

למה לא היו אמניות גדולות?

העלייה התלולה בפעילות הפמיניסטית בארצות הברית בשנים האחרונות [המאמר פורסם במקור ב־1971] אמנם הביאה איתה יותר שוויון לנשים, אבל כוחה היה בעיקר רגשי, אישי, פסיכולוגי וסובייקטיבי. כמו התנועות הרדיקליות האחרות שאליהן היתה קשורה, היא התמקדה בהווה ובצרכיו המידיים, ולא בניתוח היסטורי של הסוגיות האינטלקטואליות הבסיסיות העולות באופן אוטומטי מן המתקפה הפמיניסטית על הסטטוס־קוו.¹ אולם המהפכה הפמיניסטית, כמו כל מהפכה, חייבת בסופו של דבר להתמודד עם הבסיס האינטלקטואלי והאידיאולוגי של הדיסציפלינות האינטלקטואליות והאקדמיות השונות – היסטוריה, פילוסופיה, סוציולוגיה וכו' – כשם שהיא מטילה ספק באידיאולוגיות של מוסדות חברתיים עכשוויים. אם אנו נוטים, כפי שטען ג'ון סטיוארט מיל, לקבל את כל המצוי כטבעי, נכון הדבר אף בממלכת המחקר האקדמי כמו גם בהסדרים החברתיים שלנו. גם במקרה הראשון יש להטיל ספק בהנחות "טבעיות" ובבסיס המיתי של חלק גדול מן ה"עובדות" שנחשפו. יש יתרון ברור בעצם מעמדה המוסכם של האישה כאאוטסיידר, איזו מין "היא" ייחודית־עצמאית, במקום ה"מישהו" הניטרלי המשוער – דהיינו, עמדת הגבר הלבן המקובלת כטבעית, או ה"הוא" הנסתר המשמש כנושא לכל התארים המלומדים. אין זה סתם מכשול או עיוות סובייקטיבי.

בתחום ההיסטוריה, נקודת המבט הגברית המערבית הלבנה, שהתקבלה שלא מדעת כנקודת המבט בהא היריעה של היסטוריון האמנות, יכולה להתברר – ואף לתברר – כלקויה לא רק מן הבחינה המוסרית והאתית או בגלל היותה אליטיסטית, אלא אף מן הבחינה האינטלקטואלית הטהורה. כאשר מתברר כי בחלק גדול מן ההיסטוריה האקדמית של האמנות ובחלק גדול מן ההיסטוריה בכלל, לא הובא בחשבון סולם הערכים הלא־מוכר ולא התחשבו בעצם נוכחותו של נושא לא־קרוא, חושפת הביקורת הפמיניסטית את שאננותה הקונצפטואלית, את תמימותה המטא־היסטורית. עתה, כאשר

כל הריסציפלינות נעשות מודעות יותר לעצמן, ערות יותר לטבע סברותיהן כפי שהן מוצגות בשפות שלהן ובמבנים של תחומי הלמדנות השונים, קבלה לא־ביקורתית כזו של "המצוי" כ"טבעי" עשויה להיות פטלית מבחינה אינטלקטואלית. בדיוק כמו שראה מיל את השליטה הגברית כאחת בסדרה ארוכה של עוולות חברתיות, שיש להתגבר עליהן אם רוצים ליצור סדר חברתי צודק באמת, כך נוכל לראות את השליטה הלא־מוצהרת של הסובייקטיביות הגברית הלבנה כאחת בסדרה של עיוותים אינטלקטואליים שיש לתקנם כדי להגיע להשקפה נאותה ומדויקת יותר על סיטואציות היסטוריות.

האינטלקט הפמיניסטי המחויב למטרתו (כמו זה של ג'ון סטיוארט מיל) הוא שיכול לחדור מבעד למגבלות התרבותיות־אידיאולוגיות של הזמן וה"מקצוענות" הספציפית שלו, כדי לגלות משפטים קדומים וליקויים לא רק ביחס לשאלת הנשים, אלא בעצם ניסוחן של השאלות המכריעות של הריסציפלינה בכללותה. על כן מה שמכונה שאלת האישה, שרחוקה מלהיות תת־נושא מינורי, שולי ופרובינציאלי ומגוחך, שהורכב על דיסציפלינה רצינית מבוססת, יכול להיות קטליזטור, כלי אינטלקטואלי, שיבדוק הנחות בסיסיות ו"טבעיות", יספק פרדיגמה לסוגים אחרים של חקירות פנימיות, ויתחבר אל פרדיגמות שנוצרו בעקבות גישות רדיקליות בתחומים אחרים. אפילו שאלה פשוטה כמו "למה אין אמניות גדולות?" אם עונים עליה כראוי, יכולה ליצור מעין תגובת שרשרת, שתתרחב ותקיף לא רק הנחות מקובלות בתחום האחד, אלא גם את ההיסטוריה ואת מדעי החברה, או אפילו את הפסיכולוגיה והספרות. וכך, מן ההתחלה תוכל לקרוא תגר על ההנחה שהחלוקות המסורתיות של החקירה האינטלקטואלית עדיין מתאימות לטיפול בשאלות המשמעותיות של זמננו, ואינן רק עניין של נוחות או הנחות אוטומטיות.

נבחן לדוגמה את ההנחות המשתמעות מאותה שאלה נצחית (אפשר כמוכן להחליף כל תחום של היוזמה האנושית בשינוי מתאים של הניסוח): "ובכן, אם הנשים באמת שוות לגברים, למה אף פעם לא היו שום אמניות גדולות (או מלחינות, או פילוסופיות, או שהיו מועטות בלבד)?"

"למה לא היו אמניות גדולות?" השאלה מושמעת בנימת תוכחה על רקע רוב הדיונים העוסקים במה שמכונה בעיית הנשים. אבל ברומה ל"שאלות" כה רבות הנידונות ב"פולמוס" הפמיניסטי, השאלה הזאת מסלפת את טבעה של הסוגיה, ויחד עם זאת היא מספקת בערמומיות תשובה משלה: "אין אמניות גדולות מפני שנשים אינן

מסוגלות להגיע לגדולה".

ההנחות שמאחורי שאלה זו שונות במגוון ובתחכום, החל בהרגמות ש"הוכחו בצורה מרעית" שיצורים אנושיים בעלי רחם במקום פין חסרים את היכולת ליצור משהו בעל ערך, וכלה בפליאה נאורה על כך שנשים – למרות שנים של כמעט־שוויון – והרי גם גברים רבים נתקלים במכשולים משלהם – עדיין לא הגיעו להישג משמעותי יוצא דופן בתחומי האמנות החזותית.

התגובה הפמיניסטית הראשונה לשאלה זו היא לכלוע את הפיתיון על הקרס, החוט והמשקולת, ולהתמודד איתה כפי שהוצגה: כלומר, להביא דוגמאות של אמניות ראויות או כאלה שלא זכו להערכה מספקת לאורך ההיסטוריה; להשיב את כבודן האבוד של קריירות צנועות למדי אך מעניינות ופוריות; "לגלות מחדש" ציירות פרחים נשכחות או תלמידות של דויד ולספר בשבחן. להראות שברת מוריסו היתה למעשה תלויה במאנה פחות מכפי שהוטענו לחשוב. במילים אחרות, לפעול כחוקר אמנות המנסה להוכיח את חשיבותו של אמן נשכה או מקופח שהוא פרש עליו את חסותו האקדמית. מאמצים כאלה, אם הם נעשים מנקודת מבט פמיניסטית, כמו המאמר השאפתני על אמניות שהופיע ב־1858², או מחקרים אקדמיים מהזמן האחרון על אמניות כמו אנג'ליקה קאופמן וארטמסיה ג'נטילסקי³, בוודאי שווים את המאמץ, בהוסיפם לידע שלנו על הישגי הנשים ועל תולדות האמנות בכלל. אך התשובות האלה אינן מנסות כלל להטיל ספק בהנחות המסתרות מאחורי השאלה "למה לא היו אמניות גדולות?" להפך, הניסיונות לענות עליה רק מחזקים במובלע את המסקנות השליליות הנובעות ממנה.

ניסיון אחר להשיב על השאלה מסיט מעט את הרקע וטוען, כמו שעושות כמה פמיניסטיות בנות זמננו, שאמנות הנשים ניחנה בסוג של "גדולה" השונה מזה של אמנות הגברים. מכאן עולה ההנחה בדבר קיומו של סגנון נשי מוגדר ומובהק, השונה גם בתכונותיו הצורניות וגם באיכות ההבעה שלו, והוא מבוסס על האופי המיוחד של העמדה והחוויה הנשית.

לטיעון זה יש לכאורה בסיס הגיוני למדי: בדרך כלל העמדה והחוויה הנשית בחברה, ולפיכך עמדתן וניסיונן של נשים, שונים מאלה של הגברים. האמנות שתייצר קבוצה של נשים רהוטות־ביטוי, שהתאחדו מתוך מודעות וכוונה לגבש תודעה קבוצתית של חוויה נשית, תוכל בוודאי להיות באמת מוזהה מבחינה סגנונית כאמנות פמיניסטית

אם לא כאמנות נשית. לצערנו, אף על פי שדבר כזה נמצא אמנם בגדר אפשרות, הוא עדיין לא קרה. אמנם חברי אסכולת הדגובה, תלמידיו של קרוואג'ו, הציירים שנאספו סביב גוגן בפונט'אוון, הפרש הכחול, או הקוביסטים, ניתנים לזיהוי על פי תכונות אקספרסיביות או סגנוניות מובהקות, אך נראה שאין שום תכונות משותפות כאלה של "נשיות" הקושרות את הסגנונות של אמניות באופן כללי, יותר משניתן ליחס תכונות משותפות כאלה לסופרות. זוהי טענה מבריקה נגד רוב הקלישאות הביקורתיות הגבריות ההרסניות ביותר והסותרות זו את זו, שהעלתה מרי אלמן (Ellmann) בספרה *Thinking about Woman*⁴. נראה כי אין שום מהות נשית נסתרת הקושרת את עבודותיהן של ארטמיסיה ג'נטילסקי, מדאם ויז'ה־לברן, אנג'ליקה קאופמן, רוזה בונר, ברת מוריסו, סוזן ואלארדון, קתה קולביץ, ברברה הפורת', ג'ורג'יה אוקיף, סופי טאובר־ארף, הלן פרנקנטלר, בריגיט ריילי, לי בונטקו, או לואיז נבלסון, יותר משיש קשר כזה אצל סאפו, מארי דה פראנס, ג'יין אוסטין, אמילי ברונטה, ז'ורז' סאנר, ג'ורג' אליוט, וירג'יניה וולף, גרטרוד סטיין, אנאיס נין, אמילי דיקינסון, סילביה פלאת וסוזן זונטג. בכל מקרה, אמניות, סופרות ומשוררות היו כנראה קרובות לאמנים ולסופרים אחרים בני תקופתן וסביבתן יותר מאשר זו לזו. אפשר לטעון שמבטן של הציירות מופנם יותר, וכי השימוש שהן עושות במדיום עדין יותר ועשיר בדקויות. אך מי מהציירות שהוזכרו לעיל מופנמת יותר מדרון, או עדינה ורבת דקויות בטיפול בפיגמנט יותר מקורו? האם פרגונר נשי יותר ממדאם ויז'ה־לברן? ואולי כל סגנון הרוקוקו שהיה אופנתי בצרפת של המאה השמונה־עשרה היה "נשי", אם נשפוט אותו על פי טבלה קוטבית של "גברי" מול "נשי"? ואם אנינות, עדינות ודקדקנות נחשבות לסימני היכר של סגנון נשי – הרי אין שום דבר שברירי ב"יריד הסוסים" של רוזה בונר, ולא אנין ומופנם בכדים הענקיים של הלן פרנקנטלר. אם נשים פנו לציור סצינות מחיי הבית, או הילדים, הרי כך עשו גם יאן סטין, שרדן והאימפרסיוניסטים – רנואר ומונה בנוסף למוריסו וקאסאט. על כל פנים, עצם הבחירה בנושאי ציור מתחום מסוים, או הצמצום של נושאים מסוימים, אין להגדירים כסגנון ובוודאי לא כמין סגנון נשי מהותי.

