

ציטטה ודימוי ביצירתה של פרידה קאלו: "דיוקן-עצמי בשיער גזוז"

דליה בכר

"רואה, אם אהבתי אותך, היה זה בשל שיערך. עתה את קרחת, אינני אוהב אותך יותר"¹. כך מצטטת פרידה קאלו (Kahlo, 1954-1907) שתי שורות מתוך שיר מקסיקני, שהיה פופולרי בראשית שנות הארבעים, בציורה **דיוקן עצמי בשיער גזוז** (1940) (תמונה 1). הציור מבוסס על תבנית אילוסטרציה שנהג לעשות אמן ההדפס המקסיקני חוזה גוואדלופ פוסאדה (Jose' Guadalupe Posada 1851-1913)². פוסאדה, היה מהפכן שנפגע באופן עמוק מאי-צדק שבוצע בשם העם, וכאמן, ביטא בהדפסיו את בקורתו הנוקבת על המצב החברתי במקסיקו. איוריו הכילו לא פעם הומור שחור, והתייחסו לאירועים עכשוויים כמו: מקרי רצח והתאבדות, מעשי שוד ומרי אזרחי. הדפסיו השפיעו על אמנים רבים והוא השאיר חותם על תקופתו. גדול צייריה של מכסיקו, ריברה (Rivera), שהיה בעלה של פרידה קאלו, הצהיר שפוסאדה היה הטוב שבמוריו.³

קאלו נוטלת את התבנית של פוסאדה ומשבצת מילות שיר פופולרי של אותם ימים בחלקו העליון של הציור. המילים כתובות בספרדית באותיות כתב. בשורה השלישית נכתבו תווי המנגינה של השיר. מתחת לכיתוב מופיע הדימוי החזותי ובו דיוקן עצמי. קאלו מציגה עצמה לבושה בחליפה גברית הגדולה ממידתה (ככל הנראה של דייגו ריברה בעלה) ובשיער גזוז.

אין זו הפעם הראשונה בה קאלו משתמשת בציטוט ביצירתה. בציור **"כמה צביטות קטנות"** שציירה ב-1935 (תמונה 2), היא מצטטת מתוך מתוך ידיעה בעיתון יומי, על בעל שרצח את אשתו ולהגנתו טען בבית-המשפט כי היו אלה "רק כמה צביטות קטנות". ההזדהות של קאלו עם הקורבן הניעה אותה לצייר את האירוע בטענה כי הרגישה ש"גם היא נרצחה על-ידי החיים"⁴. בשתי היצירות הללו הציטוט נבחר מתוך טקסטים שהיו על הפרק באותו זמן. קאלו שהזדהתה, כך אני מניחה, עם הנשים שהציטוטים מתייחסים אליהן, ביקשה להציג את גישתה האישית לדברים. במאמר זה אראה כיצד באימוץ התבנית של פוסאדה מאמצת קאלו גם אמירה ביקורתית ומחאה נוקבת.

שילוב ציטוט מילולי ודימוי חזותי ביצירה אחת מעלה את שאלת היחסים המתקיימת ביניהם. מילים מצוטטות נשלפו ממקומם המקורי והועתקו על-ידי האמן למקום אחר, ליצירתו הוא. הציטוט הוא ניכוס של טקסט, לרוב מפורסם וידוע, והוא מפנה את המתבונן בתמונה למקור המילים ולהקשרם התוכני המקורי. מכאן, שכל ציטוט מילולי נושא בראש ובראשונה את ההקשרים הראשוניים שבהם נאמר או נכתב. כל ציטוט מילולי ביצירת אמנות הוא אינטרטקסטואלי. הוא מכיל את מה מה שהעניק לו המקור, ואשר אי אפשר לנתקו ממנו, ואליו מתוספות המשמעויות החדשות שהעניק לו האמן המצטט.

הציטוט והדימוי, מעצם העמדתם זה בצד זה, (או זה מעל זה בציור שלפנינו), מעוררים שאלות נוספות. אחת השאלות נוגעת למערכת היחסים בין הדימוי לציטוט. יש לבחון האם היחסים שיויוניים, כלומר לציטוט יש ערך זהה לדימוי הצורני, או שאחד מהם משמש כאילוסטרציה לאחר. שאלה אחרת שעולה מתייחסת למין ולמגדר שכן, לפנינו שיר "בקול גברי"⁵, המוצג מול דימויה של האמנית בלבוש גבר. במאמר, ארצה לברר אם הייצוג האוטוביוגרפי חושף גם רקמת-חיים של החברה בה חיה, ועד כמה הוא מצביע על מעמדן ודימויין של נשים בתקופתה של פרידה קאלו.

