

מבטים מצטלבים: מיכל היימן משוחחת עם אדגר דגה

מיכל היימן (נולדה ב-1954) ואדגר דגה (Edgar Degas, 1834-1917) מעולם לא נפגשו. הוא מת בפרז 37 שנים קודם שהיא נולדה בתל אביב. אולם, יצירותיהם נפגשו בשנת 2001, כשהחליטה היימן להכניס את תצלום דיוקנה העצמי לתוך חדר החזרות של שיעור הבלט, שצייר דגה. מאמר זה, המבוסס על עבודת גמר לתואר מוסמך, מבקש לדון בדיאלוג הייחודי שנוצר בין אומנית עכשווית לבין אומן המופת מהמאה ה-19.

כדי להעמיק באופי הדיאלוג, בכוחו ובפרשנות שלו, למאמר שלוש נקודות מבט. ראשית, מטרתו לפרק ולנסח את מהלך הציטוט ביצירה של היימן, וכמו שהוא קיים בשדה היצירה העכשווי בכלל, ומעולם לא זכה להמשגה נהירה דייה. מתוך הבנת הבסיס הסמיוטי, העומד בפעולת הציטוט, המאמר מבקש להדגיש את כוחה של הפעולה בשדה החזותי, שבו יצירות מופת של אומני עבר מתקיימים בתור סמלים "מיתיים", היוצרים קשרים חוצי מרחבים גאוגרפיים וכרונולוגיים. שנית, כדי להבין את המקרה הספציפי של שימוש בשפה "מיתית" ביצירותיה של היימן, מתבקשת הבנה טובה יותר של היצירה המקורית, של ציוריו של דגה, של מעמדו האומנותי בתקופתו ושל האופן שבו התקבל לאחר מותו. לבסוף נידרש לכוונתה של היימן: מדוע הפגישה את הצופה ה"עכשווי" עם אומן המופת האימפרסיוניסטי. כך יתברר הצד השווה של שני האומנים בתור פעילים חברתיים, המגיבים למציאות סביבם. דגה צייר את הרקדניות שלו מפאת ביקורת על עולם הבידור הפריזאי ועל חשיפת צדדיו האפלים, שכוללים ניצול וזנות. היימן מתבוננת ברקדניות במבט עכשווי בעזרת מצלמתה החודרנית כדי לחבור לדגה ומתוך אמונה שאומנות תוכל להביא לתיקון.

1 - מיכל היימן,
אני הייתי שם (אדגר דגה),
2001-2005, רדי מייד
מעובד וחותמת דיגיטלית,
60X48 ס"מ
אוסף האמנית. © מיכל היימן.



I WAS THERE

מיכל היימן (נולדה ב־1954) ואדגר דגה (Edgar Degas, 1834-1917) מעולם לא נפגשו. הוא מת בפרז 37 שנים קודם שנולדה בתל אביב. ואולם, יצירותיהם נפגשו בשנת 2001, כשהחליטה היימן להכניס תצלום עם דיוקנה לחדר החזרות שצייר דגה. ביצירה אני הייתי שם (דגה) (תמונה 1) הניחה היימן תצלום של דיוקנה העצמי על ההדפסה הקרועה והמקומטת של הציור. בצילום היא אוזנת במצלמה, ועל פניה מבט מופתע. אף על פי שפניה מודבקות על גופה של הרקדנית בחזית היצירה, הן גדולות ממידות הרקדנית, והבעתה החריפה מנוגדת לתחושה היומיומית, המאפיינת את תיאורי הרקדניות, שיצר דגה במאה ה־19. החיבור שיצרה היימן עם יצירתו של דגה החל בדיוקן עצמי:

זו סדרה שהתחילה מכך שהבטתי במראה [...] לקחתי את המצלמה ושמתי אותה מול הפנים שלי באותו מקום שבו העיניים שלי אמורות לראות את עצמי, ואז היא נכנסה כמו איזה גיבנת כזאת. ואז אמרתי שבעצם אין שום דרך לראות את עצמי עם המצלמה מאותה נקודת מבט שבה אני רואה את העיניים שלי, מבלי שיראו את המצלמה מבלי שהיא תתערב. וככה התחלתי להיות איתה בתוך המראה.¹

היימן צילמה עצמה במראה, אוזנת במצלמה, ואת התצלום היא גזרה לפרגמנטים: ראש, ידיים, טורסו. עם המגזרות הללו יצאה למסע בספרי האומנות שבביתה. כשנתקלה בשיעור הריקוד של דגה, הוציאה אותו מהספר, והחליטה להדביק את צילום הדיוקן שלה על הרפרודוקציה. פניה המצולמות של היימן

1. קטע מדבריה של האומנית מיכל היימן מתוך הסרט חשיפה כפולה, שהוקרן בתערוכת חשיפה כפולה במכון שפילמן לצילום, תל אביב, 2014.

בולטות בזרותן בסצנה שצייר דגה. הרקדנית, המרכינה את ראשה, מקבלת בעזרתה של היימן מבט אקטיבי, המבטל את אשליית ההצצה של הצופה, הקיים ביצירה המקורית.² הקמטים והסימנים, החורצים את צילום הציור המפורסם, מקנים לו מראה בלוי, משומש, שפוגם במעמדו בתור יצירת מופת, ומשווה לו אופי יומיומי. חומר ביד היוצרת. השימוש ביצירותיו של דגה בתור מצע ליצירתה שלה, החוזר לאורך הסדרה אני הייתי שם וביצירות אחרות של האומנית, הביא אותי להתמקד בדיאלוג בין שני האומנים.

במאמר זה אתמקד ביצירותיה של היימן העושות שימוש במתודה של ציטוט ישיר מיצירותיו של אדגר דגה. התמקדות בקשר ביניהם מעורר שאלות: מדוע משתמשת היימן ביצירות של אומן אחר? מדוע בחרה להשתמש דווקא ביצירותיו של דגה? מה אפשר ללמוד מכך על יחסה לאומנות העבר, ואולי אף על יחסם של אומנים עכשוויים לאומנים שקדמו להם? כדי להשיב על השאלות האלה אפתח בהתייחסות לסוגיית הקשר של אומנים עם העבר. לאחר מכן אבחן את יצירותיו של דגה ואת גישתו לאומנות כדי לפענח את פשר משיכתה של היימן ליצירותיו המוכרות.

בדיאלוג עם העבר: יצירות מופת כסמלים חזותיים

הסוגיה הראשונה, שאפתח בה את הדיון, נוגעת למעשה בשאלה רחבה יותר: מדוע אומנים בוחרים לציטט יצירות מופת ממכלול יצירתם העכשווית? אי אפשר לפרוס במאמר אחד את מהות פעולת הציטוט או ההתכתבות שמנהלים אומנים עכשוויים עם היצירות שקדמו להם, ואפילו ספר שלם בנושא לא יצליח להכיל את העושר שבתחום הזה שכן משחר התרבות התייחסה לאומנות החזותית למציאות האומנותית: העתיקה אותה, ערערה עליה, ייפתה אותה או התעלמה ממנה.³ ניכר שאומנים מודרניים ועכשוויים, שיוצרים בפרקטיקה של ציטוט, מתבססים על ההנחה שאת המקור המצוטט יזהו הצופים, והוא יהיה נקודת מוצא ברורה להשוואה ולפרשנות מחודשת, ההולמת את זמנם. יצירת המופת שזוכה לציטוט מתפקדת אפוא כקוד בעבור הצופה, סימן או מיתוס במונחיו של רולאן בארת (Barthes).

