

מ"מבוגר קטן" ל"קטן מבוגר" הילד באומנות

תקציר

מאמר זה מבקש לבחון באמצעות דוגמאות נבחרות ומייצגות, מימי הביניים ועד לעידן המודרני, את היחס כלפי הילד ומקומו בתולדות האומנות המערבית, מהגיל הרך ועד לשנות העשרה המוקדמות – באמצעות תיאורו וחשיבותו במדרג החברתי כולל בתחום הדתי.

בימי הביניים היו ציורי ילדים נדירים ביותר ודמות הילד העיקרית הייתה זו של ישו "התינוק הזקן". רק בתקופת הרנסנס החלו מופיעים דיוקנאות של ילדים טבעיים בשר ודם. במאה השבע עשרה עדיין הייתה ההתייחסות יותר אל בני אצולה ובדרך לא לגמרי טבעית לעיניים מודרניות. במאה השמונה עשרה בעידודו של הפילוסוף ז'אן ז'אק רוסו החלו האומנים לראות בילדים ישויות אוטונומיות. ציורי הילדים הפכו שכיחים יותר ואף הופיעה התעניינות בזכויות הילד, בעיקר בשל השפעת המהפכה התעשייתית רק במאה התשע עשרה. במאה העשרים עובר דיוקן הילד מהפכה תוכנית וסגנונית בשל עיוותי המודרניזם והחתירה אחר חידושים והפתעות שיועזו את הצופה.

מילות מפתח: תולדות האומנות; דיוקן הילד; רנסנס; בארוק; רוקוקו; ריאליזם; אימפרסיוניזם; מודרניזם.

מבוא

הדיוקן בציור הוא יצירת אומנות המייצגת את זהותו האינדיווידואלית של אדם כשהיא מתארת מבחינה מימטית את תווי פניו. בחודרה לעומק היא אף מייצגת את אופיו, תכונותיו וחיי הפנימיים, וגם את מעמדו החברתי. מכאן שהציור הוא כלי ייצוג רב-עוצמה. הוא ממוקם על הרצף בין הדמיון הספציפי לתיאור הכללי של הטיפוס הקונבנציונלי, המשקף מוסכמות התנהגותיות שמקורן במילייה החברתית-תרבותית של המצויר. בדואליות זו עוסק היסטוריון האומנות, ארווין פנופסקי (Erwin Panofsky, 1882-1968):

הדיוקן מכון בהגדרה לשני אפיקים חיוניים: מחד גיסא, מטרתו להראות את המבדיל בין המצויר ושאר האנושות ואפילו מעצמו אם צויר ברגע או מצב אחר; מאידך גיסא, שואף הדיוקן להבליט את המשותף בין המצויר ושאר האנושות.¹

* עורכת המאמר ומתרגמת המובאות: נילי לאופרט.

1. E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character*, Cambridge 1953, p. 51.

מעניין לציין כי גישות ציוריות שונות זו מזו יכולות להניב גרסאות מגוונות של אותו מצויר, אם ביצעו אותן אומנים אחרים.

הדיוקן האנושי כנושא מרכזי וכתופעה חברתית באומנות נולד ברנסנס. מרכזיותו של האדם בתפיסה הניאו-פלטונית של המאות החמש עשרה והשש עשרה הולידה ציורי דיוקן של האדם והילד מן השורה ולא רק של אלה רמי המעלה. כשבע מאות שנים חלפו בין ישו ה"תינוק הזקן" ובין הילדה השחורה, רובי ברידג'ס בת השש, שהייתה בחוד החנית של מהפכת זכויות השחורים באמריקה.

מאמר זה מבקש לבחון את מסלול ההתפתחות של דיוקן הילד, באמצעות דוגמאות כרונולוגיות נבחרות ומייצגות, בכל מיני תקופות בתולדות האומנות. בחינת הדיוקנאות תנוע מימי הביניים המשמשים ניגוד רעיוני וסגנוני בתפיסת הילד כלפי הרנסנס ועד לעידן המודרני בשרטטה את היחס כלפי הילד ומקומו בתולדות האומנות המערבית, מהגיל הרך ועד לשנות העשרה המוקדמות – דרך תיאורו וחשיבותו במדרג החברתי כולל בתחום הדתי. במרכזם של הציורים עומד הילד מפשרטי העם או זה מחצר המלכות.

הילד

בימי הביניים (1400-400), ראתה החברה בילד "מבוגר קטן", אייקון תמימות ולא ישות נפרדת. באותה העת נפקד או נדיר היה מקומו של הילד כנושא מרכזי או כרקע באומנות והוא הופיע כסמל, אלגוריה, קופידון, או מלאך כשהאומנים לא השכילו להציג את חלופיותה של הילדות ופגיעותה. סיבות היעדר זה נעוצות בתפיסת העולם שהייתה מתועלת בעיקר לתחום הדתי: השקפת העולם של האיש הימי-ביניימי התרכזה במעל ומעבר, באמונה, בכוחו ובגבורתו של האל. מכאן שתפיסת עולם זו המתרכזה בעולם הרוחני וערכיו, הביאה להיעדר נוכחותם של דיוקנאות שלא מנכבדי העם, וכל שכן של ילדים. האומנים שברובם היו אנונימיים עסקו לרוב, כאמור, בנושאים דתיים כשעל רקע זה מופיעה התייחסות לילד כאל ישו התינוק או יוחנן המטביל כתינוק אף הוא. יש לציין שאפילו תינוקות או ילדים קדושים אלה אינם מקבלים טיפול "צילומי". בהשקפת העולם שבה בולטת אפסות האדם לעומת גדלות האל, אין מקום לתינוק בשר ודם. אולם באשר לישו הילד הנמצא בחיק אימו מריה, האומן מטפל בו ברצינות ובכבוד. על כן מופיע הזאטוט כ"זקן קטן", נוקשה ולא טבעי, ולא כישות ילדית נפרדת כאשר מלבשו והבעתו הם כשל מבוגר, תכונותיו ואופיו הילדיים חסרים, ואת ראשו מעטרת הילה כשל אימו בדומה לקדושים הבוגרים. מטרת ציורים אלה הייתה ללמד אמונה ולא לענג את העין או להציג את יכולות האומן.

ההיסטוריון פיליפ אריס (Phillip Aries, 1914-1984) ובעקבותיו חוקרים אחרים טוען כי תקופת הילדות לא זכתה להכרה בימי הביניים וכי יחסם של ההורים כלפי פעוטותיהם היה מנוכר. זאת אולי בשל אחוז התמותה הגדול בקרבם שתרם כמנגנון הגנה להתפתחותה של קהות חושים כלפיהם (50% מהילדים מתו עד גיל חמש).²

על דעה זו חולקת ההיסטוריונית שולמית שחר (Shulamith Shahar, 1928-) ובעקבותיה חוקרים אחרים, הסוברת שילדים דווקא זכו לאהבה ולאמפתיה מהוריהם גם בימי הביניים ושההכרה בייחודיותה של תקופת הילדות בחיי האדם וחלוקתה לשלבי ביניים, הייתה ידועה גם באותם ימים.³

2. P. Ariès, *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*, trans. R. Baldick, New York 1962, p. 37.

3. S. Shahar, *Childhood in the Middle Ages*, London 1990, pp. 149-150.



תמונה 1:
צימבואה, **אם וילד ומלאכים**
(*Madonna and Child and Six Angels*, 1280)

בציור **אם וילד ומלאכים** (תמונה 1) לצימבואה (Cenni di Pepo or Cenni di Pepi Cimabue, 1240-1302) מתוארות דמויות דו-ממדיות כמו מריה היושבת ברוב הדר על הכיסא המרשים כשבחיקה ישוב ישו התינוק חסר החן, "המבוגר". תווי פניו והבעתו רציניים, ישיבתו זקופה וידו הימנית מורמת בתנוחה המסורתית של ישו המבוגר כשופט ומברך. בולט ביותר היעדר קשר ויחסי דו-סטרי בין השניים כשמעל לכול נעדר היחס כלפי עולמו של הילד בגילו של ישו בציור. גם תנוחתו של ישו ודרך אחיזתה של אימו בו, חפים מכל רכות אמהית. הילת הזהב המכתרת את ראשו בדומה למלאכים או לזו של אימו הנבלעת ברקע המוזהב האמור לדמות לאור השמיים, מוסיפה לו נופך של רצינות בשילוב לבושו הרשמי והמבוגר – שמלה ועליה גלימה. ההתעלמות ממנו כילד בולטת על אף שאלה הם כבר שלהי ימי-הביניים. ציור זה משמש דוגמה אחת מני רבות בכיוון זה, הן ביצירתו של צימבואה והן ברפרטואר הציורי הימי-ביניימי בדרך כלל.

תפנית חדשה ביחס כלפי הופעתו של הילד בציור מתרחשת במאות החמש עשרה והשש עשרה – תקופת הרנסנס; הילדים שהיו עד כה "מבוגרים בלתי מושלמים" – בלתי גמורים, התקבלו כישויות אינדיבידואליות הזקוקות להגנה, לטיפול ולהשכלה. מעמד הביניים פרח ואפשר למשפחות להזמין דיוקנאות של תינוקות וילדים כפי שהם נראו ולא "הכיעור בהתגלמותו", אלא תינוקות טבעיים. אופטימיות המפעמת בהשפעת תגליות מדעיות, חשיפת יבשות, המצאת הדפוס, גילוי עתיקות העולם הקלסי באתונה וברומא ועוד, היא ממשיעי "רוח הזמן" המתאפיינת בסגידה ליפה ולמושלם. השקפת העולם הימי-ביניימית שהעמידה כזכור את האל במרכז, מפנה מקומה לזו המעמידה במרכז את האדם הנאור, היפה והצעיר המצליח והאופטימי. מכאן אך טבעית הדרך לציור דיוקנאות ולא דיוקא של קדושים ומכובדים בלבד. פועל יוצא מהערצת העולם הקלסי שסיפק השראה לרנסנס, היא האמונה בלידה מחדש – "רינישיטה" שאותה מסמלת יותר מכול, דמותו של הילד. חזרה אל ערכי ההומניזם מאפשרת את הופעת התינוק והנער הצעיר המבטיחים תמיכה, התפתחות, אמונה באדם, בנעורים וביופי כחלק מאוצר הציור והפיסול.

4. בעוד באומנות הימי-ביניימית היו הסצנות והצורות שטוחות יחסית, דמויותיו של צימבואה ציורו בפרופורציות "מציאותיות" מתקדמות והצללות, יותר מציורי אומנים אחרים באותה עת, ראו: G. Vasari, *Lives of the Artists*, trans. J. C. Bondanella and P. Bondanella, Oxford 1991, pp. 7-14.



תמונה 2:
אנדריאה ורוקיו,
פוטו העומד על הגלובוס
(Putto Posed on a Globe, C.1480)



תמונה 3:
דומניקו גירלנדיו,
תיאודורו עם אביו פרנצ'סקו ססטי
(Francesco Sassetti and His Son, 1487)

עדות לתפיסת עולם זו מגולמת בפסלו של אנדריאה ורוקיו (Andrea del Verrocchio, 1435-1488) **פוטו העומד על הגלובוס** (תמונה 2). מלאך קטן בדמות תינוק עירום ושמן במיוחד באזורי הירכיים והבהונות, נטול כנפיים, בעל בטן בולטת ולחיים עגולות ותפוחות ותלתלים מעוצבים היטב, המשדר ילדותיות אופיינית, עומד על חצי כדור הארץ העשוי נחושת באיזון על בהונות רגל אחת. ילד זה בהופעתו החיצונית, עמידתו והבעתו, בהיותו מלא שמחה והנאה, תנועה, ביטחון עצמי, חיוניות, דינמיות ותנופה מסמל בבירור את רוח התחייה והאופטימיות שפיעמה ברנסנס. הפסל בחר בתנועה מקורית לתקופתו: פניית הילד כלפי מעלה באמצעות מבטו ובעיקר יד ורגל המונפים ומצביעים כלפי מעלה. בשל כך עורר הפסל רושם רב ועניין מיוחד. התנועה המזמינה צפייה מכל זווית והמעוררת תחושת כוח, אמונה בעתיד וציפייה להתרחשויות בעלות משמעות, מזכירה מעין ריקוד – פירואט – שחלקו מתבצע בחלל וחלקו נטוע על פני הגלובוס. גישתו יוצאת הדופן של ורוקיו כלפי המלאך ברנסנס המוקדם היא כאל ילד טבעי, בריא ומציאותי.

פסלו מדגים בבירור את חשיבותו של הילד המשמש מסד להתפתחות המבוגר וסמל לעולם החדש ולתקוות העתידיות.