שורש הבעיה אינו טמון ברעיון כלשהו של הפמיניסטיות על מהות הנשיות, אלא בתפיסה מוטעית שלהן – שרוב הציבור שותף לה – על מהות האמנות: תפיסה זו מועגנת ברעיון הנאיבי שאמנות אינה אלא ביטוי אישי ישיר של חוויה רגשית אינדיבידואלית,

מעין תרגום בלתי אמצעי של החיים האישיים למונחים חזותיים. האמנות כמעט לעולם אינה כזו, ואמנות גדולה – לעולם לא. העיסוק באמנות כרוך בשימוש בשפה צורנית עקבית, שתלויה במידה זו או אחרת במוסכמות מוגדרות של התקופה, בסכימות, או במערכות סימון שיש ללמוד אותן או לעבד אותן, אם בעזרת מורים, או בתקופת חניכות, או בפרק זמן ארוך של התנסות אישית. שפת האמנות, מן הבחינה החומרית, מגולמת בצבע וקו על בד או נייר, באבן, בחומר, בפלסטיק או במתכת – אין היא סיפור סוחט רמעות ולא לחישה חשאית.

לאמיתו של דבר, לא היו אמניות גדולות, ככל הידוע לנו, אבל היו אמניות רבות מעניינות וטובות מאוד שלא נחקרו במידה מספקת; גם לא היו פסנתרני ג'ז ליטאים גדולים ולא טניסאים אסקימואים, אף על פי שהיינו רוצים מאוד שיהיו. אמנם מצער שכך הדבר, אבל שום מניפולציה של הראיות ההיסטוריות והביקורתיות לא תשנה את המצב, גם לא הטחות אשמה וטענות על עיוות שוביניסטי-גברי של ההיסטוריה. אין מקבילות נשיות למיכלאנג'לו או לרמברנדט, לדלקרואה או לסואן, לפיקאסו או למאטיס, ואפילו לא לאמנים בני זמננו כמו דה קונינג או וורהול, כשם שלא נמצאו להם מקבילים אפרי-אמריקאים בתחום הזה. אם אמנם היה מספר גדול של אמניות גדולות "נסתרות", או אם באמת צריך להציב אמות מידה שונות לאמנות של נשים בניגוד לאמנות של גברים – ואי אפשר לאחוז במקל בשני קצותיו – אז מה הדבר שהפמיניסטיות נלחמות למענו? אם הנשים השיגו למעשה סטטוס זהה לזה של הגברים באמנות, פירוש הדבר שהסטטוס קוו טוב ויפה כמו שהוא.

אבל במציאות, כידוע לכולנו, הדברים כפי שהם וכמו שהיו באמנויות ובמאה תחומים אחרים, הינם מתסכלים, מרכאים ומייאשים לכל אלה שלא שיחק להם המולד להיוולד לבן, רצוי מהמעמד הבינוני, ומעל הכול גבר. האשם אינו בכוכבים שלנו, ולא בהורמונים שלנו, במחזור החורשי שלנו או בחללים הפנימיים הריקים שלנו, אלא במוסדות שלנו ובחינוך שלנו. הכוונה כאן במילה חינוך היא לכל מה שקורה לנו מרגע שאנחנו נכנסים לעולם הזה המלא בסמלים, בסימנים ובאיתותים רבי משמעות. המפליא הוא שלמרות תנאי הפתיחה הגרועים כל כך של הנשים, או השחורים, רבות כל כך הצליחו להגיע להישגים מזהירים במגרשים שבהם זכות הבכורה היא של הגבר הלבן – כמו מדע, פוליטיקה או אמנויות.

רק כשמתחילים לחשוב על השלכותיה של השאלה "למה לא היו אמניות גדולות?" מתחילים להבין עד כמה נקבעה והותנתה תמונת העולם שלנו – ולעתים קרובות סולפה – בגלל הדרך שבה נשאלות השאלות החשובות ביותר. אנו נוטים לקבל כמוכּן מאליו את עובדת קיומן של "בעיית מזרח אסיה", "בעיית העוני", "בעיית השחורים" – ו"בעיית הנשים". אך קודם כול עלינו לשאול את עצמנו מי מנסח את ה"שאלות" הללו, ואז לברוק אלו מטרות עשויים ניסוחים כאלה לשרת. (נוכל, כמוכּן, לרענן את זיכרוננו בקונוטציות על "הבעיה היהודית" של הנאצים). ואמנם, בימינו, ימי התקשורות המיידית, "בעיות" מנוסחות במהירות כדי להשקיט את מצפונם של בעלי הכוח. לפיכך, הבעיה שהציגו האמריקאים בוויטנאם ובקמבודיה מכונה בניהם "בעיית מזרח-אסיה", ואילו מזרח-אסייתים עשויים לראותה כ"בעיה האמריקאית"; את מה שמכונה "בעיית העוני" אפשר לראות כ"בעיית העושר" מנקודת מבטם של תושבי הגטאות העירוניים או אזורים כפריים נידחים; אותה אירוניה עצמה הפכה את "הבעיה הלבנה" להיפוכה, ל"בעיה שחורה"; ואותו היגיון הפוך מופיע גם בניסוח מצב העניינים הנוכחי שלנו כ"בעיית הנשים".

"בעיית הנשים", כמו כל הבעיות האנושיות כביכול (עצם הרעיון לקרוא למשהו שקשור לבני אדם "בעיה" הוא כמוכּן חדש למדי), אינה נכנעת ל"פתרון" כלל. זאת מאחר שבעיות אנושיות מצריכות פרשנות מחדשת לטבעה של הסיטואציה, או שינוי רדיקלי של עמדה או תוכנית מצדן של ה"בעיות" עצמן. לכן נשים ומקומן באמנות, כמו בתחומי פעילויות אחרים, אינם "בעיה" שיש לראותה מבעד לעיניים של אליטת הכוח הגברית השלטת. במקום זאת, הנשים חייבות לתפוס את עצמן כסובייקטים שווים, להלכה ולמעשה, ועליהן להיות מוכנות להביט בעוברות כהווייתן, בלי רחמים עצמיים וללא התחמקות. יחד עם זאת, עליהן לראות את מצבן באותה מידה גבוהה של מחויבות רגשית ואינטלקטואלית הנחוצה ליצירת עולם שבו הישג שווה יהיה לא רק אפשרי אלא יזכה לעידודם הפעיל של מוסדות החברה.

ברור שאין זה מציאותי לקוות שרוב הגברים, באמנויות או בכל תחום אחר, יראו מיד את האור ויגלו שכדאי להם למען תועלתם שלהם להעניק שוויון גמור לנשים, כמו שטוענות באופטימיות כמה מהפמיניסטיות. אין לסמוך על כך שהגברים עצמם יבינו בקרוב שהם מפסידים בכך שהם מונעים מעצמם גישה לתחומים ה"נשיים" המסורתיים

ונזהרים מתגובות רגשיות. בסופו של דבר, ישנם תחומים מעטים שבאמת "מנועים" מהגברים כאשר רמת הביצוע הנדרשת גבוהה במיוחד, אחראית או מתגמלת במידה מספקת. גברים שיש להם צורך במעורבות "נשית", כמו זו הקשורה בטיפול בתינוקות או בילדים, זוכים למעמד כרופאי ילדים או כפסיכולוגים של ילדים, עם האחות שלצדם עושה את העבודה השגרתית יותר. אלה החשים דחף ליצירתיות במטבח יכולים לזכות בתהילה כשפים. וכמובן, גברים שנכספים להגשים את עצמם באמצעות מה שמכונה לעתים קרובות שטחי התעניינות אמנותיים "נשיים" יכולים להיות ציירים או פסלים, ולא מדריכות מתנדבות במוזיאון או קרמיקאיות חובבות-למחצה, כמו שיקרה לעתים כה קרובות למקבילות הנשיות שלהם. בכל מה שנוגע למחקר האקדמי, כמה גברים יסכימו להחליף את עבודתם כמורים וחוקרים ולהיות עוזרות-מחקר וכתבניות במשרה חלקית בשכר רעב או מטפלות ועוזרות-בית במשרה שלמה?

אלה שיש להם פריבילגיות נאחזים בהן כמובן, ואוחזים חזק, ואין זה משנה עד כמה שולי היתרון הכרוך בדבר, עד שהם נאלצים להתכופף מול כוח חזק יותר מסוג זה או אחר.

מכאן ששאלת השוויון של הנשים – באמנות ובכל תחום אחר – אינה תלויה בנדיבות הלב היחסית או באיבה שחשים גברים אינדיבידואלים, וגם לא בכיטחון העצמי או בשפלות הרוח של נשים אינדיבידואליות, אלא בעצם טבעם של המבנים המוסדיים עצמם ובהשקפת המציאות שהם כופים על בני האדם המהווים חלק מהם. כמו שציין ג'ון סטיוארט מיל לפני למעלה ממאה שנה: "כל מה שרגיל נראה טבעי. כיוון ששעבוד הנשים לגברים הוא נוהג אוניברסלי, כל סטייה ממנו נראית לנו בדרך הטבע כלא-טבעית."⁵ למרות מס השפתיים שמשלמים רוב הגברים לשוויון, הם אינם ששים לוותר על סדר הרברים ה"טבעי" הזה שבו יש להם יתרונות גדולים כל כך. מבחינתן של הנשים המצב מסתבך עוד יותר בגלל העובדה – כמו שציין מיל בחריפות – שהגברים תובעים מהן לא רק כניעה אלא גם חיבה ללא סייג. זאת בשונה מן היחס כלפי קבוצות או קסטות מדוכאות אחרות. לכן הנשים מוחלשות לעתים קרובות בגלל הפנמת תביעותיה של החברה, שבמצמה נמצאת בשליטה גברית, וגם בגלל שפע של סחורות ומנועמים חומריים: אישה מהמעמד הבינוני יכולה להפסיד הרבה יותר מכבליה.

