

חינוך ביקורתי לאומנות בראי הפמיניזם: ערעור על הקנון המסורתי בלימוד יצירות מופת

הדרה שפלן קצב

תקציר

הנחת היסוד של המאמר היא שההיסטוריה של האומנות המערבית כפי שנלמדת ברוב תוכניות הלימוד לאומנות במוסדות החינוך להשכלה הגבוהה עדיין נשענת על יסודות התפיסה הפטריארכלית ומתפקדת כסוכנת חיונית המשמרת תפיסה זו. בעיקר חוקרות פמיניסטיות הן שהוכיחו כיצד הבניית פרדיגמות האומנות באמצעות ההבדלים בין המינים שיקפה וחזקה את יחסי הכוח המגדריים. להבנה כזו יש משמעות כפולה כשמדובר בלימוד תולדות האומנות לתואר ראשון במוסדות להכשרת מורים ומורות להוראת האומנות. לימוד תולדות האומנות באופן מסורתי מחדד את תחושת ההחפצה הנשית אצל סטודנטיות לאומנות. יתר על כן, הסטודנטים והסטודנטיות הלומדים את תולדות האומנות באמצעות היצירות הקנוניות המכוננות של השיח האומנותי משמרים ומנציחים בתורם, כמורים ומורות בבתי ספר, את הפרדיגמות המגדריות ומעבירים אותן כלשונן לתלמידים ולתלמידות שלהם. טענת המאמר היא ששינוי יחסי הכוח והבנה רחבה יותר של תולדות האומנות דורשים כלים חדשים לקריאה חדשה שתרחיב או תשנה את הקריאה החזותית הסטנדרטית של יצירות הנלמדות בתולדות האומנות.

המחקר מציע שיטת הוראה ביקורתית של שני נושאים רווחים מתחום האומנות, כל אחד מהם נבחן באמצעות דיאלוג בין עבודתו של אומן לבין זו של אומנית מן המאות התשע עשרה והעשרים. הנושאים הללו משמשים גם בקורס "סלון המסורבות", שאותו

אני מעבירה לסטודנטים וסטודנטיות לתואר ראשון במחלקה לאומנות במכללת סמינר הקיבוצים. עבור כל אחד מהנושאים מוצגת אפשרות לפיתוח קריאה ביקורתית מגדרית של יצירות האומנות. אני מראה כיצד רכישת מיומנויות בקריאה חזותית פמיניסטית ביקורתית עוזרת לקדם את פירוק הייצוגים המגדריים המסורתיים ומאפשרת לסטודנטים ולסטודנטיות להתייחס אל האישה כאל סובייקט ולא כאל אובייקט.

מילות מפתח: מגדר, קריאה פמיניסטית, תוכניות לימודים לתולדות האומנות, נשים אומניות, אוריינטליזם, מבט גברי, החפצה, #ME TOO

מבוא

חינוך לאומנות הוא דיסציפלינה המתפתחת במהלך השנים והוא נשען ברובו על קנונים שמכוננים המוסד האומנותי וסוכניו. אלה יוצרים קנון ובאותה מידה גם מערערים עליו. בתקופת הפעילות הענפה של היסטוריוני האומנות בסוף המאה התשע עשרה התגלו אומנים רבים, מסורות ואסכולות נחשפו והוערכו מחדש ואיתן גם השפעות אומנותיות מחוץ למערב (Pollock, 1999, p. 3). משנות השבעים של המאה העשרים חוקרי האומנות המשיכו לבקר את הקנון של האומנות, ועיקר המוטיבציה למחקר חדש נבעה מתחושה חזקה של הדרה מתוך המסורת של התרבות הרשמית והכתובה. קבוצות שלמות דרשו מחקר יסודי וחדש שיכניס לשיח את הקהילות המגדריות, הגזעיות והחברתיות שעד לאותה העת זכו בהתעלמות או בהתייחסות שולית בלבד. מחקר כזה אכן צמח ושגשג אך עד השנים האחרונות רובו עסק באומנות עכשווית. לעומתה, אומנות העבר המשיכה להיחקר ולהילמד באמצעות הקנונים המכוננים, ובסיס הידע עדיין נשען על ערכים ורעיונות מודרניסטיים של השיח האומנותי.

בעיקר חוקרות פמיניסטיות הן שהראו כיצד הפרדיגמות האומנותיות המודרניסטיות הן שמרניות, וחשפו כיצד הפרדיגמות הללו מוכנות על בסיס ההבדלים בין המינים ומכאן משקפות ומחזקות את יחסי הכוחות בין המינים (Dalton, 1995, p. 44). בחמשת העשורים האחרונים נוצר גוף מחקרי היסטוריוגרפי מרשים בידי היסטוריוניות של אומנות שחקרו ואתגרו את הבסיסים שעליהם נוסדו אמונות ורעיונות לגבי אומנות, יצירתה, אמצעי הפצתה והנצחתה (Nochlin, 1971; Gouma-Peterson & Mathews, 1987; Pollock, 1999; Dimitrakaki, 2013).

עם זאת, מדגישות ויקטוריה הורן (Horne) ואמי טובין (Tobin), כי סדר היום האקדמי הפטריארכלי ממשיך להשפיע על מבנה מחקר האומנות ועל הוראתה. הורן וטובין אף מעלות שאלה מרכזית בתחום המחקר הפמיניסטי: האם השיח של "האחר", ובכללו השיח הפמיניסטי, יכול להתקיים בתוך המבנה המוסדי המרכזי של האקדמיה (Horne & Tobin, 2014, p. 75)? רוב הכותבות מסכימות כי כדי לשנות את יחסי הכוחות אין להסתפק במתודת מחקר פמיניסטי המוסיפה מידע על אומנות בתוך נרטיב קיים, המבטא את הידע והכוח הגבריים, אלא יש להתערב ולשחזר נרטיבים היסטוריים אומנותיים מנקודת מבט פמיניסטית.

הנחת היסוד של מאמר זה היא כי במאה העשרים ואחת ייצור הידע ההיסטורי בתחום האומנות נשאר נאמן לפרדיגמות מסורתיות וכי ההיסטוריה של האומנות המערבית נלמדת ברוב תוכניות הלימודים במחלקות לאומנות בישראל באופן מוטה שעודנו משמר את השיח הפטריארכלי הקנוני.¹ להבנה כזו יש משמעות כפולה כשמדובר בלימוד תולדות האומנות לתואר ראשון במוסדות להכשרת מורים ומורות להוראת האומנות. לימוד תולדות האומנות באופן מסורתי מחדד את תחושת ההחפצה הנשית אצל סטודנטיות

1 טענה זו מתייחסת לשיעורי המבוא בתולדות האומנות, ובייחוד ללימודי אומנות המאה התשע עשרה, שהם הבסיס למחקרי. מבדיקה של תוכניות הלימודים, התקצירים וספרות העזר של שיעורים אלו במוסדות להשכלה גבוהה בכירים בישראל, כגון אוניברסיטת תל אביב, אוניברסיטת חיפה, האוניברסיטה העברית בירושלים, אוניברסיטת בן גוריון, מכללת אורנים ומכללת סמינר הקיבוצים, עולה כי ההוראה נשענת על קנון מסורתי של פרדיגמות ללימוד היסטוריית האומנות. הספרים הנלווים ללימודי המבוא מחולקים לספרים מסוגים שונים: ספרי מבוא, למשל, Arnason H. H., (2010). *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*. Pearson Prentice Hall. או עמישי-מיזלש, ז' (2010). *שער לאמנות מודרנית: אמנות המאה התשע עשרה: מקראה, מאגנס; ספרים המתייחסים לזרם מסוים או לאומן מסוים (בקטגוריה זו מופיעים ספרים רבים אך אף לא אחד מהם מתייחס לאומנות אישה); ספרים המתייחסים לשפת האומנות, למשל בלס, ג' (1996). הצבע בציור המודרני: תיאוריה ופרקטיקה, רשפים; או ספרים המתייחסים למגמה רווחת באומנות התקופה, למשל: Harrison, C., Frances, F. & Perry, G. (eds.) (1993). *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*. Yale and Open University. ספרים אלו בצירוף של פירוט השיעורים מעידים על מגמה גורפת של לימוד של אומנים גברים כמעט באופן אקסקלוסיבי. המהפכה הפמיניסטית איננה מצוינת בהם בניגוד לדגש המושם על המהפכה התעשייתית והמהפכה הצרפתית. אחד הקורסים יוצאי הדופן הוא "מבוא לאמנות מודרנית ותרבות הזותית: המהפכה הצרפתית ועד ימינו". הקורס נלמד באוניברסיטה העברית ובו מצוין מקור אחד המפנה לאומנות מן המאה התשע עשרה: קסאט, מרי (2010). מכתבים של אמנית פמיניסטית, בתוך ז' עמישי-מיזלש, *שער לאמנות המודרנית: אמנות המאה התשע עשרה*. מאגנס.*

לאומנות הלומדות על יצירותיהם של אומנים גברים שבהן מרבית הדימויים קשורים לדמות הנשית כאובייקט המבט. יתר על כן, הסטודנטים והסטודנטיות הלומדים את תולדות האומנות באמצעות הקוננים המכוננים של השיח האומנותי משמרים ומנציחים בתורם, כמורים ומורות בבתי ספר, את הפרדיגמות המגדריות ומעבירים אותן כלשונן לתלמידים ולתלמידות שלהם.

כדי לאתגר את הנרטיב ההיסטורי המסורתי של תולדות האומנות יצרתי קורס בשם "סלון המסורבות", שאותו אני מלמדת במחלקה לאומנות במכללת סמינר הקיבוצים. הקורס קורא מחדש את תולדות האומנות דרך יצירות אומנות של נשים אומניות באמצעות ביקורת מגדרית על השיח האסתטי והחברתי של התרבות הפטריארכלית למן ימי הביניים ועד שלהי המאה התשע עשרה.

