

פרספקטיבה של פרספקטיבה: צייר מצייר צייר מצייר מודל

עידית ענתבי

ציירים רבים ציירו ציורים שנושאים 'צייר מצייר מודל'. ככלל, ציורים המתארים צייר מצייר מעניינים אותי משום שהם מאפשרים הצצה אל עולמו של הצייר. בציורים אלו הצייר מתאר את תנאי עבודתו, את תהליך הציור ואת האמצעים שבעזרתם הוא מצייר. אפשר להתייחס לציורים אלו כאל דיוקן עצמי, המצביע על האופן בו הצייר תופס את עצמו, את מעמדו ואת תפקידו כצייר.

יתרה מזאת, מהיותם מייצגים את תהליך הציור, קרי את תהליך הייצוג, אפשר להתייחס אליהם ככלי לבחינת תהליך זה. קריאה פרשנית כזו רואה בציור המתאר צייר מצייר מניפסט של הצייר על אודות הציור וניתן ללמוד ממנו על הפרספקטיבה התיאורטית של הצייר. אפשר להתייחס לציורים אלו כשיח ויזואלי בו ציירים נותנים צורה למה שבשבים הוא "הרעיון של הציור", תוך שהם שואלים שאלות על יכולתו של הצייר לייצג ועל היחסים בין בדיון למציאות. צייר המצייר מודל, לרוב צייר-גבר המצייר מודל-אישה, מציג דימוי נשי, ממנו ניתן לבדוק את יחסו של הצייר אל המודל ואת תפיסתו את מעמדה, תפקידה וחשיבותה של האישה. בציורים אלו הרובד המגדרי הופך למרכזי. ציורים המתארים 'צייר מצייר מודל', מכילים את שני המישורים.

במאמר זה אבדוק את הפרספקטיבה התיאורטית שמציג דירר ברישום המתאר צייר מצייר מודל (תמונה מס' 1), כאשר סיפורו של בלזאק "יצירת המופת הנעלמה" והאיור של פיקאסו לסיפור זה (תמונה מס' 2) משמשים אותי כבסיס פרשני.

הסיפור "יצירת המופת הנעלמה" עוסק בנושא של 'צייר המצייר מודל'. בסיפור זה, הנחשב כהצהרה על משנתו האסתטית¹, בלזאק מתמודד עם סוגיות שהעסיקו אותו כיוצר: שאלות העוסקות במהות היצירה, ביחסי יוצר ויצירה וביחסי צייר ומודל.

¹ Geoppert, עמ' 61.

הסיפור של בלזאק מתרחש במאה ה-17. בלזאק בן המאה ה-19 אינו שואף לשחזר את לבטי האמן במאה ה-17, אלא לעסוק בנושאים הקרובים ללבו שלו. ההתייחסות לעבר הרחוק ולמדיום אחר מאפשרת לבלזאק נקודת מבט אובייקטיבית יותר ונותנת דרור לדמיונו ולחופש ביטוי².

במרכז העלילה עומד פרנהופר, צייר בעל יכולות מופלאות הנמצא לקראת סיום יצירתו "הסוררת היפה", עליה עבד במשך שנים. מלבד פרנהופר, שהוא יציר דמיונו של בלזאק, הדמויות בסיפור הן דמויות של ציירים ידועים בתולדות האמנות: פורבוס³ וניקולא פוסן⁴.

