תופעת שיתופי הפעולה בין ציירים בתקופת הברוק

רות דורות

בהיות יצירת אומנות תהליך אישי של הבעה עצמית, הרי ששיתוף פעולה באומנות – תופעה בלתי שכיחה – הוא המבחן ליכולתו של הצייר להניח את ה'אני' שלו בצד, כדי לעבוד עם שותף ולחלוק עימו משימה למען מטרה משותפת. לא כל אומן מסוגל לוותר על חזונו האישי ולעבוד בצוות, אך לאלה המסוגלים לחלוק כבוד והערכה לעמיתיהם, מזומנת חוויה עוצמתית. התהליך הוא דו שיח בין העושים במלאכה, אך בהיעדר אמון הדדי הוא עלול להפוך למאבק ולהעלות את המשימה המשותפת על שרטון. במאמר זה יוצגו דוגמאות לשיתופי פעולה שהושקע בהם מאמץ משותף, מתוך שוויון בחשיבות תרומתם של העוסקים במיזם האומנותי, וללא התייחסות אל אחד מתוך השותפים כאל נחות מרעהו. שיתוף פעולה מקדם צמיחה יותר מאשר תחרות. מאחר שלכל אומן יכולותיו וחולשותיו, השיתוף עוזר להדגיש את נקודות החוזק, מסייע לגבור על החולשות ויוצר 'ניצוץ' של קסם יצירתי.

שיתוף פעולה בין ציירים גדולים היה שכיח יחסית בתקופת הברוק, ובמיוחד באנטוורפן המודרנית, שהייתה לכוח מוביל מבחינת המילֶה התרבותי והאומנותי שלה. כבר במאה ה-16, תקופת הצמיחה של העיר, כשהייתה אנטוורפן בירת הכלכלה והתרבות של אירופה, התקיים בה מעמד סוחרים אמיד שהיווה שוק מושלם לסחורות יוקרה, ובכללן ציורים ויצירות אומנות. על רקע זה נוצרו בעיר צורות מגוונות של שיתופי פעולה

בין ציירים, שכללו שילוב כוחות בין ציירים שהתמחו בסגנונות ציור שונים זה מזה.

שיתופי הפעולה נחלקו לשתי קבוצות: 1. אומנים אנונימיים שהתלוו לאומנים מפורסמים והשתתפו בחלק מן הציור בתחום התמחותם, בעוד שרמתם הייתה בדרך כלל נמוכה מזו של שותפם. במקרים מעין אלה, היה האומן העיקרי מתכנן את הקומפוזיציה, מצייר את השטחים החשובים בעצמו ומזמין את שותפו להשלמת הדמויות או הפרטים; 2. שני אומנים מומחים ששילבו את סגנונותיהם הייחודיים באופן מאוזן, ויצרו דבר מה חדש ושונה. סוג זה של שיתוף פעולה זכה להערכה רבה ולתמיכת פטרונים. במאמר זה אביא כמה מן היצירות הבולטות שנוצרו כתוצאה משיתוף פעולה בין שני אומנים מומחים.

מילות מפתח: שיתופי פעולה, אנטוורפן, בָּרוק, פטרון, קומפוזיציה

מבוא

יצירת אומנות היא בדרך כלל תהליך עצמאי ואינדיבידואלי, ובשל כך שיתוף פעולה בין אומנים אינו שכיח. באומנות החזותית הוא נדיר אף יותר מאשר בתחומי האומנות האחרים. ציירים נמנעו מלשתף פעולה במשך זמן רב בשל התפיסה המסורתית שראתה בצייר יוצר אוטונומי (Galenson & Pope, 2012).

"אומנים מציבים עצמם במרכז הבמה בדיוקנאות עצמיים כמו גם בכל יצירותיהם, ובונים עצמם דרך טביעת משיכות מכחוליהם, כהשתקפות של העדפותיהם האישיות ובאמצעות מוטיבים חוזרים ונשנים" (Green, 2001, p. 9). כאשר אומנים בוחרים לשתף פעולה – כאמור, תופעה בלתי שכיחה – הם עומדים למבחן. אם יצליח הצייר לבטא את חזונו האישי תוך מתן מקום לשותפו, מזומנת לו חוויה עוצמתית של דו שיח בין העושים במלאכה. אך בהיעדר כבוד הדדי, עלולה המשימה המשותפת לעלות על שרטון. כדי שהתהליך המשותף יניב את הפירות הרצויים, צריכים שני העוסקים במיזם האומנותי לראות עצמם כשותפים שווים, ואסור שתהיה התייחסות אל האחד כאל שולייתו של האחר.

במאמר זה אסקור את תופעת שיתופי הפעולה בין ציירים בתקופת הברוק באירופה, עת הייתה זו שכיחה יותר מאשר בתקופות קודמות לה ואף יותר מאלו שבאו בעקבותיה. פירוש המושג "בָּרוק" (בפורטוגזית: Barocco) הוא "פנינה בעלת צורה חריגה", כלומר דבר שאינו מושלם. אומנות הברוק היא הזרם האנטי קלסי שפרח בין השנים 1590-1720. יצירות האומנות של הברוק היו מגוונות מבחינת סגנונן ונושאיהן אך התאפיינו בקו אחד משותף – הבעתיות ודרמטיות באמצעות תנועה – זאת בניגוד לאידיאליזם שאפיין את תקופת הרנסנס. יצירות הברוק מציגות במקרים רבים איקונוגרפיה מלאת פעולה, ורבות מהן צוירו בהשראת סיפורי התנ"ך, הברית החדשה והמיתולוגיה הקלסית.

במאמר זה אביא דוגמאות נבחרות מתחום הציור הבָּרוקי בסדר כרונולוגי, על מנת לבחון את נכונות האמירה, כי שיתוף פעולה מקדם צמיחה יותר מאשר מהווה תחרות. אבקש להציג את הטענה, ששיתוף הפעולה מדגיש את חוזקותיו של כל אומן ומסייע לו להתעלות מעל חולשותיו. בתוך כך, עשוי להיווצר בתוך זוג או קבוצה של שותפים 'ניצוץ' של קסם יצירתי.

שיתופי פעולה אומנותיים התרחשו מסיבות שונות, כפי שאפרט בהמשך. לעיתים היו השיתופים מכֻוונים ולעיתים מקריים. פעמים התרחשו מפגשים בין שני אומנים מתוך הערכה הדדית ומתוך הבנה כי כישרונו של האחד עשוי להעצים את זה של האחר. פעמים נוצר השיתוף עקב הגירת אומנים ממקום למקום. בדומה לסיבות, גם נושאי היצירות המשותפות היו שונים ומגוונים, וביניהם: נושאים דתיים, סצנות נוף, דיוקנאות קבוצתיים ועוד.

טרום תקופת הברוק

Hubert and Jan van Eyck, *Adoration of the Mystic Lamb, Ghent Altarpiece*, 1432

מקובל לחשוב ששיתוף הפעולה המפורסם ביותר בין אומנים בצפון אירופה התרחש כבר במאה ה-15. תמונת המזבח של גֶנט צוירה על ידי **האחים ואן אייק**, כאשר הוברט (1370-1426), המבוגר מבין השניים, היה זה שהתחילה, ואחיו הצעיר יאן (1390-1441) השלימה לאחר מות אחיו הבוגר. היצירה, הידועה גם בשם "הערצת השה המסתורי" או "שה האלוהים", היא פוליפטיכון פלמי מוקדם המורכב מתריסר לוחות, מהם שמונה "תריסים" התלויים כשתי כנפיים בצידי החלק המרכזי. "תריסים" אלה מצוירים משני צידיהם, כך שהתמונה המתקבלת בעת פתיחתם שונה בתכלית מזו המתקבלת כשהם סגורים. הכנפיים היו לרוב סגורות ולעיתים אף מכוסות בד, ונפתחו רק בימי ראשון ובימי חג. היצירה הושלמה ב-1432 (Burroughs, 1933, p. 184). במשך שנים התקיימה הסכמה בין היסטוריוני האומנות כי המבנה הכללי תוכנן ועוצב על ידי הוברט ואן אייק בשנות ה-20 של המאה ה-15, או אף קודם לכן, ושהפנלים צוירו על ידי יאן ואן אייק. עם זאת, כיום העמדה המקובלת במחקר היא שלא ניתן להפריד באופן חד משמעי בין מלאכתם של שני האחים.

יצירה מוקדמת אחרת, טרום ברוקית, היא זו של הציירים החברים **יואכים פטיניר** (Joachim Patinir, 1485-1524) **וקוונטין מסייס** (Quentin Massys 1466-1530) – "פיתויו של אנתוני הקדוש".

Joachim Patinir, Quentin Massys, *The Temptation of St. Anthony,* 1520-1524

בעבודותיו של יואכים פטיניר, יליד דרום בלגיה, בולט לרוב נושא אחד – דתי – הנעטף בחלל פנורמי. ציורי פנורמה בעלי נושא דתי היו הזרם העיקרי של ציורי נוף באותה תקופה, והוזמנו בדרך כלל דווקא על ידי פטרונים חילוניים (Harris, 2005, p. 378). היו אלה מראות דמיוניים של גאוגרפיה אירופית מרהיבת עין, שנועדו להנאתם של "תיירי הכורסה" האמידים. בציוריו של פטיניר קיימת בהירות קרטוגרפית, ואפשר להבחין בהם בעצמים קרובים ורחוקים ובתצורות סלעים פנטסטיות. "האלמנטים הבסיסיים של סגנונו הנופי הם נקודת תצפית גבוהה המשקיפה על שטחים נרחבים ושימוש תכוף באופק מוגבה" (Hand & Wolff, 1986, p. 224). עבודותיו של פטיניר נחלקות לשתי קטגוריות: האחת, נופים פנורמיים רחבי ידיים שמגמדים את נתיניהם האנושיים, והשנייה, נופים הכוללים סצנה חלקית של סלעים. היסטוריון האומנות סיימון שאמה הוסיף, שציורים אלה "העניקו לצופה מראֶה אידיאלי של העולם מתוך מבט יחיד, רחב יריעה ומרשים" (Schama, 1995, p. 431).