השיקולים הפדגוגיים הראשונים שהנחו אותי עלו מתוך השאלות הבסיסיות: מה דרוש לסטודנט או לסטודנטית להוראת האומנות כדי ללמוד באופן מיטבי סוגיות מרכזיות בתולדות האומנות? כיצד הידע החדש הנלמד בקורס מתחבר עם הידע שלמדו בשנה הראשונה? וכיצד אוכל לפתח אצלם נקודות מבט חדשות ומגוונות? לשאלות אלה הצטרפו מטרות פדגוגיות נוספות, בהן פיתוח מיומנויות חשיבה, בדגש על הבחנה בין עובדות (האובייקט האומנותי) לבין דעות ופרשנויות (היסטוריית האומנות), ויצירת רלוונטיות וחיבור בין התוכן הנלמד לעולמם של הסטודנטים והסטודנטיות.

המאמר מציג שני נושאים מכוננים בתולדות האומנות מתוך הקורס "סלון המסורבות" המדגימים שיטת הוראה המתבססת על פרקטיקה ביקורתית של הצגת הקנון וערעור עליו. כל נושא נקרא באמצעות דיאלוג בין יצירת אומנות של אומן ובין יצירת אומנות של אומנית. הנושא הראשון הוא **נערה מתבוננת במראה**. בריון בנושא זה אראה כיצד המגדר של היוצר או היוצרת משפיע על אופן הניתוח של יצירות אומנות מן הזרם האימפרסיוניסטי תוך הבאת דוגמאות מיצירותיהם של פייר אוגוסט רנואר (Renoir, 1841-1919) ושל ברת מוריזו (Morisot, 1841-1895). הנושא השני שיידון הוא **מקור העולם**. חלק זה יתמקד בדימוי איבר המין הנשי והתגלגלות ייצוגו ביצירה גברית מן המאה התשע עשרה אל יצירה נשית מן המאה העשרים, תוך הצגת דוגמאות מעבודותיהם של גוסטב קורבה (Courbet, 1819-1877) ושל ניקי דה סן פאל (de Saint Phalle, 1930-2002).

בכל אחד מהנושאים אציג את התפתחות הקריאה הביקורתית של יצירות האומנות באמצעות חוויית ההוראה שלי. מכיוון שאני מלמדת בקורס זה סטודנטים

וסטודנטיות בשנה השנייה ללימודיהם, לאחר שלמדו בשנה הראשונה את הקריאה הקנונית של יצירת האומנות, אוכל להראות כיצד רכישה של מיומנויות בקריאה חזותית ביקורתית פמיניסטית מסייעת בפירוק ההבניה המגדרית של ייצוגים חזותיים וכיצד קריאת הייצוגים משתנה מקריאה קנונית לקריאה ביקורתית. שיטת הוראה זו נשענת על מפגש בין מחקר מסורתי באומנות ובין מחקרים פמיניסטיים על סוגיות המבט ויחסי הכוח. באמצעותם אני מראה כיצד מנגנונים של הידע הקנוני המערבי פועלים כדי לשמור ולהנציח את הדומיננטיות של הידע הזה וכיצד ניתן לערער עליו באמצעות חשיפת יחסי הכוח המוטמעים בתוך הדימויים החזותיים. רכישת השכלה אומנותית היא יכולת מתפתחת. בעוד מרבית הלימוד המסורתי נעצר בשלב ראשון של הקריאה שבו המסומן המתקבל הוא אחד, אראה כיצד הוספת שלבים של לימוד מאפשרת לסטודנטים ולסטודנטיות לפתח קריאות עצמאיות ולא רק להפנים אוצר מילים מוכן וקיים. מטרת המאמר היא להראות, באמצעות שני הנושאים האומנותיים הנבחרים, כיצד ניתן לפתוח את מערכת המסומנים למערכת מגוונת יותר ובכך לעבור מקריאה המושפעת מן השיח האומנותי המסורתי לקריאה פמיניסטית ביקורתית, מודעת ומאתגרת של דימויים חזותיים.

נערה מביטה במראה

הדימוי החזותי של נערה מביטה במראה מתפרק בשיעור ונבנה מחדש באמצעות שלושה מושגים המעצבים מגדרית ייצוגים בהיסטוריית האומנות: התבוננות במראה, אוריינטליזם ונעורים.

התבוננות במראה

היסטוריית האומנות מציעה לצופה הבחנה ברורה שלפיה רק נשים מביטות במראה. לרוב התוספת של המראה לדמות הנשית משמשת סמל לגנדרנותה של האישה ולהכללתה במסגרת ציורי הוואניטס² כעוד סמל להבלי העולם הזה, לאפסותם של

2 "ואניטס" (בלטינית "הבל") היא סוגה באומנות הנוצרית של תיאורי טבע דומם שבה מוצגים אלמנטים כגון פרחים, גולגולות, מראות ושעוני חול, לביטוי אפסותם של החיים בעולם הזה. שם הסוגה קשור לרעיון המופיע במגילת קהלת א' 2: "הַבֵּל הַבָּלִים אֶמַר קְהֵלֶת, הַבֵּל הַבָּלִים הַכֹּל הַבֵּל".

חיי החומר ולהבלותם של היופי והחן. ג'ון ברגר (Berger), בספרו *Way of Seeing* (1972), עוסק בשכיחות הופעתן של נשים עם מראה בציורי הגברים בתולדות האומנות, וטוען כי בציורים אלו ניכרת צביעות מוסרית רבה מצד הציירים מכיוון שבחירת הנושא והאביזרים המלווים אותו – דימוי נשי בעירום לצד מראה – מקורה בשיקולי האומנים ולא בשיקוליה של האישה המודל. הבחירה נובעת לרוב מהרצון ליהנות מן המבט הממושך במודל שיושבת מולם עירומה תחת אמתלת הוואניטס כדי להסיר מהם את האחריות לתענוג המיני העולה מן המבט (ואוסיף כי הדבר מסייע במכירת הציור לפטרוץ הגבר). במילים אחרות, הטפת המוסר לאישה שהאומן צייר אותה במערומיה למען תענוגו ורווחיו הכלכליים מעידה על נורמה מוסרית קלוקלת, של השותפים הגברים בתולדות האומנות (ברגר, 2001, עמ' 44). הסיבה השנייה לתיאור השכיח של דמות נשית לצד מראה היא ההבניה ארוכת השנים של האישה כאתר להתבוננות מצד שני המינים: "גברים פועלים ונשים נראות. גברים מסתכלים על נשים, נשים מסתכלות על עצמן כנצפות" (שם, עמ' 42).

ספרו של ברגר הוא טקסט חלוצי בביקורת הפוסט מודרנית על השיח הפורמליסטי המודרני בהדגישו את החד-ממדיות של השיח. ברגר הכניס את ההיבט האתי כמרכיב חיוני בביקורת אסתטית ובכך ערער נחרצות על קלמנט גרינברג (Greenberg), הדובר הרהוט ביותר של הרעיונות המודרניסטיים באומנות, שטען כי אומנות חזותית חייבת להגביל את עצמה רק למה שניתן בחווייה חזותית (Greenberg, 1982, p. 6). מקומו הדומיננטי של הפן החזותי בתאוריה ובביקורת המודרניסטית תאם להפליא לתקופה שבה הייתה עלייה בכמות של יצירות האומנות שבהן מככבת דמות נשית עירומה כאתר חזותי של מבט גברי. כך טוענת למשל חוקרת האומנות קרול דנקן (Duncan), אשר חושפת את העובדה שבמעבר מן המאה התשע עשרה למאה העשרים ובעשורים שלאחר מכן מספר רב של אומנים מתוך האוונגרדים המודרניים יצרו את אותו נושא – דמות נשית עירומה שמאשרת את התיאבון המיני הגברי (Duncan, 1993, p. 81). סקירתה את יצירות האומנות של האוונגרד המודרניסטי מבקשת להוכיח כי דרישתם של אומני האוונגרד לחופש אומנותי קיפלה בתוכה את דרישתם לשליטה מינית בנשים (רבות מהן ממעמד נמוך מזה של האומן), והן מופיעות כחלק מהבעלות האישית שלו, חלק מהסטודיו, אובייקט הסיפוק שלו ועוד (שם, עמ' 103-105).

לא מפתיע שקרייג אוואנס (Owens), חוקר אומנות בעל גישות פמיניסטיות, מסכם וטוען כי הסובייקט של החזותי המערבי הוא לעולם גברי:

ניתוחים חדשים של "מעריך ההבעה" של הרפרונטציה החזותית – על קטבי השיגור והקליטה שלה – מאשרים שמערכות הרפרונטציה של המערב מאפשרות רק ראייה אחת. ראייה זו שייכת לסובייקט הזכרי, הקובע או, ליתר דיוק, מערכות הרפרונטציה המערבית מציבות סובייקט רפרונטציה מרוכז לחלוטין, אחיד לחלוטין, זכרי לחלוטין (אוואנס, 1990, עמ' 14).

ביקורת מגדרית כזו, המראה חיבור ישיר בין הדרישה המודרנית לציור המעניק חוויה חזותית טהורה לבין הצורך לספק את התיאבון המיני של המבט הגברי, נעלמה לחלוטין מן השיח המודרניסטי. הנחות היסוד של התאורטיקנים המודרניים סיפקו הצהרות חוזרות ונשנות על טיבו החזותי הטהור של הציור המודרני. למשל רנואר האימפרסיוניסט, אשר הרכה לצייר דמויות נשים בעירום מלא או חלקי – עליו כתב ב־1921 המבקר הצרפתי יואקים קאסקה (Casquet) כי בעבודותיו אנחנו אוהבים את "הציור הטהור", ואת רנואר עצמו ציטט בנו ז'אן כשאמר שחשוב להימנע מ־ subject matter (שני הציטוטים לקוחים מתוך Garb, 1992, p. 295).