בבואי לבחון את היחסים בין המילה לדימוי ביצירה ברצוני להתייחס להקשרים שעניינם מוען ונמען. המוען בשיר הוא גבר הפונה אל אישה. במסורת הרווחת בכתיבת שירים מאת גבר אל אישה, נהוג לרוב לשוות לשיר כזה אטריבוטים רומנטיים. הנטייה היא, בדרך כלל, לייחס לטקסט גוון של חיזור וגילוי רגשות אהבה עמוקים. לרוב הוא מתקבל כשיר הלל והערצה ליופיה של האהובה. בהקשר זה יש להזכיר את תרומתם של שני ז'אנרים ליריים שהיו רווחים בספרד ומכאן גם במקסיקו, שהיתה תחת שלטון ספרדי במשך כשלוש מאות שנים: הסרנדה, שהתפתחה משיר אהבה שהושר מתחת לחלון האהובה והרומנסה הספרדית שהיא שיר עלילתי, עממי וסנטימנטלי על נושאי אהבה ואבירות. שני ז'אנרים אלה הפכו לחלק מן המסורת הנוגעת לטקסי החיזור שאומצו בעולם המודרני.

במילות השיר שמצטטת קאלו, לעומת זאת, מעליב הגבר את האישה, דוחה ונוטש אותה. בפער שנפער בין הקובנציה הרומנטית הרווחת לבין מה שמציגה קאלו בציור מתגלם, לדעתי, העניין המרכזי ביצירה. הפער הוא כפול. האחד נוצר מן הציפיה לתוכן רומנטי וסנטימנטאלי בשיר, בעוד תוכנו הנוכחי מבטא דחיה בוטה. הפער השני נוצר בין דימוי האישה, שמצופה שתלבש בגד נשי והנה היא לבושה כגבר. פערים אלה הם שיוצרים את המתח וההתנגשות בין המילים לדימוי. הם מעוררים בצופה את הרצון למלא את הפערים ולחפש מענה לדיסוננס שמוצג לפנינו ביצירה.

באמצעות ציטוט השיר, קאלו מותחת קו המחבר בין יצירת האמנות לחיי היומיום. בדומה לפוסאדה, גם קאלו נוטלת חומר גלם פופולרי ועכשווי אך, בעוד פוסאדה השתמש במילים ובדימויים כביקורת אליגורית למצבים חברתיים בעיקר, קאלו, משלבת את הטקסט עם הדימוי וטוענת אותם גם באמירה אישית. השיר שקאלו מצטטת, בהיותו שיר פופולרי, התנגן בודאי ברדיו לעיתים קרובות, והיה ידוע לגברים ולנשים כאחד. הרדיו היה אמצעי תקשורת כמעט בלעדי באותם ימים, לכן הציטוט מעמיד בפני הצופה בן-זמננו דרישות אחרות מאלו שנדרשו מהצופה של אותה תקופה. הצופה בן-זמננו, ובן-ארצה של קאלו, קרא את המילים והמנגינה, כך סביר להניח, מנקודת מוצא אחרת מזו של צופה שמילות השיר אינן מצויות בזכרון הקולקטיבי שלו. יש מקום לשער כי צופה שהשיר היה ידוע לו ואשר זיהה את האמנית בתמונה, וגם פרשת פרידתם של קאלו וריברה, היתה ידועה לו (בהיותם אמנים מפורסמים,

שסיפקו שערוריות לתקשורת), קישר בין גירושיה ובין גזיזת שיערה בתגובה. במקרה זה יש מקום להניח שהדימוי החזותי יכול להתקבל כאילוטרציה לשיר. הצופה בן-זמננו, שהמילים אינן יוצרות אצלו קשר אסוציאטיבי ישיר לשיר המוכר, פתוח למצוא בהצבת השיר והדימוי בכפיפה אחת פרשנויות נוספות.

הדימוי ביצירה שלפנינו, אינו משמש, לדעתי, כאילוטרציה לשיר. אין הוא בא לאייר, או להמחיש את מצבה של אישה שננטשה על-ידי בעלה. כמו כן, לא מצאתי שהציטוט מבאר את פשר המעשה, מנסח, או נותן לו כותרת. לא ניתן למצוא זהות בין המצב המתואר בשיר לבין האקט אותו מציגה קאלו. החוקרים⁶ משערים כי אקט גזיזת השיער הוא פועל יוצא מגירושיה. משמעות המעשה בהתחשב ביחסים שבין תוכן המילים לדימוי ובאופן הצגתם, תידון בהמשך.

ברצוני לטעון כי ניתן לראות את היחס בין שני הטקסטים הללו, בין הדימוי למילה, כהצבת שתי חשיפות טעונות זו מול זו. כחשיפה של שני קולות: הגברי והנשי. החשיפות נוגעות לשני החושים המרכזיים של האדם: השמיעה והראיה. שני החושים הדומיננטיים, הם גם אלה שמסייעים לנו לתפוס את העולם. חשיפה אחת מתייחסת לקול, לדיבור ולצליל ופונה לחוש השמיעה. החשיפה השניה מתייחסת למראה, לדימוי החזותי, ופונה לחוש הראיה. מילות השיר מבטאות גילוי, הודאה: הגבר שאהב את האישה מגלה, כי היה זה רק בשל שיערה, וכי עתה, כשהיא ללא שיער, אינו אוהב אותה יותר. מול החשיפה המילולית של הגבר (ואולי של ריברה), קאלו מציגה חשיפה חזותית, דימוי של עצמה, בשיער ובלבוש גבריים. בכך מכריזה קאלו כי זהותה הנשית אינה חד-משמעית. מול "הקול הגברי" היא מעמידה "קול נשי", מול הדיבור הגברי היא מציגה מעשה - תגובה אקטיבית של אשה, לא ביטוי של פאסיביות, או חולשה, אלא נקיטת עמדה שמבטאת כוח רב.

