

חיי הציירות הדגולות והנשכחות ביותר

רות אלמוג: אישה בגן, הוצאת כנרת, זמורה-ביתן 2013, עמ' 231

אישה בגן משתייך לקבוצה של רומנים ביוגרפיים על אודות אמנים, כמו נערה עם עגיל פנינה של טרייסי שבלייה וארטמיזיה: דומן של אלכסנדרה לפייר. כמותם, הוא מדגיש את ההיבט החברתי והפסיכולוגי של האמנים, וכמותם, הוא מהלך על הגבול הדק שבין ביוגרפיה לפיקציה. עם זאת, הספר של אלמוג מקיים דיאלוג פורה ומקורי עם שדה תולדות האמנות בכמה מישורים.

הפרק על הפסלת האיטלקייה בת המאה השש-עשרה פרופרציה דה רוסי הוא דוגמה לכך. הפרט מרקאנטוניו ריימונדי מחמיא לה שהודות לכשרונה וזארי בוודאי יכתוב עליה. מבחינה היסטורית, זוהי מחמאה בלתי אפשרית, שהרי באותה תקופה וזארי היה עדיין רחוק מלהגות את ספר הביוגרפיות. אולם דומה כי זו דרכה של אלמוג לחשוף אותנו למקור הטקסטואלי שלה לפרק: החיבור רב-הכרכים של היסטוריון האמנות הראשון



ג'ורג' וזארי (1511 - 1574), חיי הציירים, הפסלים והארכיטקטים הדגולים ביותר, שבמהדורתו הראשונה מ-1550 כתב רק על אמנית אחת, פרופרציה, ובמהדורה המורחבת מ-1568 התייחס בביוגרפיה של פרופרציה לארבע אמניות נוספות. בפרפראזה על וזארי, מספרת אלמוג דרך קולה של פרופרציה על עבודת התבליט "יוסף ואשת פוטיפר" שהוזמן לקישוט דלתות כנסייה בבולוניה. פרופרציה מתארת כיצד פיסלה את יוסף החומק מאשת פוטיפר מלאת התשוקה בדמותו של הבחור הצעיר שדחה את חיזוריה שלה. אלמוג מגבירה את ערכו הסנטימנטלי ואת כוחו החושני של התבליט באמצעות מיתוס פיגמליון: "כשפיסלתי את יוסף כמו ליטפתי אותו, החזקתי אותו בירי, נשקתי לו" (עמ' 33).

בהקשר זה אלמוג שמה בפיה של פרופרציה משפט רפלקסיבי מתוחכם: "אין לי מושג ממי עתיד סיניור וזארי לשמוע את הסיפור על כך שהתאהבתי באיזה אציל צעיר שלא החזיר לי אהבה, ושאת כל ייאושי וצערי בעקבות אהבתי הנכזבת השקעתי בתבליט הזה. שמרתי זאת בליבי" (עמ' 34). אם פרופרציה מודה שמעולם לא התוודתה באוזני איש על אהבתה ועל משמעותו של התבליט עבורה, המסקנה הפרודוקסלית והבלתי נמנעת היא שווארי בדה זאת מלבו באותו אופן שברדה מעשיות אחרות, ורק במקרה צדק. כלומר, הביוגרפיה הפיקטיבית של אלמוג נסמכת על הביוגרפיה הפיקטיבית של וזארי. מסקנה זו מתמוטטת, כמובן, נוכח האישור (הבלתי אפשרי, כאמור) שנותנת האמנית עצמה לדבריו של וזארי. בתסבוכת זו חושפת