בתמונה של רנואר גבריאל מול המראה (1910) מתוארת גבריאל רנאר, בת דודה רחוקה של אשתו של רנואר, אלין, אשר הצטרפה למשק הבית שלהם בשנת 1894 כאומנת לבנם התינוק ז'אן והפכה במהרה לחברה חיונית במשפחה. היא שימשה עוזרת בסטודיו של האומן והייתה הדוגמנית המועדפת עליו. בשנים 1907-1911 צייר רנואר כמה ציורים המתארים את גבריאל לכושה בחולצה או שמלה שקופה למחצה שנפתחת כדי לחשוף את אבריה הנשיים. בציור מ־1910 גבריאל יושבת ליד שולחן איפור קטן עם קופסת תכשיטים ומראה, מסדרת ומטפחת בשיערה; שמלתה השקופה פתוחה בחלקה העליון ומציעה בכך מבט כמעט מלא על שדיה רבטנה.

הציור נלמד לרוב בשיעור תולדות האומנות כחלק מלימוד מאפייניו של הסגנון האימפרסיוניסטי, ובהם הנחות מכחול מהירות וקצרות, השתקפויות צבעים, אור צבעוני, צל צבעוני וציור הרגע החולף. בשיעורים המתייחסים לאיקונוגרפיה אומנותית, הציור נלמד כחלק ממסורת ארוכה של נושא האישה המטפחת את עצמה מול המראה. נושא הטואלט השייך לשושלת מפוארת מהרנסנס ואילך שבה האישה (לעיתים בדמות ונוס) יושבת מול מראה ומביטה בדמותה שלה, עסוקה בטיפוח

ובקישוט עצמי. לעומת שיעורים אלו, בשיעור "סלון המסורבות" הציור נלמד כחלק מן הסוגיה המגדרית של "סובייקט המבט", ועימה נבנית הבנה שהסצנה השכיחה הזאת עוצבה בידי אומן גבר עבור המבט הגברי. ציור הדמות הנשית הוא התממשות החזון שלו עצמו, שאותו הוא בורא על הבר. היא מכינה את עצמה לתצוגה באמצעות מכחוליו הוא ומגלמת בכך את התפקיד שיועד לה בתולדות האומנות כמושא להנאה חזותית (House, 1985, p. 282).

כדי ללמד את יסודותיה של קריאה חזותית ביקורתית כזו נדרשתי להפנות את תשומת הלב של הסטודנטים והסטודנטיות לכמה מסמנים הזוכים להתעלמות בקריאה קנונית ומסורתית של עבודותיו של רנואר. הראשון הוא המאפיין האוריינטליסטי בעבודתו.

אוריינטליזם

קריאה מגדרית ביקורתית חייבת להביא בחשבון ציורים נוספים בני התקופה המציגים את נושא הטואלט הנשי. כזה למשל הוא הציור ננה (1877) של אדואר מאנה (Manet), המתאר קורטיזנה פריזאית בת התקופה שעוסקה בפידור פניה מול מראה ומכיטה אל אחד מלקוחותיה. או הציור של ז'ורז' סרה (Seurat), **נערה צעירה מפרדת את עצמה** (1890), המציג אישה במחוך הדוק עסוקה באותה פעולה של פידור הפנים מול מראה.

אחד ההבדלים הבולטים בין ציורו של רנואר לאלה של מאנה או סרה הוא באוריינטליזציה של הסצנה. הצבעוניות החמה, השיער הכהה של הדמות, המטפחת בראשה, המשטחים המוזהבים – כל אלה מעניקים לתמונה של רנואר מראה השייך לסצנות מזרחיות באומנות המאה התשע עשרה, בניגוד לנשים המערביות במופגן המוצגות אצל מאנה וסרה. הבדל זה נתפס כחשוב לקריאת התמונה של רנואר, מכיוון שבציור המערבי של המאה התשע עשרה, סצנות אוריינטליסטיות המציגות נשים משמשות ביטוי לאופייה המיני והמפתה של האישה ולשמישותה המינית.

כדי להבין את הדמיון המזרחי בציור הנוכחי של רנואר מוצגים בשיעור ציורים נוספים של אומנים גברים מערביים (צרפתיים) המציירים נשים מזרחיות, דוגמת עבודותיו של ז'אן אוגוסט דומיניק אנגר (Ingres) **האודליסק הגדולה** (1814) ובית מרחץ טורקי (1863), או של אז'ן דלקרואה (Delacroix) **האודליסק** (1957), עירומה שרועה על ספה (1826) ונשות אלג'יר (1834).

בשנות השבעים של המאה התשע עשרה צייר רנואר בסטודיו שלו כמה סצנות מזרחיות, כולל טרנספוזיציה חופשית של ציורו המפורסם של דלקרואה, נשות אלג'יר. בגרסתו של רנואר לסצנת ההרמון בתמונה נשים פריזאיות בתחפושת אלג'יראית (או הרמון) (1872) שתי נשים מסייעות לדמות נשית מרכזית בפולחן היופי שלה – האחת אוחזת במראה קטנה והאחרת בסיכת ראש ובשרשרת כסף – ומכינות אותה לתצוגה חזותית. תמונה זו צוירה עשור לפני שרנואר ביקר באלג'יר³ ולכן אין זה מפתיע כי בניגוד לנשות אלג'יר של דלקרואה (אשר צייר את הציור לאחר שביקר באלג'יר) בציור של גבריאל הלבוש, הצבעוניות, האביזרים והתפאורה אינם יוצרים מציאות אתנוגרפית אותנטית כמו בציור האוריינטליסטי המסורתי, אלא מציגים נשים פריזאיות בתחפושת מזרחית כדי לרמוז על אסוציאציה של ארוס וחופש מיני – ישיבה "מזרחית" על כריות המונחות על שטיח, לבוש "מזרחי" החושף שדיים וירכיים (במידה רבה יותר מאשר אצל דלקרואה), תכשיטים ובדים המזוהים כמזרחיים וקומפוזיציה פתוחה – מישור התמונה מוטה לעבר הצופה עד כדי כך שהנשים נראות כאילו הן עלולות להחליק אל תחתית התמונה – המעוררת תחושה של נגישות ושמישות של הנשים עבור הצופה. חלק מהמאפיינים "המזרחיים" הללו חוזרים בתמונה שלו גבריאל מול מראה, ובדומה לכימוי שלו את הפריזאיות בתחפושת אלג'ירית גם בתמונה זו המזרח מגויס לטובת האסוציאציה המינית. זאת כאשר למעשה גבריאל יושבת ליד גרידון סגלגל מוזהב עם מראה תואמת בסגנון של הרוקוקו המערבי. לטענת החוקרת קלאודיה איינקה (Einecke), אחת מאוצרות התערוכה "רנואר במאה ה-20" (2010), רנואר הצליח ליצור באמצעות חומרים אמיתיים עולם מדומיין ששייך לאומנות בלבד (Einecke, 2010, p. 67). במילים אחרות, רנואר בורא סצנה אומנותית ולא מציאותית שתשרת את חזונו על דמות האישה באומנות כאובייקט מיני.

נעורים

בהמשך להשוואה של תיאור הנשים בעבודותיהם של רנואר, מאנה וסרה, הציור גבריאל מול מראה מראה נערה בגיל צעיר יותר, בלחייה סומק טבעי, שיערה חומק

3 בשנים 1881-1882 רנואר הלך בעקבות דלקרואה ונסע לאלג'יריה לצייר, והיה למעשה היחיד מבין האימפרסיוניסטים שחווה את צפון אפריקה ממקור ראשון.

מזן המטפחת בקווצות רכות ושמלתה רפויה וזורמת. הכול נדמה לביטוי החיוניות והפגנת חושניות הנעורים. מעניין כי במרבית ציורי הנשים של רנואר מוצגות נערות או אימהות. התיאור של שתי שכבות הגיל שונה לחלוטין: בעוד הנערות עסוקות בטיפוח יופיין בעירום מלא או חלקי האימהות עסוקות במשק הבית, בהנקה ובטיפול בילדים. רנואר מצייר במחצית השנייה של המאה התשע עשרה, תקופה שבה מתחולל לאיטו שינוי בגיל המודל. בתחילת המאה התשע עשרה ציור העירום הנשי שייך לדמות האישה הבשלה, אך במעבר למאה העשרים, עם עליית קרנם של הנעורים, יורד גילן של הנשים המצוירות. בספרה נשים וזקנה (2020) כותבת החוקרת טל דקל על המעבר וסימניו ומצטטת את אדולף לוס (Loos), האדריכל שכתב על אופנת הנשים ב־1902 כך: "בתקופות קודמות [...] היפיפיות המקצועיות בחצרות מלכי צרפת הגיעו לשיא פריחתן רק בגיל ארבעים. ואילו היום [...] הגיל הזה בהתפתחות האישה נסוג עשרים שנה אחורה" (כמצוטט אצל דקל, 2020, עמ' 31).

רנואר חי ועבד על התפר שבין שתי התקופות וכחר לצייר את האישה בגיל הנעורים בהתאם למגמות חדשות יותר – לא בשלה מדי כדי להיות מאיימת, לא צעירה מדי עבור חמוקיים ושדיים מלאים. תמה מצד אחד ועסיסית מצד שני, בגיל המתאים לביטוי של כל היפה והנחשק בעיניו באישה. נשים בוגרות מקצועיות ומשכילות לא היו אטרקטיביות מבחינתו, עליהן הוא אמר למשל: "אינני יכול לראות את עצמי נכנס למיטה עם עורכת דין [...] אני הכי אוהב נשים כשהן אינן יודעות לקרוא" (כמצוטט אצל Garb, 1992, p. 301).