ניכוס המילים והמנגינה והשתלתם בתוך ציור בו היא עצמה מתוארת בדימוי המרכזי, ממען אותם ישירות אליה. "הקול הגברי" שבשיר יכול להתקבל כקולו של ריברה, הדוחה אותה מחייו, אך גם כקולם של כל הגברים המייחסים חשיבות ראשונה במעלה לאטריוטים החיצוניים של האישה. בהצגתה את עצמה במראה גברי, אפשר כי יש הצהרה על נטיותיה המיניות,⁷ אך ללא ספק, עולה גם מחאה כואבת על ההתייחסות לאישה כאל חפץ.

סוגיית ה"החפצה" (Objectification), עולה על הפרק עשרות שנים לפני ההתערורות הפמיניסטיות. ההתייחסות לאישה כאל חפץ או רכוש מסבירה את נחיתות מעמדה ואת הגישה הפטרונית כלפיה. גישה זו הרואה בנשים אובייקט, קושרת אותן עם בגדים ותסרוקות, והיא שהצמיחה וטיפחה טקסי יופי ותכתיבי אופנה. היצירה מעלה, ללא ספק, שאלות מגדריות וחושפת את אי-השוויון בין המינים בזמנה של קאלו, כמו גם של הנשים במערב בכלל.

בהעמידה את שני "הקולות" הללו זה מעל זה, קאלו חושפת אמת על עצמה ועל יחסיה עם ריברה. ההירארכיה שנוצרת בין הכתוב לנראה, בה "הקול הגברי" נמצא למעלה, בראש התמונה, ואילו הדימוי הנשי מצוי מתחת, משקפת את התפישה המגדרית ומצביעה על הקובנציה הרווחת, (של אותם ימים וגם של ימינו), לפיה כישורי הגבר ויכולותיו עולים על אלה של האישה, וכי מתקיימת חלוקה דיכוטומית בין תכונות גבריות ותכונות נשיות. לגבר מיוחסות שליטה ויוזמה ושאיפה להתמודד ולהצליח, בעוד שלאישה מיוחס הדימוי הסביל. אם נשוב להנחה כי קולו של ריברה הוא הנוכח בתמונה מעל דמותה של קאלו, ניתן אולי להסיק מכך, כי גם תפיסתה של קאלו את היחסים ביניהם, באופן מודע, או לא-מודע, אינה שיוויונית.

אי אפשר להתעלם מכך שאקט גזיזת השיער הוא תגובה של התקוממות על עוול אישי וכלל-נשי. קאלו מוחה באמצעות ציטוט השיר, על העיוות ביחס לנשים ועל המשקל שניתן להיבטים החיצוניים ולא לתכונות הפנימיות שלהן. כמו כן, אין להתעלם מההזדהות שקאלו, כך אני נוטה לשער, חשה בשומעה את מילות השיר. החשיבות שהיא מקנה למילה המדוברת, לצליל ולקול מתבטאת בכך שמצאה לנכון לטעת לא רק את המילים, אלא גם את התווים בתוך יצירתה. למילים ולמוסיקה שמשתייכות לאמנויות הזמן, יש את התכונה להתפוגג, המילה המדוברת והמנגינה יכולות להתקיים באמנויות החלל, אם הן תכתבנה. המילים והתווים הכתובים מקבלים נוכחות צורנית בנוסף על נוכחותם הקולית. הקורא בן ימינו, אינו שומע בעיני רוחו את המנגינה והמילים, לכן, בנוכחותם הכתובה הם מקבלים ממד של תיעוד. הכתיבה כמוה כחקיקה, כעדות. ובמקרה שלפנינו הן משמשות עדות לעיוות חברתי ואנושי מתמשך, כללי ופרטי. האקט של גזיזת השיער, דווקא עבור קאלו, שהעריכה את תרומתו ליופיה ולנשיותה, וידעה על ערכו עבור ריברה, מתקבל כאקט שבא להתריס ולהכריז על מציאות בלתי רצויה. הצורך בגזיזת השיער ובהתחפשות מבטא מודעות לעיוות ביחסי הכוחות בין המינים ומעצם השאלת התסרוקת והלבוש הגבריים נובעים העזה, כוח ונחישות. קאלו מכריזה על עצמאות, ולו גם בערבון מוגבל, על רצונה להשתייך למעמד הגברי על מעלותיו, ולו גם באופן מטאפורי.

הציטוט מתוך שיר פופולרי, כמו ציטוט מתוך יצירת אמנות, מפקיע את המצוטט מהקשרו הפרטי והופך אותו לנחלת הכלל. ניתן לתאר את התנועה שמתקיימת ביצירה כתנועה מעגלית: מרשות הפרט היא עוברת לרשות הכלל וחוזר חלילה. כלומר: מרגע שהשיר, שנכתב אמנם בהקשר פרטי, מושמע באמצעי התקשורת, הוא מופקע מההקשר הפרטי, וכל השומע אותו יכול לנכס אותו, לפרשו ולהעניק לו משמעויות. קאלו, בנכסה את השיר לתוך יצירתה מחזירה אותו להקשר הפרטי וממענת אותו אליה. בהיות הציור יצירת אמנות הוא מופקע בשנית מהקשרו הפרטי והופך לנחלת הכלל.

