סופיה קיסלוב, דיוקן

הספר יוצא לאור לרגל תערוכה רטרוספקטיבית
במשכן לאמנות, עין חרוד, נובמבר 2007

תערוכה

אוצרת: גליה בר אור

רסטורציה, מסגור ותלייה: יון ננו, יניב שפירא, מור טבנקין

ניהול השאלות: אילה אופנהיימר

מינהלה: אילה בשור, רחל לצטר

ספר

תפישה גרפית ועיצוב: נעם שכטר

עריכה לשונית עברית: עידית הימן

נוסח אנגלי: ריצ׳רד פלאנץ

צילום: אבי חי

הפקה: שכטר / ארטסקאן / ע.ר. הדפסות / כתר

© משכן לאמנות, עין חרוד, 2007

סופיה קיסלוב
ד י ו ק ן

משכן לאמנות, עין חרוד

פתח דבר

בספר זה, המלווה תערוכה רטרוספקטיבית של סופיה קיסלוב במשכן לאמנות עין חרוד (סתיו 2007), נחשפת באורח מקיף עבודתה החובקת תקופה של למעלה משישים שנה.

קיסלוב למדה באקדמיה לאמנות בקרקוב במגמת פיסול (1945-1946), המשיכה את לימודיה במגמת פיסול וכיור בבית הספר לאמנות בצלאל בירושלים (1946-1949) ועסקה כבר מראשית דרכה בציור דיוקנאות. קיסלוב התמידה ויצרה מאות דיוקנאות במשך עשרות בשנים ומרחב עשיר, עקבי ומובהק זה של יצירתה לא תועד בקטלוג ולא נחשף כמעט לקהל הרחב. זוהי התערוכה המוזיאלית הראשונה של קיסלוב והספר הנרחב הסוקר את יצירתה, בא לענות על החסר. הספר ממקם את קיסלוב בהקשר של האמנות הישראלית ומדגיש את עיסוקה בדיוקן היחיד בתקופה שבה היה נדיר באמנות המקומית. בהתמקדותה העקבית בדמות היחיד, בדגש על יסוד הארעיות המשתקף בעיצוב דמות ומרחב, צפה ועולה שאלת העיסוק בדיוקן לאור אירועי התקופה, המהווים חלק מהביוגרפיה של קיסלוב: לאחר כל המעשים שנעשו תחת השמש, מה נותר ומה מותר לאדם ולדיוקן האדם?

תשובה לכך מסתמנת בעצם הכללתם של ציורים נוספים בספר – ציורי חלל הסטודיו המשתלבים כחלק בלתי נפרד מציורי הדיוקן. החלל הריק, המואר, המוגדר במישורים צבעוניים דקורטיביים, הפך לשטיחים פרחוניים ולסדרת ציורים הנקראים "סוכות". הסוכה, מרחב ארעי המגדיר מקום, נפתח לשמיים, לאינסוף, והוא משקף את מרחב היחיד המובחן של סופיה קיסלוב. מהדהד בו זיכרון מכונן, סופיה הפעוטה הזוחלת על שטיח "שהיה כמו גן עדן מצויר" בבית הדוד בקרקוב, שהיה עבורה עולם ומלואו. עולם הילדות, בית המשפחה שנמחה בשואה, נקשר בסטודיו ביפו העתיקה ודיוקן היחיד הממוקם בו מודע לארעיות הקיום. ודווקא משום חוויית הארעיות הנוכחת בכל ומשום שהעולם איננו מתוקן ואין בו עוד דבר שהוא מובן מאליו, נשמת חייו של אדם, הבל פיו, אינה הבל הבלים. יסוד התיקון המתגלם בציורי דיוקן היחיד של סופיה קיסלוב מתבהר בזיקה מטפורית למרחב הארעי המשתקף בציוריה כולם. מה יתרון לאדם, כי זה כל האדם.

תודתי נתונה לידידיה של סופיה קיסלוב, מוקירי עבודתה בישראל ובחו"ל שתרומתם הנדיבה

אפשרה את הוצאת הספר. הוקרה מיוחדת לגלן יאגו, שקשר רשת קשרים בינלאומית ופעל ללא לאות, במקצועיות וברוח טובה ולשורה ארוכה של תומכים. מארה"ב – סטפני וגלן יאגו, סוזאנה וצ'רלס בוקסנבאום, ליסה ולארי כגן, סוניה וג'יימס קמינגס, ג'ודי וברנרד קנטור, לויס וינסטף. ומישראל – פראנק מייסלר, ג'וני ורורי הופר, רוני רוס פירון, טלי כוריאל, פחרי עבאס (אבו חוסני).

לנעם שכטר, מעצב הספר, תודה על תרומתו שאין ערוך לה ועל חוויית העבודה המשותפת. לריצ'רד פלאנץ, המתרגם לאנגלית, הוקרה על עבודה איכותית ועל הבנה שמעבר למלים. לעידית הימן, עורכת הטקסט בעברית, תודה על עבודה מוקפדת וחכמה. לצלם אברהם חי, שלא חסך מאמץ ויחס אישי, תודה והוקרה.

תודה מקרב לב למשאילים שנענו לבקשתנו, ניאותו להיפרד מהעבודות היקרות ללבם לתקופת התערוכה בעין חרוד: מיקי בר־זהר, לביאה ושלמה בזם, טלי כוריאל, מיכל ויורי ברג, אביבה פירון, סיגל ועולש גילון, רחל ומנחם גולן, מרק ומיקי גולדברג, מישל הררי, ליאורה קיסלוב־קיי, תאה קיסלוב, אביגיל להט, סילביה לוי, משה ומירה מני, בלפור ניסים, איזי מיודובניק, לילי ויוסף (ז'וז'ו) רוזנפלד, אפרת והלל שוקן, רוני רוס, תמי שרשבסקי, דני רשף, עדה תמיר, סטפני וגלן יאגו, מיקי זבדי.

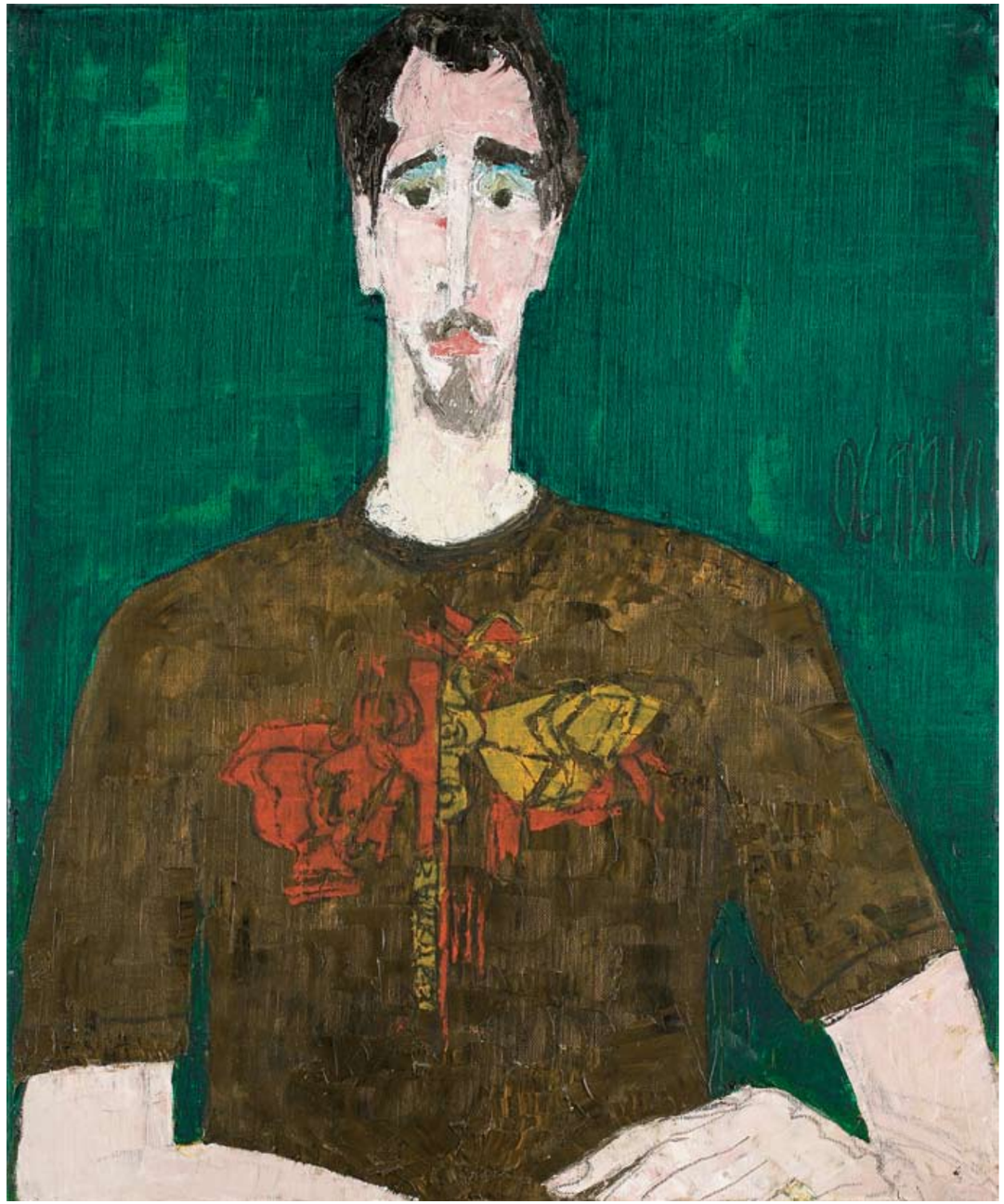
תודתי שלוחה למירי גל־עזר על הערותיה המחכימות, לאמירה גרדי ולתמר שיבי על הסיוע המקצועי, ותודה מיוחדת לשלמה בזם. לצוות המשכן לאמנות עין חרוד תודה על הנדבכים שהניחו לצדי: יון ננו, יניב שפירא ומור טבנקין, על עבודת הרסטורציה וההכנה לתערוכה. אילה אופנהימר, על ניהול ההשאלות, רישום העבודות והכנת החומר הטקסטואלי לתערוכה. אילה בשור, דבורה ליס, ורחל לצטר, על עבודת המנהלה, עפרי גרדי־כהן על הסיוע בפרסום. לי גלים־דלפן תודה על נסיעות משותפות שבהן חלקנו רעיונות. מיכל סלנט, שושן מדינה, רחל זיידל ורחל אטקין תודה על סיוע בספרית המשכן.

תודות לאיריס אושינסקי, מירב סודאי ויפים קפילביץ מ"קיסלוב־קיי אדריכלים" ותודות לעליאל קיי ובועז קיי.

לסופיה קיסלוב, שהעבודה עמה היא חווית חיים בלתי נשכחת, תודה על הזכות. לבנותיה של

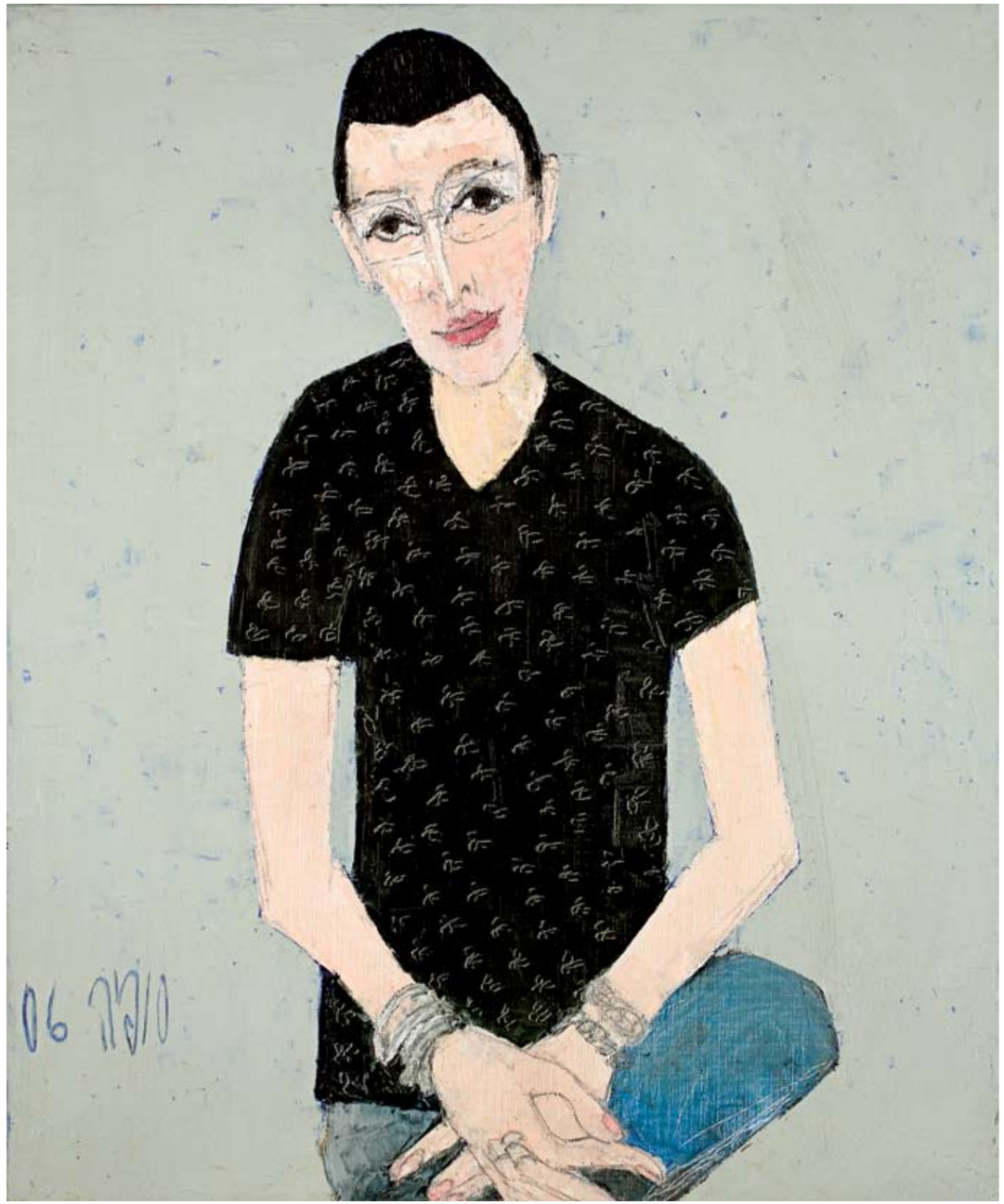
סופיה, ליאורה ותאה, תודה על האמון שנתתן בי, על גיבוי חם, מקצועי, חכם, לאורך כל הדרך, שהשתית את המסד לקיומה של התערוכה ולהוצאתו של הספר.

גליה בר אור



Portrait of Yonatan Oppenheim 2006 דיוקן יונתן אופנהיים

Portrait of Miki Bar-Zohar 2006 דיוקן מיקי בר־זוהר



Portrait of Didi from the gray house 2006 דיוקן דידי מהבית האפור

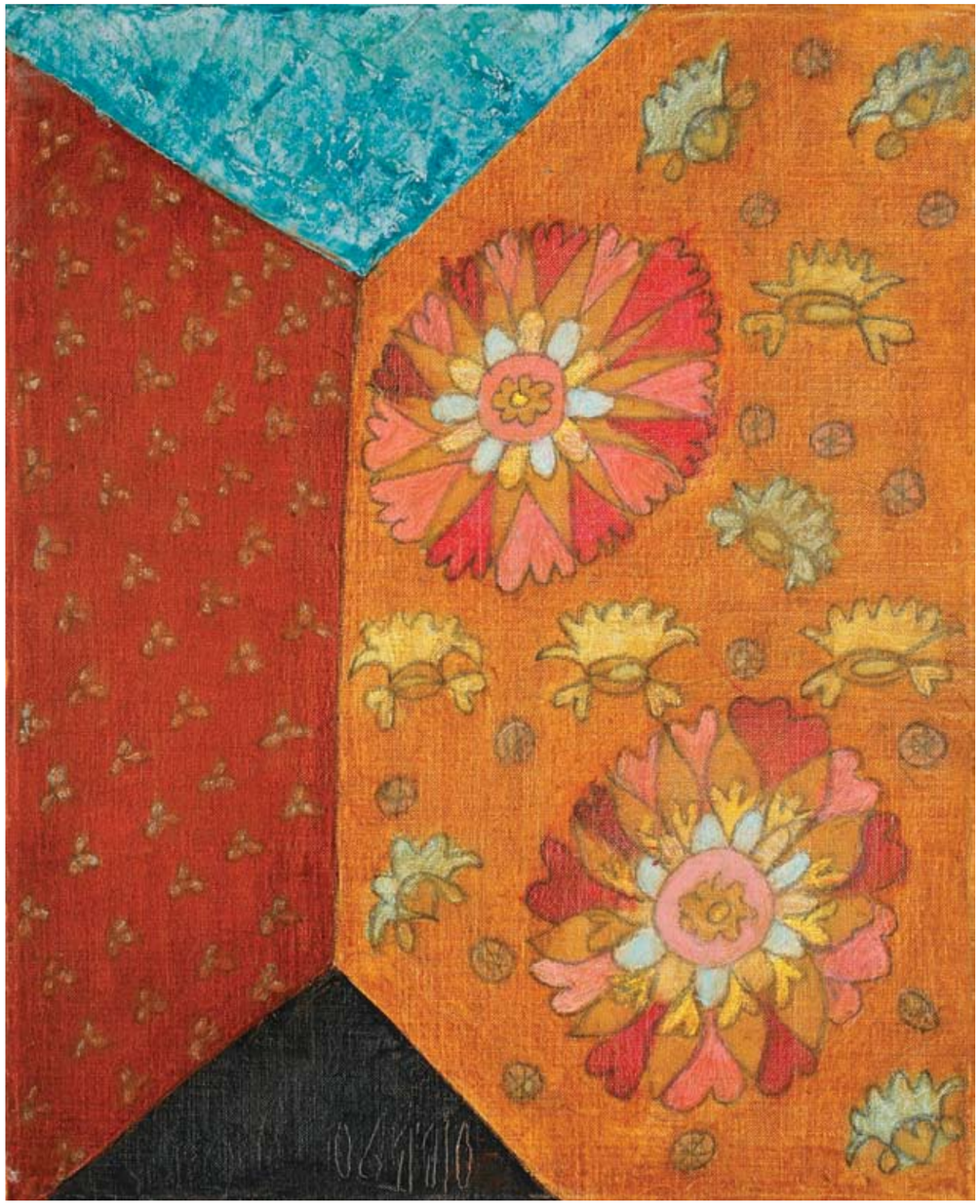
Portrait of A.T. 2007 דיוקן ע.ת.

