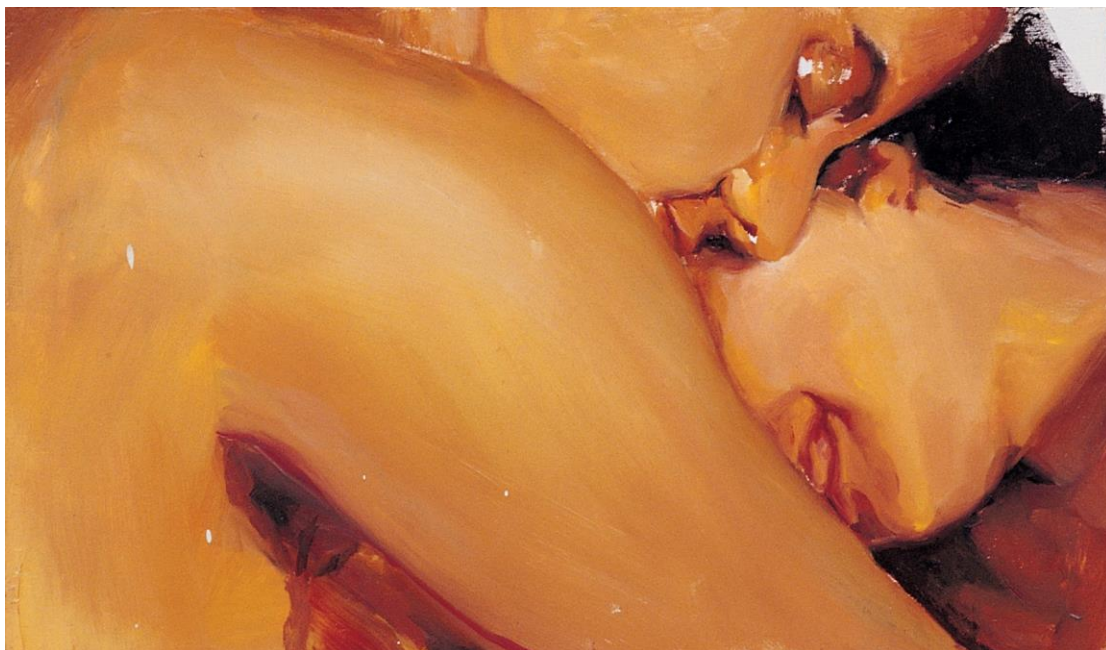




מגדר | כתב עת למגדר ופמיניזם | גיליון 2 | סקירת ספרים

טל דקל, (מ)מוגדרות - אמנות והגות פמיניסטית, הקיבוץ המאוחד/קו אדום-אמנות, 2011.

Gendered – Art and Feminist Theory, Cambridge Scholars Publishing, 2013

ד"ר טל דקל היא מרצה באוניברסיטת תל אביב ובמכללה האקדמית בית ברל. דקל מתמחה בהיבטים של אמנות מודרנית ועכשווית בארץ ובעולם, מתמקדת בנושאים של תרבות חזותית ומנתחת את הקשרים המתקיימים בינה ובין מגדר, לאום, גזע ומעמד כלכלי, באמצעות כלי השיח של פוליטיקת זהויות, פוסט-קולוניאליזם וטראנס-לאומיות.



דוד שפרבר | לנפש אין מין? על ספרה של טל דקל, (מ)מוגדרות

דוד שפרבר הוא תלמיד לתואר שלישי בתוכנית ללימודי מגדר, אוניברסיטת בר אילן, חוקר אמנות יהודית וישראלית ומבקר ואוצר עצמאי. בעבר אצר וכתב שפרבר במסגרת "מרכז ליבר לאמנות יהודית", אוניברסיטת בר-אילן. מאמריו של שפרבר פורסמו בבמות אקדמיות כמו גם בקטלוגים מוזיאליים ובבמות פופולאריות – מקוונות ומודפסות. שפרבר כותב ביקורת אמנות באתר האינטרנט "ערב-רב" ובאתרים נוספים ואצר בתחילת שנת 2012 (יחד עם אוצרת היודאיקה דבורה ליס) תערוכה בין-לאומית של אמנות יהודית-פמיניסטית במשכן לאמנות עין-חרוד.

*המחבר מבקש להודות לצחי מזומן, שושנה שפרבר ואבישג רזנברג על עזרתם בעריכת הסקירה.

כללי

מקומה של האמנות בכינון וביצירת השיח הפמיניסטי בארה"ב בשנות השבעים היה כה בולט, מוצלח ומשמעותי, עד כי קשה להעלות על הדעת תחום אחר של אוונגרד חברתי-תרבותי בעת המודרנית שבו היתה לאמנות מעורבות דומה.