עבודתו של קוונטין מסייס, יליד לֶוֶן שבבלגיה, נודעה ברגשות הדתיים החזקים המובעים בה, המלֻוים במאפיינים פלמיים מסורתיים ובריאליזם הנוטה לגרוטסקי. ברישומיו קיימת הקפדה על פרטים וניכרת תשומת לב לתכשיטים, לשולי הבגדים ולקישוטים בכלל. מסייס מדגיש בעבודותיו פשטות קריקטוריסטית תוך שימת דגש על עידון המלנכוליה של הקדושים. את נטייתו הסָטירית ניתן לראות, למשל, בציוריו העוסקים בבנקאים ובסוחרים, והחושפים את חמדנותם ואת תאוות הבצע שלהם. מסייס היה צייר דיוקנאות מיומן, והפגין בדיוקנאותיו מאפיינים רגשיים אישיים רוויי בדידות, באופן הריאליסטי שכֹה אפיין אותו.

בציורם המשותף, פטיניר ומסייס מתארים את אנתוני הקדוש, שזנח את הונו, נטש את רכושו וחי חיי סגפנות במדבר, על פי הנחייתו של ישו, תוך שהוא נאלץ להתמודד עם שלל פיתויים שנקרו על דרכו. הוא עמד בנחישות בפיתויים אלה, שכללו בין השאר נשים, ונשמר מכל ההנאות והתענוגות הפיזיים.

ביצירה זו תרם פטיניר את הנופים, ומסייס, שמומחיותו הייתה סצנות יום-יומיות – את הדמויות ברקע הקדמי. מידות הציור והאופק הגבוה מספקים את השטחים העצומים הטיפוסיים לפטיניר ומשלבים פרטים טבעיים עם פנטזיה לירית. הוא עושה שימוש בגוונים חומים במישור הקדמי של הציור, בעוד מרכז היצירה עשיר בגוונים ירוקים וכחולים, והרקע מצויר בכחול חיוור. כך הוא יוצר תחושה של נסיגה למרחקים. כאשר הגוונים הרכים האלה מתחלפים בשטחים לבנים, כמו למשל העננים המאיימים, או קווי המתאר החדים והדוקרניים של הסלעים, נוצרת תחושת אבדון. לתחושה זו תורם הנהר הגדול והרחב שבמרכז, שסלעים אפורים עירומים וחלקים ניצבים על גדתו השמאלית. רכס הסלעים המרשים נוגע ברקיע המחשיך, והעיר המבוצרת נחה לרגליו. הדמויות שבחזית מצויות על גבעה, וביניהן אפשר לראות שדים המתקיפים את אנתוני הקדוש. בשמיים, בינות לעננים המפחידים המכהים את צידו השמאלי של הבד, אפשר להבחין בדמויות נוספות, שחלקן אף תוקפות את מבני המגורים.

שיתוף הפעולה הזה תרם ליצירת קשר קרוב מאוד בין שני האומנים, המזכיר את זה העתיד להירקם בין פיטר פאול רובנס ליאן ברויגל האב, שעליו ארחיב בהמשך.

תקופת הברוק

שיתוף פעולה בין ציירים גדולים פרח ושגשג באנטוורפן המודרנית המוקדמת. במאה ה-16, תקופת הצמיחה של העיר, הייתה אנטוורפן לבירת הכלכלה והתרבות באירופה, ומעמד הסוחרים האמיד שלה היווה שוק מושלם לסחורות יוקרה, ובכללן ציורים ויצירות אומנות. בתוך חיי התרבות והאומנות המשגשגים והמילֶיה היצירתי בעיר, התקיימו צורות שונות של שיתוף בין ציירים: ציירי סצנות היסטוריות התאחדו עם מומחים בסצנות ציִד; ציירי ז׳אנרה (חיי היום-יום) עבדו עם מומחים בציורי טבע דומם; מומחי מראות נוף וארכיטקטורה שילבו כוחות עם אומנים שהתמקדו בסטאפאז׳ (Staffage), כלומר ״ציור דמויות אנושיות או דמויות בעלי חיים בתוך סצנת נוף כתוספות או קישוט לנושא היצירה. דמויות אלה אינן ניתנות לזיהוי ואינן חלק מסיפור כלשהו, אך הן מוסיפות קנה מידה, עומק, חיים ועניין ליצירה״ (Merriam, 2016, p. 4).

שיתופי הפעולה נחלקו לשני סוגים: 1. אומנים אנונימיים שהתלוו לאומנים מפורסמים וציירו חלק מן הציור, בהתאם לתחום התמחותם. רמתם הייתה בדרך כלל נמוכה מזו של שותפם הבכיר. תכופות היה האומן הראשי מתכנן את הקומפוזיציה, מצייר את השטחים החשובים בעצמו ואז מזמין את שותפו להשלמת הדמויות או הפרטים. חלוקת עבודה זו טופחה על ידי חוקי הגילדות. על פי חוקים אלה, אומן ששאף להתקדם נדרש לעבוד כשוליה של אומן מומחה וידוע לפני היותו לאומן עצמאי. במילים אחרות, צייר מתחיל חייב היה לצמוח ולהתמחות בתחום מסוים בעודו עובד על אותו בד עם צייר נוסף או עם כמה ציירים. מערכת הגילדות התקיימו גם במאה ה-17, וכך עודדה את שיתופי הפעולה באנטוורפן. האומנים בעיר תמכו בשיטה זו והיו שבעי רצון מן האווירה הקהילתית המשותפת ומן האחווה בין האומנים, אווירה שעמדה בניגוד לאומנות אישית; 2. אומנים מומחים בעלי מעמד שווה, ששילבו את סגנונם הייחודי ״בשיתוף פעולה קונספטואלי והניבו ערך חזותי זהה, זכו להערכה רבה ולתמיכת פטרונים״ (שם).

בין השנים 1480-1680 היגרו אומנים רבים מבלגיה ומהולנד לאנגליה, הן בשל עידודם של הפטרונים האנגליים וההבטחה לצמיחת שוק האומנות האנגלי, הן בעקבות הרדיפות הדתיות בארצות מוצאם. בין האומנים היו מאיירי

מסמכים, ציירי זכוכית, אורגי שטיחי קיר, ציירי דיוקנאות ואחרים. השוק האנגלי קיבל באהדה ובהערכה את הסגנון הפלמי וההולנדי, כמו גם את הטכניקה ואת המומחיות של המהגרים החדשים. במאה ה-17 גברה ההערצה לציורי דיוקנאות, נוף וטבע דומם, שצוירו בידי האומנים שהגיעו מצפון אירופה.

למרות הביקוש הגדול ליצירותיהם, נתקלו האומנים המהגרים במכשולים חברתיים וכלכליים שעצרו את הצלחתם. פרט למקרים יוצאי דופן, כמו זה של פיטר פאול רובנס ואנתוני ואן דייק, שאיפתם של רבים מן האומנים להצלחה כלכלית, עמדה חברתית או הכרה אומנותית לא התממשה. "נוסף על כך, נאלצו האומנים הזרים להתמודד עם חוקי הממשלה האנגלית בנושא המהגרים, ובייחוד כלפי אלה שהיגרו מהולנד ומבלגיה. ההפרדה בין התרבויות בלונדון הציתה תחרות בין המקומיים לבין המהגרים אף בנושא התעסוקה והדיור. ככל שמספר הזרים גדל, הלכה בעיית הדיור והחריפה. תושבי לונדון הוותיקים האשימו את הזרים בגרימת צפיפות בעיר, מחלות ועוד, לעיתים עד כדי מאבקים פיזיים ביניהם וגירוש המהגרים לעיירות רחוקות מהמרכז" (Curd, 2016, p. 1). בהגיעם לעיירות ולכפרים, ביקשו האומנים הזרים זה את קרבתו של זה, ובחרו בהתאם לכך את מקום מגוריהם. אומנים בעלי תחום עיסוק דומה, או ממוצא דומה, נטו לגור בשכנות זה לזה, חלקו ביניהם משאבים, חומרים וידע אודות האנגלים, כל זאת כדי להתמודד יחד מול התחרות הקשה. לעיתים נוצרו על רקע זה שותפויות בין אומנים מצוינים.

אחת הדוגמאות הבולטות לשיתוף פעולה שהביא להצלחה משמעותית ולהשתלטות על שוק האומנות היא זו של פיטר פאול רובנס ואנתוני ואן דייק. הצלחתם, הן האישית הן המשותפת, נבעה לא רק מכישרונם האישי, אלא גם מיכולתו של כל אחד מהם להקים "רשת" של קשרים, שהתעלתה מעל להגבלות התרבותיות ואפשרה להם גישה לאומנים אחרים ולפטרונים רבי עוצמה. "שיתופי פעולה, אם כן, היו בבחינת פתרונות אסטרטגיים שאימצו האומנים המהגרים על מנת להתגבר על קשייהם כזרים. כך הבטיחו לעצמם פרנסה ומקום בשוק האומנותי הלונדוני ובאווירה התרבותית החדשה" (Woollett & van Suchtelen, 2006, p. 110).