בשני המרכיבים המרכזיים של היצירה המילה והדימוי מתייחסים לסממנים חיצוניים של האישה-לתסרוקת וללבוש, אך מצביעים למעשה על ההיבט הפנימי שלה. ביצירה זו, הדימוי והמילה מתאחדים לכדי אמירה אחת. קאלו מקפיאה רגע מכריע בחייה. זהו רגע של חשיפה כואבת שיש בו גם הארה או תובנה, והוא מועצם בגלל היסודות החזותיים הבונים את היצירה. כדי לעמוד על טיבו של הכוח ביצירה יש להתבונן באופן אירגונם של המרכיבים השונים ובמשמעויות שהם יוצרים.

הדיוקן העצמי של קאלו בנוי מאטריבוטים גבריים ונשיים. היא מציגה עצמה יושבת על כסא עץ הממוקם סמוך למרכז החלל, לבושה בחליפת-גבר כהה, גדולה ממידתה, מעל חולצת כפתורים בצבע בורדרו. על אוזנה הימנית היא עונדת עגיל. היא נועלת נעלי-נשים שחורות בעלות עקב קטן. בידה הימנית, קרוב לאיזור המפשעת, היא אוחזת במספריים, עליהם נותרה אחת הצמות שעטרו את ראשה. ניכר ששיערה הארוך נגזז זה עתה. ישיבתה אלכסונית ורגליה מפוסקות בדומה לישיבת גבר. פניה אינם חזיתיים, עם זאת עיניה מישירות מבט אל הצופה. הרקע בתמונה מחולק לשני חלקים: החלק התחתון קטן יותר ונראה כריצפה בצבע אדמדם. קווצות שיער שנגזזו מרחפות באוויר מוטלות על הארץ ועל הכסא. החלק העליון שנתפס כקיר צבעו ירקרק-אפור והוא מגוון בכתמים בצבע צהוב בהיר. עם זאת קשה לקבוע בודאות אם הדרמה מתרחשת בתוך חדר או בחלל פתוח.

בישיבתה לבד בכסא הבודד הממוקם במרכז חלל לא-מוגדר יש ביטוי של בדידות ושל כאב. קווצות שיערה, אשר עד לפני אותו רגע עיטרו את ראשה מרחפות וצפות בחלל ומאזכרות מעשה קורבן. עם זאת הדימוי אינו משדר חוסר-אונים. המבט שמופנה למראה, הוא גם המבט שממוען לצופה. הצופה הופך למציצן. הבחירה לשתף את הצופה ולהישיר אליו מבט הופכת את הסצינה הדרמטית לרבת עוצמה.

כידוע, יצירותיה של פרידה קאלו הן אוטוביוגרפיות ובהן תעדה את המשברים בחייה ואת כאביה הפיזיים והנפשיים. גם ביצירה זו לא ניתן להתעלם מאירועים ביוגרפיים שהשפיעו ודחפו אותה לצייר את דיוקנה בשיער גזוז. אקט גזיזת השיער הוא מעשה שעשתה כבר בעבר. בעקבות הרומן של בעלה דיגו ריברה עם אחותה כריסטינה (1934), גזזה קאלו את שיערה. בציור "זיכרון", או "הלב" (1937), נראית קאלו בתסרוקת קצרה, לאחר שגזזה את שערותיה. (תמונה 3). עתה, לאחר הגירושין מריברה (1939), היא שבה וגוזזת את שיערה ומתעדת את המעשה ביצירתה.

שיער ראשו של האדם נתפס כמקור כוח. אמונה, שמקורה הוא ככל הנראה בסיפור שמשון ודלילה. גזיזה וגילוח של השיער הוא גם אות לאבל. בספר ישעיה כ"ב: י"ב, לאחר התבוסה בקרב עם אשור נאמר: "ויקרא ה' צבאות ביום ההוא לבכי ולמספד ולקרחה ולחגר שק." בספר מיכה א': ט"ז מופיע פסוק הקורא לגזיזת השיער כאות אבל: "קרחי וגזי על בני תענוגך הרחיבי קרחתך כנשר כי גלו ממך".

גם בספר איוב א': כ' נאמר: "ויקם איוב ויקרע את מעילו ויגז את שיער ראשו" וכן בספר ירמיה ז': כ"ט: "גזי נזרך ושאי על שפים קינה כי מאס ה' ויטש את דור עברתו".

דימוי גזיזת השיער בציורה של פרידה קאלו יכול להתפרש כאבל על אובדן בשני מובנים: אבל על אובדן קשר האהבה והזוגיות, ואבל על אובדן כוח נשיותה. השיער הבנוי מתאים חיים, הגדלים ומתחלקים כל הזמן, הם חלק חי ונושם מגוף האדם. ביצירה שלפנינו הגזיזה, המיוצגת בקווצות המפוזרות, נקשרת עם אובדן וכאב. השיער המושלך הוא ניגוד גמור למסורת פולקלוריסטית המשמרת למזכרת שיער של נערות ונשים בעיקר את צמותיהן, כמזכרת לפאר ראשן. האסוציאציות הנלוות לשיער הנשי הארוך הם: יופי, נשיות ומיניות. המעשה יכול, אם כן, להתקבל גם כאקט של ענישה עצמית, של הקרבת הכוח הנשי, ומכאן, כפגיעה עצמית בנשיות שלה.

