

**גן העדן האבוד: פנטזיה ופנטורליה –
aicrorot mayinikot b'amanot ha-zefutit
b'shalohi ha-maha ha-19**

גָּל וּנוֹתְרָה *

אחד הנושאים הפופולריים באמנות הצרפתית בעשורים האחרונים של המאה ה-19, נושא שעורר עניין רב בקרב אנשי המעדן הבורגני, התמקד ביצוגים חזותיים של

aicrorot mayinikot b'chadroh
at yeldehan. Achat horogmato
hemizgrot hia hizirah ap
yelz shel hog merle (Merle, 1865-1881
b'kirov, hamtaraat Cperiyah
atzirah shmayinika b'bayita
(hamona mas' 1).¹

hadobdeneim hamtoareim
ma'achorih, csmel legen ha-uhn,
hemgolam behaneka ha-aimiha,
meshatlicim b'hallel habiti
haganim, ha-mid, ba-amutzot
cisaa ha-uzn hemgolaf v'hishida
hanah baruk u'l mazba
habbeli hemshofr shel
ha'am azurah. Shiloton shel
aimhot cperiot mosorot



תמונה מס' 1

* המחלקה להיסטוריה ותאוריה, באלאן.

האימהות הכהפרית באמנות החזותית,⁵ בראשית המאה ה-19 שבו אמנים לתראר את הנושא בהשכלה כתביהם של רוסו ושל הוגים אחרים שפעלו בשלבי המאה ה-18;⁶ ההוגים האלה יצאו נגד מוסר ההנאה בשכר והדרשו את האימהות "הטבעית" המגולמת באימהות אלה.⁷ העניין באיכרים גבר והלך אחריו מהפכת 1848, שהש恵בה את בני המעמדות הנמוכים לסדר היום החברתי, הפליטי והאמנותי. באותה העת תוארו האיכרים העובדים או הגנים מעמל יומם ביצירות שונות, כמו שעולה מרבבות מיצירותיו של הנטודיליסט ז'אן-פרנסואה מיל (Millet, 1814-1875), ששילב ביצירותיו בין עובודה ופנאית, וכך תרם לתפיסת האידיאלית של חיי החקלאות ואינטינקטיבית, יציגיה החזותיים מעידים על קשרי גומלין חזקים בין אידיאולוגיות חברתיות, כלכליות ותרבותיות משלימות, והוא אחת הפעולות המרכזיות המשפיעות על עיצוב התפיסות של מגדר וניהול הגוף כביטוי ישיר לתרבות ולחברה שבה היא נעשית.⁸ בה בעת, בדיקת מצבם הכלכלי של האיכרים בשלבי המאה ה-19 מעלה תמונה מעניינת, הנוגעת לסוגיות הקשר בין היציגים האמנויות ובין המיצאות עצמה, שכן אחרי שנים שגשוג כלכלי, הידדר מצב האיכרים ברבע האחרון של המאה בעקבות התהוושות התיעוש, ורבים מהם נאלצו לנטרש משלהי שנות ה-1880 ועד סוף המאה, בחזרה רוב הציריים להימנע מחיור הנודדות הכהפרית, והמשיכו לתאר בנוטalgיה את האיכרות השלות המיניקות את ילדיין בחרוזות.



תמונה מס' 2

מהסוג זהה קסמה לב הכרוגנים הצרפתיים, שהיטיבו לזכור את המהפהכה הפולטרית של 1848, והפכה את התיאורים הללו למוצר מבקש, מצחיה מאד גם באנגליה, איטליה, הולנד וגרמניה בעשורם האחרון של המאה ה-19 ואף בראשית המאה ה-20.⁹

לכארה אפשר לראות בייצוגים האלה שיקוף של מציאות קיימת, שכן תיאורי ההנאה הכהפרית תאמו במידה רבה את דפוסי החיים האיכרים, שהתנהלו בצורה קהילתית במרחבי החקלאות כדוגמת שנראה בהמשך. ואולם, "טבחיות" זו רואיה לבחינה מדויקת משנה היבטים. ראשית, אף שהතנקה האימהות נדרמת לכארה בפועלה ביוLOGIA וAINSTINKTIV, יציגיה החזותיים מעידים על קשרי גומלין חזקים בין המרכזיות המשפיעות על עיצוב התפיסות של מגדר וניהול הגוף כביטוי ישיר לתרבות ולחברה שבה היא נעשית.¹⁰ בה בעת, בדיקת מצבם הכלכלי של האיכרים בשלבי המאה ה-19 מעלה תמונה מעניינת, הנוגעת לסוגיות הקשר בין היציגים האמנויות ובין המיצאות עצמה, שכן אחרי שנים שגשוג כלכלי, הידדר מצב האיכרים ברבע האחרון של המאה בעקבות התהוושות התיעוש, ורבים מהם נאלצו לנטרש משלהי שנות ה-1880 ועד סוף המאה, בחזרה רוב הציריים להימנע מחיור הנודדות הכהפרית, והמשיכו לתאר בנוטalgיה את האיכרות השלות המיניקות את ילדיין בחרוזות.

המאמר הזה יבחן את היציגים הנוטalgיים של האיכרות המיניקות באמנות הצרפתית של שלהי המאה ה-19, תוך כדי ניתוח לבאר את הפופולריות הרובה של הרימייז הזה. לשם כך אעסוק תחילת בהתבססות הסכמה האיקונוגרפיה המקובלת לטיור הנושא בשנים 1860-1880, תוך כדי דיוון במצב האיכרים באותו העת. לאחר מכן אבחן את השינויים במעמד האיכרים ברבע האחרון של המאה, ואסים בדיוון כמה אמנים שנמנעו מייצוג המיצאות המשנה והמשיכו לתאר את הנושא בפסטורליות ניכרת, כביטוי לפנטזיה ולמשמעות נפש לעידן אבוד של פוריות ושלום.

שלווה ובוריות – איכרות מיניקות בשדות מאמצע שנות ה-19 עד ראשית שנות ה-20 של המאה ה-19

המשיכה לתיאורי אימהות שלמות ממעמד האיכרים עלתה באמנות הצרפתית כבר במאה ה-17, שכיה התקמקדו כמה אמנים בחויהם הפושים של האיכרים ובמשפחות ה Hodokha המאפיינית אותם.¹¹ אף שבמאה ה-18 ירדה קרןן של

השניה (1852-1870). ואכן, בעקבות החלטת היצירה בקרבת הציבור הפריסאי הפיז אותה ברtron כליתוגרפיה ב-1886, ואף ציירה בגרסה נוספת באותה שנה, גוסה שהזגה בתערוכה העולמית בפריז ב-1900.¹⁴

לכארה, תיאורי האיכרים המיניקות מחוץ לבתיהן שיקפו בדרך ישרה את ההבדלים המודרניים בחברה הצרפתית, שאפשרו לנשות המעמדות הנמוכים להניך בספרה הציבורית, לעומת נשות הבורגנות שנמנעו מלעות זאת. אבל למרות הנכונות של קביעה זו, לכחירה בתיאור התנקה במוחב הציבור יש כמה השובות הנוגעות לחיי האיכרים במאה ה-19. ראשית, יש הבדלים מוחותיים בין הגדרת המרחב הפרטני והמרחב הציבורי בעיר ובכפר. בעוד שבעיר החלוקה בין שני המרחבים האלה ברורה יותר, ומשתקפת יישורות בהנקה בכית מול הנהקה ברחוב, המיעידה על היידר בית ולפיכך על עוני וחיה נוירות – הרי שחלוקת מרachiיה המחייבת בכרה היהת שונה לחולוטין בסוגה ובהשלכותיה על חייו היום יום. המרחב הפרטני בכרה כלל את הבית ואת הגינה המקיפה אותו, ואילו המרחב הציבורי כלל את כל האזורים שਮוקם לצד הבית: סביבות הכפר, באර המים, הנهر, השדות, והשוק שבו מכדו האיכרים את מרכולתם.¹⁵ אבל חי הכפר טשטשו צירויות הרוכנות בשדה לאור המשמש העולה, ללא ילדים כל ועקר.¹⁶ אבל אף שטייר שתי האיכרות המתבוננות בשלווה באמיניקה מוציר בבירור את חלקה הימני של יצירת הרמן, הרי שבונה מעמידו נמנע ברtron מתאזר גברים והתמקד בעולם הנשי של העבודה. בחירה זו הדגישה את נשיותן של האיכרות הפוריות ואת חיבונן העמוק והשלם לעולם הטבע, המונדר במהותו לעולם התרבות העדוני הפריסאי, אותו עולם שהתહב עמוקות מהיצירה.

במאמר שסקר את התערוכה בסלון של 1865 ויפורסם באותו דה אן בראותה שנה הוכרה יצירותו של ברtron בהערכתה ניכרת, ואף לוויתה בתחריט של הצייר.¹⁷ המחבר טען כי מדובר באמן כישרוני, שמציליח מאור בצדך, מן המתואר בפסטורליות ניכרת את העבודה באוויר הפתוח. הוא שיבח את הצבעים העדינים המתארים את אוור הדמדומים ביום הקיץ החם שהגע ל凱旋, וטען כי הם מאפזרים לצופה להריח את האויר הנקי של הכפר. לדבריו: "כשהוא משלב פווט רבע מציאות רכה הוא מגיע לתוצאה שהיא חגיגה לעיניים ואושור לב [...] הן [האיכרות] נוצרו למען הנוף והנוף נוצר למעןן". לסיום הוסיף המחבר כי זו היצירה השלמה והטובה ביותר שכרטון הציג עד כה: "הכל הרמוני ושולו ביצירה זו".¹⁸ הביבורת

הוגש על הממד הקהילתי והמשפחתי של חי הכפר עליה או ביתר שאת ברבות מיצירותיו של האמן הצרפתי המצליח ז'יל ברtron (1827-1906) מאמצע העשור השביעי של המאה ה-19 ואילך, כמו שעולה מהיצירה תום היממה מס' 1865, שהזגה בסלון הפריסאי באותה שנה (תמונה מס' 2).

היצירה מתארת קבוצת איכרים בשדות היהת עיריה מעובדים, המוקפות בערמות שחת המיעידות על התקדמות בעבודת השדה. משמאלי ישבת אם צעירה ומינקה את תינוקה, ולצדיה יושבת נערה צעירה המכיתה בה בעניין. אף שלא ידוע אם הכיר ברtron את הרמן, שבילה את חייו בילד, צפון צרפת,¹⁹ אפשר להניח במידה רבה של ודאות כי הוא הכיר את דיש של קולזה במשור של ליל, שכן ב-1861 – השנה שבה הוצגה בסלון הפריסאי – השתתף גם ברtron עצמו בסלון, ואולי הושפע מטייאוד המנוח והנקה בשדות בזמן שצייר את התנקה ההפראית ארבע שנים לאחר מכן. יתרה מזאת, ממשר הסוקר את סלון 1861, שפודסם בכתב העת החשוב גזז דה בז ארכ (Gazette des beaux-arts) באותה שנה, עולה כי ברtron הציג צירויות הרוכנות בשדה לאור המשמש העולה, ללא ילדים כל ועקר.²⁰ אבל אף שתיאור שתי האיכרות המתבוננות בשלווה באמיניקה מוציר בבירור את חלקה הימני של יצירת הרמן, הרי שבונה מעמידו נמנע ברtron מתאזר גברים והתמקד בעולם הנשי של העבודה. בחירה זו הדגישה את נשיותן של האיכרות הפוריות ואת חיבונן העמוק והשלם לעולם הטבע, המונדר במהותו לעולם התרבות העדוני הפריסאי, אותו עולם שהתહב עמוקות מהיצירה.