פיטר פאול רובנס (Peter Paul Rubens, 1577-1640), יליד סִיגֶן שבגרמניה, מייצג ביצירתו את הדינמיות הציורית הברוקית, את החיוניות ואת התרוממות הרוח החושנית. אף על פי שיצירותיו כללו גם דיוקנאות ונופים, נודע רובנס במיוחד ביצירותיו הדתיות והמיתולוגיות. נוסף על הקומפוזיציות האנרגטיות, לכד רובנס את הדרמה גם באמצעות פלטת הצבעים הקורנת והעשירה היוצרת צלילות זוהרת בעבודתו (Doerner, 1949, p. 330). יצירותיו מצטיינות בברק, בתפיסת רגש ואנרגיה גופנית באמצעות משיכות מכחול פעילות ובציורי נושאים היסטוריים בקנה מידה גדול. בבעלותו היה סטודיו גדול במיוחד, שעבדו בו שוליות ותלמידים רבים, ביניהם אנתוני ואן דייק, שהיה צעיר מרובנס ב-22 שנים, ושהתפרסם בזכות עצמו בשל כישרונו. ואן דייק ספג במהירות את סגנונו האיתן של מורו, את תיאוריו הפיזיים-אציליים ואת המשחק החושני באור ובצבע.

אומנותו של רובנס האומן הרב-גוני, בעל המשאבים הבלתי מוגבלים של דמיון והמצאה, היא שילוב של מסורת ריאליזם פלמי עם נטיות קלסיות של הרנסנס האיטלקי. הוא שילב את חיוניותו המופלאה לתוך סגנון עוצמתי ושופע שגילם בתוכו את מהותה של האומנות הברוקית של המאה ה-17. הדמויות החזקות, הגדולות והשופעות בציוריו מייצרות תחושת תנועה השולטת בקומפוזיציות דינמיות ומלאות חיים. ככל שקנה המידה של משימתו היה גדול יותר, כך היה נלהב יותר לבצעה. אך אומנותו האפית ייצגה צד אחד בלבד של גאוניותו רבת הפנים. רובנס היה גם דיפלומט נחשב, חוקר, הומניסט, קלסיציסט משכיל, אספן עתיקות, מומחה בכמה שפות ואדריכל חובב. ידיעותיו אפשרו לו לדלות נושאים לציוריו ממקורות רבים: מסיפורי התנ"ך, מהתאולוגיה הנוצרית הקתולית, מההיסטוריה היוונית והרומית ומן המיתולוגיה. רובנס גילם את התשובה הברוקית לאיש הרנסנס. הוא לא נהג לשתף פעולה עם אומנים שהיו מתחת לרמתו. במקרים יוצאים מן הכלל חרג ממנהגו זה, למשל כאשר לאחר מותו של יאן ברויגל האב, שיתף פעולה עם בנו, יאן ברויגל הצעיר, שכישוריו היו נמוכים מאלה של אביו.

יאן ברויגל האב (Jan Brueghel the elder, 1568-1625), יליד בריסל שבבלגיה, נודע בעבודות מכחול מדוקדקות. הוא היה אומן בעל גיוון עצום.

עבודותיו כללו יצירות תנ"כיות, מיתולוגיות, היסטוריות, סצנות קרב, זרי פרחים, טבע דומם, דיוקנאות, סצנות יום-יומיות (ז'אנרה) ונופים, בהם הרים, ימים, דרכים, נהרות וכפרים.

בתחילת המאה ה-17 היו פיטר פאול רובנס ויאן ברויגל האב הציירים המפורסמים והחשובים ביותר באנטוורפן. שניהם היו ציירי החצר של מושלי דרום ארצות השפלה, הדוכס אלברט והדוכסית איזבלה קלארה יוג'יניה (Woollett, 2006, p. 2). השניים היו חברים קרובים ושיתפו פעולה לעיתים תכופות במשך יותר מ-25 שנה, בין השנים 1598-1625, והוציאו מתחת ידם כ-25 יצירות משותפות, אך רק אחת בלבד נחתמה על ידי שניהם (Galenson & Pope, 2012), וחלקן נחתמו על ידי ברויגל לבדו. "תחומי המומחיות הידועים של שניהם היו אלה ששימשו עדות ויזואלית לזהותם של היוצרים במקום חתימה. תרומותיהם הייחודיות – הנופים האופייניים לברויגל ודמויותיו של רובנס – ניתנות בנקל לזיהוי על ידי החוקרים. במקרים בהם הקומפוזיציה נשלטה על ידי תרומתו של האחד (כמו ב"אלגוריות החושים" ובציורי הזֵרים), היה זה סוג הציור שקבע למי מהם היה התפקיד הראשי" (שם).

בתחילת דרכם המשותפת היה רובנס תושב חדש באנטוורפן בעוד שברויגל היה מבוגר ממנו ב-9 שנים ונהנה מהיותו יורש שמו ותהילתו של אביו, פיטר ברויגל האב (Woollett & van Suchtelen, 2006, p. 21). עם הזמן טיפס רובנס בסולם הפרסום ועלה על ידידו. "התקופה הפורייה ביותר של עבודתם בצוותא הייתה בשנים 1609-1621, כאשר נושאי הרפרטואר של השניים כללו סצנות מלחמה, מָדונות בתוך זרי פירות ופרחים, אלגוריות ונופים בעלי נושאים מיתולוגיים ודתיים. שיאה של מערכת היחסים היצירתית ביניהם היה סדרת "אלגוריות החושים" 1617-1618, סדרה בת חמישה ציורים (van Mulders, 2016, p. 180). ב"אלגוריות" מקופלים רבדים רבים של משמעות, וביניהם אפשר למצוא נושאים מורכבים כגון פוליטיקה וארוטיקה.

בתקופה זו היה שיתוף הפעולה של השניים נדיר בסוגו, הן בשל היותם אומנים בני מעמד שווה, הן בהיותם ציירים בעלי סגנונות ידועים וקבועים, שהתמחו כל אחד בתחומו. רובנס היה ידוע בציוריו ההיסטוריים הגדולים ובדמויות האנושיות שהצליח להפיח בהן רגש ואנרגיה גופנית, ואילו מומחיותו

של ברויגל הייתה בסצנות אווירה, נופים מרהיבים וטבע דומם פרחוני, והוא קנה לו שם בעבודותיו הדקדקניות שבעטיין זכה לתואר "ברויגל הקטיפתי" (Woollett & van Suchtelen, 2006, p. 110). לעיתים רחוקות בלבד סטה מתחומים אלה, גם בציורים המשותפים.

ההנחה המקובלת הייתה שלרוב היה רובנס הדומיננטי בין השניים, "אולם למעשה תרומתו של ברויגל בעשייה המשותפת הייתה עשירה וחשובה באותה מידה כמו זו של ידידו בפיתוח ובביצוע העבודות המשותפות, בייחוד בסוף העשור הראשון של המאה ה-17" (Woollett & van Suchtelen, 2006, p. 4). דוגמה אחת לחלוקת העבודה בין שני הציירים היא בציור "קרב האמזונות", שצויר בשנים 1598-1600, בתחילת דרכם המשותפת. נראה שהתמונה חולקה לשני חלקים אופקיים: ברויגל צייר את הנוף בחלק העליון ורובנס – את קבוצת הדמויות הגדולה בחלק התחתון של הקומפוזיציה (Woollett & van Suchtelen, 2006, p. 228).

בקהילת האומנים שררה, כאמור, אחווה, אך גם באווירה זו של עזרה הדדית בלטה חברותם ההדוקה והאמיצה של רובנס וברויגל. הם אפשרו גישה חופשית זה אל הסטודיו של זה, ולעיתים הרשה לעצמו מי מהם להתאים, לשנות או למחוק אלמנטים ביצירה של רעהו, על מנת לפנות מקום לתרומתו הוא. דוגמה לכך הוא הציור "השיבה מהמלחמה: ונוס פרקה נשקו של מארס", שבו צבע רובנס באפור את הפינה הימנית התחתונה, תוך שהוא מוחק את עבודתו של ברויגל, כדי שיוכל להגדיל את דמויותיו שלו. השניים חלקו אנרגיה יצירתית אדירה, והם נהגו להחליף ביניהם רעיונות לקומפוזיציות שעלו בראשם. למרות זאת, סגנונם האישי והייחודי נשמר גם בעבודתם המשותפת. "מרכיבים נוספים שבלטו ביצירותיהם היו פיקחות, תבונה והנאה ברורה שחלקו במצב ייחודי זה של שיתוף פעולה. בזכות כל אלה היו יצירותיהם המשותפות למבוקשות בכל אירופה. איחוד סגנונותיהם השונים יצר קומפוזיציות עשירות ויפהפיות המבוקשות בימינו אנו בדיוק כפי שהיו בזמנן" (Woollett & van Suchtelen, 2006, p. 217).

המגע בין הציירים באנטוורפן הוביל במקרים רבים ליצירת קשרים עמוקים ביניהם ואף בין בני משפחותיהם. רובנס וברויגל, למשל, דרו בשכנות, ובעקבות חברותם הקרובה צייר רובנס את דיוקנאותיהם של ברויגל, של אשתו

ושל ילדיו. ברויגל מינה את רובנס להיות מבצע צוואתו. קִרבה זו מצאה את ביטויה בשיתוף הפעולה האומנותי המיוחד ביניהם. באופן זה, שני סגנונות ציור, שהיו כה שונים זה מזה, נעשו לדואט עשיר ומגוון ביצירותיהם המשותפות, והולידו – בצורה יוצאת דופן ונדירה – יצירות שאיכותן וייחודיותן הן מן המעלה הראשונה. הצלחתם המשותפת עלתה אף על זו האישית, וכאמור, הביקוש לציוריהם המשותפים, בייחוד מטעם אספנים אמידים באירופה, וביניהם אף מלכים, הלך והאמיר. פטרונים עתירי ממון התחרו ביניהם על רכישת היצירות הללו, והשניים התקשו לעמוד בביקוש ההולך וגדל. עקב נדירות הציורים ומחיריהם הגבוהים נהגו אומנים בלתי ידועים להעתיקם ולהתפרנס ממכירתם.