הצעד המהפכני בתיאור ילדים בציור ברנסנס מקבל ביטוי בהצגתם של ילדים, שכאמור אינם בני מלכים, רוזנים, מיוחסים ואף לא בהקשר דתי. הפורטרט הזוגי של **תיאודורו עם אביו פרנצ'סקו ססטי** (תמונה 3), מקבל מעמד מיוחד אצל הצייר דומניקו גירלנדיו (Domenico Ghirlandaio, 1421-1490).

הדיוקן הוא של בנקאי פלורנטיני אמיד בעל הופעה גברית מכובדת, ובנו הקטן העדין והתלתי שמבטו מגלה את הערצתו כלפי אביו. הבן כמף לקשר, להכרה ולתמיכה אך כמיהתו זו אינה נענית בידי אביו הפסיבי רגשית והמרוחק פסיכולוגית מבנו. הילד מנסה ליצור קשר עין עם אביו, ואולם זה נענה לו במבט החסר רוח הור. השילוב של פנים מופנות לחזית ופנים בצדודית מעניקים רשמיות לציור "כיאה ל'אנדרטת זכרון' לבן הראשון – תיאודורו – שנפטר בהיותו בן שנה, בשנה שנולד תיאודורו הנוכחי – כסמל לתחילת דור חדש".⁵

5. "טבילת התינוק של משפחת ססטי באותו שם של בנם הבכור שנפטר באותה שנה, שיקפה מנהג שרווח במאה החמש עשרה בפירנצה. שם

על רקע נוף ימי ושמיים כחולים מתואר האיש הלבוש באלגנטיות מאופקת כשהוא תופס את רוב שטח התמונה. לצידו, כשגוף האב משמש רקע, מופיע הבן הצעיר, החולמני-משהו היפה והחינני, לבוש בהידור כששערו ותלתליו הבהירים משמשים מסגרת לפניו הילדותיים. מרפקו הימני מונח על אביו וכיפתו האדומה מקבילה לבגדו הארגמני של זה בעוד שרוליו החומים מקבילים לכיפה החומה כעדות לקשר המשפחתי. הציור מדגיש את הילד השופע חיוניות וחינניות.

הסיבה ההיסטורית-חברתית לנתק בין תיאודורו לאביו נעוצה כנראה בתופעה חברתית שרווחה בפירנצה באותה עת: גברים מהמעמד החברתי הגבוה נהגו לדחות את נישואיהם ואת אחריותם לגידול משפחה עד לאחר שהשיגו מעמד מכובד בקהילה. הפערים בגיל תרמו לחיכוכים פסיכולוגיים בינם לנשותיהם ולילדיהם כשחיכוכים אלה בין האבות המבוגרים לילדיהם, גרמו לפחדים אצל הקטנים הואיל ואבותיהם גידלו ברצינות תהומית כדי להופכם ליורשים אחראיים שידאגו לכבוד המשפחה ולרכושה. למטרה זו חונך הילד שרכש השכלה מתאימה בדרך קפדנית ומסודרת. ילדי פירנצה לא הורשו לנהות אחר מאוויהם ונטייתיהם האישיות. פעולותיהם והתנהגותם היו בפיקוח אבותיהם ובאי כוחם. בגיל 7 ציפו כי ילד ידע להבחין בין טוב לרע ואז הועבר הוא מהשגחת האם לפיקוח האב. בשנות העשרה נדרשו הילדים לזנוח את התנהגותם הנשית אך טרם נהנו מהכבוד והזכויות השמורות לגברים. נערים שחשקו בזכויות אלו, חוו התנגשויות עם הוריהם בדורשם סמכויות בוגרים, דבר שהעיב על מערכות היחסים ביניהם וגרם אף לתחרות שהובילה לקנאה, חשד ועוינות.⁶ ברור הדבר כי גירלנדיו מצייר את תיאודורו בגישה אוהדת בכוונתו את הזרקור לתחום הפסיכולוגי האישי והבין-אישי – נושא שלא היה אפשר לדמיין לפני תקופתו של הצייר.



תמונה 4:
האנס הולביין, אדוארד השישי
(Edward the Sixth, 1538)

ה"לידה מחדש", שהיא לב ליבו של סגנון הרנסנס, מקבלת העצמה בזכות הולדתו של נושא ציור חדש: הדיוקן הילדותי. בדיוקנו של הנסיך הזקוף, **אדוארד השישי** (תמונה 4) בן השנה וחודשיים,⁷ מישיר הפעוט מבט תמים ומאתגר כאחד, כמסתכל מתוך עליונות כלשהי אל הצייר והצופה. אדוארד נראה נטול כל חולשה פיזית אף שסבל בשנותיו הקצרות מראייה חלשה וחירשות תקופתית.⁸ הצייר העניק לזאטוט נוכחות פיזית עוצמתית ומרשימה בליווי ביטחון עצמי הניבטים ממנו בשל מעמדו הרם כנסיך וכיורש עזר. לצד אלה, שזורות בתינוק הנסיכי קלילות ושובבות. דיוקן זה משאיר רושם של ילד שעשועים מתוק, עגלגל, שופע בריאות ואצילות טבעית, שמגדיר עתידו המובטח. אדוארד שנולד ב-1537 היה בנו החוקי היחיד, מחמד ליבו של הנרי השמיני ורעייתו

ה"לידה מחדש", שהיא לב ליבו של סגנון הרנסנס, מקבלת העצמה בזכות הולדתו של נושא ציור חדש: הדיוקן הילדותי. בדיוקנו של הנסיך הזקוף, **אדוארד השישי** (תמונה 4) בן השנה וחודשיים,⁷ מישיר הפעוט מבט תמים ומאתגר כאחד, כמסתכל מתוך עליונות כלשהי אל הצייר והצופה. אדוארד נראה נטול כל חולשה פיזית אף שסבל בשנותיו הקצרות מראייה חלשה וחירשות תקופתית.⁸ הצייר העניק לזאטוט נוכחות פיזית עוצמתית ומרשימה בליווי ביטחון עצמי הניבטים ממנו בשל מעמדו הרם כנסיך וכיורש עזר. לצד אלה, שזורות בתינוק הנסיכי קלילות ושובבות. דיוקן זה משאיר רושם של ילד שעשועים מתוק, עגלגל, שופע בריאות ואצילות טבעית, שמגדיר עתידו המובטח. אדוארד שנולד ב-1537 היה בנו החוקי היחיד, מחמד ליבו של הנרי השמיני ורעייתו

הולדת תינוק חדש זימנה הזדמנות 'ליצור מחדש' את הבן/בת שנפטר(ה)'. ראו: D. A. Covi, E. Borsook and J. Offerhaus, 'Francesco Sassetti Ghirlandaio at Santa Trinita, Florence: History and Legend in a Renaissance Chapel', *The Art Burlington Magazine*, 65, 1 (1983), p. 151.

6. P. Ariès, *Centuries of Childhood*, Harmondsworth 1973, p. 37.

7. S. Alford, *Edward VI: The Last Boy King* (Penguin Monarchs), London 2014, p. 12.

8. J. O. Hand and S. E. Mansfield, *German Paintings of the 15th through the 17th Centuries*, Washington 1993, p. 94.

השלישית גיין סימור, וכינו אותו אביו מטיל האימה והממלכה כולה: "אבן חן יקרה שלי"⁹. חשיבותו של הנסיך אדוארד הייתה במילוי ציפיות אביו, שזכה ביורש עצר האמור להמשיך את שושלת טיודור. את דיוקנו של הנסיך העניק הצייר האנס הולביין (Hans Holbein, 1497-1543) למלך כמתנה לכבוד השנה החדשה 1539 שהייתה אמורה לרומם את המלך ואת שושלת טיודור.

הולביין מציג את הנסיך התינוק כמלך בפוטנציה בעזרת יציבותו הרגועה, ההבעה הרצינית הסמכותית הנסוכה על פניו, מבטו הממוקד, סנטרו המחודד, לחייו האדמדמות התפוחיות התפוחות יתר על המידה ושפתיו העדינות כניצן השושנה. ילד מלכותי, פוטנציאל שלא מומש. מלבושיו הרשמיים המפוארים בצבעי האדום והזהב העזים בולטים בקטיפה, ברקמה, במשי ובנוצת היען הלבנה המשתפלת ממצנפתו – סמל למעמדו כיורש לכתר שחובש הנסיך הקטן בזווית אלכסונית ובסגנון המוסיף לרשמיות, ולמראהו המבוגר מכפי גילו. נדמה שהבן – מלך בהמתנה – מחקה את אביו מפני שחש את המצופה ממנו בבוא הזמן מבחינת מחויבותיו הממלכתיות. כדי להעצים את תכונות העתיד לשלוט, הוסיף הולביין על הברגרות, השלווה, הריכוז, הביטחון העצמי והסמכותיות – כיתוב בלטינית שכתב דיפלומט בשירות המלך, המבהיר את מחויבותיו על סמך תהילת אביו ומאתגרו להשתוות להשגיו:

*P RWLE PATRISSA, PATRICE VIRTUTIS ET HERES
ESTO, NIHIL MAIVS MAXIMES ORBIS HABET.
GNATVM VIXPOSSVNT COELVMET NATVRA DEDISSE,
HVIVS QVEM PATRIS, VICTVS HONORET HONOS.
AQVATO TANTVM, TANTI TV FACTA PARENTIS,
VOTA HOMINVM, VIX QVO PROGREDIANTVR, HABENT
VINCITO, YIC1STI. QVOT REGES PRISCVS ADORAT
ORBIS, NEC TE QVI ENCERE POSSIT, ERIT.*

ילד קטן, חקה את אביו

היה יורש מעלותיו הטובות. אין נאצל בעולם ממנו.

השמיים והארץ בקושי יוכלו ליצור בן שתהילתו תעלה על זו של אביו.

לו רק תשווה למעשי הורך, איש לא יבקש יותר.

והיה אם תתעלה עליו, הרי שיתעקוף את כל המלכים

אותם העריץ העולם בכל התקופות

ולא יתעלה עליו איש.¹⁰

תכונותיו המלכותיות של הנסיך מועצמות באמצעות שתי ידיו. זרועו השמאלית מודגשת באמצעות הגלימה האדומה בעלת הנפח המשתפלת מכתפו ומטה, וגם באמצעות שרוולי בד הברוקד המוזהב והמבריק, וכף ידו אווזת בצעצוע-רעשן מזהב הדומה לשרביט, כיאה למלך עתידי. כף ידו הימנית המעידה על תכונות אופיו, פתוחה ואצבעותיה פרושות וכמעט נוגעות בצופה. היא מורמת במעין גל, מלכותית ומוארת. מחוות ידו ההצהרתית, מוכנה לפנות לאזרחים, להרגיע חששות, ובאומרה ביטחון היא מצהירה על כוונותיו באשר לעתיד, בתנוחת

9. J. H. Castelli, *Edward VI: King of England*, n.d., from <http://www.tudorplace.com.ar/aboutEdward.htm>

10. ריצ'ארד מוריסון, משורר ושגריר, 1556-1513.

ברכה להמונים וציפייה שנתנינו יתנהגו בדרך ארץ ובכבוד כלפיו.

על אף בריאותו הלקויה, היה הנסיך בקיא בלטינית, יוונית וצרפתית, ניגן בלאוטה והיה לאסטרונום. לאחר מות אביו ב-1547 הוכתר אדוארד למלך אנגליה ואירלנד. הוא עצמו נפטר ב-1553 טרם מלאו לו 16 שנים.¹¹



תמונה 5:

רפאל סנציו, המדונה של הכיסא
(The Madonna della Seggiola, 1514)

גם הגישה אל הילד הממלא פונקציה דתית מקבלת תפנית. הגדיל עשות רפאל סנציו (Raphael Sanzio, 1483-1520) **בהמדונה של הכיסא** (תמונה 5). ישו מתואר לא כישות שמימית או קדושה המתעלה על בני אדם אחרים, אלא כילד אנושי רגיל לחלוטין, כשתווי פניו והבעתו אינם אומרים קדושה. על אף "האנשתו" את הדמויות, הצליח רפאל לשמר את האלוהות הפנימית שלהן הניכרת בריכוזם וברצינותם. רגליו של ישו שמנמנות והוא מתכרבל בחיק אימו האנושית מאוד, העוטפת אותו בשתי ידיה, כשהקשר ביניהם מובע באמצעות שפת הגוף והקרבה הרגשית של החיבוק החם והמלטף של

האם את בנה וההרמוניה השולטת בקבוצה. לולא אותה הילה מרומזת סביב ראש האם והילד האחר – יוחנן אחיינה – עם הצלב כשידיו בתנוחת תפילה, היה קשה לזהות את התינוק הארצי ומלא החיים כישו. יש לציין כי הסצנה כולה, ובה מריה, לקוחה מן המציאות היומיומית ועל כך "מעידים בגדיה על צבעיהם השונים מהכחול שסימל אצילות שמימית והאדום את הרוח הקדושה המקובלים בדימויים נוצריים. בגדה ירוק ושל ישו – צהוב".¹²

כמנייריסטים שציירו דמויות בדרך בלתי טבעית, תוארו יצירותיו של אניולו ברונזינו (Angolo

11. J. O. Hand and S. E. Mansfield, *German Paintings of the 15th through the 17th Centuries*, Washington 1993, p. 87.

12. "פריצת דרך זו של שימוש בצבעים שונים מהרגיל חשפה את 'אופנת' החילוניות בחברה שעוררה חופש וערך אנושי. הציור היה יותר כדיוקן מאשר ציור של הערצה דתית. בעבר בציורי רפאל ואחרים, מריה תמיד כופפה את ראשה כלפי מטה בהביטה אל ילדה או למרחקים בהציגה אהבה ודאגה כלפיו או כלפי יוחנן ואילו כאן מביטה היא לכיוון הצופה".