כפי שמציינת חוקרת האמנות טל דקל בפתח ספרה, "(מ)מוגדרות – אמנות והגות פמיניסטית", האמנות הפמיניסטית הייתה לחלק משמעותי בתהליך החברתי שהניע את הפמיניזם. האמניות ביטאו את הרעיונות הפמיניסטיים באמצעות כלים אמנותיים. הן יצרו אמנות שאינה רק מושא אסתטי להתבוננות במוזיאון או בגלריה, אלא גם פעולה מתוך ובתוך החיים בכוונה להשפיע ולחולל שינוי חברתי. הספר מבוסס על עבודת דוקטורט שכתבה דקל במסגרת החוג לתולדות האמנות באוניברסיטת תל אביב, והוא מתמקד באמנות הפמיניסטית שנוצרה בארצות הברית במהלך שנות השבעים של המאה העשרים. דקל מנמקת את בחירתה כך: "זהו רגע שבו נפגשו לראשונה, בהשפעת רעיונותיה של התנועה הפמיניסטית, עשייה בתחום האמנות, אקטיביזם חברתי מהפכני והגות חברתית אינטלקטואלית ופוליטית. הצירוף הוביל ליצירה של אמנות והגות שהשלכותיהן הותירו חותם עמוק על חייהן של נשים רבות ברחבי העולם" (ע' 13). הדיון של דקל בספר משלב עיון וקריאה בהיסטוריה של האמנות ובביקורת האמנות עם שיח שעניינו תהליכים חברתיים, פוליטיים ואקדמיים.

חלקו הראשון של הספר מציג את הנסיבות ההיסטוריות והמהלכים החברתיים שהובילו להתפתחות ה"גל השני" של הפמיניזם, ה"פמיניזם הרדיקלי", ואיתו ענף האמנות הפמיניסטית. בתוך ההקשר הזה בוחנת הכותבת את הזרמים, הפרקטיקות והגישות שהתפתחו באמנות הפמיניסטית בשנות השבעים. לדברי דקל, המאשרת את טענתן של חוקרות שקדמו לה, רק בשנים האחרונות, בתחילת המאה ה-21, נעשו ניסיונות מקיפים ומשמעותיים בעולם האקדמיה ובתחום האוצרות לתעד ולסווג באופן רציני את האמנות הפמיניסטית של שנות השבעים. בספרות המחקרית היום אין תמימות דעים באשר לחלוקה הפנימית של היצירות לנושאים ולסוגי מדיה. "כל חוקרת מבצעת סיווג על פי שיקוליה והנחותיה" (ע' 33). דקל בוחנת את הפרקטיקות שבהן יצרו האמניות הפמיניסטיות תוך אפיון תשעה ערוצי ביטוי – חלקם תמאטיים וחלקם מדיומליים: אמנות המיצג, ייצוגי הגוף הנשי, אמנות הכוס, אמנות הווידאו, אמנות האלות הגדולות, אמנות הדגם והעיטור, אמנות שיתופית-קהילתית, אמנות מחאה ואמנות לסבית. לא בטוח שהעירוב שעושה דקל בין מדיום (מיצג, וידאו) לתמה (גוף, כוס, האלות הגדולות, הדגם והעיטור, שיתופיות, מחאה ולסביות) הוא הבחירה הטובה ביותר לאפיון הפרקטיקות האמנותיות ששימשו את היוצרות הפמיניסטיות. בנוסף, כפי שמציינת דקל עצמה, אף זרם אינו מייצג מקשה אחת, מונוליתית וברורה, משום שיצירות האמנות אינן מתקבצות בקלות לקטגוריות ברורות. למעשה, ישנן עבודות השייכות לשתי קטגוריות במקביל – לתמה מסוימת מצד אחד, ומצד שני למדיום שבו נוצרו. כך, למשל, עבודות מיצג היו שכיחות באמנות המחאה, והגוף הנשי נכח באופן בולט בעבודות וידאו. בכל זאת הקטגוריות שמציעה דקל הן מצע ראשוני מצוין לדיון אקדמי שיוכל להציע בעתיד הסתייגויות ואף חלופות לחלוקות של דקל.

כאמור, דקל מתרכזת במחקרה באמנות שנות השבעים בארה"ב, והיא מבחינה בינה ובין האמנות שנוצרה באירופה באותה תקופה. לדבריה, בעוד שבאמנות שנוצרה בארה"ב בשנות השבעים רווחו ייצוגי הגוף, אלו נעדרו מעבודותיהן של אמניות אירופאיות באותה תקופה.

אמנות הגוף הנשי

דקל מרחיבה את הדיון סביב הנושאים האופייניים לאמנות הפמיניסטית של שנות השבעים, שעיקרם הדרת הנשים מן השיח המרכזי בחברה, וכן משטור גופן ומיניותן. כמו כן, דקל מדגישה כי האמנות הפמיניסטית באותה תקופה ביקשה לחשוף את הממד הפטריארכלי שמכונן את שדה האמנות. מגמה זו קיבלה ביטוי מובהק בעיסוק נפוץ באומנות, כגון כיור בחומר, רקמה, תפירה וסריגה, שהודרו משדה האמנות בהיותם מזוהים באופן מסורתי כאופני יצירה "נשיים". נושא מרכזי זה עולה בדיון של דקל בעיקר בהקשר של אמנות הדגם והעיסוק. נושא נוסף שעלה באמנות הפמיניסטית בשנות השבעים, ודקל מרחיבה בעינינו, הוא הדיון הביקורתי ביחס לדימויי הגוף הנשי המקובלים בתרבות הפטריארכלית. במסגרת זו מטופל שם, בין השאר, נושא תפיסת היופי המקובלת, תוך כדי עימות עם העולם הפטריארכלי שמייצר תפיסה זו, דהיינו חברה ותרבות המתאפיינים בציווים, בחוקים, בהבניות ובטקסטים ממשטרים ומגבילים שיצרו וכתבו גברים. תחום נוסף, מרכזי מאוד באמנות הפמיניסטית באותה תקופה היה העיסוק בדם הווסת, וחבל שנושא משמעותי זה לא מטופל בספר כתחום העומד בפני עצמו.¹