במאמר שסקר את התערוכה בסלון של 1865 ויפורסם באותו דה אן בראותה שנה הוכרה יצירותו של ברtron בהערכתה ניכרת, ואף לוויתה בתחריט של הצייר.²¹ המחבר טען כי מדובר באמן כישרוני, שמציליח מאור בצדך, מן המתואר בפסטורליות ניכרת את העבודה באוויר הפתוח. הוא שיבח את הצבעים העדינים המתארים את אוור הדמדומים ביום הקיץ החם שהגע ל凱旋, וטען כי הם מאפזרים לצופה להריח את האויר הנקי של הכפר. לדבריו: "כשהוא משלב פווט רבע עם מציאות רכה הוא מגיע לתוצאה שהיא חגיגה לעיניים ואושר לב [...] הן [האיכרות] נוצרו למען הנוף והנוף נוצר למעןן". לסיום הוסיף המחבר כי זו היצירה השלמה והטובה ביותר שכרטון הציג עד כה: "הכל הרמוני ושולו ביצירה זו".²² הביבורת ה;zאת שיקפה הטיב התפיסה שראתה בהנקה ההפראית פועליה טבעית והרומנטית; הפעולה הזאת ביטה בגלי את אוושם של הבורגנים הפריסאים, ששמהו לראות את איכריםם שלולים ופוריים. שלוויתה של האיכרה הנהה הפקיתה את חרדיותיהם של הבורגנים מפני מफוכות חברתיות כדוגמת מהפכה הפולטרית של 1848; היא שמרה על אשליית האושר והספיק של בני מעמד האיכרים בתקופת האימפריה

היצירה הוא מנוחת האיכרים מעמל יומם, כמו שמעיד שם. היצירה מתארת כבוצעה של איכרים הנחים בשיפולי השודות מתחת לעץ, לצד כל אכילה ושתיה ולס מזון, שכיביניהם יושכת אם צערה המיניקה את תינוקה, מבטה רך ואוחב. נושא השינה עליה במחצית השניה של המאה ה-19 ביצירות אמנות רבות כחלק מהענין המדעי בשינה ממשית התקופה זו.²³ אבל כתיאורי האיכרים הגנים התלווה לשינה שימושת נספפת, שכן לצד הדגשת חיים הנעים והשלוים, העידה שנות העמוקה על עמלם הקשה בשודות. ואכן, הדגשת האם המיניקה הממוקמת במרכזו הקומפוזיציה הפירמידלית היא עדות נספפת למלעת העברודה; בעוד עמיתה נחים, היא מושיכת להזין את תינוקה בלבד לאות, באחבה וברכות; היא ציר מרכדי בקבוצת הננה.

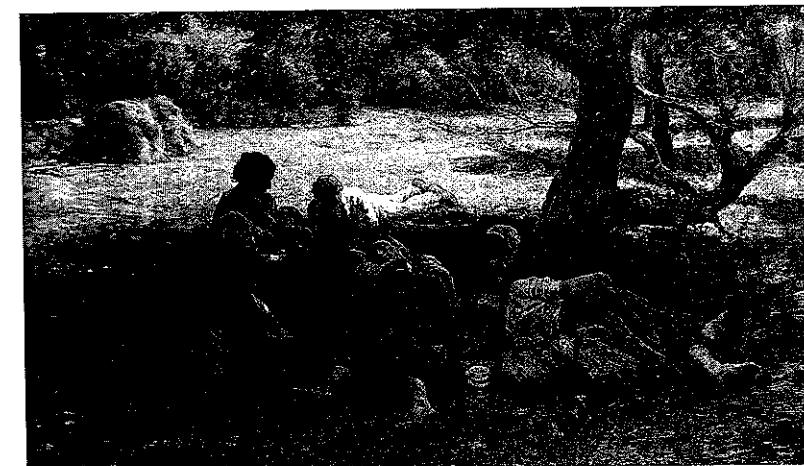
סובו של החלום

ואולם, תיאור ההנקה הפסטורלי ביצירותו של ברטן לא שיקף את מצב האיכרים ברפובליקה השלישי, שנוסדה בתום המלחמה הפרנסko פרוסית (1870-1871). בתקופה זו התעורר מצבם הכלכלי בעקבות המיכון הגובר של החקלאות ויבוא חומרי גלם והמזון, שנרכשו במידה מסוימת זרות.²⁴ ואכן, בעוד שבמחצית הראשונה של המאה ה-19 הייתה הפרידה ברורה בין התעשייה ובין החקלאות, ופועליה התעשייתיה היו מיעוט ביחס למספר החקלאים, בעשורים האחרונים של המאה ה-19 הטרפו איכרים רבים לבני מעמד הפעלים והמיירו את עברות האדמה בעבודות תעשייתיות. מוגמה זו בלטה במיוחד בברטן האוטונן של המאה ה-19, אחד התרומות במלחמות הפרנסko-פרוסית, שבה החל בצרפת תיושר ניכר בניסיון להתחรอง במכניזציה ובמודרניזציה של החקלאות האנגלית ובגרמניה, וכך להסביר את המודינה לחיקת הזירה הכלכלית והפוליטית באירופה. לפיכך איחדו בתי החוץ הגROL'IMS עובדים מכמה סוגים, ובלעו לקרובם איכרים ואומנים זעירים רבים שנאלצו לנטרש את עיסוקיהם הקודמים בשלל למצוא פרנסה. המיכון הגובר של עברות האדמה בשנים האלה גם אימם להעלים את עבדות השדה המסורתית והעצים את האבטלה של בני מעמד האיכרים, שנאלצו להגר לערים בחיפוש אחר מקור פרנסה חלופי.²⁵ בשלהי המאה ה-19 נשאו רק כשביעית מהאיכרים בכפר שנולדו בו.²⁶

ואכן, בה בעת עם המסורת של תיאורי האיכרות השלות המיניקות את ילדיהם באושר בשודות, בשנות ה-80 של המאה ה-19 החלו כמה אמנים לקשור בין ההנקה הכנסייה ובין מצבם המידדר של האיכרים. המאפיינים האלה עולים במרומז בתתשלום לקזרים, יצירה מ-1882 של לאון לרמייט (Lhermitte, 1844-1925), שהוצגה באותה שנה בסלון הפריסאי (תמונה מס' 21).²⁷

האדרת העברודה החקלאית. אף שנושא העברודה החל לעלות כבר בימי שלטונו של לואי-פיליפ (Louis-Philippe, 1773-1850), מלך בצדפת מ-1830 עד 1848¹⁸, הוא היה לנושא מקובל באמנות הצרפתית בתקופת האימפריה השנייה כביטוי לערכי הבוגנות המתחזקת של התקופה. העברודה נתפסה כמקור לבראות, מוסר, סיפוק אישי והצלחה חברתית, וככינוי מובהק לתרומות החברתיות והכלכליות של אוחזי צרפת מכל המעמדות למדינות.¹⁹ אף שchalك מפריחת הנושא תוארו גם העובדים בעיר, התמקדו רוב היצירות בעברודה הכנסייה והחקלאית. הדגש הזה שיקף את המציגות בצרפת: עד כינון הרפובליקה השלישי ב-1871 היו שני שלישים מהאוכלוסייה הכנסייה כפרים ורובם איכרים. יתר על כן, עד אותה התקופה הם ייצרו את רוב חומרי הגוף הנחוצים למدينة: הם הצמידו יבולם של פירות, ירקות וחיטה, גידלו פרות וכבשים לשם מכירתבשר וחלב וגידלו כותנה לייצור בדים.²⁰ לפיכך, הם תוארו בהדרגה ניכרת ביצירות אמנות רבות שנעשו בעשורים האחרונים אלה; היצירות תיארו בנוסטלギה את עברות האדמה והזיכרו לבוגנים העודנים את הערכיהם המסותתיים של העברודה, הבית, המשפה והאדמה בעידן של תעיווש וירידה בילדות.²¹

תפיסה זו עוללה בבירור מיצירתו של ברטן, מנווזת ה策רים (הסיסטה) מ-1878-1879, שקיבלה שכחים כאשר הוצגה בתערוכה העולמית בפריס באותה שנה (תמונה מס' 3).²² אף שערכות השחת המתוארות משמאל מעידות על עבודה השדה, נושא



תמונה מס' 3

קדימה בחומר מעש; לצדיו יושבת אישה צעירה העוטה בגדים פשוטים ונועלת כפכפי עין, מיניקה את זינוקה. אף שהיא מהויקה ברכות את ראשו בידיה המינית היא מטה את ראה לאחור בשביל להבטה, הsofar את המטעבות שקיבל מעטיקו תמורת עובdotו. מאחוריו עומדים שני איכרים, נספסים המתוחים לקבל את שכרם מבעל הארץ המתואר מימין. איש מהם אינו מביט באישה המינית, וכן נותנים לה פרטיות, ובה בעת מעמידים על שכיחות ההנקה בציור בקרב נשות הכהר.

לדרミט נולד במוֹן-סְן-פֵּר (Mont-Saint-Père) בחבל פיקדייה שבצרפת צרפת, ורכש את השכלה האמנותית באקול דה בו אָר (École des Beaux-Arts) בפריס בשנים 1863–1866. אף שהציירות הראשונות שהציג בסלון ב-1866 תיארו טבע רומי, באותה שנה הוא אייר שני ספרים שעסקו בינוי הכהר ובעבודות השדה.³² הנושא הזה המשיך להעסיקו עד מותו, ובמהרה התפרסם כצייר איכרים בהשפעה של אמני אסכולת ברבייזון (Ecole de Barbizon) וז'יל ברטן.³³ בפברואר 1876 נישא לרמייט לבת דודתו הלוואי גודר (Goudard), ובינוואר 1877 נולד בנים הראשון ובניו בין ביתו בכפר ובין פריס ולונדון.³⁴ באוקטובר 1881 נולד שארל, בנם השני, ובשלחי אותה שנה הוא החל לעבוד על היצירה התשלום לקוזרים, שצורה בסמוך לכפר הולדרטו כמו רבות מיצירותיו.³⁵

ליצירה גROLת ממדים זו קרמו רישומי הכהנה רבים: מקצתם מתמקרים בתינוק, וمعدים על כך שהוא צייר מהתבוננות במצוות,³⁶ בעוד שיתיר מתארים את הקומפוזיציה של היצירה כולה.³⁷ ואולם, בעוד שהרישומים האלה מתארים את האם המיניקה בישיבה חזיתית החושפת את שדייה, ביצירה הסופית בחר לרמייט לתארה מהגב. בחירה זו משנה את המוקד הקומפוזיציוני והריעוני של היצירה המקורית, שהרגישה במקור את האימהות וההנקה, והופכת לתיאור התשלום לקוזרים. שינוי תנוחת האם מקנה לה פרטיות מפני המתבונן, אך בה בעת מורם יחוּש באמת האנטימית של יצירה זו. הכל ביה, אנושי, כפרי, ספונטי, האיכרים המתוגדים בו הם איכרים בגוף ובנפש, בברים ובמעשים, והסבירה שכם נעים היא סביצה כפרית אמיתית [...]. הקומפוזיציה טבעית [...]. איש חיים אינו מzier בירוק כהה כמו ארון לדמייט [...]. מבין האמנים החיים אני מאמין כי לו ציפוי העתיד המושך ביתר.³⁸

הבחירה בנוסא התשלום לקוזרים נראית חריגה במידה רבה לעומת האיכרים המאוישים בשודותיהם שתיארו ברטון ועמייו בשני העשוריים הקודמים, שכן היא מעידה כי איכריו של לרמייט אינם בעלייה של התבואה הנערמת מימין, אלא פועלם המעבדים את השdots תמורת שכר. ואכן, אף שאחרי המהפהча הזרפתית



תמונה מס' 4

מיד לאחר הופעתה קיבלה היצירה אזכור ותשודות ממבקרי האמנות, שטענו כי זו אחת היצירות הטובות בתערוכה: "אם חבר השופטים לא יתון מדליה לייצרתו הנפלאה של מר לרמייט, חבר השופטים יעשה טעות [...] הצעבים בהרים, נקיים, אמיתיים [...] זה ריאליום יפה".²⁸ דוב המבקרים ציינו לשבה את סגנוןיה של היצירה, את צבעיה ואת הקומפוזיציה שלה, ושיבו את הריאליום שלה:²⁹

זהו יצירתו של אדם ישר [...], של אמן המתאים למשאלתי [...]. מי שנולד בכפר יחוּש באמת האנטימית של יצירה זו. הכל ביה, אנושי, כפרי, ספונטי, האיכרים המתוגדים בו הם איכרים בגוף ובנפש, בברים ובמעשים, והסבירה שכם נעים היא סביצה כפרית אמיתית [...]. הקומפוזיציה טבעית [...]. איש חיים אינו מzier בירוק כהה כמו ארון לדמייט [...]. מבין האמנים החיים אני מאמין כי לו ציפוי העתיד המושך ביתר.³⁰

אחד המבקרים אף חתיר את לרמייט כ"משיח", והוא הפך בין לילה לאמן מפורסם מוערך לאחר שהמדינה רכשה את היצירה ביום הראשון להציגתה.³¹

היצירה מתארת קבוצה של איכרים שישים מעתותם וכאו להזוותו של בעל השdots כדי לקבל את שכרם. משמאלו יושב איכר בעל זקן, מחזק מגל גודל ובוהה

אחד האנשים שכיקרו בסלון הפריסאי של 1882 והתלהבו מיצירותו של לרמייט היה ידיין הקורוב, האמן ז'אן שאREL קוז (Cazin, 1841-1901). במכבת מאוגוסט 1882 הביע קוז את הערכתו לצירתו של ידיין, אף צירף למכתב דרישם קטן של התשלום לקוצרים לצד ציור של ברטן.⁴⁴ בין יצירותיהם אכן נחלו זו ובין שלא, אין ספק כי קוז רצה להציג את נקודות ההשקה בין היצירה של לרמייט ובין יצירותיו המוכרות של ברטן, שהיא גערץ על לרמייט. שש שנים לאחר מכן צייר קוז תיאור של הנקה כפרית ביצירה שכר היום הושג, שהוצגה בסלון של 1888 בהשראת יצירותו המפורסמת של ידיין (תמונה מס' 6).