במסה מיתוס היום דן בארת באופיו של המיתוס ובמקומו החברתי כשפה, כסימן. המיתוס, על פי בארת, בנוי על תשתית סמיוולוגית של קשר בין מסמן למסומן.⁴ בסמיוולוגיה פשוטה המסמן נועד להגדיר מסומן, למשל המושג 'ורד' (מסמן) מוצמד לוורד עצמו (מסומן). והציוות ביניהם יוליד את הסימן, שהוא המילה 'ורד', הנושאת בחובה את המסמן ואת המסומן גם יחד, וכך נוצרת שפה. המיתוס למעשה בנוי ממערכת סמיוולוגית מדרגה שנייה. הסימן במערכת הראשונית הופך כעת למסמן,

2. להרחבה על מושג המציצנות בציורי הרקדניות של דגה ראו:

Charles Bernheimer, "Degas's Brothels: Voyeurism and Ideology," *Representations* 20 (1987): 158-186; Deborah Bershadt, "Looking, Power and Sexuality: Degas' woman with a Lorgnette," in *Dealing with Degas: Representations of Women and the Politics of Vision*, Eds. Richard Kendall and Griselda Pollock (New-York: Universe, 1992), 95-105; Griselda Pollock, "Degas/ Images/Woman: Woman/Degas/Images: What Difference Does Feminism Make of Art History?," in *Dealing with Degas: Representations of Women and the Politics of Vision*, 22-39.

3. להרחבה בדבר עושרו של עולם הציטוט, ההשפעה וההשראה ראו:

Leo Steinberg, "The Glorious Company," in *Art About Art*, Ed. Jean Lipman and Richard Marshall (New-York: E.P. Dutton, 1978), 8-31.

4. רולאן בארת, "מיתוס היום," בתוך *מיתולוגיות* (תל אביב: בבל, תשנ"ח, 1998), 239.

שמגדיר בארת "צורה", והמסומן החדש הוא "המובן".⁵ יחד הם יוצרים סימן חדש, המכונה "סימון", והוא "המיתוס", על פי בארת.⁶ מאחר שהמיתוס מכיל מערכת סימון, הוא מתקיים כשפה או דיבור, כתקשורת ורבולית או חזותית:

המיתוס הוא מערכת תקשורת, הוא מסר [...] המיתוס הוא דיבור [...] כל אובייקט בעולם עשוי לעבור ממצב של קיום סגור, אילם – למצב דבר, אוראלי, פתוח לניכוס על ידי החברה [...] הוא עשוי להיות בעל אופי אחר מאוראלי, הוא עשוי להיות מוצרן בכתובות או בייצוגים: השיח הכתוב, אך גם הצילום, הקולנוע, הכתבה העיתונאית, הספורט, המופעים הפרסומות, כל זה עשוי לשמש כן לדיבור מיתי.⁷

במאמרה כשהאומנות הקנונית פוגשת בתרבות החזותית הפופולארית קובעת נעמי מאירי-דן ש"פסל דויד של מיכלאנג'לו הוא דוגמה מופתית למה שבארת מכנה 'מיתוס' במובן זה שבמבט ראשון משמעותו נדמית לנו אוניברסאלית, טבעית ומובנת מאליה".⁸ יצירות אומנות אשר נהפכו במרוצת ההיסטוריה ליצירות מופת מושרשות בשפת האומנות והתרבות בתור מיתוסים. ביצירות אומנות שנכנה קלסיות או מופתיות נוצרת מערכת סמילוגית, ובה היצירה החדשה נהפכת סימן בפני עצמה, מיתוס, שהתייחסות הישירה אליו בציטוט או בהעתקה משולה לדיבור תרבותי. הבנה זו מביאה אותנו לסווג את האופן שבו נעשה שימוש ב"מיתוסים" האלה, ולבחון מונחים כמו התכתבות, העתק, עיבוד, מחווה, פסטיש או פרודיה,⁹ שנהפכו לחלק בלתי נפרד מהאומנות בת-זמננו ומכלל התרבות החזותית המקיפה אותנו.¹⁰

החשיבות העולה של הקשר עם מיתוסים חזותיים בתרבות והמספר העולה של המבעים החזותיים לפעולות ציטוט שונות מעוררים אותנו לנסות ולהגדיר את אופי הציטוט ואת סוג ההתייחסות ליצירות מופת מהעבר. הפילוסוף והאומן גוראן הרמרן (Hermerén) ניסה להגדיר את סוגי ההשפעות השונים הקיימים באומנויות בכללותן. בספרו *Influence in Art and Literature* הוא מבחין בהשפעות הגומלין המתקיימות בין יצירות בכל תחומי האומנות תוך סיווג ערוצי השפעה שונים ומגוונים. כמו כדורים על שולחן ביליארד, המשפיעים זה על התנועה של זה באמצעות פגיעות ישירות ועקיפות כאחד, כך גם באומנויות ההשפעה של יצירת מופת יכולה לעבור דרך כמה נקודות ציון, ולעיתים הדרך לפענוח סבוכה וארוכה.¹¹ בפעולתה היימן מזמינה אותנו להתחקות אחר הקשרים האלו ולהגיע לפשר היצירה שלה.

5. שם, 244.

6. שם, 244.

7. שם, 236.

8. נעמי מאירי-דן, "כשהאומנות הקנונית פוגשת את התרבות החזותית הפופולארית: בין מושאי מחקר לשיטות מחקר", בתוך פרוטוקולאז' 2013, כותבים חזותי: מתודולוגיות בחקר התרבות החזותית, עורכים: דנה אריאלי-הורוביץ, אורי ברטל ונעמי מאירי-דן (ירושלים: בצלאל, אקדמיה לאומנות ועיצוב, תשע"ג, 2013), 241.

9. "מונחים אלו משמשים לעיתים קרובות כל כך בשיח העכשווי", כותבת מאירי-דן, "עד כי נדמה שהיו לשמות נרד-פים ל'מצב הפוסט-מודרני'". ראו: שם, 219.

10. שם.

11. Göran Hermerén, *Influence in Art and Literature* (New-Jersey: Princeton University Press, 1975), 6, 17. הרמרן מבחין בין השפעה עקיפה, אשר מחקיימת בסמוי ביצירה המושפעת, לבין השפעה ישירה, שבה הן הצופה הן האומן מודעים להשפעה, באופן שהמושא המשפיע נהפך נוכח בדיון על היצירה המושפעת. בין הסוגים השונים בתוך קבוצת ההשפעות הישירות מגדיר הרמרן שני סוגי ציטוט: פרפרזה (Paraphrase) ומידול (Modeling). הפרפרזה נשענת במישרין על יצירת מופת. ההשפעות דומות מבחינת צורנית. ניכר שהיימן מבצעת פעולה שמכונה ציטוט מסוג מידול.