Portrait of Ofra Ganor 2007 דיוקן עופרה גנור

Portrait of Miriam Pevzner 2006 דיוקן מרים פבזנר

Seated nude 2006 עירומה יושבת

Transparent Sukkah 2006 סוכה שקופה



Sukkah 2006 סוכה

Lighted Sukkah 2006 סוכה מוארת

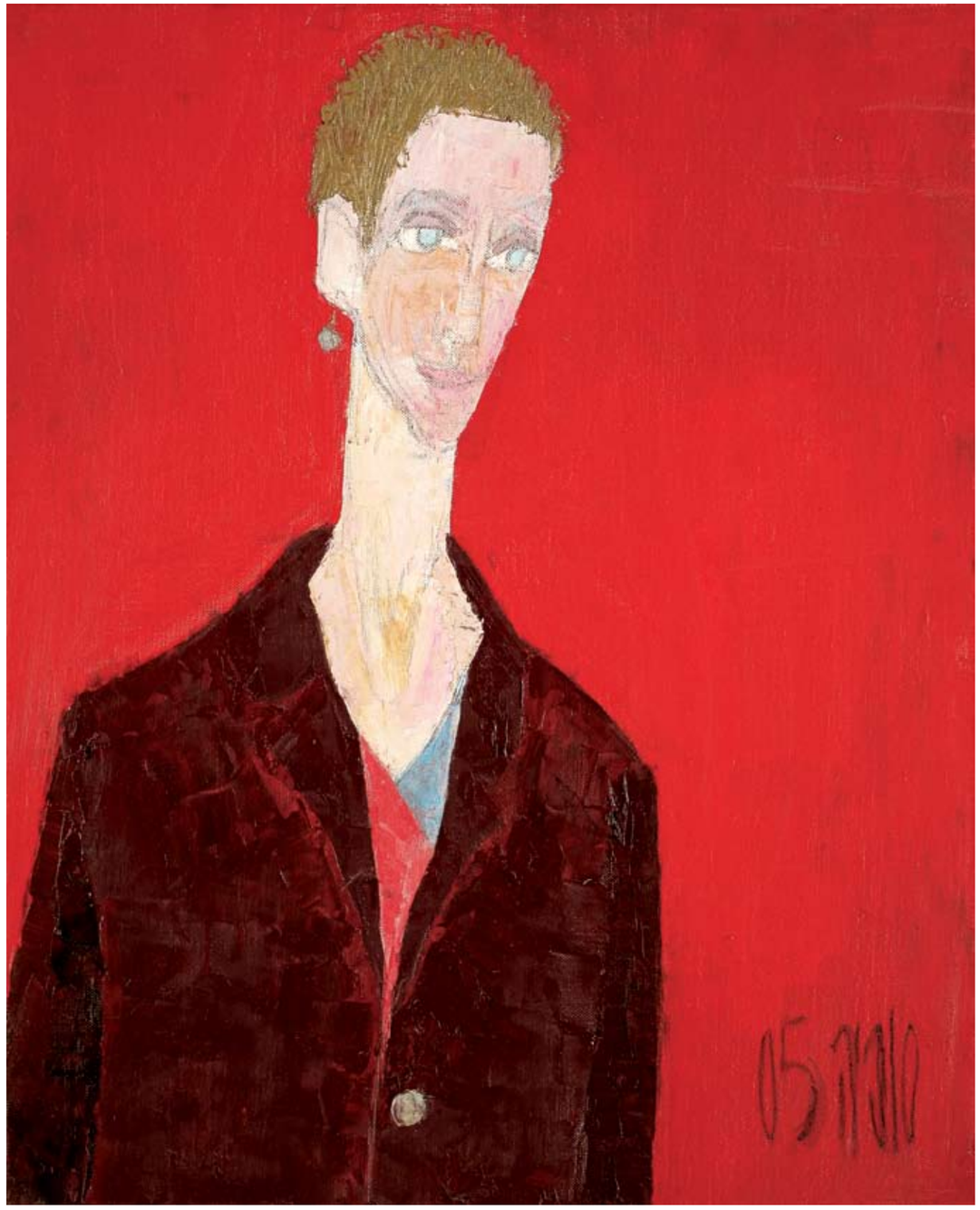
Self-portrait with a spatula 2005 דיוקן עצמי עם שפכטל

Portrait of painter Itamar Newman 2005 דיוקן איתמר ניומן, צייר

Atelier 2006 אטלייה

Portrait of Stephanie Yago 2004 דיוקן סטפאני יאגו

Portrait of Levia Bezem 2005 דיוקן לביאה בזם



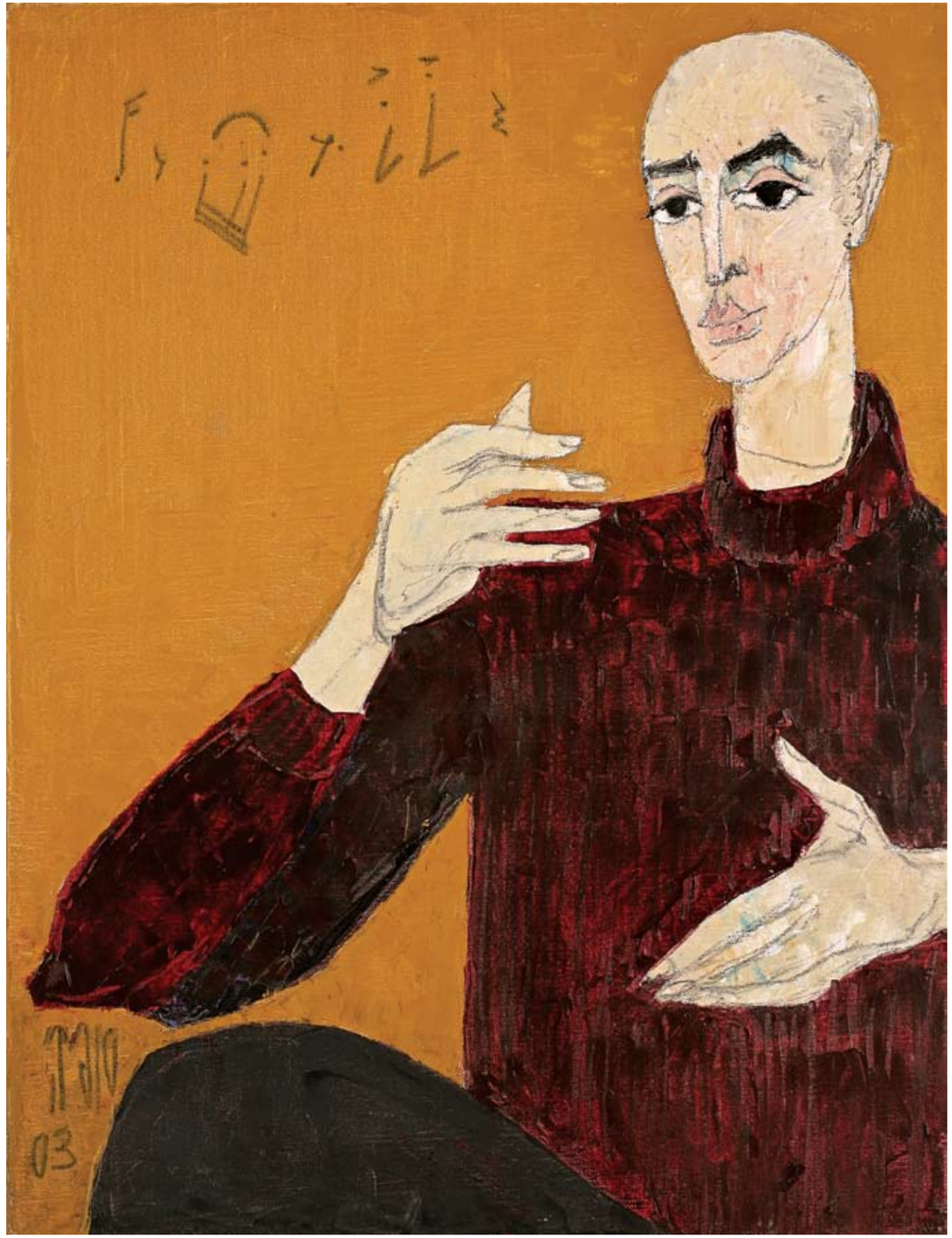
Portrait of Levia Bezem 2005 דיוקן לביאה בזם

Portrait of Rosa Goldberg at age 97 2004 דיוקן רוזה גולדברג בת 97

Reclining nude 2003 עירומה שוכבת

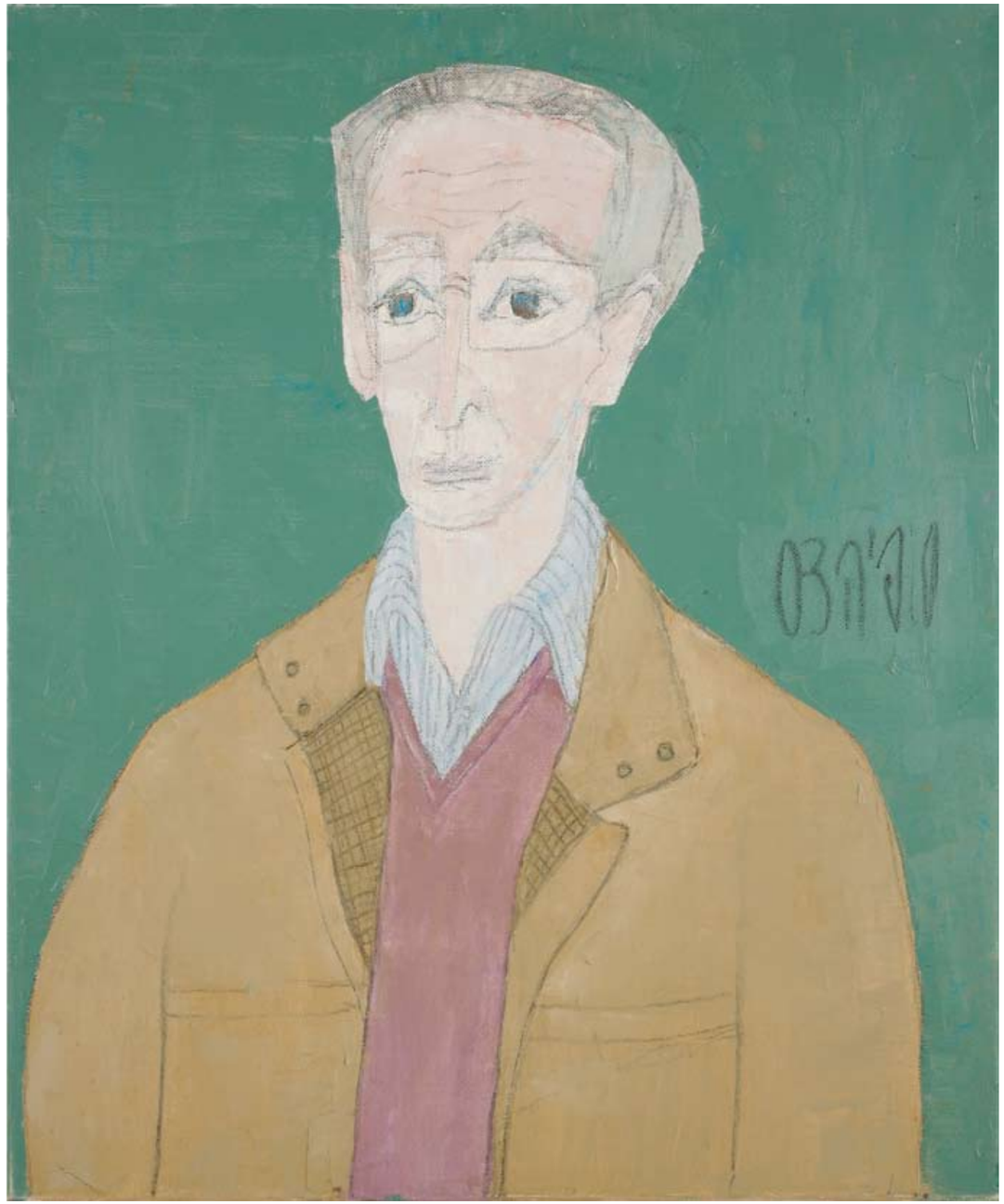
Portrait in blue and gray 2003 דיוקן בכחול ואפור

Portrait of Guy Levi 2003 דיוקן גיא לוי



Portrait of musician Gil Shohat 2003 דיוקן גיל שוחט, מלחין

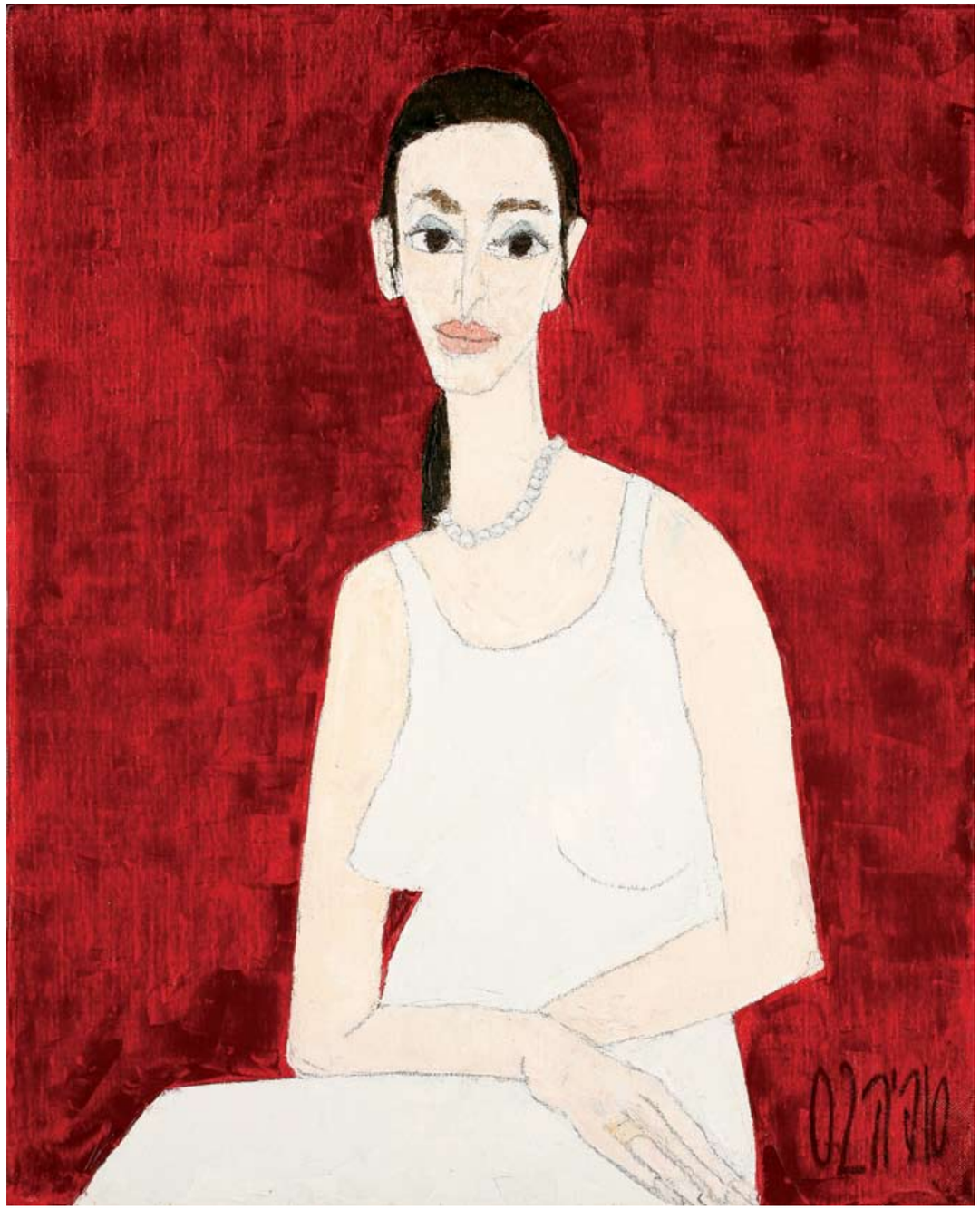
Portrait of Meno Binnun 2003 דיוקן מנו בן־נון



Portrait of Kolly from the S.P.C.A 2003 דיוקן קולי – מצער בעלי חיים

Atelier 2002 אטלייה

Atelier with an easel 2001 אטלייה עם כן ציור



Portrait of Efrat in pregnancy 2002 דיוקן אפרת בהריון

Portrait of a woman 2000 דיוקן אשה

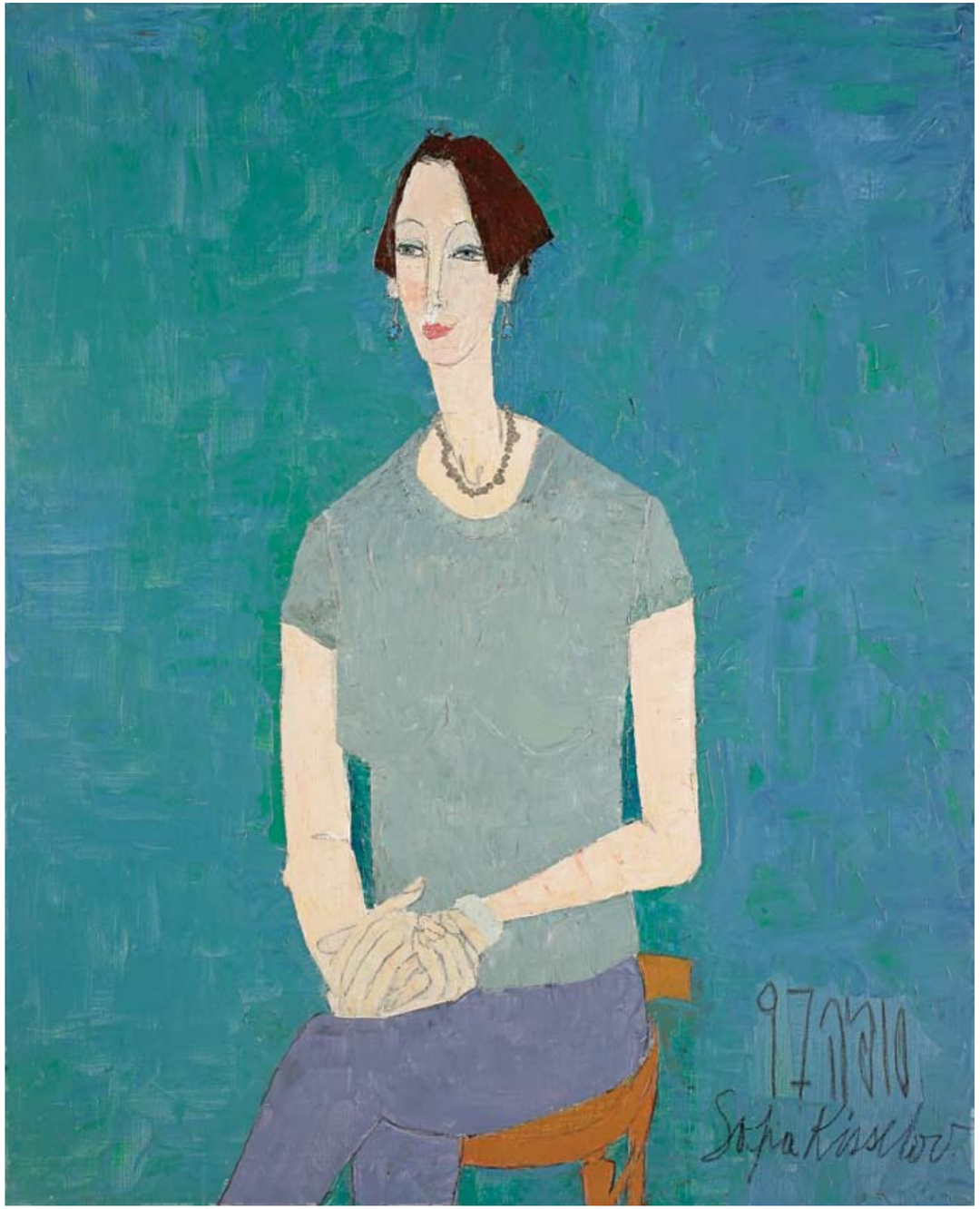
Portrait of a woman from London with a purse 1999 דיוקן אשה מלונדון עם תיק