גם אם, כאמור, חלקו של רובנס ביצירה היה בדרך כלל הדומיננטי מבין השניים, הרי שמקובל לחשוב שהיוזמה הייתה בדרך כלל מצידו של ברויגל. הוא היה זה שהתחיל את העבודה המשותפת, והותיר בה חללים פנויים, המיועדים לתרומתו של רובנס. בדיקות טכניות של היצירות הראו, כי בדרך כלל מיקום הדמויות בקומפוזיציה נעשה לפני שהחלה מלאכת הציור. כמו כן, נראה שהציורים שהשניים עבדו עליהם יחד התניידו בין חדרי הסטודיו של שניהם, אף שכאמור גרו בשכנות.

"בהיותם ציירי החצר של הארכי-דוכס אלברט ואשתו איזבלה (ברויגל עבד עבורם מ-1606 ורובנס הצטרף ב-1609), שיקפו ציוריהם את רצון הדוכס להדגיש את המשכיות שלטונו וממשלו" (Auwera, 2008, p. 110). אך במקום לצייר ציורי ציִד, כנהוג במקרים אלה, העדיפו האומנים להמציא איקונוגרפיה וסוגה חדשות. הם ציירו זֵרים, כמקובל בתקופתם, אך שילבו בהם דמויות דתיות. באמצעות הציורים האלה הביעו את ההוד, ההדר והפאר של חצר בית הדוכס ואת הנאמנות לו. דוגמה לכך הוא ציור המדונה בזר פרחים.

Peter Paul Rubens, Jan Breughel the Elder, *Madonna in a Flower Garland (Wreath),* 1616-1618

בבדיקות רנטגן ואינפרה-אדום של היצירה, אפשר להבחין כי רובנס תכנן לצייר ארבעה מלאכים סביב הזֵר, אולם לבסוף שינה את הקומפוזיציה כדי לכלול אחד-עשר מלאכים. לאחר שסיים את חלקו, העביר את היצירה לברויגל. אפשר לראות שברויגל צייר את ענפי הפרחים בפינות התחתונות, מעל רגלי המלאכים של רובנס. הבדיקות הטכניות אישרו את ההנחה כי רובנס היה זה שהוביל וקבע את הקומפוזיציה.

הקומפוזיציות של יאן ברויגל האב, ובתוכן גם זרי פרחים המקיפים דמויות קדושות, היו בבחינת תגובת-נגד לרעיונות הפרוטסטנטיים של התקופה, שביטלו את תרבות התמונות והאומנות החזותית. בדיוק בשל כך מוקמו במרכז הזֵר דמות הבתולה הקדושה עם ישו הילד. רובנס היה זה שצייר את הבתולה, את ישו ואת המלאכים המכונפים, וברויגל האב צייר את זר הפרחים. המלאכים מצוירים בצורה כה נפלאה עד כי הם נראים כפסלים מרחפים בחלל מול עיני הצופה. הם מחזיקים את זר הפרחים המצויר, כך שתחושת העומק מועצמת ממש בסמוך לציור השטוח של הבתולה וילדהּ. כך נוצרת מעין תמונה בתוך תמונה. באופן זה עין הצופה נעה לעומק הציור בהדרגה, דרך המוחשיות הגשמית של

המלאכים היוצרים קשר עם העולם המציאותי והחומרי שהצופה נמצא בו. המלאכים וזר הפרחים משמשים אפוא כפונקציה סימבולית וקישוטית כאחד.

המדונה צוירה על פי דמותה של אשתו הראשונה של רובנס, איזבלה ברנט, ואילו את ישו מגלם בנו של ברויגל מנישואיו הראשונים. לפי גודלו של הציור סביר להניח שיועד לקפלה בכנסייה או לקפלה פרטית. הציור עשוי לעורר רגשות דתיים, לא רק משום שכל מישורי הציור פועלים יחד ומושכים את הצופה לכיוון המדונה וישו, אלא גם בשל האנושיות והאינטימיות שבו. ישו הילד מושך תשומת לב בהישענו על אימו בתנוחה המצביעה על כוונתו לצעוד קדימה, אל מחוץ לציור, והוא מביט ישירות אל הצופה בהבעה של טוב, רכות ואהבה.

הציור הוא, אם כן, עבודה דתית, והוא מצטיין ביופיו המסנוור ובביצוע המיומן שלו. נוסף על כך, הוא משקף את מערכת היחסים המקצועית של שני יוצריו ואת טבעו המיוחד של שיתוף הפעולה ביניהם: החלקים השונים מצביעים על כישוריו של כל אחד מצמד האומנים, ואיחודם יוצר הבעה אומנותית ייחודית בדרך שלמה והרמונית.

Peter Paul Rubens, Jan Breughel the Elder, *The Garden of Eden with the Fall of Man*, 1615

בציור "גן עדן ונפילת אדם" מופיעים שמות שני הציירים בפינות התחתונות: השם PETRI PAVLI RVBENS FIGR בפינה השמאלית והשם IBRVEGHEL FEC בימנית מאשרים, כי רובנס צייר את הדמויות וברויגל – את הנוף השמימי

ואת בעלי החיים במנוחה ובפעולה. ככל הידוע, זו הדוגמה היחידה של כיתוב החושף את חלוקת העבודה בין שני ציירים. "קיימות שתי הנחות באשר לחתימות: האחת היא, שהיות ששתי החתימות מופיעות באותו צבע אדום-חום, היה זה ברויגל שכתב את שמו של רובנס וגם את שמו שלו. ההנחה השנייה היא שמאחר שאותיות שמו של רובנס גדולות יותר ונכתבו במכחול דק ועדין יותר, ייתכן שכל אומן חתם בנפרד, אך הם השתמשו באותה פלטת צבעים" (Kolb, 2005, p. 69).

כאן היה זה דווקא ברויגל שהיה אחראי לקומפוזיציה, והמחקר מראה כי הקווים הראשונים של הקומפוזיציה שורטטו על ידו. לאחר שצייר את הנוף ואת החיות, הצטרף רובנס והוסיף את חלקו: את אדם וחוה, את הסוס ואת הנחש על עץ הדעת (שם). עובדת היות הסוס פרי מכחולו של רובנס התפרסמה ב-1766 בקטלוג מכירה פומבית של אוספו הפרטי של Pieter de la Court van der Voor. "כאשר רובנס סיים את חלקו, המשיך ברויגל ושילב את הצבע הירוק כבסיס הנוף, ולאחר מכן צבע את השמים. כאשר צבע את העלים מעל לשמיים הכחולים, נוצר אפקט האור שהבליח דרכם. משם המשיך לצייר את בעלי החיים הגדולים ואת הנוף שהקיפם" (שם). החוקרים הבחינו בין משיכות המכחול העבות של רובנס לבין אלה העדינות יותר, המאפיינות את עמיתו.

סצנות גן העדן של ברויגל היו כאנציקלופדיות מצוירות של ממלכת החיות, מאחר שבציוריו התבסס על תצפיות ממקור ראשון. "ב-1604 ביקר בגן החיות הפרטי של הקיסר רודולף ה-I בפראג, שם צפה בבעלי חיים רבים ובמינים רבים של ציפורים. בבריסל הייתה לו גישה לגנים הזואולוגיים של הארכיבישוף, לציפורים שלו ולבריכות הדגים" (שם). ב-1621 כתב באחד ממכתביו: "הציפורים ובעלי החיים צוירו ישירות מהחיים" (Woollett & van Suchtelen, 2006, p. 242). נוסף על כך, לנמל אנטוורפן הגיעה באופן תדיר סחורה יקרה מהעולם החדש, שכללה גם בעלי חיים אקזוטיים.

ב"גן העדן ונפילת אדם" מצוירים כמאה בעלי חיים שונים שהובאו מכל קצווי תבל. ביניהם אפשר להבחין בתרנגולי הודו שהתגלו בצפון אמריקה, בקופי קפוצ'ין מדרום אמריקה ובציפורי גן עדן מגינאה החדשה. נראים גם זנים שונים של קופים, גמלים חדי-דבשת, פיל ותוכים. האריה והנמר חיים בהרמוניה

מופלאה עם הבקר והצבאים, טרם נגס אדם בפרי האסור, וכל זאת בינות לעץ הדעת ולעץ החיים.

סיפור גן העדן וגירוש אדם סיפק את ההקשר האידיאלי, ובתוכו הציג ברויגל את הטבע. עולם החי מוצג במצבו ההרמוני, לפני הגירוש מגן העדן, על כל שפעו וגיוונו. כל אחד מבעלי החיים אומנם אינו נושא משמעות סימבולית כשלעצמו, אולם כקבוצה הם משקפים את תפארת היצירה האלוהית, המתבטאת בהשתאות מיפי הטבע. גן העדן אומנם אבד לבני האדם, אך לאספני האומנות בני המזל, ניתנה ההזדמנות "להציץ" אל גן העדן האבוד שביצירת מופת זו של שני ציירים מהוללים.