בחלק הראשון של הסיפור, פרנהופר בוחן את ציורו של פורבוס "מריה הקדושה" ומעיר הערות. ביקורתו קונסטרוקטיבית ואיננה קנטרנית. יתרה מזאת, פרנהופר מתרגם הלכה למעשה את עקרונותיו ומאשש אותם כאשר בכמה משיחות מכחול וירטואוזיות הוא מחזק את אשליית התלת ממד. הציור, שהיה ציור טוב, הופך ליצירה מעוררת השתאות. הערותיו של פרנהופר נשענות על גישה הרואה בחיקוי הממשות אידיאל אמנותי. פרנהופר מבקר את פורבוס על שאין הוא מציג את האמת: "קווי המתאר שלך הם שקר, הם אינם מתלכדים ואינם מציעים דבר מלבד את עצמם", וגם על שלא עלה בידו להשיג את "קסמם המתעתע של משחקי האור והצל" ואת "האחדות, המשקפת יסוד מיסודות החיים"⁵. אמנם, אומר פרנהופר, הפרספקטיבה נכונה ודמות האישה מועתקת נכון מהטבע. לכאורה, היא נפלאה, אך לא די בלצייר נכון דמות ולהניח "כל דבר במקומו על פי חוקי האנטומיה"⁶. פרנהופר מסביר שייעודה של האמנות בהבעה של הטבע ובבריאתה של המציאות מחדש. התיאור שלו רצוף מטפורות הקשורות במעשה הבריאה, הוא מתאר את האמן הטוב כמי שאמור לייצור ממשות, לחון את דמויותיו בתנועה ולהפיח בהן חיים.

החלק השני מתרחש כמה חודשים לאחר מכן. פרנהופר עובד מזה שנים על יצירת המופת שלו, בה הוא מנסה ליצור דמות נשית המצטיינת ביופי נשגב, דמות שהיא פרי רוחו ומכחולו.

² רוזן אלישבע, אחרית דבר אצל בלזאק עמ' 174.

³ פרנס פורבוס (1569-1622), צייר פלמי שמונה לצייר בחצר המלוכה הצרפתי בימיו של אנרי הרביעי.

⁴ ניקולא פוסן (1594-1665), אחד מגדולי הציירים הצרפתיים מן האסכולה הקלאסית.

⁵ בלזאק, עמ' 13.

⁶ שם, עמ' 12.

פרנהופר מיואש, משום שעדיין לא השלים את יצירתו. הוא מחפש מודל נשי מושלם, על מנת להשוות את יצירתו עם הטבע. פוסן ופורבוס מציעים לו עסקת חליפין: אהובתו של פוסן העונה לאידיאל היופי של פרנהופר תדגמן עבורו, ובתמורה הם יזכו לצפות ביצירת המופת. העסקה יוצאת לפועל, וכאשר נגלית לפנייהם יצירת המופת, הם מופתעים לגלות שאין הם רואים דמות נשית אלא ערפל חסר צורה, צבעים מגובבים בערבוביה מוקפים המוני קווים, ורק באחת הפינות מבצבצת רגל שופעת חיים. הסיום טראגי: פרנהופר המתפכח מאשלייתו, מת עוד באותו לילה לאחר ששרף את ציוריו. השאיפה לשלמות והחיפוש אחר המוחלט מכלים את פרנהופר ואת יצירתו.

דמות האמן בספור זה, המתמקדת בפרנהופר, קשורה קשר הדוק למשנה האסתטית שהעסיקה את בלזאק – המימזיס, חיקוי המציאות⁷. בלזאק עסק בכתיבה ספרותית ריאליסטית. הוא כתב מערכת רומנים, "הקומדיה האנושית", שמטרתה ליצור תמונה מדויקת של החברה הצרפתית, יצירה העוסקת בנורמות חברתיות ותרבותיות, בהשקפות אידיאולוגיות ובהיבטים פסיכולוגיים.

הרעיון שהאמנות היא מימטית עומד בבסיס האמנות המערבית. ציירים לכל אורך השנים, שאלו מה פרוש הדבר לייצג או לחקות את הטבע ובמקביל עסקו בחיפוש אחר חוקים שיבטיחו נכונות צורנית מרבית בתיאור, כך שיצירת האמנות תייצג נאמנה את המציאות ותהיה התאמה בינה לבין מראה העיניים. חוקים אלו הם מה שאנו מכנים פרספקטיבה. חוקים אלו מאפשרים לצייר השואף לחקות בציורו את הטבע ליצור צורה אשלייתית המתרגמת תלת ממד לדו ממד, באופן שתיווצר אצל הצופה אשליה של מרחב בעל עומק. חוקי הפרספקטיבה לוקחים בחשבון את האופן בו עין האדם מעוותת את צורתה האמיתית של המציאות.

