ראידה סעאדה מתריסה נגד המאסטרים

בסדרת התצלומים "המאסטרים הגדולים" של ראידה סעאדה, האמנית מתריסה נגד ארבעה ציורים מערביים ידועים. עאידה נסראללה כותבת על עבודותיה של אחת האמניות הפלסטיניות המעניינות ביותר, ומתווה את הדרך שבה סעאדה יוצרת מרחב לעצמה כאמנית וכאישה פלסטינית שמשמיעה את מחאותיה הפוליטיות.

מאמר מאת עאידה נסראללה מאי 11, 2023

בשנת 2007, ראידה סעאדה פנתה לסוג שונה של אמנות. במקום לעשות ניסויים בפניה ובגופה כדי לראות מה ייצא, היא התחילה להשתמש בציורים של המאסטרים הגדולים, שהם בין הידועים ביותר באמנות המערבית. היא מציבה את עצמה בתוך המסגרת, תוך שהיא משחזרת את התנוחה של הנשים המצוירות. הבגדים שהיא לובשת שונים והיא ממקמת את עצמה בסביבה חדשה, פלסטינית. במקום לצלם את עצמה, היה שם צלם שצילם אותה על פי הנחיותיה.

לפירוק ולהרכבה האלה מטרה משולשת: ראשית, סעאדה מקבלת על עצמה את מקום האמן, ומחליפה ציירים גברים שציירו את דמויות הנשים מנקודת המבט שלהם; שנית, היא מטילה ספק בארכיטיפים שציורים אלה מייצגים בכך שהיא מאלצת את הצופה לראות אישה אמיתית, היא עצמה, במקום הדמות האידיאלית וחסרת הפנים המונצחת בציורים. סעאדה בוחרת בקפדנות בגדים מחייה ומהזמן שבו היא יוצרת את העבודות, שנת 2007. שלישית, היא משתמשת בסביבה ובאובייקטים פלסטינים כרקע, כדי לוודא שהצופה מודע לעולם המסוים שבו חיה הדמות ולהדגיש את הנושאים הפוליטיים הקשורים לקיפוח הפלסטינים, באופן גלוי יותר מאשר בעבודות קודמות שלה. בכך היא יוצרת מקום לעצמה כאמנית, כאישה המוגדרת באמצעות עבודתה, וכאישה פלסטינית המשמיעה את מחאותיה הפוליטיות בקול רם.

