נירה דפני, דימויים עצמיים ומשפחתיים ביצירתה של חנה אורלוף

אל המחקר אודות חנה אורלוף ואמניות ישראליות נוספות שפעלו במחצית הראשונה של המאה העשרים הגעתי בעקבות עיון בספר שערכה ד"ר רות מרקוס ***נשים יוצרות בישראל 1920-1970***.[1] בהנחייתה של ד"ר מרקוס, אשר נמצאת כאן אתנו, כתבתי עבודת תזה, שעסקה ב- 7 אמניות ישראליות ובכללן חנה אורלוף.

בהרצאה זו אני מציעה למקד את מבטנו בדיוקנאות עצמיים של חנה אורלוף וכן בדיוקנאות של אחדים מבני משפחתה.

הדיוקנאות העצמיים יאפשרו לנו להבין את תפיסתה העצמית כאמנית ואם חד הורית, ואילו מדיוקנאות בני משפחתה נוכל ללמוד על מסכת הקשרים שטוותה איתם. לכך יתלווה רובד נוסף: בחינת מעמדה כאמנית במרחב הפרטי והציבורי.

מתחילת המאה העשרים ואילך אמניות שונות החלו לבטא את עולמן הפנימי באמצעות הדיוקן העצמי והפגינו כך בפני הצופים כיצד הן תופסות את מקומן בשדה האמנות. הדיוקן העצמי של האמניות שיקף את שאיפתן להיות מוערכות, להצהיר על עצמן כיוצרות של חיים ובד בבד כיוצרות אמנות מקצועית. אישה המציירת או מפסלת דיוקן עצמי מאתגרת בדרך מסוימת את הקשר המורכב בין האקטיביות הגברית לבין הפאסיביות הנשית – קשר אשר התקיים בהיסטוריה של האמנות המערבית. הדברים הללו מהדהדים במשנתן של חוקרות שונות אשר התייחסו לנושא הדיוקן הנשי.

למשל - לפי מרשה מסקימון (Marsha Meskimmon), נשים מילאו במשך מאות שנים תפקיד של אובייקט בשדה האמנות ונשארו בשוליים כיוצרות. לדבריה, הפעולה בשני התפקידים באורח סימולטני- כאמנית וכמודל - מבטאת מעורבות מהותית.[2] הווה אומר שהפרקטיקה של אמניות שעסקו בייצוג עצמי מעוררת את השמעת קולן של הנשים. ראוי להזכיר גם את דברי צ'דוויק וויטניי (Chadwick Whitney) הטוענת כי באותן נסיבות בהן אמניות נוטלות מכחול, עט או מפסלת - הן תובעות את הזכות לקבוע את צורת הייצוג של הנשים, אותה זכות אשר התרבות המערבית המסורתית העניקה לפרספקטיבות הפטריארכליות.[3]

בחרתי להציג תחילה רישום שנקרא **דיוקן עצמי** (1921), היות ואני יוצאת מנקודת הנחה שהוא נוצר בתקופה מאוד משמעותית בחייה של חנה אורלוף. הנחתי זו מתבססת על האירועים שהתרחשו בחייה בין השנים 1919-1923, כפי שהם מתוארים במונוגרפיה המקיפה שכתב אודותיה, בשנת 1991, פליקס מרסילאק (Felix Marcilhac).[4]

חנה אורלוף, **דיוקן עצמי**, 1921, רישום, 18 X 25.5ס"מ, אוסף אטלייה חנה אורלוף, פריז.

בדיוקן עצמי זה, אורלוף נראית כמי שעוסקת באמנותה, משום שלתנוחת ישיבתה ולמבטה הממוקד מתלווה האטריבוט המקצועי המפורש - בלוק הציור. יתר על כן, שם היצירה - **דיוקן עצמי** - מאשר זאת. אורלוף בחרה גם לכתוב הקדשה: לילדי היקר (A mon cher enfant) והכוונה הינה לבנה, דידי. אני סבורה כי ההקדשה הינה פרי נסיבות חייה באותה עת, ומתמצתת את הוויתה: חנה אורלוף התאלמנה מבעלה, המשורר ארי יוסטמן, ב-12 לינואר 1919. לאחר פטירתו, אורלוף קיבלה החלטה להקדיש את עצמה בד בבד לאמנות ולגידול בנה, בן השנה, שהיה משותק במחצית גופו.