רקדניות קטנות: סוגיות חברתיות בציוריו של דגה

כדי להבין מדוע בחרה היימן ליצור דיאלוג ישיר, המבוסס דווקא על סמלים/מיתוסים אלו, עלינו לפנות למקור – יצירותיו של אדגר דגה. בציור שבחרה נראות הרקדניות שזכו להערצה כבר בימיו של האומן. הוא אף כונה "צייר הרקדניות", וראה בהן ה"לחמניות החמות של הבוקר" בגין מכירת ציורים אלו, שהניבה בעבורו פרנסה שוטפת.¹² במרוצת השנים המשיכו הרקדניות לעורר את תשומת ליבו של הקהל, אשר נטה לראות בהן עיסוק בתנועת הגוף וברגע החולף, והתמקד לרוב ביופיין ובעדינותן.¹³

2 - אדגר דגה (Hilaire-Germain-Edgar Degas, 1834-1917), שיעור ריקוד, 1874, ציור שמן על בד, 83.5x77.2 ס"מ
מוזיאון המטרופולין, ניו-יורק;
עזבון גברת הארי פיין בינגאם,
1986 (1987.47.1).



ואולם, לצד חשיבות ההתרשמות האימפרסיוניסטית והעיסוק בתנועת הגוף ציורי הרקדניות עוסקים בעולם הבידור הפריזאי, ובפרט במעמדה החברתי של הרקדנית הצעירה. בציור שיעור ריקוד (תמונה 2) נראות הרקדניות ניצבות למול המורה המבוגר בתנוחות אימון שונות לצד דפי התווים. במישור האחורי של הציור אפשר להבחין באימהות, שליוו את בנותיהן לחזרות ולהופעות.¹⁴ שלא כמקובל בימינו, מטרתן לא הייתה לעודד את בנותיהן להצליח באומנות-המחול, אלא ביקוריהן התכופים בחללי החזרות נבעו מחיפוש אחר פטרונים עשירים, שיעניקו לבנותיהן עוד הכנסה בשעות הלילה בגין קסמיהן הגופניים.¹⁵ במילים

¹² Richard Kendall, *Degas and the Little Dancer*, Exh. Cat. (New-Haven: Yale University Press, 1998), 23.

¹³ שם.

¹⁴ שם, 22.

¹⁵ Stephen Kern, *Eyes of Love: The Gaze in English and French Culture 1840-1900* (New-York: New-York University Press, 1996), 94.

אחרות – אימהותיהן סרסרו בהן. שלא כמו מעמדו המכובד של עולם הבלט בימינו, הבלרינות בתקופתו של דגה היו נערות בנות המעמד הנמוך. מאחורי הקלעים נהגו גברים אמידים לשכור את שירותיהן כנערות ליווי,¹⁶ והדבר הפך את הבלרינה לדימוי טעון ואף בזוי של נערות המוכרות לא רק את כישוריהן הפיזיים, אלא גם את גופן. ריצ'רד קנדל (Kendall) כתב בהקשר הזה: "דימוי 'העכברוש' [Rat] שניתן לרקדנית המתלמדת הצעירה [...] מייצג את הפיתוי שבכוכבות, את תלאות החיים המקצועיים ואת האפשרות המתמדת להידרדרות מוסרית".¹⁷

דגה חושף בציוריו את שעבודן הכפול של הרקדניות. הראשון הוא שעבוד גוף הרקדנית לאסתטיקה של ריקוד הבלט, הדורש משמעת גופנית ממעלה ראשונה.¹⁸ והשני הוא השעבוד החברתי – הרקדניות כבעלות תפקיד מיני ונחות, המתבטא בקשר עם קהל הגברים העשירים בפריז, שפקדו את אולמות המופעים.¹⁹

3 – אדגר דגה, משפחת מנט (Mante), 1884 לערך, גירי פסטל על נייר, 88.1x48.6 ס"מ
מוזיאון פילדלפיה לאמנות; מתנת גברת ג'ון ווינטרשטיין
(1948–31–1).



- ¹⁶. להרחבה על תעשיית הזנות הפריזאית במחצית השנייה של המאה ה-19 ראו: Gabrielle Houbre, "Après Vertiges (Tough Times): Prostitutional Arrangements and Excesses During the Second Half of the Nineteenth Century," in *Splendor and Misery: Images of Prostitution in France, 1850–1910*, Exh. Cat. (Paris: Flammarion, 2015), 30–44.
- ¹⁷. Kendall, *Degas and the Little Dancer*, 16.
- ¹⁸. שם, 19.
- ¹⁹. Bernheimer, "Degas's Brothels: Voyeurism and Ideology," 159.

4 - אדגר דגה, פאולין ווירג'יני משוחחות עם המעריצים, 1880-1883 לערך, מונוטיפ, 21.5x16.1 ס"מ (גיליון מלא 28.7x19.1 ס"מ)

מוזיאוני הרווארד לאמנות / מוזיאון פוג, קיימברידג' מסצ'וסטס; עזבון מטה ופול ג'. זקס (M14295).
© President and Fellows of Harvard College



התמקדות בתפקיד שני זה ובבעייתיות המוסרית, שכרוכה בו, אפשר לראות בבירור בציור משפחת מנט (תמונה 3), המתאר את האם מלבישה את בתה, המשפילה מבט. גם באיוריו של דגה לסיפורו של לודוויק הלוי משפחת קרדינל (תמונה 4) נראית הרקדנית עומדת ומשוחחת עם גברים לאחר ההופעה כעובדת בבורדל.²⁰ למרות מה שנהוג לחשוב הסצנות שמרכיב דגה טומנות בחובן ביקורת חברתית בתקופה שתפסה בה הזנות מקום מרכזי בנוף הפריזאי.²¹ בתוך כך, הוא מציב מראה בפני המציאות של יחסי מיניות, כוח, ממכר, וכל אלו באווירת הניכור, שייצגו החיים המודרניים דאז.

מעמדו של דגה כאומן חברתי קיבל לאחרונה אישוש בתערוכה מכוננת, שהוצגה במוזיאון ואן גוך באמסטרדם ובמוזיאון האורסיי בפריז: פאר ועליבות: דימויי זנות במחצית השנייה של המאה ה-19.²² בתערוכה הוצגו יצירותיהם של אומנים המתייחסים לעולם הזנות, שפרח באותה העת בפריז, ובהם אדגר דגה. חוץ מהחשיבות הסוציולוגית של תערוכה מסוג זה היא מציגה את דגה באמצעות עבודותיו המכוננות, בהן שותי האבסינט (תמונה 5) אומן המתכתב עם המציאות סביבו, ואף מבקר אותה בצורה שמבטאת את חשיבותו בתור האומן ה"מודרני".

אחד ה"כלים" החזותיים, שבהם השתמש דגה כדי למתוח ביקורת על מושאי ציוריו, היה המבט המציץ. ריבוי תיאורי הנשים העומדות במרכזן של יצירות כשהן מסיטות מבט מעיניו של הצופה המציץ התפרש משוואה חזותית של פעיל מול סביל, כמו שניסח ג'ון ברגר (Berger): "גברים פועלים. נשים נראות. גברים

Nienke Bakker, "Maisons Closes: The Brothel as a Modern Subject," in *Splendor and Misery: Images of prostitution in France*, 122-123.

Richard Thomson, "Splendours and Misereries: Interpreting an Imagery of Social Contradictions. and Sexual Control," in *Splendor and Misery: Images of prostitution in France*, 14-16.

Splendours and Misereries: Images of Prostitution in France 1850-1910. Curators: Nienke Bakker, Isolde Pludermacher, Marie Robert and Richard Thomson. Paris, Musee d'Orsay, 22 September 2015-17 January 2016; Amsterdam, Van-Gogh Museum, 19 February 2016-19 June 2016.

5 – אדגר דגה, שותי האבסינט (בבית הקפה),
1875–1876, שמן על בד, 92x68.5 ס"מ
מוזיאון האורסיי, פריז (RF 1984).