פרנהופר המנסה לממש את האידיאל המימטי, מתייחס אל הצייר כמי שמסוגל לברוא עולם. דמות האמן, כפי שהוא רואה אותה, היא דמותו של פיגמליון, הפסל שיצר פסל אישה כה

⁷ רון אלישבע, אחרית דבר אצל בלזאק, עמ' 176.

מושלם עד שיכול היה באמצעות כוחה של ונוס להפוך אותו לאישה חיה. פרנהופר מנסה להסיר את המחיצות שבין הציור לממשות "אין זה ציור על בד, זו אישה! אישה שעמה אני בוכה, צוחק, משיח ומהרהר"⁸. פרנהופר מתייחס אל האישה יציר כפיו כאל אשת חיקו, כאהוב אל אהובתו.

פרנהופר דוחף את מושג המימיזיס אל הבלתי אפשרי, בעיניו סוד החיקוי המוצלח של המציאות איננו טמון בהעתקתה אלא בבריאתה מחדש. תפיסה זו של פרנהופר מעוגנת בהגותו של איש הרנסנס פדריקו צוקארי⁹, הרואה את פעולתו של האמן כמעשה בריאה ומוצא הקבלה בין האמן המעצב את יצירתו לבין האל המעצב את עולמו. חיפושו של פרנהופר אחר מימושו המושלם של האידיאל המימטי מדגים את הפרדוקס של אידיאל זה. מימוש האידיאל המימטי משמעותו ביטול ההבחנה בין בדיון למציאות, זה יכול להתאפשר רק כאשר הבדיון נעשה להזיה. רק בחזון התעתועים של פרנהופר, יכול להתממש האידיאל המימטי. בעזרת פורבוס ופוסין, פרנהופר מתפכח, האשליה שניתן לממש את האידיאל המימטי מתנפצת ופרנהופר אינו יכול להתמודד עם ההכרה שיצירת המופת של המימיזיס, מתוך הגדרתה, אינה יכולה להתממש אלא בהזייתו. בלזאק, מתוך שאיפתו וניסיונו ליצור אשליה של מציאות, יצירה בדויה המחקת את החיים ובונה עולם הדומה בעקרונותיו למציאות, שולל את האפשרות למימושו של האידיאל המימטי ושואל על מידת האפשרות של האמן לברוא עולם בדיוני הדומה לעולם הממשי.

בלזאק כתב על ציירים ידועים שפעלו בשלהי המאה ה-16 וראשית המאה ה-17 ואני הולכת עוד כמאה שנה אחורה בזמן, אל אלברכט דירר¹⁰ שפעל בראשית הרנסנס ותחילת העיסוק בפרספקטיבה.

שאלת המימיזיס, הן באופן תיאורטי והן באופן מעשי, העסיקה את דירר. דירר עסק בעשייה אמנותית מגוונת (ציורי שמן, הדפסים, רישומים, חיתוכי עץ, תחריטים וצורפות) ובכתיבת

⁸ שם, עמ' 27.

⁹ ספרו "האידיאה של הצייר, הפסל והאדריכל" פורסם ב-1607. ברש 1982, עמ' 26.

¹⁰ דירר (1471 – 1528), צייר ואיש אשכולות גרמני, בשל רבגוניותו וחידושיו בתחומי האמנות והמחקר התיאורטי כונה גם "ליאונרדו של הצפון".

ספרים. בספריו הוא שילב את הידע המדעי שלו במתמטיקה ובגיאומטריה עם האמנות ועסק בנושאי פרספקטיבה ופרופורציות, ארכיטקטורה וביצורים. יחד עם זיקתו המדעית והתלהבותו מהניסוחים המתמטיים של הפרספקטיבה והפרופורציות האנטומיות של הוגים ואמנים מן הרנסנס האיטלקי כמו אלברטי וליאונרדו, הוא הושפע מהתפיסה הגרמנית שהדגישה את הנפש כמקור חשוב ליצירה. לפי תפיסתו היצירה האמנותית איננה מעוגנת רק בהתבוננות ובחקר הטבע, שאותו מחקה האמן על פי כללים של תורת המדידה, אלא מקורה של היצירה האמנותית נובע גם מתוך נפשו של האמן.¹¹