Carpet 2000 שטיח

Carpet 1999 שטיח

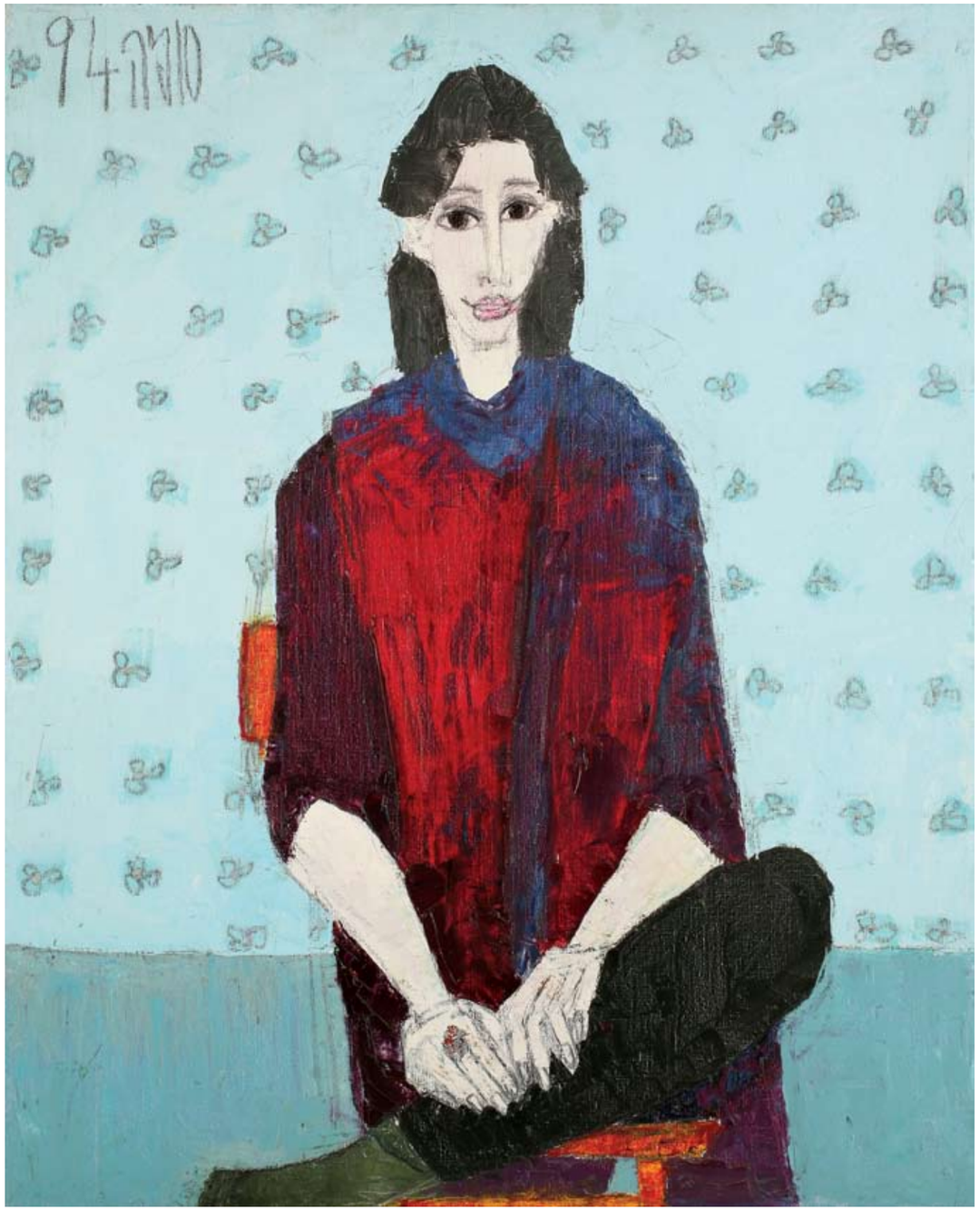
Carpet 1998 שטיח

Carpet (Yom Kippur) 2000 שטיח (יום כיפור)



Portrait of a writer 1997 דיוקן סופרת

Portrait of Michel's mother 1997 דיוקן אמא של מישל

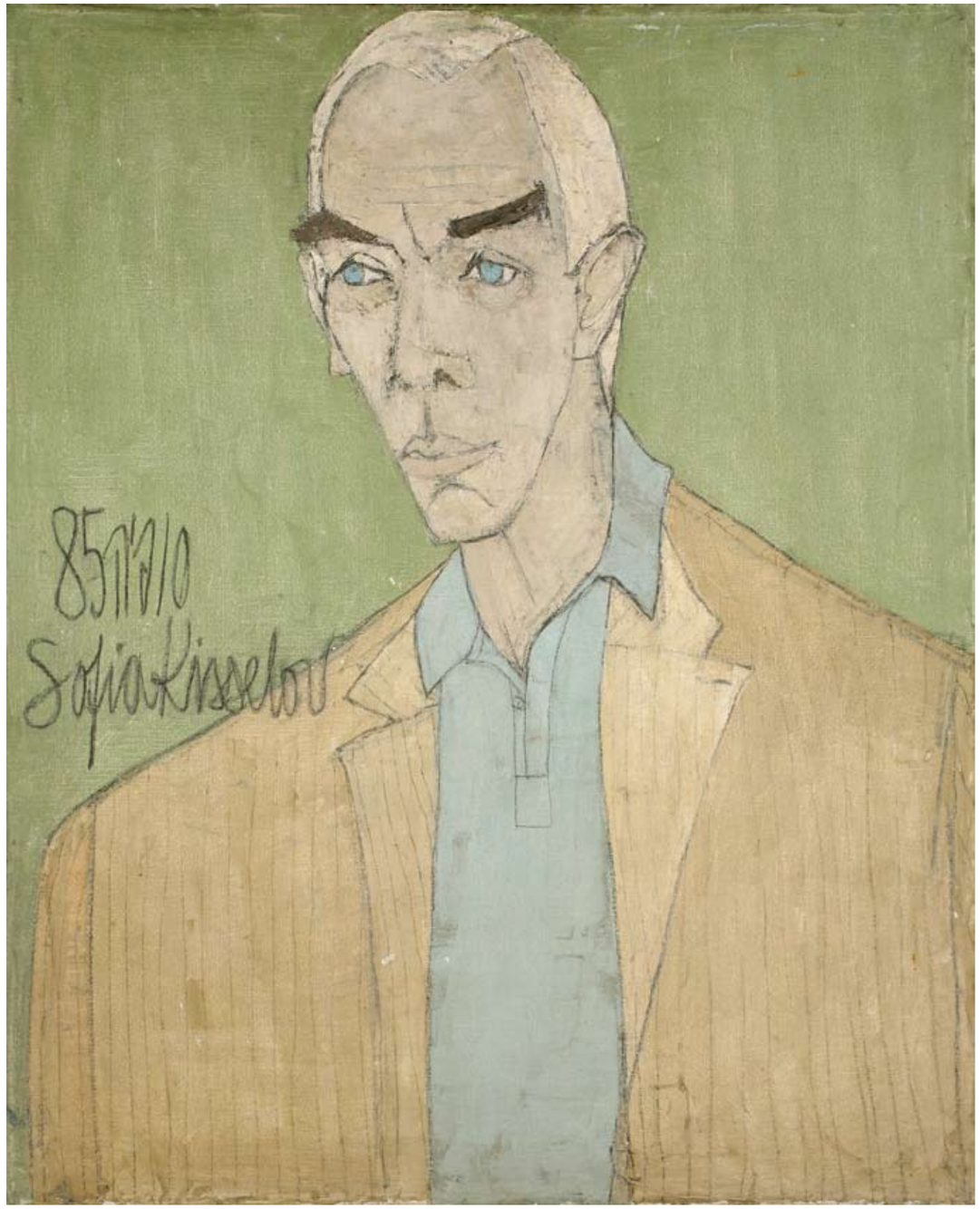


Portrait of Lora Shoyer, New York 1994 דיוקן לורה שויאר, ניו־יורק

Portrait of Avigail Lahat 1990 דיוקן אביגיל להט

Dancing nude 1990 עירום רוקדת

Dancing nude 1990 עירום רוקדת

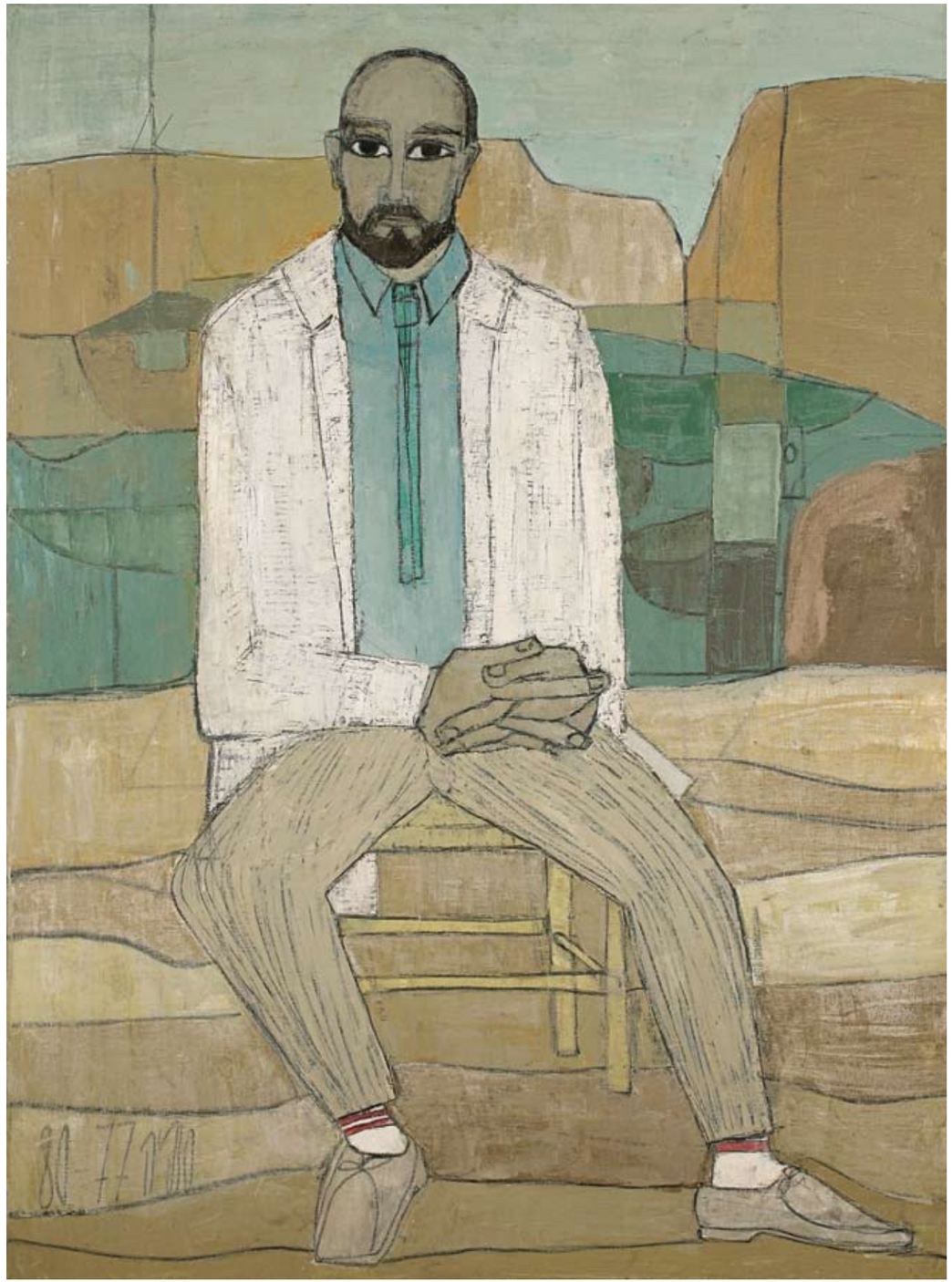


Portrait of actor Lee Marvin 1985 דיוקן לי מרווין, שחקן

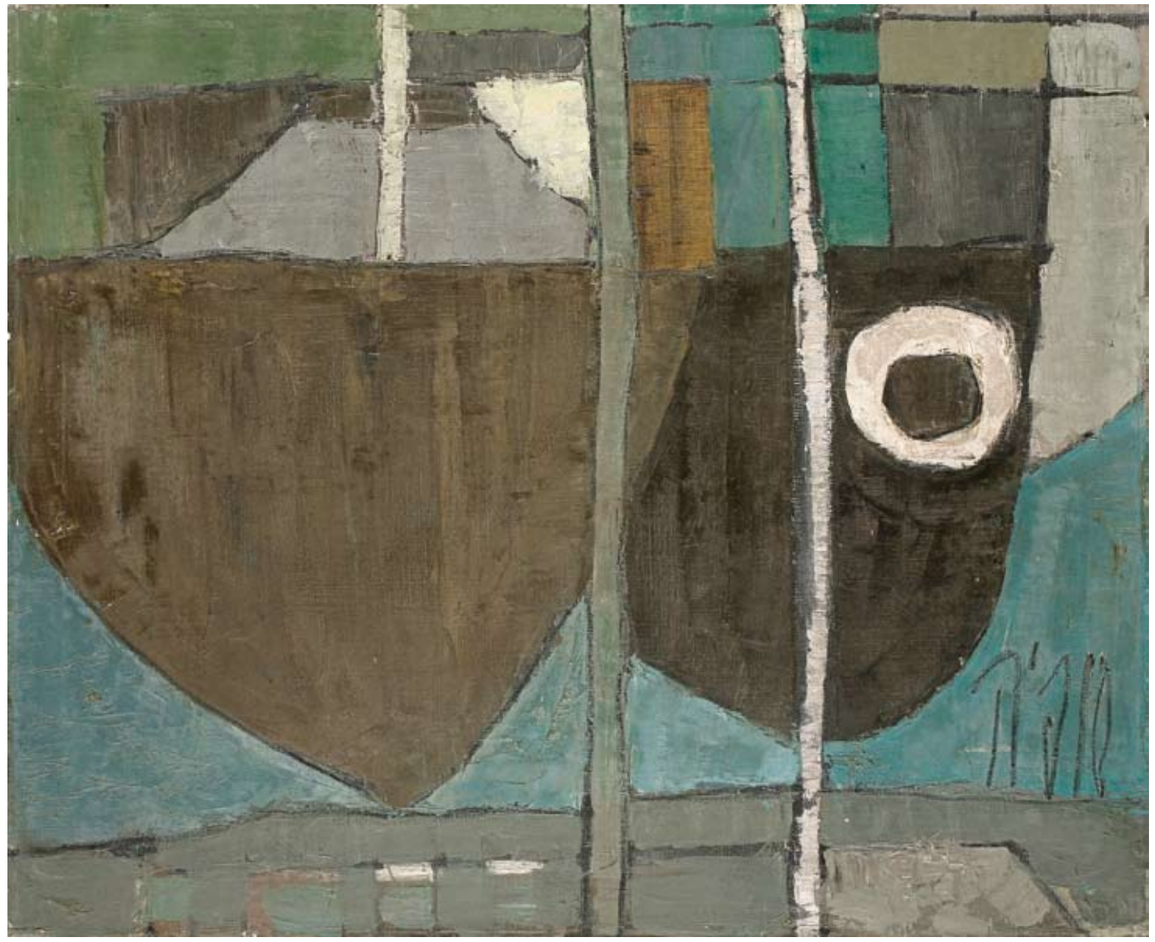
Portrait of a woman with red hair 1989 דיוקן אשה עם שיער אדום

Portrait of dancer Rina Schenfeld 1982 דיוקן רינה שיינפלד, רקדנית

Boats 1982 סירות



Portrait of Teddy Kisselov 1979-80 דיוקן תדי קיסלוב



A boat 1980 סירה

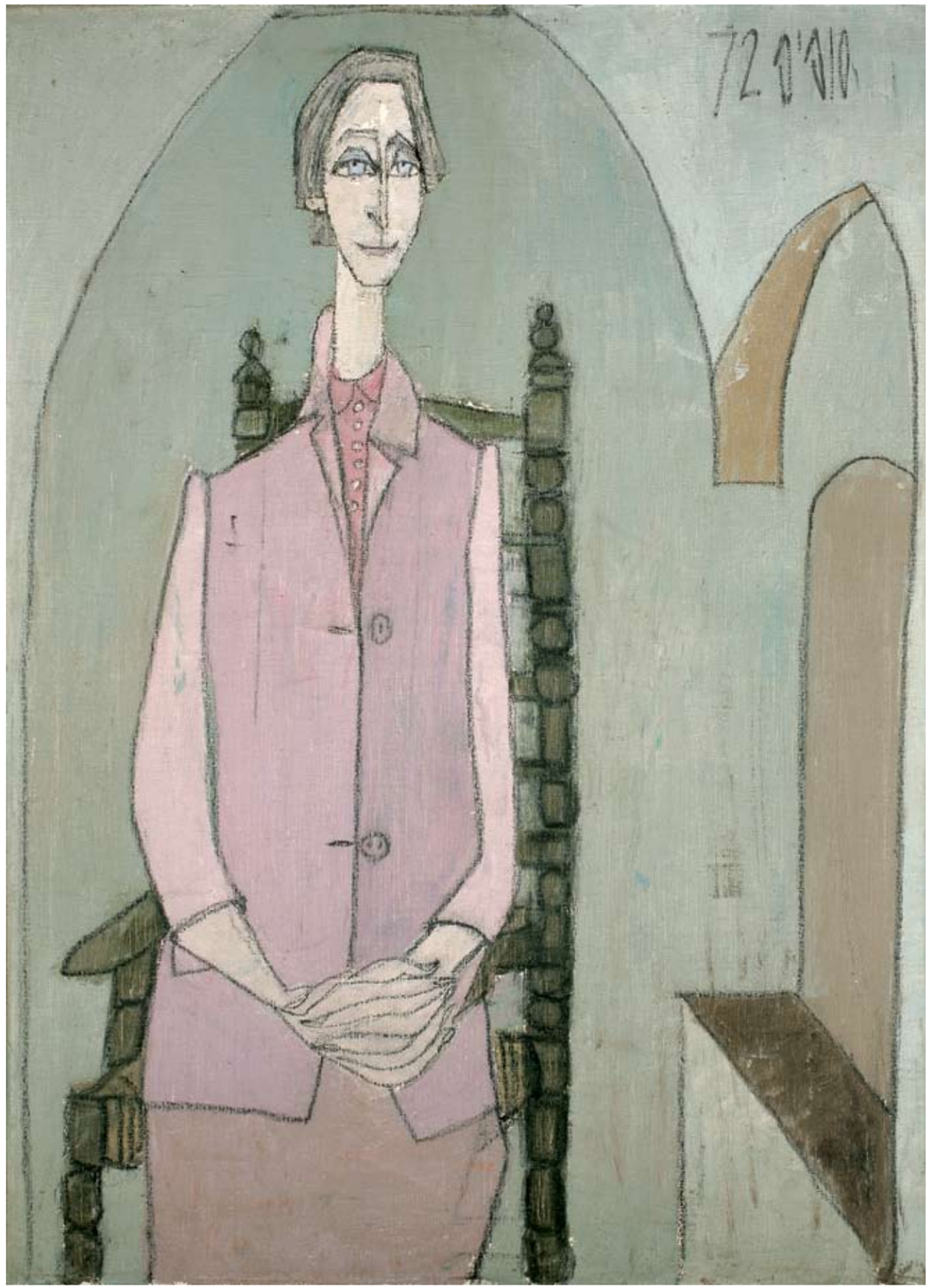
Portrait of antiques merchant Minkovsky 1980 דיוקן מינקובסקי סוחר עתיקות