מסתכלים על נשים ונשים רואות את עצמן נצפות על ידי גברים. [...] כך האישה נהפכת לאובייקט, ובפרט לאובייקט חזותי, מושא למבט.²³ עיצוב דמות האישה כמושא סביל להתבוננות על ידי גבר מציץ, voyeur, התפרש לא פעם מענה על צורך ארוטי גברי,²⁴ ועל כך סטפן קרן (Kern) כותב: "המבט הגברי הופך את האישה מסובייקט חושק לאובייקט נחשק,"²⁵ ודבורה ברשד (Bershad) מוסיפה: "[...] כמטפורה לכוח, המבט מבטל את האפשרות לשותפות. על כן עצם פעולת ההתבוננות מפצלת את העולם לפעיל מול סביל, חזק מו חלש. לכן המבט משמש מטפורה למיניות גברית."²⁶

סוגיית ה־Voyeurism עומדת גם במוקד מאמרה המכונן של לורה מלווי (Mulvey),²⁷ אחת הכותבות הפמיניסטיות החשובות של המאה ה־20. במאמר "עונג חזותי וקולנוע נרטיבי" טוענת מלווי שגם הקולנוע מושתת על עקרון המציצנות, ולדבריה: "בעולם שמסודר על פי חוסר־שוויון מיני, עונג בהתבוננות פוצל בין פעיל/זכר וסביל/נקבה. המבט הגברי המכריע מקרין את הפנטזיה שלו על גבי הגוף הנשי, המסוגנן בהתאם."²⁸ אותה מציצנות מתקיימת גם בצירור של דגה. בה הרקדניות אינן מודעות למבט עליהן. רקדנית

23. John Berger, *Ways of Seeing* (London: Penguin Books, 1977), 47.

24. Kern, *Eyes of Love*, 10.

25. שם, 94.

26. Bershad, "Looking, Power and Sexuality," 102.

27. לורה מלווי, "עונג חזותי וקולנוע נרטיבי", תרגום: רועי רוזן, בתוך **למוד פמיניזם: מקראה, מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית**, עורכים: דלית באום, דלילה אמיר, רונה ברייר-גארב, יפה ברלוביץ', גבורה גריינימן, שרון הלוי, דינה חרובי וסילביה פוגל-ביז'אווי (תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשע"ד, 2014), 118–133.

28. שם, 125.

הבלט מגלמת במהותה מושא להתבוננות במופעי המחול על הבמה,²⁹ וניכר שדגה מבקש לעשות שימוש מכוון בתפקידן בתור מושא להתבוננות כדי לדון במבט הגברי. כלומר, במקום לנצל את עליונותו כגבר מול נשים אלו הוא משתמש במציצנות כדי להנכיח את המיניות הגברית³⁰ ולחשוף את הכוחניות ביצירה: "ציוריו של דגה מערערים את המבט הגברי, ומעמתים את הצופה עם ההנחות האידיאולוגיות שביססו את עמדתו המציצנית".³¹

6 – ז'אן ז'אק גרנדוויל (Jean-Jacques Grandville, 1803–1847), קריקטורה מתוך מצוקות קטנות בחיים
אנושיים, פריז: פורנייר, 1843.

Courtesy of Getty Research Institute, Los Angeles
(92-B6296).



אם ננסה לחזור בזמן להלך הרוח התקופתי, נראה שבהחלט הייתה למבט משמעות חברתית. רות איסקין (Iskin), אשר חקרה שאלות על מבט וממכר באמצעות היצירה של מאנה הבר בפולי ברג'ר, מאששת את הטענה שנערות מכובדות נדרשו להקפיד על מבט צנוע ומורכן, ויישור המבט לעבר הצופה נתפס מעשה חתרני.³² במאמרה היא מצטטת את מדאם לואיז ד'אלק, אחת הכותבות המרכזיות של המאה ה-19 לענייני נימוסים והליכות: "מעל הכול הנערה צריכה להישמר מלהביט לתוך עינו של אחר, שעיומו היא נמצאת באינטראקציה. עליה לבטא עצמה תוך השפלת מבטה [...] התנהגות כזו היא סימן לחינוך טוב ומוסרי".³³ קריקטורה של גרנדוויל, (תמונה 6), אחד הקריקטוריסטים החשובים בצרפת, מתארת את היסוד הכוחני שנעוץ ביחסי המבט בין המינים. בקריקטורה, המופיעה במאמרה של איסקין, מוצגת חבורת גברים האוחזים במשקפות. ואולם, במקום להשתמש בהן כדי לצפות במחול הם אוחזים במשקפות המאורכות כמעין תחליף פאלי, ומביטים בנערה שנמצאת במרחק נגיעה מהם במבט מושפל, תרתי משמע. לפי קריקטורה זו, דגה צייר את הנשים כנעויות המבט כדי לבטא ולחשוף את יחסי הכוחות,³⁴ והמבט המציץ מתפרש אקט חודרני, המהדהד את כניעותה של האישה מול הגבר בקונטקסט המיני-חברתי.³⁵

²⁹ Bernheimer, "Degas's Brothels," 158.

³⁰ Kern, *Eyes of Love*, 94.

³¹ שם, 160.

³² Ruth Iskin, "Selling, Seduction, and Soliciting the Eye: Manet's Bar at the Folies-Bergère," *The Art Bulletin* 77, 1 (March 1995), 32.

³³ שם, 36–37.

³⁴ בנוגע למבט, מוסיף איסולד פלודרמאכר שמבטן של עובדות הבורדל הוא בעל חשיבות ביצירות של דגה, שכן המבט נהפך אמצעי להדגשת מצבן החודעתי והחברתי של נשים אלו:

"[Degas] felt a definite fascination for the tired, relaxed bodies of brothel prostitutes as they waited tired and empty, for their customers to arrive, with a vague or absent look on their faces". Isolde Pludermacher, "The Beautiful in the Horrible: Prostitution and Modernity," in *Splendor and Misery: Images of prostitution in France*, 237.

³⁵ Bernheimer, "Degas's Brothels," 162–163.

חמושה במצלמה: היימן כאומנית חברתית והבחירה לשתף פעולה עם דגה

דגה מציב את הצופה בעמדה של מציצנות מול אישה כנועה כאקט חברתי. גרנדוויל עושה זאת בבוטות כשהוא מחמש את דמויות הגברים בכלים פאליים, אשר מגינים עליהם והופכים אותם לאקטיביים בצורה פולשנית. גם היימן ביצירתה מחמשת את הרקדנית הקטנה (תמונה 1), מעניקה לה כלי חשוב – המצלמה, הפונה אל הצופה, ומבטלת את כוחו. כעת במקום להציץ ברקדנית המתוארת ביצירה הצופה עצמו נהפך מושא למבט הצילומי. אף על פי שענייה של היימן מופנות לצד שמאל ואינן מתמקדות בו, בכוחה של הרקדנית החמושה להביט בו, לבחון אותו ולתעד אותו.

7 – מיכל היימן, אני הייתי שם (אדגר דגה),
2001–2005, רדי מייד מעובד וחוחמת דיגיטלית,
48x60 ס"מ
אוסף האמנית. © מיכל היימן.