השאלה "למה לא היו אמניות גדולות?" אינה אלא העשירית העליונה של קרחון

הפרשנות המוטעית והתפיסה המוטעית. מתחת נמצא גוש גדול של רעיונות מקובלים רעועים על האמנות ובני לווייתה הנסיבתיים, על טבען של היכולות האנושיות בכלל ועל המצוינות האנושית בפרט, ועל התפקיד שממלא הסדר החברתי בכל זה. אמנם "בעיית הנשים" כשלעצמה היא אולי פסבדו־בעיה, אבל התפיסות השגויות הכרוכות בשאלה "למה לא היו אמנויות גדולות?" מצביעות על תחומים חשובים של איפול אינטלקטואלי מעבר לנושאים הפוליטיים והאידיאולוגיים הספציפיים הכרוכים בשעבוד הנשים. בבסיס השאלה עומדות הרבה הנחות תמימות, מסולפות ולא־ביקורתיות על עשיית אמנות בכלל ועל עשיית אמנות גדולה בפרט. הנחות אלה, ביורעין או שלא ביורעין, קושרות יחד באופן לא סביר כוכבי־על כמו מיכלאנג'לו, ואן גוך, רפאל וג'קסון פולק תחת הכותרת "האמן הגדול" – כבוד שהעניקו להם המונוגרפיות המלומדות הרבות שהוקדשו להם. "אמן גדול" נתפס כמובן כמי שהתברך ב"גאונות". ה"גאונות" מצדה נחשבת לכוח על־זמני ומסתורי, שנעוץ איכשהו באישיותו של "האמן הגדול".⁶ רעיונות כאלה קשורים להנחות מטא־היסטוריות ללא עוררין, לעתים לא מודעות, שמולן נראית המצאת הגזע־סביבה־רגע של איפוליט טן (Taine) על ממדי המחשבה ההיסטורית כמודל של תחכום. אבל ההנחות האלה מהותיות לחלק גדול מהכתיבה על תולדות האמנות. אין זה מקרה ששאלה מכרעת כמו מהם התנאים שבררך כלל מולידים אמנות גדולה כמעט לא נחקרה עד העת האחרונה, אלא זכתה ליחס מזלזל כשאלה לא רצינית, רחבה מדי, או שהוגלתה לפרובינציה של איזו דיסציפלינה אחרת, כמו סוציולוגיה. התחזקותה של גישה שקולה, או־בייקטיבית ובעלת זיקה חברתית תחשוף את חולשותיו של כל המבנה הרומנטי, האליטיסטי, הסוגר לאינדיבידואל והמייצר מונוגרפיות. על המבנה הזה מבוסס תחום תולדות האמנות כולו, ורק בזמן האחרון העזה קבוצת כופרים צעירים יותר להטיל בו ספק.

ביסודה של השאלה על האישה כאמן אנו מוצאים אפוא את המיתוס של "האמן הגדול" – נושא למאה מונוגרפיות, יחיד במינו, דמו־אל – המגלם באישיותו מאז הולדתו מהות מסתורית, בדומה לגרגר הזהב במרק העוף של גב' גראס, הקרוי "גאונות" או "כשרון". בדומה לרצח, הוא חייב תמיד לצאת לאור, ואין זה משנה עד כמה הנסיבות תהיינה בלתי סבירות.

הילת הקסם המקיפה את האמנויות הייצוגיות ואת יוצריהן הולידה כמובן מיתוסים

מאז ימי קדם. מעניין שאותן יכולות פלאיות שייחס פליניוס לפסל היווני ליספוס בעת העתיקה – הקול הפנימי המסתורי ששמע בנעוריו, היעדר מורה כלשהו חוץ מהטבע עצמו – חזרות אפילו במאה התשע־עשרה בביוגרפיה של קורבה שכתב מקס בושון. הכוחות העל־טבעיים של האמן כמעתיק, שליטתו בכוחות חזקים, ואולי מסוכנים, סייעו לאורך ההיסטוריה להרים אותו מעל אחרים ולתארו כיצור דמוי־אל, היוצר יש מאין. האגדה על אמן מבוגר או פטרון חד־עין המגלה את ילד הפלא, המופיע בדרך כלל במסווה של נער רועים, היתה ציור קבע במיתולוגיה האמנותית מאז שווארי הפך את ג'וטו הצעיר לבן אלמוות כשסיפר כיצד גילה אותו צ'ימבונאָה הגדול בזמן שהנער שמר על עדריו וצייר כבשה על סלע; צ'ימבואה, שהתפעל מהריאליזם של הרישום, הזמין מיד את הצעיר הרל להיות תלמידו.⁷ הודות לציורף מקרים מוזר, ציירים מאוחרים יותר ובכללם קפּוּמִי, אנדריאה סנסובינו, אנדריאה רל קסטניו, מאנטניה, זורבראן וגויה, התגלו כולם בנסיבות פסטורליות דומות. גם במקרים שה"צייר הגדול" הצעיר לא היה מצויד בעדר כבשים, כשרונו תמיד בא לידי ביטוי בשלב מוקדם מאוד ובלי תלות בעידוד חיצוני כלשהו. כך למשל מסופר על פיליפו ליפי ופוסן, וגם על קורבה ומונה, שרשמו קריקטורות בשולי ספריהם בבית הספר במקום ללמוד את הנושאים הנדרשים – לעולם איננו שומעים, כמובן, על צעירים שהזניחו את לימודיהם ושרבטו בשולי מחברותיהם ואחר כך נעשו זבנים בחנות כלבו או מוכרי נעליים. מיכלאנג'לו הגדול בכבודו ובעצמו, על פי הביוגרף שלו ותלמידו, ווארי, בילה בילדותו את רוב זמנו ברישום במקום בלימודים. כשרונו היה בולט כל כך, מספר ווארי, שכאשר המורה שלו לציור, ג'ירלאנדאיו, עזב לשעה קלה את עבודתו בסנטה מריה נובלה, ניצל התלמיד הצעיר את ההזדמנות לרשום את "הפיגומים, הגשרים התומכים, קדרות הצבע, המברשות והחניכים בעבודתם". הוא עשה זאת במיומנות כה רבה שהמורה, עם חזרתו, קרא: "הנער הזה יודע יותר ממני".

סיפורים כאלה, שאולי יש בהם שמץ של אמת, נוטים לשקף וגם להנציח גישות מכלילות. המיתוסים האלה על גילויים מוקדמים של גאונות מוליכים שולל גם כאשר הם מבוססים על עובדה. אין ספק שאמת הדבר, למשל, שפיקאסו הצעיר עבר את כל בחינות הכניסה לאמנות בצרצ'לונה, ואחר כך במרריד, ביום אחד בלבד כשהיה בן חמש־עשרה, דבר שדרש מרוב המועמדים חודש של הכנות. אבל היינו רוצים לגלות

יותר על ילדי פלא אחרים שהתקבלו לאקרמיות לאמנות ואחר כך לא השיגו דבר חוץ מבינוניות או כישלון – ובהם, כמובן, ההיסטוריונים של האמנות אינם מעוניינים – או לחקור ביתר פירוט את התפקיד שמילא אביו של פיקאסו, שהיה מורה לציור, בהבשלה האמנותית המהירה של בנו. מה היה קורה לו פיקאסו היה ילדה? האם סניור רואיז היה מקדיש לה תשומת לב רבה כל כך או מעורר שאיפה כזו להישגים אצל פבליטה הקטנה. בכל הסיפורים האלה מודגש נס לכאורה בכיורגפיה של האמן, ובולט בהם היעדרו של ההקשר החברתי של ההישג האמנותי. תפיסה דתית-למחצה זו של תפקיד האמן, הגיעה לשיאה במאה התשע-עשרה, תקופה שבה נטו ההיסטוריונים של האמנות, מבקרים וגם כמה מהאמנים עצמם לרומם את מלאכת האמנות לדרגת קדושה, להופכה למעין דת חלופית – המבצר האחרון של הערכים הנעלים בעולם החומרי. האמן היה לגיבור ב"סיפורי הקדושים" שנוצרו במאה התשע-עשרה, והוא נאבק בהתנגדות הנחרצת של ההורים והחברה, סובל עלבונות וגינוי חברתי כמו כל קדוש נוצרי, ובסופו של דבר מצליח כנגד כל הסיכויים – בדרך כלל, אבוי, אחרי מותו – מפני שעמוק בתוכו קודרן אותו זוהר קדוש ומסתורי: הגאונות. וכך אנו מקבלים את ואן גוך המטורף, המייצר חמניות למרות התקפי האפילפסיה על סף הרעב; את סואן, העומד באומץ מול דחיה מצד אביו ולעג ציבורי כדי לחולל מהפכה בציור; את גוגן המשליך מאחורי גוו ביטחון כלכלי ומהוגנות במחווה אקזיסטנציאלית אחת ונוסע לחפש את ייעודו באיי הים הדרומי; ואת טולוז לוטרכ – ננס חייגר ואלכוהוליסט, המקריב את ייחוסו האריסטוקרטי לטובת הסביבה המטונפת והעלובה שסיפקה לו השראה.

שום היסטוריון אמנות רציני בן זמננו אינו מקבל מעשיות כאלה כתורה מסיני. אבל מיתולוגיה מסוג זה על הישג אמנותי היא שיוצרת את ההנחות הלא-מודעות והבלתי מוטלות בספק של חוקרים. אין זה משנה כמה פירורים מושלכים אל ההשפעות החברתיות, רעיונות התקופה, משברים כלכליים וכיוצא באלה. מאחורי החקירות המתוחכמות ביותר על האמנים הגדולים – וליתר דיוק, המונוגרפיה ההיסטורית-אמנותית המקבלת את רעיון "האמן הגדול" כמובן מאליו ורואה במבנים החברתיים והמוסדיים שבתוכם חי ועבד "השפעות משניות" או "רקע" בלבד – מסתתרת לה תיאוריית נער הפלא הגאון. הישגיו האמנותיים נתפסים כהישג אישי המונע מכוח היוזמה החופשית. על בסיס זה, היעדר הישגים גדולים של נשים באמנות יכול להתנסח

כהיקש לוגי לכאורה: אם היה לנשים ניצוץ של גאונות הרי שהיה מתגלה מאליו. אבל הוא אף פעם לא התגלה. לפיכך, הגענו למה שרצינו להוכיח: לנשים אין ניצוץ של גאונות אמנותית. במילים אחרות – אם ג'וטו, נער הרועים האלמוני, וואן גוך עם התקפי המחלה שלו הצליחו, מדוע נשים אינן יכולות?