Jan Breughel the Elder, Hans Rottenhammer, *The Rest on the Flight into Egypt,* 1595

האנס רוטנהמר (Hans Rottenhammer, 1564-1625), שנודע כצייר דמויות, נהג לצייר על משטחי נחושת, ויחד עם יאן ברויגל האב פיתח שיטה זו. מאז 1592 השתמש ברויגל בלעדית בנחושת ב-400 מציוריו. מאחר שסגנון משיכות המכחול של שניהם היה שונה ביותר, ניתן לזהות בציור "המנוחה בבריחה למצרים", שהחמור צויר בידי ברויגל, במשיכות מכחול נפרדות וקצרות. נראה כי ידו הימנית

של יוסף, המגישה לפי החמור עשב לליחוך, הוספה גם היא על ידי ברויגל, מאחר שאינה חלקה כיד השמאלית, שצוירה בידי רוטנהמר.

"שני האומנים ציירו לפחות ארבעה ציורים שונים באותו נושא ובאותו שם, אך בכל אחד מהם צייר ברויגל נוף שונה מאחורי יוסף, שני המלאכים ומריה המיניקה את הילד. באחד מהם צייר נוף הררי רחב ידיים ובו מבנה רומי בדמות מקדש סיבילה (Sibilla) בטיבולי, ואילו בציור שלפנינו נראית קרחת יער ובה בריכת מים, המאפשרת למשפחה מקום מנוחה מבודד יותר" (Woollett & van Suchtelen, 2006, p. 128).

פראנס סניידרס (Frans Snyders, 1579-1657), שהיה ללא עוררין מאבות ציירי הטבע הדומם הפלמי בברוק, נולד אף הוא באנטוורפן. בראשית דרכו הקדיש עצמו לציורי פרחים, פירות וטבע דומם, וציוריו התאפיינו במשחקי אור ובמרקמים שונים כגון עור, נוצות ופרווה. מאוחר יותר, אחרי 1610, החל להתמקד בציור בעלי חיים, ובמיוחד חיות בר ובעלי חיים פראיים בסצנות ציִד ואף בסצנות של קרבות עזים ואכזריים ביניהם. סניידרס היה האומן הראשון שהתרכז בתיאור בעלי חיים בסביבתם היום-יומית. ביצירות אלה שימשו כלבים, חתולים וקופים כגיבורים הבלעדיים. אחד הייצוגים הסמליים שחזר סניידרס וצייר באופן קבוע היה עולם הציפורים. בקומפוזיציות שלו בנושא זה הוא הציג מינים שונים של ציפורים היושבות על גזעי עצים. משנת 1636 ואילך צייר סניידרס 60 סצנות ציִד וסצנות אחרות העוסקות בבעלי חיים. סצנות אלה צוירו כחלק מכמה הזמנות שקיבל רובנס מהמלך פיליפ הרביעי של ספרד, לקישוט מעון הציִד שלו, Torre de la Parada, והארמון במדריד, ה-Palacio Real. יחד עם חבריו, תרם סניידרס לשינוי אופייה של אנטוורפן מעיר מסחר ובנקאות למרכז תוסס לאומנויות.

Peter Paul Rubens, Frans Snyders, *Prometheus Bound,* 1618

טבעו של קשר שיתוף הפעולה בין רובנס וסניידרס חיוני להבנת חשיבות הציור "פרומתיאוס הכבול". מערכת היחסים בין השניים הייתה חברית פחות ועסקית יותר באופייה מזו ששררה בין רובנס לבין ברויגל, והתבססה שיתוף פעולה אומנותי, שהתפקיד הראשי בו יועד לרובנס. בתחילה נהג רובנס לצייר הכנות שמן של הקומפוזיציה כולה, מכיוון שעדיין לא סמך על מיומנותו הקומפוזיציונית של שותפו, והנחה אותו בכיוון הרצוי. כמו כן, רובנס היה זה שיצר בדרך כלל את רוב הציור, וסימן את השטחים שבהם סניידרס צריך היה לתרום את חלקו. בציור שלפנינו – הרעיון, העיצוב והתרומות האינטגרטיביות הסופיות, נעשו כולם על ידי רובנס, אך מי שהתחיל במלאכת הציור היה דווקא סניידרס. סניידרס צייר את הנשר המדהים, מרכזה של הדרמה המתוארת, ורובנס המשיך והוסיף הדגשות משלו לרגלי הנשר, למקור ולאפקט הדם במקור ובטפרים (Woollett & van Suchtelen, 2006, p.165, 171).

אומנם הנשר צויר, כאמור, על ידי סניידרס, אך רובנס עצמו היה גם הוא צייר נודע של בעלי חיים, ושל נשרים במיוחד, כפי שניתן להיווכח, לדוגמה, מן הציור הבא.

Peter Paul Rubens, *Cupid Supplicating Jupiter,* 1610

השאלה, אם כן, היא: מדוע הזמין את רובנס את סניידרס לצייר את הנשר? התשובה טמונה בטכניקת משיכות המכחול של סניידרס, שהייתה שונה משל רובנס. רובנס העריך את כישרונו של סניידרס, התלהב מאד מיכולותיו ומשום כך הזמינו לשתף עימו פעולה. מערכת היחסים המקצועית של השניים נמשכה על פני שנים רבות (1610-1640).

ביצירה זו, העוסקת בפעולה אלימה והמבוססת על המיתולוגיה, שאף רובנס לדחוק את גבולות התיאור הגופני, כדי לגרום לתגובה רגשית עוצמתית של הצופה – תגובת אימה לנוכח התיאור הנורא. "הציור שלפנינו מציג כוח על-אנושי השרוי בחוסר-אונים מול אכזריות חייתית. הוא פורש בפני הצופה בצורה אלימה את האנרגיה של הסגנון הבָּרוקי, אנרגיה היוצאת מתוך הקרביים, ומדגישה את הצבע, התנועה, הקו והחושניות" (Scherer, 2015). לדברי היסטוריון האומנות והסופר ריצ'ארד מקלנת'ן (Richard Mclanathan, 1916-1998), הציור תואר על ידי הביוגרף של רובנס במילים אלה: "רובנס צייר את הסיפור הברוטָלי באלימות תואמת" (Mclanathan, 1995, p. 42). "הקומפוזיציה הא-סימטרית, פרומתיאוס

הנוטה-נופל כלפי מטה כשזרועו השמאלית כמעט יוצאת מתוך הבד, נבחרה בהשראת ציורו של טיציאן אודות הענק טיטיוס" (Atkins, 2014, p. 126-127).

הציור מבוסס על סיפור מהמיתולוגיה היוונית והרומית: האל פרומתיאוס (מילולית: מחשבה מקדימה) הצטיין בכוחו ובכושר עמידתו. הוא יצר את האדם, ולאחר שהאלה אתנה לימדה אותו ארכיטקטורה, אסטרונומיה, מתימטיקה, ניווט, רפואה ואת תורת המתכות, הוא העביר את הידע לאדם. זאוס כעס על המעשה ומנע מהאדם את האש. פרומתיאוס גנב את הלפיד מהאלים האולימפיים, ירד לארץ והעניק אותו לאנושות כדי להצילה. על כך נענש מידי זאוס, וגורלו נחרץ לעינויים נצחיים.

הנושא המיתולוגי היה מוכר מאוד, וכבר בטקסטים הקלסיים ניתנו לו פרשנויות דתיות, פילוסופיות ומוסריות מגוונות ואף סותרות. "הסיודוס, המשורר האפי היווני, הציג את פרומתיאוס כנוכל שרימה את האלים והרס את תור הזהב של האנושות. גניבת האש ומסירתה לאדם היא חטא דתי שעליו נענש. המחזאי אייסכילוס, לעומת זאת, ראה בפרומתיאוס את מי שסיפק לאנושות את יסודותיה: האש האמיתית והסמלית, אש התבונה, ההיגיון והחוכמה. הוא סבר שהעונש היה מוצדק, אך שיבש את האיזון בין האלים לאנושות. הפילוסוף אפלטון ראה באש כוח יצירתי והגדיר את מעשהו של פרומתיאוס ככישלון מוסרי" (Woollett & van Suchtelen, 2006, p. 168).

בציור נראה פרומתיאוס כשהוא אזוק לצוק על הר כאוקאסוס, ונשר פראי ואכזרי – המסמל את זאוס – ניזון מכְּבֵדו. על פי המיתוס, הכבד נאכל ומתחדש מדי יום. "הכבד נבחר כמקור העינויים משום שהיוונים החשיבוהו כמקום מושבם של השכל, הנפש והנשמה" (Tiniakos, 2010). בציור נראה מאבק איתנים בין האדם לחיה המכונפת. פרומתיאוס רב העוצמה מוצג כחסר הגנה, חסר אונים, מלא אימה, מעֻוֵות במאמץ עילאי את גופו השרירי, אך לשווא, ומשלם על חטאו. הוא שרוע עירום על גבו, כשטופרי הנשר הענק – המשתווה כמעט בגודלו לגופו המתענה והמתפתל של פרומתיאוס – ממוקמים על בטנו התחתונה, מצחו ואפו, קורעים את פניו ומפשעתו, בעוד הכבד המתחדש מדי יום נטרף שוב ושוב. עינו הימנית נעקרת על ידי הנשר וכאבו ניכר בפניו המעוותות, בעינו השמאלית שנותרה, המביטה היישר לתוך עיני הנשר, כמו גם באגרופו

השמאלי הקפוץ ובבהונותיו המכווצות. למרות היותו שרירי וחזק, ידו הכבולה לסלע בשרשרת אינה יכולה להשתחרר, והוא אינו מצליח לחמוק מבעל הכנף האימתני המרחף מעל גופו. "גופו המתפתל של פרומתיאוס, הנקרע במקורה המנקר וטפריה של הציפור פרושֹת הכנפיים, חותך את הבד באלכסון, והענק אינו מסוגל להימלט מעונש האֵלים" (Wright, 2015). הציור מלא בשטחים בָּרוקיים של ניגודי אור וצל ושל תנועה. תנועתו של הנשר ושל נוצותיו "משמשת כהד להתפתלויות האל בעקמומיות הגלית של צווארו וזרועותיו" (Held, 1963). ברקע עולה השחר, וייתכן כי הוא טומן בחובו שביב של תקווה ליום שבו יגיעו ייסוריו של פרומתיאוס לקיצם. כמו כן, רובנס כלל את לפיד האש בפינה השמאלית התחתונה. "הלפיד יכול להתפרש כאש ממשית או כמטפורה לניצוץ היצירתיות" (Wright, 2015).