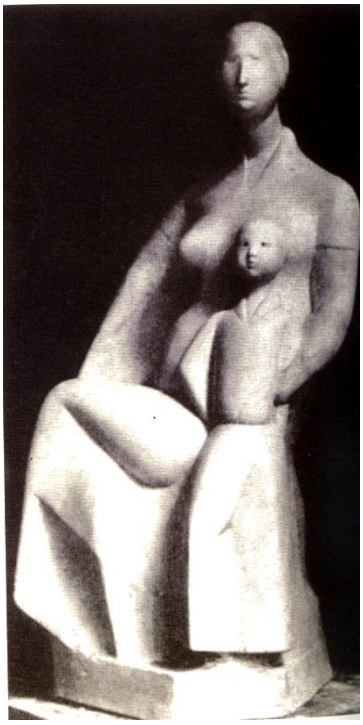
כאשר אני מאגדת יחדיו את מכלול האירועים שאורלוף חוותה החל משנת 1919 אני מתרשמת כי בדיוקן עצמי זה היא מביאה לידי ביטוי את תחושתה שהיא הגיעה להישג מוערך בתחום אמנותה. טענתי זו מעוגנת בדבריה של החוקרת פרנסס בורזלו (Frances Borzello), אשר לפיה, נשים אמניות - כמו עמיתיהן הגברים - ציירו את עצמן כדמויות אלגנטיות, מצליחות בחברה - וגאות במקצוען.[5] אני מזהה כאן יסוד של אלגנטיות מאופקת בהופעתה של אורלוף המתבטא בכובע שהיא חובשת ובסיכת-הכפתור שהיא עונדת. האטריבוט המקצועי המתלווה לדיוקנה מצביע על תחושת גאוותה המקצועית בעיסוקה - על שכבשה מקום מכובד כאמנית בשדה התרבות והאמנות בפריז.

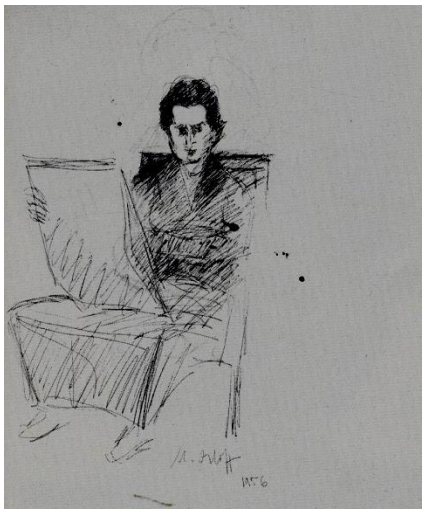
את יצירתה **דיוקן עצמי** (1921), אותה הקדישה לבנה - אני מפרשת כביטוי איקונוגרפי המשקף אותה החלטה שקיבלה לאחר מות בעלה בדבר אורח חייה. על מנת לכפות על עצמה לעבוד, אורלוף הכינה אלבום שכלל 11 דיוקנאות. האלבום יצא לאור ב-31 למאי 1919. יתר על כן, אורלוף עבדה על אלבום נוסף של רישומי דיוקנאות, אשר נקרא - **דמויות של היום (Figures d'aujourd'hui).** היא החלה לעבוד עליו בשנת 1919, והוא יצא לאור בשנת 1923. האלבום מציג ארבעים ואחת דמויות-

אמנים ואנשי רוח, והוא מלווה בטקסטים אותם כתבו גסטון פיקאר וז'אן פלרן (Jean Pellerin & Gaston Picard).