בספרו "הוראות המדידה"¹², מופיע איור (תמונה מס' 1)¹³ המדגים כיצד צייר מצייר מודל נשי עירום באמצעות עזרים טכניים. על פניו, האיור הוא טכני ומתאים לעיסוקו המדעי של דירר באמנות.¹⁴

אך, יש משהו מטריד בבחירה של דירר לצייר אישה בתנוחה ארוטית באיור שכוונתו להדגים כיצד צייר רושם. המודל העירומה מעוררת סקרנות באשר לאפשרותו של הצייר לייצג מודל עירום.

האיור נחלק על ידי גריד¹⁵ לשני חלקים. בחלק האחד אנו רואים את הצייר מביט דרך כוונת אל עבר אישה מעורטלת ומנסה לציירה. ידו אוחזת בעט המונח על דף עליו מתווה של הגריד, אך הדף ריק, הצייר נדמה כמשתהה עם ציורו. בחלק השני אנו רואים את האובייקט אותו מנסה הצייר לצייר - אישה השרועה על שולחן.

בכל אחד מהחלקים חלון הנשקף אל הנוף, בכל חלון נשקף נוף שונה. בצדה של המודל-האישה, נשקף נוף הררי. האישה והנוף מתמזגים, שניהם עשויים קווים אופקיים מעוגלים, המציעים המשך אחד של השני. בניגוד, צידו של הגבר הצייר המצויד במכשירים ניצבים, עשוי קווים ישרים אנכיים. מהחלון לא נשקף דבר מלבד רמז לעולם, באמצעות קו האופק. את הנוף והטבע מחליף עציץ - טבע מתורבת. החדר על החפצים שבו, הנוף הנשקף מהחלונות

¹¹ ברש 1982, עמ' 28.

¹² הספר עוסק בפרספקטיבה ובהשלכות של הגיאומטריה על אמנות הרישום. מהדורה ראשונה פורסמה ב-1525.

¹³ Kurth, עמ' 41.

¹⁴ Bongard, עמ' 35.

¹⁵ גריד (grid) - רשת שתי וערב המחלקת את הנראה לריבועים קטנים המאפשרים לצייר להימנע מפרשנות המתלווה לבחינתן של הצורות הנראות והבנתן. כך הוא מצייר את הדברים כפי שהם נראים ולא כפי שהוא יודע ומבין אותם. גומברייך, עמ' 249.

ומבנה הרישום יוצרים שני עולמות נפרדים זה של הגבר הצייר וזה של האישה המודל.
הדיכטומיה בין צייר ומודל, גבר ואישה, תרבות וטבע - ברורה.
הצייר, הגבר, מי שמייצג את התרבות, נמצא בעמדת שליטה ביחס לאישה, המייצגת את הטבע. הוא מתואר כמדען המצויד בכלים המאפשרים לו לחקור את העולם ולייצג אותו. כמו פרנהופר, גם הצייר של דירר, מנסה לחקות את המציאות. הוא ערוך ומוכן לפעולה, העט בידו, והמודל פרושה מולו, גלויה ומוכנה להיחקר. אך הוא אינו רושם מאומה. הדבר מעורר את השאלה האם הצייר של דירר יודע מלכתחילה את מה שפרנהופר ידע רק אחרי שנים של ניסיונות סרק, שלא ניתן לממש את אידיאל המימזיס, וידיעה זו מרפה את ידיו.
המחשבה הזו עומדת בסתירה לגוף העבודות המרשים של דירר. די להיזכר בציור שבו הוא מתאר שפן (תמונה מס' 3) ולעיין בכתביו כדי לדעת שדירר שאף לתיאור נכון ומדויק של הטבע וקיבל את הטענה הרווחת בימיו, טענה ששורשיה נעוצים ברנסנס האיטלקי, על יכולתו של המדיום הפיקטוריאלי להיות חלון שקוף למציאות¹⁶. ובכל זאת, קשה להבין מדוע הגריד - הכלי שאמור לאפשר את מעשה הרישום - נראה כמסך אטום ולא כחלון שקוף למציאות. אין להניח שאצל אמן כדירר הדבר מקרי. הרישום הזה עוסק במעשה עשייתו, בפעולת הייצוג או החיקוי המימטי ובעשייה זו לגריד תפקיד חשוב. הגריד, כלי חשוב בהעברת המציאות אל הנייר, מופיע ברישום באופן המעורר שאלות ביחס ליכולתו למלא את תפקידו ומעלה את האפשרות על היותו כלי מתווך וככזה הוא מונע מהצייר התנסות ישירה עם העולם. אם כן, נראה שדירר, שפעל בתוך האסתטיקה המימטית, היה מודע למגבלות המימזיס וליכולתו של הצייר לחקות את המציאות.
כמו בלזאק, גם דירר מדגים את מוגבלות המימזיס כאשר אובייקט החיקוי הוא מודל של אישה עירומה.
איור אחר של דירר (תמונה מס' 4), גם הוא מופיע בספר "הוראות המדידה"¹⁷ וגם הוא עוסק באופן בו מיישמים את חוקי הפרספקטיבה. האיור מראה צייר ועוזרו, העוסקים במלאכת רישום של כלי נגינה. במובנים רבים, שני האיורים דומים. בשני הרישומים נקודת התצפית

