקע לבין הדימויים בשחור-לבן שבמוקד הצילום, המשמרים את האיכות האנכרוניסטית של טכניקת הביצוע, מטעין את עבודותיו באנרגיה ייחודית. מחד גיסא החלקים הצבועים מעניקים חיות מרעננת לעבודה, ומאידך גיסא



הניגוד בינם לבין הדימויים שבמוקד העבודה מדגיש מאוד את אופיו השחור-לבן של הצילום המקורי. הדפסות הצילומים של מעיין נעשו גם הן בטכניקות שונות, שהמשותף לכולן הוא שהן הולכות ונעלמות בעולם חזותי, שהולך ונעשה דיגיטלי ומבוסס מסך אלקטרוני. גם כאן המטרה היא להתקרב ככל האפשר לאיכויות המיוחדות של צילומי המאה ה־19.

המצלמות בטכניקת הקולודיון הרטוב מילאו תפקיד היסטורי רב־חשיבות בדרך שבה קיבל העולם האירופאי המחצית השנייה של המאה ה־19 מושג חזותי על אזורי עולם אחרים, שאליהם לא ניתן היה להגיע בקלות. לצילומים שהופקו בעזרתן היה תפקיד מרכזי ביצירת התודעה של התרבות האירופאית על מראם של חלקי העולם שאותם לא הכירה. המערב הפרוע, למשל: האסתטיקה של סרטי המערבונים הקלאסיים נשענת כולה על צילומים כאלו. תפאורה, תלבושות, כלים, מראות עירוניים ומראות כפריים, לבוש המתנחלים האירופאים ולבושם של ילידי צפון אמריקה מבוססים כולם על צילומי קולודיון. גם המושג האירופאי על מראה הלבנט, המרחב המזרחי הפראי והמסתורי שכלל את ארץ ישראל, היה מבוסס על צילומים כאלו. הבחירה בנושא הסדרה המוצגת בתערוכה זו, "קאובוי ישראלי", הממוקדת בדמותו של הבוקר אלי בראון ובחוות הסוסים "מכורה" המצויה במורדות הדרומיים של הכרמל, משלבת בין המושגים הוויזואליים והדימויים מבוססי הצילום בקולודיון מהמאה ה־19 בצפון אמריקה לבין ההווה הארץ ישראלית. כאן גם כאן הייתה התעלמות מקיומה של אוכלוסייה מקומית היסטורית, מלווה בתחושה שמעשה ההשתלטות על הקרקע אינו אלא גאולה טובה ומיטיבה של אדמות נטושות.

הקאובוי הישראלי הפך עם השנים לזן נכחד למדי כשלעצמו, וכך מעשה התייעוד בטכניקת הקולודיון הרטוב של אדם מבוגר מבני ה"זן" הנדיר הזה מתקשר להנצחת המקומיים במערב הפרוע ובארץ ישראל במאה ה־19. השילוב שבין טכניקת הצילום לבין נושא התערוכה מעלה שאלות נוקבות על תפקידו ההיסטורי של תיעוד ויזואלי ועל האפשרות לניצול ציני שלו למטרות שונות בתכלית מכוונת יוצריו. האם ביטויים כמו "תמונה אחת שווה יותר מאלף מילים", שצמחו על בסיס הצילומים הללו, מסתירים שימוש מניפולטיבי שנעשה בהם?

תהליך הצילום הכמעט ראשוני של מעיין מתקשר לבחירה שלו בנושא התערוכה, נושא שקשור לצינונות של המאה ה־19. ההווה של צינונות זו, שביקשה לחבר את היהודי הנודד לאדמה בארץ אבותיו שתהיה אדמתו שלו, זרה למציאות העכשווית בארץ לא פחות מטכניקת הצילום. ואחרי כל הדברים הללו ואף־על־פי־כן יש בדימויו המצולמים והצבועים של מעיין רענונות מפתיעה וחדשנות רבה. התערוכה הזו מעידה על כך שלחדוות היצירה הייחודית שנלווית לטכניקת הצילום של עבודות הסדרה יש לא רק עבר מיתולוגי אלא הווה רענן עד להפתיע ואולי גם עתיד לא צפוי.