I WAS THERE

היימן מחדירה את מצלמתה גם לסצנת שותי האבסינט של דגה. הפעם התערבותה מינימלית: במקום להחדיר את פניה ליצירה היא מעניקה לאישה הצעירה, היושבת ליד כוס האבסינט, את כף ידה, האוחזת במצלמה (תמונה 7). ואילו ביצירה משפחת מנט, שהזכרה לעיל, היימן מצמידה על אחת הבנות את דיוקנה העצמי עם המצלמה (תמונה 8). המצלמה, המדגישה והמבטלת את התמימות ואת המציצנות, הופכת את היוצרות: המבט הגברי, שהתבונן בנשים, הוא עכשיו מושא להתבוננות ולצילום. המצלמה – כלי יצירה ותייעוד – היא בעבור היימן גם אובייקט טיפולי, שבכוחו לחזק את הדמות הנשית שצייר דגה: "כשאני נותנת את היד שלי עם המצלמה, זה כדי לתת כוח [...] המצלמה במובן זה היא כלי מעצים, מעניק שליטה, יוצר מציאות ומעצב אותה: אני מבינה את הצילום כמקום שיש בו לתת כוח ולקדם מישהו", היא אומרת.³⁶

בדבריה מציגה היימן את המשאלה לחזור אל העבר ולשנותו כפעולה של מחאה או התעמתות. בה בעת הענקת המצלמה לנשים של דגה נהפכת לאקט, שאפשר לכנותו טיפולי, כמו שהיא עושה לא פעם

³⁶. מתוך ריאיון בין המחברת לבין מיכל היימן, 16 בספטמבר 2014, תל אביב.

8 – מיכל היימן, אני הייתי שם (אדגר דגה), 2001 –
 2005, רדי מייד מעובד וחותמת דיגיטלית, 60x48 ס"מ
 אוסף האמנית. © מיכל היימן.



I WAS THERE

ביצירותיה.³⁷ היבט זה עולה מעוד מרכיב מרכזי, שחוזר בסדרה כולה, והוא: הכיתוב: I WAS THERE – אני הייתי שם. חזרתה של חותמת זו מציגה את הזדהותה של היימן עם הדמויות: אני הייתי שם. גם אני אישה החווה את הפערים המגדריים, את יחסי הכוחות, את המבט המציץ.³⁸ היימן רואה בעצמה מי שמורה על עוולות חברתיות באמצעות יצירתה, וברבד מי שמבקשת לפרוק מטען אישי וחברתי בהקשר עכשווי, וכך מציגה קשר דו-כיווני בין הדמויות לבינה, מצב של הזדהות והכלה הדדיים.³⁹ כך אפשר לראות את חשיבות המבט ואת כוחו בעיצוב החוויה האומנותית ביצירות של שני האומנים. באמצעות המצלמה היימן ממשיכה את המהלך שהתחיל דגה, משכללת את השיח, והופכת דיון סמוי לגלוי.

³⁷ היימן מרבה לעסוק בשאלות על פסיכואנליזה, ולדון באומנות כמרחב בעל אופי טיפולי בדומה לחדר טיפולים אינטימי, המבקש לחשוף את הלא-מודע בה בעת שהוא מציף עולות חברתיות ומגדריות. הגבולות שבין אומנות, צילום וטיפול מתערערים בצורה הבולטת ביותר בסדרת העבודות "MHT", ראשי התיבות של Michael Heiman Test, הכוללת עבודות המבוססות במידה רבה על מודלים של אבחון פסיכולוגי, שמשלבים צילומים, שיצרה או אספה. להרחבה על מקומה של הפסיכואנליזה ביצירותיה של היימן:

מרדכי עומר, "לרתום את הציור פעם נוספת לשירות המחשבה: מיכל היימן ומרסל דושאן", בתוך **מיכל היימן: התקפות על חיבור**, עורך: מרדכי עומר (תל אביב: מוזיאון תל אביב לאומנות, תשנ"ח, 2008), 15–30; מיכל בן נפתלי, "גם אני הייתי שם: אומנות ופסיכואנליזה", בתוך **מיכל היימן: התקפות על חיבור**, עורך: מרדכי עומר (תל אביב: מוזיאון תל אביב לאומנות, תשנ"ח, 2008), 54–59.

³⁸ מתוך ריאיון בין המחברת לבין מיכל היימן, 16 בספטמבר 2014, תל אביב.

³⁹ יחסי גומלין והדדיות זו מקבילים לשימוש הטיפולי בהזדהות השלכתית (Identification Projective), מונח שטבעה הפסיכואנליטיקאית מלאני קליין. ראו: נעמי ענר, "הגישה הקלייניאנית היום", בתוך **מלאני קליין**, עורכת: חנה סגל (תל אביב: עם עובד, תשנ"ח, 1998), 9. להרחבה על הגישה הקלייניאנית ביצירותיה של היימן ראו: תמרה אברמוביץ', "אני הייתי שם" (עבודת גמר לחואר שני, האוניברסיטה העברית, 2014), 45–55.

9 - אדגר דגה, תפנים
(האונס), 1868-1869,
שמן על בד, 81.3x114.3
ס"מ

מוזיאון פילדלפיה לאמנות;
אוסף הנרי פ. מק'אילני, לזכר
פרנסיס פ. מק'אילני
(10-26-1986).



נקודות ההשקפה בין האומנים עולות בעבודה מאוחרת יותר של היימן משנת 2008, ובה בחרה להתכתב עם יצירה פחות מוכרת של דגה – תפנים, הידועה גם בשם האונס (תמונה 9). דגה השלים את היצירה כבר ב־1869, אך הציג אותה לראשונה רק 35 שנים לאחר מכן. הדבר תמוה, וחוקרים שונים ניסו להסבירו במרוצת השנים.⁴⁰ מצד ימין ניצב גבר זקוף, שרגליו פסוקות בפסוק מלא ביטחון, ידיו נעוצות בכיסי מכנסיו, והוא נשען על הדלת – הפתח היחיד של החדר, וכך חוסם בגופו את היציאה. הוא אפוף צל כבד, המתמזג בחשכה השוררת בחדר. מבטו של הגבר מופנה אל האישה הנמצאת במרחק ממנו, אשר יושבת בגבה אליו, עוטה כותונת קלה לגופה, החשוף למחצה. היא מגבת את פניה, שקועה בהרהוריה, אינה מביטה בו. אף על פי שההפרדה ביניהם ברורה, כובעו של הגבר נמצא בחלקו השמאלי של הציור, ומעיד על שליטתו במרחב. בסקירת המרחק שבין הגבר לאישה עינינו נעות מהדלת אל הבגדים שעל המיטה ולכתמי הדם, המובילים את המבט לבגדים השמוטים על הרצפה, משם לקופסת כלי התפירה, המונחת על השולחן, והפתוחה לרווחה, ולבסוף לכתפיית הכותונת השמוטה. כל אלה מספרים אולי את מה שאירע בחדר, ומרמזים על חשיפה כפויה, על פריצות ועל אלימות.

ויכוח מתמשך ניטש בין החוקרים באשר לדמויות, לטיב הקשר ביניהן ולמקום ההתרחשות, ולא בכדי כינה אותה תאודור רף (Reff): "the most puzzling of Degas's major works".⁴¹ אך למרות חילוקי הדעות יש הסכמה גורפת באשר לאופייה המטריד של היצירה ולעיסוקה ביחסי כוחות מיניים כפויים.⁴² הסכמה זו קשורה לכותרת האונס, אשר לא נתן לציור האומן, אלא הוצמדה ליצירה עם הצגתה. הוא לא התנגד לכותרת החלופית, או לטענה שאונס הוא נושא היצירה, אף על פי שהשם הרשמי שבחר בו היה Interior, פנים או תפנים.⁴³ בצורה זו כיוון דגה את נקודת מבטנו למרחב הפרטי, הסגור, האינטימי, שעבר תהליך של חילול. כמו שראינו, דגה היה ידוע בתור אומן שעסק עיסוק נועז בשאלות מורכבות מבחינה מגדרית,

⁴⁰ Susan Sidlauskas, "Resisting Narrative: The Problem of Edgar Degas's Interior," *The Art Bulletin* 75, 4 (Dec. 1993): 671.