קוז נולד ב-1841 בצפון צרפת, בעיירה סאמר (Samer) שבאזור פה-דה-קאליה (Pas-de-Calais), לא וחוק מלגניה. מאוחר שmailtoו אהב לציר, קיווה אביו הדופא בתקילה שבנו ימשיך אחריו באותו העיסוק, אבל הסכים שלימוד אמננות, וקוז נסע ב-1863 לפריס כדי ללימוד אצל המורה שלימדר אז גם את לרמייט.⁴⁵



תמונה מס' 6

הלאימה המדינה את החקלאות החקלאיות שהשתיכו בעבר לכנסייה ולבני מעמד האצולה, בשנות ה-50 של המאה ה-19 נאלצו איכרים רבים למכור אותן לבורגנים עירוניים או לבני אחזקות גROLIOT, שכן מצבם הכלכלי לרוב לא אפשר להם לעבד את הקרקע בעצמם.³⁹ עם זאת, היצירה יוצרת הרגשה של שלווה ומתחעדת מציאות קיימת בלא ביקורת. האיכר הוזען הבואה קדימה בחוטר מעש, שתואר ב ביקורתו של דה פורקו כסמל ל"פטילום האיכרי", מיצג קבלה והשלמה עם הסדר החברתי הקיימים, כמו שאר הדמויות עושות. בדומה לתיאורי האיכרות של ברטן (תמונה מס' 2-3), נוכחות האם בחווה מرمזת על שותפותה המלאה בעבודת השדות. אבל בה בעת, היא מייצגת את הולמת דור המשך, ולפיכך משמרת את יהסי המעמדות המתוירים ביצירה. צבעי בגדיה, היוצרים הר לאלה של מריה, מזכירים גם את צבעי דגל הט裏קולור, וכך הופכים אותה לייצוג סמלי וככליל שיל האימהות הכנסיות, שעובדות, يولדות, מניניות ודואגות לבני משפחותיהן ובעקיפין גם לארצן. מרכזיותה בקומפוזיציה מעידה על החיבור בין הנקה לעובודה. כשם שהగברים מרווחים את להם מעבודות השדה, כך היא ממלאת את מטלותיה האימהיות ומגדלתدور נוסף של איכרים המעבד את אדמות צרפת. אפשר לשער כי זו הייתה הסיבה המרכזית לאחדה הרבה שכחה התקבלה היצירה התשלום לקוצרים בקרב מבקרי האמנות, שכן שלוחות האיכרים המקבלים את שכרם מבני הקרקע נתנה משנה תוקף לסדר החברתי המקבול.

ואכן, בבחינת הביקורות הרבות שנכתבו על היצירה עולה כי מבקרי האמנות שעסוקו בתוכנה לא התייחסו כלל בביקורתו לנשא המתואר. דה פורקו אמן הסביר כי הערב ירד, הקציר נגמר ושותת התשלום לפועלים הגעה, אבל הוא תיאר באידוייציה רבה את בית החווה הנאה, בעל הגנות האדרומיים, ואף שיבח את עבוריתו הקשה ואת מעלהתו האישיות של בעל הקרקע – אותו תיאר בפריט ניכר – ואת ארכות התבואה הגדלה על אדמותו. בשתייר את האיכר הוזען היושב משמאלו הוא הוסיף: "הוא נח כשם שעבד, בלי לחשב על דבר מסווב [...]". שלימו לו, הוא שבע רצין.⁴¹ לעומת זאת, כתוב אנרי אוסי (Houssaye): "אדון לימייט היטיב לעשותה שעה שהביך בכך את ארכות העבודה. רבים האחרים שמדוים לנו את ההשפעה! למגל שהגבר הזה מחזיק על ברכיו יש ארכות גברית של הרבה".⁴² אותה טענה עלתה גם מדברי פול לורי (Leroy), שטען: "איני מכיר האדרה ארכלית יותר של העבודה".⁴³ מהביקורת האלה עוללה כי יצירתו של לרמייט נתפסה כביתיישר להادرות נשא העבודה באמנות הצרפתי, וכי סוגיות הבעלות על הקרקע לא עלתה כלל לדין. ההפק הוא והנכון: דה פורקו שיבח את חריצותו של בעל הקרקע ואת שביעיות רצונם של האיכרים הפושים, שמקבלים שכר על عملם בעלי לה�建 שמלצחים כל מחשבה נוספת.



תמונה מס' 8

הדמיון בין תנויותיהם ובין אלה של האישה המיניקה והנעורה הישנה לצד, המתוארכות בצד שמאל של התחריט והוא מ-1865, מדגיש את הביקורת החברתית העולה מיצירתו של קוזן (תמונה מס' 8). בשונה מהשלווה של האיכרים הנחות بشודותיהם ביצירתו של ברטזון, החלפה ערמת השחת בבית החווה המתוואר בבירור ברקע מבהירות כי שנותו של הגבר בטבע אינה תואזר של עבודה, אלא דזוקא של עוני ואבללה: זוג הנודדים נאלץ ללוון תחת כיפת השמים בהיעדר בית משלהם.

יתכן שהבחירה בתיאור משפחת הנודדים נבעה מארוח חיים של קוזן, אשרו ובנם, שנדרדו אף הם ברכבי אירופה בחיפוש אחר עבודה. אבל ביצירות אלה נלווה להיבט האישני פןandi ברור, המאוצר בಗלווי את גדרוי המשפחה הקדושה בדרכה למזרים. אף שביצירה זו מנען קוזן מהתיאור ההליטות שאtan עיטר את ראשיהם של יוסף, יشو ומריה, ביצירתו הרוודה למצרים מ-1877 הוא נתן לאיכרים העניים צביוןandi דתי ברור.⁵⁰ ההשילוב בין האישה המיניקה בטבע ובין בעליה היישן לצד בנווהים

השנניםatti התידדו, וקוזן אף נבחר לשמש סנדקו של שארל, בנו השני של לרמייט. מכתבייהם הרבים מעידים על יהסיהם הקרובים ועל ידידות שנמשכה כל חייהם.⁴⁶ באוטה העת החל קוזן לתאר את עברות השורה,⁴⁷ ותייר גם סצנות יומיומיות בעלות אופי דתי בולט. ב-1868 נישא קוזן לאמנית מריא גייה (Guillet), ושנה לאחר מכן נולד בנים היחיד מישל. בשנים 1869-1871 כיהן האמן כאוצר במוזיאון לאמנויות יפות בטור (Tours), ואך ניהל את בית הספר לאמנויות בעיר. בתום המלחמה ערך לונדון, פתח בה בית ספר לאמנויות שלא הצלח ונסגר במהרה את שעריו. ב-1874 נסע קוזן לשנה לאיטליה, בסופה ערך לבלגיה, ובה לימד אמנויות באנטוורפן. לאחר מכן מה שבלפריז. בשנים הבאות הציג קוזן בסלון סצנות דתיות ונתן לחן צביוןandi מודרני, ריאליסטי ויום-יום,⁴⁸ שהקנו לו שנתיים לאחר את אותן לגיון האכבוד בהוקרה על יצירותיו. אבל אחרי הצלחות האלה פרש קוזן מהסלון לתקופה ממושכת, שכבה ביקר באנגליה, פלנדריה והולנד.⁴⁹

בשובו לצרפת שב האמן לצייר את האיכרים, כמו שעולה מהיצירה הנודדת הלאים, בירזה למצרים מ-1888 בקיוב, המתארת איכר ישן על האדמה בזמן שאשתו יושבת ומחבקת את חינוכה ומבייטה בו במבט אוחב (תמונה מס' 7).



תמונה מס' 7



CASIN. — Cachez ce sein que je ne saurais voir !
Exemple de pudeur bien rare chez un terrassier.

תמונה מס' 9

אבל מיקומם של בני הוג בחק הטעב, הרחק ממקום יישוב, מבהיר כי הם אינם פועלים תעשייתים אלא כפריים נודדים, שנאלצו להמיר את עבודת האדרמה בעבודות מודמדנות בשביל להתרנס. לצד זיהוי הגבר כפועל עני ביטה המPAIR את לעגו לנוכח התיאור, וכך שיקף את המודעות לנוגאי ההנקה המקובלים בקרב נשות המעמדות הנמוכים. ואכן, בדומה לתחслов לקוצרים של לדמייט (תמונה מס' 4), גם ייצרו של קון מהתארת את ההנקה האימאית מחוץ למרחב הבית הפרט. אבל שלא כמו עמייתי, שתיארו את ההנקה בציור לצד איכרים ואיכרות נספחים והדגשו את הפן הקהילתי של העבודה האדרמה, התמקד קון בבני הוג העומדים בעצב בלבד בטבע, ונאלצים לנודר עם חפצייהם והלדים – המתוארים בחזיות לצד

הלים בירידה למזרדים מואכר בבירור תיאורים חזותיים של הנושא הרתי המוכר.⁵¹ באמצעות ההשוואה בין האיכרים המובלטים ובין המשפחה הקדושה רמו קון על קרושתם של האיכרים העניים, וכן האדריך אותם למורות עליבותם המעדית והכלכלית. אלא שהבחירה בסצנה דתית זו מעידה דווקא על יסורי האיכרים, הנדרים בארץ בחיפוש אחר עבודה שתאפשר להם לחיות בכבוד.

ביקורת דומה עולה גם מהיצירה שכר היום הושג מס' 1888 (תמונה מס' 6), שהזגה בסלון אחרי חמיש שנות הידמות. היצירה מתארת זוג כפריים העומדים בשורה בערוב היום ליד ביצה, כשגבודה הנגדית מתוארת ערום שחת ומ עבר להן ניבטים בת הכפר בנוף של פיקרדי.⁵² אף שהיה שקוועה במחשבותיה, האם מצמידה את תינוקה לשודה ומיניקה אותו כשהצאייה העליונה מורמת מעלה מעל לראש כדי לסוכך עליו מקריות הערב. בעלה עומד מולה בראש מורך ואוחז בעדרינות בשולי החזאיות כדי שלא ישפט, ולצד מונחות את חפירה ומריצה ריקה שבאזורן הוא عمل ממש היום ליבש את הביצה המתוארת ברקע. הוא מביט בעריעתו בעצב שלרגלייו מוטלים מימה ותיק כד עלוב עם חפצייהם המעתים.

בשונה מתיורי האיכרים הנודדים שציגו שנים ספורות לפני כן (ראו, למשל, תמונה מס' 7), התמקד קון ביצירה הזאת בהנקה האמהית, המוגישה את האהבה ההורית של בני מעמד האיכרים ואת חיבורם העמוק לטבע. ואולם, גם עכשווי מעמד בני הוג שונה בתכלית מזה של האיכרים השלולים שთיארו ברוטן ולרמייט, והם מייצגים את האיכרים העניים שנאלצו לנטרש את כפרם בחיפוש אחר עבודה חולופית. בשונה מהיצירה תום היממה של ברוטן מס' 2), שצורה שנייה ב-1886 ותיארה את הארכות הנחות בתום הקצץ, ביצירה שכר היום הושג תיאר קון את סופו של יום עמל נוסף בחווי המשפחה העולבה, הנאלצת לנדרד בחיפוש אחר מקור פרנסה. הבהיר בין שכר היום הושג של קון ובין תום היממה של ברוטן עולה גם משמותיהם, שכן בעוד שברטון התמקד במונוחה הנלוות לסוף יום העמל, רמו קון על הצלחתה של המשפחה הקטנה לשרוד יום נוספת למורת עוניה. ריחוקם של בני המשפחה מעמדות השחתה, המרמזות על עבודות האדמה של האיכרים החיים בכפר המרוחק, מציג אף הוא על דרך הניגוד את מצבם הקשה ואת ניתוקם מחיי הקהילה השלולים שהם השתיכו אליהם בעבר. לבשו הלבלי של הגבר וכובעו העטוף במטפת פשטוה מעידים אף הם על מעמדו הנמוך, שכן כספי דאו וברגי המרופטים מזכירים את אלה של הנודדים שתיארו ביצירות שונות מאותה תקופה כייצוג להיישוש שгал את פרנסתם.⁵³

זיהוי מעמדם העולב של בני הוג עולה גם מקריקטורה שפורסמה ב-1888 בעיתון הסטיריק סלון הומוריסטי מאור (Salon humoristique illustré), שבה התייחס המPAIR לתנוחת ידו של הגבר וכותב: "הסטיריק את שרך כדי שלא אראה אותה!" דוגמה לצניעות נדירה למדרי אצל פועל" (תמונה מס' 9).