ראו: C. K. Lei, 'High Renaissance as reflected in Raphael's *Madonna della Seggiola*', 1-8, p. 4, from https://www.academia.edu/6904442/High_Renaissance_as_reflected_in_Raphael_s_Madonna_della_Seggiola

(Bronzino, 1505-1572) כדיוקנאות קפואים שבהם פער הצייר תהום עמוקה בין המצויר לצופה.



תמונה 6:

אניולו ברונזינו, ג'יובאני די קוסימו
דה מדיצ'י (Giovanni di Cosimo de' Medici, 1545)

שלא כילד הטבעי הרנסנסי, מתאר ברונזינו בסגנון המנייריסטי את ג'יובאני די קוסימו דה מדיצ'י (תמונה 6), ילדו הרביעי והצעיר ביותר של הדוכס קוסימו "בגיל שנה וחצי"¹³ – ילד שמנמן ומלאכותי בעל ראש כשל מבוגר הנעול במגבלות המנייריזם: פלג גופו העליון ארוך יתר על המידה וחסר פרופורציה בהשוואה לחלקי גופו האחרים. הילד המחוייך כולא חוחית בידו המעוותת בעלת האצבעות הארוכות במידה מוגזמת, בדומה לנפשו הילדותית הכלואה אף היא. החוחית שימשה סמל נוצרי מאחר שמזונה היה זרעי צמח הגדילן הקשור לכתרו של ישו והמייצג את הצליבה העתידית. סביב צווארו הוא עונד שרשרת זהב שעליה תליון ובו אלמוג וקישוטים אחרים. השינוי בתפיסת השלמות שהייתה נחלת הרנסנס מתחלפת במחצית השנייה של המאה השש עשרה ומביאה עימה את המנייריזם המעוות והמתאר ידיים מלאכותיות חסרות פרופורציה, בעלות אצבעות ארוכות במיוחד, בדומה לידו השמאלית של ג'יובאני. לחייו התפוחות יתר על המידה, סנטרו הכפול וידו הימנית השמנמנה – כל אלה תורמים לעיוות ולאיבוד התכונות הילדותיות הטבעיות.

שלא כמקובל, הדמות חתוכה מעל ברכי הפעוט כשהגוף מוצג כמעט חזיתית בהטייה קלה שמאלה. ג'יובאני ישוב על ספסל חום כהה עם רקע ירוק כהה המנוגד לטוניקת המשי הוורודה התואמת את תכשיט האלמוג. שתיים משיני החלב שלו מציצות וביחד עם קצוות שערו יוצרים דיוקן של ילד שבע רצון המביט אל הצופה.

"בניגוד לדיוקנאות אחרים של ברונזינו המביטים על העולם בזלזול אריסטוקרטי ובריוחוק, בדיוקן הנוכחי הפעוט הוא מלא חיים".¹⁴ מעניין כי ילדיו האחרים של קוסימו בצוירי ברונזינו מוצגים כמבוגרים רציניים כשפניהם חסרי רגשות. ג'ובאני נראה שמח, ספונטני ומצויר במידה ריאליסטית מדויקת. "שוני זה נבע כנראה משאיפותיו ותוכניותיו השונות של אביו באשר לעתידו, ואכן בגיל 17 הפך לחשמן".¹⁵

הבעיות הקיומיות המעסיקות את הפילוסופיה, הספרות והאומנות של המאה השבע עשרה ניכרות גם באמצעות דיוקנאות הילדים בתקופה זו. הגישה החיונית, השמחה והטבעית של ילד הרנסנס, פינתה מקומה לרצינות התהומית ולפרדוקס הקיומי הבארוקי של המאה השבע עשרה.

13. M. Brock, *Bronzino*, trans. D. P. Radzinowicz and C. Schultz-Touge, Paris, France 2002, p. 182.

14. S. Negrini and L. Berti (eds.), *The Uffizi of Florence and Its Paintings*, Edinburgh 1974, p. 38.

15. C. McCorquodale, *Bronzino*, New York 1981, p. 114.



תמונה 7:
רמברנדט ואן ריין, **דיוקן של ילד**
(Portrait of a Boy, 1655-1660)

בדיוקן של ילד (תמונה 7) לרמברנדט ואן ריין (Rembrandt van Rijn, 1606-1669) זוהרת על הרקע הכהה דמותו של בנו האהוב, טיטוס – ילד קטן, שברירי, פיוטי ועדין – בעל מתיקות וחיוורון המשווים לו מראה כשל בובת חרסינה. אלה מובלטים באמצעות שערן הבהיר והמואר המעטר את פניו. על שפתיו האדומות ספק חיוך קטן, המקבל ביטוי גם בזוויות עיניו. נושא שברירות הרגע וחלופיות הזמן אינו חומק אף מדיוקן זה. על כתפו השמאלית חיית מחמד – תוכי או קוף "חבר" להתרועע עימו. לכובעו המיוחד טיטור מוארת המקיפה את ראשו כהילה. בגדיו האלגנטיים והבולטים בשל צבעם הארגמני המלכותי, משווים לו חשיבות בדומה לבן אצולה על אף שאביו היה בנו של טוחן ממעמד חברתי נמוך. שלא כילד הרנסנסי הבריא, החזק, היפה והיציב, בולטים אישיותו הרגישה ופגיעותו של הילד הבארוקי העולה מתוך המסתורין ואפלת החיים. הצופה חש באהבתו ובדאגתו של הצייר ליצור הקטן כשאת אלה מדגיש הרטט על פניו, העולה באמצעות האור הבוקע מהן. מתוך הביוגרפיה של רמברנדט ידוע כי איבד את כל ילדיו שנפטרו בילדותם. טיטוס עצמו נפטר בגיל 27.

לא זו בלבד שרמברנדט צייר את דיוקן בנו האהוב והיחיד שנשאר בחיים פעמים רבות לאורך חייו, אלא אף שילב את בנו, בעל השיער הבהיר ותלתלי הזהב, בציורים לא מעטים בסצנות מגוונות, ברצותו לתאר דמויות חיוביות, בעלות אישיות עדינות, כגון יעקב נאבק עם המלאך (המלאך); יעקב מברך את אפרים ומנשה (אפרים).

פני המלאך הקסומים שעליהם נסוכים התום והתמימות של הילד בן השש עומדים מתוך ניגוד חד לאדמת הסיארה דה גואדראמה ברקע, ולרובה שבידו. האומן הבארוקי המקדיש מקום נרחב ביצירתו לילדים הוא דיאגו ולסקז (Diego Velazquez, 1599-1660) שהיה צייר החצר של פיליפ הרביעי מלך ספרד. על רקע זה תיעד ולסקז את הנסיכים והנסיכות הצעירים ובהם הילדים והגמדים שבחצר המלוכה. את בלתיסר קרלוס (Balthasar Carlos (Charles)), אחיהם של פיליפ פרוספרו ואינפנטה מרגריטה תרזה, תיאר כצייד, כילד קטן ורציני בעל לחיים בריאות, שפתיים אדומות ושיער אדמוני סמיך ומבריק בציור **הנסיך בלתיסר קרלוס, צייד**, שבו תופס קרלוס רק חלק מאורך הציור. הוא מוגבל בתחום פעולתו בשל עץ אלון מימין.

נדמה שהוא נשאב פסיכולוגית על ידי הנוף המרהיב סביבו, יער הפארדו, וברקע רכס ההרים הכחולים של מדריד כשאור בין-הערביים העצוב מרמז יותר על שקיעת החמה המאיימת מאשר על עלות השחר.¹⁶

D. W. Carr, Velazquez (National Gallery Publications), London 2006, p. 198. .16



תמונה 8:

דיאגו ולסקז, הנסיך בל'סר קרלוס, צייד
(Prince Baltasar Carlos, Hunter, 1635)

פוליטית. צייד נחשב כמטפורה להכנה למלחמה וכרמיזה לאחריות צבאית הממתנה למלך העתידי.¹⁸

נבחין באישיותו הפעילה והאינטליגנציה הערנית של הנסיך יורש העצר לעתיד שתפתחנה אצלו תכונות מתאימות כשליט. "קרלוס, שהולדתו נתפסה כאישור אלוהי להגמוניה הספרדית, מלך שנתיים כצ'רלס ה-II, ועם פטירתו בהיותו בן 17 בלבד שקעה האומה הספרדית בייאוש עמוק".¹⁹ דיוקנו העדין, הרגיש והמרגש של פיליפ פרוספרו בן השנתיים בציור הנסיך פיליפ פרוספרו (תמונה 9), לדיאגו ולסקז (Diego Velázquez, 1599-1660) ועצבונו המקיף את הפעוט פוער פצע בלב המתבונן. הנסיך הקטן החיזור ה"שקוף" כמעט, נפטר בהיותו בן ארבע ב-1661 עקב מחלת האפילפסיה שפרצה בשל מערכת חיסון לקויה – תוצאה של נישואין בתוך המשפחה עם שושלת ההפסבורגים בני הדודים האוסטרים.

הנוף הבארוקי הסוער בעל הקווים האלכסוניים, המנוגד לטבעו של ילד, משווה לנסיך הקטן בגרות וחשיבות. על אף תיאורו הילדותי מזכירים בגדיו הכוללים מגפיים וכפפות וכן שפת גופו, את אביו המלך פיליפ הרביעי כצייד. אולם לצד אלה, הצייר עוסק גם בהיבט הילדותי בדמותו של יורש העצר הקטן: לאישיותו המלבבת ומתיקותו, תורמים בעיקר הזווית הבלתי רשמית והדרך המרושלת שבה הוא חובש את כובעו. עם זה נעדר הילד שמחת חיים וחיוך. בחיזורו וברצינותו קיבל עליו תפקיד שנועד ל"גדולים". הפרדוקס הבארוקי של פער הניכר בין הופעה חיצונית למציאות הפנימית, זועק מפניו של בל'סר שנכבל במחויבות המלכותית הטקסית.

"גם כלבי הצייד הגדולים מדגישים את חולשתו של הילד".¹⁷

הילד רציני ורגוע כשהוא מחזיק בגאוה את צעצוע הרובה שניתן לו. בעיניו ואולי אף על שפתיו אפשר להבחין בחצי חיוך שכמעט יושלם. במאה השבע עשרה נחשב הצייד לפעילות אצילית וחיונית בתוכנית הלימודים ששיקפה את הייחוס המלכותי. הציור מראה את סוג המחויבויות שייפלו על כתפיו של הנסיך בן השש בעלותו על כס המלוכה.

התייחסות לצייד בדיוקנאות מלכותיים הייתה הרבה יותר מהצגת האהבה לפעילות זו לה הייתה גם קונוטציה

17. A. Domínguez Ortiz, A. E. Pérez Sánchez and J. Gállego, *Velazquez*, New York 1989, p. 172.

18. שם.

19. שם, עמ' 173.



תמונה 9:
דיאגו ולסקו, הנסיך פיליפ פרוספרו
(*prince of Asturias Phillip Prospero*,)
(1659)

המחלה נותנת אותותיה בציר, בשברירותו ועדינותו של הילד. העצב טבוע בפניו הקטנטנות ובעומק עיניו הכחות השקועות. כנגד אלה ניכר חיזורו וברק פלומתו הבהירה והרכה. "ידו הימנית מתוחה כנהוג בהצגת התנוחה הת'אומטורגית של מלך כל יכול",²⁰ ונשענת על גב כיסאו המרופד קטיפה אדומה שעליו הצייר ממקם את ידידו הטוב – כלבלב קטן לבן, המקביל לנסיך במידותיו וצבעיו, בעיניו ובהבעתו העצובה וגם בכליאתו בתוך הכיסא כשרגלו האחת אף היא מושטת קדימה.

על שמלתו האדומה כשמלת ילדה לובש הנסיך סינר לבן שעליו "מפוזרים קמעות ופעמונים שמטרתם להגן על היורש החלש",²¹ כשאלה משווים לו חולשה וחוסר אוניס המתעצמים באמצעות "כליאתו" בין הכורסה לכיסא, כשרוב רובו נתון על רקע שחור ועמוק החוזר בצבע עיניו כשהאווירה פסימית ומבשרת רעות. חולשתו, בדידותו, סגירותו ורפיונו של פיליפ פרוספרו זועקים מן הציר. אין זה דיוקן פוליטי פרט לעובדה שהוא מעיד על תקוותיה של ספרד התלויות בילד קטן ובלתי יציב בריאותית התלוי בעצמו במזל ובגורל.