מקום מרכזי ניתן בספר לדיון בייצוגים הישירים של הגוף הנשי, שנכחו באמנות הפמיניסטית של שנות השבעים. ייצוגים אלה נתפסו בשנות השבעים (ואף היום) כפרובוקטיביים. אמנם דקל מציגה את אמנות הפוס קטגוריה העומדת בפני עצמה, אך נדמה כי במידה רבה תחום זה מהווה ענף של ייצוג הגוף הנשי באמנות הפמיניסטית. בספר עולה שייצוגי הגוף הנשי הפמיניסטיים ייחסו לפעמים הוד וקדושה לוואגינה ולנוזליה, כאנטייתזה לסיווג המקובל שלהם כמעוררי גועל ודחייה. בהכללה אפשר לומר בעקבות דקל, שהכוונה של היוצרות הייתה לרוב לשחרר את התפישה של הגוף הנשי מהערכים הפטריארכליים שהיה נתון בהם, קרי: פסיביות, אנונימיות, ניקיון ואידיאליות. בעבודות הללו הוצג הגוף הנשי לא פעם כמשכן וכמקדש נשי, ומנקודת מבט של הסובייקט הנשי. האמניות הללו ערערו על טאבואים ויצרו גם מגע מחודש עם דם הווסת המודחק. במסגרת זו הן גם טשטשו את הדיכטומיה המקובלת בין הטהור לטמא. לא פעם הן אף הפכו את היוצרות, וברחו ניא-פגאנית קידשו את מה שנתפס כטמא וחילנו את מה שנתפס כקדוש.

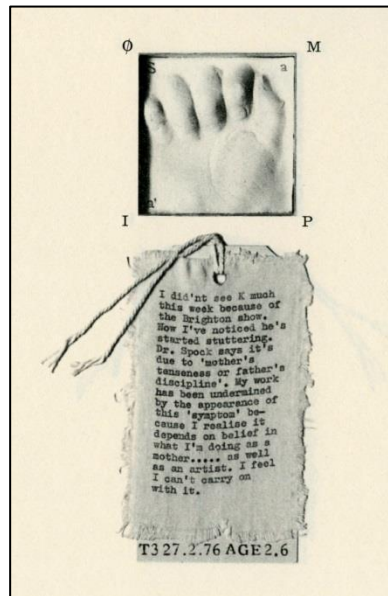
נקודה נוספת שדקל עוסקת בה באופן מפורט היא האופן שבו האמניות הפמיניסטיות חידשו את הופעתו של הגוף הנשי, והפעם בידי נשים. ייצוגים אלה מרדו בתפיסה המסורתית, שהבנתה את הגוף הנשי כמרחב גברי. במקום זאת, האמניות הצהירו על הגוף הנשי כאתר נושא משמעויות וערכים עבור האישה. דקל מציינת כי העיסוק של אמניות פמיניסטיות בגוף היה נתון לפולמוס וביקורת כבר אז. המבקרות והמבקרים של התופעה האמנותית הזאת טענו נגדה שהצגת דימויים ישירים של הגוף הנשי מקבעת את הייצוג המסורתי של האישה כאובייקט הנחשף לעיני הגברים, וגוף זה משמש שוב מקור לעונג בעל אופי מיני עבור גברים. בנוסף, בגלל הרצון של אותן נשים לבטא יסודות המאפיינים נשים בלבד דרך הטיפול בגוף, גונתה האסטרטגיה האמנותית הזו כמהותנית, פשטנית, ראשונית, ארצית, נמוכה ואנטי-אינטלקטואלית. המחברת מציגה את התמורות שחלו בדיון באמנות הגוף הנשי. היא מביאה הן את הביקורת בת הזמן מצד אמניות ותיאורטיקניות

¹ לעיסוק בדם הווסת באמנות הפמיניסטית ראו Ankori, 2010; אוריין, 2009; אוריין, 2013 וכן Bobel, 2010.

שהתנגדו לאמנות זו, והן את עמדותיהן של חוקרות אשר חזרו ובחנו את אמנות הגוף הנשי בתקופה מאוחרת יותר, והעריכו אותה מחדש לחיוב.

דקל עומדת על כך שהשיח הפמיניסטי הרדיקלי בעבר, והשיח המגדרי והקווירי שהתפתחו מתוך התיאוריה הפמיניסטית והנפוצים מאוד היום, חולקים תפיסות משותפות, שבמרכזן עומדת מגמה של ערעור הנורמות החברתיות המקובלות. דקל מרחיבה את הדיון גם בתחום זה, ומדגימה כיצד זרעי הפוסט-מודרניזם שהופיעו באמנות הפמיניסטית בשנות השבעים, הקדימו למעשה את המבט הפוסט-מודרני שהפך למשמעותי ונפוץ יותר בשיח רק מאוחר יותר. על אף שלמעשה ישנם חוקרים המשייכים את אמנות שנות השבעים לפוסט-מודרניזם, או לתקופת מעבר שבין המודרניזם לפוסט-מודרניזם, דקל מתייחסת רק לתפיסה שראתה באמנות הפמיניסטית בשנות השבעים ביטוי למודרניזם, ומערערת על כך. בהתאם, מציינת דקל, ניתן לזהות תפיסות ופרקטיקות פוסט-מודרניות באמנות הפמיניסטית של שנות השבעים במגוון תחומים. החוקרת מרחיבה ומדגימה את הדברים, ואגב כך זוכים הקוראים לסיכום מצוין של מה שנתפס כערכים המייצגים את מאפייניה של העשייה הפוסט-מודרנית באמנות בכלל, כגון שבירת גבולות וביטול הייררכיות, מות המחבר, שימוש באירוניה, בצחוק ובציטוטים, עיסוק ברב-תרבותיות, שבירת גבולות המגדר ושיתופיות.