המריצה – בחיפוש אחר מקור פרנסת. כך, בשונה מלרמייט, ששיקף ביצירתו דוקא את קבלת הסדר החברתי הקיים, שכו האיכרים מעבדים את אדרמות זולתם תמורת שכר, העלה קון תהיות בכל הנוגע לקלבלתו.

ביקורת חברית רומה עלה באוטו הזמן גם מתיורי האיכרים שיצר אלפרד פיליפ רול (Philippe Roll, 1846-1919) בשלבי המאה. בציירה משפחחת איכרים מ-1893-1902 בקדוב (תמונה מס' 10) מתוארת אם האוחזת בדורותיה ליד עירום ומגינה אותו בזמן שבעלתה מניח את ידו על כתפה, ובנים הגדול מרכין את ראש מאחוריה. אף שיתיכון כי היצירה מתארת משפחת איכרים הנחה מעבודתה, הגרסאות הבאות שיצר רול העידו בבירור על מודעותו לירידה במצב האיכרים, כמו שעולה מהציירה הנגורה (תמונה מס' 11) מאותה שנה, המתיחסת בבירור להגירת האיכרים הכהרים לערים בחיפוש אחר פרנסה. בשונה מהמשפחה היושבת בהיק הטבע בגרסה הקודמת, ביצירה זו האם העולבה צועדת בקשי ניכר כשtinyoka חבק בזרועותיה, ובעליה צוער בוכדוך גלי עם מקלו מאחוריה.



תמונה מס' 10



תמונה מס' 11

אף שהם מוקפים בעוליה יוקה, התנוחות גופם מבטאות את יאושם בדמן שהם נאלצים לנדר בחיפוש אחר מגורים ופרנסה. שם היצירה מרמו על ספר שמות, ועל נודדים של בני ישראל במדבר בדרכם לארץ המובטחת; אבל המשפחה הענימית כאן צועדת בלבד, בלי ישועה ובלא התקווה. בשונה ממחודות מצידותיו מ-1880 כמו שביתת הכווים, שהתמירה במאבק הפועלים העניים נגד הממשל,⁵⁴ ביצירות האלה הדגיש רול את אובדן התקווה. בניגוד לכורדים השוכבים הפונים בדרישה לשינוי למעסיקיהם, האיכר העני – שהובס על ידי התיעוש ובו הוא אינו יכול להיאבק – נאלץ לעזוב את ביתו בחיפוש אחר מקור מחייה לידיו הרעבים, וכן ממחיש את היושם הקומי ואת היעדר התקווה לדודו הבא.

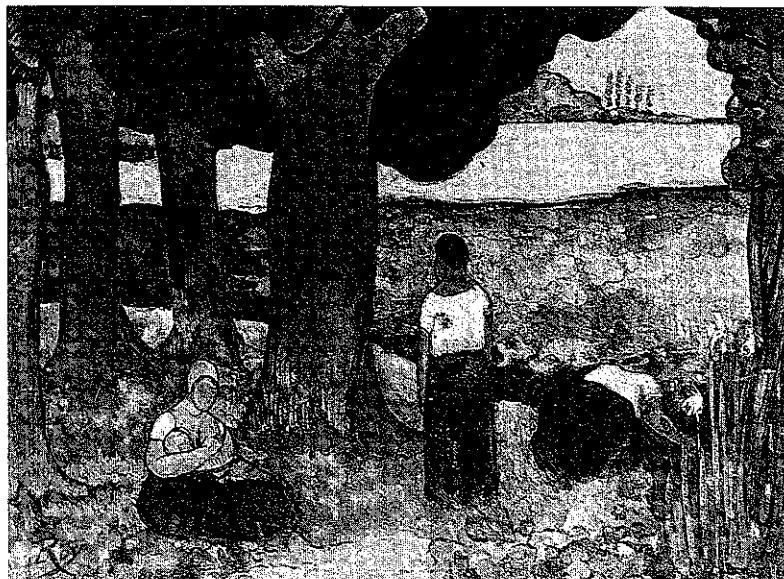
גישה זו עולה גם מהליתוגרפיה הזומן של תאופיל אלכסנדר סטיינלאן (Steinlein,) (1859-1923), שהופיעה על שער העיתון הסוציאליסטי-האנרכיסטי *Le Chambard* ב-31 במרץ 1894 (תמונה מס' 12).⁵⁵

נושטגיה ופסטורליה

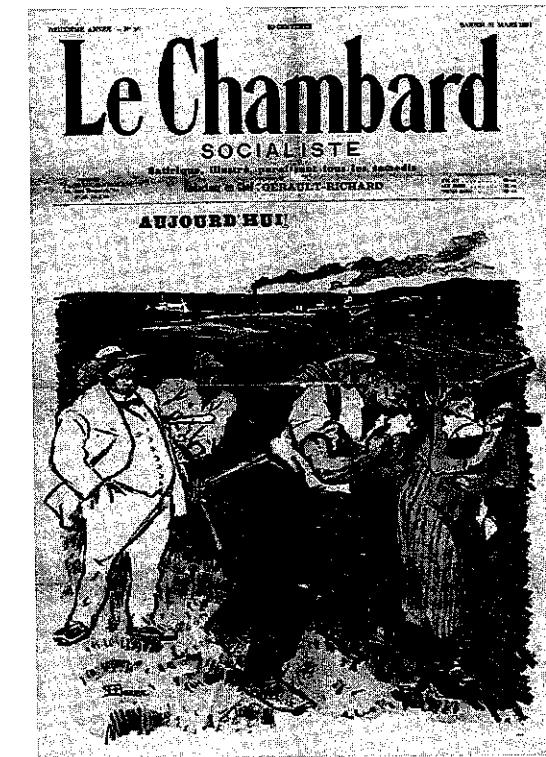
ואולם, לצד היצירות שתיארו את מצב האיכרים בדיאליزم בוטה כביקורת נגד הממשל, המשיכו אמנים רבים באותה השניהם לתאר את נשות האיכרים באידאליזציה ניכרת, כמו שעשו שלושה שעוריים קודם לכך. היצירות האלה שיקפו ראייה נостalgית של עולם הולך ונעלם, והיו תכוורת החיים בשליל הבוגרים העירוניים לערכיהם המסורתיים של העבודה, המשפחה והאהבת האדמה, שבעצם נעלמו והולכו מהמציאות המשנית של התקופה בעידן של תייעוש וירידה בילודה.⁵⁶

הhibaיטים האלה עולים מכמה זיאודרים של כביפות ברטניות מניקות, שנעשו בשנות ה-90 של המאה ה-19 על ידי אחים מאמני אסכולת פונט-אוון (Pont-Aven) בזמן ששחו בברטן, למשל יצירותו של לואי רואה (Roy, 1862-1907) איכרות ימרגלו עזים מ-1895 (תמונה מס' 13).

היצירה מתארת איכרה העוטה בגדיםocabus לבן, כחול ואדום – צבעי דגל הטריוקולור – שישובת משמאלו ומיניקה תינוק מתחת לעץ לצד איכרות נספota. אף שהמרחב אינו כולל שדות, התחמורות בעולם הנשי מזכירה את יצירותיו



תמונה מס' 13



תמונה מס' 12

בניגוד לעמיטין, חיבר סטינלן בಗלי בין המסכנות, הסבל והיאוש הקומי של האיכרים ובין הבוגרים והתיעוש, האחראים למצבם העlol. ביצירתו מהתואר גבר בורגני שמן ומדושן עונג, המעשן סייג ומכיבט בחיווך קר בבני הוג השופטים שצועדים מולו בייסורים, רתומים למחרשה החורשת את קרקעתו. המרת בעלי החיים, האמורים להדרש את האדמה, באיכרים העלבוניים הרותמיים למחרשה מדגישה את נחיתותם המעמידית והחברתית בעידן של מכון ושינוי. גם עשן בת ההורשת ברקע מרמו על התיעוש החקלאי בצרפת, שתרם להעלמת עבודת השודה המסורתית עד כדי הבחדרת. האישה המתוארת מימין מיווגת במכון כאם שמאיצה את תינוקה לחיקה בעודה חורשת את השודה. נוכחות התינוק הועיר מחדרת את המסר של היצירה, ומעידה על כך שגם ילדי האיכרים הצרפתיים נידונו להמשיך את מסורת הסבל והעבודה המפרכת של הוריהם, ללא תקווה לשינוי.

ואולם, טשטוש הניגוד בין המרחב הפרטני ובין המרחב הציבורי בcpf שישמש אותו לאוֹתָה המטרת: באמצעות המיקום הזה ביטא האמן את טביעות ההנקה, הנעשית ללא הפרעה מוחז לגבולות הבית.

אפשר להסביר את הפסיכורוליות של תיאורי ההנקה הברטונית בהקשר הייחודי של ברטן בשלתי המאה לעומת אזרוי צופת. במאמר שפורסם ב-1883 ועsek במצב עוביadic האדרמה טענה המחברת כי בעוד שמספר החקלאים בצרפת ירד, הרי שמספר האיכרים הברטונים נשאר בעינו. יתר על כן, היא אף טענה כי שכרים עליה במידה ניכרת, מ-60 סנט ליום עבורה ל-1.25 פרנק, וכי מצבם הכלכלי היה בכיוון טוב.⁵⁷ מלבד זאת, אף שגם בברטן גבר השימוש בטכנולוגיה בעבודות השדה בעשורים האחרונים של המאה, עדין נתפס האזרור הזה כמקום פראי ופרימיטיבי, שלא הסתמכ על ידי התיעוש, ואננים רבים השתמשו באיכרים הברטונים כדי לבטא את הערכיהם המסורתיים שהברוגנות קידשה: העבודה והמשפחה. למרות השינוי

שהל או במצב האיכרים בשאר חלקי צרפת, אמנים רבים – ביניהם אמני אסכולת פונטיאון כסרוזה ורוואה – תיארו את האיכרים השלויים בהדרה רומנטית כהמשיר לתיאורים בעבר.⁵⁸

אבל באותו הזמן המשיכו גם אמנים ממסדיים לתאר את ההנקה הceptive מוחז לברטן באור נוסטלגי כמו שעשה ברטן ב-1886,⁵⁹ kali להתחשב בשינוי לרעה במצב האיכרים. הפן הזה עללה מהיצירה אשת הגנן של אנרי סנטן (Saintin, 1846-1899) מ-1890, שהוצגה בסלון הפריסאי ב-1891 (תמונה מס' 15).



תמונה מס' 15

של ברטן (ראו, למשל, תמונה מס' 2), וכן מדגישה את השילוב ההרמוני בין הפירות הנשיות ובין הטבע הפורה. נושא דומה תואר ביצירה ברטונית מיניקה של פול סרוזה (Sérusier, 1863-1927) מ-1892 (תמונה מס' 14).

יצירה זו מתארת כפרייה היושבת על מפתן ביתה ומיניקה תינוק בזמן שבתה עומדת משמאן ומביטה בה. בשונה מיצירתו של רואה, שהציג את טביעות ההנקה באמצעות חיבורו לעולם הטבע, בחר סרוזה לתאר אותה לצד ביתה.



תמונה מס' 14

יצירתו המנוחה, הקרויה גם משפחחת איכרים במנוחה (תמונה מס' 16), הוצאה בסלון של 1888 לצד שכר היום והווגן של קוזן (תמונה מס' 6). ביצירתו תיאר לדmittel זוג איכרים שנח מעבדות היום בשירות מלאי תבואה, לצד המגל וכד השתייה, המנוחים למרגלותיהם ומרמזים על הפסקת העבודה. בני הזוג מתוארים ללא דמיות נספנות ברגע אינטימי, והם שוקעים כל כולם בהתקבנה בתינוקם היונק. ההשילוב בין בני הזוג השוהים יחד בחיק הטבע חושף את השפעתו המתמשכת של זאנק ויק רוטו, שהادرיך את טביעות ההנקה ואת תרומתה להרמוני המשפחתי. ואכן, קריקטורה של היצירה שפורסמה בעיתון סלון הומוריסטי מאייר כינתה את היצירה אדיבות אבחית,⁶¹ ותיארה בהדגשה את תנוחתו הנינוחה של האב המתבונן בצעירותו המיניקת. בשונה מהתייחסות לטוגיות חברותית וככלויות המורמות ברעיותו המיניקת. בציירה התייחסות לטעויות חברותית וככלויות המורמות בצעירותו המיניקת. בציירה התייחסות לטעויות חברותית וככלויות המורמות בצעירותו המיניקת.