התפקיד המרשים שקיבל הנשר ומידותיו העצומות בציור מעצימים את מאבקו של פרומתיאוס. התגובה הרגשית העזה שהציור מעורר נובעת מייחודיותה של הסצנה – האדם הנענש בידי בעל חיים. רובנס אהב ציור זה בשל הרגשות שעורר בצופיו, ולכן השאירו בביתו לתקופה ארוכה. מהתכתבויותיו של רובנס עם סר דדלי קרלטון (Sir Dudley Carleton), האספן והדיפלומט שכיהן כשגריר הבריטי לפרובינציות המאוחדות ושהתגורר בהאג, אנו למדים כי ב- 1618 הציע לו רובנס את הציור בעבור אוסף פסלים קלסיים וגולות עתיקות שהיה ברשותו, וכך כתב: "ישנו בביתי אוסף ציורים ובהם הנוכחי, אותו אני מציע לך, הוא האהוב עליי ביותר, ואותו שמרתי לעצמי" (Held, 1963).

בתיאור בלתי שגרתי זה, תיאור של עינויים ושל אנרגיה גופנית מוכלת, מגולמות הן שאיפותיו האומנותיות של רובנס הן עוצמתו – תכונות ששינו את פני הציור הפלמי. "שיתופי הפעולה של רובנס – הן עם מומחים כמו פרנס סניידרס צייר בעלי החיים, הן עם יאן ברויגל האב צַייר הפרחים והנופים – ציינו את נקודת הזנית הבָּרוקית של שיתוף אומנותי רבגוני" (Woollett & van Suchtelen, 2006, p. 168).

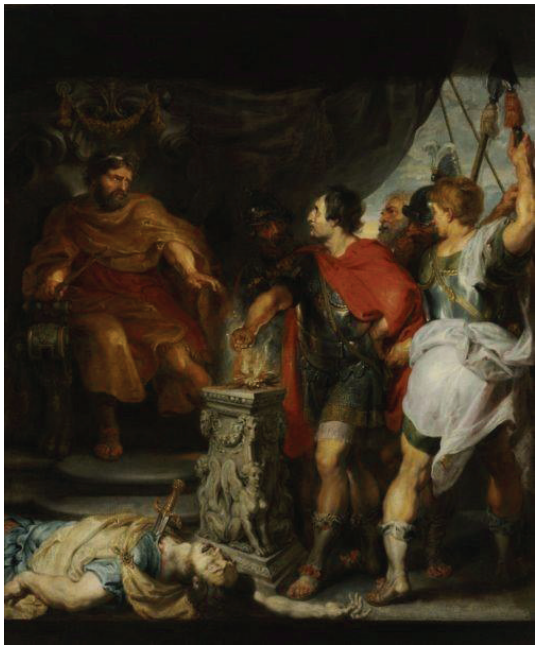
אנתוני ואן דייק (Anthony van Dyck, 1599-1641), תלמידו של רובנס, היה מהאומנים הפלמיים הגדולים במאה ה-17 ודמות חשובה על הבמה הבין-לאומית, בכנסייה הקתולית ובחצרות בתי המלוכה. הוא היה דיוקנאי מחונן,

שאף עלה על מורו. השפעתו של רובנס עליו הייתה אדירה. "הוא למד ממנו את מאפייני סגנונו, את ציורי הגוף המסעירים, את שרירי הגוף הגברי ואת הסוסים הנפלאים" (Harris, 2005, p. 175). רובנס, מצידו, התייחס אל הצייר בן התשע-עשרה כאל: "תלמידי הטוב ביותר" (Brown, 1999, p. 17). ואן דייק צייר גם סצנות דתיות ומיתולוגיות, ונודע גם כשַׂרטט וכצייר נופים רגיש ביותר. ואן דייק חידש גם בתחום צבעי המים והתחריטים. ואן דייק שימש דיוקנאי של חצר המלוכה, בייחוד של צ'רלס הראשון, מלך אנגליה, ומשפחתו, ושל האריסטוקרטיה האירופית בכלל. יחד עם ציירים נוספים שבלטו בתחום זה, ביניהם למשל דיאגו ולאסקז הספרדי, הוא חולל מהפכה בסוגה זו.

באוספו הידוע "איקונוגרפיה" נמצאו סדרות רבות של תחריטי דיוקנאות בחצי אורך של דמויות חשובות מתקופתו. מתוך שרטוטים אלה, הוא עצמו חרט בכ-18 מהם את הראש ואת קווי המתאר של הדמות, כך שבעל מקצוע יוכל להמשיכם. "לפניו כמעט ולא התקיים תחום החריטה בדיוקנאות, ובעבודתו הפכה לפתע החריטה לשיא האומנות" (Hind, 1963, p. 165).

Peter Paul Rubens, Anthony van Dyck, *Achilles Discovered by Ulysses and Diomedes,* 1616-1618

שיתוף הפעולה בין אנתוני ואן דייק לפיטר פאול רובנס מתבטא היטב בציור *Achilles Discovered by Ulysses* and *Diomedes* (Brown, 1999, p. 10). בציור נראים "שני אנשים בימין הרחוק: יוליסס (Ulysses) ודיומדס (Diomedes) הקוראים לאכילס לצאת למלחמת טרויה" (Moir, 1994, p. 12). לפי הנבואה, אכילס עתיד היה למות במלחמת טרויה. על מנת למנוע את הדבר, החביאה אותו אימו בחצר המלך לייקומדס (Lycomedes), כשהוא מחופש לאישה. אכילס בילה שם את זמנו עם בנות המלך והתאהב בדיידמיה (Deidamia). יוליסס ודיומדס, שנזקקו לעזרתו של אכילס במלחמה, הגיעו לארמון מחופשים לסוחרים והציגו תכשיטים בפני בנות המלך, במטרה לגלות מי מבין הנשים הוא אכילס. התכסיס נחל הצלחה, וכאשר אכילס גילה התעניינות רבה יותר בכלי הנשק, נחשפה זהותו. רובנס בחר לתאר את רגע הזיהוי: אכילס מניף חרב, מוכן לצאת למלחמה, ולצידו דיידמיה המבינה כי אהובה יעזוב בקרוב. שתי הדמויות מימין, יוליסס ודיומדס, צוירו על ידי ואן דייק. רובנס עצמו מעיד במכתבו לסר דדלי קרלטון, שהתעניין בקניית הציור, כי: "הציור ברובו צויר בידי אנתוני ואן דייק" (Logan, 2005, p. 200).



Peter Paul Rubens, Anthony van Dyck, *Mucius Scaevola before Lars Porsenna,* 1618-1620

בשיתוף פעולה אחר בין אומנים אלה, ציירו השניים את גאיוס מוקיוס (Mucius), הידוע בשם Scaevola, שהיה אזרח רומי והתפרסם בגבורתו ובעוז רוחו, במלחמת רומא בעיר האטרוסקית קלוסיום (Clusium) בשנת 508 לפנה"ס. במהלך המלחמה צר המלך הקלוסיאני, לארס פורסנה, על רומא. גאיוס מוקיוס חדר למחנה האטרוסקי במטרה להתנקש במלך, אך בשל טעות בזיהוי הרג את שומר ראשו של המלך. לכשנתפס, הודה במעשהו והצהיר על נכונותו להיהרג כרומאי אמיץ. המלך איים לשורפו חיים, אולם גאיוס, כהוכחה לאומץ רוחו, הכניס את זרועו הימנית לתוך אש דולקת והשאירה באש מבלי להראות כל סימן של כאב. במעשהו זה רכש את הערצת המלך, והמלך החליט לשחררו, באומרו: "חזור לרומא על כי הזקת לעצמך יותר מאשר לי, ויותר מאשר יכולתי אני להזיק לך, ושחרר את העיר מן המצור עליה". לאחר האירוע זכה מוקיוס לכינוי Scaevola, שפירושו "שמאלי". בציור זה היה רובנס אחראי לקומפוזיציה כולה, ואילו ואן דייק הוסיף לה כמה מן הפרטים.

שיתופי פעולה יוצאי דופן

לא כל שיתופי הפעולה ביצירות אומנות נעשו מתוך בחירה ותכנון מוקדם. במקרים מסוימים, לא ידע הצייר האחד שצייר אחר ישתתף גם הוא באותה יצירה. במקרים אחרים, האומן ידע על שיתוף אומן אחר, ולעיתים אף היה הוא עצמו הסיבה לשיתוף האומן הנוסף, כפי שנראה בדוגמאות הבאות. נכון יותר לכנות שיתוף זה כ"התערבות" (Slive, 1969, p. 114-116). כדוגמה לכך ישמש הציור "משפחת ואן קמפן".