מרגע שנעזוב את עולם האגדות והנבואות המגשימות את עצמן ונתכונן בעין מפוכחת במצבים הממשיים שבהם נוצרת אמנות חשובה לאורך כל תולדות האמנות – כלומר במערכת ההקשרים החברתיים והמוסריים שהיו קיימים בכל תקופה ותקופה – נמצא שהשאלות הפוריות והרלוונטיות להיסטוריון הן אחרות לגמרי. נרצה לשאול, למשל, מאילו מעמדות חברתיים הגיעו רוב האמנים בתקופות השונות, מאיזה מגזרים או תת-קבוצות, מה שיעור הציירים והפסלים, או ליתר דיוק, הציירים והפסלים החשובים שבאו ממשפחות שבהן האבות או קרובי משפחה אחרים היו ציירים ופסלים או שעסקו במקצועות קרובים? כמו שמציין ניקולאוס פבונר במאמרו על האקרמיה הצרפתית במאות השבע-עשרה והשמונה-עשרה, הנחלת המקצוע האמנותי מאב לכן נחשבה למובנת מאליה (כמו שהיה במקרה של בני משפחת קויפל, קוסטוס, ואן לון וכו'). ואמנם, בנים של אנשי האקרמיה היו פטורים משכר הלימוד.⁸ למרות המקרים הבולטים והפיקנטיים של המורדים הגדולים באבותיהם במאה התשע-עשרה, אנו נאלצים להודות שרבים מהאמנים, הגדולים או הלא-כך-גדולים, בימים שבהם היה נהוג שהבנים ילכו בעקבות אבותיהם, אכן היו בנים לאבות ציירים. השמות הולביין, דירר, רפאל וברניני מיד עולים על הדעת. ואפילו בימינו אפשר לנקוב בשמם של פיקאסו, קאלדרר, ג'קומטי וויית – כולם בנים למשפחות של אמנים.

בכל הנוגע לקשר שבין העיסוק האמנותי למעמד החברתי נוכל להציג מודל לשאלה "למה לא היו אמניות גדולות?" ררך הניסיון לענות על השאלה "למה לא היו אמנים גדולים מבני האצולה?" נתקשה לחשוב על צייר כלשהו שצמח משורותיו של מעמד רם מזה של הבורגנות הגבוהה לפני המאה התשע-עשרה האנטי-מסורתית. אפילו במאה התשע-עשרה, דגה בא מהאצולה הנמוכה – למעשה דומה יותר לבורגנות הגבוהה – ורק על טולוז לוטרק שהגיע אל שורות השוליים בגלל מום גופני מקרי, אפשר לומר שבא ממרומי המעמדות העליונים. האצולה אמנם תמיד תרמה את חלק הארי כפטרונית אמנות וסיפקה את קהל האמנות – כמו שאכן עושה אצולת הממון בתקופתנו היותר

דמוקרטית. אבל היא עצמה תרמה אך מעט מעבר לניסיונות חובבניים ליצירת האמנות עצמה, למרות העובדה שהאצילים (כמו נשים רבות) זכו להינוך טוב, נהנו מפנאי בשפע ובעצם, כמו הנשים, קיבלו לעתים קרובות עידוד לעסוק באמנות כתחביב ואפילו הגיעו לדרגת חובבים מכובדים – כמו דודניתו של נפוליאון השלישי, הנסיכה מתילד, שהציגה בסלונים הרשמיים; או המלכה ויקטוריה, שיחד עם הנסיך אלברט למדה אמנות אצל לא פחות מלאנדסיר עצמו. האם ייתכן שהניצוץ הקטן, ה"גאונות", חסר במרכיבי האישיות האריסטוקרטית כשם שהוא חסר במרכיבי הנפש הנשית? או שמא התביעות והציפיות מאצילים ומנשים – הזמן שהיה צריך להקדיש לפונקציות חברתיות ואופי הפעילויות הנדרשות – פשוט הוציאו מכלל אפשרות שגברים בני המעמד העליון ונשים בכלל יתמסרו לעשיית אמנות באופן מוחלט ומקצועני, ואין זו כלל שאלה של גאונות וכשרון?

כאשר יישאלו השאלות הנכונות על התנאים ליצירת אמנות, ובכלל זה על יצירתה של אמנות גדולה, אין ספק שיצטרך להיות דיון כלשהו על הנסיבות הנלוות לאינטליגנציה וכשרון בדרך כלל, ולא רק לגאונות האמנותית. פיא'ה ואחרים הרגישו באפיסטמולוגיה הגנטית שלהם שבהתפתחותם של התבונה והדמיון אצל ילדים קטנים, האינטליגנציה – או, כמשתמע, מה שאנחנו בוחרים לקרוא לו גאונות – היא פעילות דינמית ולא מהות סטטית דווקא, ופעילות של סובייקט בתוך מצב. כפי שהראו חקירות נוספות בתחום התפתחות הילד, היכולות האלה, או האינטליגנציה הזאת, נכנות מרגע לרגע, צעד צעד, מהינקות ואילך. ייתכן שדפוסיהם ההסתגלות-התאמה מתגבשים בגיל מוקדם כל כך בתוך הסובייקט-בתוך-הסביבה עד שהם באמת נראים כטבועים מלידה בעיני המתבונן הלא-מתוחכם. מחקירות כאלה עולה שאפילו מסיבות מטא-היסטוריות, המלומדים יצטרכו לזנוח את רעיון הגאונות האינדיבידואלית כטבועה מלידה וכקודמת ליצירתה של אמנות.⁹

השאלה "למה לא היו אמניות גדולות?" הובילה אותנו עד כה למסקנה שהאמנות אינה פעילות אוטונומית חופשית של אינדיבידואל סופר-מחונן ה"מושפע" מאמנים שקדמו לו, ובאופן יותר מעורפל ושטחי גם מ"כוחות חברתיים". המצב השלם של עשיית האמנות – הן מבחינת התפתחות עושה האמנות והן מבחינת איכותה של יצירת האמנות עצמה – המתרחשת בסיטואציה חברתית, מכיל יסודות אינטגרליים של המבנה

החברתי. יסודות אלה עוברים בתיווכם ובשליטתם של מוסדות חברתיים ספציפיים ומוגדרים. הכוונה לאקדמיות לאמנות, למערכות של פטרונות, או למיתולוגיות על היוצר האלוהי, האמן כגבר שבגברים או כמנודה חברתי.

שאלת העירום

עכשיו נוכל לגשת לשאלתנו מנקודת מבט הגיונית יותר, מאחר שנראה כי התשובה לשאלה למה לא היו אמניות גדולות טמונה לא בטבעה של הגאונות האישית או בהיעדרה, אלא בטבעם של מוסדות חברתיים נתונים ושל כללי ההתנהגות והאיסורים שהם מכתיבים לבני מעמדות שונים או לקבוצות של אינדיבידואלים. נבחן תחילה נושא פשוט אך מכריע כמו חוסר נגישותן של אמניות מתחילות למודל עירום, מתחילת הרנסנס ועד שלהי המאה התשע־עשרה. לימוד קפדני וממושך של מודל עירום בתקופה זו היה חיוני להכשרת כל אמן צעיר, שרצה ליצור יצירה בעלת יומרה לגדולה. החיוניות היתה גם בגלל עצם מהותו של הציור ההיסטורי, שנחשב לקטגוריית האמנות הגבוהה ביותר. ואמנם, סניגורי הציור המסורתי במאה התשע־עשרה טענו כי לא ייתכן ציור גדול שייראו בו דמויות לבושות, מאחר שהלבוש פוגע בהכרח גם באופי האוניברסלי של התיאור וגם באידיאליזציה הקלאסית שדורשת אמנות גדולה. אין צורך לומר ששיעורי רישום לפי מודל חי, גברי בדרך כלל, עמדו במרכז תוכניות הלימודים של האקדמיות מאז פתיחתן בסוף המאה השש־עשרה וראשית המאה השבע־עשרה. כמו כן, קבוצות של ציירים ותלמידיהם נפגשו לעתים קרובות באופן פרטי לשיעורי רישום לפי מודלים עירומים בסדנאותיהם. אמנים אינדיבידואלים ואקדמיות פרטיות הרבו לצייר מודלים עירומים נשיים, אבל העירום הנשי היה אסור כמעט בכל בתי הספר הציבוריים לאמנות אפילו עד שנת 1850 ולאחר מכן – מצב עניינים שפכזנר מתאר בצדק כ"ממש לא יאומן"¹⁰. קל בהרבה להאמין, למרבה הצער, שאמנית שאפתנית שרצתה להתקדם לא היתה יכולה להשיג בשום אופן מודלים עירומים כלשהם, גברים או נשים. ב־1893 עדיין לא התקבלו תלמידות "גברות" לשיעורי הרישום לפי מודלים חיים באקדמיה המלכותית של לונדון. גם כאשר הן התקבלו, אחרי התאריך הזה, המודל היה צריך להיות "מכוסה חלקית"¹¹.

סקירה קצרה של ציורים המתארים שיעורי רישום על פי מודל חי מגלה: קבוצה שכולה גברים רושמת עירום נשי בסדנתו של רמברנדט; גברים עובדים על פי מודלים של עירום גברי בציורים מן המאה התשע־עשרה, המתארים את שיעורי האקרמיות בהאג ובווינה; גברים עובדים על פי עירום גברי יושב בציורו המקסים של בוילי, המתאר את סדנתו של אודון בתחילת המאה התשע־עשרה. ציורו הריאליסטי המדוקדק של ליאון־מתיו קוֹשֶרו, תפנים סדנתו של דויד, שהוצג בסלון של שנת 1814, מראה קבוצה של גברים צעירים רושמים או מציירים בחריצות גבר עירום, שאת נעליו הזרוקות אפשר לראות למרגלות הדוכן שעליו הוא יושב.

שפע הרישומים ה"אקרמיים" ששררו – מתווים מפורטים ומדוקדקים על פי מודל עירום בסדנה – במכלול עבודות הנעורים של אמנים, החל מתקופתו של סרה ועד תחילת המאה העשרים, מעיד על החשיבות המרכזית של ענף הלימוד הזה בפרדגוגיה ובהתפתחות של המתחיל המוכשר. תוכנית הלימודים האקדמית הפורמלית עצמה התקדמה באופן טבעי מהעסקת רישומים ותחריטים לרישום על פי יציקות גבס של יצירות פיסול מפורסמות, ומשם – לרישום של מודלים חיים. מניעת הכניסה לשלב מכריע זה של ההכשרה האמנותית פירושה חסימת האפשרות ליצור יצירות אמנות חשובות, אלא אם כן היתה הגברת רבת תחבולות באמת, או שנאלצה, כמו שקרה בסופו של דבר לרוב הנשים ששאפו להיות ציירות, להגביל את עצמה לז'אנרים שנחשבו משניים בחשיבותם: ציורי דיוקן, הווי, נוף או טבע דומם. הדבר דומה לסטודנט לרפואה שנשללה ממנו האפשרות לנתח, או אפילו לברוק, גוף אדם עירום.