¹⁶ ברש 1982, עמ' 65.

¹⁷ Kurth, עמ' 41.

של הצייר בזווית של 90 מעלות ביחס לצייר בציור, במרחק שמאפשר לו לראות את החדר, את האובייקט, את הצייר המצויר ואת כלי עבודתו. בחדר, המהווה את המסגרת של ההתרחשות, אין דבר מלבד מה שקשור במעשה הציור, הריקנות שבו מרכזת את התעניינותנו לצד הטכני של פעולת הרישום. הצייר ועוזרו, שקועים בעבודת המדידה והרישום ולמרות שאין אנו רואים כלי ציור כמו עט או מכחול, אנו רואים רישום המצוי בשלבים מתקדמים.

השאלה העולה היא מה הסיבה לכך שצייר המצייר אובייקט דומם מצליח לחקותו ואילו זה המנסה לצייר מודל נשי נתקל בקשיים? או אולי נכון יותר לומר שהמשמעות של מימוש המימזיס שונה בשני המקרים.

נראה שידיעת יסודות האמנות, כלומר חוקי הפרספקטיבה ותורת המדידה, היא תנאי הכרחי אשר "בלעדיה איש לא ילמד אומנות כהלכה ולא יהיה לאומן טוב"¹⁸, אך אין היא תנאי מספיק כאשר הצייר מצייר מודל. שליטה באמצעים הטכניים יכולה לאפשר את יצירת האשליה, אך כדי שציור יחשב למעשה אמנות, כפי שתופסים אותו פרנהופר והצייר של דירר, צריך שיהיה בו דבר מה נוסף.

הדבר הנוסף, כפי שהוא בא לידי ביטוי בספור של בלזאק, הוא היצר או התשוקה המכוונים כלפי היצירה: "הציור שלי איננו ציור כי אם רגש, תשוקה!"¹⁹ אומר פרנהופר. אם עד כה התייחסנו לקשר משולש שקודקודיו הם יוצר, יצירה ומודל, כעת ניתן לדבר על קשר משולש שקודקודיו הם יוצר, יצירה ויצר. בקשר הזה, המודל - האישה היא אובייקט התשוקה אליו משתוקק הצייר. סיפורו של בלזאק גדוש בארוטיקה ותשוקה. קשר משולש זה מתקיים בכל אחת מדמויות הציירים.

פרנהופר להוט אחר "הסוררת היפה" ומשתוקק אליה כאילו הייתה אישה של ממש. פוסן מוכן להקריב את אהבתו ואהובתו בתמורה להצצה רגעית באהובתו של פרנהופר, נאמנותו ותשוקתו לעולם היצירה עולים על נאמנותו ותשוקתו לעולם הממשי. התשוקה אל האישה

¹⁸ אלברכט דירר אצל ברש 1989, עמ' 148.
¹⁹ בלזאק, עמ' 27.