לאחר הדיון בעיסוקן של האמניות האמריקאיות בגוף הנשי, מוקדש החלק השני של הספר כולו לדיון ביצירתה של האמנית מרי קלי (Kelly, b.1941), שנמנעה כליל מייצוגים או דימויים של גוף האישה ביצירותיה. קלי, אמנית אמריקנית, עברה להתגורר באנגליה באמצע שנות השישים וזכתה שם להכרה נרחבת. בהמשך חזרה קלי לארה"ב, וכיום, לדברי דקל, היא מהדמויות הבולטות בעולם האמנות והאקדמיה בארה"ב. קלי, כאמור, נמנעה מייצוגים של גוף האישה ביצירותיה, ובכך נבדלה מהזרם המרכזי של האמנות הפמיניסטית הרדיקלית בארה"ב. דקל מנתחת בהרחבה את אחת העבודות של קלי, "המסמך שלאחר לידה" (*The Post Partum Document*, 1974-1979, תמונה 1) תוך שהיא בוחנת את מידת ההשפעה שהייתה למקורות פמיניסטיים ולמקורות פסיכואנליטיים על יצירתה. לדברי דקל, "היצירה 'המסמך שלאחר לידה' מתארת אירועים בשנות חייו הראשונות של ילד, אולם היצירה אינה מתמקדת בתיאור התפתחותו של ילד מסוים, במקרה זה בנה של האמנית, אלא מנסה לבטא את חוויותיה ותשוקותיה של האם לאורך התהליך המכונה 'אמהות'" (ע' 124). יצירת אמנות מונומנטלית זו בנויה מחלקים רבים ומתעדת תקופת חיים ארוכה ואינטנסיבית, תוך שילוב בין קטעי יומן, הקלטות ומסמכים לאלמנטים ויזואליים כגון חיתולים של התינוק, ציורים של הילד וחרקים שאסף.



תמונה 1

Mary Kelly, *The Post-Partum Document*, 1976, detail from "Documentation IV, Transitional Objects, Diary and Diagram", Perspex units, white card, body/hand imprint in clay, plaster of Paris, cotton fabric, string, 28x35.5 cm. Collection: Zurich Museum

דרך הדיון בעבודתה של קלי עולה נושא האמהות. כאמור, קלי ביקשה לבטא את חוויותיה ותשוקותיה של האם לאורך התהליך המכונה "אמהות" וזאת כאנטייזה לעיסוק המקובל בהתפתחות הילד ובסיפור הנרטיב שלו. כך, על פי דקל, עולה אצל קלי ההבחנה בין תפיסת האמהות כמוסד בחברה הפטריארכלית ובין החוויה האמהית עצמה. למשל, לפי פרשנותה של דקל, תיעוד תהליך ההאכלה, החלפת החיתולים ואף הצגת עקבות הצואה של התינוק מופיעים שם כחלק מניסיון לחדד את חוסר ההתאמה בין רגשותיה הפרטיים של האם ובין הציפיות החברתיות מתפקודה. בנוסף, דקל מבחינה כי בעצם עיסוקה של קלי בנושא האמהות בתקופה שזו הודרה כמעט לחלוטין מהשיח, יש מימד של מחאה על ההנחה המקובלת שמנגידה בין יצירות לאמהות. אכן, נושא האמהות נתפס כטאבו והודר והודחק מהאמנות הפמיניסטית בשנות השבעים, ורוח זו עולה אף היום אצל אמניות ותיקות שפעלו באותה תקופה – לאחרונה, למשל, צוטטה האמנית הפמיניסטית הוותיקה ג'ודי שיקגו (Chicago, b. 1939) בעיתון ה"גרדיאן" באומרה: "לאמנית, ילדים הם הפרעה" (מורהד, 2011). עבודתה של קלי עומדת גם במרכז החלק השלישי של הספר, שבו בוחנת החוקרת את ההבדלים וקווי הדמיון בין האמנות של בנות הדור הראשון ובין אמנותה של קלי. כך מבקשת החוקרת לנסח את כלל מאפייני היצירה הפמיניסטית-אמריקאית של התקופה, והיא עושה זאת כנגד המקרה יוצא הדופן של קלי. בהכללה, אם לסכם דיון ארוך בכמה משפטים, דקל מבחינה בכך שאמניות אמריקאיות תמכו בטענה שאין שום חסר בהוויה הנשית, אלא רק אפליה היסטורית. לדידן, יש ליצור מערכת חלופית של אופני ביטוי, שבאמצעותה נשים יכולות להיות מיוצגות באורח מלא. לפיכך, הן הציבו את הגוף במרכז יצירתן ולשם תיאורו השתמשו בדרכי הבעה מגוונות, יצרו בסוגי מדיה חדשניים לתקופתן, עירבו בין גבוה ונמוך ומסורתי וחדשני, ועל פי רוב