Portrait of rabbi's wife, sad 1979 דיוקן רבנית עצובה

Three "Rabbi's wife"s crying 1979 שלוש רבניות בוכות

Portrait in a blue dress 1976 דיוקן בשמלה כחולה

Three “Rabbi’s wife”s 1975 שלוש רבניות



Portrait of Rosa Goldberg 1972 דיוקן רוזה גולדברג

Portrait of Ruthi Jortner 1969 דיוקן רותי יורטנר

Woman sitting on a chair 1969 אשה יושבת על כסא

Portrait of Morris Levi 1967 דייקן מוריס לוי

Portrait of Sylvia Levi 1966 דייקן סילביה לוי

Portrait of Hannah Bezem 1966 רייקן חנה בזם

Portrait of a woman with cardigan 1966 דיוקן אשה עם סוודר

Portrait of Juli Tamir 1966 דיוקן יולי תמיר

Self-portrait with a spatula 1966 דייקן עצמי עם שפכטל

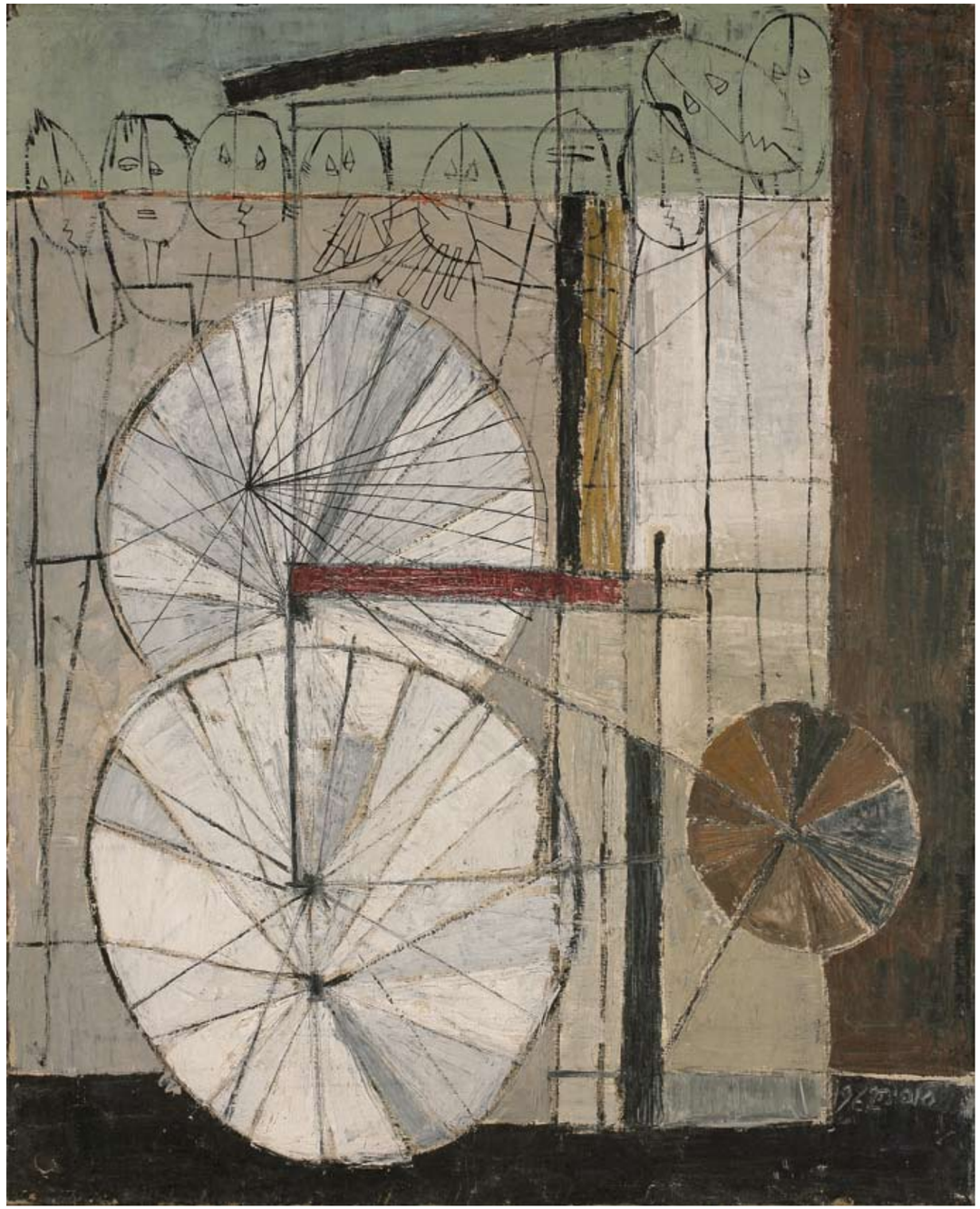
Ina nude 1965 עירום אינה

Portrait of Ina Shershevsky with flower 1965 דיוקן אינה שרשבסקי עם פרח

Portrait of Rika Cohen 1965 רייקן ריקה כהן

Portrait of Rony Firon Ross 1964 דיוקן רוני פירון רוס

Wheels 1962 גלגלים



People and big wheels 1962 גלגלים גדולים ואנשים

Portrait of Ada Tamir 1962 דיוקן עדה תמיר

Portrait of Sigal Gilon 1962 דיוקן סיגל גילון

זה צריך להיות הנשמה שלו

גליה בר אור

"משונה להיות אישה פשוטה" כתבה המשוררת זלדה "בדור עז, דור אלימות". סופיה קיסלוב, אישה, אמנית ישראלית, ילידת קרקוב (1923) בה חוותה בנערותה את תקופת המלחמה והשואה, חיה בארץ מאז 1946, מציירת דיוקנאות. לא פשוט להיות אישה בימים של דור עז, דור אלימות, לנקוט עמדה אתית ואנושית, לגבש קו אישי, להתמקד בדיוקן היחיד ולדבוק בו כמו היה עולם ומלואו. לא רבים מאמני ישראל עסקו כמוה בדיוקן היחיד ואלה שעסקו בו יצרו במקביל באופק רחב של ציור נוף מקומי. קיסלוב לא חשה צורך לפתוח את מרחב היחיד התחום בדיוקן לרוחב מבטו של הנוף הישראלי. היא לא שלחה ידה בציור טבע, חיות או פרחים, וכאשר ציירה גוף סירה בנמל יפו או את חלל הסטודיו שלה, ציירה אותם בפורמט ובמאפיינים של דיוקן, לא של נוף.

קרולה (אמה של סופיה) בשמלה לבנה, נטה (דודתה), אסתר (סבתה) ווילהלם (בן דודה), מרינבנד, 1914

נפתלי רוטנברג (סבה של סופיה), שנות ה־20

הדיוקן של קיסלוב כולל תמיד דמות אחת ויחידה, מפגש של אדם יחיד עם אדם אחד, ההצבה ישירה, חזיתית, בישיבה בדרך כלל, על כיסא או שרפרף. הרקע הוא הסטודיו, מרחב חיים קונקרטי, ללא עיטורים וסממנים אישיים מודגשים.

עיסוקה של קיסלוב בדיוקן מתמקד ביסוד כלשהו באדם המשתקף בגיל נערות או בגרות, לא בינקות. היא מעדיפה שלא לצייר דיוקנאות ילדים, ונעתרה לציירם רק בנסיבות מיוחדות. בדיוקן קבוצתי לא עסקה מעולם, לא הציגה יחדיו בני זוג צעירים או מבוגרים ולא טיפלה בעבודתה במערכות דוריות במשפחה. קיסלוב לא עסקה בתיעוד חברותא של קבוצת אמנים ולא בקבוצות התייחסות חברתית. הדיוקן שלה הוא דיוקן של יחיד, גם אם העצמיות שלו איננה מנותקת מדינאמיקה תרבותית־חברתית שניכרת בסגנון הלבוש, שפת הגוף, ואפילו במימיקה של תווי הפנים. את היעדרו של דיוקן קבוצתי ניתן לנמק גם באופי הדיוקן שפיתחה, דיוקן חף מכל סיפור עלילה. ברקע כל דיוקן קבוצתי מצטלבת רשת קשרים הנטווית בין דמויות, מערכות יחסים, קשרי שייכות, וההקשר הנרטיבי הזה, זר לאופי הפעולה של קיסלוב. רק קבוצה אחת וייחודית, "דיוקן הרבנית", כללה כפולות של אותה הדמות עצמה באותו הציור, פתרון מרתק שאיפשר לקיסלוב, גם במהלך התמודדות עם קומפוזיציה מערכתית מורכבת, לשמור על רמת דיוקן היחיד ולהימנע מסיפור עלילה קבוצתי.

הדיוקן של קיסלוב אינו דיוקן של סביבתה הקרובה ואין הוא נענה לסטריאוטיפים שגורים של אמנות נשים. קיסלוב, אישה, אמנית, אם, לא מציירת את דיוקן בית המשפחה שלה ואת תכולתו, לא נמצא גם ציור אחד העוסק בתמה של אם וילד ובעיקר, מעולם לא ציירה את אחיה, לא ציירה את בנותיה, וגם לא ידידים קרובים שכמו הפכו לה לבני משפחה.

תצלומי הוריה, סבים ודודים, זכר לרקמת חיים עשירה שנמחתה בשואה, נוכחים כחלק בלתי נפרד מהוויית עולמה ועולם בנותיה. באלבום המשפחתי שמורים תצלומים ישנים ששרדו, דיוקנאות בני משפחה שנספו, מישירים מבט מבעד לנייר הצילום הדהוי. באמצעות תצלומיהם שימרה קיסלוב את תודעת המשפחה לעצמה ולבנותיה, מעין מובלעת של משפחה חמה המקיפה סביב, ממד של מיתוס חי המהלך בכל אשר ילכו ללא נתק וללא חסימה של

זמן ומקום. התצלומים הם חלק מהוויית הבית, מדברים איתם, הוגים את שמותיהם מתוך התכוונות, בקול רך ועמוק, שהרי באמצעות הדיוקן בתצלום מתועל הכאב לזרימה נמשכת וחיונית של חיים: הנה אמא קרולה שהיה לה חוש לעולמות נסתרים, שמלתה לבנה, צדיקה, טהור היה גם לבה. אבא, יפה תואר כמו שחקן קולנוע, כל אשר היה לאל ידו עשה למען ילדיו, ובכך ציווה להם את החיים. בעל הזקן הלבן הוא סבא נפתלי הקדוש, אבא של אמא, שקירב את אמא מכל ילדיו וחושיו הטמירים היו לשם דבר.

התצלום, כמו ליבת זיכרון שנקרשה המוליכה מראות, אינו מהווה מקור לציור של קיסלוב. היא לא ניסתה מעולם לצייר מהתצלומים שנותרו את דיוקנאות הוריה וסביה וככלל, הדיוקן שלה אינו תלוי צילום. היא אינה נעזרת בתצלום לבניית קומפוזיציה, לשרטוט תווי פנים או לאיתור יחסי מידות. למרות שלתצלום מקום חשוב בחייה, יש לו מעמד משל עצמו, הדיוקן שבו משתייך לקטגוריה אחרת, עונה לצד אחר של תודעה וזהות, ואינו מקבל הד בדיוקן בציור. נכון לומר כי הדיוקן של סופיה קיסלוב הוא אנטי־תיזה לתצלום והדיאלוג בין הדיוקן בציור לאופי הדיוקן בצילום מתקיים למעשה על דרך הניגוד.

בהקשר זה עולה על הדעת כתיבתו של רולאנד בארת, שבהשפעת אובדן אישי עמוק, מות אמו שהיתה האדם המשמעותי בחייו, כתב את ספרו האחרון *La Chambre Claire*[1]. בארת פיתח בספר, בעקבות התבוננות בתצלומי דיוקנה של אימו, דיון שונה ואחר בצילום מזה שבו עסק תדיר בכתיבתו ההגותית. מהלך ההתחקות הנואשת אחר ביטויי הבעתה הניע אותו להתמקד בהיפעלות הרגשית של הצילום בדגש על אופייה הסובייקטיבי של התגובה ליסודותיו המסוימים של המדיום, כפי שהוגדרו על־ידו. עבור בארת, עומק מהותו של הצילום מתברר ממקומו המיוחד: אמצעי בעל אופי אישי ביותר, שיש בכוחו להחיות מציאות, ולו מתה, בחיוניות רבת כוח. לפי בארת, אין לאתר את תכונתו של הצילום ביסוד הנרטיבי, בסיפור, אלא במרחביות שלו, לא בזמן הקווי, הרציף, אלא בתכונת הבו־זמניות, המאפשרת לתעות במחשבות, להזות בהמשך לתצלום, לחבוק את מה שבעצם לא קיים עוד.

הציור של קיסלוב אינו פונה למחוזות של ריאליזם ואינו נוטה לזיכרון אודות מציאות שהיתה ואיננה. בניגוד לתצלום, ציור הדיוקן שלה לא כולל אור וצל ואיננו נבנה על מקור אור המעצב את תחושת תלת־הממד. הציור שלה שטוח, כך מאז תחילת עבודתה ב־1946, ללא אפקטים של הקצרה, נמנע מעומק פרספקטיבי.

1 כותרת הספר "לשכה שקופה" מתייחסת בהיפוך למכשיר עזר לציירים שכונה "לשכה אפלה" ושימש עוד בתקופת הרנסנס לשיקוף פיסת מציאות. הוא היווה בסיס לפיתוח המצלמה בת־ימינו והכותרת, המרמזת לזיקה המתקיימת בין צילום לציור, מעלה שאלות על האבחנה ביניהם בהקשרים של ייצוג ומציאות. בכותרת העברית אבד ההקשר הטכני והמטפורי לשאלות הנוגעות לציור ולצילום כמייצגי פיסת מציאות. ראו: רולאנד בארת, מחשבות על צילום (תל־אביב, 1988).

סופיה ואביה,
שלמה צוקר, 1935

למרות מיומנותה במסורת אקדמית של דיוקן, עוד מתקופת לימודיה באקדמיה לאמנות בקרקוב, הציור שלה לא נשען על יצירת אפקטים להשגת דמיות פזיוגנומית בין דיוקן למודל וגם לא על אפקטים ציוריים וירטואוזיים ליצירת אמינות של מרקם, עור, שיער או אריג. תחושת האמינות שמקרין הדיוקן של קיסלוב איננה מבוססת על הנוכחות החומרית של הווייתו ועל תוקף החיות של נכסי העולם הזה שבאמצעותם הוא מזוהה. זאת ועוד, דמות האדם בדיוקן שלה לא מתמסרת לכללים של ידע אנטומי המבנים ציור "נכון" של גוף האדם, ההיפך הוא הנכון, הגיון עצמאי בונה את יחסי המידות בין אברי הגוף. היחסים שבין דמות למרחב אינם הרמוניים, וגם אם נשקף רמז למרחב נופי באמצעות פתח חלון אל החוץ, סימון הנוף לא נבנה על־פי מסורת הפרספקטיבה הרנסנסית.

בניגוד לכתמיות המדורגת של אור וצל בצילום, התחושה הפלסטית של הדיוקן של קיסלוב מושגת באמצעות הקו הרישומי לבדו, המתעבה ליצירת קימור, שקע או בליטה, ובאזורים אחרים הוא דק כחוט השערה. למרות הנוכחות הגרפית החזקה, הציור שלה לא נשען על התנסות קודמת ברישום, בסקיצות הכנה על נייר, שבאמצעותן מתועלת ההתבוננות בפרטים ובמכלול לדו־ממד. למעשה, קיסלוב לא יצרה כמעט עבודות ברישום, גם לא רישום במכחול, לא על בד ולא על נייר. במהלך המפגש עם המודל היא רושמת את תוויו בפחם או בגירים ישירות על בד, מתוך התבוננות, ואילו הציור מצויר בעבודת שפכטל בלבד, בשמן על בד, ללא שימוש במכחול וללא עקבות של מקצב פנימי של כתב יד. קיסלוב נמנעת באורח עקבי מאופי הביטוי הסובייקטיבי של משיכות מכחול ופיתחה טכניקה מורכבת של עבודת שפכטל שבאמצעותה היא מכסה, מערבבת ומסירה, מגרדת את הצבע ומעצבת אותו, כמו במפסלת. היא לא מדללת את הצבע, לא בשמן ולא בטרפנטין, אלא מניחה אותו ישירות על הבד משפופרת הצבע, והצבעוניות מתקבלת בעבודת השפכטל.

זמן הדיוקן של קיסלוב הוא זמן מושהה. אין מרכיבים של תנועה בדיוקן ובקומפוזיציה, המודלים ישובים כמו הוקפאו בתנוחה רגעית שהפכה נצח, והמרכז הדינמי של הציור אינו פני הדיוקן אלא כפות הידיים והאצבעות – מצטלבות, נפרשות, מתפתלות, לופתות או חובקות – כמו קיבלו חיים משלהן. המודלים ישובים על כיסא או שרפרף, ישיבה שאינה נוחה למשך זמן ממושך, הם לא מסבים על ספה, ובדרך כלל אינם נשענים לאחור. לעתים קרובות למושב כלל אין גב, והישיבה מתוחה, מודעת לעצמה, בגו זקוף. ישיבה בלתי נוחה מעין זו אפשרית בתנאים של ציור דיוקן מהיר וקצר יחסית. ואכן, קיסלוב מציירת במהלך אחד רצוף ואינטנסיבי

ולאחר מכן היא ממשיכה בציור, מעבדת את הרקע והקומפוזיציה באורח עצמאי, ללא קשר עם המודל וללא מחויבות למציאות. בתווי הפנים איננה נוגעת עוד, אלא במפגש חי עם מודל.

באופי הישיבה מודגש יסוד הארעיות האופייני לדיוקן של קיסלוב; לא התנחלות בסביבה, לא מנוחה נכונה ולא בעלות על מרחב, כי סוד קיומו של המרחב אינו בהאדרה של אדם. הפגיעות של היות בשר ודם נחשפת באמצעות הארעיות, וגם אם התיאור סכמתי במתכוון, הגוף איננו שריון, אלא עור ועצמות וכמו תלוי על בלימה, מן העפר בא ואל העפר הוא שב. אך ארעיות אין משמעותה חולשה, והדיוקנאות של קיסלוב מקרינים כוח חיים, הוא הזהות העצמית שלהם וממנו ורק ממנו, מכוח החיים הייחודי לכל אחד מהם, מעוצבת הדינמיקה של עולמם הפנימי.

מכאן ניתן להבין את הבחירות של קיסלוב, המארחת את המודל שלה במרחב צנוע ומספקת תנאים של קשב למה שנמצא בו. היא לא מתחקה אחר הבעה רגשית מוקצנת, צער, צחוק, כעס, אין אונים ולא מאמצת גישה פולשנית החותרת לפרוץ את המרחב התחום של היחיד, לחלץ דיוקן פסיכולוגיסטי. האמנית אינה משליכה על המודל דחפים הבעתיים שמקורם בה עצמה וכאמור, אינה עושה שימוש במשיכות מכחול וירטואוזיות המגלמות לכאורה את הרוח הפנימית של המודל כבלתי נפרדת מהראיה הפנימית "הגאונית" של האמן. קיסלוב גם לא מביימת עבור המודל עולם שעמו הוא נדון להיות מזוהה – ספרים, ציורים, חפצים. סימבוליקה והצבה על כן, רחוקים מאופי ההתמודדות הישיר שלה, הנושא תמיד יחס קשוב ועניייני. נראה כי ההימנעות מאקספרסיה, מזווית בלתי שגרתית, מתאורה או מהצללה דרמטית, ממחוות בלתי שגרתיות ומהעמדה נושאת מסר, פותחת שער אל הבלתי צפוי. דווקא בשל פשטות הישיבה החזיתית, היומיומית, המורגלת, עולה בידה של קיסלוב להציע דבר מה נדיר באמת: מעבר לדיוקנאות שלה יש עולם שאמינותו מקנה לדיוקן תוקף של חיים.

כמו שד בתוך בקבוק

עיצוב סכמתי, דק ועדין מאפיין את הדיוקנאות של סופיה קיסלוב. גו וצוואר צרים, כמו קושרים את הדמות אל לב עמוד השדרה שלה. פני הדיוקן מאורכים, שרטוט תווי הפנים נע בין אפיון מתומצת של דמות מסוימת לבין דפוס קבוע החוזר על עצמו, המעניק סוג של מסגרת אפריורית שנועדה להכיל אינסוף מרכיבים.

מאפייני ציור הדיוקן של קיסלוב סותרים לכאורה את מהות ציור דיוקן היחיד. התבניתיות שלו נתפסת כאמצעי אפקטיבי לתיאור דיוקן חברתי דווקא, לא אישי, לייצוג ארכיטיפי או קבוצתי. נראה כי דגם תבניתי הוא מתמיה כאשר מדובר בדיוקן היחיד, ויש בו משום סתירה למושגים שהתבססו בתרבות המערבית בהקשרי הזהות האישית ואופי השתקפותה בתפיסת הדיוקן.

דמיות פיזיוגנומית ונוכחות

אריסטו שהניח את התשתית לדיון המערבי בדיוקן כייצוג נוכחות, גרס שתהליך ההתבוננות מבוסס על החיקוי המוטבע באדם מילדותו ועל ההנאה שחש הצופה כאשר הוא מזהה את הדמיות בין הדיוקן לבין ה"אדם ההוא".[2] הדיוקן הוא תחליף לנעדר, ההופך באמצעותו לנוכח. הדיוקן נתפס כמגשר על מרחק בזמן ובמרחב, מבטא תשוקה להתגבר על אובדן, פרידה ומוות, כפי שעולה מסיפור על נערה מקורינת שביקשה ללכוד את אהובה בטרם פרידה והעתיקה את צללית פניו שהוטלה על הקיר. ואכן, משמעותו המילולית של המושג "representation", "נוכח מחדש", משמרת תפיסה זו של הייצוג כהנכחה. הדגש הלשוני הלועזי מניח כי ניתן לברוא נוכחות מחדש באמצעות פעולת הייצוג, אך תפיסה זו איננה מוטבעת בהקשר המסוים של המושג העברי "ייצוג" ואיננה מאפיינת את אופי טיפולה של קיסלוב בשאלת הדיוקן. נראה כי עבודתה מתבהרת על רקע הרגישות היהודית לאבחנה בין נוכחות לייצוג, בין מציאות לדימוי. היא ניכרת ברתיעה היהודית מהקניית כוח אלוהי של בריאה ל"נוכחות" המתגלמת בצלם, ועמידה על החיץ העקרוני המתקיים בין סימן לרפרנט.[3] ההיבט המאתגר של הדיוקן של קיסלוב מתמקד בהקשר זה, בדגש על החיץ ועל האבחנה המובהקת המתקיימת בין דימוי למציאות.