מועתקת אל היצירה: "האם אין כאן אישה תמורת אישה?"²⁰ מנסה פורבוס לשכנע את פרנהופר כאשר הוא מבקש ממנו לחשוף את יצירת האמנות שלו בתמורה לחשיפת אהובתו של פוסן. במעמד זה מטשטשים הגבולות בין המציאות והבדיון.

תפקידה של האישה בספור מורכב. היא המניע למעשה היצירה, היא נקודת המוצא שלה, אך היא גם מי שלא מאפשרת אותה. כל זמן שהמודל מתקיימת בדמיונו של פרנהופר הוא ממשיך במסעו למימוש האידיאל המימטי ובטוח כי ימצא לו פתרון, אך ברגע שהוא פוגש את המודל בשר ודם, המציאות טופחת על פניו, הוא מתפכח ומבין כי פתרון של ממש לעולם יחמוק ממנו. פרנהופר מבין שטשטוש הגבולות בין הבדיון למציאות, שמתקיים בעולמו, לא יכול להתקיים ביצירתו, וכיוצר השואף למימזיס, הוא לעולם נדון למסע שאין לו סוף. גם ברישום של דירר, האישה היא אובייקט התשוקה. את מידת הארוטיות הטמונה בציור אפשר להבין כאשר מנסים לדמיין מה רואה הצייר היושב אל מול האישה העירומה למחצה. כמו גיבוריו של בלזאק, גם הצייר של דירר, מנסה להעתיק את התשוקה אל האישה ליצירה, אבל זה לא קורה, הוא איננו מצליח לממש את תשוקתו. דירר בציורו, כמו בלזאק בסיפורו, עוסק בשאלת הייצוג או החיקוי של הטבע. אמנם שניהם מבחינים בקיומם של סוג ציורים המאחזים עיניים, אך המחשבה שהציור יכול ליצור משהו כה ריאליסטי, כה דומה לחיים, עד שמי שרואה אותו טועה לחשוב שהוא רואה את הדבר הממשי, איננה אפשרית באופן גורף.

אם כן, הרי שלשני הציירים, זה שברישום וזה שבסיפור, יש אותן תובנות באשר לאידיאל המימטי אך הם מתמודדים אתן באופן שונה. בעוד הצייר של דירר נותר משותק אל מול התשוקה לחקות את הטבע, המתגלם באישה וחוסר היכולת להגשימה, הרי שפרנהופר מנסה למצוא דרכים להגשים את תשוקתו. במשך שנים הוא עמל על יצירתו, מנסה ללכוד את הטבע החמקמק ולבסוף הוא מציג את יצירתו ובה רק רמז לדמות האישה.

²⁰ בלזאק, עמ' 28.

הקורא בן זמננו לא יכול שלא לחשוב על הציור המודרני המופשט ולתהות על יכולתו של בלזאק לחזות מהלכים בתולדות האמנות. יצירתו של פרנהופר היא יצירה מקורית הבונה תהליך, היא נשענת על מסורות העבר ופותחת אפשרויות חדשות לאמנות, היא מקדימה את זמנה ומבשרת את העתיד ובמובן זה היא יצירת מופת.

ואמנם, ב-1931 הודפס הסיפור מחדש, כשאיורים של פיקאסו מלווים את הטקסט. למעשה הרישומים אינם מאיירים את האירועים המתרחשים בעלילה, אלא עוסקים במשמעותה של היצירה. בין הרישומים מצוי אחד הנקרא "צייר ומודל", שבו צייר יושב אל מול מודל – אישה סורגת. על הקנבס שהוא מצייר, אוסף קווים שאין להם ולא כלום עם המודל, ובכל זאת הצייר מתבונן במודל תוך שהוא רושם. ההתבוננות של הצייר גורמת לנו הצופים לחפש את המודל בתוך רשת הקווים והעיגולים, ואז עיגול מסוים נדמה כראשה של המודל וקו מעוקל אחר נדמה כחמוקיה.