ןדימוי ראידה.jpg



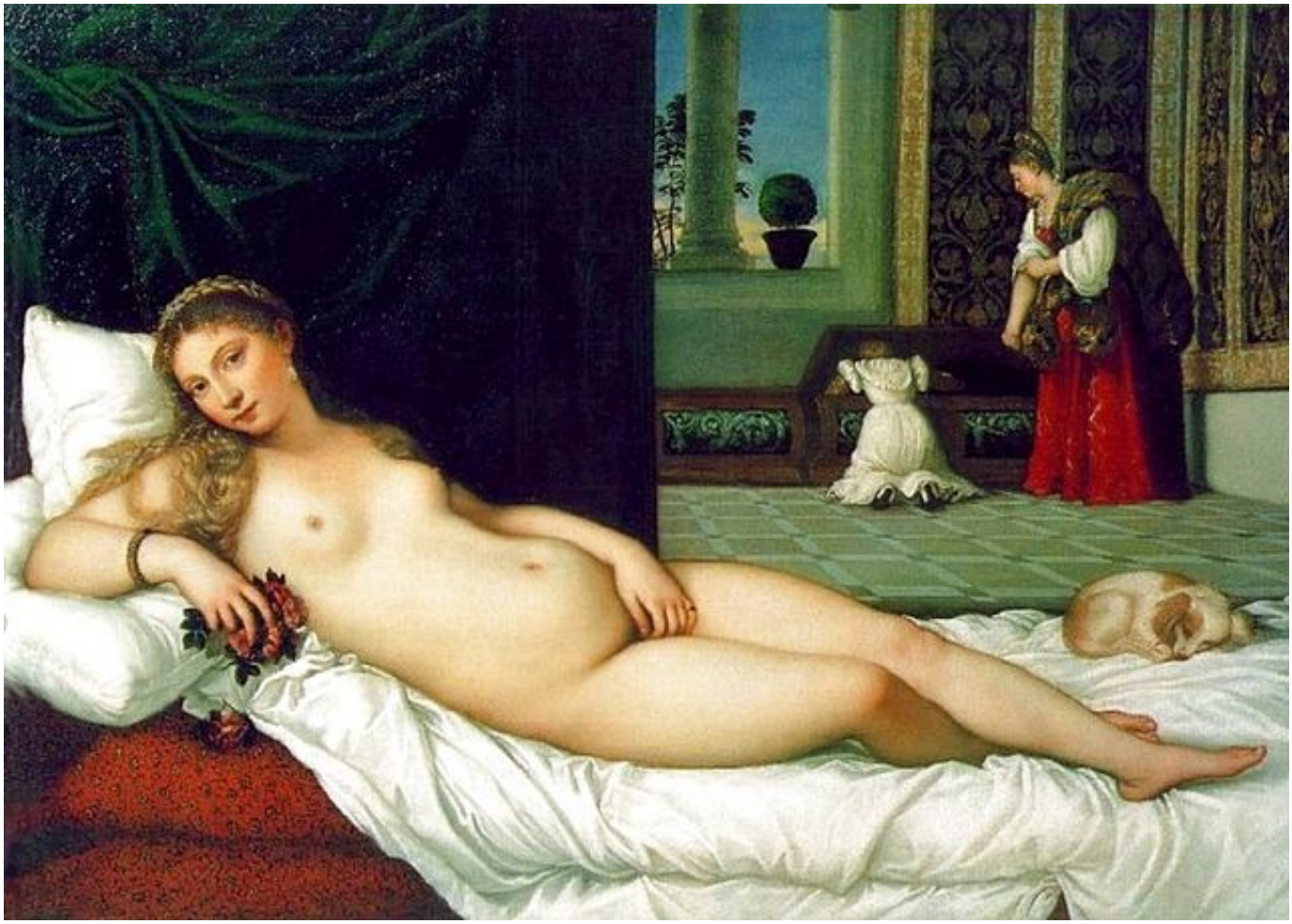
[1]ראידה סעאדה, מי יעשה אותי אמיתית?, 92X120 ס"מ, הדפס הזרקת דיו על נייר, 2007. הפרלמנט האירופי, בריסל, בלגיה
באדיבות האמנית

העבודה הראשונה בסדרה "חזרה אל המאסטרים הגדולים" (Revisited Masters Great) היא*מי יעשה אותי אמיתית?* , המבוססת על ציורו של טיציאן*ונוס מאורבינו* (*Venus of Urbino*1538). לאחר ביצוע עבודה זו, היא חשה שהיא יכולה לטעון ש"גם אני יכולה להיות מאסטרית".[1] היא פונה, מועצמת, אל שלושה דיוקנאות עצמיים בתנוחות שנגזרו מעבודות של ציירים משלוש תקופות היסטוריות שונות. אלה הן*מונה ליזה* , המבוססת על מונה ליזה של לאונרדו דה וינצ'י (Vinci da, 1513)*דיאנה*, המסתמכת על מרי אדלייד דה פראנס כדיאנה של ז'אן-מארק נאטייה (Nattier, 1745),[2]ו *החלבניתשל* ורמיר (Vermeer, 1658). המשימה שסעאדה התוותה לעצמה הייתה לענות, דרך העבודות, על השאלה של לינדה נוכלין (Nochlin): "גדולות אמניות מעולם היו לא מדוע?"[3]המבקרת גריזלדה פולוק (Pollock) סיפקה תשובה אירונית שהפכה רווחת: "מכיוון שלא היה בהן את גרעין הגאונות המולד (הפאלוס), שהוא נחלתם הטבעית של הגברים".[4]סעאדה מקבלת על עצמה את המשימה להוכיח שאישה יכולה להיות "מאסטרית" גם ללא פין, אם היא מפסיקה להיות אובייקט בציורים של גברים, והופכת להיות מאסטרית של יצירתה והנושא של ציורים אלה. בהבאתה את העבודות מהעבר אל ההווה ובמיקומן בתוך הסביבה שלה, סעאדה מספקת הוכחה ליצירתיותן של נשים וליכולתן לשלוט באמנות שלהן, במקום להיות רק מונצחות באמנותם של אחרים.