דרור מעיין, ללא כותרת, 2017, הדפס אלבומין מנגטיב זכוכית, 27.5x21 ס"מ

*Untitled, 2017, albumen print from a glass negative, 21x27.5 cm*





דרור מעיין, ללא כותרת, 2017, הדפס אלבומין מנגטיב זכוכית, 25x20 ס"מ

*Untitled, 2017, albumen print from a glass negative, 20X25 cm*





דרור מעיין, ללא כותרת, 2017, הדפס דיו מטינטיים, 48x33 ס"מ

*Untitled, 2017, inkjet print from a tintype, 33x48 cm*





דרור מעיין, ללא כותרת, 2017, הדפס דיו מטינטייב, 27x20.5 ס"מ

*Untitled, 2017, inkjet print from a tintype, 20.5x27 cm*

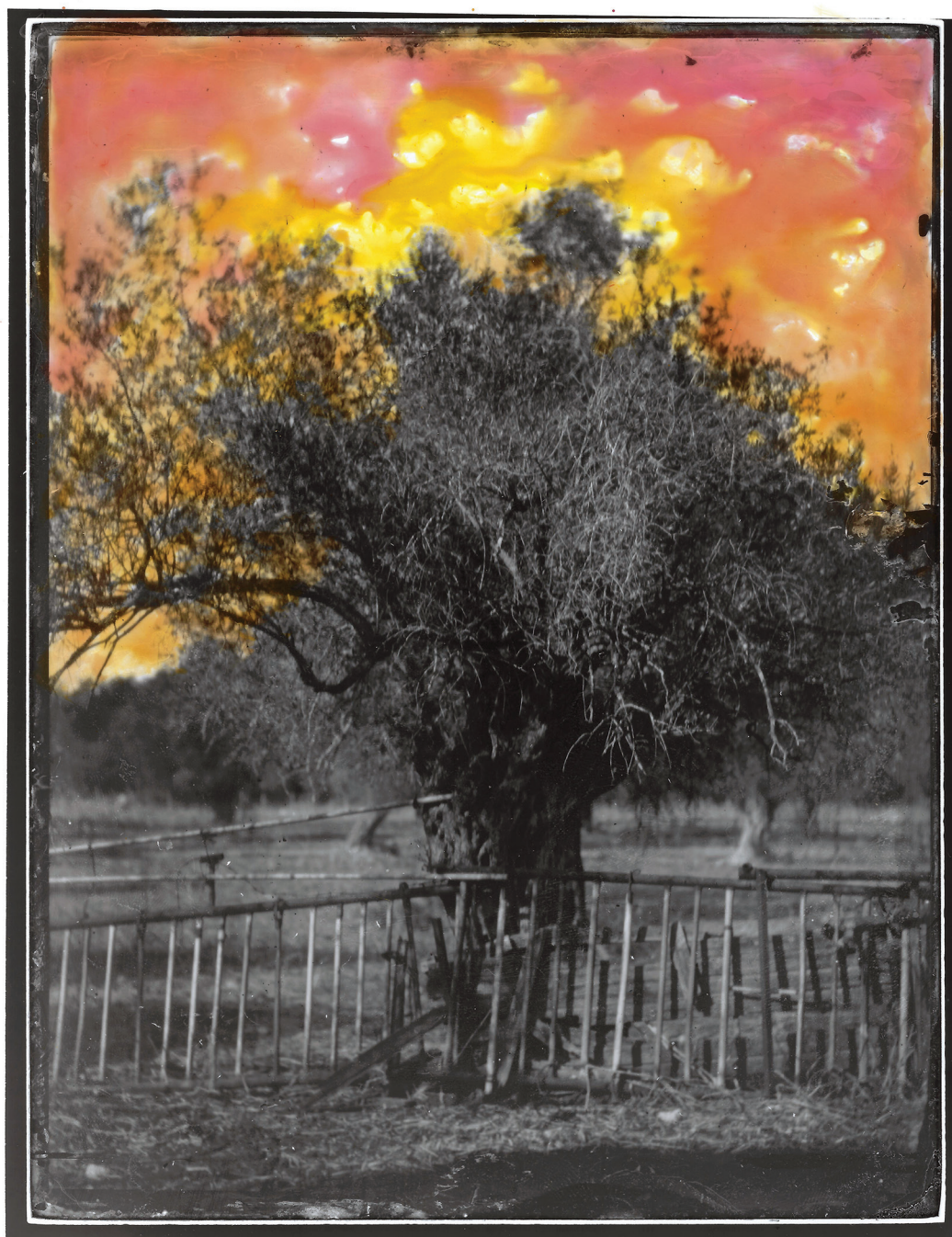




דרור מעיין, ללא כותרת, 2017, הדפס סיאנוטיפי מנגטיב זכוכית, 25x20 ס"מ

*Untitled, cyanotype print from a glass negative, 20x25 cm*



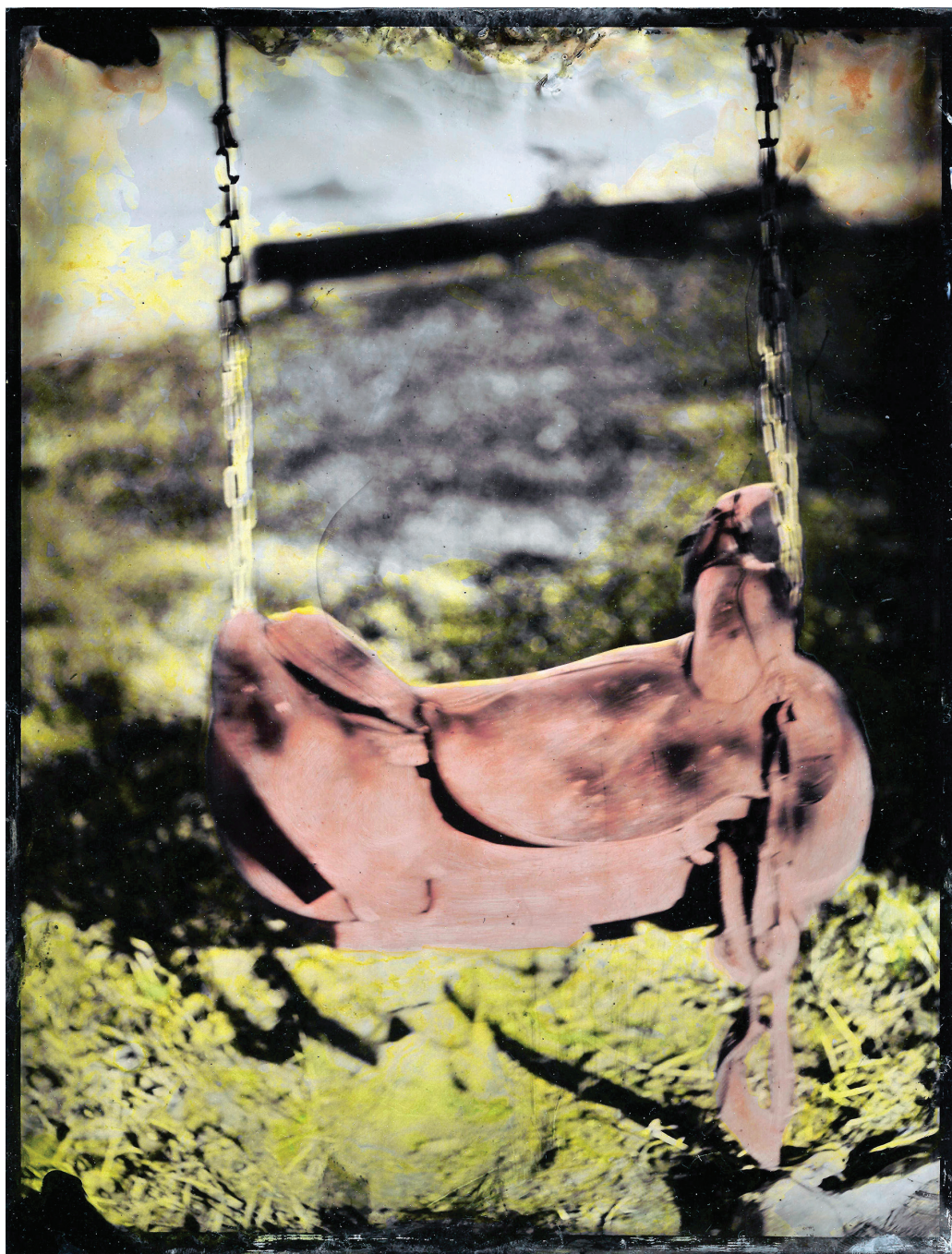


Dror Maayan. 29.11.2016 שני

דרור מעיין, ללא כותרות, 2017, הדפס אנלוגי מצויר ביד מנגטיב זכוכית, 24x30 ס"מ

*Untitled, hand-colored analog print from a glass negative, 24x30 cm*





דרור מעיין, ללא כותרת, 2017, הדפס דיו מטינטיים, 48x33 ס"מ

*Untitled, 2017, inkjet print from a tintype, 33x48 cm*





Dror Maayan-

29.11.2016

דור מעיין

דור מעיין, ללא כותרת, 2017, הדפס אנלוגי מצויר ביד מנגטיב זכוכית, 24x30 ס"מ

Untitled, 2017, hand-colored analog print from a glass negative, 24x30 cm



Dror Maayan. 01.04. 2017

*[Handwritten signature]*