אחת השאלות המרתקות שמציע הדיוקן של קיסלוב מתמקדת בתנועה הדרוכה והבלתי מתפשרת בין דמיות נטורליסטית לבין אימוץ אסטרטגיה אנטי־ריאליסטית, המדגישה את אופיו הייצוגי של הדיוקן. עיבוד הפרטים, בעיקר בחלק המרכזי של הדמות, נוטה אמנם לנטורליזם ועוקב

2 אריסטו, פואטיקה, תרגום, מבוא והערות, שרה הלפרין (בר־אילן, 1977), עמ' 25.

3 הסימן כולל את הייצוג של המלה, בצליל או בכתב (מסמן) ואת המובן של המלה (מסומן). הרפרנט הוא האובייקט שמצביעים עליו, הגשמי או האבסטרקטי.

אחר מפתח צווארון למשל, שרוולים או מחרוזת. אך למרות הדגשים נטורליסטיים אלה, שלא במקרה מעניקה להם קיסלוב אופי דקורטיבי, הציור שלה נחוש בהגדרתו העצמית המובהקת: ציור הדיוקן של קיסלוב נמנע במכוון מאשליית המציאות. הוא דבק בדו־ממד ונמנע מאפקטים כגון הצללה, הקצרה, או יצירת אשליה של חומריות ומרקם, אמצעים המקנים לדיוקן חזות נפחית ונוכחות של אובייקט בחלל. הציור של קיסלוב לא משחזר מרחב, על ההיגיון הפיזיקלי והאופטי המבנה אותו, ולכן החלל תָחום במישור של הציור ואינו מהווה חלק מהמרחב של הצופה. מאחר שהדיוקן שלה איננו מייצר אשליה של נוכחות ממשית אין בממד הנטורליסטי המצומצם שלו כדי לערער על הגבולות שבין ייצוג לנוכחות. שלא כמו נרקיסוס במיתוס מערבי מכונן, שטעה להאמין כי דמות דיוקנו המשתקפת במי האגם היא נוכחות ממשית, הדיוקן של קיסלוב מצהיר בבירור על שייכותו לעולם הייצוגים. אין לטשטש היבט ייצוגי מובהק זה המוטבע בציור של קיסלוב, המגדיר באמצעות שטיחותו העקרונית, את מהותו כציור.

ולמרות זאת, הדיוקנאות של קיסלוב דומים לאנשים המצוירים ויש אף תחושה שזהות מסוימת של המצויר מגיחה באורח בלתי צפוי מדגם כמו תבניתי של הציור. בניגוד לדיוקנאות של אורי ריזמן למשל, שבהם יסוד הדמיות הגופנית מושתת על פישוט הצורה, על צללית האדם ועל אפיון התנוחה ביחס למרחב, הדיוקן של קיסלוב איננו נשען על הצללית כנקודת מוצא. קיסלוב מציעה מסד משלה למבנה הגוף ולמערכת היחסים המתקיימת בין איבריו, וזיהוי המודל איננו מובן מאליו לאור החירות שהיא מתירה לעצמה בגיבוש קנה המידה ויחסי המידות של הגוף.

כמו כן, העבודה המוקפדת של קיסלוב, בשפכטל ולא במכחול, סכין ציירים המעצב ללא סנטימנטים את הציור מהמסד ועד הטפחות, חודרת גם למוקד ההבעתי של הזהות, לתווי הפנים, וגם בכך היא נבדלת, למשל, מעבודתו של ריזמן. ההבעה החושית אקספרסיבית של ריזמן, מגיעה לפסגת המיזוג שבין שני סובייקטים – אמן ומודל – והצופה נסחף למוקד הרגשי והפואטי, נישא על גלי משיכות המכחול הסובייקטיביות של האמן. השפכטל של קיסלוב איננו מזמין את הצופה לשחזר את הדינמיקה המועצמת, האינטואיטיבית, של פעולת הציור, אינו מפעיל אותו בישירות רגשית נטולת מעצורים לחדור ללב הווייתו של המודל. הציור בשפכטל מקנה איכות של פרסקו המקרין צניעות, איכות מופנמת המשתלבת במרחב בתדר נמוך, כמו ארכיטקטוני. אולם כפי שנזכר, לא רק שהדיוקן של קיסלוב מגלה דמיות מפליאה למודל, הוא פותח צוהר לסוג של זהות אישית, חיונית, שכמו מהבהבת בתוך המבנה המסוגנן, הדקורטיבי, הדו־ממדי של הדמות, היושבת חזיתית כמו קפואה ללא ניע.

מערכת יחסים דיאלקטית זו שבין "זהות", מושג מעורפל שיש לתת עליו את הדעת, לבין הייצוג, משמעותית להבנת הדיוקן של קיסלוב ולתפיסתה את מושג דיוקן היחיד.

זהות וייצוג

"לכל איש יש שם [...] שֶׁנתנו לו אביו ואמו" ופנים רבות שנתנו לו חייו ונתן לו אפילו עיוורונו (זלדה). כיצד יכול אמן בן תמותה ליצור דיוקן שיכיל זהות כה מורכבת, דינמית, נזילה, מתעצבת ומשתנה תדיר?

בתקופת הרנסנס התגבשה התפיסה כי בציור הדיוקן טבועה איכות מיוחדת, כוח אלוהי שביכולתו להקנות אפילו למת נוכחות הקרובה לחי.[4] עם התבססות האינדיבידואליזם ותפיסת האדם כסובייקט, התמקד ציור הדיוקן בחתירה להתחקות אחר מהות פנימית כלשהי (של הסובייקט) ונדמה היה כי תנאי הכרחי לכך הוא דמיות נאמנה להופעתו החיצונית (כאובייקט). האמנם מייצגת ההופעה החיצונית את המהות הפנימית? ומהי אותה מהות פנימית, סובייקטיבית, המקננת בתוך האובייקט, האם היא עונה להגדרה רוחנית־קוגניטיבית, מעין "אני חושב משמע אני קיים"? האם רוח היא או נפש? האם היא נפרדת מהגוף, ואם כן, האם יש לה המשכיות לאחר כלות הגוף בן התמותה?

ציור הדיוקן החל מתקופת הרנסנס התמודד באורח מורכב, ישיר או עקיף, עם מגוון שאלות מעין אלה הסובבות כולן סביב לנושא הגדרת "העצמי", הרווי כמובן בתודעת התקופה, באופן תפיסה המעוגן בזמן ובמקום, המקנה משמעות למושג היחיד ומגדיר את אופי מהותה של הזהות האישית.

בתקופה המודרנית התערערה האמונה בכוחו של "המימזיס" – החיקוי הנטורליסטי, להתחקות אחר המהות ונראה היה כי דמיות גופנית נאמנה של אדם, אינה מהווה תנאי ללכידת המהות שלו ואולי אף להיפך. הציור פנה למגמות שונות של פירוק והפשטה, אולם תפיסת האדם כסובייקט, כאינדיבידואל המוגדר באורח מהותני, שמרה על כוחה ואף התחזקה.[5] בעשרות השנים האחרונות מתערערת בהדרגה גם תפיסת העצמי כמהות אוטונומית, אחדותית, ונדמה כי העצמי הוא נזיל ובעל זהויות מרובות. העצמי נתפס כמעורב במערכת יחסים הדדית עם סביבתו, בארגון חומרים חברתי כלכלי (מרקס), במערכת סימנים משותפת (לאקאן), ואינו מנותק מקשת רחבה ודינמית של יחסי גומלין.

4 L.B. Alberti, *On Painting and Sculpture*, ed. C. Crayson (London, 1972), p. 63

5 כך למשל, הציור האקספרסיוניסטי, שעיוות את החזות הפיזיוגנומית, שאף דווקא לייצג את מהותו הפנימית של היחיד.

עבודתה של קיסלוב אינה עוסקת באורח ישיר בדיון זה, אך משתקף בה באורח מובהק יסוד הסתירה הכרוך בקיבוע זהות. ממד הייצוג בדיוקן כרוך בדחיקת זהות דינמית, משתנה בחייו של אדם, לסד תבניתי, מסגרת מלאכותית המעניקה נצח אך מצמיתה את כוח החיות וההשתנות. נראה כי במוקד זה מעוגנת התחושה שמעביר הדיוקן שלה, שברגעיו הטובים תופס את הצופה בלתי מוכן. הוא נחשף לאי־נחת או לסוג של מאבק המתקיים בין כוח חיים, על השבירות, הסתירות ופערי התודעה המתרוצצים בו, לבין תחושה עמומה של אי־הלימה, גולמנית במתכוון, לעיתים מעוותת קמעה ופראית.

תחושה מעין זו עולה בשיחה עם האמן פרנסיס בייקון, שדן בציור הדיוקן כמרחב של עימות. לטענתו, ניכרים בציור הדיוקן שלו עקבות המאבק שבין מלאכותיות פעולת הייצוג לבין פעולת ההתנגדות של המודל (הסובייקט), שגם אותה מוליך האמן. בתשובה לשאלת המראיין אם הציור הוא מעין דרך "להביא מישהו חזרה", השיב בייקון בחיוב והוסיף: אני אומר זאת. ואני חושב שהאמצעים בהם זה נעשה הם כל כך מלאכותיים שהמודל שלפניך, במקרה שלי, בולם את המלאכותיות שבאמצעותה ניתן הדבר לביצוע.[6]

רולאנד בארת, המודע למשמעות הדיוקן ואינו מבטל את עובדת ההזדקקות לו, מתאר את המצוקה שחש בעת צילום דיוקנו שלו עצמו וציין שהוא נעשה כל־כולו דימוי, "כלומר, המוות בהתגלמותו; האחרים – ה'אחר' – מנשלים אותי מעצמי".[7] בשפתו העשירה תיאר בארת את ההיבט המנכר, האובייקטיפיקציה של העצמי, המהווה חלק בלתי נפרד מפעולת "החניטה" של הייצוג: אותו "אני" לא יחפוף את דמותי: משום שהדמות כבדה, קפואה, עיקשת (ומשום כך החברה מקיימת אותה), ואילו ה "אני" הוא קל, מפולג, מפוזר: כמו השד בתוך הבקבוק שהוא חסר מנוחה, מתנועע.[8]

ניתן לפרש את האסטרטגיה האנטי־ריאליסטית של קיסלוב, למשל חזרה על מבנה שלדי של ישיבה חשופה בסטודיו, הימנעות מהקשר נרטיבי או מביום סצינה, כניסיון להתמודד עם הממד התבניתי של הייצוג. באמצעות השטיחות, הנטורליזם הזהיר בהדגש דקורטיבי, וכן עיוות יחסי המידות של הגוף וקנה המידה של האיברים, מחדירה קיסלוב ממד דיאלקטי המאתגר את חזותו האלגנטית לכאורה של הציור. אולי משום כך נדחקות לא אחת רגליה הארוכות של הדמות בפיתול מאומץ, מדגישות את הכבילות למסגרת הכפויה של הציור ואת מלאכותיות מנגנון הייצוג.

6 D. Sylvester, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon* (London, 1982), p. 40

7 רולאנד בארת, מחשבות על הצילום, עמ' 19.

8 רולאנד בארת, מחשבות על הצילום, עמ' 17.

דיוקן רוזה גולדברג:
שמן על בד 1972
שמן על בד 2004

אמנם דימוי בלבד, אבל דימוי של אמת

ייצוג אפוס התקופה והזמן, מגמתו של מרדכי ארדון מנהל בצלאל בתקופת לימודיה (1946-1949), לא הלם את רוח העבודה של קיסלוב. היא לא נטתה לאופי הציור הפוסט פיגורטיבי של ארדון, הוא לא דיבר ללבה, ואילו למגמות ההפשטה בציור, כפי שבאו לידי ביטוי בציור של יוסף זריצקי, חשה קרובה יותר. אף שהמופשט לא היה זר לה, מוקד עבודתה היה מלכתחילה ציור הדיוקן והיא האמינה כי ממד מסוים, שבו בקשה לדייק ואותו חתרה לפתח, לא יכול לקבל ביטוי בציור שמגמתו המופשט, כפי שהבינה אותו: "אם אני מציירת איש, זה לא יכול להיות מופשט, זה צריך להיות הנשמה שלו". מה בביוגרפיה של קיסלוב, באישיות שלה, בנקודת המוצא המכוננת של הציור שלה, מכוון לנחישות זו לצייר אנשים, תמיד בסטודיו, דיוקנאות יחיד, כמו בשירה של המשוררת רחל, מקיפים חרש, מלווים דום? מדוע נדיר כל כך ציור דיוקן היחיד בסיפורה של האמנות הישראלית, ובעיקר לאחר מלחמת העולם השנייה והשואה? למה התכוונה באומרה "אם אני מציירת איש, זה צריך להיות הנשמה שלו"?

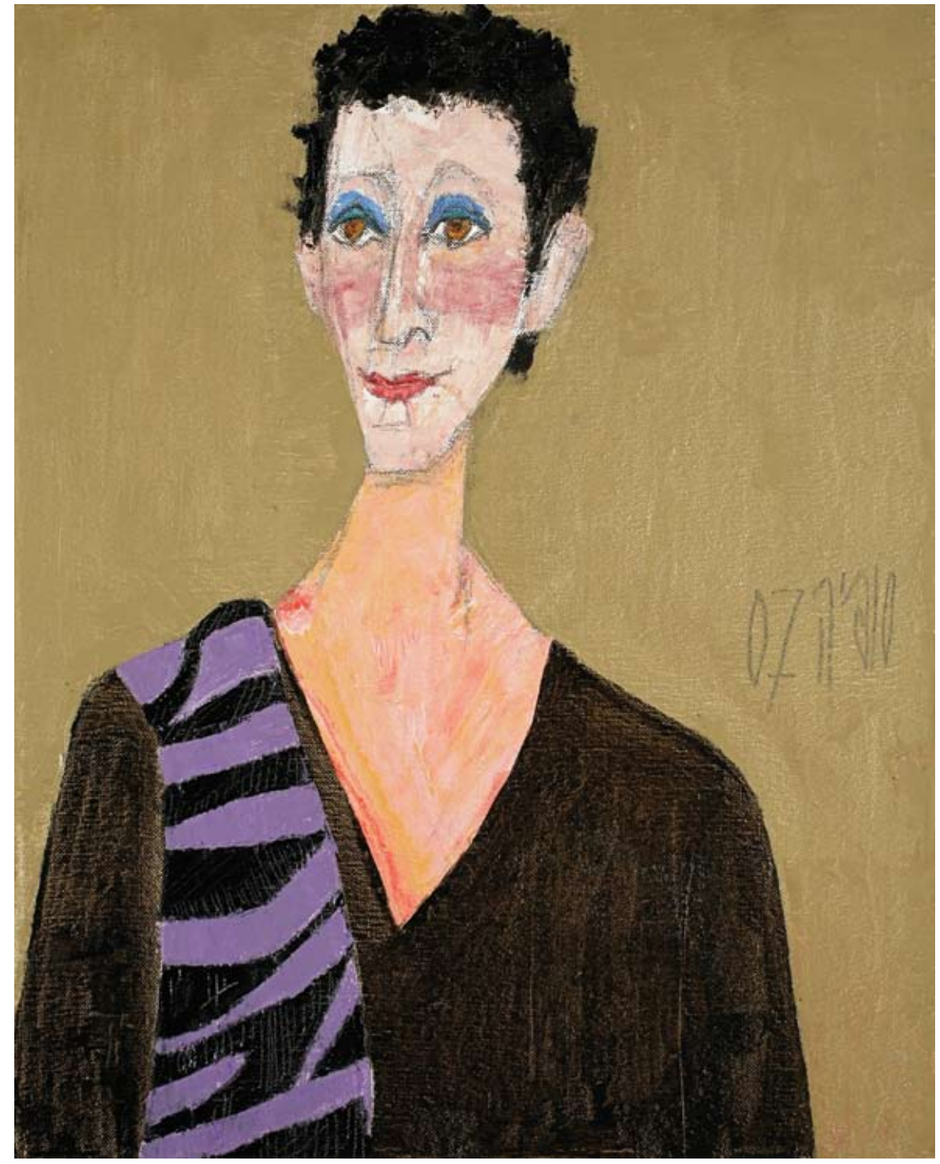
על פי קיסלוב, הנשמה של האיש לא מקננת אי שם בפנים ואין היא רוח או ישות עצמאית מזמן ומקום. אם ציור דיוקן של אדם "צריך להיות הנשמה שלו" הרי עוגן לו בחיים, בעולם, לא בצורות המרחפות במרחב מקביל או חליפי ולכן, מבחינתה של קיסלוב, הדיוקן לא יכול לקבל ביטוי הולם בציור המופשט. הנשמה של האדם מהדהדת מאינסוף פרטים, מהאופן שבו הוא אוסף את עצמו, משפיע מעצמו, מתפזר או מתמקד, ותוך כדי כך מתבהר איזה ערך מוסף אשר לו. כל פרט בציור של קיסלוב מכוון לסוג התנועה ההדדית הזו, המורכבת, הדיאלקטית, המצטרפת מתוך קווי הקומפוזיציה, התנוחה, ובעיקר מיחסי גומלין בין מרכיבים, טכניים והבעתיים. אין ערוץ אחד ל"נשמה" ואין היא נוף פנימי שניתן להתוודע אליו, למשל באמצעות אשנבי העיניים.

"הנשמה" היא קונקרטית כפי שהיא פוטנציאל שיש לו פנים רבות. הן גם באופן שבו היא נאספת בסופו של דבר אל עצמה, כפי שניתן להיווכח בדיוקן השני של רוזה גולדברג (שצויר על ידי קיסלוב ויתואר להלן), משתקפת זהותה במסעה האנושי: "לכל איש יש שם" שנתנו לו חייו "ונתן לו מותו". בתיאורו הרגיש והנוגע ללב של ולטר בנימין את מרסל פרוסט הנוטה למות, מתבטא היטב האופן שבו תפס בנימין את דינמיקת חייו: "ילד ישיש זה שמט עצמו, עייף עד מוות לחיק הטבע, לא כדי לינוק ממנו אלא כדי לחלום לקצב פעימות ליבו",[9] תיאור הנכון גם לדיוקנה של רוזה גולדברג. אלא שדיוקן פרוסט כיוצר, על־פי בנימין, נמסך גם הוא לתיאור דיוקנו על ערש מותו, על השחרור מדיבוק הזמן המאפיין את כתיבתו, ללא מאבק ומרי, בדגש על "המשך" (durée), והאופן שבו הוא שומט עצמו "עייף עד מוות לחיק הטבע".

קיסלוב ציירה שני דיוקנאות של רוזה גולדברג, בפרקי זמן שונים. הראשון בשנת 1972 והשני בשנת 2004. בראשון רוזה גולדברג מקרינה בישיבתה האצילית והמופנמת, צניעות ונדיבות תקיפה. הצבעוניות המאופקת אופיינית לדיוקנאות של קיסלוב באותה התקופה והאצבעות הארוכות מכונסות במרכז, סוגרות מעגל של קשב. הדיוקן השני הוא היוצא דופן, והוא מהדיוקנאות הספורים שלא התבססו על מפגש בסטודיו, שכן מצבה של רוזה גולדברג לא אִפשר לה לצאת ממרחב דירתה. במהלך ביקור אצל רוזה גולדברג, שלפה קיסלוב פנקס כתובות קטן מתיק היד, ורשמה בזריזות את דיוקנה, כעין רשימת זיכרון, תוך ציון הערות בעברית

מתווה לדיוקן רוזה גולדברג, עט על נייר, 2004

9 ולטר בנימין, "לדיוקנו של פרוסט", מבחר כתבים (תל־אביב, 1992) עמ' 215.