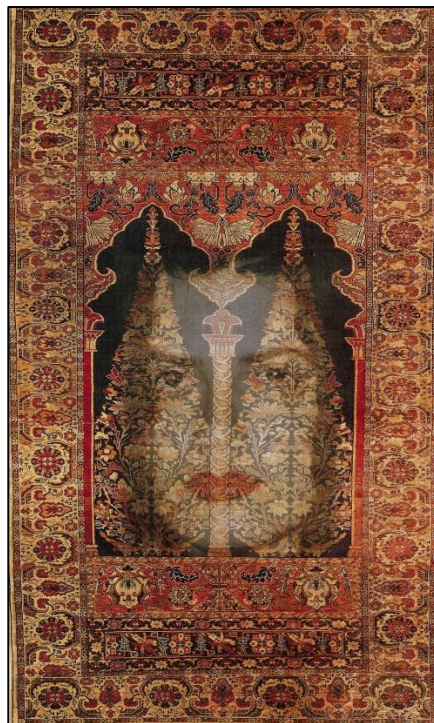
לא צייתו לקוד האמנותי הדומיננטי של המודרניזם. לעומתן קלי, שנסמכה על עקרונות הפסיכואנליזה, ייחסה חשיבות רבה לרעיון הפארוס הפרוידיאני והלאקאניאני, שבו מסומנות הנשים על ידי העדרו של הפארוס. קלי חתרה להבנת אותו חסר, ועשתה זאת מתוך עמדה הגורסת כי המיקום השלילי של האישה בחברה נובע ממנו. קלי יצרה אמנות שלמראית עין היא שכלתנית ומרוחקת, והיתה קרובה בסגנונה לאמנות המושגית הגברית ששלטה בעולם האמנות באותן השנים. מעל לכל, נמנעה קלי מהצגת הגוף הקונקרטי ביצירתה. בעוד אופיים של הרבה מהדיונים שבספר הוא סיכומי במהותו, החלקים הדנים בעבודתה של קלי מגלים מחקר מקורי ומחדש. המחקר הזה אמנם מבוסס על דיון בעבודותיה של אמנית אחת, אך כאמור, הוא מציע תובנות המתייחסות לכלל האמנות הפמיניסטית של התקופה.

אחת הטענות המרכזיות בספרה של דקל היא ש"האמנות הפמיניסטית של שנות השבעים הטמינה זרעים חשובים לעתיד לבוא, ורבים מהמחקרים שנעשו על אודותיה והאפיונים שניתנו לה לאורך השנים היו מגמתיים או שגויים" (ע' 17). "במובנים רבים", מוסיפה דקל, "לדור זה של אמניות נעשה עוול היסטורי על ידי המחקר והביקורת, וממרחק של יותר משלושה עשורים הגיעה העת לבחון את פועלן בעיניים רעננות" (שם). בחינת פעילותן של אמניות שנות השבעים ב"עיניים רעננות" באה לידי ביטוי בפתחו של החלק השלישי של הספר בו מערער דקל על ההבחנה המקובלת בין האמנות שיצרו בנות הדור הראשון של האמנות הפמיניסטית בארה"ב, ליצירתה של קלי. לדברי דקל, במחקר ובביקורת האמנות נטען כי אלו שני פלגים שביניהם הבדלים רבים, עד כדי דיכוטומיה מוחלטת ביניהם. לדבריה, את יצירתן של האמניות האמריקאיות נהוג לשייך למודרניזם, ואילו העבודה של קלי מזוהה בדרך כלל עם זרם האמנות הפוסט-מודרנית. דקל, לעומת זאת, מרחיבה ומדגימה כיצד ערכים פוסט-מודרניים היו חלק אינטגרלי בשיח של האמניות הפמיניסטיות האמריקאיות מחד, ומאידך, כיצד בעבודתה של קלי ניתן לזהות היבטים מודרניסטיים הן מבחינה צורנית והן מבחינה רעיונית. למשל, בשבירת הגבולות שבין אמנות למציאות בעבודותיהן של האמניות האמריקאיות אפשר למצוא ערכים פוסט-מודרניים. שבירת הגבולות התבטאה בהצבת האמנות בתוך החיים, למשל בהצבה החתרנית של עבודת האמנות במקומה של עבודה "אמיתית" הנושאת שכר, כפעולה המבטאת מחאה כלכלית. מצד שני היצירה הרזה, המינימליסטית והקונספטואלית של קלי תואמת דווקא את ערכי המודרניזם. לדברי דקל, המודרניזם בעבודתה של קלי עולה גם מתוך תפיסת עולמה הבסיסית של האמנית, שהרי קלי הסתמכה על הרעיון שישנה אמת אחת שיכולה לשמש כנרטיב-על, שמתאים לכל הנשים ומשקף בדרך גורפת את החוויה האימהית.