דרור מעיין, ללא כותרת, 2017, הדפס אנלוגי מנגטיב זכוכית, 24x30 ס"מ

*Untitled, 2017, analog print from a glass negative, 24x30 cm*





Dror Maayan. 15.04.2017

שלמה

דרור מעיין, ללא כותרת, 2017, הדפס אנלוגי מצויר ביד מנגטיב זכוכית, 17.5x23 ס"מ

Untitled, 2017, hand-colored analog print from a glass negative, 17.5x23 cm



Dror Maayan. 15.04.2017 *[signature]*

דרור מעיין, ללא כותרות, 2017, הדפס אנלוגי מצויר ביד מנגטיב זכוכית, 24x24 ס"מ

*Untitled, 2017, hand-colored analog print from a glass negative, 24x24 cm*





דרור מעיין, ללא כותרות, 2017, הדפס אנלוגי מצויר ביד מנגטיב זכוכית, 14x18 ס"מ

*Untitled, 2017, hand-colored analog print from a glass negative, 14x18 cm*



דרור מעיין, ללא כותרת, 2017, הדפס אנלוגי מיושן ומצויר ביד מנגטיב זכוכית, 24x30 ס"מ

*Untitled, 2017, hand-colored analog print from a glass negative, 24x30 cm*





דרור מעיין, ללא כותרת, 2017, נגטיב זכוכית, 16.5x21.5 ס"מ

*Untitled, 2017, glass negative, 16.5x21.5 cm*





the photo, in black and white, adds its own contrast to the colorful margins. This highlights the image, which struggles to maintain its archaic nature opposite the splashes of color. The coloring makes it impossible to reproduce the printed photo. The series thus obliterates the difference between photo and painting, both in the way the images are produced, and by their coloring.