למיטב ידיעתי לא קיימים ייצוגים היסטוריים המראים קבוצת אמנים שרושמת מודל עירום וכוללת נשים בתפקיד כלשהו, חוץ ממודל העירום עצמה. זוהי פרשנות מעניינת על כללי ההגינות: כלומר, מותר לאישה (מהמעמד ה"נמוך", כמובן) לחשוף את עצמה עירומה־כאובייקט לעיני קבוצה של גברים, אבל אסור לאישה להשתתף בלימוד הפעיל ובתיעוד של גבר עירום־כאובייקט, או אפילו של בת מינה. דוגמה משעשעת לטאבו הזה על עימות בין גברת לבושה לגבר עירום אפשר לראות בדיוקן קבוצתי של חברי האקדמיה המלכותית בלונדון ב־1772 פרי מכחולו של יוהן זופאני. הם נאספו בחדר הציור מול שני מודלים גבריים עירומים. נוכחים כל החברים הנכבדים, חוץ מאחת ראויה לציון – האישה היחידה שהיתה חברה באקדמיה, אנג'ליקה קאופמן

הנודעת, שלמען ההגינות והנימוס נוכחת רק כפרצוף מצויר בצורת דיוקן תלוי על הקיר. רישום מוקדם יותר, גברות בסדנה מאת הצייר הפולני דניאל חורובייצקי, מראה את הגברות מציירות אישה לבושה בצניעות. בליתוגרפיה מהתקופה המשוחזרת יחסית שאחרי המהפכה הצרפתית, תיאור הליתוגרף מארלה כמה נשים רושמות בקבוצת סטודנטים שעוברת על פי מודל גברי. העניין הוא שהמודל עצמו לובש מה שנראה כזוג מכנסי רחצה – פריט לבוש שאינו מוביל רווקא להתעלות קלאסית. אין ספק שהיתר כזה נחשב לנועז בזמנו, והגברות הצעירות ההן נחשדו בקלות דעת, אבל נראה שאפילו מצב העניינים המשוחזר לא האריך ימים. בתמונת נוף צבעונית סטריאוסקופית אנגלית, המתארת תפנים סדנה משנת 1865 בקירוב, המודל הגברי המזוקן עומד ומכוסה באריג עד כדי כך שאפילו שמץ מהאנטומיה שלו אינו נמלט מבין קפלי היוגה הריסקרטית שלו, מלבד כתף וזרוע חשופה אחת. אפילו כך, רואים שברוב צניעותו הוא מסב את עיניו בנוכחותן של הרושמות הצעירות בקרינולינות.

הנשים ב"כיתת הציור לפי מודל לנשים" באקדמיה של פנסילבניה לא הורשו ליהנות אפילו מהפריבילגיה הצנועה הזאת. תצלום מאת תומס איקנס משנת 1885 בקירוב מגלה את התלמידות רושמות פרה (פר? שור? האזורים התחתיים מטושטשים בתצלום), פרה עירומה כמובן. אולי זוהי חירות נועזת כשחושבים שאפילו את רגלי הפסנתר נהגו לעתים להסתיר מתחת למין מכנסונים בתקופה ההיא. (הרעיון להכניס מודל של בן־בקר לסדנת האמן בא מקורבה, שהביא שור לאקדמיה קצרת הימים שלו בשנות השישים של המאה התשע־עשרה.) רק בסוף המאה התשע־עשרה ממש, באווירה המשוחזרת והפתוחה יחסית בסדנתו של רפין ברוסיה, אנחנו מוצאים נציגות של סטודנטיות לאמנות עוברות בלי מגבלות על פי מודל עירום – של אישה, כמובן – בחברת גברים. אפילו במקרה זה, יש לציין שתצלומים מסוימים מציגים קבוצת רישום פרטית שנפגשת בביתה של אחת הציירות; בתצלום אחר, המודל לבוש; והדיוקן הקבוצתי הגדול, מאמץ שיתופי של שני תלמידים ושתי תלמידות של רפין, מראה התכנסות מרומה של כל תלמידי האסכולה הריאליסטית הרוסית, בעבר ובהווה, ואינו מראה ריאליסטי של הסדנה.

נכנסתי בפירוט כזה לשאלת הנגישות של מודל העירום, היבט אחד של האפליה הממוסדת האוטומטית שננקטה נגד נשים, פשוט כדי להראות גם את האוניברסליות של האפליה הזאת וגם את תוצאותיה, וכן את טבעו המוסדי ולא האינדיבידואלי של פן אחד

בלבד בהכשרה ההכרחית להשגת מיומנות ומומחיות – שלא לרכר על גדולה – בתחום האמנות לאורך תקופה ארוכה. אפשר באותה מידה לבדוק היבטים אחרים של המצב, כגון שיטת החניכות, דפוס החינוך האקדמי, שהיה – בייחוד בצרפת – כמעט המפתח היחיד להצלחה. הוא התבסס על התקדמות קבועה ומערכת של תחרויות, ובראשן "פרס רומא" שאפשר לזוכה הצעיר לעבוד באקדמיה הצרפתית ברומא – מה שכמובן לא בא בחשבון לגבי נשים. נשים לא יכלו להתמודד בתחום הזה עד סוף המאה התשע-עשרה, אבל אז ממילא איבדה המערכת האקדמית כולה את חשיבותה. אם ניקח את צרפת כמאה התשע-עשרה כדוגמה (ארץ שכנראה היו בה ציירות בשיעור גדול יותר מכל ארץ אחרת – כלומר, מבחינת האחוז שלהן מתוך סך כול אמנים שהציגו בתערוכות הסלון), נראה כי "נשים לא נחשבו לציירות מקצועיות"¹². באמצע אותה המאה היה שלישי בלבד של אמניות לעומת אמנים גברים. אבל אפילו הסטטיסטיקה המעורדת הזאת מטעה כשאנחנו מגלים כי מתוך המספר הזה, הזעום יחסית, אף לא אחת מהן למדה במקפצה החשובה להצלחה אמנותית – ה"אקול דה בוזאר"; שבעה אחוזים בלבד קיבלו הזמנה רשמית כלשהי או החזיקו במשרה רשמית – ואלה יכלו לכלול את העבודה מהסוג הבזוי ביותר; שבעה אחוזים קיבלו אי פעם מדליה כלשהי מהסלון; אף אחת לא קיבלה את אות לגיון הכבוד.¹³ בלי עידוד וכלי אפשרויות לימוד ופרסים, כמעט לא ייאמן שאחוז מסוים של נשים ככל זאת התמיד ושאלף להגיע לעמדה מקצועית באמנות.

כעת מתברר גם מדוע יכלו נשים להתמודד עם גברים בתנאים שווים בהרבה – ואפילו לחדש חידושים – בספרות. בעוד שהאמנות החזותית דורשת בדרך כלל לימוד של טכניקות ומיומנויות ספציפיות, ברצף מסוים, במסגרת מוסדית מחוץ לבית, וכן להתוודע אל אוצר מילים ספציפי של איקונוגרפיה ומוטיבים, לא כך הדבר כשמדובר במשורר או בסופר. כל אחד, אפילו אישה, חייב ללמוד את השפה, יכול ללמוד לקרוא ולכתוב, ומסוגל להביע חוויות אישיות על הנייר בפרטיות של חדרו. זהו כמובן תיאור פשטני ביותר של המורכבות והקשיים האמיתיים הכרוכים ביצירת ספרות טובה או גדולה, בידי גבר או בידי אישה. אך ככל זאת זה מסביר במשהו את אפשרות קיומן של אמילי ברונטה או אמילי דיקינסון ואת היעדר מקבילותיהן, לפחות עד לעת האחרונה, באמנויות החזותיות.

לא נכנסנו כמובן לחובות ה"שוליות" שהוטלו על אמנים חשובים, שהיו רובן ככולן

חסומות לנשים, מבחינה פסיכולוגית וחברתית כאחת. זאת גם אם מבחינה היפותטית הן היו יכולות להשיג את הגדולה ההכרחית בביצוע אמנותן. בתקופת הרנסנס ולאחר מכן, חוץ מהשתתפותו בענייני האקדמיה, עמד האמן הגדול גם בקשרים קרובים עם אנשי רוח והיה יכול להחליף איתם דעות, לכוון יחסים הולמים עם פטרונים, לנסוע הרבה ובלי הגבלה וגם להיות מעורב בפוליטיקה ובתככים. ולא הזכרנו את יכולת הארגון הכרוכה בניהול סדנה גדולה, כמו זו של רובנס למשל. כדי להיות ראש סדנה – שהיה ממונה גם על תהליכי העבודה והגימור של הציור וגם על הכשרתם של המוני תלמידים ועוזרים – נדרשה מידה עצומה של ביטחון עצמי ובקיאיות בהוויות העולם, בנוסף לתחושה טבעית של שליטה וכוח.

ההישג של הגברת

בניגוד להחלטיות ולמחויבות שנדרשו מראש הסדנה, נוכל להציב את דמותה של "הגברת הציירת" שנקבעה על פי ספרי ההליכות והנימוסים של המאה התשע-עשרה וקיבלה חיזוק בספרות התקופה. ההתעקשות הזאת על חובבנות כרמה צנועה כ"הישג הולם" לגברת צעירה ומחונכת, שכמוכן תרצה לכוון את עיקר תשומת לבה לרווחתם של אחרים – המשפחה והבעל – היא שפעלה, ועדיין פועלת, נגד הישגיות ממשית מצדן של הנשים. ההדרגשה הזאת ההופכת מחויבות רצינית להתפנקות קלה, לשיעורי העסקה, או לריפוי בעיסוק – והיום, יותר מתמיד, במבצרים הפרבריים של המיסטיקה הנשית – נוטה לעוות את כל הרעיון על מהותה של האמנות ועל התפקיד החברתי שהיא ממלאת. כספר רב התפוצה של גב' אליס המשגיח המשפחתי והמדריך הביתי, שפורסם לפני אמצע המאה התשע-עשרה, ספר עצות פופולרי בארצות הברית וגם באנגליה, הוזהרו הנשים מפני מלכורת ההשתדלות היתרה להצטיין בדבר אחד כלשהו:

אסור להניח שהכותבת היא מאלה שימליצו על מידה חריגה מאוד של הישג אינטלקטואלי, בייחוד אם הוא מוגבל לענף לימוד מסוים אחר. "הייתי רוצה להצטיין במשהו" היא אמירה ראויה לשבח במידה מסוימת שנשמעת לעתים קרובות; אך מאין היא נובעת, ולאן היא נוטה? היכולת לעשות דברים רבים גדולים בצורה מתקבלת על הדעת יש בה ערך רב לאין ערוך לאישה, מאשר

היכולת להצטיין בדבר אחד כלשהו. באפשרות הראשונה, היא תוכל לעשות את עצמה מועילה לכלל; באפשרות השנייה, היא אולי תסנוור למשך שעה. אם היא תהיה מהירת תפיסה ומיומנת במירה מתקבלת על הרעת ככל דבר, היא תוכל ליפול לכל מצב בחיים בכבוד ובקלות – אם היא תקדיש את זמנה להצטיינות בדבר אחד, היא עלולה להישאר בלתי מוכשרת לכל דבר אחר.

כל עוד הפיקחות, הלימוד והידיעה מביאים להצטיינות מוסרית של האישה, הם רצויים לפיכך, ולא יותר מזה. כל מה שיכול להעסיק את דעתה כך שירחק אותה מדברים טובים יותר, כל מה שיערב אותה במבוכים של חנופה והתפעלות, וכל מה שיסיח את מחשבותיה מאחרים וירתק אותן אל עצמה – מכל אלה עליה להימנע כמו מרעה חולה, ויהיה זה מבריק או מושך כשלעצמו.¹⁴

כדי שלא נתפתה לצחוק, נרענן את זיכרוננו בדוגמאות קרובות יותר לאותו מסר בדיוק שמצטטת בטי פרידן בספרה המסתורין הנשי, או זה המופיע על דפיהם של עיתוני נשים פופולריים מן הזמן האחרון.