נסיכה מהאגדות: מקסימה כבובה; עיניה כחולות וגדולות; שעה בלונדיני; מוקפת בבנות לווייה ובמשרתים. הנסיכה מרגריטה זוכה להרבה דיוקנאות מלכותיים המתעדים אותה מגיל שנתיים עד עשרים ואחת – גיל פטירתה. הסיבה לדיוקנאות הרבים הייתה נעוצה באירוסיה בגיל מוקדם מאוד, לדודה מצד אימה שהיה בן דודה מצד אביה: הקיסר הרומאי לאופולד הראשון שהיה מבוגר ממנה באחת עשרה שנה ונישאה לו בהיותה בת ארבע עשרה. אביה המלך תיעד בדרך זו את התפתחות "הכלה" ושלה את הצירים לבעלה לעתיד לווינה להתרשמותו ולהתרשמות המשפחה.²²

בכל תמונותיה מורגשים הרטט והחיבה שחש הצייר כלפיה החל ממרגריטה בורוד ליד אגרטל פרחים, המשך במרגריטה בת עשר עם קרינולינה ומרגריטה בכחול בת חמש עשרה וכן הלאה. כל דיוקנאותיה מתאפיינים ברצינות תהומית ברשמיות ובטקסיות בדומה לאחיה הנסיכים. אף לא פעם אחת מצליח קצה חיוך לחמוק ו"לנחות" על פניה. הבעתה אומרת מודעות למעמדה ולתפקידה בחצר המלוכה הספרדי. שמלתה המפוארת רשמית מדי לבת גילה, וכן גם שאר השמלות בצירים האחרים הכולאות את נשמתה בשבי המחויבויות הנוקשות.

²⁰ N. Schneider, *The Art of the Portrait: Masterpieces of European Portrait-Painting*, Cologne 1994, p. 148.

²¹ M. Hume, *The Court of Philip IV: Spain in Decadence*, London 1927, p. 457.

²² J. T. Friehs, 'Party-time: The marriage of Leopold I and Margarita of Spain', *The Word of the Habsburgs*, 2011, from <http://www.habsburger.net/en/chapter/party-time-marriage-leopold-i-and-margarita-spain>



תמונה 10:
דיאגו ולסקי, פרט מתוך **עלמות החצר**
(*Las Meninas*, 1656)

היא מגיעה לשיא חשיבותה ביצירה המונומנטלית **עלמות החצר** (תמונה 10). האינפנטה מרגריטה הקטנה בת החמש משמשת מוקד המחבר המורכב מבחינה צורנית, צבעונית ונושאת. שתי משרתותיה משני צידיה "ממסגרות" את דמותה המקבילה לצורתו של הכד האדום הקטן המוגש לה לשתייה. אור השמש נופל על שיער המשי הבהיר שלה הגולש עד כתפיה ועל דמותה הזעירה החיננית, העדינה והילדותית. פניה פונות לכיוון מקור האור, אך לא מבטה. הבעתה אומרת עצב בלתי אופייני לבת גילה. זאת כנראה תוצאת האווירה הדיכאונית ששרתה בארמון והחינוך המלכותי הקפדני של מעמדה. השתקפות האור על הנסיכה מדגישה את שברירותה.

באשר לסוגיית נושא הציור קיימות כל מיני סברות שבכולן נמצאת מרגריטה במרכז. ולסקי מדגיש באמצעותה את בעיית חלופיות הזמן. הילדה האמורה לסמל את התקווה והעתיד, מסמלת את הרגע החולף כשנוצרת הקבלה בינה לילד הגמד, ניקולס סיטו – הקבלה המדגישה את

הפרדוקס הבארוקי. הילדה תצמח ותגדל בעוד הגמד, למרות חלופיות הזמן, ייוותר במידותיו ובעיוותו כמסורת הבארוק שאינו מתאר את הילד המאושר המשמש מסד לתקוות האנושיות. ברור אפוא כי הגישה החיונית, השמחה והטבעית של ילד הרנסנס, פינתה מקומה לרצינות התהומית ולפרדוקס הקיומי.

הדילמה בציור האניגמטי מתחילה בכך שהמלך והמלכה נמצאים כביכול מחוץ לציור ובכל זאת השתקפותם נראית על הקיר האחורי וממקמת אותם אם כך בתוך החלל התמונתי.²³

בין הגרסאות למיניהן המפרשות את הציור, למראה שמאחור המשקפת את דיוקנאות המלך פיליפ ה-IV והמלכה מריאנה, הורי האינפנטה מרגריטה, תפקיד חשוב. יש הנחה רווחת כי "דמויותיהם משתקפות מהבד על הכן, אותן מצייר ולסקי בעוד בתם מסתכלת עליהם ועליו בפעולת הציור".²⁴ עוד סברה מניחה כי ההשתקפות במראה היא של המלך והמלכה העומדים מחוץ לחלל המצויר. על אף היות המלך והמלכה ממוזערים בציור בתוך מראה ובהשתקפות בלבד, מקבלת דמותם המרוחקת מעמד מרכזי על בד הציור עצמו – על ה-*Las Meninas* (לא זה שעליו נראה האומן מצייר). גרסה אחרת מפרשת את הציור כסצנה שבה ולסקי מצייר את הנסיכה עצמה והוריה הנמצאים מחוץ לסטודיו מביטים עליה באותו זמן.

החמקמקות של **הלאס מנינאס** מרמזת על כך שהאומנות והחיים הם אשליה. מערכת היחסים בין אשליה למציאות הייתה סוגיה מרכזית בתרבות הספרדית במאה השבע

23. J. O. Lowrie, 'Barbey D'Aureville's Une Page D'Histoire: A poetics of incest', *The Romanic Review*, 90, 3 (1999), pp. 379-395.

24. H. W. Janson and D. J. Janson, *History of Art: A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day*, New York 1977, p. 433.

עשרה כפי שהדבר מובע בספרות הבארוקית הספרדית בדון קישוט.²⁵



תמונה 11:
ז'אן שארדין, **הילד עם הסביבון**
(*Boy with a Spinning Top*, 1735)

אוגוסט גבריאלי גודפרי, בנו של תכשיטן, לבוש בהידור ומביט על שולחן בריכוז רב אך לא על הספרים, הנייר והנוצה הטבולה בקסת דיו הקשורים ללימוד. אלה הוסטו הצידה כדי לפנות מקום לסביבון עץ התופס את תשומת ליבו כשהוא מסתובב בכיוונו והמספק לו רגע חולף של הסחת דעת ושעשוע. ככל ילד, גם הוא מצא עילה לחמוק ממטלת שיעורי הבית. מתוך הציור כמו נשמעת הטפת המוסר: "אין להסיח את הדעת מעניינים חשובים על ידי עיסוק בעניינים טריוויאליים".²⁶ הבעתו הרצינית והעדינה משווה לו דמות ילד בשר ודם על אף לבושו האצילי המשייך אותו לאצולת הפריפריה הנמוכה. כל זאת בציורו של ז'אן בפטיסט סימיון שארדין (Jean-Baptiste Simeon Chardin, 1699-1779): **הילד עם הסביבון** (תמונה 11).

שארדין כאומן הפתיע בגישה חדשה.



תמונה 12:
אומן לא ידוע, **לואי ה-14**
(*Louis XIV*)

הוא היה האומן הראשון שצייר דיוקן של ילד אינדיבידואלי הממפה את אבולוציית ייצוג הילדות באומנות הצרפתית מאז ימי הביניים כשציורי ילדים היו נדירים ביותר עד המאה השש עשרה ואלה שהועלו על בד הצייר נראו, גם בצרפת, כישו התינוק שייצג את הילד באומנות. במאה השבע עשרה תוארו הם כמבוגרים קטנים.²⁷

לדוגמה לואי ה-14 (1715-1638) כתינוק ב-1640 (תמונה 12) אינו נראה כפעוט אלא שוכב גאה, מודע למעמדו, לבוש רשמית בבגדי מלוכה ומחזיק בענף פרחים כבשרביט.

רק לאחר שהפילוסוף ז'אן ז'אק רוסו (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778) טען שיש להחשיב את הילדים לישויות אוטונומיות, החלו האומנים בצרפת, כשארדין, לראות בנים ובנות דמויות עצמאיות. כמו כן החלה בצרפת אופנת ציור דיוקני המשפחה שאופיינו במערכות יחסים עדינות ורכות בין הורים לילדים. ההתייחסות אל הילדים הופכת לטבעית יותר

25. D. W. Carr, 'Painting and reality, the Art and life of Velázquez', A. Domínguez Ortiz, A. E. Pérez Sánchez and J. Gállego (eds.), *Velázquez* (National Gallery Publications), London 2006, p. 50.

26. A. Sooke, 'How Childhood Came to Fascinate Artists', *Culture*, 2016, from <http://www.bbc.com/culture/story/20160315-how-childhood-came-to-fascinate-artists>

27. שם.

וההורים אף מחבקים את ילדיהם בצירים.

עם הולדתה של המאה השמונה עשרה – תקופת הנאורות, מקבל נושא הילד משמעות מיוחדת באומנות. זהו שחר של עידן חדש שבו הילד רואה את מקומו במרכז הסוגיות הפוליטיות, המוסריות והחברתיות.

אוגוסט גבריאלי אינו מודע לסביבה הלימודית שאינה יכולה להתחרות עם המשחק – החפץ הממגנט. עיניו כמו קשורות בחוט בלתי נראה לסביבון המסתובב. הילד שבו במשחק המקריות, המזל. מתי ייעצר? האם ייפול מהשולחן? הוא שקוע ומהופנט לחלוטין ומצוי באותה הסחת דעת בנלית שאין לעמוד בפניה. לא רק שאינו מודע לצופה, אלא שאינו מוטרד מהביט הצופה בו.²⁸

בציורו ילד ש"פרש" משיעורי הבית ומתרכז "בפעולת הסביבון המהירה וקצרת המועד על שולחנו", מדגיש הצייר את השלווה והרוגע שהציור מקריין. שארדין מתייחס למשחק ברצינות ומחזיר אותו לתחום שהגיע ממנו: עולם הילד שעדיין אינו יודע להבחין בין פנטזיה למציאות, בין משחק לחיים עצמם.²⁹

הסביבון הופך למטפורה מושלמת, למצב של קליטה מוחלטת בד בבד עם מנוחה מנטלית עמוקה. מבחינת האומן, ברגעים אלה האדם הוא אנושי ביותר, פגיע ביותר וטבעי ביותר. "מוחו של אוגוסט גבריאלי פעיל ואולם בהתרכזות בפעולה כה טריוויאלית, אין הפעילות המוחית מגיעה לרמה של מחשבה".³⁰

ילדי האצולה והמלוכה במאה השבע עשרה צוירו לא כאנשים מציאותיים, אלא כסמלי נצר השושלת. שארדין, כאמור, מראה אותם בפעם הראשונה בדרך טבעית כמות שהם. "הוא עושה זאת בהציגו את הילד בשעת משחק".³¹ הוא צייר עוד ציורי ילדים שהמשותף להם הוא אותו חידוש העוסק בנושא ההתבטלות הילדותית ובטבעם הגחמני, האנרגטי וההתלהבותי של החיים. נושא הילדים הפעילים בתפקידים של מבוגרים הפך לשכיח וחשוב במאה השמונה עשרה. ב-1752 הזמינה מאדאם דה פומפדור אצל הצייר קארל ואן לו (Carle Van Loo, 1705-1765) ארבע יצירות בנושא אלגוריות של האומנויות: ציור, פיסול, ארכיטקטורה ומוזיקה שתקשטנה את אחוזתה הפרטית בבלווי (Bellevue) בחלל שתפקד כ"מקדש לתהילתה".³² ונושאהן יהיו ילדים בתפקידי מבוגרים שיבצעו משימות אומנותיות אלו.

28. E. Lajer-Burchard, *The Painter's Touch: Boucher, Chardin, Fragonard*, Princeton 2018, p. 140.

29. R. Suckle et al., *Masterpieces of Western Art: A History of Art in 900 Individual Studies from the Gothic to the Present Day* (From Gothic to Neoclassicism: Part 1), Koln 2002, p. 357.