האומנית האימפרסיוניסטית ברת מוריזו, עמיתה של רנואר ושותפה לרעיונות ולמטרות של זרם האימפרסיוניזם, ציירה אף היא דמות נשית בגיל הנעורים מול מראה בעבודתה מראת הנפש (*Le miroir psyché*, 1876). כמו רנואר, קלוד מונה, אלפרד סיסלי או האומניות מארי קאסאת ומארי ברקמונד, גם מוריזו עסקה מאמצע שנות השבעים של המאה התשע עשרה באפקטים של האור על הצבע הלכן. בתמונה זו שמלתה הלבנה של הנערה מקבלת השתקפויות של הצבעים מסביבתה והופכת למוכתמת בגווניו של ורוד, כחול, צהוב ועוד. גילה של הנערה דומה כאמור לזה של גבריאל, היא עטויה בסרט צוואר, ואילו אצל גבריאל זו שרשרת מלופפת סביב הצוואר. גופה איננו נחשף למעט כתפה המציצה מבעד לשמלה המופשלת כמעט. הנערה משפילה מבטה אל המראה ומתבוננת אל פלג גופה התחתון. העמידה בידיים מאחורי גבה מבליטה את בטנה.

שמה של העבודה חריג לתקופתה. הוא איננו מציין את שם הדמות או את פעולתה. חוקרת האומנות ויטני צ'דוויק (Chadwick) מזכירה כי שם העבודה הוא דו־משמעי ומתייחס בו זמנית למונח צרפתי המציין מראה על ציר וגם לסיפור המיתולוגי על פסיכה, בת התמותה היפה, שנישאה לקופידון (ארוס), בנה של ונוס (Chadwick, 1990, p. 221). מוריזו מוותרת על דמיון חזותי מיתולוגי ומציירת נערה לבושה בבגדי תקופתה, עסוקה בבדיקה עצמית של גופה באמצעות המראה. בספרו על המיתוס של אפוליאוס אמור ופסיכה (1956) מתייחס הפסיכולוג הגרמני אריך נוימן (Neumann) אל המיתוס כאל מסע התבגרות נשי שהופך תחת פרשנותו לתיאור של ההתפתחות הנפשית של היסוד הנשי. למסע זה שלבים רבים אך במרכזו נמצאת התמה של המבט. שם נמצא הקונפליקט. על הנערה נאסר להביט בכך וזוגה היפה, אמור, אך למרות זאת, ובעצת אחיותיה, היא מתקרבת אליו לילה אחד ובידה מנורת שמן. לאחר שזכתה במבט על בעלה היפה הגירה המנורה טיפת שמן על כתפו והוא ניעור ונמלט. בהמשך עוברת פסיכה מסע ארוך של חיפושים אחר אהובה, ועליה לעמוד במשימות שאפרודיטה, אימו של אמור, מטילה עליה. סופו של סיפור האהבה הזה הוא טוב כאשר אמור גואל את פסיכה מתרדמת המוות והם נישאים בחתונת אלים באולימפוס. דבר מאירועי הסיפור איננו נרמז בציור של מוריזו, אך הזיכרון של המעבר מילדה לאישה באמצעות המבט מרחף על העבודה. בציור מתוארת נערה בגיל ההתבגרות המינית. היא מודעת לגופה המשתנה ובוחרת לברוק אותו באמצעות המראה. כך מתאר ברגר את הסיבות לבדיקה העצמית:

להיוולד אשה משמעו [...] להיוולד להשגחתם של הגברים. [...] אך הדבר נעשה במחיר פיצול אישיותה של האשה לשניים. אשה צריכה להשגיח על עצמה בלא הפסק. היא מלווה כמעט בלא הפוגה בדימוי שלה את עצמה [...] מראשית ילדותה לימדו אותה ושכנעו אותה לסקור את עצמה בלי הפסק. וכך היא מתחילה לראות את הסוקר והנסקרת שבתוכה כשני יסודות חיוניים, אם כי תמיד נבדלים, של זהותה כאשה (ברגר, 2001, עמ' 41-42).

התובנה של ברגר שהמבט הנשי למד לאמץ את המבט הגברי הסוקר את האישה מעלה אצל הסטודנטיות והסטודנטים את ההבנה כיצד המבט של האישה במראה מאמץ את מבטו של האחר (הגבר) והופך את מושא המבט לחפץ. ההחפצה העצמית היא קשה, ועימה מגיעים לרוב תסכולים רבים לנוכח תוצאות הבדיקה העצמית. הנערה לעולם איננה מתאימה לאובייקט האידיאלי של הפנטזיה הגברית וככל

שהיא מנסה לגשר על הפער כך גובר הניכור בינה ובין גופה. בתווך עומדת המראה כעדות למבט האחר. בשלב זה של השיעור נפגש אצל הסטודנטיות הניכור הבסיסי שבין האישה לגופה עם זיכרון תחושותיהן בגיל הנעורים ומתחיל דיון בכיתה בתופעות מגדריות ומיניות הכרוכות בגיל הנעורים וההתבגרות המינית. הדיון מחדד את ההבדלים התהומיים בין תחושותיו הפיזיות והרגשיות של הנער המתבגר לבין תחושותיה של הנערה המתבגרת. בשלב זה ניכרת החשיבות של זהות היוצר. הן מזדהות עם הנערה של מוריזו, וכל המשתתפים בדיון מבינים את ההחפצה בציור של רנואר. על פי הפדגוגיה הפמיניסטית, סיפורים אישיים מעודדים למידה ויצירת תובנות חדשות (גור זיו, 2013, עמ' 85). כאשר הסטודנטיות מביאות את עצמן ואת ניסיוןן אל המהלך הפרשני הן מערערות על התפיסה שיש נקודת מבט אחת שעליהן לחשוף מתוך היצירה. הן מבינות את טענת "זכריותו של המבט" של קרייג אוואנס (1990, עמ' 28), הן חושפות את חוסר האובייקטיביות של היוצר ומחוקקות מחדש את רעיון הסובייקטיביות של היוצר ושל הצופה. הן לומדות כי המשמעות של סיפור התמונה תלויה בקוראת לא פחות מהיוצר וכי הנרטיב של היוצר הגבר איננו משרת את המצוירת אלא את עצמו. תובנות אלו, לנוכח העבודות של רנואר ומוריזו, מאפשרות את תחילתו של פירוק העליונות הלא מודעת של החזותי הגברי. לסיכום חלק זה: המכחול כמו העט הוא כלי של שפה, ואת הציור האימפרסיוניסטי על הנחות המכחול שלו למדו ושיננו דרך שפת האסתטיקה המודרניסטית. המכחול שירת עולם תוכן מודרניסטי אך קריאה חזותית מגדרית עשויה לשרת עולמות תוכן נוספים ואף להשפיע על דפוסי חשיבה ולהוליד תפיסות, אבחנות וגילויים חדשים. רנואר התייחס לשימוש במכחול כמונחים פאליים כשאמר כי הוא מצייר "with his prick" (כמצוטט אצל Garb, 1992, p. 296). ואכן, היד המחזיקה במכחול שימשה כאיבר של תענוג פיזי עבור רבים מהאומנים בתולדות האומנות. במובן זה פעולת הציור נתפסת לחלוטין כגברית והיא פועלת על שני מישורים, האחד פיזי והשני מדומיין: מכחול נוגע בכו, מבט מביט באישה (המודל). התוצאה היא ציור המגלם את הפנטזיה הגברית על האישה, ובמקרה של מחקר זה – על הנערה, כאובייקט של תשוקה. גם מוריזו מתענגת מפעולת הציור ועל כך מעדים שלל ציוריה המנכיחים את משיכות המכחול על חשבון בהירות הדימויים, אך מבטה הנופל על הדמויות איננו מפעיל את מנגנון ההחפצה המינית השמור למבט הגברי. לאחר לימוד הדרגתי של קריאה חזותית מגדרית ביקורתית הסטודנטיות והסטודנטים מבינים את ההבדל.

מקור העולם

הקורס דן גם בדימוי של איבר המין הנשי כפי שהוא מוצג ביצירות של הצייר הצרפתי בן המאה התשע עשרה גוסטב קורבה ושל האומנית הצרפתייה המודרנית ניקי דה סאן פאל. הוא מציג כיצד נושאים של יחסי מבט ממוגדרים ויחסי תרבות וטבע ממוגדרים מאורגנים בתולדות האומנות תחת תפיסה עקבית של ייצוגים אומנותיים המעידים על עליונות גברית ושליטה.

יחסי מבט ממוגדרים

לימודי האומנות מתייחסים אל המבט ככושר שאיננו אופטי בלבד, אלא ככזה הנושא בתוכו הבניה ארוכה של תפיסות תרבותיות, חברתיות, פסיכולוגיות ופוליטיות. אחת ההבניות היסודיות באומנות היא כאמור קריאת היצירה דרך המבט הגברי. במילים אחרות, האומן הגבר יוצר את הייצוג דרך מבטו והצופה מאמץ את מבטו. במאמרה "אישה קוראת אישה" (1993) טוענת חוקרת הספרות והתרבות אורלי לובין כי המחקר המגדרי התמקד לרוב בקוטב הכתיבה, והמאמצים רוכזו באיתור, שחזור, פרסום וניתוח טקסטים שכתבו נשים לאורך הדורות. במאמרה היא מבקשת להתמקד דווקא בקוטב הקריאה ולייצר זווית ראייה שונה מן הזוויות הקיימות בתאוריות הקריאה הרווחות. נקודת מבט זו תמיר את המנגנון השליט בתאוריות האלה במנגנון "נשי" חתרני (שם, עמ' 65). המהלך הפדגוגי בקורס "סלון המסורבות" מבקש לחשוף את מנגנון קריאת הדימויים הקנוני (גבר קורא מה שגבר אחר מצייר) ותוך כך לאפשר את הרחבת הקריאה של הסטודנטיות והסטודנטים מתוך היכרות עם מנגנוני קריאה חתרניים-נשיים. מהלך כזה הוא תמיד ביקורתי ומערב מודעות וסירוב. כשם שמבקר הספרות ג'ונתן קאלר (Culler) טען: "לקרוא כאישה פירושו להימנע מלקרוא כגבר, לזהות את ההגנות והעיוותים הספציפיים של קריאות גבריות ולספק תיקונים" (כמצוטט שם, עמ' 66).