פמיניזם ואמנות נשים בישראל בפתח מאה חדשה

אחרית הדבר של הספר מוקדש לפמיניזם ואמנות נשים בישראל בפתח המאה ה-21. במסגרת זו דנה החוקרת באמנות נשים עכשווית דרך עבודותיהן של אחת עשרה אמניות מקומיות. בהתאמה לתובנה הלא-אירוצנטרית החדשה יחסית, לפיה לפמיניזם צורות וביטויים שונים בהתאם לתרבויות השונות שבהן הוא

מתפתח,² עולים בדיון של דקל פמיניזמים שונים ו"אחרים": פמיניזם לסבי, פמיניזם דתי, פמיניזם בקהילות של נשים שחורות או נשים ערביות ופולסטיניות ועוד. כך לדוגמא עוסקת דקל בעבודתה של האמנית שולה קשת (תמונה 2), המעלה את סוגיית מעמדה של האשה המזרחית והערבייה הסובלת מדיכוי כפול: מגדרי, ואתני או לאומי. רוב הנושאים הללו כמעט לא נחקרו. הפמיניזם בעולם היהודי הדתי, למשל, הוא תחום שתיעודו דל והמחקר אודותיו כמעט אינו קיים (ברנר, 2012, ע' 57) – על אחת כמה וכמה הדבר נכון באשר לאמנות הפמיניסטית הנוצרת במרחב הדתי (שפרבר, 2012). הדיון של דקל, אם כן, הוא קריאת כיוון חשובה וסמן לתחומים שראוי שייחקרו בעתיד.



תמונה 2

שולה קשת, "חולת אהבה", 2001, צלום מטופל במחשב, 81.5x135 ס"מ. אוסף פרופ' ירון בן נאה.

אמנם דקל מרחיבה בספרה ביחס ל"פמיניזמים" אחרים, אולם היא אינה פוסחת על העיסוק באמנות פמיניסטית "מיינסטרימית" בשיח המקומי העכשווי. כך, למשל, מציינת דקל שעל אף מרחק של שנים אפשר למצוא קווי דמיון אמיצים בין עבודתה של האמנית הצעירה איילת פיינטו (תמונה 3) לעבודות פמיניסטיות קלאסיות, שהציגו את הגוף הפרטי ומתחו ביקורת על משטור גוף האישה על ידי תפיסת היופי המערבית.

² תפיסה זו הייתה אבן היסוד לתערוכה החשובה פמיניזמים גלובליים (Global Feminisms), שאצרו לינדה נוכלין (Nochlin) ומאורה ריילי (Reilly) במוזיאון ברוקלין לאמנות בשנת 2007.

פיינטו הצטלמה עירומה, אוחת את קפלי השומן ה"עודפים" של בטנה. דקל מציינת את הבחירה להציג את הגוף הפרטי ואת הביקורת על משטור גוף האישה כנושאים שעולים אצל פיינטו, והם גם עלו אצל אמניות אמריקניות בשנות השבעים.

דקל אמנם מדגימה באופן משכנע למדי שלא מדובר כאן רק בשיח פנים אמנותי, אלא בפעולה הנמצאת בתוך הזמן ובנסיבות החברתיות שבהן היא מתרחשת, אך יש מקום לתהות על אופי הכתיבה של דקל על העבודה של פיינטו, כמו גם על הפרשנות של דקל לעבודות נוספות של אמניות ישראליות הפועלות כיום. נדמה כי ראוי היה שתשאל השאלה מה מוסיפה עבודה מעין זו מעבר להדהוד הביקורת הפמיניסטית המוכרת מהעבר או אפילו זו העכשווית. ספק אם השוואה איקונוגרפית או תמטית מספיקה כדי לתקף ולהצדיק דיון בעבודה. יצירת אמנות עכשווית המתכתבת עם העבר ראוי שתצדיק את עצמה על ידי חזון חוזר בינה לבין מקורותיה האיקונוגרפיים. כלומר, כדי להצדיק את הדיון ביצירה של פיינטו לא מספיק להראות שהיא ממשיכה מסורת ויזואלית או רעיונית מהעבר, או שהיא מבטאת רעיונות עכשוויים מוכרים, אלא ראוי להצביע גם על מה שהיא מחדשת: מה היא לוקחת מהעבר ומה היא תורמת להווה באמצעות המבט על העבר.



תמונה 3

אילת פיינטו, "חמניות" (אחד מסדרה), 2001, תצלום צבע, 130x110 ס"מ. אוסף האמנית

עבודתה של פיינטו, לדברי דקל, צריכה להבחן בתוך ההקשר ההיסטורי של השינוי המוחשי באמנות הישראלית, שהחל רק בשנות התשעים. לדבריה, עד אז לא היה בישראל זרם עשייה אמנותי או קטגוריה מובחנת שאפשר להגדירם כאמנות פמיניסטית ישראלית. בשנות השבעים אמנם פעל בארץ, בתחום החברתי, הגל השני של הפמיניזם הישראלי, אך שדה האמנות היה מנותק ממנו. אמנות מושגית שיצרו נשים, כגון זו של מיכל נאמן או של יוכבד וינפלד, לא נוצרה אז בהקשר של השיח הפמיניסטי ושל פעילות ממוסדת בתחום.³ על פי רוב, נחשפו הערכים הפמיניסטיים הטמונים בעבודות הללו רק כעשרים שנה מאוחר יותר. גם האמניות המעטות שיצרו מתוך מודעות פמיניסטית בישראל בשנות השבעים, דוגמת מרים שרון ופמלה לוי, והפעילות האמנותית הפמיניסטית שהן ארגנו באותה תקופה נדחקו לשוליים דווקא על רקע חיבורן לפמיניזם (גילעת, 2006, ע' 203-204; דקל ובכר, 2007; Dekel, 2011).