30. R. Dormant, 'The Man Who Could Paint Silence: Chardin was as an artist who made everything out of nothing, says Richard Dormant', *The Telegraph*, 2000, from <https://www.telegraph.co.uk/culture/4720084/The-man-who-could-paint-silence.html>

31. מארינה מת'יו, סגנית מנהל מוזאון מרמוטאן מונה ואוצרת התערוכה "ילד באומנות": "הצד הימני נחתך באיזשהו שלב כפי שניתן לראות בהעתיקים ישנים שבהם כלב נוסף מצויר". ראו: A. Sooke, 'How childhood came to fascinate artists', *Culture*, 1.4.2016, from <http://www.bbc.com/culture/story/20160315-how-childhood-came-to-fascinate-artists>

32. C. Jones, *Madame de Pompadour: Images of a Mistress*, New Haven 2002, p. 94.



תמונה 13:
קארל ואן לו, אלגוריה של ציור
(*Allegory of Painting*, 1753)

ציורו של קארל ואן לו **אלגוריה של ציור** (תמונה 13) מציג ילדים קטנים המתנהגים בחוסר טבעיות ובהגזמה אלגנטית כמבוגרים. ילד צעיר יושב ליד כן הציור בדומה לאומן בוגר כשהוא מנסה לצייר את המוזה – הילדה המחקה את זו בדמות ה"פאם פאטאל": התנוחה, הערטול, החושניות וההבעה המתחננות. הנושא לקוח הישר מסדנת האומן – נושא ארס פואטי הנראה מוגזם לגילו הצעיר של הצייר. ראשה של הילדה המגלמת את הדוגמנית גדול מדי מבחינה פרופורציונלית, תווי פניה עדינים, עורה ורדרד, איבריה רכים ובטנה בולטת משהו. ציור זה הוא, כאמור, אחד מארבע יצירות שנתלו בטירתה של מאדאם דה פומפדור לבקשתה ובהן מופיעים ילדים. אלה הן דוגמאות לאומנות צרפתית, אופנתית, דקורטיבית באמצע המאה השמונה עשרה שהציגה ילדים במשובתם הבוגרת. זהות הילדים הייחודית ויכולתם להביע עצמם ללא איפוק או הסתייגות, ניכרת ביותר.

בציור המייצג את הפיסול, **אלגוריה של פיסול** (תמונה 14) יושב ילד על ארגז עץ כשרגליו אינן מגיעות לרצפה, ראשו עטוף במטפחת עם קשר מרשים בחלוק אומנים כשהוא בשלבי סיום בעבודתו – BUST של לואי ה-XV. ידו השמנמנה אווזת בפטיש זעיר ועוסקת במלאכה הקשה במיוחד לילדים. הסטודיו הנראה ארעי, אינו מפואר בלשון המעטה, כשארזו משמש בעבורו שולחן לפסל המלך. אולם העמוד האנכי והאגרטה העתיק העצום בגודלו שמאחוריו, מרמזים על חלל ענק ומעניקים יוקרה למשימתו. עוד אלמנט המאדיר את פיסול ראש המלך הוא ראשו של אלכסנדר הגדול המונח על הרצפה בקרבת הילד ו"מביט" בנעשה בהשתאות רבה.



תמונה 14:
קארל ואן לו, אלגוריה של פיסול
(*Allegory of Sculpture*, 1753)



תמונה 15:

קארל ואן לו, אלגוריה של ארכיטקטורה
(*Allegory of Architecture*, 1753)

בציור **אלגוריה של ארכיטקטורה** (תמונה 15), שני הבנים העוטים מלבושי רנסנס מפוארים מציגים את תוכנית טירת בלוויז של מאדאם דה פומפדור לפני עמיתם שמגיב ומעיר על השרטוט, בעוד שני ילדים בבגדי עבודה עסוקים כפועלים בבנייה ברקע. הצייר מציג תנועות והתנהגויות של מבוגרים כשל מקצוענים מנוסים בתחום. ואן לו מעניק לילדים סגנון מתקופה היסטורית אחרת כשהילד היועץ בכחול יודע כיצד לכוון את הצוות ולהרים את חלוקו בסגנון לואי ה-14 כדי להוכיח את יכולתו הריקודית בתנוחת בלט אריסטוקרטית.

בציור **אלגוריה של מוזיקה** (תמונה 16) שלושה כלי מיתר: שני כינורות וצ'לו, והארפסיקורד, שני בנים ובת, מרכיבים את שלישית המוזיקאים. הפסנתרנית נראית כמנחת הקונצרט ומובילה את שני הנגנים הסמוכים אליה והעוקבים אחריה בקפדנות כי על פיה יישק דבר. סצנה זו לא נראית מתאימה או הגיונית בעולם המבוגרים, ואולם ייתכן שזו שעת אימון ולא הקונצרט עצמו.



תמונה 16:

קארל ואן לו, אלגוריה של מוזיקה
(*Allegory of Music*, 1753)

ציורים שבהם ילדים הוצגו כמייצגי אלגוריות היה חידוש שהעתיקו ברבות הימים אומנים אחרים ובהם פרנסואה בושר (Francois Boucher, 1703-1770). כדי לשעשע את המלך, כלל ואן לו באלגוריית הפיסול את ראשו של לואי, באלגוריית הציור את בת המרקיז בת התשע, הטירה בציור הארכיטקטורה הייתה זו שבבלוויז, ובאלגוריית המוזיקה תווי פניה של נגנית ההארפסיקורד התבססו על אלה של מאדאם דה פומפדור עצמה כשהוא מצעירה בעשרים שנה.

המבקר השמרן, לה פונט דה סנט יאן (La Font de Saint-Yenne, 1688-1771), תקף את הצייר בעניין ארבע האלגוריות:

אומנויות אלו מיוצגות בידי

ילדים לבושים באלגנטיות ופאר מיותרים הגורמים להם להראות שמנים ומלאים מדי. הופעתם אינה מגוונת מספיק וכאילו צוירה מאותו מודל. פרט לכך, לא ייתכן כי ילדים שובבים בני 5-6 יוכלו לעסוק באומנויות כיוון שידיהם הקטנות והחלשות לא יכולות לאחוז בקורנסים ואיזמלים למטרות עבודה בשיש. הם לא יכולים לצייר ישירות

מהטבע ולכן הם מספקים לאומנויות מאפיינים ילדותיים במקום כבוד ודרך ארץ.³³

סגנון הרוקוקו האלגנטי והחצרוני של המאה השמונה עשרה מדגיש את הפאר וההדר של האצולה הפריזאית או זו של ורסאי. הקלילות והחן באומנות המעמידים את פסגת ההישגים של המאה השמונה עשרה ניכרים גם במסיבות הגן האלגנטיות (*fetes galantes*) רוויות הקסם הטבולות באווירת התאטרון שהמציא ז'אן אנטואן וואטו (Jean-Antoine Watteau, 1684-1721) והביאן אל הציור. באותן מסיבות גן בילו אוהבים בנעימים כשאווירת פלרטוט, עצלות מרגיעה, עושר ובזבזנות עוטפות את הסביבה. הנוף, הארכיטקטורה והבגדים מוגשים מבעד לעדשת האריסטוקרטיה ואנשים רמי מעלה, כאשר מקור דמויות רבות הוא בקומדיה האיטלקית ובבלט. בקטגוריה זו נכלל גם היחס כלפי הילד. ילדים עוסקים בפעילויות ילדיות וטבעיות מצד אחד, ובחיקוי מבוגרים בהופעתם ובמשחקיהם מצד אחר. האווירה הקלילה, נטולת תוכן עמוק והבילוי במסיבות הגן, עוברים גם אל ציורי הילדים.

עם ההתקרבות אל המודרניזם – המאה התשע עשרה – משתנה שוב הגישה כלפי הילד באומנות. המקוריות, העניין ודרך ההסתכלות השונה על המציאות, אינם משאירים דרכים רבות לאומנים. דיוקנאות הילדים הרווחים לרוב, אינם של ילדים ילדותיים, שמנמנים ומתוקים. איבוד התום והתמימות מקבל העצמה עם המהפכה הצרפתית ופריצתה. גם המהפכה התעשייתית, העיור והניכור בכרך המודרני משפיעים על חיי הילד ודרך הופעתו באומנות. המחיר ששילמו ילדים מסוימים היה גבוה. עם זה שני קצוות הספקטרום משכו את תשומת לב האומנים ומכאן הופיעו דימויים עזים וסנטימנטליים של התפתחותם האמוצינלית של הילדים: מצד אחד נראו ילדים משחקים עם חיות המחמד שלהם ומצד אחר עובדים עבודה פיזית קשה כבר בגיל צעיר מאוד כמוכרים תוצרת בשוק, סוחבים משאות כבדים, ואף משתתפים בפעולות עברייניות. ביצירות המתארות ילדים אלה, ההבדל הגדול בין ילד למבוגר היה מידותיהם ותווי פניהם כשהתום והצורך בהגנה ואהבה חסרו מהקומפוזיציה.

עקב התערערות המסגרות הדתיות ומתוך כך גם המסורתיות; עקב המלחמות, המחלות, הרעב והשרפות, מתמלאים הרחובות ובתי היתומים בילדים חסרי ישע. ציירים מתארים ילדים שאינם משחקים, אינם צוהלים כבני גילם, אינם מתפנקים בחיק הוריהם או לומדים בבתי ספר. הם מתוארים כקטנים שהזדקנו טרם זמנם, כילדים מעוותים המושכים בעול לצד המבוגרים.

עוד סיבה מהותית לשינוי זה הייתה עליית הבורגנות: הופעת דיוקנאות משפחתיים רבים שהתאפיינו במערכות יחסים עדינות בין הורים לילדיהם. בדרך כלל יש מקום לומר כי במאה התשע עשרה הפכו דיוקנאותיהם של ילדים לשכיחים יותר מבעבר. באמצעותה של המאה, בהשפעת הריאליזם, הופיעו נערי רחוב, יחפים, מלוכלכים, לבושי בלויים כשהם מתפרנסים ממכירת פרחים. אלה עוררו רחמים למצבם של הצעירים העירוניים האביונים ולעיתים היתומים: קורבנות המהפכה התעשייתית.

33. A. K. Strasik, 'Reconceiving Childhood: Women and Children in French Art 1750-1814', Ph.D. dissertation, Iowa University, 2016, p. 38.



תמונה 17:

פרננד פלז, מוכר הסיגליות

(A Martyr or The Violette Merchant, 1885)

בציור מוכר הסיגליות (תמונה 17), אנו פוגשים ילד יחף, בגדיו בלויים וקרועים בחלקם, תשוש מעבודתו במכירת פרחים עד כי נרדם (או מת) על סף הדלת. ציור זה היה אמור לעורר את רחמי הציבור כלפי מצוקת אותם דרי רחוב צעירים בכרך הסואן, לרוב יתומים, קורבנות המהפכה התעשייתית. הציור הוא של פרננד פלז (Fernand Pelez, 1843-1913) שהסימפטיה שהוכיח כלפי המעמד הסובל הייתה ייחודית בסגנונו הריאליסטי האוונגרדי. ציוריו של פלז מדכאים ומטלטלים. היסטוריון האומנות רוברט

רוזנבלום כינה את ציוריו על אודות האומללות החברתית בפריז המודרנית: "הצד השני של המטבע הפוסט-אימפרסיוניסטי"³⁴.



תמונה 18:

פרננד פלז, חסרי הבית (Homeless, 1883)

בציורו של פלז חסרי הבית (תמונה 18) אם וחמשת ילדיה שכמה מהם יחפים, על מיטלטליהם הספורים, הם גיבורי הציור. קשת-יום, לבושת בלויי סחבות, מביטה האם ישירות אל הצופה בעיניים שקועות ואומללות עקב מצוקתה. עיניים זועקות. הילדים, פרט לאחד, ישנים כנראה

מתוך הרעב המכרסם והקור המקפיא, הצורב והצובט. התינוק צמוד לשדה ויונק את המעט שאימו יכולה לספק לו. אין ספק שאת מנוחתה טורדות המחשבות שנשארו בלא מענה: "מאין יבוא עזרי ומאין תבוא פת הלחם הבאה לפיהם של ילדי?".

34. S. Hecker, A Moment's Monument: Medardo Rosso and the International Origin of Modern Sculpture, Oakland 2017, p. 134.



תמונה 19:

אדוארד מאנה, תחנת הרכבת סנט לזאר (Gare Saint Lazare, 1872)

הקטר נעדר והרכבת חסרה אף היא מהציור **תחנת הרכבת סנט לזאר** (תמונה 19) לאדוארד מאנה (Edouard Manet, 1832-1883) – התחנה הגדולה והפעילה ביותר שעל נוכחותה רומז הקיטור של מנוע שזה עתה חלף. נשאר רק ענן עשן אימפרסוניסטי. מסך של "סורגי ברזל" שחורים אנכיים החוזרים על עצמם על רקע קיטור בהיר, מואר ומתפזר, מחלק את חזית הציור בדומה לפסי הרכבת האופקיים המפרידים והחותכים את מציאות העיר

המודרנית. אלה ואלה משמשים מחיצה. זהו הנוף האורבני החדש. היסטוריון האומנות, הרי ראנד (Harry Rand, 1947), קושר את הציור לפגישת מאנה עם המשורר סטיפן מלרמה (Stéphane Mallarmé, 1842-1898) הסימבוליסט שאהב את ההשתובבות ואת החלומי ומציאת יופי בלא בטוח ובמקרי.