לעצה יש צלצול מוכר: עם קצת תמיכה פרוידיאנית וכמה סיסמאות ממדעי החברה על "האישיות המאוזנת", ההכנה לקריירה העיקרית של האישה – נישואים – וחוסר הנשיות שיש במעורבות עמוקה בעבודה במקום בסקס, היא עדיין המשענת העיקרית של "המיסטיקה הנשית". השקפה כזו עוזרת להגן על הגברים מפני תחרות לא רצויה בפעילויות המקצועיות ה"רציניות" שלהם, ומבטיחה להם "עוזרת" מאוזנת בחזית הביתית כדי שיוכלו לקבל בדי-בבד סקס ומשפחה בנוסף להגשמת כשרונותיהם המיוחדים.

במה שנוגע לציור, גב' אליס מוצאת שיש לו יתרון מיידי אחד לגברת צעירה על פני הפעילות האמנותית היריבה שלו, המוזיקה. הציור שקט ואינו מפריע (המעלה השלילית הזאת נכונה כמוכּן גם בפיסול, אבל הישג עם פטיש ואיזמל פשוט אף פעם לא נחשב להישג מתאים למין החלש). בנוסף לכך, אומרת גב' אליס, "הרישום הוא עיסוק שמבדר את הנפש... הרישום, מכל העיסוקים האחרים, הוא המחושב ביותר לשמור על האישה שלא תשקע במחשבות על עצמה, ובכוחו לשמור על אותה עליונות כללית שהיא חלק מהחובה החברתית והביתית... אפשר גם", היא מוסיפה, "להניח את הרישום ולחזור אליו אחר כך, בהתאם לנסיבות ולנטייה, וזאת בלי שום הפסד רציני".¹⁵ ושוב, כדי שלא נרגיש

שהתקדמנו הרבה בתחום הזה במאה השנים האחרונות, אוכיר את הערת הכוזב שהשמיע רופא צעיר ומבריק, כשהשיחה נסכה על אשתו וחברותיה "המשתעשעות" באמנות, "טוב, זה לפחות מונע מהן להסתבך בצרות!" עתה כמו במאה התשע־עשרה, חובבנות והיעדר מחויבות אמיתית וכן סנוביות ודגש על שיק מצדן של הנשים ב"תחביבים" האמנותיים שלהן, מזינים את הכוזב שרוחש הגבר המצליח, המחויב למקצועו והעוסק בעבודה "אמיתית". הוא יכול, במידה מסוימת של צדק, להצביע על חוסר הרצינות של אשתו בפעילויותיה האמנותיות. בעיני גברים כאלה, העבודה ה"אמיתית" של הנשים היא רק זו שמשרתת במישרין או בעקיפין את המשפחה; כל מחויבות אחרת מקבלת את התואר הסחת דעת, אנוכיות, אגומניה, או, במקרה הקיצוני, סירוס. מדובר במעגל קסמים, שבו צרות האופק וקלות הראש מחזקות זו את זו.

בספרות, כמו בחיים, גם אם מחויבותה של האישה לאמנות היתה רצינית, ציפו ממנה לזנוח את הקריירה שלה ולוותר על המחויבות שלה כלפיה כפקודת האהבה והנישואים: הלקח הזה עדיין משונן, היום כמו במאה התשע־עשרה, באוזני ילדות – במישרין או בעקיפין – מרגע היוולדן. אפילו הגיבורה ההחלטית והמצליחה ברומן אוליב של גברת קרייק מאמצע המאה התשע־עשרה – רומן על הצלחה אמנותית נשית, שבו אישה צעירה שחיה לברה חותרת לתהילה ולעצמאות ובעצם מפרנסת את עצמה באמצעות אמנות – נכנעת ככלות הכול לפיתויי האהבה והנישואין. התנהגותה הלא־נשית לפני כן נגרמה, חלקית לפחות, בגלל העובדה שהיא נכה ולפיכך חושבת באופן אוטומטי שהנישואים נמנעים ממנה. אם לנסח במילים אחרות את דבריה של פטרישה תומסון בהגיבורה הוויקטוריאנית: גברת קרייק, לאחר שירתה את החץ שלה במהלך הרומן, מסכימה לבסוף להניח לגיבורה שלה לשקוע בעדינות בחיי הנישואים. זאת לאחר שהקוראים לא פקפקו לרגע בגדולתה האולטימטיבית. "גברת קרייק מעירה בקור רוח על אוליב, שבהשפעת בעלה נשללו מהאקדמיה הסקוטית 'מי יודע כמה תמונות נהדרות'".¹⁶ או כמו עתה, למרות ה"סובלנות" הגדולה יותר של הגברים, דומה כי הבחירה העומדת לפני הנשים היא תמיד נישואים או קריירה. כלומר, בדידות כמחיר ההצלחה או מין וזוגיות במחיר הוויתור המקצועי.

לא ניתן להכחיש את העובדה שהישג באמנות, כמו בכל תחום אחר שמצריך מאמץ ממושך, תובע מאבק והקרבה. אי אפשר גם להתעלם מכך שזה בוודאי היה נכון אחרי

אמצע המאה התשע־עשרה, כאשר המוסדות המסורתיים של התמיכה באמנות והפטרונות לא מילאו עוד את התחייבויותיהם כבעבר. עלינו לחשוב רק על דלקרואה, קורבה, דגה, ואן גוך וטולוז לוטרכ כדוגמאות לאמנים גדולים שוויתרו על ההפרעות וההתחייבויות של חיי המשפחה, לפחות בחלקן, כדי שיוכלו להתמסר בכל מאורם לקריירה האמנותית שלהם. ואולם, מאיש מהם לא נשללו באופן אוטומטי הנאות המין או הזוגיות בגלל הבחירה הזאת. הם גם לא חשו שהם מקריבים את גבריותם או את תפקידם המיני בגלל דבקותם בדרכם להגשמה מקצועית. אבל אם האמן שמדובר בו הוא במקרה אישה, צריך להוסיף אלף שנים של אשמה, ספקות עצמיים וראייתה כאובייקט על הקשיים הברורים הניצבים לפני האמן בעולם המודרני.

הריגוש הלא־מורע העולה מציורה הנוגע ללב של אמילי מרי אוסבורן, חסרת שם וחסרת חברים, 1857, המראה ציירת צעירה ענייה אבל יפה ומכובדת המבקרת אצל סוחר אמנות לונדוני, כשהיא ממתינה בעצבנות לפסק דינו של בעל המקום היהיר על שווי הציורים שלה מול עיניהם המשועשעות של שני "חובבי אמנות", באמת אינו שונה מאוד בהנחותיו הבסיסיות מעבודה תאוותנית בוטה כמו הופעה ראשונה של מודל של בומפאר. הנושא בשתי העבודות הוא תמימות, תמימות נשית מענגת, חשופה לעולם. הפגיעות המקסימה של הציירת הצעירה, כמו זו של הדוגמנית המהססת, היא באמת נושא ציורה של אוסבורן, לא ערך עבודתה של האישה הצעירה או גאותה עליה: הבעיה כאן, כרגיל, היא מינית ולא רצינית. תמיד מודל אך לעולם לא ציירת – היה בהחלט יכול להיות המוטו של האישה הצעירה השאפתנית והרצינית בעולם האמנות של המאה התשע־עשרה.

הצלחות

אבל מה עם הקבוצה הקטנה של נשים הרואיות, שלאורך כל הדורות הגיעו חרף המכשולים להישגים גבוהים, אם לא לפסגות הגדולה של מיכלאנג'לו, רמברנדט, או פיקאסו? האם יש תכונות כלשהן שאפשר שהן מאפיינות אותן כקבוצה או כפרטים? אמנם אינני יכולה להיכנס לחקירה כזו בפירוט רב במאמר הזה, אבל אוכל לציין כמה מאפיינים מרשימים של ציירות בדרך כלל: כולן, כמעט בלי יוצא מן הכלל, היו בנות

של ציירים או, בדרך כלל בתקופה מאוחרת יותר, במאות התשע־עשרה והעשרים, היו בקשר אישי קרוב עם אישיות אמנותית גברית חזקה ורומינטית יותר. אף אחד מהמאפיינים האלה, כמוכּוּן, אינו בלתי רגיל גם אצל ציירים גברים, כפי שציינו לעיל במקרה של אכות ובנים ציירים: זה פשוט נכון כמעט בלי יוצא מן הכלל כשמדובר במקבילותיהם הנשיות, לפחות עד הזמן האחרון. החל בפסלת האגדתית, סבינה פון שטיינבך, במאה השלוש־עשרה, שעל פי המסורת המקומית היתה אחראית על קבוצות השער הרומי בקתדרלה של סטרסבורג, וכלה ברוזה בּוֹנֶר, ציירת החיות הנודעת ביותר במאה התשע־עשרה, וכולל אמניות מצוינות כמו מרייטה דובּוּצִי, בתו של טינטורטו, לאביניה פונטנה, ארטמיסיה ג'נטילסקי, אליזבת שרון, מדאם ויז'ה־לברן ואנג'ליקה קאופמן – כולן, בלי יוצא מן הכלל, היו בנות של אמנים; במאה התשע־עשרה, ברת מוריסו היתה מקורבת למאנה ואחר כך נישאה לאחיו; מארי קאסאט ניססה חלק נכבד מעבודתה על סגנונו של ידידה הקרוב דגה. אותה התנתקות מכבלי המסורת, שאפשרה לאמנים גברים לפרוץ בכיוונים שונים מאלה של אבותיהם במחצית השנייה של המאה התשע־עשרה, היא שאפשרה לנשים, עם קשיים נוספים כמוכּוּן, לפרוץ להן דרך משלהן. רבות מהאמניות הקרובות יותר לימינו, כמו סוזן ואלאדון, פאולה מודרוון־בקר, קתה קולביץ או לואיז נבלסון, באו מרקע לא אמנותי, אם כי ציירות רבות בנות ימינו וכמעט בנות ימינו נישאו לציירים.

יהיה מעניין לחקור את תפקידם של אכות מיטיבים, אם לא מעורדים ממש, בגיבושן של נשים מקצועניות: גם קתה קולביץ וגם ברברה הפורת', לדוגמה, זוכרות את השפעתם של אבות אוהדים ביותר שתמכו בעיסוקן האמנותי. בהיעדר כל חקירה יסודית, נוכל להסתמך רק על נתונים של התרשמות בדבר קיומו או היעדרו של מרד נגד הסמכות ההורית אצל הציירות, ואם היה יותר מרד או פחות מצדן של הציירות מאשר מצדם של הציירים או להפך. אבל דבר אחד ברור: כדי שאישה תבחר בקריירה בכלל, ובקריירה באמנות בפרט, יש צורך במידה מסוימת של מרידה במוסכמות, בעבר ובהווה כאחד. בין שהאמנית מורדת ובין שהיא שואבת כוח מתמיכת המשפחה, צריך שתהיה לה נטייה מרדנית חזקה כדי שבכלל תוכל לפלס את דרכה בעולם האמנות, במקום לקבל בהכנעה את תפקיד הרעיה והאם – התפקיד היחיד שכל מוסד חברתי מייעד לה באופן אוטומטי. רק על ידי אימוץ, ולו גם נסתר, של הסגולות ה"גבריות" –

דבקות במטרה, ריכוז, עקשנות, והתרכזות ברעיונות ובמקצוענות בזכות עצמם – הגיעו נשים, וממשיכות להגיע, להצלחה בעולם האמנות.