⁶² המשפחתי האינטימי של הכהרים הנחים מעבודת יוםם, בהשפעת יצירותיו של ברטן. הפקטה הרמוניות מהקשר החברתי שעלה מהתחלים לקוזרים מוחזק את הממד העל זמני של היצירה, ומוארת בבירור תיאורים דומים של ההרמונייה המשפחתיות של המשפחה הקדושה בזמן הירידה למצרים.

שאלת השאלה מודע יותר לרimenti על הפן הביקורתי שעלה במרומו ביצירתו המודרנית. בספר החיים הכהרים מ-1887, שאיר על ידי לרimenti ונכתב על ידי יידיו, המשורר והסופר אנדרה תורייה (Theuriet, 1833-1907), כתבו השנים כי הם רצוי שספר המשותף "ילקט את שרידי המנחים, הפרטים והנוף שעומדים ככל הנראה ליהיעלים [...], הכהרים מתקופנים מאנשימים; באחרים מהאזורים החקלאים אי אפשר למצוא איכרים, וזהו מונח [...] התיעוש יחליף את החווה [...]. או יבוא סופם של החיים הכהרים; קסם וציוויליזט יימצא ריק בספרייה שירה וברישומי אמנים".⁶³ הימנעותו של לרimenti מתייאר המציאות לא נבעה אם כך מחוסר ידע, אלא מבחירה מכובנת לתעד את ערכיו העבר שעמדו להיעלים מהעולם. ואכן, ההתקררות באינטימיות המשפחתיות של הכהרים הטרפתים עלתה בעקבות ביצירותיו המאוחרות, שתיארו את התקופה האיכית בשודתי הפורים של צרפת. ביצירה מנוחת הקוזרים המוכרת גם בשם אימוחות, מ-1887-1890 בקירוב, שהוצאה בסלון הפריסאי של 1890, תיאר האמן אישת ציירה היושבת על ערמת חץ ומחזיקה את תינוקה היישן בזרועותיה.

סדרה החשוף מעיד על תום ההנקה, אבל היא משארה אותו גלי לעיני בני משפחתה ובביתה בחיווך בבעלה, העומד משמאל ומרווה את צימאונו מכל המים. ערמתה השחת המסודרות הפותחות בשדה ובתי הכהר המרוחקים, הניבטים הרחק משמאל, מעידות על הממד החקלאי של חיי האיכרים, אבל היעדר דמיות נספנות מרגיש את האינטימיות המשפחתיות של האיכרים הנחים. ההתקשרות במנוחה

היצירה מתוארת כפרייה צעירה גודשה בסירה בירקות בעודה מניקה בשלווה תינוק משדרה השמאלי החשוף. נראה כי היא בדרכה למכוור את התוצרת החקלאית שבעה גידל בשוק כפרי, אולי בדומה לאיכות של ברטן, היא מתוארת בשעת מנוחה: המשוט מונח מוללה, והיא ממתינה בנחת לסיום ההנקה לפני שתחילה את יום העבודה. בשונה מתיאורי הבודגניות המבלוטות בענימיות בסידות באגם, שהיו מקובלם בשנות ה-70 וה-80 של המאה ה-19 באמנות האימפריסיונית,⁶⁴ סנתן הדגיש את השילוב בין עבודה, מנוחה ואמותה ביציג רומנטי ונוסטלגי של חיי הכפר. ההשווה בין הידוקות המפותים המנוחים בסירה ובין השדר המלא הלב מעידה על החיבור העמוק בין פוריות האדמה ובין הפוריות האנושית בקרוב נשות הכפר. גישה דומה עלתה באוتن השנויות גם מיצירותיו של לרimenti, שהתמקד בשלבי המאה בשלותם של האיכרים השוהים בשודתייהם הפוריים.



תמונה מס' 16



תמונה מס' 17

ותיאור הילדה השוכבת על בטנה מול האם המיניקה מאוצרים בכירור אחדות מיצירותיו של ברטון משנתה ה-70 של המאה ה-19⁶⁴, אבל הוספה האב השותה הופכת את העולם הנשי של העורדה לעולם האינטימי של המשפחה הגרעינית (תמונה מס' 17). תיאור השתיה וסל המזון המקיפים את האם משני צדיה נקשרים באופן ישיר להנאה האימהית ולשנת השובע של התינוק השוכב בחיקה, וכך הם מרומים על מצם הכללי הטוב של האיכרים. בכך נבדلت הייצה מהתשלים לקוזרים (תמונה מס' 4), שכן היא מעלהמה את סוגיית העבלות על הקורע ומוגישה את עולם השפע והפוריות של חyi הכפר. ההשוואה בין התינוק היונק ובין הגבר השותה מדגישה את הקשר הבין דורי בין הילך לאב, ואת ההזונה שהשניים מקבלים מהאם האנושית ומאמא אדמה בעת ובעונה אחת.

השפתו של ברטון על לרמייט ניכרת ביצירות נוספות, שתיארו את ההנאה היפרבית בשני העשורים הראשונים של המאה ה-20 כביטוי לתפיסתו הנוטליגית של האיכרים.⁶⁵ בעוד שאחדות מהיצירות האלה התמקדו באם ובתינוק שותאו, לבדים ביחס הטבעי,⁶⁶ תיארו רבות מהן את האם המיניקה לצד בתה הגדולה,



תמונה מס' 18

הירשת לזרה ו מביטה בה בעניין (ראו, למשל, תמונה מס' 18). אף שאפשר לראות בתיאורים האלה חד ליצוגים נוצריים של מריה המיניקה⁶⁷ או של נושא הקיריטס (Caritas) – האלגוריה הנוצרית של הצדקה⁶⁸ – נראה כי הם מתמקרים גם בסוציאלייזציה הניתנת לבנות הצעירות ומכינה אותן לעתידן באימהות

מיניקות. כשם שהאמ הכהרת מלמדת את בטה לקראו, כך היא מכינה אותה מילדות לתפקידה כאם. לפיכך, לצד האדרת האימהות הכהרתית ושילובה ההרמוני בעולם הטבע, ההנקה ביצירות האלה משקפת לא רק את חשיבות ההנקה האימהית בחברה האיכרית, אלא גם את הפן החינוכי שנלווה לה.

הוגש על ערך המשפחתיות והכלכדיות החברתיות עולה מהקבוצה השלישית של העבודות שלומיט יצר בראשית המאה ה-20, המשלבות דמיות נסכנות מהמשפחה הגרעינית. בתמונה המשפחחה מס' 1908, שהוצגה בסלון באותה השנה, הוסף האמן את סבתו של התינוק, היישבת לצד האם ומבייטה בהתפעלות בתינוק השבע, ואף תיאר את בית הכהר הניצבים באופק (תמונה מס' 19).

משמעותו איכר זקן, שדורותם את השורדים הניצבים לצד עגלת שחות, עדות לשכיחות ההנקה בצייר בחברה האיכרית. הוספה האישה המבוגרת ליצירה מזכירה תיאורים של המשפחה הקדושה עם אננה⁶⁹ – אמה של מריה – אבל כה בעת היא מייצגת את חיים הקהילתיים של האיכרים, החיים במחיצת ילדיהם והוריהם ומעברים כולם יחד את שדרותיהם. במאמר שפורסם בניו יורק



תמונה מס' 19

הראל (*New York Herald*) ב-25 באוקטובר 1908 הסביר לדמי תחשיות היצירה בשביבו:

זו קומפוזיציה שבה אני מנזה לשלב ברכזם בין החיים הכהרים ובין המשפחה. תיארתי בתחילת את האיכרה החסונה, האם הצעריה המיניקה את התינוק שהוא נשאש בזרועותיה. האב, מגלו על כהפו, עומד מולם, מהודר בגאותה ובשמה בקוצצת אהוביו שכחם מתבוננת גם הסכתא, בזמן שהסבא מתכוון לעובודה וורותם את השורדים לעגלת שעליה הוטען היבול. יהיה בכך תוכורת למכלול יצירותי.⁷⁰

היצירה המשפחחה אמנם מסכמת במידה מה את יצירותיו הקודמות של האמן, מכיוון שהיא משלבת בין ערכי המשפחחה והעבורה שימושו כל כך את חברה הציגptive בתקופת הרפובליקה השלישית. ואולם, בה בעת אפשר לדראות בה סיכום מקצועני ואישי המתיחס לח'י האמן עצמו. יתכן שהרחבת המעלג המשפחתי ביצירה זו נבעה מנישואיו בנו וז'אן באותה שנה;⁷¹ אלה גרמו לו להוסיף למשפחחה הגרעינית שתיאר ב-1899 את הסכימים המאושרים, הנגנים לדראות את נכידיהם הגדלים לצדם. לפיכך אפשר לאות באיכר הוקן העוד משמאלו רמו לאמן עצמו, הממשיך לשקד על עבודתו בזמן שאשתו מתבוננת בנחת במציאות המתרבכים.

עם זאת, לרמית היה עד לתיעוש הגובר, שהגיע לשיאו בראשית המאה ה-20. מיכון החקלאות, שגרם למאות אלפי איכרים להגר לערים ברגע האחרון של המאה, ניפץ את החלום האוטופי של האיכר המאושר ושבע הרצון, שלשלט ביצירותיו ובאמנות הממסדית בעשרים האחוריים של המאה.⁷² סופו של החלום



תמונה מס' 20

במרומו ביצירה התשלום לקוראים של לרמייט מס' 1882 (תמונה מס' 4), והוא תואר בגלי ביצירות משלחי שנות ה-80 של המאה ועד סופה (ראא, למשל, תמונה מס' 6, 7-10, 12). ואולם, רוב האמנים בחנו לhimenu מתיאר הנודדות הכהפרית, והמשיכו לתאר בנוסטלגיה את האיכרות השלולות המיניות את ילדיהם בחדרה. יתכן שאחת הסיבות לכך הייתה כללית, שכן סביר להניח כי הקהל ההורגני לא היה מעוניין לוכש יצירות שהציגו את עוניים של האיכרים. אבל בה בעת, תפיסת חי השפע בכפר שיקפה את יחס הנוסטלגי של הזרפתים לאיכרים, יחס שהמשיך לבוטם גם בשלהי המאה ובראשית המאה ה-20 למורות השינויים במצבם. גישה זו עלתה בספר האישה של המאה ה-20 מאת הוגה והפיליטיקאי הצרפתי זול סימון (Simon, 1814-1896) ב-1892, ובו טען: "הבדל הראשון בין הפועל החקלאי ובין הפועל התעשייתי [זהו שוכב האיכרים ינקו מאימותיהם]."⁷³ המשפט הזה משקף ביסודו את התפיסה הרומנטית של האיכרים, שכן רבות מנות הכפר הינקו ילדים עירוניים תמותה שכר, ולפיכך היוו לעיתים קרובות את ילדיהם בדרכים חלופיות. גישה דומה הוזגה אז גם בספר פוריוט (*Fécondité*) מעת אAMIL זולה (Émile Zola, 1840-1902) שיצא לאור ב-1899.⁷⁴ בשונה מהביקורת החריפה שליטה בספרו זרמן (Germain) מ-1885, שתיאר בריאליים נוקב את שביתת הכוורים,⁷⁵ התמקד הספר זה באושרים של מתייה פורמן (Formen) וריעיתו מריאן (Marianne), חקלאים שלווים שנחננו מגידול יבוליהם ו-12 ילדיהם, בשעה שהזוגות מוצטי הילדים המתוארים בספר סובלים מעוני ומאמלנות.⁷⁶ בכך נבדל הספר בתכלית גם מהספר הארץ (La Terre) מ-1887, שתיאר את חייהם הקשים של האיכרים: "אנו מקבלים את לחמינו ורק באמצעות דוקרכט נורא יומיומי. רק האדמה נשארת לנצח, [היא] האם שמננה אנו וצאים ואליה אנו שבים, היא שאנו אהבים עד כדי פצע, שטmid יצור חיים למען תבלית לא ידועה, אפילו עם אהבים עדר זולה כי הוא רוצה ליצור אסתטיזציה של האישה הפורייה של הספר פוריוט כתוב זולה כי הוא רוצה ליצור אסתטיזציה של האישה הפורייה המיניקה את ילדיה הרבים. במאי 1896 הוא ביטא את השקפותיו במאמר שהופיע בעיתון לה פיגארו (Le Figaro): "היהתי רוצה שהחברה חדשה תקים, גברים אמיצים, נשים אמיצות, משקי בית שילויו כל אחד 12 ילדים בשבייל להציג את השמהה האנושית למול השימוש".⁷⁷ ספרו של זולה שיקף בדרך בילדוה, כמו שעשו זאת תיאורי החברה החקלאית של צרפת בתקופה של ירידה בילדות, כמו שעשו זאת תיאורי ההנקה האיכרית שהופיעו בסלון הפריסאי; אלה תיארו את האימחות הכהפרית הפורייה, התורמת לגידול האוכלוסייה הצרפתית אחריו שנים של מהפכות ומלחמות ענקות מרד. גישה זו ניכרת בכרות הפרסומת לספר שהופיע ב-1899