⁴¹ Theodore Reff, "Degas's 'Tableau de Genre'," *The Art Bulletin* 54, 3 (Sep. 1972): 316.

⁴² Sidlauskas, "Resisting Narrative," 673.

⁴³ Reff, "Degas's 'Tableau de Genre'," 316-317.

אתית וחברתית, הכוללות בתוכן גם שאלות על המבט המציף: רואה הכול, אך בלתי נראה, נמצא בפנים ובחוץ בו זמנית. כמו בלש הוא מתעד את שאירע במרחב.⁴⁴

אולי בגלל העיסוק בנושא כה טעון החליט דגה להמתין בטרם החליט לחשוף את היצירה לקהל. ייתכן שבדיוק מאותה הסיבה בחרה היימן להתייחס אליה ביצירתה חצייה: דגה/תפנים: האונס (1868-1869) (תמונה 10). היימן מפצלת את הדימוי לשתי סצנות נפרדות, ואותן היא גם ממסגרת בנפרד. חצייה זו, שראשיתה כבר ביצירה של דגה, שהציב את השניים במרחק רב זה מזה, מוקצנת כאן למהלך פשוט של חציצה בין הדמויות כמילוי משאלה להניע את הזמן אחורנית ולהגן על האישה – להרחיק אותה מהתוקף. במראה התלויה על הקיר מול הצופה נראות שוב פניה של היימן עם המצלמה, ומבטה המופתע מנכיח את יסוד הטראומה המינית הגלומה בציור. שוב נראות פניה מתוך הרצון לחזור אל האירוע הקשה, לפרש אותו דרך עיניה ולאפשר לצופה לחוש את הזעזוע למול הסצנה המטרידה.

10 - מיכל היימן,
חצייה: דגה/תפנים:
האונס (1868-69), 2008,
רדי מייד מעובד וחותמת
על שקפים בחור שתי
קופסאות אור, 57.5x80
ס"מ כ"א
אוסף האמנית. © מיכל היימן.



החותמת על גבי יצירה זו: SUBJECT UNKNOWN גם היא פתוחה לפרשנות. מצד אחד אפשר לתרגם את החותמת נושא לא ידוע, וזו דרכה של היימן להתייחס לאניגמטיות המאפיינת את היצירה ולסוגיה "היה או לא היה?". מצד אחר אפשר לקרוא את החותמת "סובייקט לא ידוע", וכשאלתה של היימן: מיהו הסובייקט – דרך אילו עיניים אנו חווים את הסצנה? האם דרך עיני הקורבן? האומן? האומנית? או אולי הצופה? אי הוודאות והקצוות הפתוחים שמשאירה היימן שוב מזמנים מבט ביקורתי מול עוול חברתי, שממשיך את המהלך שהתחיל דגה, וכולל עימות של הצופה עם תכנים מורכבים.

סיכום: דו-קרב ודו-שיח

ברצוני לחזור לשאלה שעימה פתחנו את הדיון: מדוע אומנים מצטטים את אומני העבר הגדולים? וכיצד נוכל להגדיר פעולה זו בצורה טובה יותר, שתסייע לנו במפגשים שבין אומן "חדש" לבין אומן "ישן". לאחר שהבחנו בצד השווה שמוצאת היימן עם דגה, ניכר שפעולת הציטוט מאפשרת לה להעצים מודעות

⁴⁴ Perhaps he [Degas] saw his role as similar to that of the 'detective camera. ' [...] What is the difference between the painter and the detective [...] who searches out images, records them and judges them against the norm? ". Bershad, "Looking, Power and Sexuality," 102-103

11 - גוסטב קורבה (Gustave Courbet, 1819–1877),
 מקור העולם, 1866, שמן על בד, 46x56 ס"מ
 מוזיאון האורסיי, פריז (RF 1995 10).



12 - אורלן (ORLAN, b. 1947), מקור המלחמה, 1989,
 הדפסת צבע על אלומיניום, 46x55 ס"מ
 באדיבות האמנית. © ORLAN



לסוגיות חברתיות-מגדריות: בעבר ובהווה. ואכן, אין זה מפתיע שאומניות משתמשות ביצירות מופת כדי לעורר שיח מגדרי בשל כוחן כסימנים הנושאים בחובם מיתוסים תרבותיים. כך, למשל, האומנית אורלן ציטטה את הציור מקור העולם של גוסטב קורבה (תמונה 11) ביצירתה מקור המלחמה (תמונה 12) כדי לדון בהשוואה בין גבר לאישה: האישה בוראת חיים, והגבר בורא אלימות ומוות.

גם הכרזה המוכרת של קבוצת "בנות הגורילה" (תמונה 13) מתכתבת עם אומן מופת כדי לצאת נגדו. פני האודליסק הגדולה, שצייר אנגר (תמונה 14), מוחלפות בראש של גורילה – סמל הקבוצה, ולצידו הטקסט: "האם נשים צריכות להיות עירומות כדי להיכנס למוזיאון המטרופוליטן? פחות מ-4% מהאומנים בגלריות לאומנות מודרנית הן נשים, אבל 76% מהעירום הוא נשי". המשפט, המשקף את העמדה הפמיניסטית המובהקת של הקבוצה,⁴⁵ יוצא נגד יצירתו של אנגר, המציג את האישה העירומה אובייקט תוך כדי עיוות גופה כדי שיתאים לאידיאל היופי התקופתי. השפה שבה עושות שימוש אורלן ובנות הגורילה היא שפת מאבק, שימוש ביצירות המופת כדי לצאת נגדן ונגד מה שהן מייצגות.

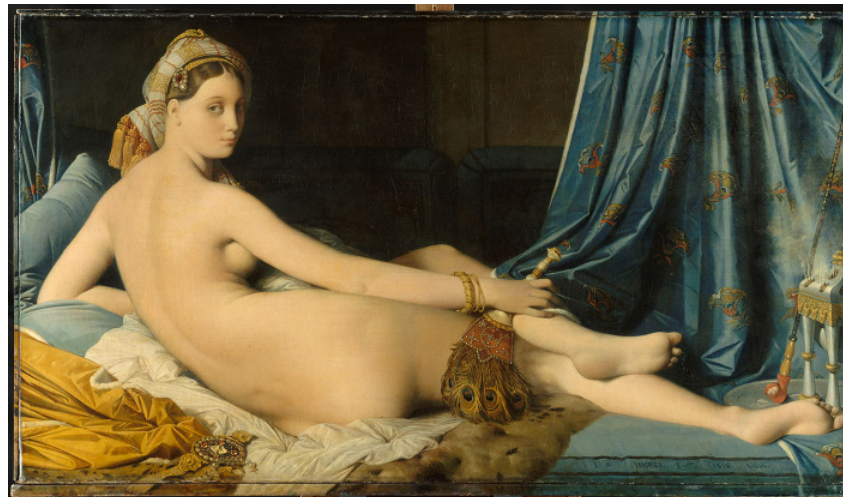
השימוש במתודה של ציטוט לשם העברת ביקורת נהפך לכלי מקובל בעידן המודרני, ושימוש אומנים רבים במאבק בין-דורי כדי לעורר דיון על המתח שבין קאנון מול שוליים, חדש מול ישן. כמו שאומנים כמו מלביץ', דושאן ווורהול השתמשו בדמותה של המונה ליזה כדי לצאת (נגדה ו)נגד מה שהיא מייצגת, כך גם השימוש בציטוט ביצירה של בנות הגורילה מבטא אקט של מרד, שכונה לרוב "ניכוס". מונח זה, שהוא חלק מרכזי בטרמינולוגיה בתחום, מבטא פעולה אקטיבית של קביעת בעלות על יצירה מוקדמת לשם מניעים

⁴⁵ Frida Kahlo, Kathe Kollwitz, "Guerilla Girls," Art Journal 70, 3 (fall 2011): 113–114; Karla Mantilla, "Women Artists sue New York Museums," Off Our Backs 28, 4 (April 1998): 3.