Portrait of Rika Cohen 2007 דיוקן ריקה כהן

באותיות לועזיות, הנחיות לסוג הצבעוניות המבוקשת. כזכור, קיסלוב מעולם לא רשמה על נייר סקיצות מקדימות לציור ונהגה לשרטט את תווי הדיוקן ישירות על הבד. הרישום הזעיר המעגן את תנוחת ישיבתה של רוזה גולדברג על כורסא בדירתה, שימש הפעם נקודת מוצא לקיסלוב לציור בסטודיו. ההשוואה בין עבודת הצבע בשפכטל לקווי העט הכחולים על הדף המשובץ הזעיר מדגימה היטב את איכות התפיסה האנטומית והפיסולית של הדיוקן.

התבוננות בשני הדיוקנאות של גולדברג שצוירו בפער זמן של שלושים שנה, מעורר סוג של השוואה, מה יש בדיוקן הראשון העשוי לרמז או לנבא את מבע הפרידה העתיד להתגלם בדיוקן השני, ובאיזה אופן מדובר כאן באותה ה"נשמה" בשפתה של קיסלוב. ספרו הנזכר של רולאנד בארת, עוסק באותה השאלה עצמה, כאשר הוא חותר למצוא "אותה", כלומר את מכלול הווייתה של אמו, ומאתר אותה בתצלום ישן ודהוי, דמות דיוקנה כילדה בת חמש. דווקא בתצלום זה, לתחושתו, צף היסוד המהותי לאמו, אותו "אישור תקיף של עדינות", רוח המשתקפת לכאורה מאורח עמידתה של האם־הילדה מול המצלמה, מהצלילות של פניה, מהתנוחה התמימה של ידיה.[10] עבור בארת, מכלול הווייתה של הילדה בת החמש, שאותה לא הכיר, זהה בנשמתו לאמו כפי שחווה אותה בחייו, ובימים שסעד אותה על ערש מותה.

כזכור, עבור קיסלוב, צילום הוא צילום וציור הוא ציור. היא לא מציירת דיוקנאות של הוריה וילדיה ולא עוסקת ב"נשמה" של קרוביה בעולם הציור. סוג הסובייקטיביות של בארת, המתחקה אחר דיוקן אמו בתצלום, נעדר כליל מהדיוקן של קיסלוב ולא מתקיים כאן יסוד הדחיפות האישית־קיומית המכוון את בארת לזהות בדיוקן המוקדם של אמו את מכלול ההוויה הבוגרת שלה, כלומר את "הנשמה" שלה. ניסיון אחד בזמן מלחמת העולם השנייה, בקרקוב, לרשום את דיוקן אמה הנעדרת, היה די והותר עבור קיסלוב: "פתאום היו שם העיניים שלה, זה היה נורא". היא מעדיפה "שמישהו זר יתפוס אותי עם האישיות שלו ועם הנשמה שלו".

היא בוחרת את המודלים לציור הדיוקן על פי אינטואיציה. את חלקם פגשה באקראי בבית הקפה או ברחוב, הציגה את עצמה ופנתה אליהם בבקשה שייאותו לבוא לסטודיו על מנת שתצייר את דיוקנם. רבים נענים, ובדרך כלל המפגש פורה מבחינת ציור הדיוקן.[11] דיוקנאות אחרים לקוחים מסביבת מכריה. מעניינים במיוחד הדיוקנאות החוזרים לאחר פרק זמן ממושך, כמו למשל דיוקן של ריקה, צויר לראשונה בשנת 1965 (ר' עמ' 114) ושוב לאחרונה, ועדיין לא יבש הצבע מהציור שציירה אותה ביולי 2007.

10 רולאנד בארת, מחשבות על הצילום, עמ' 73.

11 התגובה לפנייה הבלתי צפויה לא תמיד חיובית, ובנותיה של קיסלוב, ליאורה ותאה, עדין זוכרות את המבוכה שחשו כשאמא נהגה לא לפי הכללים, שעטה לעברו השני של הרחוב ו"הבהילה" עוברת אורח שטיילה לתומה.

קרולה (אמה של סופיה), סוף שנות ה־20. סופיה נשאה את התצלום בתקופת המלחמה מקופל על חזה

קבוצת דיוקנאות זו, הכוללת דיוקנאות מוקדמים ומאוחרים של אותו האדם, מלמדת על הדרך שעברה קיסלוב בציור הדיוקן, מציור מונוכרומי, מסוגנן, לדיוקן חופשי, צבעוני וישיר יותר, אך עדיין עונה לדפוס היסוד – דיוקן חזיתי, דו־ממדי, הממוקם במרחב של הסטודיו. הצבה זה בצד זה, דיוקן מוקדם ודיוקן מאוחר של אותו האדם, מציעה התבוננות מרתקת בתהליכי ההשתנות של האדם במהלך החיים, סוג ההתמקדות הניכר בגבות העיניים, בייצוב הצוואר, מה עלה לה ל"נשמה" במשך השנים הללו וכיצד היא מסתמנת בציור הדיוקן. יש וקיסלוב מציירת אדם לאחר עשרות שנים והציור לא עולה יפה, תהליך הציור חושף איזו התאבנות מנכרת ורוחה של קיסלוב נעכרת. "לא יצא כלום, זה חלול" היא אומרת ופניה מתקדרים, "היה כל כך קשה, לא יכולתי לצייר אותו". ה"נשמה" איננה יהלום, במהלך השנים יש ופושה ריקנות והקושי הגדול מתמקד בחלחול ההדדי ובמצב החשוף, ללא חומות מגן, שבו מעמידה עצמה קיסלוב בזמן ציור הדיוקן. גם אם ציירה כבר מאות דיוקנאות, פגישה עם מודל הוא אירוע המדיר שינה מעיניה, כל מעיניה נתונים למפגש. היא מהפכת בו בדמיונה, מכינה עצמה בהיערכות רגשית ונפשית דרוכה במיוחד ובעת המפגש היא מציירת באינטנסיביות ללא הפסקה. "כשאני מרגישה שיש לי חוש נוסף כשאני מציירת, זה לא רק ריכוז, זהו חוש נוסף, רק אז אני יכולה לצייר את הבן אדם. אני לא יכולה לצייר כל אדם". מהלך הציור תובע ממנה כוחות נפש עצומים ולאחריו היא מותשת, נפשית ופיזית.

האחריות גדולה משום שהדחף הוא לבקש "דימוי שיהא בו גם דיוק: אמנם דימוי בלבד, אבל דימוי של אמת".[12] דיוק כניסיון לעמוד על אמת בדיוקן נובע אכן מהמונח העברי "דיוקן", ודיוק פיזיוגנומי, מתברר, איננו מבטיח דבר. האמת של הדיוקן היא הדיוק במה שמכנה קיסלוב, "הנשמה שלו", מכאן הדחיפות והדריכות הגדולה, כמו היו חיים ומוות ביד יוצר הדיוקן.

דיוקן ילדות, קרקוב

ציורי דיוקן גדולים של אמה, קרולה (רוטנברג) צוקר, היו חלק מהוויית הבית שבו גדלה סופיה בקרקוב. אלה היו חמישה ציורי דיוקן גדולים, בשמן על בד, שצוירו בידי ציירים איטלקים כאשר שהתה האם בווינה. שני דיוקנאות נוספים של אמה היו תלויים בביתה של דודה רגינה, אחותה הגדולה של האם, שהיתה לסופיה מעין סבתא. בזיכרונה של סופיה חקוקות הידיים בציורי הדיוקן: "בכל הדיוקנאות היו הידיים מודגשות, ארוכות ויפות, ותמיד הן החזיקו דבר מה, פרח או חפץ", וזכור לה כובע הברט השחור שחבשה אמה באחד הדיוקנאות. תקופה

12 רולאנד בארת, שם, עמ' 73.

ארוכה בגטו נשמרו הציורים בגליל מאחורי הארון, אך בסופו של דבר "הכל הלך עם הגרמנים". נותר רק שנהב מצויר הנושא את דמות דיוקנה של האם.

כשסופיה היתה כבת שש, לקחה אותה אמה לצלמת וציירת ידועה בקרקוב, קלמנטינה מיין[13] שצילמה את סופיה כשהיתה בת שלוש, שתצייר את דיוקנה. "הציירת היתה כבר זקנה מאד, כך לפחות היא זכורה לי והתנאי שלה היה שיצבעו את השמלה שלי באדום. אמא שלי צבעה את השמלה הלבנה שלי באדום והושיבו אותי על כורסא גדולה וכבדה. היה לי פוני שחור וישבתי על הכורסא שעות על שעות וימים על ימים. היה לי כל כך משעמם, אבל אהבתי את הריח של צבע השמן והמקום היה יפה כל כך".

הדוד וולף רוטנברג, אחי האם, היה אספן אמנות ובבעלותו, בקרקוב, נכלל אוסף ציורים של מיטב הציירים הפולנים, ציורי דיוקן וציורי סוסים שמשכו את לבה של סופיה. היא היתה זוחלת בבית הדוד האספן על שטיח פרסי הפרוש מקיר לקיר, והוא זכור לה כגן עדן מצויר. "אני עוד זוכרת את החיות, ואני זוכרת את עצמי זוחלת ביניהן, ובודקת את כל העיניים של החיות בציור, החוויה הזאת זכורה לי כמו משהו מדהים". הבית היה משופע בספרי אמנות גדולי מידות, ציור פולני וציור בינלאומי, ומגיל צעיר נהגה סופיה לעלעל בספרים כשהיא ישובה על הרצפה, שקועה בעולם התמונות.

משפחת האם התגוררה בקרקוב החל מ־1730 לכל המאוחר. הסבתא ייבאה בדי קטיפה מווינה ועיצבה שמלות, "דרפריות", לנשות האצולה הפולנית. ארבעים נשים עבדו לצדה במפעל המשפחתי. רוב הגברים במשפחה למדו תורה והיו בהם רבנים ידועים, כגון מרדכי רוטנברג שהיה הרב הראשי של אנטוורפן. הסב נפתלי רוטנברג היה יהודי דתי בעל זקן לבן, והזיקה ליהדות חלחלה לעולמה של סופיה, למרות שלא קיבלה חינוך יהודי ובמשפחה לא פותחה זיקה ציונית. שנים מאוחר יותר יצרה קיסלוב ערוץ לשיח פנימי ואינטימי עם פן זה בהווייתה באמצעות "דיוקן הרבנית", קבוצת ציורים שציירה במשך תקופה של שלושים שנה (מתחילת שנות הששים ועד לתחילת שנות התשעים).[14] דיוקן הרבנית קישר בין עולמות נפרדים באישיותה של קיסלוב, היא שאבה ניחומים בשעות הקשות מהזיקה שיצרה אל אמה באמצעות הרבנית וכוננה בעזרתה גם דיאלוג עקיף עם סבה.

מצד האב שלמה צוקר היתה המשפחה חילונית, והסב היה בעל בית חרושת לנייר בשם

13 קלמנטינה מיין (1870-1954), בתו של יוליוס מיין, נודעה כציירת דיוקנאות מוערכת וצלמת. לאחר מות אביה ב־1906 המשיכה בניהול החברה המשפחתית שנשארה בשם יוליוס מיין המופיע בחותמת על גב התצלומים של סופיה ושל קרולה.

14 כל דיוקנאות הרבנית מבוססים על הרבנית פאני וסרמן, אשתו של הרב משה וסרמן, חבר בית הדין הרבני והרב של שכונת נוה שאנן. הרבנית וסרמן פקדה שנים רבות את הסטודיו של קיסלוב ושמשה לה מודל.

סופיה עם כלב פוקסטרייר, 1926 (את הכובע שלראשה עיצבה ותפרה אמה), צילום: קלמנטינה מיין

סופיה באקדמיה
בקרקוב, 1945

"וואוול". אביה של סופיה המשיך לנהל בתי חרושת לנייר לאחר שהוריו נפטרו. "הנייר של אבא והקטיפות של סבתא, אולי משהו מאלה עבר גם אלי. מגיל צעיר נגעתי בבדים, וחוש המישוש וההתבוננות מאד מפותח אצלי". בשנות השלושים נפגע מצבה הכלכלי של המשפחה בשל המשבר הכלכלי, האם יצאה לווינה, למדה כובענות והפכה בקרקוב למעצבת כובעים וכפפות.

קרולה צוקר כתבה שירה בגרמנית ובפולנית וסופיה, שלמדה בגימנסיה הממשלתית "קרולובה ונדה", בחרה גם היא בשפה הגרמנית כשפה שנייה. קשה היה ליהודים להתקבל לגימנסיה היוקרתית, והתקבלו אליה רק תלמידים מצטיינים. יחד עם סופיה למדו בכיתה בגימנסיה ארבע נערות יהודיות בלבד. יידיש לא דברו בבית, אבל אביה היה קשור לחוג אנשי הרוח בקרקוב ובהם למשל, לבר הורביץ, צייר ומשורר ביידיש, שהיה ידיד קרוב ופקד לעתים קרובות את בית ההורים. הורביץ היה משתאה ואומר לאביה, "איך ייתכן שהילדה לא מבינה אפילו מלה אחת ביידיש? למה אנחנו לא מדברים יידיש?" הוא לקח אותה אל ידידו, המשורר מרדכי

גבירטיג,[15] והכיר לה את בתו הציירת. בתקופת הגטו (1942) למדה סופיה בהנחייתה ציור דיוקן בפחם על נייר, וציירה את דיוקן דודה.

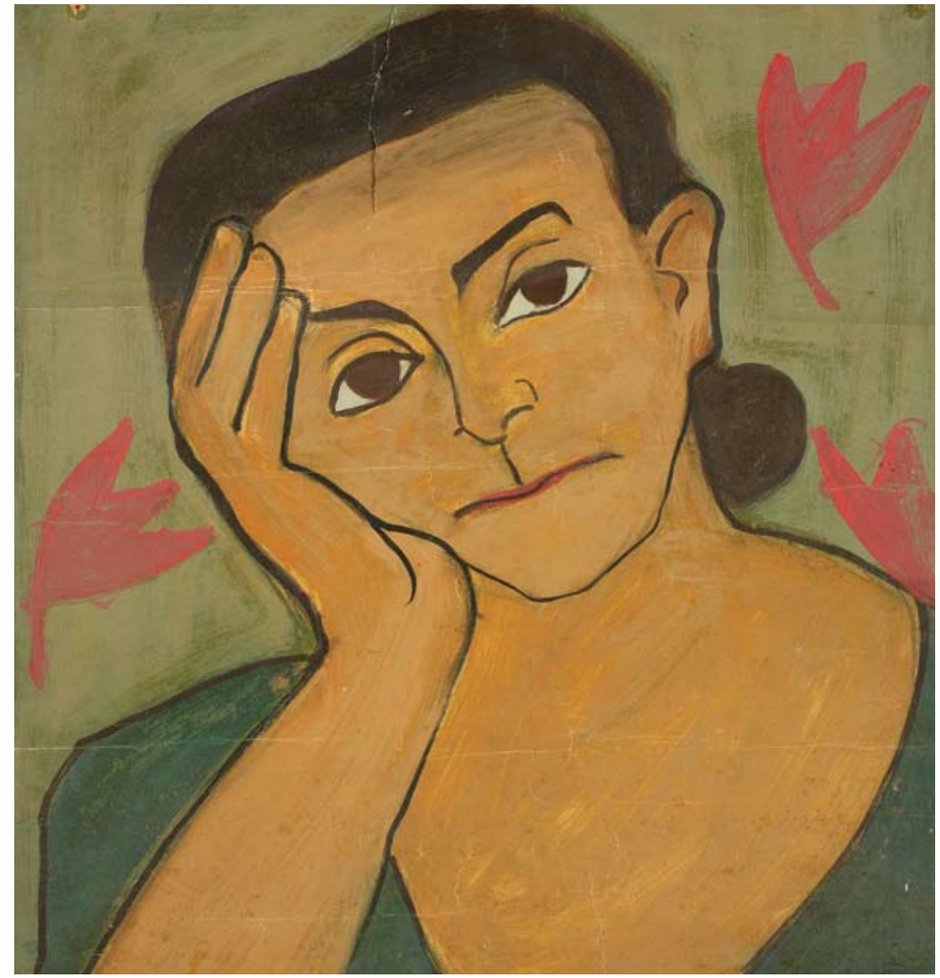
אחיה הצעיר בן העשר, אנטול (נפתלי), הוברח מהגטו על־ידי האב, אך ההורים נלקחו ב־28 באוקטובר 1942 ונספו. סופיה ברחה מהגטו ב־3 בנובמבר, תאריך שהפך לבעל משמעות עבורה. אחיה שהה במסתור וסופיה, שאימצה זהות פולנית, היתה מבקרת אותו בקביעות. עבודות ספורות בלבד של קיסלוב מתייחסות לנושא השואה, קבוצה מופשטת יחסית הנושאת את הכותרת "גלגלים ואנשים" צוירה בשנת 1962, כנראה בהשפעת השיח והזיכרון שעורר משפט אייכמן.

עם תום המלחמה והשחרור החלה קיסלוב בלימודי אמנות באקדמיה לאמנות בקרקוב (1945-1946), שהצמיחה אמני דיוקן נודעים ובהם גם מאוריצי גוטליב. בבחינות הכניסה לאקדמיה ציירה רישום של ראש גדל ממדים, דיוקן ממודל של פרוטומה רומית, מפתיע בעוצמתו, והתקבלה ללימודי הפיסול. היא נשאה אז עדיין את זהותה הפולנית הבדויה, סופיה צ'שנובסקה, כי מוטב היה להימנע מזהות יהודית בפולין גם לאחר יציאת הגרמנים. זו היתה שנה אינטנסיבית, פרץ של רצון לחיים וליצירה ועבורה היתה האקדמיה "יציאה מבית הסוהר". בתקופה זו, בזמן השלטון הקומוניסטי, לא עמדה למכשול כל מגבלה כלכלית והסטודנטים קיבלו מזון ומלגת לימודים. קיסלוב למדה במחלקה לפיסול בראשותו של פרופסור דוניקובסקי, שכמו אנשי רוח פולנים רבים נשלח על־ידי הגרמנים לאושוויץ ויצא משם חולה ומותש. למעשה, נמשכה למחלקה לציור, ובעיקר לסטודיו של פרופסור אייביש ולסטודיו לרישום בהנחיית זפינסקי, שבהם ריחפה רוח האסכולה הצרפתית בציור. ככלל, כל מורי הציור באקדמיה למדו בפריז, וניכרה השפעתן של מגמות מודרניסטיות, אימפרסיוניזם, תפיסתם הציורית של מודלייני, מאטיס ועוד. סופיה למדה בשתי המגמות וציינה כי "הציור נתן לי המון, כל האטמוספירה הזו של הציור והידידים שלי, ין שצ'נבך וידידים נוספים, כולם היו משם".

התוכניות שלו בפורטרטים שלי

למרות שלא נתקלה באווירה אנטישמית באקדמיה עצמה, פולין כבר היתה שייכת מבחינתה לעבר. לארץ הגיעה עם אחיה הצעיר באוניית המעפילים "ביריה", עברה את התלאות בספינה, באוניית המעצר בחיפה ובמחנה המעצר בעתלית. היה זה ביולי 1946 ועל החוף המתינה

15 בשנת 1938 כתב מרדכי גבירטיג את "העיירה בוערת" ("אחים בעיירת שריפה") ביידיש, בעקבות פוגרום פטישיק שהתרחש בשנת 1936. גבירטיג נרצח בגטו קרקוב בשנת 1942.