As mentioned, Maayan avoids coloring the objects and images that are the main subjects of his photos, maintaining the black-and-white look of the original photos. The tension created between the colored background and the black-and-white image at each photo's center, which preserves the anachronistic quality of the technique, charges his work with a unique energy. While the colored area lends a refreshing vitality to the work, the contrast between it and the image at the center highlights the black-and-white nature of the original photo. Maayan also uses various printing techniques that have been ebbing away in a visual world that is becoming increasingly digital and based on electronic screens. Here, too, the artist intends to come as close as possible to the unique qualities of nineteenth-century photos.

One crucial historical role of cameras in the late-nineteenth century was to provide Europe with a glimpse of other parts of the world which were difficult to reach. The photos they yielded through the wet-collodial technique played a large part in raising awareness among European society of previously unknown world regions. One such example was the United States' "Wild West." Classical Western movies are based entirely on the esthetics of photos of this kind. Settings, dresses, tools, urban and rural landscapes, clothes worn by the European settlers and the North American natives are all based on collodion photos. The European idea of the Levant, a wild and mysterious Eastern region that included Israel, was also derived from these photos. "Israeli Cowboy," the exhibited series, focuses on the figure of Eli Brown, a cowman on the Mechora horse ranch on the southern slopes of the Carmel mountains. The series combines visual concepts and images based on collodion photos taken in nineteenth-century North America, together with the Israeli experience. In both situations, the presence of a historical local population was ignored, and the settlers acted upon the conviction that seizing the land actually meant redeeming and reviving deserted areas.

Because the Israeli cowboy has since become an "endangered species," the documentation of one of its adult representatives is associated with commemorating the inhabitants of the Wild West and of nineteenth-century Israel. Together, the photographic technique and the topic of the exhibition give rise to profound questions about the historical role of visual documentation and the option of abusing it for purposes completely different from those of its creators. Do expressions such as "A picture is worth a thousand words," whose source is anchored in such photos, conceal their manipulative use? Maayan's almost primeval photography process links with his choice of topic for the exhibition, which is associated with nineteenth-century Zionism. The essence of that Zionism, which aspired to create a bond between the "Wandering Jew" and the land of his ancestors, is as far removed from Israel's present reality as is the photographic technique. In spite of that, Maayan's photographed and colored images are surprisingly fresh and innovative. The exhibition proves that the unique creative joy with which the works were made does not merely represent a mythological past, but also an amazingly fresh present, and perhaps, a surprising future.

technical skill, a skill that is essential in all visual arts, became redundant, creating a clear difference between photography and other visual art forms.

In his use of a huge wooden camera with a collodion-coated glass plate, the artist takes the photographer back to the point where technical skills based on experience, and decision-making in real-time play a decisive role in producing a decent image. Photography thus regains the tension and excitement involved in creating an image. The photographer is, once again, in charge of the act of photography, and not merely of the preparations that precede pressing the button. From an artistic point of view, this is a crucial moment of artistic creation, a moment that photography has lost, due to technological progress.

The need to develop the glass negative before the collodion dries adds to the creative aura of this archaic technique; an aura that had disappeared with the arrival of stable dry negatives. The mobile laboratory, however limited its capabilities, is the place where the artistic developer has greater control over the final product than in any other photography technique. Deciding when to remove the developer and rinse the glass surface determines the result, as much as deciding the time of exposure. This is another critical and irreversible moment of decision in terms of the result; a decision in which experience and artistic intention combine. Without proper skills and clear intentions, one would not be able to stand the tension involved in actually producing a photographed image, and would not adopt the wet-collodion technique.

The desire to reconstruct this difficult and limiting archaic photography technique is also motivated by the results achieved using these methods. Printed wet-collodion photos have a unique quality that no other technique can reproduce. Old photos produced using this method show history in-the-making. This feeling primarily originates in the photographed images: The landscapes, especially urban ones, have changed beyond recognition; clothes and hairstyles are different, as are the objects surrounding the figures. These differences create a sense of alienation. They offer a glimpse into a strange and different world; a culture that existed in past centuries, and has substantially changed since. At the same time, we are struck by the authenticity of the subjects, which belong to that different world. Thus, realistic visual documentation is created of a life that actually once existed. The post-modern debate about the inherent subjectivity of every photo cannot obscure the unique authenticity of photos dating from over a decade ago. The magic of observing an extinct world can only be achieved through photography. The best and most reliable seventeenth-century Dutch daily-life paintings project, without exception, the artist's choice. But nineteenth-century photos are different: They project authenticity, even if motivated by distinct intention and based on meticulous choices. Roland Barth, in his groundbreaking book *Camera Lucida*, defined this as a sense of "it was," related to photography. The sense of history being made is also reflected in the esthetics of those photos. They have specific characteristics that contrast with the pervasive cellphone snapshot features that contemporary viewers have grown accustomed to. Collodion photos give a sharp and highly detailed image of the object. Their resolution is much higher than that of standard digital photos. When accurately focused, and assuming all stages of the photographic processes are carried out correctly, these cameras can produce photos in which details can be enlarged to unbelievable sizes. The backgrounds, however, are captured in a general way, blurred and non-detailed, often somewhat "burnt" or too dark. In every photo that has a focus, the central image emerges from its background, but in wet-collodion photos this is much more noticeable. It lends the photos an inimitable quality, character, and esthetic.