בדומה לחלק הראשון במאמר גם בחלק זה המהלך מתחיל בקריאה קנונית של יצירה גברית וממשיך בהשוואה ליצירת אומנות של אומנית המעלה דימוי דומה במטרה לנסח קריאה ביקורתית.

הציור **מקור העולם** (1866) של קורבה יכול לשמש נקודת מוצא להבנת דקויות הקשורות בתקופת היצירה, זהות היוצר והמדיום, וכמו כן בדקויות הקשורות בהגדרה מוסדית של סגנונות באומנות הגבוהה – ריאליזם, לעומת אומנות נמוכה

או תת־תרבות – למשל פורנוגרפיה. הציור מתאר תקריב של אישה שוכבת ורגליה פסוקות. הציור ממוסגר כך שפניה, ידיה ושוקיה של הדמות נותרים מחוץ למסגרת והמוקד הוא על ערוותה, עגבותיה ושדיה.

הקורס "סלון המסורבות" הוא הפעם השנייה שבה הסטודנטים והסטודנטיות נתקלים בציור זה, שנלמד לרוב בשנה הראשונה ללימודיהם בשיעור תולדות האומנות כחלק מהריאליזם הצרפתי של אמצע המאה התשע עשרה. בשיעור תולדות האומנות הציור נלמד כביטוי מובהק ורדיקלי של תפיסת הריאליזם בשל דחייתו את עיצוב הגוף באופן אידיאליסטי המאפיין את הציור האקדמי וכאמירה ביקורתית נגד הצביעות החברתית של הבורגנות העולה ומשגשגת באותה תקופה. המאפיין הארוטי־פורנוגרפי של התמונה מוסבר כחלקו בעובדה שציור זה, כמו ציור נוסף של קורבה מאותה שנה, השינה, הוזמן על ידי אותו פטרון, הדיפלומט הטורקי, איש העסקים העשיר והאספן חליל ביי (Bey), אשר כנראה ביקש למעונו תמונות ארוטיות כאלה. קריאה קנונית שכזו משלימה עם העובדה שהסגנון הוא "ריאליסטי" ו"פורנוגרפי" כאחד. היא מאשררת את חלוציותו של קורבה כאומן מודרניסטי ובו בזמן איננה מפקפקת בהיותו של קורבה אומן סוציאליסט אשר מקדיש את הקריירה האומנותית שלו לתיאור הפרולטריון הכפרי והעירוני בעמלו. כאשר הסטודנטיות והסטודנטים פוגשים בציור זה בפעם השנייה, בקורס "סלון המסורבות", לאחר שלמדו סוגיות מגדריות בנושא החפצת נשים, צומח דיון חדש בעניין התמונה אשר בבסיסו ביקורת על הקריאה הקנונית. ראשית, טיעון הדחייה המכוונת והשיטתית של קורבה את הציור האקדמי ואת האידאליזציה של הגוף הנשי שנוי במחלוקת לאור שתי עבודותיו מאותה שנה שבה צייר את מקור העולם – אישה עם תוכי והשינה – המתארות עירום נשי עם גוף חלק וגווני גוף אקדמיים. הראשונה, המתארת אישה עירומה שרועה על גבה על מיטה ועל ידה המושטת מעלה ניצב תוכי, הוצגה בסלון הפריזאי (1866) ואף זכתה להצלחה ניכרת. הצלחה זו מוכיחה כי התמונה התאימה לטעמים האקדמי של חברי האקדמיה ושל הקהל.

הטיעון כי ציורי הנשים של קורבה, ובכללם מקור העולם, הם דוגמה לריאליזם קיצוני נסמך על כתיבה ענפה על הריאליזם, ובשיאה הספר *Courbet's Realism* (1990) של היסטוריון האומנות האמריקאי מייקל פרייד (Fried), אשר ייחד פרק שלם לדימויי הנשיות של קורבה, או הספר *L'Origine du monde, histoire d'un tableau de Gustave Courbet* (2006) של היסטוריון האומנות הצרפתי טיירי

סבאטייה (Savatier). שני הספרים פורסמו בתקופה שבה כבר לא היה אפשר להתעלם מסוגיות מגדריות בציור של קורבה, וגם החוקרים הללו נדרשו אליהן. סבאטייה, למשל, טוען כי חלק מהריאליזם של קורבה הוא בהשבת איבר מינה הריאליסטי של האישה לגופה, בניגוד לציורי העירום של נשים בתולדות האומנות. שם איבר המין הנשי מוסווה, או לחלופין, במקרים שהאזור גלוי, נעדר ממנו לחלוטין שיער הערווה. השאלה הנשאלת בכיתה היא: האם חשיפה כזו של איבר מינה של האישה היא ריאליסטית או פורנוגרפית? ומהם ההבדלים ביניהן? מענה לכך מחייב אותנו להתחקות אחר הפרשנויות השונות לריאליזם של קורבה ולסוגיות המגדריות הנלוות להן.

הציור מקור העולם עלה לכותרות אחרי שנעלם והוצג בציבור שוב בארצות הברית בתערוכה *Courbet Reconsidered* שהוצגה במוזאון ברוקלין (נובמבר 1988 – ינואר 1989) ונאצרה באוצרות משותפת של לינדה נכלין (Nochlin) ושרה פונס (Faunce). במאמר של פרייד, "הנשיות של קורבה", שפורסם בקטלוג התערוכה, מנוסחת תאוריה חד-משמעית מלווה בסדרה של נימוקים המסבירים כיצד ציורי הנשים של קורבה מבטאים את הריאליזם האנטי ממסדי שלו. אחת הטענות שלו היא כי ערעור הקנון האקדמי נוצר כאשר קורבה פוגע ביחסים המיניים הרגילים שבציור האקדמי, שבהם המבט של האומן ושל הצופה מתאחדים למבט גברי בשעה שמושא המבט הוא נשי. פרייד טוען כי קורבה מערער על הדיכוטומיה המוכרת שבין בעל המבט, הגבר האקטיבי, בעל הפאלוס, לבין המובטת, הפסיבית, חסרת הפאלוס. ערעור הדיכוטומיה, כך על פי פרייד, נוצר בכמה צורות. האחת היא מרחק מינימלי בין הצייר למודל שמבטל את יכולת השליטה הבלעדית של הצייר על שדה הציור (Fried, 1988, p. 45). כלומר הוא טוען שקורבה מבטל את זהותו שלו כמתבונן חיצוני לתמונה באמצעות הכנסה עצמית, כמעט גופנית, לתוכה. כך למשל תנוחתה המורכבת של האישה בציור אישה עם תוכי דורשת מהצייר – וכן מן הצופה – להתקרב אל המודל ולהטות ראשו כך שיקלוט את תווי פניה. בכך נוצר ביטול הריחוק שמייצר דימוי נשי כאתר חזותי לטובת קרבה אינטימית המאפשרת חוויה כמעט טקטלית ולא רק חזותית (שם, עמ' 50). צורה נוספת של ביטול הדיכוטומיה היא כאשר פרייד קורא את עבודותיו של קורבה כהטמעה של אמצעי הציור של האומן בתוך הדימוי עצמו. בתמונה נערות צעירות על גדת הסיין (1856) זר הפרחים נראה כפלטת צבעים והענף השבור – כמכחול (שם, עמ' 47). בתמונה אישה עם תוכי שיערה השופע של האישה וידה המושטת אל-על נראים

לו כמברשת צבע או מכחול גדול. הקרבה הפיזית לנושא המצויר וההקבלה בין דימויים בציור לאמצעי הציור מאחדות לטענתו בין המצייר למצוירת ומערערות על הדיכוטומיה של הצייר האקטיבי והמצוירת הפסיבית.

בשיעור "סלון המסורבות" אנחנו מנתחים את נקודת המבט של האומן, והסטודנטים והסטודנטיות נוכחים לראות שבכל הציורים שמזכיר פרייד נקודת המבט הקרובה והגבוהה של האומן על הדמות הנשית השוכבת עירומה איננה יוצרת הטמעה או האחדה של הצייר והמצוירת אלא משמרת את יחסי הכוחות באופן מיני. היא מזכירה יותר מכול אקט מיני שבו האישה שרועה עירומה מתחת לגבר המצייר. הקרבה בין הצייר למצוירת מתורגמת ליחסי כוח מיניים ולא להזדהות של האומן עם מושא ציורו. טענתו כי האומנות שייצר קורבה היא לרוב "נשית" במונח המבני (שם, עמ' 43) יכולה אולי להתקבל בשיח הקנוני על האומנות אך מתפרקת לחלוטין בקריאה ביקורתית מגדרית.