Portrait of Aunt Thea 1946 דיוקן דודה תאה

לאחים קרובת משפחה יחידה, דודה תאה, שעלתה לארץ בשנות העשרים. בפי החלוצים כונתה "שווסטר תאה" הזכורה לטוב בעין חרוד ובבית אלפא כמי שלימדה את המתיישבים הצעירים כיצד לטפל בתינוקות. סופיה עצמה היתה נחושה בדעתה להמשיך בארץ בלימודי האמנות אבל דודה תאה חזתה עתיד אחר לבת אחותה – להמשיך את דרכה, להיות לאחות ולטפל בתינוקות. למזלה נחלצה לעזרתה האמנית גרטה קרקואר,[16] ידידתה הטובה של תאה משנותיה הראשונות בארץ, בבית אלפא, והיא שכנעה את תאה לאפשר לסופיה ללמוד בבצלאל בירושלים. בתה טרודה (טרודה דותן), היתה לסופיה לידידת נפש וביתם של בני משפחת קרקואר היה לעוגן חם ותומך. זמן קצר לאחר הגיעה לארץ כבר היתה סופיה צוקר (קיסלוב) תלמידה בבצלאל בירושלים, מאזינה בנימוס להרצאותיו של מרדכי ארדון ולא מבינה מלה מדבריו כי לא שלטה עדיין בעברית.

סופיה בבצלאל, 1946

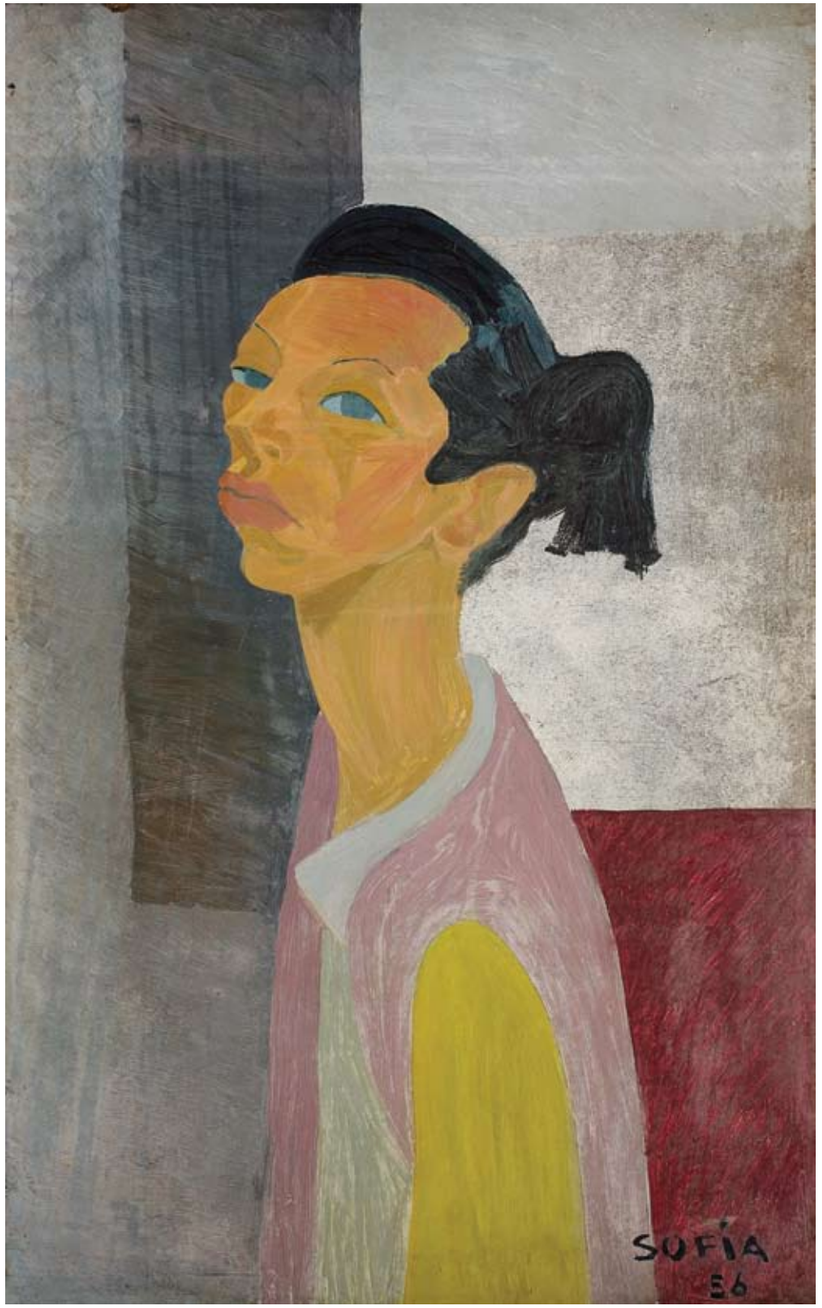
היא התמקדה בפיסול וכיור, פיסלה עירום ויצרה דיוקנאות של התלמידים כולם (לא שרד מהם דבר), רשמה דמויות בשיעורי מודל בבית הספר ולא הושפעה ביותר מהמורים. פיסול בחומר למדה אצל יעקב לב[17] ורישום אצל אשהיים[18] אך קשר מיוחד יצרה עם נפתלי בזם, שאיתו דיברה גרמנית והוא לימד אותה רישום כשהיתה בשנה השנייה ללימודיה בבצלאל. בשבתות נהגו לנסוע יחד באוטובוס לחברה שלו – לימים אשתו – חנה בזם, וכל הדרך דברו על ציור. "למדתי מנפתלי בזם הרבה, גם אם לא השתמשתי מעולם בשפה שלו. הוא איש רוח. חנה ייצגה בשבילי סמל של בריאות, נפתלי נראה לי סמל הגולה, בעצם ברחתי מזה באותה התקופה אבל אתו זה היה אחרת, היתה בינינו הבנה". לאחר זמן חלקו בזם וקיסלוב סטודיו ביפו, והקשר ביניהם נשמר עד ליציאתו של בזם לחו"ל בשנות השבעים.

16 גרטה וולף קרקואר (1890-1970), רעייתו של האדריכל והצייר לאופולד קרקואר, עלתה לארץ בשנת 1924.

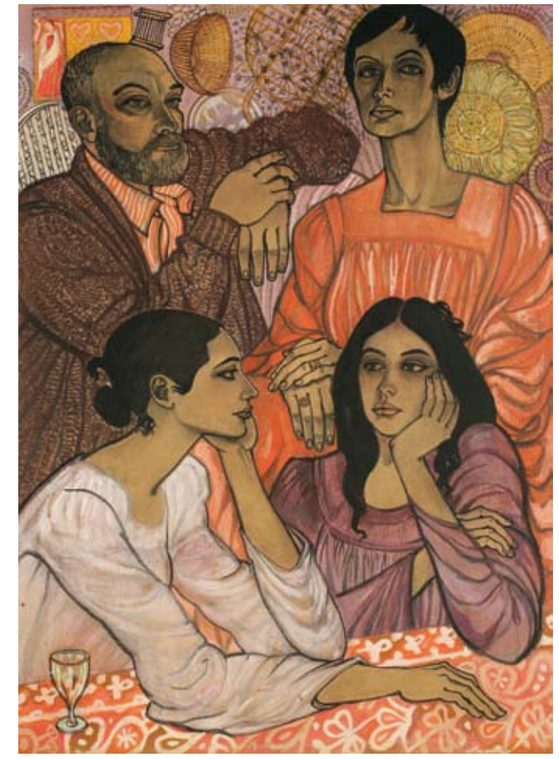
17 יעקב לב לימד פיסול וכיור בבצלאל החל ב־1939 ועד 1949 ובשנים 1952-1956.

18 יצחק (איזידור) אשהיים, לימד רישום בבצלאל בשנים 1945-1964. בשנים 1960-1961 ניהל את בית הספר בצלאל.

תצלומים מבצלאל,
1947: אשהיים
ותלמידים (סופיה
משמאל), עבודה של
סופיה בחומר



Self-portrait 1956 דייקן עצמי



משפחת קיסלוב - סופיה ותדי, ליאורה ותאה - בציור של ד'אן־מארי סטרבל מ־1975.
קלוד סטרבל, אחיו של הצייר, עבד עם תדי בין השנים 1945-1948 בקומונת יצירה שהקימו בטורוט, בלגיה

קיסלוב לא העסיקה את ראשה בהתארגנויות אמנים, בתערוכות, בפוליטיקה של ייצוג ושליטה בשדה האמנות. היא היתה נטועה במשפחה שהקימה עם בעלה, האדריכל תדי (תיאודור) קיסלוב, לו נישאה בשנת 1949. משפחת קיסלוב, משפחה ותיקה וענפה, עלתה מרוסיה בתחילת המאה העשרים ותדי שהה בילדותו ובתקופת לימודיו בחו"ל ומיזג באישיותו רוח ישראלית ואירופאית. סופיה מתארת את פרשת יחסיהם כ"אהבה גדולה שאי אפשר לתאר. הוא היה איש חזק מאד, הארכיטקטורה שלו היתה צנועה, חדשנית ומקורית, ובמובן זה, היתה אישית מאד. כך למשל, בנה באילת את בית הספר 'המקורר' ושכונת בתים ייחודית הכוללת חצר פנימית, פטיו. היחס שלו לבני אדם, לילדים, היה יוצא דופן. הוא הוציא אותי מזיכרונות המלחמה, האמין בי ועמד על כך שאצייר". לדברי הבנות, ליאורה ותאה (על שם דודה תאה), ההורים "יצרו יחד שיטת חיים שונה, שמו לב לכל פרט, הקדישו מחשבה לכל אדם. הבית הקרין סוג של דמוקרטיה בדגש על היחיד, עולם אישי המאפשר ומכיל, שלא השתייך לזרם מסוים או תנועה והיה קשור בחברה מגוונת ומרובדת. הפתיחות הזאת היתה יוצאת דופן ברקע התקופה וכמו הדיוקן של סופיה, בקשב לכל אדם, ללא אפליה, נשמר ייחוד עצמי, ללא שמץ התנשאות".

תדי קיסלוב שאף כל חייו ליצור "קולקטיב של אמנים", לפתח דרך חדשה־ישנה של עבודת צוות, המפרה את החשיבה ואינה מושתתת על ה"אגו" של היחיד. שנה לפני פטירתו זכה להגשים את חלומו ולפתוח ביפו סטודיו משפחתי, "אטליה קיי". עד היום משולב הסטודיו של סופיה באטליה שבו עובדות בנותיה האדריכליות, ליאורה ותאה, וכן בעלה של ליאורה, האדריכל עולש קיי (קורצקי). במאי 1979, נפתחה באטליה תערוכתם המשותפת של בני

המשפחה. תדי קיסלוב צרף מספר מלים להזמנה וציין כי הסטודיו נפתח לאחר עשרים שנה "של חינוך משפחתי ושל בניין ופיתוח האטליה שלנו ביפו העתיקה". הוא הדגיש "כי המפעל המשפחתי מעניין וצריך להזכיר את התקופות היפות של ימי הביניים, של האסכולות המשפחתיות האיטלקיות". עשרה ימים לאחר מכן כבר לא היה תדי קיסלוב בין החיים.

סופיה ותדי, שנות ה־60

לדעת ליאורה ותאה, אביהן היה "פמיניסט", והושפע מסופיה לא פחות משהיא הושפעה ממנו. במבט לאחור מתחדד הייחוד שהביאה סופיה לחייו ולעבודתו: "באותה התקופה לא אפשרו לנשים להיות נשים ואלה שהחזיקו בעמדות ציבוריות נהגו כמו גברים. אמא לא היתה 'גבר כהלכה' והיתה חופשייה במלוא מובן המלה". סופיה, המודעת ליסוד ההשפעה וההשראה ההדדית שאפיין את יחסיהם, מדגישה את זיקתה לעבודתו של תדי: "תדי המציא טיח לבן שייראה כמו חול, שיתמזג עם האבק באקלים המדברי, וגם אני אוהבת צבע שיש לו גוון של טיח וחול. לפעמים יש לי הרגשה שאני מעתיקה את התוכניות שלו בפורטרטים שלי".

דיוקן "אשת האמן" רווח בעבודת אמנים־גברים, כבת לוויה, כמודל נגיש, כדמות ביתית ופואטית, לא כאינדיבידואל בעל עצמיות וייחוד. אמניות, כמובן, לא ציירו כך את אישיהן ובדרך כלל גם נמנעו מדפוס הדיוקן העצמי הלוכד את דמותן בלב פעולת הציור לנוכח הבד. ייחודה של קיסלוב כאמנית, אישה, ניכר גם בתחום זה. אמנם ככלל, נמנעה כזכור מציור דיוקן בני משפחתה ובכל־זאת, ציירה שני דיוקנאות של תדי, האחד בתחילת דרכם המשותפת והשני הושלם לאחר פטירתו. בדיוקנאות העצמיים הספורים שציירה, הודגשה דמותה כציירת, חוגרת סינר עבודה ולמולה ניצב בד הציור הגדול.[19]

הדיוקנאות של תדי הם ציורי הדיוקן היחידים שמיקמה במרחב הפתוח מחוץ לסטודיו. בדיוקן

19 ראו את הזיקה המתקיימת בין דיוקן עצמי מ־1966 לדיוקנה העצמי מ־2005: בשניהם היא חוגרת סינר עבודה והציור לפניה, נמתח לאורך מקצה לקצה, תופס כרבע משטח הבד.

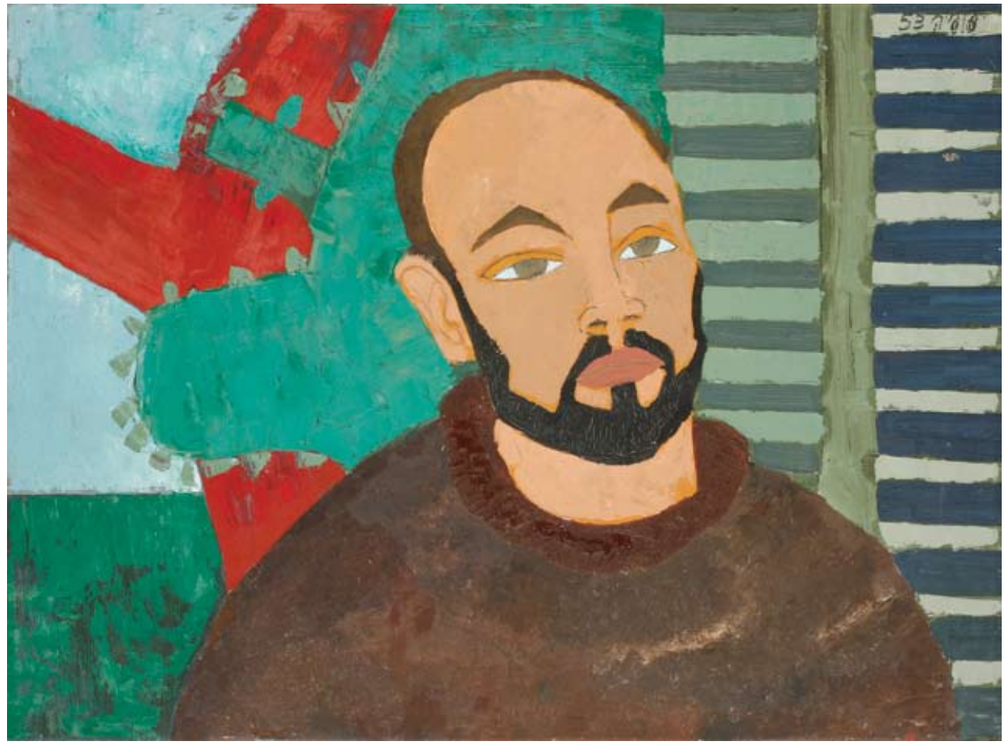
הראשון, מ־1953, ניצב תדי על המרפסת, ברקע תכול, הדשא המוריק, שיח צבר ירוק על רקע אדום ותריסים "ישראליים" מפוספסים בפסי אור. דיוקן פניו רחב ויציב, בגובה הכתפיים, רווי צבעי אדמה חמים. הדיוקן השני, מ־1979-1980 (ר' עמ' 71) מציג את תדי במלוא קומתו, כחוש מהמחלה הקשה, יושב ברקע נוף, מביט נכחו ועיניו החומות יוקדות, כמו מעבר לזמן.

דיוקן היחיד והאמנות הישראלית

עבודתה של קיסלוב יוצאת דופן בהוויית האמנות הישראלית מעצם העובדה שאמנים ספורים בלבד התמקדו כמוה בדיוקן היחיד, גבשו עמדה עקבית והפכו את הדיוקן לאופק יחיד או מרכזי של פעולתם האמנותית. שני אמנים גברים תחמו עצמם לתחום דיוקן היחיד בתקופה שקדמה לה, חיים גליקסברג (1904-1970) וחיים אתר (1902-1953). גליקסברג התמקד בדיוקנאות מסביבתו המשפחתית והתרבותית הקרובה; אליטה בורגנית תל־אביבית שכללה בעיקר אנשי אמנות, ספרות ורוח.[20] חיים אתר מעין חרוד, אמן־פועל ומייסד המשכן לאמנות עין חרוד, התמקד באנשים מהישוב, בעיקר חברי קיבוץ. אתר קשר את הדיוקן הישראלי למגמות אוניברסליות של האמנות ולמה שתפס, ברוח התקופה, כמאפייני הנפש היהודית והאופן שבו היא נושאת את עקבות מורכבות הקיום היהודי.[21]

מהאמנים הרבים שלמדו בבצלאל יחד עם קיסלוב, לפניה וגם לאחריה, פנה רק אמן אחד, לאחר שנים רבות, לעיסוק המובחן בדיוקן היחיד: אביגדור אריכא, עמית למחזור הלימודים של קיסלוב. אריכא מיטיב להסביר את הנימוקים לכך באופי שיטת הלימוד המודרניסטית שהיתה נהוגה בבצלאל: בשנים 1940-1952 עמד בצלאל בסימן הנהלתו של מרדכי ארדון ושיטת הציור הושתתה על תפיסת הלימוד של הבאוהאוס. לדברי אריכא, ארדון ואשהיים המורים לרישום באותן השנים "לימדו ממש לפי סזאן". רישום מהטבע למדו אמנם, אך כאמור לפי שיטתו של סזאן, מהלך שהיה לתפיסתו של אריכא מכריע לאורך ימים: "אבל צריך לשאול מהו רישום לפי סזאן: סזאן לא רשם מה שהוא ראה, אלא פירש. [...] לימדו אנשים כמוני שיטה, שהיתה למעשה שיטה אקדמית. ומה היתה השיטה? לא קו וצל לידו, אלא צל מזה ומזה, וגם מצידו השני. כך אתה שובר גם את הצל וגם את הקו, ובונה את הכל במשטחים".[22] אריכא הגיע למסקנה כי "המודרניזם גרם לקצר ברצף של האמנות, והקצר הזה הוא גם בין האמנות לחיים".[23] שיטה זו הובילה למבוי סתום, "המודרניזם היה למניירה. זאת אומרת להעדפת הסגְנוֹן על אמיתי".[24] אריכא עצמו, מציירי הדיוקנאות הנודעים במחצית השנייה של המאה העשרים, החל לצייר

20 איה לוריא, שמורים בלב, ציורי הדיוקן של חיים גליקסברג (מוזיאון תל אביב לאמנות, 2005).
21 זוסיא עפרון, חיים אתר, אפתקר (משכן לאמנות עין חרוד, 1975).
22 "מרדכי עומר בשיחה עם אביגדור אריכא", אביגדור אריכא, רישומים (מוזיאון תל אביב לאמנות, 1998), עמ' 9.
23 "מרדכי עומר בשיחה עם אביגדור אריכא", שם, עמ' 12.
24 "יונה פישר בשיחה עם אביגדור אריכא", אביגדור אריכא, ציורים נבחרים 1953-1997 (מוזיאון ישראל ירושלים, 1998), עמ' 21.



דיוקן תדי קיסלוב 1953 Portrait of Teddy Kisselov

דיוקנאות בצבע רק בשנת 1973, וזאת לאחר תהליך הדרגתי של נטישת הציור המופשט (החל ב־1965). עד אז, הימנעותו במשך תקופה ממושכת יחסית מציור דיוקן מתוך התבוננות, סתרה לדעתו את טבעו כאמן והיתה תוצאה ישירה משיטת הלימוד הכרוכה בהשתתת הציור על "הרציונליזציה של הנראה".[25]

היעדר פעילות מתמדת בנושא הדיוקן בישראל מובנת על רקע התפתחותן של מגמות ההפשטה. כידוע, החל מסוף שנות הארבעים, כאשר החלה קיסלוב את פעילותה בציור, וכן בעשורים הראשונים לקום המדינה, חוגים מרכזיים בישראל הזדהו עם מגמות ההפשטה ושאלות מפתח בתחום ציור הדיוקן איבדו את אחיזתן ואת הרלוונטיות שלהן. אלא שמגמות ההפשטה לא היו חזות הכל, ובמקביל פעלו בארץ אמנים בתחום הריאליזם החברתי. נשאלת השאלה, אם היה דיוקן היחיד אופק פעולה משמעותי לאמנים החברתיים.