העבודה הראשונה של סעאדה בסדרת "המאסטרים הגדולים" היא הפרשנות שלה *לונוס מאורבינו* של טיציאן (1538). הציור של טיציאן הוא עיבוד *שלונוס*הישנה של ג'ורג'ונה, הנחשבת למופע הראשון של ציור של אישה עירומה בתנוחת מנוחה בהיסטוריה של אמנות אירופה. כנגד רקע של נוף שעבר אידיאליזציה, האישה מתוארת כאלה צנועה. היא ישנה ואינה חשה שמישהו צופה בה, כפי שאלות מוצגות בדרך כלל - "שוכבות בשלווה, שרועות על ספה או על האדמה, ישנות וחולמות בשקט, מלוות בקופידון או משרתות".[5] בציורו של טיציאן, הדמות שונה למדי. היא מוצגת כשהיא שרועה על ספה

בחדר בארמון מפואר. שתי כריות סאטן לבנות תומכות בראשה ובכתפיה. יתר על כן, היא אינה מראה אף אחד ממאפייני האלה שהיא אמורה לייצג, מלבד זר הפרחים האדומים שבידיה – סמלה של ונוס. במקום זאת, היא נראית חושנית במתכוון. תנוחתה והבעת פניה מיועדים להצביע על יופי בשר-ודם.*ונוס*של טיציאן מישירה מבט אל הצופה. היא ערה ומודעת לחלוטין למבטו של הצופה.

[2] 640px-Titian_Venus_of_Urbino.jpg



[3]טיציאן, ונוס מאורבינו, שמן על בד, 165X119 ס"מ. אופיצי, פירנצה, 1538

ברשות הציבור
[4]

[5] Giorgione_-_Sleeping_Venus_-_Google_Art_Project_2.jpg



[6]
ג'ורג'ונה, ונוס הנמה, שמן על בד, 175X108.5 ס"מ, Meister Alte Gemaldegalerie, דרזדן, 1510 לערך
ברשות הציבור [7]