דיוקן עצמי זה עשוי לדעתי גם להאיר דף נוסף בפרק הביוגרפיה שלה באותן שנים, משום שחבריה, אדמונד ומדלן פלג - ערכו לה היכרות עם דמויות משדה הספרות. אותן דמויות שהיא יצרה, היו בעת ובעונה אחת המודלים שלה וחבריה - היות והיא הפכה להיות חלק מחוג חברתי זה. וכך, החל מראשית שנות העשרים, חנה אורלוף הפכה להיות הדיוקנאית הנערצת על כל המילייה הספרותי והאמנותי של פריז, והביקורת הריעה לה. למשל, ניתן להתרשם מכך בביקורת שכתב, בסתיו 1924, מבקר האמנות אנדרה סלמון (Andre Salmon): "מעטים האמנים במאה זו - ואין כמעט אף פסל אחד - אשר רחשו כבוד לעליונות הרוח במידה ובצורה כה מוצלחת, כפי שעשתה זאת חנה אורלוף".[6]

גם בשנים מאוחרות יותר אורלוף הדגישה את חשיבות מקומה של האמנות בחייה. ניתן לראות זאת לדוגמא ביצירתה **דיוקן עצמי בשעת רישום (1956).** חנה אורלוף, בדרכה שלה, מצהירה בקול צלול על מקצועה כאמנית – הן באמצעות שמה של היצירה והן באמצעות הדימוי עצמו. שנות היצירה הרבות שמאחוריה תורמות נופך של סמכות לסטטוס המקצועי. נושא שהעסיק אותה רבות היה האימהות. יש לכך ביטוי למשל, ביצירתה **אני ובני** (1927).





ימין: חנה אורלוף, **דיוקן עצמי בשעת רישום**, 1956, רישום, 37 X 45 ס"מ, אוסף אטלייה חנה אורלוף, פריז.

שמאל: חנה אורלוף, **אני ובני**, 1927, גבס (מלט, ברונזה), 24.3 X 30.3 X 63.3 ס"מ, אוסף פרטי.

הפסל מורכב משתי הדמויות הניתנות בבירור לזיהוי: חנה אורלוף ובנה. העיצוב של הפסל יוצר תחושת אינטימיות, המועצמת עקב ידה של האם, האוחזת במותניו של בנה, והוא - נצמד אל גופה. בתנועה זו שלה טמונה תמצית הבעת רגש הרוך האימהי - זוהי האם המגנה עליו. העובדה שחנה אורלוף גידלה את בנה בגפה, העצימה את הצורך של שניהם בקשר. ניתן ליחס לכאן את דבריה של ג'וליה קריסטבה (Julia Kristeva) העשויים להרעיד את הנימים העדינים עליהם מושתתת מסכת היחסים בין אם וילד, כמשפחה חד-הורית: "אף על פי כן, כששבה שמחתו שלו, ילדי, שוטף חיוכו את עינַי בלבד. אך העצב, עצבונו - מגיע אלי מבפנים, לעולם לא נותר נפרד, אחר, מבעירני מיד, ללא רגע הפוגה".[7] אני סבורה כי דבריו של מבקר האמנות מקסימיליין גוטייה (Maximilien Gauthier) שנכתבו אמנם בשנת 1946, יכולים להיות תקפים גם לגבי פסל זה. בהתייחסו לאמנותה של אורלוף אמר גוטייה כי "....סוד מקוריותה הוא בהיותה טבעית... זו אמנות רצינית, אנושית וכנה, שאינה נתפסת לפאתוס...".[8]

כאשר אנו עוסקים באמניות שהינן אימהות הרי שההשקפה המערבית הרווחת גורסת כי אימהות אינן יכולות להיות בד בבד אמניות היות וההתמסרות לביטוי העצמי מחד, והמסירות לילדים מאידך - הינן בגדר דרישות המתחרות זו בזו וקשה לאזן ביניהן. לא אחת, נסיבות חייהן של נשים אמניות שהינן אימהות, גורמות לכך שהגבולות בין המישור המקצועי לבין המישור המשפחתי מיטשטשים: הן משום שבדרך כלל שעות העבודה של האמניות אינן מוגדרות באורח פורמאלי וכן משום שלפרקים, הסטודיו בו האמנית עובדת הינו ממוקם בביתה.