החוקרים קוראים את היצירה כביטוי להכרזת עצמאות ולשחרור מהקונבנציות הרווחות בדבר התדמית הנחשקת של האשה בעלת השיער הארוך. כמו כן מוצאים ביצירה ביטוי לזהות המינית האנדרוגנית של האמנית.⁸ נראה לי, שאמנם אין להתעלם מהפן האנדרוגני המוצג ביצירה, עם זאת אי אפשר להתעלם מהמחאה שעולה מהיצירה דווקא בגלל נוכחותו של השיר בתוך הציור.

החוקרים הדנים ביצירה בהקשר האנדרוגני נשענים על שני צילומים משפחתיים שצילם אביה (1926). בשני הצילומים נראית קאלו הצעירה לבושה בחליפת-גבר. ארשת פניה רצינית, ושפת הגוף שלה משדרת הזדהות מוחלטת עם התפקיד הגברי (תמונה 4). החוקרת אנקורי טוענת במחקרה המקיף⁹ כי הדימוי מצהיר על הדו-משמעות בזהותה המינית, וכי ניכר כי קאלו היתה מודעת לתפקידו של הבגד ביצירת הזהות. וכי בלבושה חליפה גברית היא מצהירה על זכותה להיות שונה ויוצאת דופן.

נשים לבושות כגבר, לא היתה תופעה בלתי מוכרת באותה תקופה ויש לה ביטוי גם בעולם האמנות. אמניות ציירו וצילמו עצמן בלבוש גברי. חלק מתחושת ההשתייכות ל"מודרנה" כלל בתוכו לבוש ותסרוקת גבריים וכן אימוץ מתירנות מינית, הרוצה לבדוק ולהרחיב את גבולות הנשיות. קאלו שהיתה ידועה בהתנהגותה המתירנית אימצה גם התנסויות אלו.

גזיזת השיער אצל קאלו מקבלת משמעות רבה ומעצימה את אמירתה לנוכח העובדה שגם היא היתה שבויה בקונבנציה, לפיה היופי הנשי טמון, בין היתר, בשיער הארוך. הדיקנאות-העצמיים שלה, והצילומים שצולמה מצטיינים בדגש על עיצוב השיער וקישוטו בסרטים ובפרחים. היא אימצה את סגנון התסרוקת המקסיקנית שמקורה בצפון מקסיקו, שם קלעו הנשים את שערן בצמות.

ריברה, אף הוא היה שבויה בקונבנציה הרווחת, סביר להניח כי קאלו ידעה על חיבתו של ריברה לשיער הנשי, כפי שניתן ללמוד מדיוקנאות הנשים שצייר, במיוחד מרישום דיוקנה של דולורס אולמדו (Olmedo) מ-1930, (תמונה 5), בו היא נראית בעירום ושיערה שופע וארוך במיוחד. ריברה, היה ער

לשיערה הארוך של קאלו כבר בפגישתם הראשונה אותה הוא מתאר כך: "היה לה גוף עצבני, עטור בראש עדין, שיערה היה ארוך וגבות שחורות ועבות נפגשו מעל אפה"¹⁰.

קאלו, מיד עם נישואיה לריברה, מדגישה את הפרסונה המקסיקנית המסורתית גם באימוץ תלבושת הטיחואנה. אימוץ הלבוש המקסיקני המסורתי נתפס על-ידי החוקרים כרצון לרצות את ריברה ולהסתיר את הפגיעות הגופניות. אך יש הרואים בתדמית "המקסיקנה" שפיתחה גם הצהרה פוליטית, ידוע כי המנהיגים שלאחר המהפכה פיתחו תוכניות לטיפוח הלאומיות בחינוך ובאמנות ועודדו מוזיקאים, אדריכלים ואמנים חזותיים להשתמש ביצירותיהם ביסודות פולקלוריסטיים. קאלו אשר ידעה ככל הנראה על השקפתו של ריברה בעניין, עיצבה את האינטרפטציה האישית שלה לאידיאולוגיה המהפכנית¹¹. ריברה מצוטט כמי שאמר כי נשים שלא לבשו את השמלה המקסיקנית בגדו במסורת ובשורשים ועל כך הן ראויות לגינוי¹². **בדיוקן-עצמי בשיער גזוז**, קאלו, לא רק שאינה לובשת את התלבושת המסורתית, היא ממירה אותה בלבוש גבר. כך שיש כאן לא רק הצהרה כפולה שאומרת שאינה משחקת יותר את תפקיד ה"מקסיקנה", וגם אינה אשת ריברה יותר. אלא אנו עדים גם למחאה ולהתרסה. קאלו נוטלת את שני האטריבוטים המסורתיים, אותם אימצה, בהיותם בעלי ערך לבעלה ולעם המקסיקני: הלבוש והתסרוקת המקסיקניים המסורתיים ושוברת אותם. בהצגת עצמה בשיער גזוז, ללא האטריבוטים המקסיקניים, היא מוציאה עצמה, ביודעין, מכלל הנשים הראויות להערכה, לפי השקפת ריברה, ולפי השקפת רבים אחרים. המחאה של קאלו נובעת מכאב גדול, יחד עם זאת, באופן בו היא מייצגת את עצמה, לא עוד באטריבוטים הנחשבים בעיני בעלה ואחרים, אני מוצאת הפגנת כוח וחוסן. קאלו מעיזה לחשוף פן אישי אינטימי ולהציג באומץ את עצמה. הרגע אותו היא מנציחה, הוא גם הרגע באמצעותו היא מוחה על הכניעה של נשים לתכתיבים גבריים ואוזרת עוז לצאת נגדם.