כך עבור מאנה ה'נוציות' האימפרסוניסטית המעורפלת של האדים, נטולת המוחשיות והחומריות, המטשטשת את הרקע, המרחב והמרווח בין החזית והגב, היא סמל מנוגד לגוף המתכתי של הסורגים והרכבת המוצקה הכבדה, רבת העוצמה.³⁵

ריצ'ארד סֶנֶט (Richard Sennett, 1943-) הוסיף: "החיים הציבוריים אופיינו בנוכחות אנשים שהופרדו ב'קירות בלתי נראים'".³⁶

אדוארד מאנה החל את עבודתו על הציור ב-1872 כשמלחמת האזרחים שהשתוללה בצרפת גבתה עשרים אלף קורבנות. רעב שרר במדינה וצרפת הובסה בידי פרוסיה כשביסמארק הטיל מצור הרסני על פריז. מרכז אירופה (Place d'Europe), המקום שבו צוירה התמונה, היה אזור חדש יחסית שעבר פיתוח עירוני שבו שלטו סדר, היגיון ויעילות. מאנה הרגיש בבית בעולם המודרני. לדברי רוברט הרברט (Robert L. Herbert, 1929), "הציור מציג מראה דינמי של העיר העכשווית".³⁷

גם אם השפעת המהפכה התעשייתית נרמזה בציור כאשר סורגי הברזל "כלאו" את הפועלים בפנים כבכלוב, עדיין חשו עצמם הפריזאיים על סף עידן חדש. אנרגיה השתלטה על העיר ועיצוב

³⁵ H. Rand, *Manet's Contemplation at the Gare Saint-Lazare*, Berkeley 1987, p. 763.

³⁶ שם.

³⁷ R. L. Herbert, *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*, New Haven 1988, p. 29.

מחודש שטף אותה עם סלילת שדרות רחבות, צמתים סואנים ובניית בנייני מגורים לרוב. "גשר אירופה" בעל שש זרועות הוקם אף הוא, והפך שכונה לתוססת ולמרכז שאליו נהרו האומנים. הברון האוזמן החיל חידוש אורבני זה בעשור השישי של המאה התשע עשרה והמשיך בעת הזו.

בציור שתי דמויות קשורות זו לזו ומנותקות זו מזו כשמערכת היחסים בין השתיים כלל אינה ברורה: אם ובת? ילדה ומטפלת? דודה ואחיינית? אחיות? יש כאן מערכת ניגודים ברורה ביניהן: האישה יושבת – הילדה עומדת; האישה שמלה בצבע כחול כהה מקושטת בכפתורים כחולים בהירים בחזית – שמלת הילדה לבנה מקושטת בסרט כחול גדול מאחור; שיער האישה ארוך ופזור על כתפיה – שיער הילדה מורם ואסוף; האישה פונה לחזית – הילדה פונה לאחור וגבה אל הצופה.

שילוב מסילת ברזל לעיר גדולה היה אתגר מונומנטלי. מעבר לסוגיות הטכניות והחברתיות – פינוי אזורים שלמים, במיוחד של השכבות הנחשלות, בניית גשרים וכריית מנהרות שיעקפו מכשולים אורבניים וטבעיים – היה בטבורו של השינוי שנכרך בשתילת טכנולוגיה חדשה בלב עיר ישנה, הקמת מבנים ותופעת גאות ושפל של עשרות אלפי בני אדם. התהיות על מיקום התחנות ושילובן במרקם העירוני הקיים וצורתן הארכיטקטונית הפכו את המיזם למאתגר ביותר.³⁸

הילדה עומדת כשלפניה מערכת "סורים" מברזל כשמעברם מסילת ברזל – פסי רכבת, קבוצת פועלים ובנייני מגורים. היא עוקבת מבעדס אחרי מקור גל הענן המתרום, כשעיניה תרות אחר קרון הרכבת, שמן הסתם, לפי האדים והעשן הלבן, זה עתה חלף. עם זה היא מצפה גם לרכבות הבאות כשזרועותיה נפרשות בהתלהבות בולטת כלפי מעלה ופתוחות לרווחה כסמל לקבלתה את הקדמה, האנרגיה והתקווה לעתיד – פתיחות המתקשרת לבשורת המודרניזם. הניגוד הקוטבי בין האישה לילדה מתברר כאשר הילדה שפניה אכן מופנות אל העתיד, חשה מבעד ל"כלא" את הבטחת החופש לכשתגדל. לעומתה, את בת לווייתה היושבת בגבה אל הקדמה, קושרים ההרהורים על העבר הברורים בעת שהיא בוחה בלי מטרה ובלי כיוון.

צלילים צורמניים של גלגלי ברזל מתחככים בפסי ברזל, שריקת הקטר, קיטור מעורפל ואדים לא מוחשיים הם הסמל לרכבת מוצקה עוצמתית, לגמיאת מרחקים, לשינויים במושגי זמן וחלל.

נושאו העיקרי של הציור אינו התחנה או המסילה, אלא הקיטור וכיצד אנשים מתייחסים או לא מתייחסים אליו. אצל מאנה הקיטור הוא מטפורה לחוסר יציבות משום שבעידן המודרני משתנים הדברים תדיר, משנים את צורתם, מתקדמים, מתפזרים, הופכים לבלתי מוחשיים. עשן הוא מטפורה להופעות חולפות ומתחלפות. החיים המודרניים הם תנועה ואנונימיות. חופש הוא הצד השני של קיפאון ואילוץ.³⁹

הציור הוא מחווה לפלאי התחבורה המודרנית כשהוא אוצר בתוכו את האופטימיות של פריז בתקופת הרפובליקה השלישית המקבלת ביטוי באמצעות ילדה אחת שאת פניה אנו לא רואים.

שני הציורים של אדוארד דגה (Edgar Degas, 1834-1917) עוסקים בסוגיית הניכור הבין-אישית המוגשת באמצעות שני זוגות של אחיות, כאשר הראשון מתרחש בתוך הבית פנימה ואילו השני במרחב הציבורי.

ההירות, נרגנות, חולמנות ומרדנות – אלה הן תכונות המאפיינות את **משפחת בללי** (תמונה 20). אדגר דגה (Edgar Degas, 1834-1917) מתאר את משפחתו מהמעמד הבורגני הגבוה: דודתו,

38. T. J. Judt, 'The Glory of the Rails', *The New York Review of Books*, 2010, Retrieved from <https://www.nybooks.com/articles/2010/12/23/glory-rails/>

39. T. J. Clark, 'Modernism, Postmodernism and Steam', *The MIT Press*, 100 (2002), pp. 158-159.

בעלה הברון שהוגלה מנאפולי לפירנצה עקב השתתפותו במהפכת 1848 ושתי בנותיהם. התמונה משדרת ריחוק, ניכור וניתוק במשפחה המודרנית. באמצעות מיקום הדמויות, חוסר יחס זו כלפי זו, מבנה הקומפוזיציה והעמדת החפצים בחלל, דגה יוצר חיץ בין אבי המשפחה לאשתו ובנותיו ובין האם לבנותיה, והם נעדרים קרבה, רוח ואף קשר עין. בכך עוסקת ג'ין סת'רלנד בוגס (Jean Sutherland Boggs, 1922-2014): "בציור מפגין דגה את חיבתו לדרמות ביתיות ואת נטייתו לגלות מרידות חבויה במערכות יחסים בין פרטים גם כשהם מוצגים כביכול כדמויות בדיוקן".⁴⁰



תמונה 20:

אדוארד דגה, משפחת בללי (The Bellelli Family, 1858-1867)

האם, דודתו של הצייר, עטופה בשחורים, מתאבלת על מות אביה המופיע בתמונה ממוסגרת על הקיר האחורי, אולי כדי להדגיש את רוח הנכאים בבית.⁴¹ פני האם המכובדת והמרשימה חמורות סבר, אישיותה דומיננטית והיא משדרת בעמידתה הזקופה סמכות וקשיחות, כאילו היא מדגמנת לדיוקן רשמי. דבר זה מגביר את המתח הקיים, המבודד את בני המשפחה. ג'ין סת'רלנד בוגס מפרטת: "היא מייצגת את האידילי העליון של איזון, כפי שראשה המזדקף בגאווה מתוך צווארה הרזה וכתפיה המורדות מגלים. אפילו גבותיה מחזקות את הגאווה הפנימית".⁴² בחדר שורה אווירה של דיכוי. האב, בעלה הברון, שהיה עיתונאי וגולה פוליטי, יושב

40. J. S. Boggs, *Degas*, New York 1988, p. 22.

41. "ייתכן שזה אביה וסבו של דגה, או אחיה, ויש שטענו שאבלה קשור לבנה שנפטר". ראו: A. Dayez, M. Hoog and C. S. Moffett, *Impressionism: A Centenary Exhibition*, New York 1974-1975, p. 64.

42. J. S. Boggs, *Portraits by Degas*, Berkeley 1962, p. 14.

באדישות על כיסא עור מצידו השני של השולחן. גבו אל הצופה, והוא נמצא כמעט מחוץ לתמונה, מרוחק ממשפחתו. בצדודיתו מתגלים זקנו האדום ואישיותו המתנשאת, והוא כעוס ונרגז. אין הוא מתעניין במתרחש, אלא חסום בין הכיסא, האח והשולחן שמשמאלו. פניו מוצלות ברובן ולפי תפיסתו של תיאודור רף (Theodore Reff, 1930), "את המרחק הרגשי בין הבעל לאשתו ניתן לפרש מתוך הניגוד בין דמויותיהם: שלה השלטת ובולטת ואילו שלו המוגדרת פחות. לזאת מתווסף המרחק הפיזי ביניהם".⁴³

המרחק בין בני הזוג מעיד על הקור השורר בבית, על המתח הרגשי ביניהם ועל הנתק הנפשי. הריהוט מלמד על רמת החיים הגבוהה, אך משמש גם אמצעי להפרדה הפסיכולוגית הקיימת בין השניים: מחיצות נוצרות למשל באמצעות מסגרת התמונה על הקיר ובאמצעות רגלי השולחן. הזרות הזוגית מקבלת חיזוק באמצעות המיטה הריקה והחתוכה ברקע האחורי. הניכור מתעצם ביחס כלפי הבנות וביניהן. סגנון לבוש רציני – בצבעי שחור לבן, והן אינן בקשר זו עם זו. בני המשפחה המנותקים פיזית ורגשית זה מזה אף חסרים, כאמור, קשר עין. האב מביט כביכול לכיוון בתו אך מבטו מכווך לרצפה. זו מביטה אל החזית במבט "נטול חיים".

לידיים ולעיתים אף לרגליים נודע תפקיד מרכזי ביצירת קשר בין-אישי, אך ביצירה זו מודגש היעדר קשר תוך-משפחתי של מגע או מבט. כל אחד מבני המשפחה שקוע בעולמו ורציני: משמאל, ג'וליה הבוגרת, בת העשר, שקטה, פסיבית ומאופקת וחוסה בסינר אימה. כפות ידיה שלובות, בסרבול מה, מונחות זו על זו על בטנה, בתנוחה האומרת סגירות וחוסר עניין; רגליה צמודות בחוסר ביטחון והיא חלק מה"קשת" הגדולה שדמות אימה יוצרת. בת העשר מרוסנת, כאסירה, ומבחינה פסיכולוגית מושפעת אף היא מהמתח המשפחתי.

גיובאנה בת השבע, הבלתי ממושמת, ממוקמת במרכז התמונה. היא עצמאית, פעילה, ידיה מוסתרות ברובן, אך כפות ידיה מונחות בהפגנתיות על מותניה בזלזול ובהתרחס.⁴⁴ רגלה האחת – שעליה היא יושבת – מוסתרת מתחת לחצאיתתה ותנוחתה אומרת יתר חופשיות, שובבות או חוסר שקט וסבלנות. ישיבתה, כשמרפקיה מופנים כלפי אביה, מציינת התנהגות שעדיין אינה מוכתבת במוסכמות החברה והמבוגרים שבהם היא מורדת. קרול ארמסטרונג (Carol Armstrong, 1953) מדקדקת בפרטים: "על כך מצביע אף סינרה, הסימטרי ומסודר פחות מזה של אחותה".⁴⁵

ידה השמאלית של האם, שרגליה מוסתרות מתחת לשמלתה, מונחת על שולחן לצורך איזון מצב גופה ההריוני, בעוד ידה הימנית העדינה אך השלטת, נטולת הרגש והיחס, מונחת ברפיון על כתפה של ג'וליה. את זעמו של האב מדגישה ידו השמאלית הקפוצה המצויה בצל. דגה עומד על כך שהמתחים והצללים מאיימים על המשפחה.⁴⁶ חיוך הוא מצרך נדיר במציאות הפסימית השוררת בו לפי גישתו הריאליסטית של דגה המשדר בסגנונו בדידות פסיכולוגית בתוך התא המשפחתי.