שרה פונס, אחת מאוצרות התערוכה, מגדילה לעשות וטוענת כי קורבה היא פמיניסט. היא אומנם מציינת כי יחסו של קורבה לנשים היה מנצל ומזלזל, אך בניגוד ליחסו לנשים במציאות דווקא בציוריו, בעיקר משנות החמישים והשישים, הוא פונה, לטענתה, לדמות הנשית כדי להביא באמצעותה את הצורה החדשה של האומנות שניסה ליצור (Faunce, 1988, pp. 95–96). היא אומרת זאת בהקשר לטענת הריאליזם הבלתי מתפשר של קורבה, ומסבירה כי ההתעקשות שלו על קדימות האמת והמציאות הממשית הייתה הכרזת מלחמה על המסורת הארוכה של האידיאליזם, שלפיה האידיאל – השמיים הנשגבים, האינטלקט, האור – ייצגו את היסוד או העיקרון הגברי ואילו המציאות החומרית – האדמה הנמוכה, החשכה, הגוף – ייצגו את הנשי. פונס חוזרת אל טענת ביטול הדיכוטומיה שכבר הוזכרה בדבריו של פרייד (שאף הוא השתתף כאמור במאמר בקטלוג של התערוכה שהיא אצרה). התמונה שתי נשים על גדת הסייף נקראת על ידה כביטוי אנטי בורגני של שתי נשים מן המעמד הנמוך והעובד (הכפרי) שהגיעו לעיר הגדולה. בכך היא מחזקת את הקשר, שמנוסח בידי החוקרים כבלתי ניתן להפרדה, בין הסגנון האומנותי הריאליסטי של קורבה עם מסריו הסוציאליסטיים. יתר על כן, היא טוענת כי כפרוצות או לא, הן מוצגות כבנות זוג חד-מיני ולפיכך כנשים שבחוויה המינית שלהן אינן פסיביות (שם, עמ' 100). טענה דומה היא מציגה בניתוח התמונה השנייה, שבה בנות הזוג נראות בחוויה סגורה בתוך עצמה, מינית ביסודה אך כזו המערבת תשוקה מינית נשית ולא גברית (שם, עמ' 107).

טענות אלו מקבלות יחס מפקפק מצד הסטודנטיות והסטודנטים, בייחוד לאחר קריאת מחקרים של חוקרות כמו של ג'ויס פרננדז (Fernandes) הטוענת כי התרבות ההטרסקסואלית רוויה דימויים מיניים של נשים וגם של נשים לסביות שאובים מתוך פנטזיה מינית גברית הטרסקסואלית (Fernandes, 1991, p.36). המסקנה היא שכמו בשאר תמונות הנשים שלו, קורבה בורא סצנה מינית שיש לו בה כוח עורף והוא, יחד עם הצופה, בעלי התענוג הבלעדי. על כן הסטודנטיות והסטודנטים מפקפקים גם בטענת הסוציאליזם השוויוני מגדרית של קורבה. בשיעור הם למדו כי המודליות המשמשות את הסצנות הארוטיות של ציירים במאה התשע עשרה הן לרוב מן המעמד הנמוך. עובדה המאפשרת להנציח את עליונות מבטו של האומן/ צופה עליהן ואת שמישותן המינית בפרקטיקה היום-יומית של האומן. סגנון היצירה של קורבה מלמד כי ניתן להיות ריאליסט ושוביניסט כאחד. הריאליזם של קורבה בורא עולם שמייצג את האמת שלו עצמו, והעולם שהוא מגיש לנו הוא אכן העולם שענינו ראות. עם זאת מבטו איננו תמים – התמונה אישה עם תוכי, למשל, בדיוק כמו מקור העולם, מבוזת עד ליסודה. שתיהן מאורגנות היטב עבור מבט הצופה, וגם אם צייר אותן עד לאחרון הנמשים, שיער הערווה והוורידים הנסתרים, הן עדיין מוגשות כניתנות לעיכול עבור התרבות הפטריארכלית שבנקודת הזמן של ציורן הייתה מוכנה לקבל צורה ריאליסטית יותר של אישה בשר ודם, בעיקר בעקבות כניסתו והתפתחותו של מדיום הציולם באותה התקופה. הפופולריזציה של המדיום החדש לא פסחה על עולם הפורנוגרפיה של התקופה. צ'דוויק מראה כיצד השפה הפורנוגרפית בספרות ובציולומים זיהתה למשל את הקשר שבין נשים ובעלי חיים – לשניהם אופי חייתי שדורש אילוף ושליטה (Chadwick, 1990, p. 186). ההקבלה בין נשים לטבע כתפיסה שמנציחה את יחסי הכוח בין המינים ומפעילה את הדמיון המיני הוא הנושא של החלק הבא המאמר.

יחסי תרבות וטבע ממוגדרים

בספרו פרייד מציג ניתוח של ציורי הנשים של קורבה ועוסק רבות בהקבלה השכיחה בתולדות האומנות של הדימוי הנשי לטבע. כך למשל השיער הגולש של האישה בציור אישה עם תוכי נתפס אצלו כאנלוגיה לנהר או למפל (Fried, 1990, p. 204), והשמלה הפרחונית של אחת הנשים בציור שתי נשים על גדת

הסיין מזכירה שדה פרחים. גם כאשר הדמות הנשית מצוירת בתפנים ולא בנוף היא עודנה מטפורה לטבע, כך למשל בציור מקור העולם – שם איבר המין הנשי הוא, לתפיסתו, אנלוגיה למערה. פרייד מציג את המחקר של היסטוריוני אומנות אשר מראים הקבלה בין תיאורי מערות בציוריו של קורבה לבין הציורים הארוטיים שלו המציגים עירום נשי ובמרכזם איבר המין הנשי (שם, עמ' 211-212). הוא מציין את משיכתו של קורבה לדימוי הכפול ומוסיף וטוען כי לדימוי המערה-ואגינה-רחם פוטנציאל של תנועה כפולה פנימה והחוצה, שכן מקור המים מוציא את המים הזורמים החוצה ושואב פנימה את מבטו של האומן או הצופה (שם, עמ' 214). תיאור זה משרת את רעיונו בדבר האחדה של נקודת מבט חיצונית (של הצייר) עם משטח הציור או הטמעתו הכמעט פיזית של הצייר בעולם המצויר. ואולם נעלמת ממנו ההקבלה לאקט מיני שבתיאור זה.

את הרעיונות הללו ממשיכה גם פונס. היא עוסקת בציורי הנשים של קורבה בשנות השישים בהקשר לטבע, וכמו פרייד וחוקרים אחרים גם היא מקשרת אותם לציורו הידוע מקור נהר הלו (1865). הלו הוא נהר קטן שעובר דרך אורנאן, כפר הולדתו של קורבה. מקורותיו הם במערה עמוקה בצוק סלעי שקורבה צייר בתמונה זו ובאחרות. נקודת המבט שהוא יצר קרובה מספיק כדי שהצופה בתמונה יחוש את המשיכה המגנטית של המערה החשוכה, את המים הגועשים ואת הסלעים רביי-העוצמה. תיאור זה של משיכת הצופה לפנים המערה מזכיר את תיאורו של פרייד את משיכת הצופה לפנים הרחם והוואגינה הנשיים. פונס מסכימה כי הציור של המעיין של נהר הלו נראה כמטפורה למיניות הנשית וטוענת כי שני הציורים עוסקים בכוחו החיובי של הטבע. מסקנתה היא שהקישור של עולם הטבע לגוף הנשי איננו השפלה או הקטנה אף לא של אחד מהם. נהפוך הוא: הייצוג של הטבע והייצוג של הגוף הנשי מעניק לשניהם משמעות וחיוניות בשפע (Fauce, 1988, p. 105).

בקטלוג התערוכה BODY (1997), אוצר התערוכה אנתוני בונד (Bond) מסכים כי מרבית ציורי העירום הנשי של קורבה מקושרים לטבע (Bond, 1997, p. 22). בונד מסביר כי להזדהות העמוקה של קורבה עם האדמה והטבע מניעים עמוקים מאוד. קורבה מגיע מקהילה כפרית ומאותו מעמד שזכה ביתרונות לאחר החלוקה מחדש של האדמות בשנים 1848-1851. עבור בעלי האדמות החדשים הייתה האדמה עניין פוליטי, שכן בפעם הראשונה בהיסטוריה המודרנית אלו שעברו את האדמה היו גם בעליה. קורבה עצמו היה שר לזמן קצר בזמן שלטון הקומונה של 1871 ונאסר

בגלל פעילותו הפוליטית. מסקנתו של בונד היא שמרבית עבודותיו הן אלגוריות בשל פחד מצנזורה פוליטית. יתר על כן, קורבה היה נטורליסט והיה מחובר לאדמה באופן מלא. הוא שרטט אבנים עבור גאולוגים לפרסומים מדעיים, ואף היה חבר בחברה שמטרתה הייתה לעודד מחקרים מדעיים כדי להשביח את האדמה באזור. בציור מקור העולם הפרטים האינטימיים של הבשר ושער הערווה שוחזרו בקפידה כדי לקרב את הצופה בדיוק כשם שעשה עם הסלעים, בעלי החיים ופריטים אחרים בטבע בציוריו המאוחרים. בכך בונד מסכים עם טענתו של פרייד כי קורבה מנסה ליצור מיזוג כמעט גופני עם נושאי ציוריו. טענתם היא כי הצופה, כמו האומן, חווה מעין מעבר דרך פני השטח הציוריים, מעבר מעולם הייצוג והשפה אל העולם החומר (שם, עמ' 24).