עליה בביבור מהיצירה הנודדים מס' 1909, שהופיעה בסלון אותה השנה (תמונה מס' 20).⁷⁸ היצירה מתארת משפחת איכרים עלובה בנוף כפרי רחוב ידיים. אבי המשפחה עומד מימין כשהוא נשען על מקל הנזירים שלו ומכיט בהרהור במרחבים. למוגלהתו ישבת אשתו ומינקה את מינוקם בזמנן שבתה המותשת ישנה בשדה לצדיה. תיאור ההנקה בטבע מאכזר אף הוא אהדורות מצירויות הקודמות של לרמייט (ראא, למשל, תמונה מס' 16-19). יתר על כן, תיאור האם המיניקה והילדה הישנה לצדיה מבוססות ככל הנראה על צורה השמאלי של היצירה חום הימהה של ברוטן (תמונה מס' 2). אבל בגדיריהם של בני המשפחה, מקל הנזירים של האב והיעדר סמנני עכורה – כל אלה מצביעים על ניגוד מובהק ליצירות האלה, שהתקדמו בהונאה ובשמחה החיים של האיכרים השבעים והמורצים בחלקם. ביצירה זו, אולי בהשראתו של רול (תמונה מס' 10-11) או של יידידו קוון, שמת ב-1901 (תמונה מס' 6), תיאר לרמייט את חורבן האתוס האיכרי בראשית המאה ה-20. במקום עכורה והרמוני בין האיכר ובין הטבע הוא התקדם ודока בנדורי האיכרים העלבונים, הנאלצים להפש את פרנסתם ולהחיות חי נודרות. אפשר לראות בכך מעין השלהה או הרחבה של סוגיות הבעלות על הקרקעות, שנרמזה ב-1882 ביצירה החשלהם לקוראים. בעצם שלושה עשרוים מאוחר יותר, ביטא האמן את מודעותו למזקמת האיכרים, מודעות שנעדירה כליל מצירויות הקודמות. עם זאת, הבחירה בהנקה נסכתה בתיאור העגמוני תקווה, שכן היא מדגישה את האהבה האימהית, הנותנת נחמה והזגה לילדיה גם בתקופות של עוני ומהסדור.

סיכום

בביקורת תיאורי האם הכהפרית באמנות הזרפתית עליה כי אכן העניין בבני מעמד האיכרים גבר והלך ברופובליקה השנייה, הרי שתיאורי האם ה зат בשעת ההנקה נעשו מקובלים רק באימפריה השנייה, בתקופה שבה מצבם הכלכלי של האיכרים היה טוב. באותה העת גובשה הסכמה האיקונוגרפית לצייר הנושא, והוא מיקמה את האם הכהפרית המיניקה בשדות, נסחה שנעשה מקובל באמצע שנות ה-60 של המאה ה-19. בחריה זו ביטאה את ערכי המשפחה, הטolidידיות והפוריות האנושית והחקלאית של החברה הכהפרית. אחרי המלחמה הפנקו-פרוסית הירידר מצבם הכלכלי של האיכרים בעקבות התיעוש ויבוא חומרי גלם מדינות זרות, ורכבים מהם נאלצו לנוטש את הכהפרים בחיפוש אחר מקור פרנסה. השינוי הזה עלה



תמונה מס' 22

במרכזו, שני פוטי מכונפים אווחזים בסרט שעליו כתוב "שלום" (Paix), כשלצדיהם משמאלי יושב גבר עירום למצחzá עם פוטי מכונף נוטף, שניהם אווחזים כל' עכודה. לצדדים, משמאלי למעלה, מופיע סמל הרפובליקה הצרפתית המלאה בכתובת "חירות", "שוויון", "אחים" (Liberté, Égalité, Fraternité), ומתחתיו סמל מתואר איך חשוב חזות המעביר את האדמה לצד רעייתו הרכפית, המיניקה את תינוקה העירום. הכיתוב המופיע מתחת לדמויות אלה, "עכודה – כוח" (Travail – Force), יוצר הקבלה ברורה בין עבודת השדה הגברית ובין עבודת האימהות וההנקה הנשית, ו מעיד על כך שהשילוב בין השניהם הוא זה הנזון לרפובליקה את כוחה ואת עצמתה. גישה דומה עלתה בכרזת תעモלה צרפתית מ-1920 בקירוב, המכונה מלואה שלום (תמונה מס' 23).

הכרזה הופצת אחר מלחמת העולם הראשונה בניסיון לעודד את עשרי צרפת להללוות מכספם למדינה לשם שיקומה. אף שבוחזה ורסאי, שנחתם עם גרמניה ב-28 ביוני 1919, נקבע כי גרמניה תפיצה את מדיניות ההסכם (הכולות בין היתר את צרפת, בריטניה, ארה"ב, הקיסרות הרוסית ווור) על הנזקים שגרמה להן,



תמונה מס' 21

tab העת הספרותי לאורו (L'Aurore), ובו ראה אור בהמשכים ספרו של זולה גמונה מס' 21.

במקדר הקומפוזיציה מתוארת מריאן, היושבת עם תינוקה מתחת לעץ בשדר שופ המרמז על הנקה, וב빗חה בו באבהה. צבעי הכהול והאדום של בגדיה סמליים בויבזמן את דמותה של מריה ואת צרפת עצמה, כמו שעולה גם מהשם מריאן – סמלת של צרפת – המרמז על ההשווואה בין פוריותה האישית של האם לבין שגשוגה של צרפת כולה. לצד עמוד בעלה, הנשען על כל' עבדתו ובמיטה בהנהגה, ומולם מבלים בטבע ילדיים הגדולים לצר שורות ההיתה הזוהבים ומעוברים, שבהם עובדים איכרים נוספים לצד עגלת החזיר.

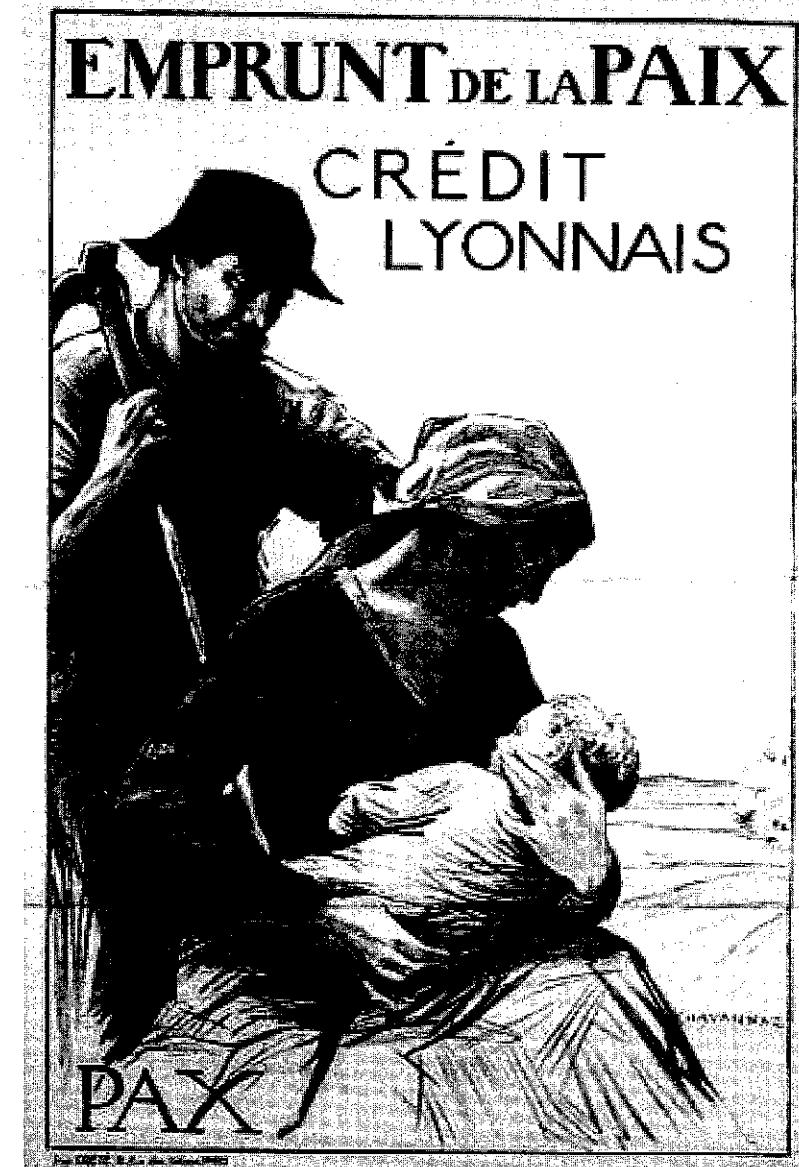
את התפיסה הזאת אימצה גם הממשלה, כמו שעולה מטעות הוקה שהנפייה יתגנים הווכים בתערוכה העולמית ב-1900 (תמונה מס' 22).

תעודה זו כוללת תיאור של האנשים העוברים, משמאלי, לצד אנשי ההשכלה וגופיים מיימי. הכתובות המופיעות בראש התעודה ובתחתיתה מבארות את צמעות הדמיומים: מימיין, מעל המשורר היווני האוחזו מגילה, כתוב "אמנוויות" (Ar), ולמטה, מתחת לאישה והקוראות, כתוב: "מחשבה – אידאל" (Pensée – Idéal).

ב-1920 הוסיף מצבה הכלכלי של צרפת להיות קשה.⁷⁹ לפיקד הציעה ממשלה צרפת הנאים כספים נוחים לאזרוחיה העשירים, שהפכו לחהנות למדינה מכספים. בכורה מתווארת אם כפרית המחברת את תינוקה בזמן שבעלה עומד עם מכוש מאחוריה ומכביס בהם באבהה. מעיליהם כתוב מלווה השלים, בתוספת שם של אחד הבנינים הגודלים בצרפת באותה העת (*Crédit Lyonnais*), שהיה עבר להלוואה. ברומה לתיאורי האיכרות המיניקות בשירות מהעשוריים האחרונים של המאה ה-19, גם כרזה זו – שנוצרה בתקופה של אי יציבות כלכלית ופוליטית – לא ייצגה מציאות קיימת, אלא געגוע ומשאות נשען לעידן של פוריות ושלום, המגולמת באמ הכפרייה המיניקה בשלווה את ילדיה על רקע מרחבי השירות הפוריים של צרפת.

הערות

- .1 האיכרות האיראלוות של מרל, המוחות על ידי בגדיהן הפשוטים, נשאו חן בעניין הבורגנים העירוניים ששחררו לפתחו של סוחר האמנויות פול דואן-דרואל (Durand, 1831-1922 (Ruel, 1831-1922, שמכר יצירות רומיות פרי מכחולו של מרל לכל המרכה במחדיר Louise D'Argencourt, "Bouguereau and the Art Market in France", in *William Bouguereau: 1825-1905 [exhibition catalogue]*, Paris, Musée du Petit-Palais, 9 February–6 May, 1984, p. 99).
- .2 ראו, למשל, יצירות של האמנים האנגליים ג'ין פרדריק הרינג (Herring, 1820-1907), ג'ין לינל (Linnell, 1792-1882) ואדרויי לנסידר (Landseer, 1802-1873) שהתחממו בתיאורי איכרים. עם האמנים הגרמניים המציגים שהתמחמו בנושא זה נמנמים הנש תומא (Thoma, 1839-1924) ווילהלם לייבל (Leibl, 1844-1900). באיטליה התמחמו בנושא האיכרים כמה אמנים טוסקניים, שפעלו במחצית השנייה של המאה ה-19 (Macchiaioli group), ביניהם סילבסטרו לגה (Lega, 1826-1895) וניקולו קנטיצי (Cannicci, 1846-1906) ופונצ'סקו ג'ילי (Gioli, 1846-1922). בהולנד תיארו את הנושא אמנים אסכולת האג, ביניהם אנטון מוב (Mauve, 1838-1888), ברנרד יהאנס בלומרס (Blommers, 1845-1914) ובנדי בולדmers (Bernard Blommers, 1845-1914) ויאקוב מוריס (Moris, 1837-1899).
- .3 לדיוון קללי בסוגייה זו רואו, למשל: F. Grieco Matthews and Carlo A. Corsini, *Historical Perspectives on Breastfeeding*, Florence, 1991, pp. 54-55; Lloyd DeMause (ed.), *The History of Childhood*, New York, 1974; André Arnegaud, *La Famille et l'enfant en France et en Angleterre du XVIe au XVIIIe siècle, aspects*.