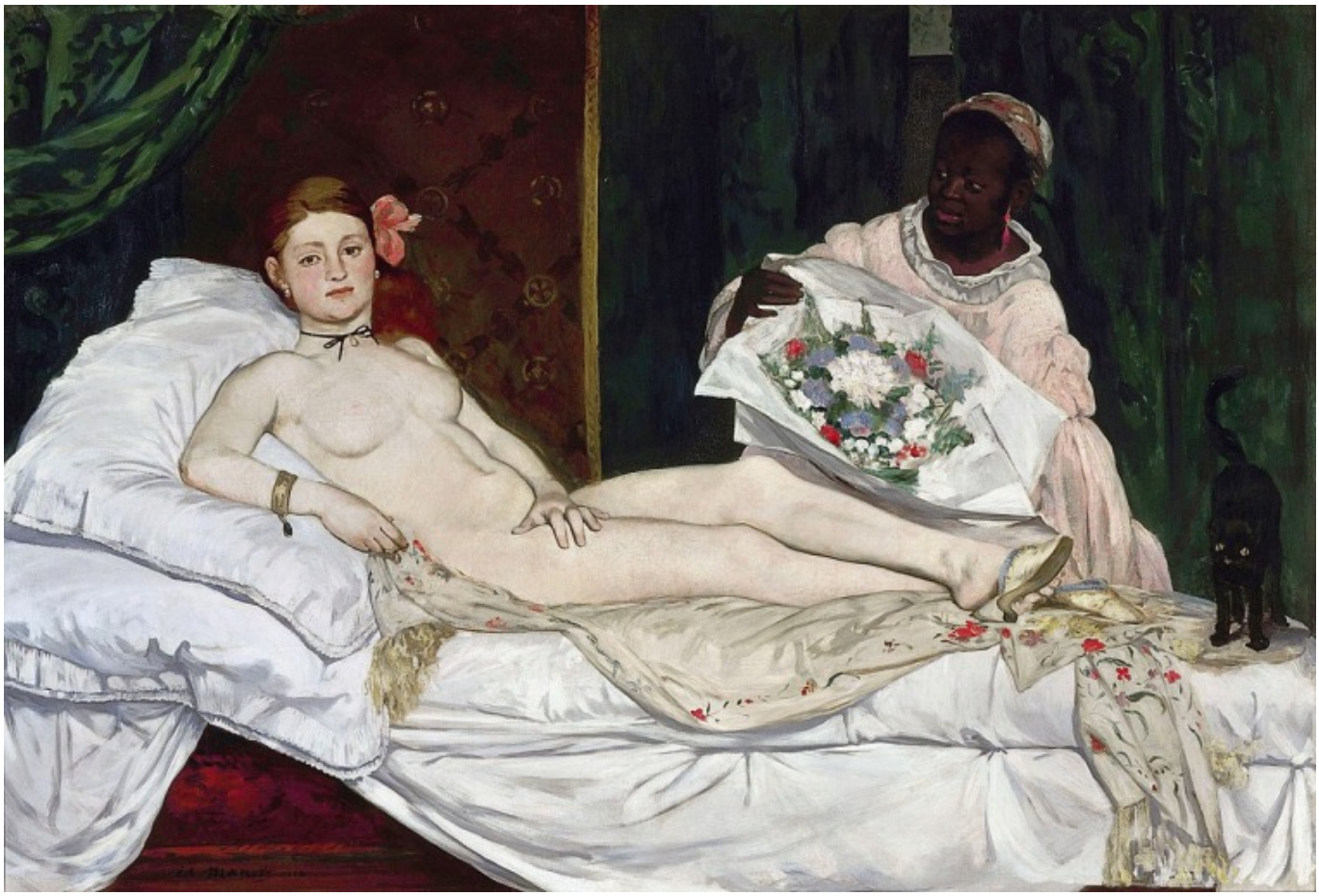
בתצלום של סעאדה, היא מציבה את עצמה בתנוחת המנוחה הטיפוסית על הספה, אבל הספה שלה אינה דומה לזו שצייר טיציאן. היא מכוסה בשטיח פלסטיני פשוט, ארוג בפסי צבע, בניגוד לבד הלבן והמבריק של טיציאן. הפסים מגיעים עד לתחתית התצלום, ומספקים רקע חזק לדמותה השוכבת של סעאדה. במקום להציב את עצמה בחזית העבודה, כפי שעשה טיציאן עם*ונוס*שלו, היא שוכבת הרחק מאחור, ומעניקה לשטיח מקום מרכזי, בזכות עצמו. כדי להדגיש את חשיבות השטיח, ידה הימנית מצביעה עליו, כלפי מטה. כתפה הימנית נשענת על שלוש כריות: שתיים מכוסות בבד פרחוני פשוט והשלישית בבד לבן. וגם, במקום להשעין קלות את ראשה על הכריות כמו בציור של טיציאן, סעאדה מרימה את ראשה, כדי שיראה גדול יותר מזה שבציור המקור, והרבה יותר דומיננטי, ולא כנוע ומיני כמו בתיאור של טיציאן. שוב, בניגוד *לונוס*של טיציאן, סעאדה נמצאת בחדר פשוט. הרקע בתצלום מכוסה בשחור. היא מעלימה את הקומפוזיציה העמוקה של טיציאן בתוך הרקע האטום הזה, וגם את הדמות השנייה שמופיעה בציורו של טיציאן.