13 – בנוח הגורילה
(Guerrilla Girls),
Do Women Have To Be
Naked To Get Into the
Met. Museum?, 1989
הדפס משי, 28x71 ס"מ
באדיבות האמניות.
Guerrilla ©
Girls, courtesy:
guerrillagirls.com



14 – ז'אן אוגוסט דומיניק
Jean-Auguste-
Dominique Ingres,
(1780-1867),
האודליסק הגדולה, 1819,
שמן על בד, 91x162 ס"מ
מוזיאון הלובר, פריז (RF)
1158). צילום: טיירי
לה-מאג'. © RMN-Grand
Palais / Art Resource,
NY. Photo Thierry Le
Mage.



ברורים, שאינם עולים בקנה אחד עם המשמעות המקורית, כך לפי הגדרתו של רוברט ס' נלסון (Nelson).⁴⁶ הגדרה זו נוגעת לשימוש במיתוסים החזותיים בצורה שנועדה לשנות את סמליותם ולצקת לתוכם משמעות חדשה.⁴⁷ לכן, אין זה מפתיע שפעמים רבות הניכוס כרוך במה שמכונה בפסיכואנליזה "רצח אב".

למוטיב רצח אב כדרך להבניה חברתית, תרבותית ועצמאית הגיב זיגמונד פרויד (Freud), אבי הפסיכואנליזה, כבר בתיאור התפתחות הילד והתסביך האדיפלי.⁴⁸ חשיבות התסביך האדיפלי בדיונונו כאן באשר ליצירות מופת מכוננות קשורה בהרחבת הקונפליקט והשלכתו על המרחב התרבותי והחברתי, כמו שעולה במסות של פרויד טוטם וטאבו מ-1913,⁴⁹ ו"לסוגיית השקפת העולם", שפורסמה בספר התרבות והדת ב-1931-1932.⁵⁰ בהתבסס על כתבי פרויד אפשר לומר שבמרחב התרבותי נמצא קונפליקט שמהדהד את היחסים בין הילד להוריו: נוכחות אבהית-אומן מופת מגבילה ומרסנת את הפרט – האומן העכשווי. ולכן כדי להגיע

⁴⁶ Robert S. Nelson, "Appropriation," in *Critical Terms for Art History*, Eds. Robert S. Nelson and Richard Shiff (Chicago: University of Chicago Press, 2003), 162.

⁴⁷ שם, 164.

⁴⁸ Sigmund Freud, *The Ego and the Id* (London: Hogarth Press, 1942).

על פי פרויד, מדובר בקונפליקט של אהבה ושנאה ביחס לאב, שכן הילד אוהב את אביו, אך בה בעת הוא רואה בו איום, שיש לסלקו, על הבלעדיות של הקשר בין הילד לבין האם.

⁴⁹ זיגמונד פרויד, טוטם וטאבו: התאמות אחדות בין חיי הנפש הפראים ושל הנוירוטיים, תרגום: רות גינזבורג (תל אביב: רסלינג, תשע"ג, 2013).

⁵⁰ זיגמונד פרויד, "לסוגיית השקפת העולם", תרגום: רות רמות, בחוך התרבות והדת (תל אביב: ספריית פועלים, תש"ס, 2000), 7-30.

לאוטונומיה יש לרצות את האב רצח סימבולי, וכך להפנים אותו.⁵¹ כשבוחנים את שדה האומנות, יש תחושה של יראה וכבוד מול יצירות מופת ואומנים דגולים, שמזמנת מצד אחד רצון להמשכיות ומצד אחר צורך ב"רצח אב", המבטא את התשוקה ליצור דבר מקורי, ולהצדיק את הקיום בשדה האומנות.

ואולם, אם נתבונן ביצירותיה של היימן מול אלו של האומניות שהוזכרו לעיל, נראה הבדל ניכר. בכרוזה של "בנות הגורילה" נעשתה פעולת ניכוס – הסתרת פניה של האישה במסכה המטלטלת את הצופה, שמבין שמטרתה ליצור סמל שונה בתכלית מזה שחזה האומן עת שצייר את האישה העירומה. גם הטקסט והצבעוניות העזה מגויסים בשביל ביקורת. היימן אינה מנסת את יצירותיו של דגה, וגם אינה מבקשת לבטל אותו. למרות השימוש בטכניקת קולאז' דומה יצירותיה חפות משימוש בשפת ניכוס שיש בה מאבק. היא פונה אל הצופה ומזמינה אותו להביט בעבר בצורה שאינה מבטלת את האומן המוקדם או את המסר המקורי.

השותפות של היימן עם דגה ועם דמויות ציוריו מדגימה ציטוט שאינו נופל תחת כותרת הניכוס, ואינה מבטאת מערכת פטריארכלית של "רצח אב". היא מחזקת את התחושה שהציטוט אינו מושגת בהכרח על איקונוקלזם, אלא על המשכיות ועל הזדהות. הבחירה במערכת יחסים כזו עם יצירות מופת והסלידה ממערך שהוא פטריארכלי במהותו מסבירים את העמדה הטיפולית של היימן, והיא נמצאת בזיקה עם טענה חברתית כוללת, המציעה אימוץ תכונות "אימהיות" כפרקטיקה אנושית המקבלת ביטוי בכלל תחומי החיים, ובפרט בהבניה חברתית: "[פרקטיקה] האימהות כעיקרון אנושי, חברתי, פוליטי וכלכלי, כתרבות חלופית של מערכת ערכים".⁵² גישה זו, שמקבלת מקום חשוב בשיח הפמיניסטי בימינו, מבקשת להחיל נקודת מבט אימהית על סיטואציות בין-אישיות וקהילתיות כמענה לפטריארכליות, המאפיינת את תרבות המערב. נקודת מבט זו מסייעת לנו להבין את עמדתה של היימן מול האומנות ומולנו כצרכני אומנות. המונחים הפרוידיאניים אינם מסבירים את פעולתה, ונראה שדווקא מודל נשי/אימהי מסייע בהבנת עמדתה, ואולי בהבנת משיכתם של אומנים כה רבים לפעולת הציטוט כמענה לצורך בשותפות מכילה.