מעניין כי אף לא אחד מהכותבים, המהללים את יחסו של קורבה לטבע ולפיכך לנשים כטבע, איננו מתייחס ליחס השלילי והמנצל מצד התרבות התעשייתית לטבע ומצד התרבות הבורגנית לנשים. נדמה כי המסרים על חדשנותו האומנותית-חברתית של קורבה מצליחים להאפיל על המורכבות הגדולה ביחסו לדימוי הנשי. על הקשר בין דיכוי נשים ובין פגיעה בטבע נכתב רבות בידי חוקרות פמיניסטיות, בטענה שכל יחסים אי-שוויוניים כגון סקסיזם או גזענות נובעים מאותה הבניה מחשבתית הנחשבת גברית ומתבטאת בניצול הסביבה והשתלטות חסרת אחריות עליה. בשנות השבעים החוקרת הפמיניסטית הצרפתייה פרנסואז ד'אובון (d'Eaubonne) כינתה את התפיסה הזאת "אקו-פמיניזם". האקו-פמיניזם מצביע על קשר בין המערכת הקפיטליסטית-בורגנית לזו הפטריארכלית באופן ניצולן את אוכלוסיות הנשים, את בעלי החיים, את משאבי הטבע ואת מדינות העולם השלישי. תפיסה זו מזמינה ביקורת על הקנון של קריאת האומנות של קורבה כסוציאליסט הנאמן למעמד הפועלים בדיוק כפי שהוא נאמן לאמת של הטבע, קנון אשר בשנות התשעים של המאה העשרים עדיין אפשר להתייחס לדימויים הנשיים שלו כפמיניסטיים.

הטענה שקורבה מצייר את הגוף הנשי על סמך משיכה דומה לטבע, ובכך עוקף את אמצעי המבט לטובת אמצעי החישה אינה הופכת אותו לפמיניסט. נהפוך הוא: ציור נשים אהובות כמושא תשוקתו של הצייר אינו חדש, הוא שכיח מאוד בתולדות האומנות. ברגר אף טוען כי לעיתים הצייר השאיר ממד של מסתורין כדי שלא נחלוק איתו את מושא תשוקתו (המצוירת) (ברגר, 2001, עמ' 47). במקרה של מקור העולם הדמות מוגשת בתקריב לעין הצופה כמו ממתק אסור אך מותר בייצוגים פורנוגרפיים. היא קטועה, פסיבית והתיאור הפרטני של האיברים רק

מדגיש את הממד הפורנוגרפי בדיוק כמו חור הצצה בתרבות הפורנוגרפית. הדמות איננה עוסקת בפיתוי, פניה אינן נראות והיא מוגשת כחתיכת בשר ללעיסה מיידית. במילים אחרות, קורבה לא ויתר על הדמות הנשית כאתר חזותי אלא רק הוסיף אופן גישה אחר לשימוש בה.

הטענה כי המעבר מאקסקלוסיביות המבט אל אזורי חישה נוספים עשוי לבטל או למתן את החפצת הגוף הנשי ביצירת אומנות מקבלת פרשנות חדשה בעבודתה של האומנית הצרפתייה ניקי דה סן פאל. סן פאל, ממבשרות הפמיניזם באומנות של שנות השבעים, הייתה חברה בקבוצת נובו ריאליזם שפעלה בשנות השישים של המאה העשרים בצרפת. בהתאם לתפיסה הרווחת על ציוריו של קורבה, גם היא האמינה במעבר מדמות נשית כאובייקט של מבט מציצני לכזו שתהא אתר של הנאה חושית ומישושית, ולכן, ובניגוד לקורבה הצייר, הייתה סן פאל פסלת שיצרה פסלים של דמויות נשיות גדולות ממדים, צבעוניות, בעלות מראה הנע בין מפלצתיות לילדותיות.

בשנת 1966 יצרה סן פאל את הפסל הון – קתדרלה (המילה השוודית Hon משמעה "היא") בשיתוף שני אומנים נוספים: בן זוגה, ז'אן טינגלי (Tinguely), והאומן השוודי פר אולוף אולטוודט (Ulltvedt). זהו מיצב פיסולי ענק שנוצר במיוחד עבור המוזאון המודרני בשטוקהולם, אורכו 25 מטר, רוחבו 9.1 מטר ומשקלו כשישה טונות. לבנייתו נדרש צוות של שמונה אנשים שעבד במשך 40 יום על הקמתו. החלק הפנימי של הפסל נצבע שחור והחוץ בצבעים. הפסל מתאר דמות נשית הרה שוכבת בגבה לרצפה, רגליה פסוקות וברכיה מעט מורמות. המבקרים בתערוכה יכלו להיכנס לתוך הדמות דרך פתח שעוצב כוואגינה ואז למצוא עצמם בחלל שמתפקד כפארק שעשועים עם בית קולנוע שהקרין סרט בהשתתפותה של גרטה גרבו. נוסף על כך בשד אחד שלה מוקם "מילק בר", ובשני – פלנטריום. הגוף הנשי והצבעוני תפקד כאתר משחקים בטוח והזכיר את תפקידה המטפל והמזין של האישה והאם. המטרה של האומנית הייתה לפרק את התפיסה המיתית הגברית של הגוף הנשי כ"יבשת אפלה" מאיימת ומסתורית, והיא עשתה זאת באמצעות העברת הגוף הנשי מאתר של הצצה אל חוויה חושית ידידותית למשתמש.

אם הטענה הפמיניסטית התנגדה לעליונות המבט הגברי, סן פאל הציעה דרך אומנותית לערער על עליונות זו. וכך, ובניגוד לחוויית הראייה האקסקלוסיבית בציורו של קורבה (שמעורדת את דמיונו המיני של הצופה), עבודתה של סאן פאל דרשה חוויית משתמש גופנית ורב־חושית. המבקרים נכנסו לגוף העבודה דרך פתח

בדמות ואגינה שמוקם בין רגליה. שם הם עברו מסלול הרפתקאות הכולל גם בר משקאות, צפייה בסרט ובציורים מוכרים מתולדות האומנות אך מזויפים. הם יכלו לטפס בסולם, לנוח על ספסל ועוד. חוש השמיעה אותגר אף הוא בצלילים של פסלים חורקים, מוזיקה של באך, צליל של ריסוק וציוץ ציפורים. למרות החוויה הגופנית שום דבר מן המסע אל פנים הפסל לא רמז על התענגות מינית של מבוגרים אלא על הנאה ושעשוע חושיים המזכירים חוויות ילדיות ביחסים שבין אם לילד. שוני זה מחדד הבדלים נוספים בין שתי העבודות. ראשית ככל הקשור בממדים ומקום התצוגה. בעבודה הון היחסים הפיזיים של הגוף הנשי הענק עם הבניין שונים מהמוכר. הגוף הנשי התרחב אל כל החלל של אולם המוזאון וכמעט נגע בתקרה הגבוהה. כך שלעומת ציורו של קורבה, שהיה קטן ממדים (55X46 ס"מ) ויועד לשימוש אינטימי באוסף הפרטי של חליל ביי, עבודתה של סן פאל הייתה ענקית והוצגה במשך חודשיים בחלל ציבורי, במוזאון מוכר ונחשב בשטוקהולם. הבדלים אלו רומזים על שוני בין יצירה המיועדת להנאתו של לקוח מסוים לבין זו הנוקטת עמדה אידיאולוגית ובכך מופנה לקהל רחב.

אחד הגילויים המעניינים בהקשר לעבודה הון הוא שאף על פי שזהו תוצר של שיתוף פעולה של שלושה אומנים ושאינ מדובר דיוקן עצמי בשום אופן, סן פאל עצמה שימשה מודל שלה. תצלומים המעידים על שלבי תכנון העבודה מראים אותה שוכבת על הרצפה, כאשר שני שותפיה עומדים משני צדדיה בעודה מדגמנת ומעצבת את התנוחה של הון בגופה שלה (Sylwan and Hultén, 1967, p. 41). האם בחירתה של האומנית נבעה מתוך חיפוש אחר הפתרון הפרקטי והנוח עבור שלישיית האומנים או מסיבה אחרת? על כך אין נתונים, אך אין עוררין שסן פאל ממשיכה בכך את היחס המוכר מתולדות האומנות אל האישה – אפילו כזו שהיא אומנית פעילה בעצמה – כאל אובייקט היצירה. הדוגמאות לכך רבות, למשל, הציירת האיטלקייה סופוניסבה אנגוויסולה (Anguissola) שציירה את עצמה כמודל בציור שלכאורה צויר בידי המורה שלה ברנרדינו קאמפי מצייר את סופוניסבה אנגוויסולה (1559), או מריאטה רובוסטי (Robusti), הציירת האיטלקייה בת המאה השש עשרה שהפכה בציורי המאה התשע עשרה למודל ולהשראה של אביה הצייר טינטורטו, ואפילו בתקופות מאוחרות יותר, למשל במאה השמונה עשרה כאשר אנגליקה קאופמן (Kauffman) ומארי מוזר (Moser), שתי ציירות חברות האקדמיה המלכותית בכריסטינה, נעלמו מפורטרט קבוצתי של חברי האקדמיה לאומנות אך הופיעו בו מחדש כשני ציורים תלויים על הקיר – בציור של ג'ון זופאני (Zoffany),

חברי האקדמיה המלכותית (1771). בחירתה של סן פאל לדגמן מראה את מידת השפעתו של השיח הקנוני של תולדות האומנות והפנמתו אפילו בקרב אומניות מודרניות.

באופן לא מפתיע סן פאל דוחה אפוא באופן גורף את הרעיון של היבט פורנוגרפי בהון. לדבריה היא נצבעה בצבעים בהירים ועליונים כמו ביצת פסחא, והתכוונה לגלם ישות שהיא בין אלת פוריות גדולה, האם הגדולה ושעשוע עבור משפחות עם ילדים (Hultén, 1992, pp. 167–169). עם זאת כוונותיה של האומנית לאתגר את ההיבט המציפני כלפי הגוף הנשי כאתר חזותי בלבד לא מנעו קריאה אחרת של העבודה כהזמנה ציבורית להיכנס לאתר שמדמה גוף נשי דרך פתח באזור הוואגינה ולתפוס אותו כמקור הנאה לאחרים. כבר בזמן הצגת העבודה הממד הדואלי שלה לא נעלם מהקהל וממבקריה. כך למשל המשוררת ברברו בקברגר (Backberger) – לימים ממובילות התנועה הפמיניסטית השוודית – כתבה את השיר הון. השיר נכתב כדיאלוג בין שני קולות, האחד קול מעריץ שנכבש מול האלה הענקית, והאחר מתייחס לפסיכיות של הפסל ולייצוג המסורתי של הגוף הנשי (Öhrner, 2018).