סעאדה משתמשת בשטיח לא רק כדי לרמז על מוצאה הפלסטיני, דבר שמספק את ההקשר של העבודה, אלא גם כדי לסתור את הרעיון שאמנות נוצרת רק על ידי גברים שמכונים "המאסטרים הגדולים", בעוד שעבודות של נשים, כמו אריגת שטיחים, תפירת שמיכות טלאים ורקמה מכונות בדרך כלל "מלאכות יד", לא אמנות. ניגוד זה מתריס נגד רעיון "מלאכת היד" כאמנות נחותה, כמו גם מושג "האמנות הנשגבת" שונוס מייצגת באופן מסורתי. בתצלום של סעאדה, השטיח הוא בעל עוצמה שעושה אותו לאמנות. באמצעות המרכזיות של השטיח והכללתו בדימוי המוכר היא מבהירה שהיא שולטת בדימוי, והדימוי, כמו האמנית, הוא פלסטיני.

דרך הדגשת מלאכת היד של הנשים הפלסטיניות, לצד הדימוי של ונוס בהשראת טיציאן, סעאדה מספקת אזכורים פלסטיניים מקומיים. היא מצהירה: "אני יושבת בחדר מקומי מצויד ברהיטים פלסטיניים, ומעניקה לעבודתי מאפיינים של החברה שלי ושל עולמי."[6]ההצהרה של סעאדה מהדהדת את הטיעון של ולטר בנימין (Benjamin):

"הייחוד של עבודת אמנות הוא בלתי נפרד מהיותה חלק ממארג המסורת. המסורת עצמה היא חיה ביותר ומשתנה בקיצוניות. לדוגמה, פסל עתיק של ונוס ניצב בהקשר מסורתי מסוים אצל היוונים, שראו בו נושא להערצה, בשונה מאצל אנשי הדת בימי הביניים, שראו בו פסל של אלה מנבאת רעות. בשני המקרים הם התמודדו עם ייחודו של הפסל, כלומר עם הילתו. מלכתחילה, השילוב ההקשרי של אמנות במסורת מצא ביטוי בפולחן."

[8] 1200px-Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_ProjectFXD.jpg



[9]אדוארד מאנה, אולימפיה, שמן על בד, 190X130.5. מוזיאון אורסיי, פריז, 1863

[10] ברשות הציבור

העיבוד מחדש של סעאדה לנושא ונוס מספק הקשר חדש לפרשנות דרך הפיכתו למקומי והסטת האלמנטים הגשמיים והמרחביים שלו, כפי שעשה כל אמן שאי פעם ניגש לונוס כנושא, מהיוונים העתיקים דרך מאנה ועד סעאדה. כל הדימויים הללו מייצגים "אופנים של רטוריקה חזותית",[7]כפי שמרשה פוינטון (Pointon) ניסחה זאת: האופן שבו אמן מסוים מתקופה מסוימת "קורא" את הדימוי ומעביר אותו הלאה. בגרסה של סעאדה, גופי נשים והכיסויים שלהם מעבירים מספר תמות.

ראשית, הלחץ החברתי המופעל על נשים, להתיישר לפי תקנים צרים המגדירים יופי, שנוסחו בידי כוחות פטריארכליים. למעשה, העבודות של סעאדה חושפות את האלימות שבאכיפת מושגים סטנדרטיים של יופי על נשים, ומאתגרות את התיאור הגברי המסורתי של יופי נשי, כפי שהוא נראה בציורי ונוס, וגם את הפילוסופיה האסתטית הגברית המשמשת להערכת יצירת אמנות.[8]שנית, יש הדגשה חברתית על לבוש והתקשטות כדי להעצים את היופי. סעאדה נבדלת מטיציאן באופן מפתיע ועוצמתי בבגדים שהיא לובשת. היא יצרה שמלה מגזירי עיתונים שהדביקה ישירות על גופה. שטח הפנים של גזירי העיתונים מחליף את העור החשוף והבוהק של הוונוס הטיציאנית, והופך לעור שני. היא עצמה לוקחת את העיתון, גוזרת אותו, מעצבת את ה'שמלה' ומחליטה מה תהיה צורתה. הוונוס שלה הופכת כך לאישה פלסטינית שגופה מכוסה בידיעות חדשותיות בערבית. בדרך זו, שמלת-העיתון חותרת תחת העירום המסורתי של טיציאן. היא גם מבקרת את הדימויים האוריינטליסטיים המעוותים של אנגר (Ingres) ואחרים על ידי החלפת הכיסויים הסטריאוטיפיים של הנשים שהם השתמשו

בהם בפריטים בעלי משמעות חברתית, תרבותית ופוליטית מהעיתון אל-קודס (القدس).