עם תום ביקורו בבית דודתו, קיבל דגה מכתב מדודתו בזו הלשון:

אתה לבטח מאושר להיות שוב בחיק משפחתך במקום לבלות את זמנך בנוכחות פניי העצובות ופניו הכועסות והממורמרות ואופיו הנרגז של גנרו המובטל בעל האופי

43. T. Reff, *Degas: The Artist's Mind*, New York 1976, p. 95.

44. שם, עמ' 23.

45. C. Armstrong, *Odd Man Out: Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas* (Texts & Documents), Ann Arbor 2003, p. 110.

46. ציור זה לא יצא מגבולות הסטודיו של האומן כל עוד היה בחיים. מכיוון שהיה מודע לחומרת הבדידות בעולם על סף המודרניזם ולהשלכותיה גם על משפחתו, ולא חש בנוח לפרסם זאת ברבים.

המתועב, שאותו אתה מכיר, וזה שבקרוב יגרום לי להתאשפז בבית חולים לחולי נפש או יורידני שאולה.⁴⁷

זוהי תמונת הניכור במשפחה הבורגנית על סף המודרניזם.

כביכול פגישה מקרית של מספר דמויות, כלב, כרכרה בכיכר מונוכרומטית ריקה⁴⁸ הגובלת ברובה בנוף עירוני. דגה כתב לאומן הדני לורנז פרוליק (Lorenz Frolich) בנובמבר 1872: "סימנים של הרגע, לעולם אינם מכניים מקריים או שרירותיים בעבודתי".⁴⁹ נדמה כי בציור קיימת נוסף למקריות, גם ספונטניות, ואולם רושם זה מלאכותי המציג "עולם שנוצר – לא שנמצא".⁵⁰ ואכן, הריק הרחב של הכיכר שחצו מיסייה לה-פיק ובנותיו, אינה נייטרלית או חסרת משמעות כרקע לציור בלבד. עברה נוכח במידה דומיננטית. מיסייה לה-פיק הוא דמות העבר המייצג אובדן פוליטי שעוד מעט ימצא עצמו מחוץ לציור.



תמונה 21:

אדוארד דגה, מיסייה לה-פיק ושתי בנותיו
(Viscount Lepic and his Daughters Crossing the Place de la Concorde, 1875)

כובעו השחור של ויסקונט לודוביק נפוליאון לה-פיק (Viscount Ludovic-Napoleon Lepic) מסתיר את פסלו של גיימס פרדיאר (James Pradier, 1790-1852) הנמצא בשטרסבורג (Strasbourg), משנות השלושים המאוחרות של המאה התשע עשרה. העיר נכבשה בידי פרוסיה בספטמבר 1870 יחד עם אלזס-לורייין. הפסל שימש אתר אבל לאומי, כוסה בזרים ודגלים דרך קבע, ומיקום כובעו של לה-פיק שחפף לפסל שימש הד "ליכסוי" זה. הכובע מתכתב עם אלמנטים אחרים בציור שיש להם הדים פוליטיים גם כן: הדגשות

הניגודים של ימין ושמאל, עניבת הפרפר בעלת שלושת הצבעים (צבעי הדגל) של הדמות משמאל – הסופר והאומן לודוויג דניאל הלוי (Ludovic Daniel Halevy) – והקישוט האדום על חזהו של לה-פיק, המזכיר את סרט לגיון הכבוד.

אין להבין את מיקום הכובע כאמצעי לשכחת ההיסטוריה או מחיקתה, אלא סימן למצב אז של הסערה הפוליטית והנוף הפוליטי הבלתי יציב של הרפובליקה השלישית בראשיתה, כאשר הפרגמנטציה התמונתית מקבילה לזו הפוליטית ולהפך. כל זה מראה את השתייכותו של לה-פיק לצד הלא נכון של עתידה הפוליטי של צרפת.⁵¹

שלא כמו בציור קודם של דגה ב-1871 שבו "מפעיל בובות", מיסייה לה-פיק יושב עם שתי

47. L. Bolton, *Degas: History and Techniques of the Great Masters*, Secaucus, N.J. 1988, p. 30.

48. "חלק ממשפחתו של אדגר דגה הוצאו להורג בכיכר בגיליוטינה". ראו: A. Dombrowski, 'History, Memory and Instantaneity in Edgar Degas's Place de la Concorde', *The Art Bulletin*, 93, 2 (2011), pp. 195-97, 215.

49. M. Guerin (ed.), *Edgar Germain Hilaire Degas Letters*, Oxford 1947, p. 22.

50. K. Vamedoe, *A Fine Disregard: What Makes Modern Art Modern*, New York 1990, p. 53.

51. A. Dombrowski, 'History, Memory and Instantaneity in Edgar Degas's Place de la Concorde', *The Art Bulletin*, 93, 2 (2011), pp. 195-197, 215.

בנותיו לצידו כשהקשר ביניהם "המוצג בטקט עדין, הוא יותר מאחד, משפחתי ואינטימי"⁵², ומתקיים בתחום הפרטי, כאן במיסייה לה-פיק ושתי בנותיו (תמונה 21) חוות הבנות ג'נין משמאל ואילין מימין ניתוק, ניכור ובדידות בכרך המודרני. הצייר עושה ככל יכולתו להדגיש את התעלמות האב מהן ואת עצבותן של שתי האחיות הבאות ממשפחה בורגנית מהמעמד הגבוה. האב גבוה, רציני, זועף וסיגר חד תקוע בין שפתיו. המטרייה מופנית קדימה כלפי אחת הבנות בעוד שכלפי האחרת מופנה חודה. דמותו האנכית מפרידה בין שתי הילדות כשכל אחת מהן ממוסגרת בתוך ריק הרחוב הסובב אותן. הכיוון שהוא פונה אליו מנוגד לזה שלהן. מהצד נעדרת כל תחושה של קשר חם משפחתי ובמקומו שולטת הזרות. היחידה המשפחתית קשורה לא רגשית אלא בפגישת מטריית האב וכובעה של הבת. הציור הוא למעשה "אנדרטה" וכוונת דגה הייתה להציג זוויות ראייה קיימות ומשתנות העוברות ממקורות לאידאולוגיה.

כיווניהן השונים זה מזה של הדמויות מראה, כאמור, גיוון וניגוד באידאולוגיה הפוליטית: רפובליקה לעומת מלוכה: הסתרת פסל בקצה הכיכר מנגד באמצעות הכובע טעונה אידאולוגית כאשר הכובע מסמל אופנה גברית בורגנית בת-חלוף, ואילו הפסל העשוי אבן – את הקביעות. הפסל מוצב על תותח כשהזרוע הימנית נמצאת במצב אקזמבו – סמל לגאווה והתלהבות בימי המלחמה. תפיסת העולם הפוליטית ומשמעותה גורמות להתעלמות מהעולם הילדי הרגשי ואת המחיר משלמות הבנות.

האימפרסיוניסטים הכריזו על חדוות החיים והציגו את הילד במרכז הבמה. בדרך טבע סייעה למשיכות המכחול הספונטניות מלאות ההתלהבות, אותה חיות בלתי צפויה של הילדים שבדרך כלל אינם "יושבים במקום אחד".

בסוף המאה התשע עשרה, כשהדי המודרניזם נשמעים ברקע, עולה אצל אוגוסט רנואר (Pierre Auguste Renoir, 1841-1919) גישה אחרת כלפי הילדות שהיא חלק מתפיסת העולם הכללית באותה עת וגם האישית שלו. מכחולו של רנואר מצליח להביע את מהות הילדות נטולת העול והדאגה; עולם ילדות מושלם. כאמור, הקלילות, האופטימיות והעולם המואר שאופייניים מאוד לאימפרסיוניזם, בולטים אצל רנואר מעל כולם. יפי החיים, ההנאות הקטנות, כמו שימוש בנדנדה, שתייה, אכילה, בילוי בצוותא או טיול בחיק הטבע, משקפים אצל רנואר את צהלת החיים המקבלת העצמה באמצעות דיוקנאות ילדים אך בעיקר של ילדות. ציורים רבים שלו מעלים את דמות הילדה למעלה הגבוהה ביותר מבחינת תפיסת החן המיוחד, המתקוות, השובבות, היופי ותמצית הילדותיות המושלמת.

אחד הציורים הנודעים בנושא הוא **ילדה עם משפך** (תמונה 22). רנואר מבין יותר מהציירים האחרים לנפש הקטנה בת הארבע–שש אף שאין צורך בפסיכולוגיה מורכבת לגיל זה. הצבעים משקפים את רענונות הפלטה האימפרסיוניסטית. הכחול העמוק של השמלה בעלת המרקם הקטיפתי ושל עיניה הנוצצות וכן מגפניה; האדום הזוהר של הסרט הקושר את שערה הבלונדיני הארוך והמתולתל ושל שפתייה; לחייה הוורדרדים והצמחים הירוקים הטריים של הגן מאחוריה, מקבלים ברק פריזמטי באמצעות מכחולו של אוגוסט רנואר ונוצצים באור כשפרטי העלים, הפרחים והדשא מזמינים את הצופה להביט בהם שוב ושוב.

52. M. Kalman Meller, 'Degas's 'Place de la Concorde': Vicomte Lepic and His Daughters', *The Burlington Magazine*, 145, 1201 (2003), p. 273.



תמונה 22:
אוגוסט רנואר, ילדה עם משפך (1876)

גוונים זוהרים עוטפים את הילדה באווירה של אור חמים ומעבירים את התוס בתווי פניה הילדותיים. כולה אצילות; כולה עדינות. היא עומדת על שביל בגינה שהפריחה בה שופעת כשיח הוורדים שלצידה, כשבידה הימנית משפך ירוק ובשמאלה פרחים. שורת כפתורים גדולים לאורך שמלתה בתוספת תחרה לבנה, תואמת את נגיעת התחרה הלבנה על מגפונייה. קיימת בציור הלימה מוחלטת בין ההבעה המתוקה, השמלה המושלמת והגן היפה האימפרסיוניסטי המואר.

קסם חיוכה העדין והרך של הילדה הוא המפזר תמימות בסצנה כולה.

רנואר "יורד" לגובהה של הילדה כך שהצופה יביט בה ב"גובה העיניים" ויראה את הגן מנקודת ראות עולמה שלה כפי שהיא תזכור אותו בבגרותה.⁵³

ככל שמתקרבים אל העולם המודרני של המאה העשרים, מקבל נושא הילד טיפול מורכב ורבגוני.

אדוארד מונק (Edvard Munch, 1863-1944), חלוץ סגנון האקספרסיוניזם, המתבונן וחודר אל תוככי נפש האדם והנותן ביטוי לטרגדיות האנושיות הנעות בין ארוס למוות ולמכאובי החיים הפיזיים והנפשיים, משלב בין אלה גם ילדים כחלק מחיי היומיום. מונק שיצירתו עטופה בצער, כאב, בדידות, חולי וזכרונות ילדות מורכבים ואכזריים בשל מות אימו, אחותו ויחסו הקשוח של אביו, אינו מתאר ילדים תמימים כיצורים שמחים, צוהלים, בעלי חיוניות הממלאים את העולם באופטימיות.

ילדים הפזורים ביצירותיו הם לרוב חסרי פנים. לפי ממדיהם בלבד אפשר לראות כי מדובר בילדים. בציורו התמים לכאורה, **רחוב בכפר** (תמונה 23), הצייר ממקם בלב הנוף המושלג והחורפי הקר רק ילדים חסרי הבעה אינדיבידואלית, או לחלופין ילדים עם הבעה כוחנית, אלימה ואכזרית. על השלג הצחור ממוקמות שתי קבוצות: הבנים קרובים לרקע הקדמי והבנות המתגודדות סביב העץ הן ברקע האחורי. בחזית נראים ברווזים פיוטיים לכאורה. מבט נוסף מגלה כי אבנים פזורות סביב הבנים שאגרופיהם קפוצים כמוכנים לקרב. מנהיגם ממוקד ומלא שנאה אצורה ומופגנת כאחת. אחרים משמשים קבוצה כשהצייר מחבר מספר פנים באופן

53. W. Beckett and P. Wright., *The Story of Painting*, New York 2000, p. 340.



תמונה 23:
אדוארד מונק, רחוב בכפר
(The Village Street, 1905-1906)

שיראו כפני אדם אחד וצבעיהן אדומים ככתמי זעם או דם וירוקים כסימני לחולי. גוש האדם שנוצר מאיים כעומד להטיל את האבנים בברווזים שאחד מהם כבר מוטל כפגר ואחרים נסים על נפשם.