מאידך, כאשר הסטודיו מהווה חלק ממקום מגוריה - הרי שהאמנית יכולה לנצל ביעילות רבה יותר את פרקי הזמן היצירתיים שלה. כאלו היו פני הדברים בחייה של חנה אורלוף אשר התגוררה עם בנה החל משנת 1926 בבניין בפריז אשר היה כולו בבעלותה וכלל סטודיו גדול. כאשר בנה דידי בגר ונישא, חנה אורלוף הצליחה לשלב את עיסוקה באמנות עם חיי משפחתה המורחבת שהתגוררה עמה באותו בית דירות. היא יצרה בסטודיו שלה, נסעה לרגל תערוכות, וכאשר שהתה בפריז, היא ניהלה את אורחות חיי המשפחה המורחבת. על מעמדה כאמנית בקרב בני משפחתה אפשר להסיק מדברי נכדתה אריאן שנמצאת איתנו כאן: "גרנו בפריס, באותו בית סטודיו ששופץ ככל שהמשפחה התרחבה, אבל חיינו בקצב שלה: מחזורים של נסיעות, תערוכות, הזמנות וקבלות פנים".[9]

חנה אורלוף יצרה עבודות בהן ניתן ייצוג לבנה דידי החל מינקותו. אחד הפסלים נקרא **בני** (1923). בפסל זה נראה בנה דידי בן השש . ניכרת כאן נטיתה של אורלוף לצורות גיאומטריות נפחיות המזכירות את השפעת הקוביזם על יצירתה. אורלוף מצליחה להחיות את הפסל על ידי גילוף מדוקדק

של תווי הפנים, בהם מרוכזת הבעת התום הילדותי של בנה. רכותם של תווי הפנים מועצמת עקב הניגוד בין עגלגלות הראש לבין נוקשות הצוארון. באה כאן לידי ביטוי רגישותה של אורלוף, אשר אמרה ש - "רק דבר אחד חשוב בעיני – לעצב יצירה חיה".[10]

חנה אורלוף, **בני**, 1923, ברונזה, 25 X 30 X 122 ס"מ, אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות.

קשר מיוחד נרקם בין חנה אורלוף לכלתה אנדרה. אנדרה התלוותה אליה במהלך התנהלותה היומיומית בפריז לצורך ביקורים, פגישות או תערוכות, וזאת – משום שאורלוף החלה להתחרש כאשר שהתה בשוויץ, בעת מלחמת העולם השניה.

חנה אורלוף, **אשה הרה (אנדרה)**, 1949, ברונזה (גבס), 26 X 16 X 49 ס"מ, אוסף פרטי.

מיתווה גופה הינו מעומעם מתחת לשמלתה הארוכה והרחבה, ולכן בולטת במיוחד בטנה המעוגלת, כרסה של אשה הרה. השמלה הארוכה, על קפליה, מעניקה לה נופך של רכות נשית. פניה ואורח ישיבתה מפיקים הבעה של שלווה וציפיה לרך הנולד. לדעתי, הביטוי לכך מתמקד בעיקר בשילוב הזרועות שאני מפרשת אותו הן כמסמל את ההמתנה לבאות - לתינוקת - והן כתחילת הפנמת התפקיד האימהי - כמי שמסוככת על פרי בטנה.

חנה אורלוף, **אם וילד (אנדרה)**, 1958, ברונזה (גבס), 32 X 18.1 X 66 ס"מ, אוסף פרטי.