אלמוג את שבירת הגבולות המוחלטת בספרה בין מציאות לכדיה. לאור ההקבלות הרבות בין הפרק של אלמוג על פרופרציה לזה של וזארי, מרתק לעמוד על ההבדלים ביניהם. אחד מהם ניכר באופן הצגתן של עבודותיה הראשונות: גילופי דמויות בגלעיני אפרסק. וזארי מתאר את המיניאטורות הללו וחוזר ומשבח את כשרונה וסגנונה הנפלא. אלמוג, לעומת זאת, דואגת תחילה למקם את עשיית המיניאטורות בילדותה של פרופרציה, ומיד בודה מלבה את היום שבו נפצעת פרופרציה בעת הגילוף ונאלצת לגלות לאביה את הסיבה לכך. בראותו את הגלעינים המפוסלים, האב מהלל אותה ושולחה ללמוד אצל ריימונדי. מעבר למעלה הברורה של אינטראקציה דינאמית הלקוחה מחיי היומיום של האמנית על פני הצגה פרוזאית של עובדות, אלמוג משיגה בפיתוח המעשייה הזו שתי מטרות חשובות. בהיבט ההיסטורי, היא מדגימה כיצד בעבר, קריירת ציור של נשים היתה תלויה בדרך כלל באביהן או בבעליהן שלימדו אותן ציור או שילמו עבור הכשרתן. בהיבט המיתי, אלמוג מתקנת אפליה עתיקת יומין נגד אמניות. וזארי וביוגרפים אחרים הדגישו את גאונותם של אמנים באמצעות אנקדוטות דמיוניות ובמרכזן הרעיון שכישרונם של אמנים אלה הוא מולד ומתגלה באופן מקרי. כך, למשל, וזארי מספר שבאחד הימים הצייר המהולל ג'וטו, בעודו נער, רושם כבשה על הסלע לנגד עיניו המשתאות של הצייר צ'מבואה שמחליט לקחת אותו תחת חסותו. בהזדמנות אחרת ג'וטו מתווה עיגול מושלם ללא מחוגה, ומיד מוזמן על ידי האפיפיור לרומא. בניגוד לכך, אמניות לא זכו לאנקדוטות כאלה ועל כן במשך שנים נעדרו כל הילה אמנותית. אישה בגן ממלא את החלל שנוצר: רגע הגילוי המקרי של האב המכיר בכישרונה של בתו פרופרציה הופך לנקודת מפנה בחייה.

נראה כי כתביהם של וזארי וביוגרפים מוקדמים אחרים משמשים את אלמוג לא רק כמקור אינפורמטיבי, אלא גם כמקור הראיה סגנוני ומבני. נקודות ההשקה כוללות את חלוקתו של אישה בגן לפרקים, כל אחד מוקדש לאמנית אחת; שילוב עובדות עם בריות; התחקות אחר מהלך החיים הכרונולוגי של האמניות עד למותן בסיום הפרק; ותיאור ענייני של יצירות אמנות לצד הבעת טעם אישי ופליאה מיופיו. בניגוד לווארי, אלמוג אינה דבקה בתבנית זהה אלא בכל פרק אורגת את האלמנטים הללו בצורה שונה. הפרק על לוויניה פונטנה פותח בתיאור מפורט על פני שלושה עמודים של התכונה הרבה וסערת הרגשות לרגל המסע שלה לפרמה כדי לצייר את הילדה טונינה גונזאלוס בעלת הפנים השעירות. הפרק ממשיך בתיאור קצר של שני דיוקנאות עצמיים, חוזר אחורה בזמן כדי להסביר את הרקע החברתי בבולוניה בעת הולדתה של לוויניה, וכן הלאה. גיוון הוא אכן אחת המעלות הבולטות של הספר, והוא ניכר, שוב בשונה מווארי, גם בשילוב כמה קולות: האמנית, הכותב יודע-כל, החוקר הזהיר שמתיר שאלות ללא מענה והצופה שמתוודע לראשונה לציור.