שלישית, היא טוענת שאפשר להתייחס לעבודת מעצבת השמלה כמקבילה לעבודת האמן, ובכך היא מתריסה נגד השיפוט הגברי שקובע מה היא אמנות. בשלוש העבודות האחרות של סעאדה בסדרה "המאסטרים הגדולים" היא משתמשת בבגדים רגילים, תפורים במכונה. בכך העבודה היצירתית של המעצבת הופכת להיות סוגת אמנות בפני עצמה, שיש להכיר בה, לא כמו השמלות שלובשות הנשים ביצירות המופת, שם ההנחה היא שהן אינן יצירות של בעלות מלאכה בנות הזמן – שכך כנראה היו – אלא של האמן. מחיקה זו של יוצרות שעומדות מאחורי יצירות ידועות של אמנים גדולים היא מה שגריזלדה פולוק (Pollock) מכנה "סקסיזם מובנה".[9] לגבי מלאכת יד טוענת קרולין קורסמאייר (Korsmeyer):

> מכיוון שרבות מיצירות האמנות שנשים בדרך כלל יצרו כללו דברים כמו רקמות לקישוט ולצרכים ביתיים, החלוקה בין אמנות לאומנות הביאה לסילוקם של מספר ז'אנרים שבהם לנשים הייתה נוכחות בולטת[10] מהתפישה מהי אמנות 'אמיתית'.

סעאדה אינה האמנית הראשונה המשתמשת בנושא של ונוס כדי לחתור תחת מושגים של יופי אידיאלי ולערער על התפישות המשויכות לעירום הקלאסי כפי שהוא נראה בעיני אמנים גברים. ציורו של האמן הצרפתי אנגר, *האודליסק הגדולה* (*Odalisque La Grande*, 1814) נדמה כהולך בעקבות המאסטר הוונציאני הגדול, טיציאן. אבל במבט מקרוב מתברר שאנגר אינו מראה סביבה קלאסית.[11] מניפת נוצות הטווס, הטורבן, הפנינים הענקיות, המקטרת (לחשיש או לאופיום) וכמובן כותרת העבודה, שכולם מתייחסים לתפישה הצרפתית את ה'מזרח' (Orient), ובמיוחד את האקזוטיקה של הנשים.

אמניות ערביות, בנוסף לסעאדה, הצטרפו להתרסה כשהציעו תיקון גם לאידיאליזם של טיציאן וגם לסטריאוטיפ האוריינטליסטי של אנגר. ללא סעידי (Essaydi), אמנית מרוקאית-אמריקאית, ומאג'דה ח'טארי (Khattari), אמנית מרוקאית החייה בצרפת, ניסו להתמקח ולטעון לזכות על מורשתן דרך הצגה מחדש של האודליסק. המודליסטית של סעידי מעוטרת בקליגרפיה שמצויירת בחינה. אין זו דוגמנית אירופאית שמשחקת תפקיד של אישה מזרחית אקזוטית, אלא אישה מרוקאית בביתה. היא כהת עור, לא לבנה, והיא אמיתית, לא מדומיינת. סעידי צילמה עוד תצלום שכותרתו *הרמון* (*In the Harem*, 2009) שה'ונוס' שבו יושבת, לבושה בבגד מרוקאי עממי מסורתי הקרוי קנדורה (kandora), מעוטר בערבסקות. פניה ורגליה של הדוגמנית מכוסים בקליגרפיה שמצויירת בחינה. היא יושבת במקום מקושט בערבסקות כחולות, הנפוצות בבתים במרוקו. ח'טארי היא יותר פרובוקטיבית: היא ניצבת בחדרה, כפי שעשתה סעאדה, אבל היא מצביעה על כיסוי המיטה, כאילו מישהו נמצא איתה בחדר.

[11] unnamed.jpg