In his photos, Maayan uses portions of those blurred backgrounds to add color to his work, hand-coloring them, usually using vivid shades, in a way that cannot be reproduced or copied. Coloring doubles the tension in the works: The central image of

absorb. A tourist who takes the trouble of looking at the inferior photos he hastily took from behind the heads of other visitors of paintings such as Botticelli's *Birth of Venus* or Picasso's *Les Femmes d'Alger*, is likely to realize that the quality of his photos is considerably inferior to that of the photographic documentation of those masterpieces available on the internet. The time that should be dedicated to standing and gazing at those art works and being moved by their beauty and artistic power is often wasted nowadays on useless photography. The joy of digital cellphone photography and the questionable pleasure of immortalizing "I've been there" has replaced the pleasure of viewing treasures of art. The lowest point of the unbearable ease of photography is embodied, without a doubt, in "selfie shots" that have turned the notion of "I've been there" into a kind of societal disease. The ugly, unfocused shots that consistently distort the photographed subjects and the background, give those who indulge in them the immediate satisfaction of a personal immortality of sorts. Those who take them know that, at best, only a few good friends will notice the photos, and will immediately forget about them. If this valueless photo is uploaded to a social network, it will vie for attention with thousands of other equally boring and tasteless photos, taken by those very friends. A few "likes" by supportive friends suffice, and the "photographer" is ready for the next ugly and unnecessary selfie. The completely effortless photography of our time has therefore profoundly damaged our ability to explore images and react to them esthetically, emotionally, and content-wise.

Although Sontag successfully predicted what was to happen in the decades that followed the publication of her book, we can only guess how she would have reacted to the current situation. Dror Maayan's exhibition is a captivating reaction of an artist photographer to the corruptive phenomena of the digital cellular-photography era. A central element of this reaction is the way he toys with nostalgia, a well-known psychological phase of reality criticism. Returning to the early techniques of photography appears to be motivated by sentimentality, but is not really nostalgia. A wistful longing for the past is usually accompanied by selective memory that erases its not-so-pleasant aspects. Nostalgia often helps accept, if temporarily, an unpleasant present. However, nostalgia can bring the desired comfort only if the imagined past is painted pink, and in this sense, Maayan's work is anything but nostalgic. His return to the techniques of early photography and to traditional printing methods aims to recreate the late nineteenth century difficulties in producing a photo. Maayan wishes to revive the classic aspects of photography, the miracle of creation, the notion of professional expertise, and the complexity of decision-making during the photographic process. The artist does not merely "take photos;" he wishes to actually produce them.

Although technological progress has robbed photography almost completely of the actual production process, many details continue to depend exclusively on the discretion and artistic decisions of the photographer. Selection of the subject and the photographic content, determination of camera position, the frame and composition of the photo, and regulation of lighting, focus, and filters are all subject to the photographer's whim. However, control over the actual process of creation has been lost forever, with the appearance of the Brownie cameras.

Before the digital era, photographers were at least able to make some adjustments to the final product in the development laboratory. With the digitization of photography, a new post-photography space of influence was opened, due to the use of graphic processing software. Still, these are all pre- or post-photography decisions and effects, ones that do not concern the actual picture-taking act. Once exposure time began to be measured by fractions of seconds, and photography meant pressing a button that automatically activated the device, photographers lost control of the physical involvement in creating an image; a connection that is at the foundation of drawing, painting, sculpture, ceramic, and other forms of art. The most basic

accurate springs that dominated the action. The photographer's role in determining exposure time changed, as he was no longer required to demonstrate his artistry by making decisions on the spot. A photo was now rationally planned before it was taken, calling for meticulous preparation that took into account all the variables.

When it was first manufactured in 1896, Dror Maayan's camera was already anachronistic. The industrialized photography revolution of George Eastman had begun a few years earlier, with the distribution of the popular Kodak cameras, whose slogan was "you press the button, we do the rest." Suddenly, photography no longer required complex production and a personal laboratory. The Kodak cameras, equipped with a canister of dry flexible material, enabled taking dozens of photos before the negatives were developed and a new canister effortlessly replaced the used one. Rapidly, they had transformed photography, and had obliterated the need for expertise. From that moment, and until the era of digital photography and selfie culture, technology never stopped developing.