רוברט סטור (Storr), טוען שבהיפרדה מהאטריבוטים הנשיים, קאלו הורגת את המוזה של ריברה. את הפנטזיה הגברית על נשיות. היא זזה מהצל של ריברה ומכריזה על עצמה כאמנית בזכות עצמה.¹³ ראוי להוסיף שבשנת 1939 נסעה קאלו לפריז, שם ארגן אנדריי ברטון (Breton) את השתתפותה בתערוכת הסוריאליסטים. בשנת 1940 הציגה קאלו שתי תערוכות במקסיקו ובניו-יורק. כך שהיסוד הגברי אותו מבליטה קאלו, יכול להתפרש בהקשר הביוגרפי כהצהרה על כניסתה לעולם האמנות הנשלט על-ידי גברים, וכאקט שמצהיר "אני לובשת לא רק מכנסיים, אלא חליפה גברית", שהיא לבוש העוטה את כל הגוף ולא רק את חלקו התחתון. החליפה, נחשבת לתלבושת ייצוגית, ובהיותה חליפתו של ריברה, (כפי שמניחים החוקרים), יש בהצהרה זו ערך מוסף.

באמצעות הדימוי שלה כאישה הלבושה בחליפת גבר, אפשר שקאלו מצהירה שהיא מזדהה, או מבקשת להזדהות עם ריברה. כדאי לציין שקאלו הצהירה כי "טעם חייה הוא האהבה לדייגו וטעם חייו של דייגו הוא הציור".¹⁴ המודעות לתיסכול ולא-השיוויון שבמשוואה זו חייב אותה לשנות את האגף שלה במשוואה. אי אפשר להתעלם מכך שהתסרוקת אותה אימצה לעצמה, לאחר גזיזת שערותיה. מזכירה את זו של ריברה (תמונה 6), מה שמצביע אולי על הרצון להידמות לא לגבר בכלל, אלא על רצונה להידמות לריברה. אקט ההתחפשות יכול להצביע על הרצון של המתחפש להפנים משהו מאישיותו של זה שמחקים אותו. במקרה של קאלו, ההתחפשות יכולה איפוא להקרא כרצון להדמות לריברה, משום היותו הן גבר והן אמן. אולי מובלעת בכך התשוקה למצוא, כמוהו, את טעם החיים בציור, ובכך להשתחרר מהכאב הכרוך בלהיות אשת ריברה ואמנית, בעולם שנשלט על-ידי גברים.

על פי טענתה של סימון דה בובואר (De-Beauvoir), בדבריה על המיתוסים הרווחים ביחסי נשים-גברים, קורה לעיתים שהאישה, ככל הנדכאים, מטשטשת במכוון את דמותה, כפי שהיא נתפסת בעיני אחרים, וכי החל מגיל ההתבגרות ואילך מלמדים את האישה לשקר לגברים, להתחכם להם ולהערים עליהם.¹⁵ אפשר לקרוא את האקט הכפול של גזיזת השיער ולבישת החליפה כהתוודות על העמדת פנים שבאה לרצות את הגבר שלה ועל כך שמצב זה עתיד מעתה להשתנות.

קשרי הגומלין בין הדימוי למילה ביצירה **דיוקן עצמי בשיער גזוז** מורכבים, ועם זאת מהווים שתי אבני-יסוד ביצירה, אשר לא ניתן לנתקם זה מזו. היחס בין שני המרכיבים הללו הוא כיחס בין שני איברים המזינים זה את זה. הדימוי והמילה, בהיותם דרים בכפיפה אחת ביצירה, מעצימים האחד את השני,

הקריאה שהבאתי מושפעת, ללא ספק, מהמהפיכה הפמיניסטית שהתחוללה בשנות השבעים של המאה העשרים, ואשר בעקבותיה חלו תמורות במעמדה של האישה וביחסי הכוחות בין המינים. הכתיבה הבקורתית המתייחסת ל**דיוקן עצמי בשיער גזוז** מדגישה את הזהות הדו-מינית של קאלו ומחמיצה, לדעתי, את המסרים המחאתיים שביצירה.