Frans Hals, Salomon de Bray, Pieter de Molijn, *The Van Campen Family: Portrait in a Landscape,* 1621-1623

פראנס האלס (Frans Hals, 1582-1666), יליד אנטוורפן, נודע כצייר דיוקנאות, שבמשיכות מכחולו הערניות, הזורמות, הקלילות, העניק לדמויותיו עליזות ושמחת חיים. האלס התפרסם בשל דיוקנאותיו, בעיקר אלה של אזרחים אמידים ושל קבוצות המשמר האזרחי, אך הוא תיעד גם דמויות מכל שכבות האוכלוסייה: דמויות בנשפים, בפגישות קצינים, חברי הגילדות, חברי מועצת העיר, ראשי ערים ופקידים וגיבורי מסבאות. הוא קלט כל דמות והציגה בסגנון שונה, תוך שיקוף אופיה ואישיותה באמצעות מגוון תנוחות והבעות. סגנונו מאופיין במיידיות ובברק, המעניקים חיים למצוירים באופן שטרם נראה כמוהו בציור ההולנדי. הוא העדיף תנוחות בלתי רשמיות, אינטראקציות ספונטניות ותנועות בלתי גמורות – כל אלה מפעילות את הקומפוזיציות במשיכות מכחול חופשיות, ולוכדות את ההשפעות החולפות של האור על הדמות. מתוך מאות הציורים שצייר בימי חייו, רובם הגדול דיוקנאות, רק ארבעה היו דיוקנאות משפחתיים, וביניהם הציור הנזכר לעיל.

סלומון דה בריי (Salomon de Bray, 1597-1664), השותף השני בציור זה, היה הבולט בין ציירי ההיסטוריה בהארלם שבהולנד באמצע המאה ה-17. סגנונו התפתח לכיוון הפורמלי-קלסי משנות ה-40 וה-50 של המאה ה-17. ציוריו עסקו בנושאים היסטוריים, תנ"כיים, אלגוריים, אך הוא צייר גם דיוקנאות

ונופים ועיצב כלי כסף. נוסף על כישוריו אלה, הוא היה גם משורר, אדריכל ומתכנן ערים.

השותף השלישי היה **פיטר דה מוליז'ן** (Pieter de Molijn, 1595-1661), חלוץ הנוף הטוֹנָלי הכפרי. סגנונו התאפיין בנופי שדות המוגבלים לפלטת הצבעים האפורים, הירוקים, החומים, הצהובים-עכורים והכחולים. ציוריו כללו גם סצנות ים, סצנות יום-יומיות, דיוקנאות, ציורי ארכיטקטורה וכן ציורים של מרחבי נוף מונוכרומטי, תוך שימוש בפלטת הצבעים האופיינית לו. בין יצירותיו היו שרטוטים רבים בעט ובדיו או בגיר שחור-אפור, וידועה הייתה רגישותו לחיים הכפריים ההולנדיים.

הציור "משפחת ואן קמפן" היה הראשון בציורי דיוקנאות משפחתיים – כאמור, ארבעה במספר – של פראנס האלס, והוא הוזמן על ידי הזוג ואן קמפן (van Campen) במלאת 20 שנה לנישואיהם. ראש המשפחה היה סוחר אריגים אמיד מהעיר ליידן, ולזוג היו 13 ילדים. הציור מתעד את המשפחה בעת בילוי בחיק הטבע. האב יושב ומביט אל מחוץ לתמונה, בסמוך לו יושבת אשתו ומסביבם קבוצת ילדים בינות לעצים. הילדים נראים פעילים ושמחים, בתנוחות בלתי רשמיות, ופניהם מביעות רוגע והנאה. בולטת בדיוקן האינטראקציה המשפחתית, המתבטאת במשחק ובתשומת הלב של הדמויות זו לזו. הקשר בין בני המשפחה מוסיף לקומפוזיציה תחושת ספונטניות והרמוניה משפחתית. הדיוקן צויר, כמו רוב יצירותיו של האלס, בקנה מידה גדול, כך שהדמויות נראות כמעט חיות ונושמות. במשיכות מכחולו החופשיות, המהירות והזורמות הוא יצר חיוניות מרתקת בפניהם של בני המשפחה – תכונה הנעדרת לרוב מן הדיוקנאות הקבוצתיים הסטטיים של הציירים ההולנדים בני זמנו.

לאחר שסיים את הדיוקן, נולדה למשפחה תינוקת נוספת. הפעם פנו ההורים לצייר דיוקנאות הולנדי אחר, סלומון דה בריי, והוא הוסיפה בתחתית הציור משמאל. שלא כמו שאר בני משפחתה, צוירה הילדה בסגנון שונה, במשיכות מכחול מדויקות, יושבת בתנוחה קשיחה, אינה יוצרת קשר עם האחרים, וגוון עורה מבריק ואינו דומה לזה של דמויותיו של האלס ולסגנונו הזורם. היא נראית כבובה מושלכת על הרצפה, כתוספת מסורבלת לסצנה

שהייתה – עד להופעתה – מאוחדת (Rowan, 2018). חתימתו של דה בריי והתאריך מצוירים על סוליית נעלהּ של הילדה.

מעט לפני 1810 הופרדו שלושת חלקי היצירה, ובמשך שנים ארוכות הוצג הדיוקן כשלוש יצירות עצמאיות: החלק השמאלי הוצג במוזאון טולדו לאומנות שבאוהיו; האמצעי – במוזאון המלכותי לאומנויות בבריסל שבבלגיה והימני – באוסף פרטי.

ב-1929 טען אוצר בלגי לדמיון במלבושי הילדים בין הציור שבאוהיו לבין זה שבבלגיה. "התינוקת שבפינה השמאלית וזו הרוכבת בעגלת העז צוירו כַּצעירות ביותר, זאת מאחר שלשתיהן שרשרת חרוזי אלמוגים אדומים – סימן מוכר באותם ימים למיקום במשפחה" (שם). עובדה זו ואחרות עוררו את החשד לקרבה בין היצירות. "התגלית לא הייתה מסוג 'אאוריקה, אאוריקה' אלא תוצאה של מודעות שהתפתחה בהדרגה במשך מספר דורות של היסטוריוני אומנות" (De Belie, 2019). ב-1940 טען היסטוריון האומנות קלאוס גרים (Claus Grimm), ששלוש היצירות – אחת הן. לורנס ניקולס (Lawrence Nichols), אוצר בכיר של תערוכות באירופה ובארה"ב, העלה כמה השערות לגבי הפרדת חלקי הציור: "1. הציור הועבר במשפחה מדור לדור, ועקב מידותיו הגדולות (150 X 330 ס"מ) קרוב לוודאי שלא התאים לרוב הבתים; 2. החלוקה בוצעה מסיבות מסחריות, כדי שתישא רווחים במכירות הפומביות; 3. ייתכן שהציור ניזוק, אולי בשריפה או כתוצאה ממים – אין לדעת את טבעו של מקור ההרס; חלקו כנראה אבד" (Baard, de Vries & Slive, 1962). לפי ליסבת' דה בלי (Liesbeth De Belie), אוצרת תערוכות של ציור הולנדי במאה ה-17, לא היה זה בלתי שכיח לשנות יצירות אומנות: "בעבר, ציורים רבים מאד נחתכו, נוסרו, הוארכו, קוצרו, צורותיהן שונו והאומנים ציירו על המקור" (שם).

בתהליך ניקוי הציור ושחזורו בשנת 2013 התגלתה עין אנושית. הניקוי הבא חשף חצי ראש של ילדה בחלק העליון מימין ואריג, שיועד ככל הנראה להתחבר לדמות בלתי נראית בחלק הימני התחתון. גילוי זה הוביל לתגלית נוספת: חצי דמות של ילדה הייתה מסובבת כלפי מישהו לשמאלהּ. צווארונהּ עשוי התחרה התחבר לראש הילד והיה זהה לפיסת צווארון תחרה סמוך אליו. בדי הציור הנפרדים, אם כך, לא נראו הגיוניים: מחוות בני המשפחה נראו חסרות

מטרה, ובגדי אחדים מהם הסתיימו בנקודות לא שגרתיות. זאת ועוד, כמה מהילדים בציור שבטולדו נראו, על פי מחוות הידיים, כפונים אל מישהו מחוץ ליצירה. ככל הנראה, הקומפוזיציה המקורית הייתה רחבה יותר וכללה שלוש דמויות נוספות בצידה הימני. הסופר והיסטוריון האומנות סימור סלייב (Seymour Slive) זיהה ב-1969 ציור של שלושה ילדים עם עגלת עז במוזאון בבריסל, ציור שהתאים לציורו של האלס. הצעה לשחזור החלקים ולאיחודם הראתה כי רקעי הנוף התאימו במדויק. מבטי הדמויות ומחוותיהן בציור הקיים נעשו מובָנים יותר לאחר חיבור התוספת. פרטים אלה הוכיחו כי הפרגמנט מבריסל היה חלק מקומפוזיציה גדולה יותר. כשנתלה בצמוד לחלקים האחרים, שלושת הפרגמנטים התאחדו לכדי משפחה אחת (Nichols, De Belie & Biesboer, 2019, p. 112). מכאן לא רב היה המרחק לקביעתם הנחרצת של מומחים כי אכן זו יצירה אחת. כמו בכל חקירה טובה, פיסות החידה התחברו סוף סוף, והתעלומה בת מאות השנים של משפחת ואן קמפן מהמאה ה-17 נפתרה. שלושת חלקי הציור אוחדו לראשונה בתערוכה במוזאון טולדו בשנת 2018:

נותרה שאלה אחת פתוחה: מדוע לא הוזמן האלס, שהיה אז עדיין אומן פעיל, להשלים את ציורו? על פי אחת ההשערות, לא תמיד שיתף האלס פעולה בכל הנוגע להשלמת ציורים שהוזמנו. לדוגמה: בתחילת שנות ה-30 של המאה ה-17, הזמינו ממנו חברי קבוצת קצינים מאמסטרדם (משמר אזרחי של קַשָתים)

ציור, שילמו עבורו, אך נאלצו להמתין יותר משלוש שנים לביצועו, ולבסוף בחרו בצייר אחר להשלמת המשימה. שם הציור היה "החבורה הצנומה" (*The Meagre Company*).