אמני הריאליזם החברתי[26] בשנות החמישים, שגורל האדם היה קרוב ללבם, נתנו ביטוי למצוקה ולדיכוי, עסקו בדיוקן המעמד המייצג סיטואציה חברתית של קונפליקט מתוך תביעה לשינוי, אך לא עסקו בעולם הפרטי של היחיד. אמנית משמעותית כרות שלוס[27] למשל, בוגרת בצלאל ארבע שנים בלבד לפני שלמדה בו סופיה, דבקה כל חייה בציור פיגורטיבי ודמות האדם נוכחת בלב לבה של עבודתה, אך היא הותירה מחוץ לתחום עיסוקה את נושא זהותו העצמית ועולמו הפרטי של היחיד. זאת ועוד, אם היה ביטוי, למשל בעבודתה של שלוס, לדיוקן מייצג של קבוצה חברתית מוכללת, נראה כי לא ניתן ייצוג באמנות הישראלית למגוון ולייחוד של קבוצות המהגרים השונות. תיעודם לא נתפס כצו השעה במסגרת בניין האומה.

בחברת המהגרים האמריקאית, לדוגמא, באה לידי ביטוי תפיסה שונה בתגובה לאתגר הלאומי של התקופה. בשנות השלושים והארבעים התגייסה האמנות האמריקאית למשימה לאומית של ייצוג דיוקן החברה, ודווקא באמצעות ייצוג המגוון האנושי שבה כחברת מהגרים, וזאת במסגרת ה־DWAP, פרויקט האמנות הממשלתי של "הניו־דיל". בניגוד לתפיסה המודרניסטית הטיפולוגית, פעלו האמנים האמריקאים, כולל המודרניסטים, במטרה מוצהרת לתעד את פסיפס החברה האמריקאית באמצעות ליקוט סיפורים ודימויים, דיוקן היחיד ודיוקן הסביבה, בכל תחומי האמנות.[28] פרויקט זה של ייצוג דיוקן החברה האמריקאית הסתיים באחת עם הצטרפותה של ארה"ב לכוחות הלוחמים במלחמת העולם השנייה והציור האמריקאי פנה למגמת המופשט האקספרסיוניסטי, ובכל זאת, לפרויקט האמנות הממשלתי של ה"ניו־דיל"

25 "מרדכי עומר בשיחה עם אביגדור אריכא", עמ' 9.
26 ריאליזם חברתי בשנות ה־50, אוצרת גילה בלס (מוזיאון חיפה החדש, 1998).
27 רות שלוס, עדות מקומית (משכן לאמנות עין חרוד, 2006).
28 למשל, דורותאה לאנג שיצרה סדרת דיוקנאות בצילום שהפכה לציון דרך, "האם הנודדת".

תקופת בצלאל, רישומים של אביגדור אריכא (מימין) ושל סופיה, 1947

היתה השפעה לטווח ארוך בגיבושה של תפיסת דיוקן היחיד ודיוקן הסביבה המקומית באמנות האמריקאית.

בישראל של סוף שנות הארבעים ושנות החמישים נראה היה נכון יותר להותיר את העבר הקרוב מאחור ולהתאגד בתנאים הקשים סביב משאלה אחת של זהות קולקטיבית משותפת; לא ייצוג המגוון אלא דווקא ביטוי ל"מיזוג הגורמים האנושיים המרובים, שבאו מארבעים־חמישים מדינות, לאחדות אחת שכוחה עמה לנהל את המאבק הכפוי עלינו".[29] באחדות משותפת זו באה לידי ביטוי משאלה אחת לזהות קולקטיבית לאומית ישראלית, שבה השתלבה המודרניות באווירה של אינטימיות המוקרנת באמצעות היחסים הבלתי אמצעיים בין אדם לאדם ובין אדם לסביבה. זהות לאומית קולקטיבית זו התגלמה באמנות הישראלית בפנייה למגמות ההפשטה של נוף ודיוקן, בדגש על אור ומרחב ובהעדפה של כתב היד האישי המאיר התרשמות סובייקטיבית, פואטית, הקושרת את האדם בנימי נפשו לסביבת חייו.

במאה העשרים על תהפוכותיה, דיוקן היחיד נזנח כידוע בשדות התעמולה הטוטליטריים, שהוצפו בדיוקנאות מנהיגים ובטיפוס אדם המייצג תכונות אידיליות של האומה, אך נראה כי

29 אויגן קולב, "אמנות של מהגרים", עתים 23 (26.3.1948), עמ' 18.

דיוקן היחיד נדחק גם בשדה הכלכלי הקפיטליסטי ובשדה הלאומי דמוקרטי. הדיוקן המועדף התמקד בעיקר בסוג המוכלל, האידיאלי, שאינו כולל חדירה לממד האישי. הדיוקן המוכלל נוכח גם בסיפורה של האמנות הישראלית בהקשר הלאומי והחברתי. בבצלאל בירושלים, בהנהלת בוריס שץ, התגבש דיוקן טיפוסי לאומי, שבו נמסך האידיאלי בדיוקן ריאליסטי, ומודלים של תימנים וערבים שמשו השראה לדיוקן אידילי של העברי הקדום. גם ראובן רובין ונחום גוטמן שביקשו לפתח גישה מקומית, המשיכו לעסוק בדיוקן מוכלל של דמויות ערבים, תימנים, יהודים חרדים בצפת או פועלים.

תפיסה מעניינת של דיוקן פותחה מעט מאוחר יותר על ידי שני אמנים, נראה שלא במקרה ילידי הארץ, מיכאל גרוס ואורי ריזמן, שעסקו אמנם בפרקים הראשונים של עבודתם בעיקר בנוף, במרחב ובאור, אך יצרו יצירה משמעותית בתחום ציור דיוקן יחיד. בדיוקן מפושט זה האופייני לעבודתם, מתחדדת שאלת הייצוג והנוכחות, הרלוונטית כאמור גם לעבודתה של קיסלוב.[30] אך נדמה כי בניגוד לרפרטואר העשיר שפותח בז׳אנר ציור הנוף הישראלי ובתחום הדיוקן המוכלל, פעילות רציפה בתחום דיוקן היחיד היתה נדירה. נראה שלא התקיים דיאלוג נמשך בין אמנים ומשמעות הדבר היא כי לא נבנתה באמנות התקופה מטפורה חדשה של האדם הישראלי כדיוקן יחיד.

בעשרות השנים האחרונות משתקף הדיוקן בעבודתם של אמנים שעלו לישראל ממזרח אירופה, כגון יאן ראוכוורגר או לאוניד בלקלב וכן מארה״ב, כגון ישראל הירשברג. נדמה כי אמנים אלה, שזכו להכרה בחוגי האמנות המרכזיים ויצרו מרכזים חליפיים ללימוד הציור, השפיעו על שינוי מגמה ובעבודות תלמידיהם מסתמנת עדנה לז׳אנר הדיוקן בישראל. עבודתה של סופיה קיסלוב, אמנית, אישה, מציעה מבט מפרספקטיבה שונה ורלוונטית, הקושר את האמנות הישראלית למקומו של היחיד.

בעבודתה המוקדמת, בראשית שנות השישים, גיבשה תבנית ארכנית של דיוקן, בצבעים מונוכרומיים, והתמודדה באמצעות המבע המסוגנן עם שאלות של ייצוג ונוכחות תוך הדגשת המרחב המופנם של דיוקן היחיד. בשנות השבעים התגמשה דמות האדם בעבודתה, קבלה אופי דינמי ואלסטי יותר ובהדרגה התגבר בה היסוד הצבעוני. בפלטה האנינה שפיתחה בשנים אלה, בצבעי ורוד, תכול או ירוק, באה לידי ביטוי תפיסה צבעונית ייחודית שבה השתלב הצבע כחלק בלתי נפרד מעולמו התרבותי והחברתי של המצויר. בשנים הבאות העמיקה קיסלוב

30 ראו דיון בדיוקן של ריזמן בעמ׳ 109.

בעבודת הצבע, ופיתחה מערכת יחסים מרתקת בין היסוד התשתיתי של הרישום לבין מרקם צבעוני עשיר, מקורי, רענן, מפתיע בתעוזתו. אך גם בדיוקן המאוחר, המשקף תפיסת דיוקן ישירה וחופשית, נשמרה שטיחותו העקרונית של הציור והודגש היסוד התבניתי. במקביל יצרה קיסלוב שורה של דיוקנאות עירום נשי שבהם נתפס הגוף כמחוז משמעות עשירה ומורכבת, והם מיוצגים בספר זה באורח מצומצם, בהקשר המסוים של שאלת הדיוקן.

במשך ששים שנות עבודה הסובבת סביב שאלת הדיוקן לא נזנחה ביצירתה של קיסלוב ההתדיינות הדיאלקטית עם מערכת היחסים הטעונה שבין ייצוג לנוכחות. ברקע התמודדות זו, שמקורותיה נטועים כאמור באבחנה היהודית שבין סימן לרפרנט, נרמז קושי לעסוק באורח מובחן בשאלת דיוקן היחיד, שנראה שהוא מיוחד להוויית התקופה. נדמה כי בנוסף להתגייסות ולדגשים המיוחדים הכרוכים בתהליך בנין האומה, הטראומה הקולקטיבית של האובדן האישי, המהווה חלק מהביוגרפיה של כל אחד מאמני ישראל, תבעה היערכות פנימית מורכבת במיוחד בנושא הדיוקן. במהלך הסבוך של עיבוד הזיכרון, האישי והקולקטיבי, מסתמן מקומו המכונן של הדיוקן. הוא נקשר בדיוקנאות בני משפחה הנשקפים מהאלבום המשפחתי, המעירים מחוזות רגשיים מודחקים וזיכרונות עבר. ההתמודדות עם ציור הדיוקן מדגישה את הכורח להפנים את החיץ שבין ייצוג לנוכחות נעדרת.

ציור דיוקן היחיד בעבודתה של קיסלוב מתברר כבעל משמעות מאין כמותו להתדיינות עם זיכרון, אובדן, זהות פרטית וזהות קולקטיבית; כמרחב אישי המתמודד עם ההיעדר בצד הנוכחות, מרחב מרובד וטעון הנקשר בזיקה חיונית ועמוקה לתנועת החיים.

כרונולוגיה

1923	נולדה בקרקוב, פולין
1945-1939	תקופת המלחמה בקרקוב: חיים בגטו, בריחה מהגטו וחיים בזהות פולנית בעיר
1946-1945	לימודים באקדמיה לאמנויות יפות בקרקוב
1949-1946	לימודים בבצלאל, ירושלים
1949	נישאה לאדריכל תיאודור (תדי) קיסלוב. בשנים הבאות נולדו הבנות, ליאורה ותאה
1963	תערוכת אגודת הציירים והפסלים, מוזיאון תל־אביב, בית דיזנגוף
	תערוכת יחיד, גלריה צ׳מרינסקי, תל־אביב
1966	תערוכת אגודת הציירים והפסלים, מוזיאון תל-אביב, בית דיזנגוף
1967	״ירושלים בעיני אמנים ישראלים״, תערוכה קבוצתית במוזיאון ישראל, ירושלים
1977	תערוכת יחיד בגלריה אמני יפו העתיקה
1979	פטירתו של תדי קיסלוב
1980	״ציורים לתדי״, תערוכה משפחתית באטלייה ״קיי״, יפו העתיקה
1982	״ציירי ישראל״, גלריה סטמפורד, קונטיקט, ארה״ב
1983	תערוכת יחיד בגלרית אמני יפו העתיקה
1985	״מסכות״, תערוכה קבוצתית בגלריה ״הכיכר״, יפו העתיקה
1988	תערוכה קבוצתית, גלריה עקד, תל־אביב
1989	תערוכת יחיד, גלריה רומי גולדמונטס, אנטוורפן ובבית סוסקינד, בריסל, בלגיה.
1994	תערוכת יחיד, גלריה הוראס ריכטר, יפו העתיקה

בנוסף לעבודתה בציור השתלבה קיסלוב בעבודות פיסול במבנים ארכיטקטוניים:
יציקת זכוכית במכון לחקר החקלאות ברחובות (1966), יציקת בטון עיריית נשר (1967), יציקת אלומיניום במרכז קהילתי בערד, יציקת זכוכית בבית הכנסת בערד (1973), יציקת אלומיניום בתחנה המרכזית אגד באילת (1974).
כמו כן יצרה קיסלוב פרוכות קטיפה (בשנות ה־60 עד לשנות ה־80).

העבודות בקטלוג

כל המידות בסנטימטרים,
גובה × רוחב.
כל העבודות מאוסף האמנית,
אלא אם כן צוין אחרת.

9 דיוקן יונתן אופנהיים, 2006, 61×50, שמן וגיר על בד

10 דיוקן מיקי בר־זוהר, 2006, 61×50, שמן וגיר על בד, באדיבות מיקי בר זוהר

11 דיוקן דידי מהבית האפור, 2006, 61×50, שמן וגיר על בד

13 דיוקן ע.ת., 2007, 61×50, שמן וגיר על בד

14 דיוקן עופרה גנור, 2007, 61×50, שמן וגיר על בד

15 דיוקן מרים פבזנר, 2006, 61×50, שמן וגיר על בד

16 עירומה יושבת, 2006, 80×60, שמן וגיר על בד

17 סוכה שקופה, 2006, 61×50, שמן וגיר על בד

18 סוכה, 2006, 61×50, שמן וגיר על בד

19 סוכה מוארת, 2006, 61×50, שמן וגיר על בד

20 סוכה, 2006, 61×50, שמן וגיר על בד

23 דיוקן עצמי עם שפכטל, 2005, 92×73, שמן וגיר על בד

24 דיוקן איתמר ניומן, צייר, 2005, 61×50, שמן וגיר על בד

25 אטלייה, 2006, 61×50, שמן וגיר על בד

26 דיוקן סטפאני יאגו, 2004, 61×50, שמן וגיר על בד, באדיבות גלן יאגו, לוס אנג׳לס

27 דיוקן לביאה בזם, 2005, 61×50, שמן וגיר על בד

29 דיוקן לביאה בזם, 2005, 61×50, שמן וגיר על בד

30 שטיחים, 2004, 61×50, שמן וגיר על בד

31 שטיח, 2004, 61×50, שמן וגיר על בד

32 דיוקן רוזה גולדברג בת 97, 2004, 80×60, שמן וגיר על בד, באדיבות תאה קיסלוב

35 עירומה שוכבת, 2003, 73×92, שמן וגיר על בד, באדיבות ליאורה קיסלוב־קיי

36 דיוקן בכחול ואפור, 2003, 61×50, שמן וגיר על בד

37 דיוקן גיא לוי, 2003, 61×50, שמן וגיר על בד

39 דיוקן גיל שוחט, מוסיקאי, 2003, 80×60, שמן וגיר על בד

40 דיוקן מנו בן־נון, 2003, 61×50, שמן וגיר על בד

41 דיוקן קולי מצער בעלי חיים, 2003, 61×50, שמן וגיר על בד

43 אטלייה, 2002, 61×50, שמן וגיר על בד

44 אטלייה עם כן ציור, 2001, 61×50, שמן וגיר על בד

45 דיוקן אפרת בהריון, 2002, 61×50, שמן וגיר על בד, באדיבות הלל שוקן

46 דיוקן אשה, 2000, 61×50, שמן וגיר על בד

47 דיוקן אשה מלונדון עם תיק, 1999, 92×73, שמן וגיר על בד

49 שטיח, 2000, 61×50, שמן וגיר על בד

50 שטיח, 1999, 61×50, שמן וגיר על בד

51 שטיח, 1998, 61×50, שמן וגיר על בד

52 שטיח (יום כיפור), 2000, 61×50, שמן וגיר על בד

54 דיוקן סופרת, 1997, 92×73, שמן וגיר על בד

55 דיוקן אמא של מישל, 1997, 92×73, שמן וגיר על בד, באדיבות מישל הררי

56 דיוקן לורה שויאר, ניו־יורק, 1994, 92×73, שמן וגיר על בד

59 דיוקן אביגיל להט, 1990, 94×75, שמן וגיר על בד, באדיבות משפחת להט

60 עירום רוקדת, 1990, 92×73, שמן וגיר על בד

61 עירום רוקדת, 1990, 92×73, שמן וגיר על בד

62 עירום רוקדת, 1990, 73×92, שמן וגיר על בד

63 עירום רוקדת, 1990, 73×92, שמן וגיר על בד

65 דיוקן לי מרווין, שחקן, 1985, 81×65, שמן וגיר על בד

66 דיוקן אשה עם שיער אדום, 1989, 92×73, שמן וגיר על בד

67 דיוקן רינה שיינפלד, רקדנית, 1982, 100×81, שמן וגיר על בד

69 סירות, 1982, 73×60, שמן וגיר על בד

71 דיוקן תדי קיסלוב, 80-1979, 130×92, שמן וגיר על בד

72 סירה, 1980, 60×73, שמן וגיר על בד

73 דיוקן מינקובסקי סוחר עתיקות, 1980, 60×50, שמן וגיר על בד

74 דיוקן רבנית עצובה, 1979, 81×61, שמן וגיר על בד

75 שלוש רבניות בוכות, 1979, 73×100, שמן וגיר על בד

76 דיוקן בשמלה כחולה, 1976, 100×81, שמן וגיר על בד

77 שלוש רבניות, 1975, 100×73, שמן וגיר על בד

78 דיוקן רוזה גולדברג, 1972, 100×72, שמן וגיר על בד, באדיבות מרק ומיקי גולדברג

80 אשה יושבת על כסא, 1969, 130×60, שמן וגיר על בד

81 דיוקן רותי יורטנר, 1969, 130×60, שמן וגיר על בד, באדיבות רותי ויהושע יורטנר

82 דיוקן מוריס לוי, 1967, 133×52, שמן וגיר על בד, באדיבות סילביה לוי

83 דיוקן סילביה לוי, 1966, 99×49, שמן וגיר על בד, באדיבות סילביה לוי

84 דיוקן חנה בזם, 1966, 92×40, שמן וגיר על בד, באדיבות שלמה בזם

86 דיוקן אשה עם סוודר, 1966, 92×41, שמן וגיר על בד

87 דיוקן יולי תמיר, 1966, 62×39, שמן וגיר על בד, באדיבות עדה תמיר

89 דיוקן עצמי עם שפכטל, 1966, 130×50, שמן וגיר על בד, באדיבות ליאורה קיסלוב־קיי

90 עירום אינה, 1965, 134×64, שמן וגיר על בד, באדיבות תמי שרשבסקי

91 דיוקן אינה שרשבסקי עם פרח, 1965, 65×41, שמן וגיר על בד, באדיבות תמי שרשבסקי

93 דיוקן ריקה כהן, 1965, 62×41, שמן וגיר על בד, באדיבות משפחת כהן, חיפה

94 דיוקן רוני פירון רוס, 1964, 61×38, שמן וגיר על בד, באדיבות רוני רוס

95 גלגלים, 1962, 65×92, שמן וגיר על בד

97 גלגלים גדולים ואנשים, 1962, 100×81, שמן וגיר על בד

98 דיוקן עדה תמיר, 1962, 81×54, שמן וגיר על בד, באדיבות עדה תמיר

99 דיוקן סיגל גילון, 1962, 61×50, שמן וגיר על בד, באדיבות סיגל ועולש גילון

114 דיוקן ריקה כהן, 2007, 61×50, שמן וגיר על בד

122 דיוקן דודה תאה, 1946, 60×50, טמפרה על נייר

125 דיוקן עצמי, 1956, 114×71, טמפרה על מזוניט

129 דיוקן תדי קיסלוב, 1953, 65×87, שמן וגיר על בד

סופיה ודיוקן עצמי
באטליה, 2005