מתוך הביוגרפיה שלה ומתוך ההתפתחויות שחלו בחייה, ובעיקר בקריירה האמנותית שלה, אני מסיקה שהאקט אותו מציגה קאלו ומתעדת ביצירה הוא מפנה בחייה. כאמור, שש שנים קודם לכן, גזזה קאלו את שערותיה, אלא שאז לא ראתה לנכון לתעד את המעשה בציור. אני נוטה לקבל את פרשנות החוקרים שראו במעשה ההוא תגובה של כעס על הרומן שניהלו ריברה ואחותה כריסטינה. בנוסף, יש מקום לשער שגזיזת השיער נבעה מכאב ומרצון לפגוע ולהעניש את עצמה. משום כך לדעתי, אקט גזיזת השיער הקודם לא זכה לייצוג חזותי בגלל שהיה בו ביטוי של חולשה. סקירת יצירותיה של קאלו באופן מעמיק מגלה שלמרות שקאלו מציגה עצמה בסיטואציות אינטימיות שיכולות להתקבל כמבטאות

חולשה, אין הדבר כך. אני מוצאת שדווקא ביצירותיה האישיות ביותר היא משדרת עמידה איתנה ואולי אף הירואית. כך גם ביצירה הנוכחית.

חיזוק נוסף למסקנה שהיצירה מבטאת מפנה בחייה, נובע מהעובדה שקאלו משתפת את הצופה בתהליך עצמו. היא אינה מיוצגת לאחר מעשה, אלא בעיצומו, היא מקפידה את הרגע לאחר גזיזת הצמה המצויה עדיין במספריים. דבר זה יכול להעיד על הרצון לבטא את תהליך הטרנספורמציה שלכאורה סממניו חיצוניים, אך הוא מצביע על שינויים פנימיים רדיקליים.

התחפושת הגברית, או ההתחפשות לריברה, מקבלת ממד של התרסה ונקיטת עמדה, דווקא בגלל העמדת הדימוי והשיר על אותו מצע. קאלו, המפנה עורף לתכתיבים שנכנעה להם, משילה מעליה את דמות הטיחואנה, שאף היא היתה תחפושת, ומכריזה על עצמה כיישות עצמאית שיכולה לבחור את מינה ולו גם לכאורה. אמנם, הכרזת העצמאות שלה היא זמנית, שכן שנה לאחר מכן היא שבה ונישאת לריברה ומתיעוד דיוקנה אנו למדים על חזרה לדפוסי האופנה הטיחואנית. עדיין יש, לדעתי, מקום לראות ביצירה ביטוי להתקוממות. קאלו שוברת את כללי המשחק לפיהם נהגה עד כה ורומזת כי השינוי החיצוני משקף עמדה חדשה.

הערות ומראי-מקום

¹ ראה: A., Ketteenmann, Frida Kahlo, 1907-1954 Pain and Passion, Taschen, Germany, 2000, p. 55.

² ראה: H., Herrera, "Beauty and the Beast: Frida Kahlo & Diego Rivera", In: Significant Others, Creativity and Intimate Partnership, London, Thames and Hudson, 1993, p. 124.

³ שם.

⁴ .. ראה: H., Herrera, "Frida Kahlo: The Palette, the Pain, and the Painter", Artforum, 21, 1983, p. 63. וגם: Warnham, Dreaming With his Eyes Open : A Life of Diego Rivera. Berklay and Los Angeles University of California Press, 1998, p. 270.

⁵ "הקול הגברי" יכול להמיר את "המבט הגברי". התייחסות למבט הגברי בהקשר ליצירותיה של קאלו ראה:

L., Cray- Ortega, Representation of the self : Problems of Image and Identity in the Self-Portraits of Frida Kahlo, University of Pittsburgh, Pittsburgh, 1997, p. 78-83.

⁶ החוקרים ובראשם היידן הררה, שכתבה את הביוגרפיה על קאלו, מציינים את הקשר הסיבתי בין גירושיה

מריברה לבין גזיזת השיער. ראה: H., Hererra, Frida: A Biography, New-York, 1983, p.285.