Why, then, would an established photographer with remarkable achievements, such as Dror Maayan, invest such great efforts in using this imperfect and primitive photographic technique? As an acknowledged expert who has been experimenting with almost every innovation in this field, he has proven his artistic clout using the options available in contemporary photography. To produce the works displayed on the farm grounds, he had to build a mobile laboratory and place it near the photography site. Even greater effort was required because only a small number of suppliers around the world continue to produce the materials needed to operate his enormous wooden camera.

It would appear that the answer lies in the combination of effort and results. In her book *On Photography*, Susan Sontag criticized "easy photography," attacking what she perceived to be the state of visual art in the 1970s, brought about by Eastman's revolution. Since then, the corruption of visual culture criticized by Sontag has only intensified. She claimed that the excessive visual material produced by mass photography had changed the attitude of society towards photography-as-art. The simpler and more accessible photography was, the more troubling the question became of what should rightly be considered an art photo and what should not. Sontag pointed out that exposure to images of difficult or violent reality eventually reduced sensitivity to the content of those images. If, for example, photography had once played an important role in communicating the horrors of war to the public, over the years, stronger and sharper images were necessary to move the spectators. The outcomes were manifest in modern visual art culture. Cinema, for example, produced increasingly violent films because visual images that had had an impact one or two decades earlier no longer had the desired effect on viewers. This was also true of action, sex, and horror films. In this sense, contemporary reality is much worse than the one Sontag came out against forty years ago.

In her critical discourse, Sontag was the first to focus on the problems created by the over-availability of photography, but even she was unable to predict the digital revolution and the emergence of the Internet and social media networks. Since the 1970s, photography has seen tremendous progress in terms of easy operation and accessibility. Nowadays, tourists visiting a museum where masterpieces are displayed often rush to take their photos, and hurry on. Anyone observing this frantic photographic activity would realize that those taking the photos will probably not bother viewing them, because the next day they will have taken hundreds of other photos, and by the end of the tour there will be thousands – a number impossible to

extended or shortened in order to obtain the right effect. There is no way to take back the timing decisions, which are based on experience and knowledge, combined with artistic intention. After the developer bath, the plate is washed. At the end of the process, the glass surface will feature a black and white negative of the photographed subject. The magical emergence of the photographed image on the glass plate is a moment of revelation, of spiritual elevation, for the person who has engaged in the entire process.

Dror Maayan uses a camera made in 1896 for his wet-plate photographs. At the time of the camera's manufacture, Impressionist artists were at the peak of their success. Gauguin was in Tahiti for the second time, Picasso was a young boy, Malevich was an art student in Kiev, and Matisse and Mondrian were young artists, whose works had not yet been exhibited. But the decline of Impressionism was imminent. Traditional figurative painting, a style that had dominated Western art since the fifteenth century, was already fighting with photography for its life; a war that was to end in unconditional surrender.

Portraits were the chief downfall of figurative painting. Suddenly, impressive and true-to-life portraits could be obtained without sitting for hours in front of an artist and paying him high fees for the work. One only had to sit for a few minutes in front of the new contraption, and wait long enough to make sure that the image came out properly. If the client was not satisfied, the process could be repeated in order to create a new, more satisfactory image. Moreover, one negative could yield many prints without significant loss of quality. Within a short time, middle- and high-class homes had numerous photo portraits hanging on their walls. Photo albums came next, relating complete family biographies in series of photographs. Roland Barth wrote his groundbreaking book *Camera Lucida* under the impression of his mother's biographical photo album.

Before long, new-generation artists abandoned figurative painting. A long process then began, which led, in the mid-twentieth century, to the artificial crisis known as "the death of painting," and to its phoenix-like rebirth, which used new and fresher techniques.

modes? themes and modes?

However, the all-too-rapid technical and scientific development of photography did more than undermine traditional figurative painting. It actually undermined photography itself. The golden era of wet-plate photography lasted for about thirty years, from approximately the mid-nineteenth century to the 1880s, which saw the development of dry, stable materials that could be left on photography plates for longer times. These materials enabled an exposed negative to be developed at one's convenience, rather than immediately after exposure, which relieved photographers of the need to keep a mobile laboratory next to the camera. Dry photography materials were also more sensitive to light, and dramatically cut down exposure times to second fractions. Thanks to them, Muybridge succeeded in producing, in 1884, a focused photo of bodies in motion. The ability to freeze motion in a photo dealt another blow to figurative painting, revealing that earlier paintings of objects in motion were far-removed from reality.

The dramatic improvement of the light-sensitive surface introduced new interdependent elements into photography, such as lighting and depth-of-field. The importance of lighting increased as the time of exposure became shorter. Because it was not possible to manually achieve the required precision in exposure time, mechanical shutters were developed, with reliable and

**Dror Maayan | Israeli Cowboy Series**

**Yoni Ascher\***

On a table in the artist's laboratory, containers, jars, and bottles stand in formation. In the artist's hand is a thin glass plate, onto which he steadily pours a measured quantity of liquid collodion, a transparent substance that adheres to glass. This will later be covered with a layer of light-sensitive material – silver iodide or silver chloride – in order to join the photography material and the glass together. Very gently, the artist tilts the square glass plate from side to side, making sure that the liquid covers every corner of the surface. Finally, he tips the plate and skillfully pours the extra collodion back into its original bottle. Next, he applies the silver iodide, and then a dim red light. The collodion-coated glass surface is immersed in a solution of light-sensitive material and is affixed to a lightproof wooden canister. The photography plate is ready and sealed. Turn on the light!