אצל אלמוג התגובה האינסטינקטיבית לערכה האסתטי של היצירה עדיפה על ניתוח שכלתני. אל מול ציורי הטבע דומם של לואיז מויון, היא נרגשת מיופיים של הפירות ומוצפת באהבה, בעוד שאת הסימבוליקה הנוצרית והמינית הטמונה בציורים אלה היא דוחקת להערת שוליים בסוף הפרק. אולם מעבר להתוודעות הראשונית, הטהורה ליצירה, תיאורה המילולי, ההתרגשות מיופיה וההרהורים באשר למשמעותה לגבי האמנית, חסרה לי התבוננות מעמיקה יותר בציורים. לעתים קרובות מדי, העדר הפרודוקציות של יצירות הנזכרות בטקסט אינו מפריע במהלך הקריאה: הפרשנות של אלמוג לא מצריכה התבוננות בהן, מאחר שהיא מגמדת ומרדדת את ההיבט החזותי של היצירה. באופן זה הציור של לוויניה פונטנה "נולי מה טנגרה" (אל תגע בי), המילים אשר בהן ישו הודף מעליו את מרים

עלטה

חלון

בְּנִסְיוֹן לְהַפְגִּישׁ עִם עֲצָמִי בְּעֵלְטָה אֲנִי נִתְקַל
בְּגֵדֵי תֵּיל חֲשֵׁמְלִית
וּמְבִינִן שְׂמִסוֹר חָלוֹד
לֹא יוֹעִיל.

מְחַפֶּה לְסִמָּן
מְדַמְיִן מְרַבְדֵי יְשׁוּעָה
שִׁיּוּרֵידוֹ אֶת הַשְּׁלֵטֵר.

בְּסֻלּוֹן הַבַּיִת מִנְחַת מִשְׁקֶפֶת
כְּדֵי שְׂאוּכַל לְהִצִּיץ אֶל הַחוּץ.

מְדֵי פֶעַם הָרוּחַ נִכְנָסֵת.

הַעֲצִים בְּחֻלּוֹן נָעִים לְפִי מִצַּב הָרוּחַ
וְרִסְיִסִי אֹרֵךְ נִשְׁפָּרִים בִּי בְּרִכּוֹת.

הָעוֹלָם
לֹא מְצָלִיחַ לְכַסּוֹת.

קפיצת ראש

בְּרָגָעִים קָשִׁים
אֲנִי מִתְמַתֵּחַ קְדִימָה
שׁוֹלַח יָדַי לְחֵץ
מְזַנֵּק בְּתַנּוּפָה
וְהַמְצִיאוֹת נִקְרָעֵת לְשָׁנִים

לרגע

ילד

הָעֲלִים הִצְהִיבוּ עַל הָעֵץ
רָגַע לְפָנָי שֶׁנִּשְׁרָוּ עַל אֲדָמָה כְּהָה
הַמְמַתֵּינָה חֲרִישִׁית.

אֲנִי נִשְׁכָּב בְּתוֹכָהּ.
מְקַנְהָ לְהַקְלֵט.
לְרָגַע.

נְשִׁימוֹתַי שֶׁל יֶלֶד מְפֹזְרוֹת אָבָק כּוֹכְבִים.
כְּשִׁזְרָקָתִי אוֹתוֹ גְּבוּהָ לְשָׁמַיִם,
לְהַקּוֹת צְפוּרִים נִשְׂאוּ אוֹתוֹ עַל פְּפִים.
זְרוּעוֹתַי מִתְעַרְסְלוֹת לְחִבּוּק,
שָׁבָא.
לְפֶעַמַּיִם.

טל שמור - יליד 1980. גדל
בחדרה, מתגורר בתל-אביב.
בעל דוקטורט באנתרופולוגיה
מאוניברסיטת חיפה.