בתוך הבורגנות השלווה והשקטה המתבטאת בבתיים הקטנים, המסודרים ומוקפי הגדר – "השגרה הברוכה" – מתרחש מטווה (לינץ') המבוצע בידי ילדים אלימים. הבנות שאולי לא השתתפו השתתפות פעילה באירוע מקבלות, אף הן, יחס דומה מהצייר. זוהי קבוצת כוח מלוכדת, בעלת הבעות אכזריות של ילדים אנונימיים כשהשחור והאדום שולטים. ילד אחד בודד, שקרוב לוודאי שאינו "משלהם", או משמש מושא ללעג והקנטות, "שקוף" והשלג משתקף

דרכו. נראה כי הוא מזדהה עם הקורבן ומעז לצאת במחאה כשהוא פונה לכיוון הנגדי, כנגד ה"המון" הזועם, אף שכוחו דל. ייתכן שזהו האומן בצעירותו שהליכה נגד הזרם הייתה לתכונה מאפיינת בציוריו המאוחרים. ציור זה אינו משאיר ספק כי יחסו של מונק כלפי עולם הילדים פסימי ונואש במידה קיצונית.

פבלו פיקאסו, האומן המזוהה ביותר עם אומנות המאה העשרים, משקף את התהליכים החברתיים הפסיכולוגיים, הפוליטיים והכלכליים, המשפיעים על מאה זו. על אף מהפכותו הסגנונית, יש התמקדות בדמות האדם. דווקא בעידן המודרני הידוע בגישתו לזכויות וחירויות הפרט, בחשיבות כבוד האדם, יסודות הכוללים אף את הילד, נפקד מקומו המסורתי של הדיוקן הילדי בסגנון אוגוסט רנואר, למשל. ייתכן שהאומנות המודרנית שמתוך הכללה נמנעת מהמימיזיס, לא מצאה את ההגדרה המתאימה לתיאור ילדים. הסגנונות המתוחכמים והמורכבים הרווחים במאה העשרים ואילך אינם מאפשרים נושא תמים או פשוט לכאורה. למרות הנאמר, אין להתעלם מקיומו המוחלט של זה, אלא שהוא איבד כאחרים את תמימותו ופשטותו. על כן דיוקן המוקדש לילד יבוא לרוב מתוך זיקה חברתית, ביקורתית, או קשר לביוגרפיה של הצייר כחלק ממקורותיו הארס-פואטיים. דווקא פבלו פיקאסו המהפכן הקדיש הרבה מאוד ציורים בתקופות וטכניקות למיניהן שבהן ילדים מופיעים לבדם ולעיתים לצד מבוגרים.

הנושא אם וילד שגור ומוכר לאורך התקופות באומנות. בציור **אם וילד** (תמונה 24) היה מצופה שתינוק יהיה חביב, חייכן ואולי אף יפה. במקום זאת העניק לו הצייר תכונות חתוליות ופנים כמסכה. כאן זכורה אמרתו של אוסקר ויילד: "האדם אינו גלוי ואמיתי בדברו. הב לו מסיכה והוא יחשוף בפניך את האמת כולה".⁵⁴ הואיל וסגנון הציור אינו ריאליסטי, פיקאסו משתמש לתיאור תווי הפנים של האם ובנה במוטיב הלכות מעולם החי – היונקים. כדי לתאר קשר

⁵⁴. "Give a Man A Mask and He'll Tell You The Truth?" Srory & Self, 10.12.2014, from <https://lauraleeauthor.wordpress.com/2014/10/12/give-a-man-a-mask-and-hell-tell-you-the-truth>



תמונה 24:
פבלו פיקאסו, אם וילד
(Mother and Child, 1907)

מושלים בין השניים יצר האומן דמיון חיצוני בין האם לבנה כשתווי הפנים החתוליים מוסיפים לילד פראות, פשטות וראשוניות המבטאים את על-זמניות הילד והאוניברסליות שלו. לשם כך השתמש הצייר גם בצורות פשוטות הלקוחות מהאומנות הפרימיטיבית כיסודות עיצוב. פיקאסו לא נשאר אדיש לרוח העבודה האפריקנית ולפסליה "ונקשר לוויטליות הרשמית של האומנות האפריקנית שמבחינתו איפשרה את החופש לעוות".⁵⁵ לאחר שראה מסכות קונגולזיות במוזאון טרוקדרו בפריז אמר:

המסכות אינן כמו פיסות פיסול. הן מאגיות [...] אני מבין מדוע שחומי העור משתמשים בפיסול ולאילו מטרה. המסכות הן נשק כדי לעזור לאלה הנמצאים תחת השפעת הרוחות ולהפוך אותם לעצמאיים. המסכות הן כלים. רוחות, התת מודע, רגשות – כל אלה הם אותו דבר.⁵⁶

הילד בציור נתון לעינה הפקוחה של אימו המשגיחה עליו כעל בבת עינה, כשראשו וגופו

כמו חרוטים או חצובים בתוך גופה. ילד זה השונה מדיוקן צפוי, מבטא את הרגש העמוק מבין הרגשות: אהבת אם לילדה. לשם כך זקוק הצייר לאמצעים פרימיטיביים ונאיביים המשרתים צייר מערבי מתוכם. ככל שחולפות השנים גובר הקושי לבטא רגשות כנים ועמוקים בסגנון פיגורטיבי. מובן שסוגיה זו מתקשרת להוויית האומנות המודרנית בדרך כלל – הפנייה אל המופשט, אל המתוחכם והרב-משמעי. על אף המרחק הרב בין דמות הילד במציאות לדמות הפרימיטיבית-סוריאליסטית, הוא מבטא תכונה ילדית טבעית המובנית בדנ"א של כל ילד צעיר – החום, ההגנה, החיבה והביטחון – שהילד זקוק לו והאם מעניקה אותו במיוחד בשפע.

לאחר שראה פיקאסו את אשתו פרנסואז ז'ילו (Françoise Gilot) דוחפת את עגלתו של בנם קלוד, יצר את פסלו **אם וילד** (תמונה 25),⁵⁷ העשוי בסגנון "מן המוכן" (ready-made) שבו מציג פיקאסו יחס הפוך כלפי היצירה הקודמת. מעבר למהפכותו של הפסל מבחינה טכנית, השתמש האומן בחומרי גלם אלה: מכירים יצר את פני האם, ממגשים של תנור אפייה פיסל את גוף האם, מתבניות עוגה יצר את החזה של האם ומשברים של כלי חרס יצר פרטים אחרים. "העגלה הייתה אמיתית".⁵⁸ גלגלי עגלת התינוק אף הם לקוחים מן המוכן וקרש הכביסה שימש לגב העגלה.

.55 R. Hughes, *The Shock Of The New*, New York 1981, p. 21.

.56 S. Hunter and J. Jacobus, *Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture*², New York 1985, p. 136.

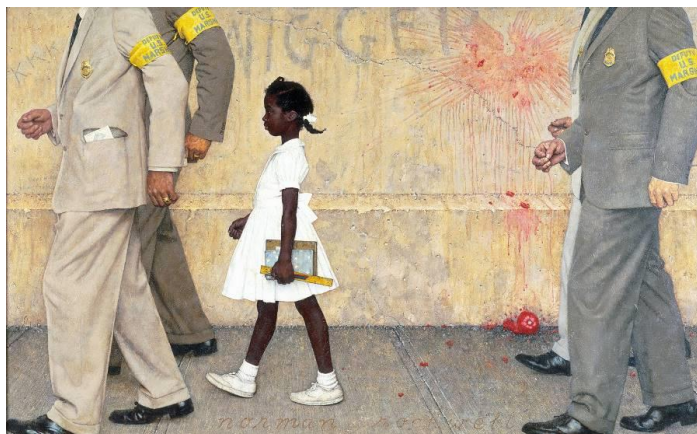
.57 I. F. Walther, *Pablo Picasso 1881-1973: Genius of the Century*, Philadelphia 2000, p.48.

.58 B. A. Cook (ed.), *Europe Since 1945: An Encyclopedia*, 1, New York 2013, p. 49.



תמונה 25:
פבלו פיקאסו, **אם וילד**
(*Woman with Stroller*, 1950)

המערבי כולו המנסה לסתום את הגולל על בעיית האפליה הגזעית שהסתפחה לעבדות.



תמונה 26:
נורמן רוקוול, **הבעיה שאיתה כולנו חיים**
(*The Problem We All Live With*)

ביצירה זו חשובה זווית הראייה של האומן בעניין יחסה של האם כלפי ילדה היושב בעגלה. שלא כמו בציור שלפניה, פיקאסו מפגין יחס של ריחוק וניכור בין האם שראשה מצוי אי שם למעלה כלפי הילד היושב בעגלה למטה. בשל ריחוק זה מצויות רגלי הילד בהפגנת מחאה ואי שביעות רצון. מרחק עצום מפריד בין ראשה ובעיקר מבטה ותשומת ליבה של האם לילדה. על פי שפת גופה ודרך אחיזתה בעגלה, אפשר להתרשם כי היא עסוקה בהצגת בגדיה, נעליה וילדה ברבים ולא בבילוי משותף ובניית הקשר בין השניים וחיזוקו. **מבחינתו זה היה פסל אנדרטה לאימהות.**

בסצנה פוליטית חברתית, ממוקמת דמותה של הילדה השחורה בת השש, רובי ברידג'ס, באיורו של נורמן רוקוול (Norman Rockwell, 1894-1978) **הבעיה שאיתה כולנו חיים** (תמונה 26). זהו תיעוד של רגע היסטורי בחיי האומה האמריקנית ב-1960, וכן במידה רבה בחיי העולם החופשי

האיור הוא דיוקן אישי של תיעוד אמיתי שבו ילדה צועדת לכיתה א' בבית הספר היסודי בניו אורלינס במדינת לואיזיאנה, שהיא מאוכלס בתלמידים לבנים בלבד. לפניה ומאחוריה צועדים שני שוטרים שמספקים לה הגנה אנושית בעבורה כנגד המוני ההורים הזועמים ותושבי המקום הגזעניים הממאנים לבטל את ההפרדה הבין-גזעית. הבעיה היא צבע עור מצד אחד ובורות מצד אחר.

רובי הופכת לסמל המאבק באפליה הגזעית כשעל כתפיה הצנומות מונח משא כבד-משקל שגדולים, חזקים וחסונים ממנה לא הצליחו לפרור והיא משאת נפשם של מיליוני שחומי העור לשוויון. בציוד הימני של הקיר מופיעה המילה "כושון" (Nigger), בציוד השמאלי של הקיר

מופיעות האותיות KKK Ku Klux Klan (קו קלוקס קלן) הנוגעות לשלוש תנועות רדיקליות בהיסטוריה ארה"ב כאשר כל אחת מהן מצדדת בעליונות הלבנים, בלאומנות לבנה, בהתנגדות להגירה ולקטוליות. שלוש התנועות הימניות הקיצוניות נקטו טרור פיזי ורצח כלפי קבוצות או בודדים שהתנגדו להן, וקראו לטיהור החברה האמריקנית.

רוקוול מתאר, מביע ומשקף מחאה פוליטית המוטלת על ילדה אחת צעירה וצנומה שתניף את נס המרד בשביל המבוגרים. חשיבות הילד בעולם המודרני כפי שהדבר מופיע באיורו של רוקוול, היא לא של "מבוגר-קטן" אלא של "קטן-מבוגר", דמות עצמאית בעלת אישיות ללא חת, נחישות, אומץ לב, אמונה בצדקת הדרך והגשמת חלום. זה היה חלומו של מרטין לותר קינג שהעז להכריז שמונה שנים לאחר מכן בקול שהדהד בכל העולם: "יש לי חלום".

סיכום

ההתחקות אחר דמותו של הילד בתולדות האומנות שעברה תהפוכות, מאירה תופעה מעניינת ומפתיעה שבה בחרתי לסיים את המאמר: דמיון בין ההתמקדות בנושא בימי הביניים ובין זו במאה העשרים.

בשתי התקופות נעדרים היופי, החן הילדי, המתיקות והתמימות. בתקופה הראשונה, היעדר היחס כלפי התכונות המוזכרות בעניין ישו הילד מקורו בגישה הדתית-רוחנית ובהתעלמות מהחיים המעשיים של "כאן ועכשיו".

ואילו באומנות המודרנית של המאה העשרים נעוצה הסיבה באומן המבקש לחולל פרובוקציה, תר אחר המקורי, המעניין, החדש והמזעזע. לשם כך הוא משעבד לרוב כל קריטריון של יופי אסתטי או ציור מימטי ומשתמש בעיוות ובכיעור כיוון שמטרתו מבקשות להביע ביקורת, הומור, מסרים פוליטיים, חברתיים, פסיכולוגיים ועוד.

מ'מבוגר קטן' ל'קטן מבוגר': הילד באומנות