הדחקת הפמיניזם בשיח האמנות המקומית

כאמור, באחרית הדבר של הספר דנה המחברת באמנות פמיניסטית ישראלית עכשווית. נושא זה לא מקבל מקום מרכזי בספר המטפל בעיקר באמנות אמריקאית ולא באמנות ישראלית. ביחס לחלק זה בספר מדגישה דקל ש"זוהי היכרות תמציתית ובהחלט לא ממצה עם גלגולים והתפתחויות שנוצרו בישראל בהשפעת מורשתן האידיאולוגית, האקטיביסטית והאמנותית של הפמיניסטיות האמריקניות" (ע' 188). דקל דנה בהשפעת מורשתן של האמניות הפמיניסטיות האמריקניות על השיח האמנותי-פמיניסטי המקומי כיום, אך דומה כי מעבר לדיון כללי ותמציתי זה, יש לתת את הדעת על ההקשרים המקומיים, על אופני העשייה הייחודיים הנגזרים מהשיח הפמיניסטי ועל השפעתו של שיח זה על האמנות המקומית. דיון כזה אמנם מתקיים אצל דקל בהקשר התרבותי הרחב, אבל כמעט לא עולה בהקשר המתחום של האמנות המקומית לדורותיה.

למעשה, הנושאים המרכזיים שמעלה דקל ביחס לאמנות האמריקאית לא מטופלים בהרחבה בהקשר הישראלי.⁴ אמנם דקל מפרשת יצירות אמנות פמיניסטיות ישראליות בפתח המאה ה-21 על בסיס רעיונות שעלו בשיח האמנות האמריקאית, ובכל זאת – כפי שמציינת דקל עצמה, הסקירה הזאת אינה מתיימרת להביא את מלוא היקף הנושא, אלא להצביע על כמה היבטים לדיון בו. יותר מאשר תיאוריה שיטתית, הדיון התמציתי של דקל מסתפק בלהציע חיבור והשוואה בין תמות, דרכי טיפול ואופני עשייה שעלו אצל אמניות אמריקאיות בשנות השבעים, לבין ערכים שאפשר למצוא אצל אמניות ישראליות הפועלות כיום. כך, למשל, נושא "יצוגי הגוף הפרובוקטיביים", שתופס מקום משמעותי בספר, מודגם ביחס לאמנות הפמיניסטית הנוצרת כיום בארץ רק בקצרה, בהקשר של נושא משטור הגוף אצל כמה אמניות וסביב כמה נושאים תחומים, כמו ממדי הגוף, תנוחות גוף, סרטן, וזיקנה. דם הווסת, נושא שעלה באמנות הפמיניסטית האמריקאית טופל ומטופל באופן

³³ בע' 187 בספר מציינת דקל את יוכבד וינפלד כאמנית פמיניסטית מודעת, ולא היא.

⁴ למשל, מה היחס בין ההקשר הפמיניסטי שבמסגרתו התפתחה אמנות הווידיאו והמיצג בארה"ב לזו שהתפתחה בארץ.

מעניין על ידי אמניות ישראליות כמו גליה יהב, דנה גילרמן, מיכל שמיר, הילה בן ארי, ג'ומענה אמיל עבוד, חגית מולגן, אורן וקסלר (תמונה 4) ועוד, לא עולה שם כלל וכלל.⁵



תמונה 4

אורן וקסלר, ללא כותרת, 2004-2003, 70x50 ס"מ. תצלום צבע, אוסף האמנית.

נושא האמהות, שהקשרו ההיסטורי מהווה את לב לבו של הספר, מטופל בהקשר המקומי רק על קצה המזלג, ואין בו בכדי לתת תשובה לשאלה מה היחס בין ההדחקה האופיינית של הנושא בשיח האמריקאי בעבר לבין הטיפול בו אצל אמניות ישראליות עכשוויות. כך הדבר גם ביחס לנושאים האחרים שעולים שם. דקל מציגה את הדמיון בין מה שנעשה בעבר בתחום לבין מה שעושות אמניות ישראליות היום, אך ההשוואה שהיא עושה מסתכמת בעיקר בהצבעה על כך שיש דמיון חזותי ותמטי בין העבודות האמריקאיות לישראליות בלא לפרט ולהסביר את ההקשרים הללו. למשל, בהקשר לנושא משטור הגוף ובאופן ספציפי ביחס לעבודתה של הצלמת הישראלית אריאלה שביד, שצילמה את עצמה על שפת הים בתנוחה פתיינית המחקה דימוי נשים מחפצנים הרווחים בלוחות שנה, מציגת דקל בקצרה: "[...] ואכן אמניות אמריקאיות התייחסו לנושא כבר בשנות השבעים, בהן, למשל, מרתה וילסון" (ע' 192). דקל מרחיבה את הדיון ההשוואתי בהקשרים חוץ אמנותיים דוגמת אפליה מגדרית, הטרדה ואלימות מינית כלפי נשים, לסבופוביה, הפרעות אכילה ועוד, אך ביחס לאמנות עצמה היא מסתפקת בהדגמה קצרה בלבד. עובדה זו הופכת את הדיון שסביב האמנות הישראלית העכשווית בחלק זה של ספרה למעין אילוסטרציה לדיון הפמיניסטי הביקורתי החוץ אמנותי, ומותירה מחוץ לדיון את השיח הפנים אמנותי שמעמיד את התחום כשדה משמעותי המתכונן גם על ידי כללים משלו. דקל טוענת בתחילת הספר כי האמנות האמריקאית של שנות השבעים השתתפה באופן משמעותי בתהליך שהניע הפמיניזם וסייעה במימוש, אולם בהתייחסותה לאמנות הישראלית העכשווית היא אינה