רוזה בונר

מעניין לבחון בהרחבה רבה יותר את אחת האמניות המצליחות ביותר והמוכשרות ביותר בכל הזמנים, רוזה בונר (1822-1899 Bonheur), שעבודתה, למרות שינויי טעם והיעדר גיוון מסוים, עדיין נחשבת כהישג מרשים בעיני כל המתעניין באמנות המאה התשע-עשרה ובתולדות הטעם בכלל. רוזה בונר היא אמנית שכל הקונפליקטים השונים, כל הסתירות הפנימיות והחיצוניות והמאבקים האופייניים למגדר שלה ולמקצועה, מתגלמים בה, גם בגלל גודל פרסומה, בצורה בולטת וחדה.

הצלחתה של רוזה בונר מוכיחה בצורה נחרצת את תפקידם של המוסדות ואת הישגיו המוסרי כסיבה הכרחית, אם כי לא מספקת, להגיע להישגים באמנות. נוכל לומר שבונר בחרה בזמן מוצלח להיעשות אמנית בהתחשב בחסרון של היותה אישה: היא זכתה בכבוד המגיע לה באמצע המאה התשע-עשרה, תקופה שבה המאבק בין הציור ההיסטורי המסורתי מול ז'אנר הציור הפחות יומרני והיותר משוחרר של נופים וטבע דומם הסתיים בניצחון הקבוצה האחרונה. שינוי חשוב בתמיכה החברתית והמוסדית באמנות עצמה כבר היה בעיצומו: עם עליית הבורגנות ונפילת האריסטוקרטיה המשכילה גדל הביקוש לציורים קטנים יותר, בדרך כלל של נושאים יומיומיים, ולא של סצינות גרנדיוזיות מיתולוגיות או דתיות. אם נצטט את הזוג ווייט: "נניח שהיו שלוש מאות מוזיאונים פרובינציאליים, ונניח שהיו הזמנות ממשלתיות של עבודות ציבוריות, אבל היעדים הרווחיים האפשריים היחידים למכול הגובר של בדי הציור היו בתי הבורגנים. הציור ההיסטורי מעולם לא הרגיש בנוח ולעולם לא ירגיש בנוח בטרקלין המעמד הבינוני. צורות 'פחותות' של ציור – הווי, נוף, טבע דומם – דווקא כן."¹⁷ בצרפת של אמצע המאה, כמו בהולנד של המאה השבע-עשרה, ניסו האמנים להשיג ביטחון מסוג כלשהו במצב השוק הרעוע באמצעות התמחות, בכניית הקריירה על נושא ספציפי: ציור בעלי חיים היה תחום פופולרי מאוד, כפי שמציינים הווייטים, ורוזה היתה בלי ספק העוסקת המוכשרת ביותר והמצליחה ביותר בתחום הזה. אחריה בפופולריות עמד רק קונסטן

טרוֹאיוֹן (שפעם אחת היה לחוץ כל כך בגלל הביקוש לציורי הפרות שלו עד ששכר צייר אחר שימרח במקומו את הרקעים). תהילתה של רוזה בונר ליוותה את זו של ציירי הנוף מאסכולת ברבינון, שנתמכו בידי אותם סוחרים ערמומיים, סוכנות דוראן־רול, שאחר כך עברו אל האימפרסיוניסטים. סוכנות דוראן־רול היו בין הראשונים שניצלו את השוק המתרחב של דקורציה נידת למעמדות הבינוניים, אם להשתמש במינוח של הווייטים. הנטורליזם של רוזה בונר ויכולתה ללכוד את האינדיבידואליות – אפילו את ה"נפש" – של כל אחת מהחיות שציירה תאמו את הטעם הבורגני של התקופה. אותו צירוף של איכויות, עם מינון חזק יותר של סנטימנטליות וזיוף פתטי כמובן, הבטיחו את הצלחתו של צייר החיות האנגלי, בן דורה, ארווין לנרסיר.

רוזה בונר, בתו של אמן רישום מרושש, גילתה עניין טבעי למדי באמנות כבר בגיל רך; יחד עם זאת, היא הפגינה רוח עצמאית והתנהגות משוחררת, שזיכו אותה מיד בתואר ילדה־ילד. כפי שסיפרה לימים, "המחאה הגברית" שלה הופיעה בגיל רך; באיזו מידה נחשבה הפגנה כלשהי של התמדה, עקשנות ומרץ "גברית" במחצית הראשונה של המאה התשע־עשרה – אפשר רק לשער. יחסה של רוזה בונר אל אביה אינו ברור לגמרי: היא אמנם מודה שהוא השפיע עליה וכיוון אותה אל ייעודה בחיים, אבל אין ספק שהיא התמרמרה על יחסו הלא־מתחשב באמה האהובה, ובזיכרונותיה היא מלגלת בחצי־חיבה על האידיאליזם החברתי הביזארי שלו. ריימון בונר היה חבר פעיל בקהילה הסן־סימונית קצרת הימים, שהקים בעשור השלישי של המאה התשע־עשרה "האב" אנפנטן בפרבר הקטן מנילומונטאן (שב־1860 סופח לפריז). אף על פי שבשנותיה המאוחרות אולי נהגה רוזה בונר ללגלג על כמה מהמוזרויות היותר־קיצוניות של חברי הקהילה, ולהביע מורת רוח על הלחץ הנוסף שגרמה האמונה של אביה לאמה המסכנה, ברור שאידיאל השוויון לנשים ברוחו של סן־סימון – הם התייחסו בשלילה לנישואים, המליצו לנשים ללבוש מכנסיים כסמל לאמנציפציה, ומנהיגם הרוחני, האב אנפנטן, עשה מאמצים כבירים למצוא אישה־משיחה שתחלוק איתו את מלכותו – עשה עליה רושם עז בילדותה, וייתכן שגם השפיע על התנהגותה בעתיד.

"למה שלא אהיה גאה להיות אישה?" היא אמרה בראיון, "אבי, אותו שליח נלהב למען האנושות, חזר ואמר לי פעמים רבות שייעודה של האישה הוא להגביה את המין האנושי, שהיא המשיחה של המאות הבאות. לדוקטרינה שלו אני חייבת את השאיפה

האצילית והגדולה שיש לי לגבי המין שאני גאה להשתייך אליו, ושבעצמאותו אתמוך עד יום מותי...¹⁸ כבר בילדותה קיננה בה השאיפה לעלות על מדאם ויז'ה-לברון, שהיתה בוודאי המות המופת הבולטת ביותר שהיא יכלה לקוות ללכת בעקבותיה. אביה תמך במאמציה המוקדמים ונתן לה את כל העידוד האפשרי. יחד עם זאת, ייתכן שלמראה אמה הכנועה הכורעת תחת נטל העבודה והעוני היתה השפעה ממשית עוד יותר על החלטתה לשלוט בגורלה ולעולם לא להשתעבד לבעל וילדים. מה שמעניין במיוחד מנקודת מבט פמיניסטית מודרנית היא יכולתה של רוזה בונר לשלב את המחאה הגברית הנמרצת ביותר והבלתי-מתנצלת עם טענות סותרות על נשיות "בסיסית".

בימים הטרומ-פרוידיאניים הישירים והטובים ההם יכלה רוזה בונר להסביר לביוגרפית שלה שהיא מעולם לא רצתה להינשא מחשש לאבד את עצמאותה. נערות רבות מדי הניחו שיובילו אותן אל המזבח בכנסייה כצאן לטבח, כך טענה. אבל בצד דחייתה את הנישואים בשביל עצמה ברומזה על אובדן בלתי נמנע של העצמיות לכל אישה שנישאת, היא, בניגוד לסן-סימונים, ראתה בנישואים "סקרמנט שאין לו תחליף בארגון החברה".

בעודה נשאת אדישה להצעות נישואים, היא יצרה ברית של זוגיות לכל החיים, כנראה חסרת סיבוכים וכנראה אפלטונית עם ציירת אחרת, נטלי מיקאס, שסיפקה לה מן הסתם את החברות והחום הרגשי שנזקקה להם. ברור שנוכחותה של חברה אחרת זו לא תבעה ממנה לוותר על התמסרותה המוחלטת למקצועה – ויתור שהנישואים היו יכולים להביא איתם: בכל מקרה, אפשר לראות בברור את יתרונותיו של סידור כזה לנשים שרצו להימנע מההפרעות הכרוכות בילדים בימים ההם לפני שהיו בנמצא אמצעי מניעה אמינים.

ואולם, בעודה רוחה בכנות את התפקיד הנשי הקונבנציונלי של זמנה, היא עדיין נמשכה אל מה שבטי פרידן כינתה "תסמונת החולצה המצויצת", אותה גרסה לא-מזיקה של מחאה נשית שאפילו היום מאלצת פסיכיאטריות או פרופסוריות לאמץ לעצמן איזה פריט לבוש אולטרה-נשי או להתעקש ולהוכיח את כשרונן באפיית עוגות.¹⁹ למרות העוברה שהיא קיצצה את שערך בגיל צעיר ואימצה לעצמה בגדי גברים כתלבושתה הרגילה – בעקבות ז'ורז' סאנר, שהרומנטיציזם הכפרי שלה השפיע השפעה חזקה על דמיונה – היא התעקשה וטענה באוזני הביוגרפית שלה, ובלי ספק האמינה בזה

בכנות, שהיא עשתה זאת רק בגלל הדרישות הספציפיות של מקצועה. היא הכחישה בכעס שמועות על כך שהיא רצה ברחובות פריז לבושה כילד בנעוריה, וסיפקה בגאווה לביוגרפית שלה דאגרוטייפ המראה אותה בת שש־עשרה, לבושה באורח נשי קונבנציונלי בהחלט, חוץ מראשה הגזוז שאותו היא תרצה כאמצעי מעשי שנקטה אחרי מות אמה; "מי היה מטפל בתלתלים שלי?" שאלה.²⁰