Outside the darkroom, on a massive wooden tripod, a large device – a folding camera also made of wood – is affixed. The coated-glass plate canister is introduced into its dark chamber through a special slot, and the camera is ready for use. The photographer ducks under the lightproof black cloth that covers the camera. He points the device at the photography subject and observes it through the camera eyepiece. The tripod is patiently balanced to find the desired frame. The lens rapidly focuses on the central image the photographer wishes to capture, and the lens cap is immediately returned to its place. Since there is no time for delay, everything must be done in one continuous sequence of skilled actions. The photograph must be completed before the collodion is dry.

The photographer emerges from under the darkness of the black cloth. His hands fumble for the camera under the fabric, and he removes the sides of the glass-plate canister. A final glance assesses the light falling on the photography subject. The photography technique he uses is so basic that no lighting gimmicks are required, as they would have little effect on the end result. The photographer's judgment is based exclusively on his experience, and not on any instrument of measurement. Misjudgment would yield a poor result, and all the preparations would amount to nothing.

Once everything is set, the photographer goes to the front of the camera to complete the critical act of photography. The wooden cap that covers the lens is quickly removed, and light pours into the dark chamber, flooding the coated glass plate. For how long? What is the exposure time? A second? Or two? Perhaps, a bit longer? The answer depends on the amount of light the photographer gauges is falling on the photography subject. There is no recipe, and no light meter. Instead, the decision is based on experience and knowledge. It cannot be retracted or altered, nor can the result be corrected at a later date.

After exposure, the wooden shutter is placed back speedily and skillfully. The canister with the glass plate is once again sealed by fumbling fingers. It is then retrieved from the camera and, before the collodion dries, is immediately taken to the laboratory, which must be located nearby.

Under a dim red light in the laboratory, the canister is opened, and the glass plate is retrieved, while the photographer takes care not to touch the surface covered with photography materials. It is then immersed in a bath of developer for a few seconds, until the image's negative begins to emerge and take form. Like the exposure time of the lens, the developing time can be

\* Yoni Ascher, Art History Department, University of Haifa.



## About the exhibition

Hava Aldouby

The exhibition **Light and a Box: Two Photographers and Early Photography** brings together photographers Dror Maayan and Yanai Menachem. Both artists utilize work processes that date back to the dawn of photography. They return to the primal experience of taking pictures, in which a beam of light penetrates a small hole and leaves an impression on a sensitive medium. This acknowledgement of the process, physical experience, and direct involvement in creating a photographic impression is central to the work of both Menachem and Maayan.

Dror Maayan revives nineteenth-century techniques by using a collection of authentic cameras and glass and metal negatives. The plates undergo the “wet” treatment that characterized photography 150 years ago. The series of printed photos, which are being exhibited for the first time, are often hand-colored, or serve as a basis for free painting, and are exhibited next to the glass and metal negative plates.

Yanai Menachem does not return to a distinct moment in the history of photography. Instead, he builds archetypal cameras based on the camera obscura, a photographic forerunner dating to antiquity. Some of the exhibited photos were taken with a basic pinhole camera made of a spherical metal container that the artist found in the fields of his native kibbutz. The photos produced by this camera obscura are printed on the glass surfaces of old light fixtures, and are displayed in the exhibition space as illuminated objects. In two other exhibited series, the artist uses a digital camera to photograph the image created in the camera obscura. On the back of a box serving as a “light trap,” the artist has installed a textured Perspex plate, on which the ghost of the image created inside the camera obscura is revealed. At the center of some of the compositions stands the box itself, the miniature camera obscura built by Menachem.

**Light and a Box: Two Photographers and Early Photography** focuses on contemporary digital-era photography, which explores paths into experiences that are real and immediate and involve physical contact. The two artists whose works are on display strive, each in his own way, to find an anchor in the flow of images that inundate visual culture. While proposing a reflective critical view, their works offer pure esthetic pleasure.

I wish to thank Yanai Menachem and Dror Maayan for their contribution to the setup and design of the exhibition. Special thanks go to the writers of the exhibition and catalog texts, Dr. Yoni Asher (Haifa University), Dr. Emma Maayan-Fanar (Haifa University), and Eynat Koren (Tel Aviv University); as well as to the Open University Publishing House, for editing, translating and designing the catalog. Personal thanks go to my colleague, Prof. Mati Meyer, for her advice and cooperation during the preparations for the exhibition. I thank the Open University logistics department for setting up the exhibition, and the Open University management for supporting the gallery's initiatives.