Frans Hals, Pieter Codde, *The Meagre Company*, 1633-1636

הקבוצה, שהתגוררה באמסטרדם, בחרה באופן לא שגרתי בהאלס, שהתגורר ועבד מחוץ לאמסטרדם, בהארלם, ואף הציעה לו שכר גבוה. האלס התקשה לנוע בין שתי הערים, והביצוע, כאמור, התעכב עד מאוד. הצייר שהוזמן להשלים את הציור היה **פיטר קודה** (Pieter Codde, 1599-1678), שנודע ביצירות בנושאים מוסיקליים, היסטוריים ודתיים, ובטונָליות האופיינית לו – צבעי כסף-אפור.

הדיוקן, שהוחל על ידי האלס, הושלם אפוא בידי אחר. לא היה זה בלתי שכיח שאומן יעדכן דיוקן שצויר בידי אחר, יכניס שינויים בפרטי לבוש או אפילו יוסיף או ימחק בני משפחה, במידת הצורך. האלס צייר את חציו השמאלי של הציור ואת הדמות השלישית, החמישית והשביעית מימין. יתר הדמויות צוירו בידי קודה (Hermens & van Loon, 2017). האלס צייר את קווי המתאר של הקומפוזיציה, את פניהן וידיהן של הדמויות שהוזכרו ואת הדמות השמאלית ביותר בשלמותה.

סיכום

"ההיסטוריה הארוכה של האנושות וזו של עולם החיות מוכיחות, כי אלה שלמדו לעבוד בשיתוף ולאלתר ביעילות – הם אלה ששרדו." – צ'רלס דרווין (Darwin, 1999, p. 62).

שיתוף פעולה מתרחש כאשר שני אנשים או יותר מחליטים לתרום ממומחיותם למען השגת מטרה, הקמת מיזם, פתרון בעיה או השלמת משימה. היכולת לשיתוף מעין זה היא, לעיתים, מיומנות נרכשת, שככל שתשתפר – תשפיע לטובה על תוצאת היעד המשותף ועל הצלחתו. השיתוף עשוי לכלול, נוסף על המומחיות, גם חומרים, חלל עבודה, רעיונות ועוד.

שותפים בעלי מיומנויות מגוונות ותחומי מומחיות שונים יכולים להניע את היצירות קדימה, בעוד שהם עצמם נתרמים על ידי חווית הלמידה המשולבת. מרכיבי החוויה מתבססים על קבלת משוב, החלפת דעות, שיתוף מידע, למידה מטעויות, הצלחות וכישלונות של האחר, נקודות מבט, העדפות אישיות ועוד. נוסף על כך, נפתחים ערוצי תקשורת חדשים בין המשתתפים במיזם.

המציאות מלמדת כי שיתוף פעולה אף תורם ליעילות התהליך המשותף והוא עשוי להפרות את המשתתפים. יתרה מכך, במקרים שבהם צץ לפתע מכשול כלשהו, יצוצו אף פתרונות יצירתיים ויסייעו בצליחת המהמורות. פתרונות שנולדים מתוך יצירתיות מתקבלים תמיד בהערכה על ידי האומנים, שהיצירתיות היא מטה לחמם.

ידוע כי שכיחותו של שיתוף פעולה בתחומי האומנות החזותית הייתה ונותרה נדירה יותר מאשר ביתר המקצועות, וזאת מחמת ההנחה המסורתית, שעל פיה אומן פועל לרוב באופן עצמאי, ואולי אף אגוצנטרי ומופנם. אומנם ידוע שיצירות משותפות צוירו בסדנאותיהם של גדולי האומנים, ושהתחנכו בהן אומנים צעירים לצד האומנים הגדולים, אך גם בסדנאות אלה זוהתה כל יצירה עם אומן יחיד, והיצירות ששיתוף הפעולה בהן היה מוצהר, היו מעטות.

המאמר עוסק בשיתופי פעולה ייחודיים של ציירים ידועים ומתמקד בשיתוף הפעולה הבולט שהתרחש באנטוורפן – בין פיטר פול רובנס ויאן ברויגל האב – שהוליד למעלה מעשרים וחמש יצירות שצוירו החל בשנת 1598 ועד לפטירתו של ברויגל. למרות הצלחתו המרובה של שיתוף הפעולה ביניהם, השניים

חתמו במשותף רק על אחד מהציורים שציירו יחדיו. עם זאת, התרומה הייחודית של כל אחד מהם (נופי ברויגל ודמויותיו של רובנס) וסגנונם האומנותי האופייני הקלו את זיהוי חלקו של כל אחד מהשותפים גם ביצירות שאינן חתומות. שני העמיתים, כמו גם האומנים האחרים שיצרו שיתופי פעולה בתקופה זו, הותירו אחריהם תופעה אומנותית ייחודית ומעניינת.

עריכת המאמר ותרגום המובאות: נילי לאופרט

מקורות

Atkins, C. (2014). *Philadelphia Museum of Art: Handbook*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.

Auwera, V. J. (2008) *Rubens – A genius at work.* Tielt Belgium: Lannoo Publishers.

Baard, H. P., de Vries, A. B., & Slive, S. (1962). *Frans Hals exhibition on the occasion of the centenary of the municipal museum at Haarlem, 1862-1962.* Haarlem: Frans Hals museum.

Brown, C. (1999). *Van Dyck 1599-1641*. London: Royal Academy Publications.

Burroughs, B. (1933). A Diptych by Hubert van Eyck, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 28*(11), Pt. 1.

Crivelli, J. (1868). *Brueghel*. London: Forgotten Books.

Curd, M. B. H. (2016). *Flemish and Dutch Artists in Early Modern England; collaboration and competition 1460-1680,* New York: Routledge.

Darwin, C. (1999). *The Origins of Species*, New York: Bantam Dell.

Dempsey, C. (1967). Euanthes Redivius: Rubens's Prometheus Bound. *Journal of the Warburg & Cortauld Institutes, 30*, 420-425.

Doerner, M. (1949). *The materials of the artist and their use in painting*, San Diego: Harcourt Inc.

Galenson, D., & Pope, C. (2012, August 14). Collaboration in art (Part I), *HuffPost Plus,* Rosenbach Contemporary. https://www.huffpost.com/entry/collaboration-in-art_b_1773082. Accessed 19 August 2020.

Gedert, R. (2018, October 7). Piece by piece: Museum stages a family reunion of Hals' portraits. *The Blade*.

Green, C. (2001). *The third hand – Collaboration in art from conceptualism to postmodernism*. Mineapolis: University of Minn. Press.

Hand, J. O., & Wolff, M. (1986). *Early Netherlandish paintings*. Cambridge: Cambridge University Press.

Harris, A. S. (2005). *Seventeenth century art and architecture*. London: Laurence King Publishing.

Haskell, F. (1980). *Patrons and painters: A study in the relations between art and society in Baroque Italy. New Haven: Yale University Press.*

Held, J. (1963). Prometheus Bound. *Philadelphia: Museum Bulletin Art, 59*(279), 16-32.

Hermens, E., & van Loon, A. (2017). https://lookingthroughartblog.wordpress.com/2017/02/06/the-meagre-company/. Accessed 16 August 2020.

Hind, A. M. (1963). *A History of Engraving and Etching*. Dover: Dover Publications.

Kolb, A. (2005). *The entry of the animals into Noah's Ark*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

Logan, A. M., & Plomp, M. (2005). *Peter Paul Rubens: The drawings*. New Haven: Yale University Press.

Mclanathan, R. (1995). *Peter Paul Rubens (First impressions)*. New York: Harry N. Abrams.

Merriam, S. (2016). *17th c. Flemish garland paintings,* New York: Routledge.

Moir, A. (1994). *Anthony van Dyke*. New York: Harry N. Abrams.

Mulders, C. (2016). *Works in collaboration: Jan Brueghel I & II.* Turnhout Belgium: Brepols Publishers.

Nichols, L. W., De Belie, L., & Biesboer, P. (2019). *Exhibition catalogue: Frans Hals portraits: A family reunion*. Munich: Hirmer.

Riding, A. (2006, December 23). Art and Design. *The New York Times*.

Rowan, N. (2018, November 21). Hals of Fame. *The New Criterion*. https://newcriterion.com/blogs/dispatch/hals-of-fame-10101. Accessed 2020, August 18.

Schama, S. (1995). *Landscape and memory*. New York: Harper Collins.

Scherer L. B. (2015, October 15). Book review: The wrath of gods: Masterpieces by Rubens, Michelangelo and Titan. *The Wall Street Journal*.

Slive, S. (1969). A Proposed Reconstruction of a Family Portrait by Frans Hals. In *Miscellanea I. Q. van Regteren Altena* (pp. 114- 116). Amsterdam: Scheltema & Holkema.

Sutton, P. C. (2002). *Dutch & Flemish paintings: The collection of Willem Baron van Dedem*. London: Frances Lincoln Ltd.

Tiniakos, D. *(2010). Review Tityus: A forgotten myth of liver regeneration. Journal of Hepatology, 53, 357-361.*

Vergara, A., & Wadun, J. (2007). *Patinir: Essays and critical catalogue.* Tf Artes Graficas.

Woollett, A. T. (2006). Two celebrated partners: The collaborative ventures of Rubens and Breughel 1598-1625. In *Rubens and Brueghel: A working friendship* (pp. 2-41). Los Angeles: Paul Getty Publications.

Woollett, A. T., & van Suchtelen, A. (2006). *Rubens and Brueghel: A working friendship.* Los Angeles: Paul Getty Publications.