תמונה מס' 23

- להרחבת הדין בהבדלים בין מרחב פרטיזי וציבורי ראו בטורן: Venessa Maher, "Breast-Feeding in Cross-Cultural Perspective: Paradoxes and Proposals", in Venessa Maher (ed.), *The Anthropology of Breast-Feeding. Natural Law or Social Construct*, Providence, 1992, pp. 19-20 .16
- Philippe Godard, *Les Paysans. De la révolution française à 1914: La vie des enfants*, Paris, 2004, pp. 16-18 .17
- רاؤ, למשל: Clement Boulanger, *Vendanges dans le Médoc*, 1840 (Salon 1840, no. 144), oil on canvas, 66 x 93 cm. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts .18
- Linda Nochlin, *Realism*, London, 1990, pp. 112, 115, 118-121, 127, 133-134; Eliane Gubin, "La Signification socio-économique de l'enfant et de la famille aux XIXe-XXe siècles", in *L'Enfant dans l'art belge de 1800 à nos jours* (exhibition catalogue), Bruxelles, Gallery CGER, 18 November 1983-5 February 1984, p. 79; Weisberg, "Réalité et illusion", p. 30; Robert Rosenblum, *19th Century Art*, New York, 1984, pp. 224, 241-242; James Rubin, *Courbet*, London, 1997, pp. 35, 51-53, 57-59 .19
- Alain Dewerpe, *Le Monde du travail en France, 1800-1950*, Paris, 1989, pp. 11-12, 25-28; Godard, *Les Paysans*, pp. 9, 42 .20
- Nochlin, *Realism*, pp. 113-115; Gabriel P. Weisberg, "Réalité et illusion. La propagande dans les images du travail de la fin du XIXe siècle", in *Des plaines à l'usine: Images du travail dans la peinture française de 1870 à 1914* (exhibition catalogue), Dunkirk, Musée des Beaux-Arts de Dunkerque, 20 October 2001-27 January 2002, p. 30 .21
- Hollister Sturges, *Jules Breton and the French Rural Tradition*, (exhibition catalogue), Omaha, Joslyn Art Museum, 6 November 1982-2 January 1983, p. 18 .22
- Petra Ten-Doesschate Chu, "Dormeurs et rêveurs dans l'art du XIXe siècle", in *Le Sommeil ou quand la raison s'absente* (exhibition catalogue), Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 23 October 1999-30 January 2000, p. 9 .23
- Dewerpe, *Le Monde du travail en France*, pp. 11-12, 25-28; Godard, *Les Paysans*, pp. 9, 42 .24
- Dewerpe, *Le Monde du travail en France*, pp. 11-12, 25-28; Godard, *Les Paysans*, pp. 9, 42 .25
- pp. 9, 42; Weisberg, "Réalité et illusion", p. 28; Dominique Lobstein, "L'Appel aux larmes: De la représentation des laissés-pour-compte de l'industrialisation dans la peintures des Salons officiels, 1879-1914", in *Des plaines à l'usine*, pp. 125-134; Geneviève Lacambre, "La Terre, réalité et nostalgie", in Le Roy Ladurie, *Paysages, paysans*, pp. 195-198 .26
- Michael Gibson, *Symbolism*, Cologne, 2006, pp. 11-12 .27
- בספר שעסק ביצירות המוצגות במוזיאון אורסוי בפריז תרגם רוכברט רוזנבלום את

- démographiques, Paris, 1975; Doris Berkvam Besclais, *Enfance et maternité dans la littérature française des XIIe et XIIIe siècles*, Paris, 1981; Elisabeth Badinter, *L'Amour en plus. Histoire de l'amour maternel XVIIe-XXe siècle*, Paris, 1984; Clarissa Atkinson, *The Oldest Vocation: Christian Motherhood in the Middle Ages*, Ithaca, New York, 1991 .4
- ראואו, למשל, את יצירותיו של לואי לה נן (Le Nain, c. 1600/1610-1648) סבסטיאן בורדון (Bourdon, 1616-1671) .5
- Christian Michel, "De la fête champêtre au triomphe de l'agriculture", in Emmanuel Le Roy Ladurie, *Paysages, paysans: L'Art et la terre en Europe du moyen âge au XXe siècle* exhibition catalogue], Paris, Bibliothèque nationale de France, 25 March-26 Juin 1994, pp. 145-152 .6
- ראואו, למשל: Louis-Léopold Boilly, *Mon pied de bœuf*, 1824 (Salon 1824), oil on canvas, 46 x 56 cm. Lille, Musée des Beaux-Arts .7
- ראואו, למשל: Jean François Millet, *Le Repos des faneurs*, 1848, oil on canvas, 89 x 116 cm. Paris, Musée d'Orsay; Jean François Millet, *Le Repas des moissonneurs (Ruth et Boaz)*, 1850-1851, oil on canvas, 50 x 86 cm. Paris, Musée d'Orsay .8
- ראואו: Edmond Herlin, *Le Battage de colza dans la plaine de Lille*, 1861 (Salon 1861), oil on canvas, 120 x 210 cm. Lille, Musée des Beaux-Arts .9
- כינוי של הטרקלין המרובע בארמון הולובר בפריס (le grand salon), שבו הוגנו כבר משליה המאה ה-17 תערוכות האמנויות של האקדמיה לאמנויות היפות (École). מ-1781 הרצגו בסלון התערוכות שנתיות, שנמשכו בחודש ינואר (des Beaux-Arts) למשך תקופה. היצירות שהוגנו בו נבחרו על ידי חבר שופטים קבוע של האקדמיה נבחנים, אשר העניקו לאמנאים מצטיינים פרסים ומדליות כדוגמת "פרס אקדמיה נבחנים", אשר העניקו לאמנאים מצטיינים פרסים ומדליות כדוגמת "פרס רומא" (Prix de Rome). עד שלוחה המאה ה-19 היה הסלון המדר עיקרי ליוקה ולמניטין, והשתתפות בו נתנה לאננים יוקרה אמןותית רבה .10
- הollowah – צמח בעל פריחה צחובה – שימש להכנת שמן צמחי, אולם גידולו צומצם בימייה רובה במחצית השניה של המאה ה-19 בצרפת ("Entre tradition et modernisation", in Le Roy Ladurie, *Paysages, paysans*, p. 189) .11
- Gabriel P. Weisberg, *The Realist Tradition, French Painting and Drawing 1830-1900* (exhibition catalogue), Cleveland, Cleveland Museum of Art, 12 November 1980-18 January 1981, p. 90 .12
- Jules Breton, *Le Colza*, 1861, engraving, From: Léon Lagrange, "Le Salon de 1861", *Gazette des beaux-arts*, first series, vol. 11, July 1861, p. 65 .13
- ראואו, Jules Breton, *La Fin de la journée*, 1865, engraving. From: Paul Mantz, "Salon de 1865", *Gazette des beaux-arts*, first series, vol. 18, June 1865, n.p .14
- Annette Bourrout Lacouture, *Jules Breton: Painter of Peasant Life*, (exhibition catalogue). Abbaye Saint-Vaast, Musée des Beaux-Arts d'Arras, 16 March-2 June 2002, p. 253 .15
- אני מודה לפروف' יערה בר-און מהאקדמיה לאמננות "בצלאל" על הערכה זו.

Le Pelley Fonteny, <i>Léon Lhermitte et La Payne des moissonneurs</i> , מצוטט בתוך: .40
p. 30
Le Pelley Fonteny, Louis de Fourcaud, <i>Le Gaulois</i> , 12 May 1882, מצוטט בתוך: .41
<i>Léon Lhermitte et La Payne des moissonneurs</i> , p. 30
Le Pelley Fonteny, Henri Houssaye, <i>Revue des Deux Mondes</i> , 1 June 1882, מצוטט בתוך: .42
Fonteny, <i>Léon Lhermitte et La Payne des moissonneurs</i> , p. 33
Le Pelley Fonteny, <i>Léon Lhermitte</i> : Paul Leroy, <i>L'Art</i> , 23 July 1882, מצוטט בתוך: .43
<i>et La Payne des moissonneurs</i> , p. 35
Le Pelley Fonteny, <i>Léon Augustin Lhermitte</i> , 1844-1925, p. 31, מצוטט בתוך: .44
Lacouture, Jules Breton: <i>Painter of Peasant Life</i> , (1882) שתי יצירות בסלון של בריטן אבן חצי, (p. 251), אך לא ידוע אם הן נתלו לצד יצירות של לרמייט. .45
Charles Florisoone, J. C. Cazin, <i>Peintre de la légende et du symbole</i> , Paris, n.d., p. 3
Le Pelley Fonteny, <i>Léon Augustin Lhermitte</i> , 1844-1925, p. 18; Le Pelley Fonteny, <i>Léon Lhermitte et La Payne des moissonneurs</i> , p. 44, מצוטט בתוך: .46
Léonce Bénédite, "Jean" ראו יצירות נוספות את האיכרים והשורות בתוך: .47
Charles Cazin", <i>La Revue de l'art ancien et moderne</i> , vol.10, 10 July 1901 and 10 August 1901, pp. 27, 86-87, 92, ראו למשל: .48
Jean Charles Cazin, <i>La Fuite en Egypte</i> , 1877 (Salon 1877), oil on canvas, 128 x 94 cm., Tours, Musée des Beaux-Arts של יוסף, מריה ויישע למצרים, לאחר שנודע להם כי הורדוס מחפש את ישוע כדי להורגו (מתי ב': 13-15). אף שהחלילות הוחבות המkipות את דרישם של בני המשפה הקדרשה מעידות על זהותם, לבושם העולב והונף הצעיר והקיף אותם מתוארים בריאליום ניכר, המקנה לדמויות פן מודרני וימויי. .49
Florisoone, J. C. Cazin, pp. 4-6; Gabriel P. Weisberg, "Jean Charles Cazin: Memory Painting and Observation in 'The Boatyard'", <i>The Bulletin of the Cleveland Museum of Art</i> , vol. 68, no. 1, January 1981, pp. 1-9; Paul Desjardins, "Mémoires de Jean Charles Cazin", <i>Gazette des beaux-arts</i> , third series, vol. 16, September 1901, pp. 177-184; Raymond Bouyer, "Jean Charles Cazin, 1841-1901", <i>Revue Universelle</i> , vol. 17, 27 April 1901, pp. 394-396; Bénédite, "Jean Charles Cazin", 10 July 1901 and 10 August 1901, pp. 8-32, 73-104, ראו: .50
Bénédite, "Jean Charles Cazin", pp. 27, 86-87, 92, ראו: .51
Orazio Gentileschi, <i>Rest of the Holy Family on the Flight into Egypt</i> , ראו למשל: .52
c. 1628, oil on canvas, 157 x 225 cm. Paris, Musée du Louvre (since 1671) Florisoone, J. C. Cazin, p. 13 .53
Jean François Raffaelli, <i>Le Chiffonnier allumant sa pipe</i> , c. 1879-1880, oil on panel, 75.6 x 58 cm., Nantes, Musée des Beaux-Arts