לאורך כל שנות יצירתו, פיקאסו היה עסוק בשאלות של ייצוג. הוא התנסה באופנים שונים בהם ניתן לתרגם תלת ממד לדו ממד ולבטא אידיאלים ורגש.²¹ כמו פרנהופר, גם הוא חיפש דרך לייצג את המציאות באופן מלא מעבר לצורה, צבע ופרספקטיבה. ברישום זה, פיקאסו מדגים שהניסיון לייצוג, מוביל להפשטה. לעולם, באמנות מתקיים המימד הסובייקטיבי ובו מצויים מצד אחד האמן, נקודת מבטו והבחירות שהוא עושה, ומצד שני הצופה המעניק ליצירה את משמעותה. במאה ה-20, אמנים רבים, ביניהם גם פיקאסו, ניסו להפטר מן האלמנטים הסובייקטיביים - מהקוביזם ועד להכנסת האובייקט ליצירה (ready made) ולהפשטה. ההפשטה מנסה לחדור אל מהותו של האובייקט, לתכונות המגדירות אותו ומתעלמת מסידורו הרגעי במרחב.²²

הרישום של האישה הוא אוסף של תכונות ויזואליות שאותן רוצה הצייר לייצג. הרישום אמנם כולל את קווי המתאר של האישה, אך הוא מפרק אותה תוך התעלמות מהסדר שלה בחלל.

²¹ Warncke, עמ' 305-380.

²² רינהרט, עמ' 23.

הרישום מכיל בו זמנית מרכיבים מייצגים ומרכיבים שאינם מייצגים אלמנטים וויזואליים. האישה ברישום של פיקאסו איננה עוד מודל לחיקוי, היא נקודת המוצא של הציור.

דירר, בלזאק ופיקאסו, מתארים ציירים העוסקים במעמד הצפייה הגברית מול מושא התשוקה ובשאיפתם להעתיק את תשוקתם אל היצירה. כל אחד מהם, בדרכו, מציג לנו את הפרספקטיבה שלו ביחס לפרספקטיבה של צייר המנסה לממש את תשוקתו. צייר המצייר מודל מתמודד עם הדימוי של נשיות, ארוטיות וגוף באמנות הויזואלית. ייצוגים אלו מכוננים שיח מגדרי, הם מעוגנים בתרבות ומייצגים על פי רוב את המבט הגברי אל עבר האישה, מבט שמשמר יחס בין גברים לנשים של שליטה ונשלטות, תבונה ותשוקה, תרבות וטבע.

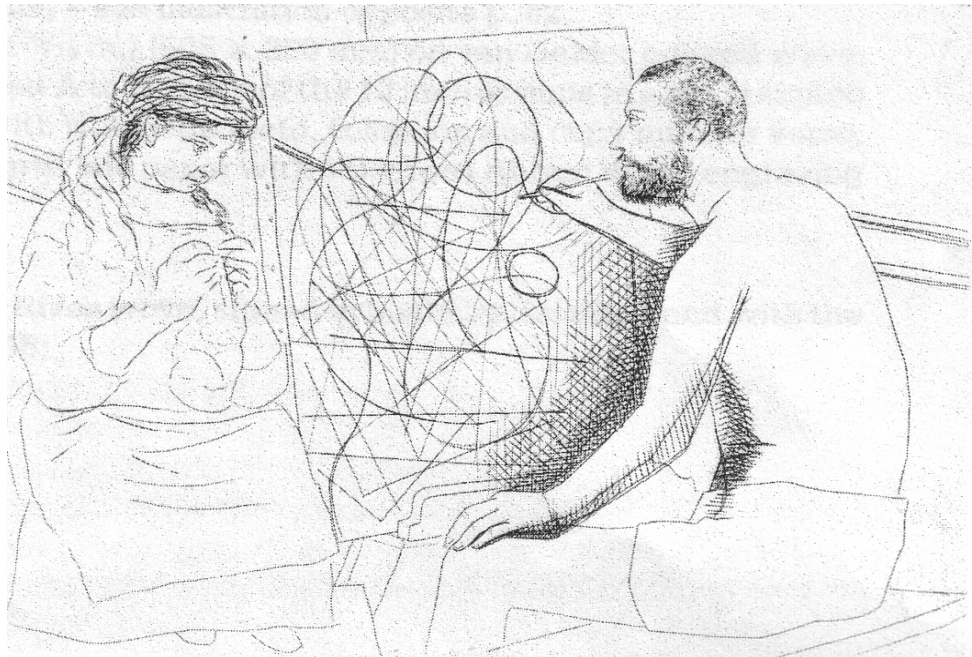
ואילו צייר המצייר 'צייר המצייר מודל', מציג את הפרספקטיבה שלו ביחס לפרספקטיבה של הצייר המצויר - את הפרספקטיבה התאורתית שלו ביחס למדיום בו הוא פועל. ייצוגים אלו, מכוננים שיח על אודות האמנות ומהותה.