אנגוויסולה מישירה מבט אל הלקוח הפוטנציאלי אך גם, כמובן, אל בבואתה במראה, עדות לוויטואוזיות שלה בציור דיוקנאות מהחיים. מלבושיה המהוגנים, שערה האסוף והיעדר תכשיטים מקרינים צניעות קתולית, תכונה המשתקפת גם בנושא הציור שעליו היא עמלה, "מריה וישו העולה". הקשר האינטימי בין מריה לישו מקדם את אופיה האימהי של אנגוויסולה, תכונה הכרחית לעבודה בתור מורה לילדי אצולה. זאת ועוד, בבחירתה לצייר את "מריה וישו העולה" אנגוויסולה רומזת כי המכשלות החברתיות והמוסדיות אשר בדרך כלל מנעו מנשים לפתח קריירת ציור לא פגמו ביכולותיה. כך, בעוד שרישום מודליסטים בעירום נאסר על נשים מפאת שמירה על צניעות והגביל את הידע שלהן באנטומיה, אנגוויסולה מפגינה יכולת מרשימה בתיאור דמויות אנושיות. ובשעה שהכניסה לגילדות נחסמה בפני נשים, דבר שמנע מהן עבודה במקצועות רבים כולל ציור, אנגוויסולה רומזת על שיוכה, לפחות באופן סמלי, ל"אחוות הציירים על שם לוקאס הקדוש": היא מציירת את מריה וישו העולה כשם שלוקאס, הצייר הראשון בנצרות, צייר אותם מתוך חזיון שנגלה לעיניו. אם כן, הדיוקן העצמי שלה על כל פרטיו נתון ביטוי חזותי לאופן שבו אמניות פילסו את דרכן בעולם האמנות הגברי. אלמוג עושה שירות חשוב בהנגישה לקורא העברי של ציירות נשכחות. בתוך כך היא יוצרת כר פורה לדיון בשאלות עקרוניות העוסקות במערכת הגומלין בין אמנות, ביוגרפיה ופרשנות: האם יש "אופי אמנותי" לאדם? עד כמה טבעו של האמן, סביבתו והתנסויותיו משתקפים בעבודתו? האם היבט זה נמצא בקונפליקט עם הבנת היצירה בקונטקסט ההיסטורי הרחב שלה? ועד כמה צופה בן התקופה היה ער להשתקפותו של האמן ביצירתו?

המגדלית לאחר תחייתו, זוכה לתיאור מפורט יחסית, אך במחשבותיה של אלמוג על הציור, אלה דווקא המילים הלטיניות ולא הדימוי עצמו אשר מקבלות פרשנות ביוגרפית. אלמוג מדמיינת את לוויניה מזוממת לעצמה "נולד מה טנגרה" בעת שציירה את טונינה, ה"ילדה קוף", ומשערת שהמילים הללו ביטאו משאלה כמוסה לבעלה, שהרי אחר-עשר ילדים שהיו לזוג מוכיחים עד כמה "תוצאות מעשי האהבה הכבירו על חייה". אלמוג טוענת שהסצנה הפופולרית שבה יהודית עורפת את ראשו של הולופרנס אפשרה לארטמיזיה ג'נטילסקי, לקרוואג'ו, לווירג'יניה דה וצי ולאחרים לפרוק את כעסם ולבטא את גורלם האומלל. אך האם די בהכרזת נושא הציור כדי להקיש לגבי מטרתו ואופיו? מעבר לזיהוי פניה של האמנית בדמות הגיבורה בסצנה (כמו במקרה של וירג'יניה דה וצי), האם בבואנו לטעון למשמעות ביוגרפית, אין חשיבות לקומפוזיציה, לאופן תיאורה של יהודית, ליחסיה עם המשרתת שלה ולרגע המתואר (לפני או אחרי העריפה)? האם כל ציור בנושא זה מזמין קריאה ביוגרפית או פסיכואנליטית, והאם כל קריאה כזו זהה לאחרות? התשובה לכל השאלות האלה שלילית. ניתוח מדוקדק יותר של הציורים עשוי היה להעשיר את הבנתנו באשר להיבטים חברתיים ופסיכולוגיים של האמניות. ניקח בתור דוגמה את הדיוקן העצמי של סופוניסבה אנגוויסולה שעל כריכת הספר. ציור זה, כמו גם דיוקנאות אחרים שלה, שימש ככרטיס ביקור שנשלח על ידי אביה ללקוחות פוטנציאליים אמידים במטרה להשיג הזמנות של ציורים או עבודה בתור מורה פרטית לציור לילדיהם. ואמנם, ניתן להבין את הציור כולו בתור פרסומת עצמית. בעודה מציירת,