בפסל נוסף שלה, אשר נקרא **אם וילד (אנדרה)**(1958)**,** הדמויות הינן אנדרה ובנה אריק**.** אורלוף איננה מעצבת כאן את הדימוי הנטורליסטי - אלא היא מגלפת את הרעיון של אם וילד. בפסל זה, המתאפיין בחספוס טקסטורלי, שתי הדמויות נראות כגוש פלסטי אחד, ודומה שהן מאזכרות כך את העובדה שהילד יצא מרחם אמו. חפיפת דימויי הגוף והתאמת תנוחת ישיבתם, מבטאת קשר בל ינתק. ובכך אורלוף מצביעה על הקשר החם, האינטימי בין האם לבנה. ואם נסכית לדברי גמזו, הרי ש"....אנו עדים ביצירתה של חנה אורלוף לגילומם של רחשי אימהות חזקים".[11]

את נכדתה הבכורה, אריאן, רשמה ופיסלה חנה אורלוף מאז היותה רכה בשנים, כשאחד הפסלים המגלמים את דמותה הינו **אריאן בת שנתיים** (1950)**.**

חנה אורלוף, **אריאן בת שנתיים**, 1950, ברונזה (גבס), 23 X 28 X 45 ס"מ, אוסף פרטי.

עיקר ההבעה מצויה בפנים, המגולפים עם בליטות ושקעים כדי להביע את התוכן הנפשי שמהותו - שמחת חיים, מתיקות ותום של ילדה הפוסעת את צעדיה הראשונים בחיים. עיניה הגדולות שקועות - אך נראות כפקוחות ותוהות על הווית החיים, כדרכם של עוללים. אפה קטן וסולד, שפתה העליונה נראית כמשורבבת קדימה, סנטרה הקטן מחודד ומשווה לה נופך של עקשנות ילדותית. ביצירות שונות שלה אורלוף הדגישה את עיצובי הבגדים, ואנו רואים זאת גם כאן. העיטור הרוחבי של השמלה, מהווה אלמנט דקורטיבי. לטענת גמזו אורלוף הפכה את הדקורטיביות לאחד היסודות החשובים ביצירותיה, וההטעמה הדקורטיבית מוסיפה ארשת חן לדמויות.

אמנם, חנה אורלוף התגוררה בפריס במשך 58 שנים, אבל במהלך כל התקופה היא חשה קשורה לארץ: היא ביקרה כאן , הציגה בתערוכות, ויצרה קשרים חברתיים עם אמנים ואנשי רוח בארץ. ביתה בפריס היה פתוח בפני מנהיגי התנועה הציונית, אמנים ושוחרי אמנות ישראלים. ולמעשה, היא היוותה חלק מהמילייה האמנותי כאן וגם בפריס. ז'אן קאסו, מבקר האמנות, כתב אודותיה כך:"...אפשר אם כן לומר כי חנה אורלוף היא אמנית ישראלית של אסכולת פריס".[12]

לטענת החוקרת גרסיאלה טרכטנברג, מתוך כלל האמניות אשר פעלו בארץ בתקופת היישוב ובשנים הראשונות שלאחר קום המדינה - אורלוף היתה האמנית היחידה אשר זכתה לביקורות חיוביות באורח עקבי.[13] למשל - כאשר הציגה בשנת 1935 במוזיאון תל אביב - היא עוררה עניין רב במיליה האמנותי בארץ.[14] ולאחר מכן, בשנת 1949, תערוכת היחיד שלה שהוצגה במספר מוזיאונים בארץ (בת"א, ירושלים וחיפה) - הוכתרה ע"י הביקורת כ"מאורע אמנותי".[15]

ואי אפשר שלא להזכיר דברים שכתב גמזו בקטלוג התערוכה הרטרוספקטיבית שנערכה לאורלוף בשנת 1968, במוזיאון תל אביב, זמן קצר לאחר לאחר פטירתה: "חנה אורלוף שייכת לדור האמנים היהודים הגדולים של אסכולת פאריס. [...] פגישתה עם זרמיה השונים של האמנות המודרנית בראשית המאה הזאת, עם הקוביזם ביחוד, היתה הרת תוצאות בדרכה האמנותית".[16]