ביבליוגרפיה

- בלזאק, אונורה, יצירת המופת הנעלמה (ירושלים, הוצאת כרמל, 1998).
- ברש, משה, מבוא לאמנות הרנסנס (ירושלים, מוסד ביאליק, 1982).
- ברש, משה, פרקים בתיאוריה של אמנות הרנסאנס והבארוק (ירושלים, מאגנס, 1989).
- גומבר'ך, א. ה., אמנות ואשליה (ירושלים, הוצאת כתר, 1990).
- רינהרט, טניה, מקוביזם למדונה (תל אביב, הוצאת הקבוץ המאוחד, 2000).
- Bogard, Willi, Durer Today (Munich, Bonn – Bad Godesberg, Inter Nationes, 1971).
- Clay, Jean, From Impressionism to Modern Art (New Jersey, Chatwell Books, 1978).
- Geoppert, Sebastian, Pablo Picasso, The Illustrated Book: Catalogue Raisonne (Geneva, Patric Cramer, 1983).
- Kurth, Willi, The Complete Woodcuts of Albrecht Durer (New York, Dover Publications, Inc., 1963).
- Warncke, Carsten-Peter, Pablo Picaso 1881 – 1973 (Bonn, Taschen, 1992).

נספח תמונותתמונה מס' 1

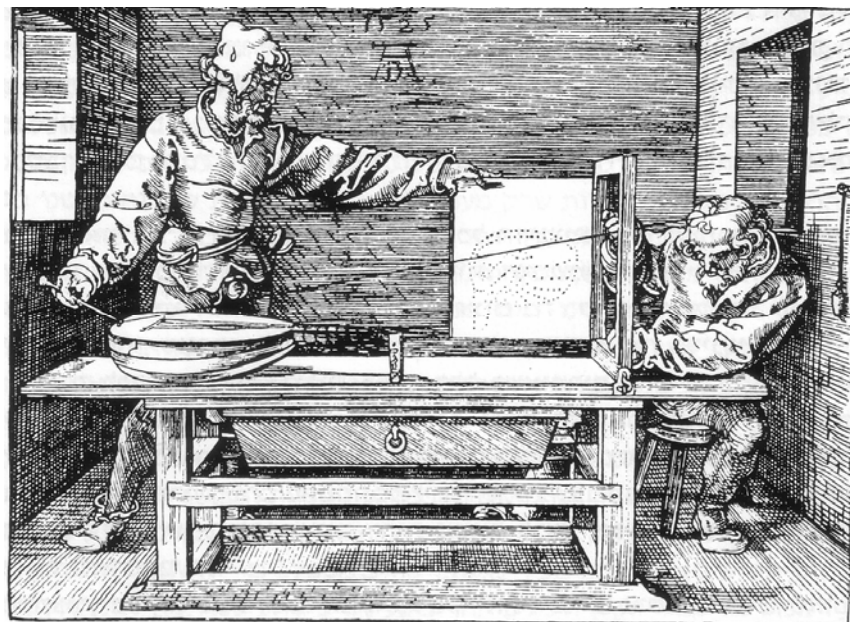
דמות מצירת אישה שרועה, 1525.

תמונה מס' 2

צייר ומודל, 1931.

תמונה מס' 3

שפן צעיר, 1502.

תמונה מס' 4

שתי דמויות עסוקות בציר קתרוס, 1925.