## Light and a Box Two Phtographers and Early Photography

The Open University Gallery  
Artistic director: Dr. Hava Aldouby, Department of Literature, Language and the Arts

**Light and a Box** Two Photographers and Early Photography

**June-November 2017**

Exhibition  
Curator: Hava Aldouby  
Production and management: Malka Azarya  
Installation: Idan Gahuzi, Amit Peled  
Technical management: Shai Levi, Kobi Guili, Ronny Levine, Isack Amir

Catalog  
Hebrew editor: Haya Wettenstein Maier  
English translation: Tova Shany  
English editor: Lillian Cohen  
Graphic design and production: Shlomit Shemer  
Copyediting: Nilli Brenner  
Typesetting: Dalit Solomon

Cover: Dror Maayan, *Untitled*, hand-colored analog print from a glass negative, 24x30 cm

All measurements are in centimeters, height x width x depth.

Catalog design and production: The Open University Publishing House

© 2017 The Dorothy de Rothschild Campus of The Open University of Israel, Ra'anana

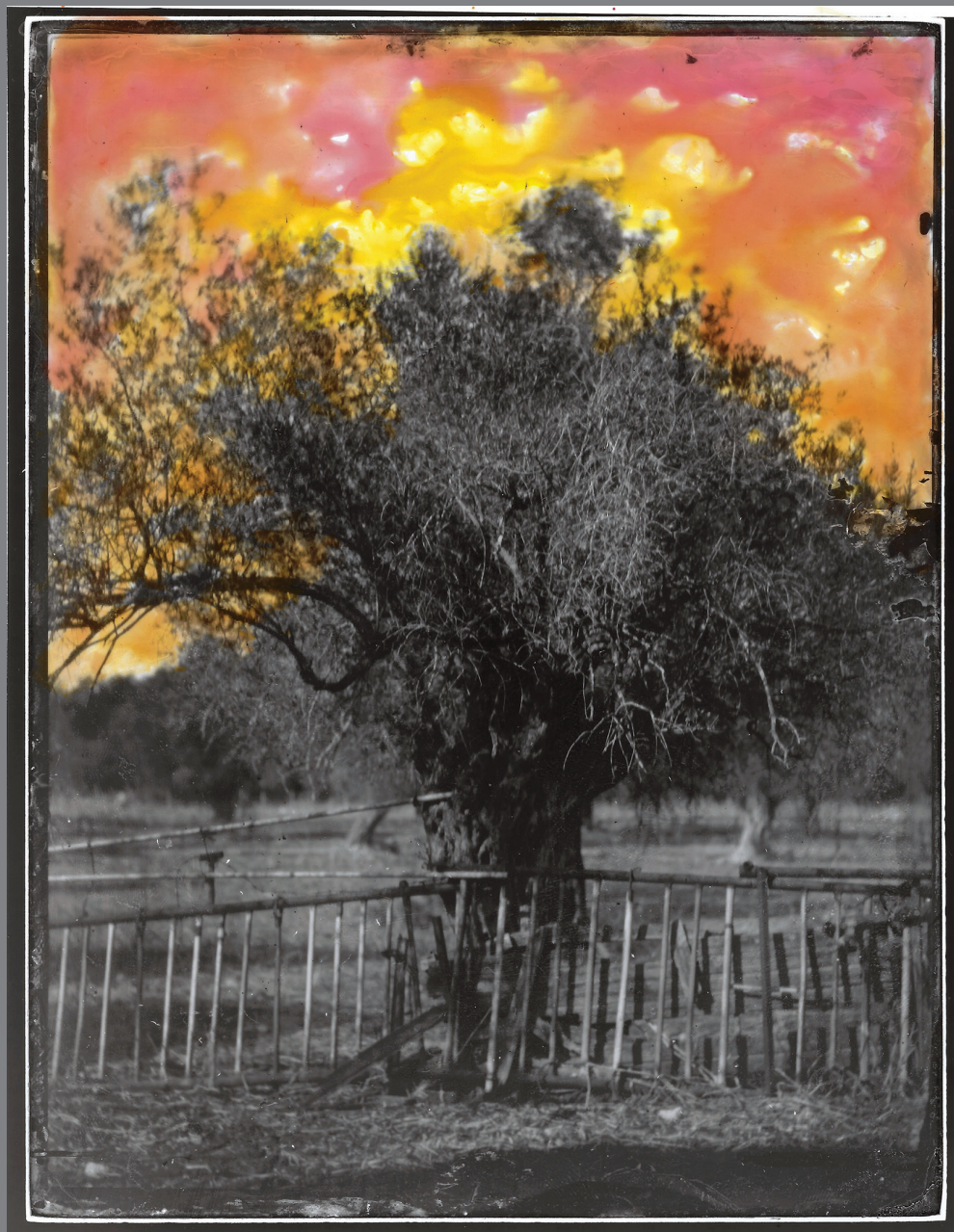
# Light and a Box

Two Photographers and Early Photography





Dror Maayan, Untitled, hand-colored analog print from a glass negative, 24x30 cm



# Light and a Box

Two Photographers and Early Photography

**Dror Maayan ■ Yanai Menachem**