בהמשך לכך, ליאו שטיינברג (Steinberg) ניגש לסוגיית השימוש החוזר ביצירות במבוא לספר אומנות על אומנות.⁵³ בניסיונו לנסח את אופי השימוש ביצירות עבר ולסווג אותו תחת הגדרה ברורה, גם הוא נתקל בבעייתיות המושגים הקיימים בשדה המחקר: "פלגיאט", "ניכוס" ו"השאלה",⁵⁴ ומבקש להותיר את מערכות היחסים פתוחות יותר לפרשנות. בדומה לאמור לעיל, שטיינברג מדגיש את כוחו של האומן העכשווי, שאינו מבוסס על מחיקה או על ניכוס, אלא על חשיבותו בתור "מכונת זמן": "האומן לא לקח או

51. התייחסות לתאוריה הפסיכואנליטית של פרויד בכל הנוגע ליחסים בין-דוריים באומנויות היא חלק בלתי נפרד מהמחקר. אחד המחקרים הבולטים ערך הרולד בלוס, מבקר וחוקר בתחום השירה, אשר עסק בשאלות של השפעה אומנותית בין-דורית, כמו שעולה בשירה: (New-York: Oxford University Press, 1997), 8. and Oxford: Oxford University Press, 1997), 8. בלוס דן בקשר הבלתי נמנע שבין המשורר העכשווי לבין המשורר שקדם לו, ששרד בהיסטוריה ונחקק בתודעתנו. "השיר הוא תמיד מישו אחר, אב קדמון", כתב בלוס. "כדי שהשיר יוכל להתקיים, המשורר חייב לפרש שלא כראוי את האב [...] כלומר לשכתב את האב. אבל מי ומה הוא האב (המשורר) הזה? [...] זהו הקול שלא יכול לגווע, משום שהוא שרד את המוות – המשורר המת חי בתוך המשורר". ראו: Harold Bloom, *A Map of Misreading* (New-York: Oxford University press, 2003), 19.

52. אראלה שדמי, "אימהות: בין תוהו, כשלים, קסם וחזון", בתוך דרך אס, עורכת: אראלה שדמי (תל אביב: רסלינג, תשע"ה, 2015), 43-44. הספר, הכולל את מאמרה של שדמי ועוד לקט מאמרים, מציע בחינה מחודשת של אופי החברה המערבית וכינון מחודש של עקרונות מטריארכליים בתוכה ממכלול תפיסות עולם פוליטיות, כלכליות, אקולוגיות ו-חיות.

53. Leo Steinberg, "The Glorious Company," 8-31.

54. שם, 21-23.

השאל כדי ללעוג או להתנגד, הכתיבה המחודשת נעשתה מתוך הוקרה ואהדה, כדי לתת לאומן-העבר מה שנחוץ לו יותר מכל: מושב בשורה הראשונה, נסיעה בחינם לעולם המודרני, חיים מחודשים".⁵⁵ עמדה זו מאפשרת לפרש את המפגש המחודש עם "מיתוסים" משולש היחסים שנוצר בין יצירה, יוצר וצופה, המציג רב־שיח ולא דו־קרב. נוכחותו של דגה מאפשרת להיימן להדגיש שכמוהו גם היא עסוקה בראייה חברתית, בשימוש באומנות כמראה למציאות ובחשיפת תכנים מורכבים הנוגעים למערכות יחסים וכוח, המתבססים על סוגיית המבט. תכנים אלו הם ממכלול התרבות שאליה משתייכות הרקדניות והאישה היושבת בבית הקפה, שאליה שייכים דגה והיימן ושאליה שייכים גם אנחנו.

Sharing the Gaze: Michal Heiman and Edgar Degas

Tamara Abramovitch

The Hebrew University
of Jerusalem

Michal Heiman (born 1954) and Edgar Degas (1834-1917) never met. Degas died in Paris, 37 years before Heiman was born in Tel Aviv. However, their works "met" in 2001, when Heiman decided to put her own photographic self-portrait into Degas's painting of a rehearsal room of a ballet lesson. In this article, based on my MA thesis, I want to discuss this unique dialogue, created between a contemporary artist and the master painter of the 19th century.

In order to delve into the dialogue's nature, its power and its interpretations, this article presents three aspects of it. The first is to understand and formulate the process of "quoting" in Heiman's creation and as it exists in contemporary art fields in general, and which has never received sufficiently clear conceptualization. The basic semiological understanding of the action of quotation emphasizes the power of masterpieces as signs or symbols in the visual field, and emphasizes past artists as mythic symbols, creating relationships outside of space, geography or time.

Secondly, in order to understand the specific example of the mythic language in Heiman's works, a better understanding of the paintings by Degas is required, as well as his artistic statement and how his works were received in his own time and after his death. Finally, it is important to explore Heiman's intention: why does Heiman expose the contemporary viewer to this specific masterpiece?

The interaction between the two artists within the act of "quoting" leads us to the artists' common language, based on the gaze, seeking to express their role as social activists and as responsive to reality around them. Degas drew his dancers from a critical perspective on Parisian life and exposed its dark side, that included exploitation and prostitution, through the role of the voyeur. Heiman looks at the dancers from a contemporary point of view, with the help of an intrusive camera, in order to connect with Degas' gaze and in the belief that art can take us back in time in order to be active in our own life.

מזלזל

כתב עת לתלמידי מחקר
במדעי הרוח

עורכים:

אנאבלה אספרנסה, שרגא ביק, אלה טוביה,
אדם יודפת, שחר ליבנה, דנה שחם

גיליון 3, קיץ 2019

האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



בית ספר ג'ק, ג'וזף ומורטון מנדל
ללימודים מתקדמים במדעי הרוח

מועצת המערכת:

פרופ' ישראל יובל – יו"ר, פרופ' זאב הרוי,
פרופ' אנה בלפר־כהן, פרופ' רינה טלגס,
פרופ' אדוין סרוסי, פרופ' אילנה פרדס,
פרופ' מנואלה קונסוני

מזכירת המערכת: מיכל גולדשטיין

עיצוב גרפי: רונן אידלמן

עריכה לשונית: הדר פרי

עריכה לשונית באנגלית: לי צ'יפמן

על הכריכה: מיכל היימן, אני הייתי שם (אדגר דגה),
2001–2005, רדי מייד מעובד וחותמת דיגיטלית,
60X48 ס"מ, אוסף האמנית. © מיכל היימן.

<http://mandelschool.huji.ac.il/מוזה>
muza.journal@gmail.com

בהוצאת מערכת מוזה, בית ספר מנדל ללימודים מתקדמים במדעי
הרוח, האוניברסיטה העברית בירושלים, ירושלים 91905

ISSN: 1708–2617

תחת רישיון

Creative Commons ([CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)) 2019

תוכן העניינים

אהרן גלצר	"ולא תחניפו את הארץ" – על אשמת הארץ בהסתרת דם הנרצח	6
דניאל להמן	אפוקליפסה של משבר נוצרי: אלגוריה קדושה של יאן פרובוסט בתגובה לראשית הרפורמציה	20
מיה פרנקל טנא	הסדרה המונומנטלית באומנות העכשווית: פרקטיקה נצחית ביצירתם של און קווארה ורומן אופלקה	38
גיא פרחי	אהבה בימי פרותזה: יחסי סובייקט-אובייקט ברומן יומן הסנונית	54
תמרה אברמוביץ'	מבטים מצטלבים: מיכל היימן משוחחת עם אדגר דגה	69
יעל גולן	"בבית הדין הזה מדברים בעברית"? חתרנות לשונית בסרט גט: המשפט של וויאן אמסלם	86
	תקצירים באנגלית	103
	שער באנגלית	165