ביקורת זו ממחישה עד כמה קשה היה, אפילו לאומניות פמיניסטיות, לייצר דימוי נשי שאיננו עובר החפצה כשהשיח השולט עדיין מנוסח דרך נקודת המבט הגברי. רק כאשר השיח האומנותי הצליח להיפתח לתפיסות חדשות ושונות על מהותו של הסובייקט האומנותי צמחו הצעות חדשות לייצוג הדימוי הנשי.

הדיון המשווה בין עבודות המציגות את הגוף הנשי תוך התמקדות בוואגינה עסק בשתי עבודות שונות מאוד זו מזו – את האחת יצר אומן גבר כדימוי חזותי שבו הצופה והאומן שותפים לנקודת מבט עליונה (המודל שוכבת מול הצייר והצייר עומד בין רגליה ומצייר אותה מלמעלה), ואת האחרת יצרה אומנית אישה בשיתוף שני אומנים גברים כדימוי פיזי רב-חושי שבו הצופים נכנסים לגוף הפסל. שתי העבודות נוצרו בתקופות שונות ומתוך מטרות שונות ועל אף ההבדלים ביניהן, לשתיהן משותף המכניזם של החפצת האישה כאובייקט שימושי להנאת הקהל.

סיכום

המאמר נפתח בדיון ביצירת אומנות של רנואר מתחילת התקופה המודרנית המתארת נערה צעירה מתבוננת במראה ומסתיים בעיסוק באובייקט פיזי של

עירום נשי אימהי משנות השישים של המאה העשרים של אומנית השואלת שאלות מגדריות בתקופה שמזוהה כטרור פמיניזם באומנות.

הדרך מנקודת המבט הגברית על הגוף הנשי אל הצעות אומנותיות החותרות תחת נקודת מבט זו היא דרך שפוסעת בה האומנות הפמיניסטית זה חמישים שנה. המעבר מתפיסת האישה כאובייקט אל חילוץ הממד הסובייקטיבי של האישה באומנות דרש נוכחות פעילה של נשים בשדה האומנות ואת השפעת השיח הפמיניסטי המשתנה על אומנותן.

כשאומנית המציג דבורה דה רוברטיס (De Robertis) נכנסה למוזאון ד'אורסה, התיישבה תחת התמונה מקור העולם, הרימה את שמלתה המוזהבת וחשפה את איבר מינה העירום, היא נזרקה מהמוזאון בליווי משטרה (2014). דה רוברטיס עשתה את מה שניסו לעשות קודמותיה – להעביר את מקומה של האישה מאתר חזותי אל העולם הפיזי – ובכך הוכיחה לקהל האומנות שהאנשים עדיין אינם מוכנים לקבל את האישה בדמותה הממשית ודורשים לשמר את מעמדה החזותי כאובייקט. דה רוברטיס הוכיחה במציגה כי המוסד האומנותי המכובד מצנזר עירום נשי רק כשהוא מתקיים בעולם הפיזי ודואג לשמר את ייצוגי העירום הנשי, פורנוגרפיים כשהיו, בתוך כתליו. שלוש שנים מאוחר יותר זכה האקטיביזם הפמיניסטי לתמיכה של ממש בזכות פועלה ורעיונותיה של תנועת #ME_TOO. בשנת 2017 קיבלו רעיונות התנועה חיזוק מצד נשים בתעשיית הקולנוע האמריקאי אשר התריעו באופן גלוי על הטרדות מיניות ואלימות מינית, שיתפו בציבור ותמכו זו בזו. נשים אלו הראו את הפער שבין מערכת הייצוגים של נשים לבין מצבן המחפיר במציאות. מאז נוסחו הגדרות ברורות יותר להחפצת נשים, ניצול האישה וגופה ועוד. ההסדרה הפטריארכלית של קריאת הדימוי החזותי של נשים עברה טלטלה עמוקה ותוצאותיה נראות גם בשיעורי מגדר.

אם בעבר היה מוטל עליי לשכנע את הסטודנטים והסטודנטיות שביקורת מגדרית בשיעורי האומנות היא נושא שיש להיאבק עליו, הרי לאחר השפעתה של תנועת #ME_TOO מלאכת השכנוע נעשתה פשוטה יותר ולעיתים אף מיותרת. ואולם השינוי הזה מורגש יותר אצל הדור הצעיר הלומד, ואילו מהות השיח האומנותי של יצירות מופת והוראתו נותרו במידה רבה כשהיו. המאמר מציע שיטת הוראה המציידת את הסטודנטיות והסטודנטים בכלים להבנה ולהמשגה של האינסטינקט הביקורתי שלהם ושלחן כדי שיוכלו להשתמש בו להובלת שינוי.

מקורות

- אואנס, ק' (1990). שיחם של האחרים: פמיניזם ופוסט-מודרניזם. בתוך אלן גינתון (עורך), *הנוכחות הנשית: אמנות ישראליות בשנות השבעים והשמונים* (עמ' 13–29). תל אביב: מוזאון תל אביב לאומנות.
- ברגר, ג' (2001). דרכי ראייה. *מוזה*, 5, 40–48.
- גור זיו, ח' (2013). פדגוגיה ביקורתית פמיניסטית וחינוך לתרבות של שלום. תל אביב: מכון מופת.
- דקל, ט' (2020). נשים וזקנה: מגדר וגילנות בראי האומנות הישראלית. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- לובין א' (1993). אישה קוראת אישה. *תיאוריה וביקורת*, 3, 65–78.
- נוימן א' (1989). אפולאוס – אמור ופסיכה: על ההתפתחות הנפשית של היסוד הנשי. תל אביב: הקיבוץ הארצי השומר הצעיר.
- Bond, A. (1997). Embodying the Real. In A. Bond (Ed.), *Body: [exhibition]* (pp. 11–80). Sydney: The Art Gallery of New South Wales.
- Chadwick, W. (1990). *Women, Art, and Society*. New York: Thames and Hudson.
- Dalton, P. (1995). Modernism, art education and sexual difference. In K. Deepwell (Ed.), *New feminist art criticism: Critical strategies* (pp. 44–50). Manchester and New York: Manchester University Press.
- Dimitrakaki, A. (2013). *Gender, Artwork and the Global Imperative: A Materialist Feminist Critique*. Manchester: University of Manchester Press.
- Duncan, C. (1993). *The Aesthetics of power: Essays in Critical Art history*. New York: Cambridge University Press.
- Einecke, C. (2010). Dress-up and Costuming: Verfremdung in Renoir's Late Paintings. In C. Einecke, S. Patry, R. Benjamin, & G. Cogeval (Eds.), *Renoir in the 20th Century: [exhibition]*. Galeries nationales du Grand Palais, Los Angeles County Museum of Art., Philadelphia Museum of Art. (pp. 60–69). Ostfildern: Hatje Cantz.
- Faunce, S. (1988). Courbet: Feminist in Spite of himself. In S. Faunce & L. Nochlin (Eds.), *Courbet reconsidered: [exhibition]* (pp. 1–15). New York: Brooklyn Museum.
- Fernandes, J. (1991). Sex into Sexuality: A Feminist Agenda for the '90s. *Art Journal*, 50(2), 35–38. <https://doi.org/10.2307/777160>

- Fried, M. (1988). Courbet's "femininity". In S. Faunce & L. Nochlin (Eds.), *Courbet reconsidered: [exhibition]* (pp. 43–53). New York: Brooklyn Museum.
- Fried, M. (1990). *Courbet's realism*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Garb, T. (1992). Renoir and the Natural Woman. In N. Broude & M. D. Garrard (eds.), *The Expanding Discourse: Feminism and Art History* (pp. 295–312). New York: Harper Collins.
- Gouma-Peterson, T. & Mathews, P. (1987). The feminist critique of art history. *The Art Bulletin*, 69(3), 326–357.
- Greenberg, C. (1982). Modernist painting. In F. Frascina & Ch. Harrison (eds.), *Modern Art and Modernism: Critical Anthology* (pp. 5–10). New York: Harper & Row.
- Horne, V. & Tobin, A. (2014). An Unfinished Revolution in Art Historiography, or how to Write a Feminist art History. *Feminist Review*, 107(1), 75–83.
- House, J. (1985). Renoir's worlds. In M. Raeburn (ed.), *Renoir: [exhibition]*. London: Arts Council of Great Britain
- Hultén, P. (ed.) (1992). *Niki de Saint Phalle: Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland: [exhibition]*. Bonn: Verlag Gerd Hatje.
- Nochlin, L. (1971). Why Are There No Great Women Artists?. In V. Gornick & B. Moran (eds.), *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: Basic Books.
- Öhrner, A. (2018). Niki de Saint Phalle Playing with the Feminine in the Male Factory: HON – en katedral. *Stedelijk Studies*, 7. https://stedelijkstudies.com/journal/niki-de-saint-phalle-playing-with-the-feminine-in-the-male-factory-hon-en-katedral/#_edn6
- Owens, C. (1992). *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Pollock, G. (1999). *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London and New York: Routledge.
- Savatier, T. (2006). *L'Origine du monde: histoire d'un tableau de Gustave Courbet*. Paris: Bartillat.
- Sylwan, B. & Hultén, K. G. (eds.) (1967). *Hon – en historia: [exhibition]*. Stockholm: Moderna Museet.