Robert Rosenblum, <i>Painting in the Musée d'Orsay</i> , New York, 1989, p. 125, אולם השם הוא בעצם התשלום לקווצרים. .28
Louis Albin, <i>Le Glaneur de Saint-Quentin</i> , 11 May 1882, no. 1676, 41, מצוטט .28
Monique Le Pelley Fonteny, <i>Léon Lhermitte et la Payne des moissonneurs</i> , (exhibition catalogue). Paris, Musée d'Orsay, 22 October 1991-12 January 1992, (p. 29) כל הביקורות על הייצירה מופיעות בתוך: .29
Le Pelley Fonteny, <i>Léon Lhermitte et La Payne des moissonneurs</i> , pp. 29-37, לרין במאפיניים הסוגניים של הייצירה ראו: .29
Edmond Jacquier, <i>L'Intransigeant</i> , 13 May 1882; Hanry Havard, <i>Le Siècle</i> , 20 May 1882; Jean de Nivelle, <i>Le Soleil</i> , 22 May 1882; Henri Houssaye, <i>Revue des Deux Mondes</i> , 1 June 1882; Étienne Carjat, <i>L'Express</i> , 9 June 1882; Ed. Delière, Louis de Fourcaud, (.34-31 'Le Glaneur de Saint-Cuentin, 9 June 1882 <i>Le Gaulois</i> , 12 May 1882 .30
מצוטט בתוך: .30
Le Pelley Fonteny, <i>Léon Lhermitte et La Payne des moissonneurs</i> , pp. 29-30, Paul Leroy, <i>L'Art</i> , 23 July 1882, מצוטט בתוך: .31
et <i>La Payne des moissonneurs</i> , p. 35 .31
Monique Le Pelley Fonteny, <i>Léon Augustin Lhermitte</i> , 1844-1925, Catalogue raisonné de ses peintures, pastels, dessins et gravures, Paris, 1991, pp. 17-18; Monique Le Pelley Fonteny, "Léon Lhermitte, Peintre", <i>Art et curiosité</i> , vol. 45, March-April 1983, p. 5 .32
בסלון של 1874 זכה לרמייט במדליה של המקום השלישי על יצירתו והקיזר (<i>La Moisson</i>), המתארת קבוצת איכרים ואיכרות קווצרות שיבולים, והוא נרכשה על ידי המדינה 22. בשנות ה-1880 הוא יצר בעיקר ציורי פחים שתיארו את עבודות השדה, והם הציגו בהערבות גרפיקה שכנו לבן ושחור <i>Peintre</i> , p. 5 .33
Le Pelley Fonteny, <i>Léon Augustin Lhermitte</i> , 1844-1925, p. 24-28, Le Pelley Fonteny, <i>Léon Lhermitte et La Payne des moissonneurs</i> , p. 44; Octave Uzanne, "Léon Lhermitte", <i>Figures Contemporaines</i> , Paris, vol. 11, 1908, n.p. ראו, בתוך: .34
ראו, בתוך: .35
Le Pelley Fonteny, <i>Léon Lhermitte et La Payne des moissonneurs</i> , cats. 15-17, היצירה התשלום לקווצרים צויה בחווה של בני משפט ז'ורי (<i>Jary</i>) הוואים אמידים שהיו מיזדרים עם האמן וחיו בסמוך לכפר שבו הוא גר. על פי עדותם, האם המתוארת ביצירה הייתה בוגרת איכרה מקומית שדגמנה בשכיל לרמייט באותן השנים, ואיל תינוק היה ככל הנראה בן שארל (שם, עמ' 17). .36
ראוי שם, קט. 10-9, 6-4 .37
מצוטט בתוך: שם, עמ' 30 .38
Godard, <i>Les Paysans</i> , p. 12 .39

- шибוך אותו על הצלחתו. במכבת התשובה הביע לדמיית את הערכתו המתמשכת לעמיו (Le Pelley Fonteny, Léon Augustin Lhermitte, 1844-1925, p. 51) וראו למשל: Léon Lhermitte, Jeune mère en moisson, 1904, etching, 27 x 18 cm., .66
- Dublin, Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art תקצר היירעה מלבד בנוסח הרחב הזה, שנעשה מקובל באמנות החזותית מהמאה Dirck Bouts, Madonna: and Child, 1465, oil on panel, 37.1 x 27.6 cm., London, National Gallery; Andrea Solario, Virgin of the Green Cushion, c. 1507-1510, oil on canvas, 59.5 x 47.5 cm., Paris, Musée du Louvre (since 1743); Leonardo da Vinci, Madonna Litta, c. 1490-1491, tempera on panel mounted on canvas, 42 x 33 cm. St. Petersburg, Hermitage Museum על פי המסורת הנוצרית, הקሪטס (Caritas) היא אחת משלוש המעלות הנוצריות התאולוגיות, המונות גם את האמונה (Fides) ואת התקווה (Spes). שלושתן מוזכרות באיגרת הראשונה אל הקורינטים, י"ג: 13: "אך כעת עומדות שלוש אלה: אמונה, תקווה, אהבה; והגדילה שבזה – אהבה" (ביוונית Agapē וקריטס בלטינית). משמעות האהבה עוליה כבר מתשובתו של ישו לפטרושים, השואלים אותו מהי המצויה החשובה ביותר. הוא עונה: "ואהבת את יהוה אלהיך בכל לבך ובכל נפשך ובכל מאורך. וזאת המצויה הגדולה והראשונה. השניה דומה לה: ואהבת לרעך כמונו. בשתי מזות אלה תלויה כל הTORAH" (מתי כ"ב: 34-40). ואכן, אהבות הכנסייה טענו כי הקሪטס פירושה אהבת האל (Amor Dei) ואהבת הזולת Jack (Tresidder [ed.], Complete Dictionary of Symbols, San Francisco, 2004, p. 508 Rembrandt van Rijn, Holy Family, 1640, oil on wood, 41 x 34 cm., .69 ראו למשל: Rembrandt van Rijn, Holy Family, 1640, oil on wood, 41 x 34 cm., .69
- Paris, Musée du Louvre Le Pelley Fonteny, Léon Augustin Lhermitte, 1844-1925, p. 121: מצוטט בתוקן: .70 שם, עמ' .62 Hamel, A French Artist: Léon Lhermitte, pp. 79-80 Jules Simon, La Femme du vingtième siècle, Paris, 1892, p. 196 Colette Becker, Gina Gourdin-Servenière and Véronique Lavielle, Dictionnaire d'Émile Zola, sa vie, son œuvre, son époque, Paris, 1993, p. 145 Émile Zola, Germinal [1885], Paris, 1979 Émile Zola, Fécondité [1899], Paris, 1957 Émile Zola, La Terre [1887], Paris, 1969, p. 518 Becker, Gourdin-Servenière and Lavielle, Dictionnaire d'Émile Zola, pp. 145-146 Margaret MacMillan, Paris 1919: Six Months that Changed the World, New York, 2003; Keith Neilson, Britain, Soviet Russia and the Collapse of the Versailles Order, 1919-1939, New York, 2006 להרבה ראו למשל: .79

- ראו: Alfred Philippe Roll, La Grève de mineurs, 1880 (Salon 1880, no. 3295), oil on canvas, 345.1 x 434 cm. Valenciennes, Musée des Beaux-Arts. פירושה המיליה Chambardement, Chambardement רוחב ירעה של הדפסיו וציוריו של סטיינלאן: Ernest de Crauzat, Roger, L'oeuvre gravé et lithographié de Steinlen: Catalogue descriptif et analytique suivi d'un essai de bibliographie et d'iconographie de son œuvre illustré, Paris: Société de propagation des livres d'art, 1913, p. 53, Théophile Alexandre: אחד מעותקיה נמצא באוסף מוזאון ז'אן ז'ורה: cat. 145 Steinlen, Aujourd'hui, 1894, lithograph, Castres, Musée Jean Jaures de Castres, in Jean Jaures, l'époque et l'Histoire, catalogue, Centre national et musée Jean-Jaurès, 1994, p. 37 את ההרפס מהר! (Demain!), שהופיע אף הוא על שער העיתון socialiste, 7 באפריל 1894, גיליון 17. ההרפס זהה מתאר את נקמת האיכרים העולבים: איך חסן עומד ומחבק בזרועו הימנית את רעינו האוחזת בתינוקם, ונועל בעוצמה בידי השמאלית את הבורגני השמן והUMBOL של מעמקי הארמה. על הkrus שמותים שבירי המשווה המסללת את שעבודם, בזמן שהaicר שנשא את המרשה בהרפס והקורם עומד לצידם ומabit בעונשו של הבורגני. Weisberg, "Réalité et illusion", p. 28; Lacambre, "La Terre, Réalité et nostalgie", pp. 195-198 J. Colomb, "Sur la condition actuelle de l'ouvrier des champs", Le Magasin pittoresque, second series, vol. 51, no. 1, 1883, p. 20 Denise Delouche, Les Peintres et le paysan breton, Baillé, 1988, pp. 59-60, 81, .116-127 הייצירה מופיעה בתוקן: Album de photographies des œuvres achetées par l'état intitulé direction des Beaux-Arts, Salon de 1891, Photographié par G. Michelez, Paris, 1891, pl. 37 Berthe Morisot, Jour d'été, c. 1879, oil on canvas, 45.7 x 75.2 cm. London, National Gallery ראו למשל: .60 Anonymous, La Complaisance paternelle, 1888, lithograph. From: Salon humoristique illustré, Paris, 1888, no. 1645 Anthony van Dyck, Rest on the Flight to Egypt, c. 1630, oil on canvas, 134.7 x 114.9 cm., Munich, Alte Pinakothek Mary Michelle (מצוטט בתוקן: André Theuriet, La Vie rustique, Paris, 1887 Hamel, A French Artist: Léon Lhermitte [1844-1925], unpublished PhD dissertation, Washington University, St. Louis, 1974, pp. 80-81, notes 59-60 ראו למשל: .62 Jules Breton, Le Repos des faneuses, 1873 (Exposition Universelle, 1878), oil on canvas, 85.1 x 132.1 cm., Scarsdale, Niki A. Suslow collection אחרי הסלון של 1896 זכה לדמיית שוכ באות ליגיון הכבוד וקיבל מכתח מריטון, .63

20. Léon Lhermitte, *Les Chemineaux*, 1909 (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1909), oil on canvas. Dimensions and location unknown.
21. Raymond Tournon, Publicity for *Fecondité par Émile Zola*, 1899, engraving.
22. Camille Boignard (after Adrien Didier), *Diplôme commémoratif, Exposition Universelle de 1900*, engraving on paper, 49.5 x 60.2 cm.
23. *Emprunt de la paix*, c. 1920, lithograph, 68 x 103 cm.

רשימת תמונות

1. Hugue Merle, *Mère et enfant*, c. 1865, oil on canvas, 24.6 x 19.2 cm. Williamson, Massachusetts, Sterling and Francine Clark Art Institute.
2. Jules Breton, *La Fin de la journée*, 1865 (Salon 1865), oil on canvas. Dimensions and present location unknown.
3. Jules Breton, *La Sieste*, 1878 (Exposition Universelle, 1878), oil on canvas, 110.5 x 195.5 cm. Mexico, Private collection.
4. Léon Lhermitte, *La Paye des moissonneurs*, 1882 (Salon 1882), oil on canvas, 215 x 272 cm. Paris, Musée d'Orsay.
5. Léon Lhermitte, *Étude pour La Paye des moissonneurs*, 1881, graphite on paper, 14 x 18 cm. Paris, Private collection.
6. Jean Charles Cazin, *La Journée faite*, 1888 (Salon 1888), oil on canvas, 199 x 166 cm. Paris, Musée d'Orsay.
7. Jean Charles Cazin, *Les Voyageur fatigués, La Fuite en Egypte*, c. 1888, oil on canvas, 65 x 80 cm. Washington, Corcoran Gallery of Art.
8. Jules Breton, *La Fin de la journée* (detail), 1865, engraving. From: *Gazette des beaux-arts*, first series, vol. 18, June 1865, n.p.
9. Michelet, 'Cachez ce sein que je ne saurais voir!', *Exemple de pudeur bien rare chez un terrassier*, 1888, lithograph. From: *Salon humoristique illustré*, 1888, no. 525.
10. Alfred Philippe Roll, *Famille de paysans*, c. 1893, drawing in three chalks. Dimensions and present location unknown.
11. Alfred Philippe Roll, *Exode*, 1893, oil on canvas. Private collection.
12. Théophile Alexandre Steinlen, *Aujourd'hui*, 1894, lithograph, from *Le Chambard socialiste*, vol. 16, March 31, 1894.
13. Louis Roy, *Paysannes sous les arbres*, 1895, oil on canvas. Lausanne, Private collection.
14. Paul Sérusier, *Bretonne allaitant*, 1892, oil on canvas, 73 x 60 cm. Private collection.
15. Henri Saintin, *La Femme du jardinier*, 1890 (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1891, no. 841), oil on canvas, 200 x 140 cm. Chambéry, Musée des Beaux-Arts.
16. Léon Lhermitte, *Le Repos* or *Famille de paysans au repos*, 1888 (Salon des artistes français, 1888, no. 1645), oil on canvas, 172 x 156 cm. Dimensions and location unknown.
17. Léon Lhermitte, *Le Repos des moissonneurs (Maternité)*, c. 1887-1890 (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1890, no. 578), oil on canvas, 85 x 110 cm. Private collection.
18. Léon Lhermitte, *La Jeune mère*, 1909, oil on canvas, 44 X 32 cm. Private collection.
19. Léon Lhermitte, *La Famille*, 1908 (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1908, no. 736), oil on canvas, 256.5 x 348 cm. Beverly Hills, Private collection.