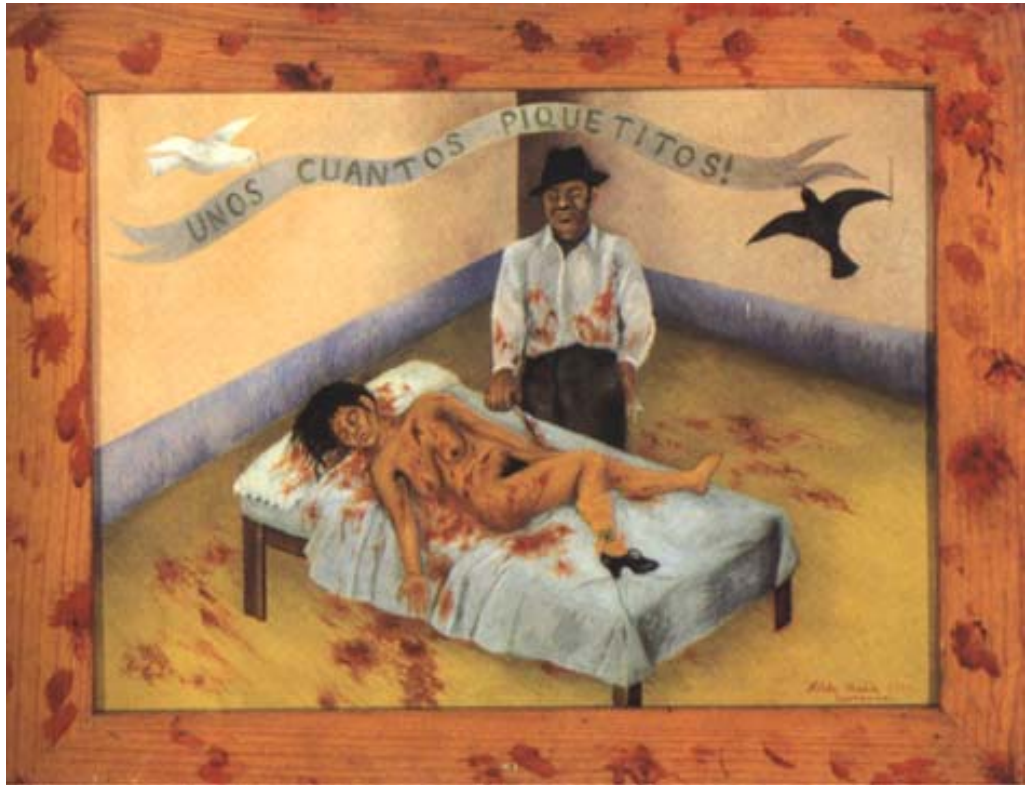
וגם: G., Ankory, Imagining Her Selves, Greenwood Press, London, 2002, p. 175.

-
7. החוקרים מסתמכים על הרומנים שקאלו ניהלה עם נשים. ראה : אורטגה, 1997, עמ' 107.
- 8 החוקרת גנית אנקורי, הקדישה פרק בספרה ל"עצמי האנדרוגני" של קאלו ראה : אנקורי, 2002, עמ' 175-187.
- 9 על מנת להראות שהזהות המינית של קאלו לא היתה חד-משמעית מלכתחילה, מביאה אנקורי ציטוטים מפי חברי ילדות של קאלו המעידים שהיתה tom-boy , וכי נהגה להשתתף בפעילויות כמו : כדורגל, האבקות ואיגרוף, שנחשבו בלתי מהוגנות לנערות מקסיקניות בשנות העשרים של המאה. ראה : אנקורי, 2002, עמ' 175.
- 10 ראה : D., Rivera, My Art, My Life, The Citadel Press, New-York, 1960, p. 169.
- 11 ראה : R., Block, and L., Hoffman-Jeep, "Fashioning National identity", Women's Art Journal, Fall 1998, Winter 1999, no 17, pp. 8-12.
- 12 ראה : אורטגה, 1997, עמ' 104 .
- 13 ראה : אנקורי, 2002, עמ' 176.
- 14 ראה : א. קטנמן, 2000, עמ' 38.
- 15 ראה : סימון, דה-בובואר, המין השני, תל-אביב, עמוד 351.

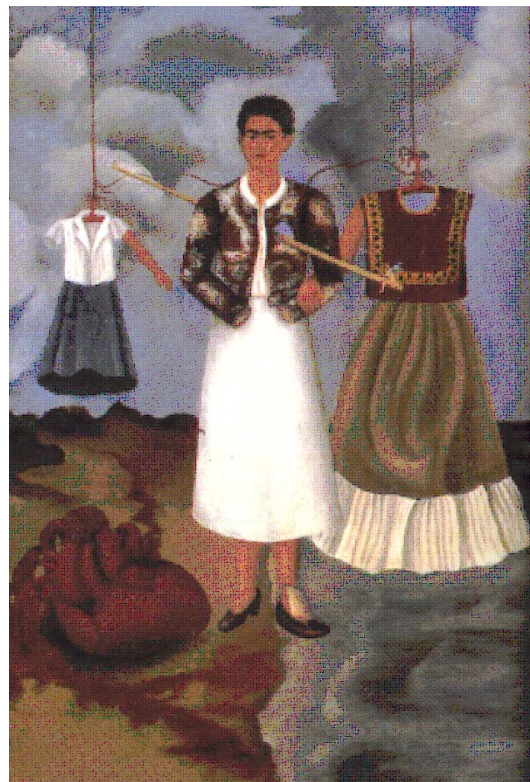
תמונות



תמונה 1: פרידה קאלו, **דיוקן עצמי בשיער גוזז**, 1940, שמן על בד, אוסף מוזיאון לאמנות מודרנית, ניו-יורק.



תמונה 2, פרידה קאלו, **רק כמה צביטות קטנות**, 1935, שמן על לוח מתכת, אוסף אולמדו, מקסיקו-סיטי.



תמונה 3: פרידה קאלו, **הלב, או זכרון**, 1937, שמן על לוח מתכת, אוסף פטיטז'אן, פריז.



תמונה 4: גווילרמו קאלו, צילום משפחתי, 1926.



תמונה 5: דייגו ריברה, עירום של דולורס אולמדו, 1930, ליטוגרפיה, אוסף אולמדו, מקסיקו-סיטי.



תמונה 6: פרידה קאלו. דיוקן דייגו ריברה, 1937, שמן על עץ, אוסף גלמן, מקסיקו-סיטי.