בכל הנוגע לשאלת הלבוש הגברי, היא מיהרה לדחות את טענתה של בת־שיחה שמכנסיה הם סמל לאמנציפציה. "אני מאשימה בתוקף את הנשים שמוותרות על לבושן הרגיל מתוך התשוקה להיראות כגברים," אמרה. "אילו מצאתי שהמכנסיים הולמים את מיני, הייתי נפטרת לגמרי מהחצאיות שלי, אבל זה לא כך. גם מעולם לא יעצתי לאחיותי הציירות ללבוש בגדי גברים כתי היומיום. לכן, אם את רואה אותי לבושה כמו שאני לבושה, אין זה כלל במטרה לעשות את עצמי מעניינת, כמו שנשים רבות מאוד מנסות, אלא פשוט כדי להקל את עבודתי. צריך לזכור שבתקופה מסוימת ביליתי ימים שלמים בבתי המטבחיים. אכן, את צריכה לאהוב את האמנות שלך כדי לחיות בשלוליות של דם... הוקסמתי גם מסוסים, ואיפה אפשר ללמוד טוב יותר את בעלי החיים האלה אם לא בירידים... לא היתה לי ברירה אלא להבין שהבגדים של בנות מיני היו מטרד גמור. לכן החלטתי לבקש מראש המשטרה רשות ללבוש בגדים גבריים.²¹ אבל התלבושת שאני לובשת היא בגדי העבודה שלי, ולא שום דבר אחר. ההערות של השוטים מעולם לא הטרידו אותי. נטלי [בת לווייתה] לועגת להם כמוני. לא מפריע לה בכלל לראות אותי לבושה כגבר, אבל אם זה מרתיע אותך אפילו מעט, אני מוכנה ללבוש חצאית, כי כל מה שאני צריכה לעשות זה לפתוח ארון ולמצוא מבחר שלם של בגדים נשיים."²²

יחד עם זאת נאלצה רוזה בונר להודות: "המכנסיים שלי היו המגנים הכי גדולים שלי... פעמים רבות ברכתי את עצמי על כך שהעזתי להתנתק ממסורות שהיו מאלצות אותי להתנזר מעבודות מסוימות, בגלל המחויבות להיגרר עם השמלות שלי לכל מקום..." ואולם הציירת המפורסמת חשה צורך לסייג את הודאתה הכנה ב"נשיות" מעושה: "למרות מטמורפוזה הביגוד שלי, אין שום בת־חוה שמעריכה דברים עדינים ואלגנטיים כמוני; טבעי הנמרץ והקצת לא חברתי מעולם לא מנע מלבי להישאר נשי לגמרי."²³

קצת פתטי שהאמנית המצליחה כל כך, שלא חסכה מעצמה את הלימוד השקרני של אנטומיית בעלי החיים, שעקבה בתשומת לב אחרי הפרות והסוסים בסביבות הכי

פחות נעימות, והפיקה בחריצות תמונות פופולריות לאורך כל הקריירה הארוכה שלה, האישה האיתנה, הבוטחת, והגברית ללא עוררין בסגנונה, זוכת המדליה הראשונה בסלון של פריז, אבירת לגיון הכבוד, והמעוטרת באות מסדר איזבלה ובמסדר ליאופולד מבלגיה, ידירת המלכה ויקטוריה – שהאמנית המהוללת הזאת תרגיש אנוסה באחרית חייה להצדיק ולתרץ את האימוץ הסביר של דרכי הגברים, מסיבה כלשהי, ויחד עם זאת תרגיש אנוסה לתקוף את אחיותיה לובשות המכנסיים הפחות צנועות כדי להשקיט את מצפונה שלה. כי מצפונה, למרות אביה התומך ועל אף התנהגותה הלא-קומוניקטיבית והצלחתה העולמית, עדיין ייסר אותה על כך שאינה אישה "נשית".

הקשיים שמטילות תביעות כאלה על האישה האמנית מכבידים עוד יותר על דרכה הקשה ממילא אפילו היום. למשל הציירת הידועה בת זמננו לואיז נבלסון, ששילבה התמסרות "לא-נשית" מוחלטת לאמנותה עם ריסיס מלאכותיים "נשיים" ועם הודאתה שהיא התחתנה כשהיתה בת שבע-עשרה – למרות ודאותה שלא תוכל לחיות בלי ליצור – מפני ש"העולם אמר שאת צריכה להתחתן."²⁴ אפילו במקרה של שתי הציירות המפורסמות האלה – ובין שאנחנו אוהבים את יריד הסוסים [4] ובין שלא, עדיין עלינו להתפעל מההישג המקצועי של רוזה בונר: קולה של המיסטיקה הנשית, המשלבת תערובת של נרקיסיות אמביוולנטית ורגשי אשמה, הופנם וחתר בחשאי תחת הביטחון הפנימי הכללי – כלומר, הוודאות המוחלטת והנחישות העצמית, המוסר והאסתטיקה, הדרושים לביצועה של עבודה רצינית וחדשנית באמנות.

ניסיתי לטפל באחת השאלות החוזרות ונשנות שנשאלות כדי להטיל ספק בתביעתן של הנשים לשוויון אמיתי – ולא רק סמלי – ובחנתי את כל התשתית האינטלקטואלית המוטעה שעליה מתבססת השאלה "למה לא היו אמניות גדולות?" על ידי הטלת ספק בתקפות הניסוח של בעיות לכאורה בכלל ו"בעיית" הנשים בפרט; ואז, על ידי בדיקת כמה ממגבלות הדיסציפלינה של תולדות האמנות עצמה. על ידי מתן דגש לתנאים המוקדמים המוסדיים – כלומר, הציבוריים ולא האינדיבידואליים, או הפרטיים – המאפשרים הישגיות באמנויות, ניסיתי לספק פרדיגמה לחקירת נושאים אחרים בתחום. על ידי בחינה של דוגמה אחת של קיפוח או מכשול – מניעת גישה למודלים עירומים לתלמידות אמנות – טענתי שאכן הממסד הוא שלא אפשר לנשים להגיע למצוינות אמנותית, או להצלחה, באותו מעמד שהיה לגברים, ולא משנה מה הפוטנציה

של כשרונן כביכול, או גאונותן. קיומה של קבוצה זעירה של אמניות מצליחות, אם לא גדולות, לאורך כל ההיסטוריה אינה סותרת עובדה זו יותר ממה שסותר אותה קיומם של כמה כוכבי-על או מצליחים סמליים בקרב בניהן של קבוצות מיעוט למיניהן. ובעוד שההישג הגדול הוא נדיר וקשה במקרה הטוב, הוא נדיר וקשה עוד יותר אם בזמן שאת עובדת את חייבת להיאבק בדמונים פנימיים של ספק עצמי ואשמה ובמפלצות חיצוניות של לעג או עירוד מתנשא, שלאף אחר מהם אין שום קשר ספציפי לאיכות של יצירת האמנות כשלעצמה.

חשוב שהנשים יתייצבו נכוחה אל מול ההיסטוריה שלהן ומצבן הנוכחי בלי תירוצים ובלי להסתפק בבינוניות. קיפוח אמנם יכול לשמש כתירוץ, אך אין הוא עמדה אינטלקטואלית. במקום זאת יכולות הנשים לנצל את נקודת התצפית שלהן כמתבוננות על האיריאולוגיה מן החוץ, ולחשוף את החולשה הממסדית והאינטלקטואלית בכללותה. בה בשעה שהן ממוטטות את התודעה הכוזבת, עליהן לקחת חלק בכינונם של מוסדות שבהם מהשנה בהירה וגדולה אמיתית יהיו אתגר פתוח לכול – גברים ונשים. פתוח לכל מי שיהיה אמיץ דיו להסתכן ולזנק אל הלא-נודע.

מאנגלית: רפנה לוי

¹ Kate Millet, *Sexual Politics*, New York: Granada, 1969;

Mary Ellman, *Thinking About Women*, New York: Harcourt Brace, 1968.

ספרים אלו מספקים דוגמאות חריגות ראויות לציון.

² Ernst Guhl "Women Artists". Review of *Die Kunstgeschichte* by *The Westminster Review* (American Edition), LXX, July 1838, pp. 91-104. אני אסירת תודה לאיליין שוואלטר שהביאה את הסקירה הזאת לתשומת לבי.

³ ראה, למשל, את מחקריו המצוינים של פיטר וולץ' (Walch) על אנג'ליקה קאופמן או את עבודת הדוקטורט שלו שלא פורסמה, "אנג'ליקה קאופמן", אוניברסיטת פרינסטון, 1968, בנושא זה. על ארטימיסיה ג'נטילסקי, ר' Ward Bissell, "Artemisia Gentileschi: A new' Documented Chronology", *Art Bulletin*, June 1968, pp. 153-68.

4 ניו יורק, 1968.

5 John Stuart Mill, "The Subjection of Women" (1869) in *Three Essays by John Stuart Mill*, London: Oxford University Press, p. 441.

6 M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York: Oxford University Press, 1953, and Maurice Z. Shroder, *Icarus: The Image of the Artist in French Romanticism*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1964.

7 ההשוואה עם מיתוס מקביל לנשים, סיפור סינדרלה, מאלפת: סינדרלה זוכה למעמד גבוה יותר על בסיס תכונה פסיבית של "אובייקט מיני" – כפות רגליים קטנות – ואילו נער הפלא תמיד מוכיח את עצמו באמצעות הישג אקטיבי. למחקר יסודי על מיתוסים על אמנים, ראה Ernest Kris and Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein Geschichtlicher Versuch*, Vienna, 1934.

8 Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*. Cambridge: Cambridge University Press, 1940, p. 96f.

9 כיוונים עכשוויים – עבודות אדמה, אמנות מושגית, אמנות כמידע, וכו' – בוודאי מצביעים על התרחקות מהדגש על הגאון האינדיבידואלי ומוצריו הניתנים למכירה. הספר Harrison & Cynthia White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, New York: John Wiley, 1963, פותח כיוון חקירה חדש ופורר, כמו שעשה ניקלאוס פבנר בעבודתו החלוצית אקדמיות של אמנות. ארנסט גומברייך ופייר פרנקסטל, בדרכיהם השונות מאוד, נטו תמיד לראות את האמנות ואת האמן כחלק ממצב כולל ולא כבודות מזהרת.

10 עירום נשי הוכנס לכיתות הציור בברלין ב־1875, בסטוקהולם ב־1839, בנפולי ב־1870, וברויאל קולג' לאמנות בלונדון אחרי 1875. פבנר, בעבודה המצוטטת, עמ' 231. מודלים נשיים באקדמיית פנסילבניה לאמנויות היפות לבשו מסיכות כדי להסתיר את זהותן עד 1866 בקירוב – כפי שמעיד רישום פחם מאת תומס איקינס – אם לא מאוחר יותר.

11 פבנר, שם, עמ' 231.

12 וייט, שם, עמ' 51.

13 שם, טבלה 5.

- Mrs. Ellis, "The Daughters of England: Their Position in Society, Character, and Responsibilities" (1844) in *The Family Monitor*, New York, 1844, p. 35. 14
 שם, עמ' 30-38 15
- Patricia Thomson, *The Victorian Heroine: A Changing Ideal*, London: Oxford University Press, 1956, p. 77. 16
 וייט, שם, עמ' 91. 17
- Anna Klumpke, *Rosa Bonheur: Sa Vie, son oeuvre*, Paris, 1908, p. 311. 18
- Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, New York: Norton, 1963, p. 158. 19
 ר' הערה 18, עמ' 166. 20
- לפריז, כמו לערים רבות אפילו כיום, היו חוקים שאסרו על קרוס־דרסינג. 21
 ר' הערה 18, עמ' 308-309. 22
- שם, 310-311. 23
- Elizabeth Fisher, "The Woman as Artist, Louise Nevelson", *Aphra I*, Spring 1970, p. 32. 24