מכלול הביקורות הללו הינו יוצא דופן על רקע תופעות של חוסר הערכה והדרת נשים בשדה האמנות בארץ בין השנים 1920 – 1970.[17]

לסיכום: הרצאה זו הציעה דרך התבוננות ייחודית בביוגרפיה של חנה אורלוף. באמצעות הדיוקנאות שהוצגו - נפרשו בפנינו פיסות אחדות ממארג חייה, ומהן ניתן היה להסיק כי אורלוף השכילה לשלב באורח מעורר השתאות בין עיסוקה כאמנית מאוד מוערכת, אימהות מסורה וניהול מוצלח של חיי משפחתה המורחבת.

---

[1] רות מרקוס (עורכת), *נשים יוצרות בישראל 1920-1970* (תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2008).

[2] Marsha Meskimmon*, The Art of Reflection: Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century* (New York: Columbia University Press, 1996), p. 14.

[3] Whitney Chadwick, "How Do I Look"? Rideal, Liz (ed.), *Mirror Mirror: Self-Portraits by Women Artists* (New York: Watson - Guptill Publications, 2002), p. 9.

[4] Felix Marcilhac, *Channa Orloff*, (Paris: L'Amateur, 1991).

[5] Frances Borzello, "Behind the Image", Liz Rideal (ed.), *Mirror Mirror: Self-Portraits by Women Artists*, (New York: Watson - Guptill Publications, 2002), p. 29.

[6] חיים גמזו (דברי הקדמה), *חנה אורלוף (1888-1968), תערוכה רטרוספקטיבית: 120 פסלים, 60 רישומים*, קט. תע. (תל אביב: מוזיאון תל אביב, ביתן הלנה רובינשטיין, 1969), ללא מספר עמוד.

[7] ז'וליה קריסטבה, "סטאבט מאטר", *סיפורי אהבה* (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2006), עמ' 231.

[8] גמזו (דברי הקדמה), *אורלוף (1888-1968), תערוכה רטרוספקטיבית* (תל אביב: ביתן הלנה רובינשטיין, 1969).

[9] אריאן טמיר, "אריאן, נכדתה של חנה אורלוף מספרת", *אוסף פרטי מבית חנה אורלוף: אמנית אסכולת פריס ואמנים ארץ-ישראלים*, קט. תע., חנה קופלר (אוצרת), (חיפה: מוזיאון מאנה כץ, 2003), עמ' 10.

[10] גבריאל טלפיר, *חנה אורלוף: חייה ויצירתה* (תל אביב: הוצאת גזית, תש"י), עמ' 11.

[11] גמזו (דברי הקדמה), *אורלוף (1888-1968), תערוכה רטרוספקטיבית* (תל אביב: ביתן הלנה רובינשטיין, 1969).

[12] ז'אן קאסו, כתב זאת בקטלוג התערוכה: "חנה אורלוף , פסלים, 1911-1961". חנה קופלר (אוצרת), "אל ארץ ישראל וממנה", *חנה אורלוף, קו וחומר 1912- 1968*, קט. תע. (גן התעשיה תפן: המוזיאון הפתוח, 1993), עמ' 15.

[13] גרסיאלה טרכטנברג, "ממוצלחות למועלמות, יוצרות בעיני ביקורת האמנות", רות מרקוס (עורכת), *נשים יוצרות בישראל, 1920-1970*, עמ' 29.

[14] צופיה דקל, "אני יודע אומר / ובורא מילים / את לושי חומר / ועשי פסילים", *ארבע על חמש*, 1, (1993-1994), עמ' 22.

[15] אויגן קולב, "עולם של יופי ואמת, חנה אורלוב במוזיאון תל אביב", *משמר*, (6.5.49).

[16] גמזו (דברי הקדמה), *אורלוף (1888-1968), תערוכה רטרוספקטיבית* (תל אביב: ביתן הלנה רובינשטיין, 1969).

[17] טרכטנברג, "ממוצלחות למועלמות", עמ' 42.