⁵ ראו על כך אוריין, 2013. וראו עוד שפרבר, 2011 וכן Bobel, 2010.

מדגימה כיצד (אם בכלל) מתממש הדבר במרחב זה. יתרה מכך, עם קריאת סקירתה של דקל מתגבשת המחשבה שבניגוד לשיח הפמיניסטי החוץ אמנותי המקומי, שאפשר לזהות בו "פיתוחים מקומיים וייחודיים של מחשבה פמיניסטית" (ע' 210), לשדה האמנות המקומי אין הרבה מה לחדש בתחום זה מעבר לאילוסטרציות לרעיונות מקובלים, שרובם כבר קיבלו ביטוי בשיח האמריקאי לפני שנים. שאלה מעניינת נוספת, שאינה מקבלת ביטוי בדיון של דקל כלל, היא כיצד מופיע שיח פמיניסטי שהוטמע בתרבות אצל אמניות או אמנים ישראלים עכשוויים שאינם מצהירים על עיסוק בפמיניזם או אינם עוסקים בו במודע. כך למשל יצירותיה של האמנית סיגלית לנדאו, שעוסקות באופן מובהק בגוף, והוצגו כמעט בכל תערוכות הנשים המשמעותיות של השנים האחרונות, יכולות להוות מקרה בוחן מצוין.⁶

גם העיסוק בהיסטוריוגרפיה של האמנות הישראלית הפמיניסטית מועט וחלקי בספרה של דקל, היא אינה עוסקת כמעט בהשתלשלות ובהתפתחות של האמנות הפמיניסטית בארץ, אלא רק מסתפקת בהדגמה של כמה תימות שעלו בשיח מאז שנות התשעים.

על רקע הדברים נשאלת השאלה האם יש מקום בכלל לדיון באמנות ישראלית עכשווית בספר על אמנות אמריקאית בשנות השבעים. זהו נושא שדורש ספר בפני עצמו שידון באמנות הפמיניסטית הישראלית לדורותיה. נדמה שמתאים יותר היה לסיים את הספר עם דיון באמנות פמיניסטית אמריקאית עכשווית. אלא שבדומה לאמניות פמיניסטיות בעבר שכיוונו ליצר אמנות שיש לה השפעה על החיים החברתיים – כאן ועכשיו, נדמה שגם דקל אינה מסתפקת בעשייתה המקצועית כחוקרת אמנות, אלא מכוונת בכתיבתה גם לאקטיביזם חברתי תלוי זמן ומקום. על רקע זה מובנת האמביציה של החוקרת לשזור את הדיון באמנות הפמיניסטית האמריקאית, בדיון ביחס לרעותה הישראלית בזמן הווה. כך נוצר בספר קונגלומרט עשיר שבו משתלבים יחדיו דיון פמיניסטי-תרבותי רחב יריעה, במחקר פרטיקולארי של תולדות האמנות הפמיניסטית, יחד עם עשייה שמכוונת לאקטיביזם פמיניסטי-חברתי.

גם אם נדמה שראוי היה לוותר על העיסוק באמנות ישראלית במסגרת זו, בכל זאת כיוון שהנושא הישראלי עלה כאן, נראה שהקוראים היו יוצאים נשכרים מסקירה היסטורית רחבה יותר של התפתחות השיח הפמיניסטי בעולם האמנות המקומי. להלן אציג את הדברים בקצרה.

בשנות החמישים ואחריהן התנגדו אמניות ישראליות לשיוכן לקבוצה או לקטגוריה נפרדת של "אמנות נשים" (דקל ובכר, 2007, ע' 130). בשנות השבעים, כאמור, כמעט לא פעלו בארץ אמניות בהקשר פמיניסטי מודע. אולם אט-אט חדר הנושא לתודעה, ובשנות השמונים אפשר להצביע על כמה אמניות בעלות מודעות פמיניסטית ומקובלות ממסדית, למשל ג'ניפר בר לב, פמלה לוי, מיכל היימן ודיתי אלמוג. אז גם החל העיסוק האמנותי בזהות מגדרית ובייצוגי גוף מורכבים אצל [הילה לולו לין](#), [יהב](#) וצמד האמניות [אלונה פרידברג ולימור אורנשטיין](#). בעקבות זאת הופיעו בהמשך באופן מובהק וכמגמה קיימת, הדיאלקטיקה בין נשיות לגבריות, כפל מיניות וחילופי מגדר, למשל בעבודות של האמנים מוטי מזרחי, יעקב מישורי, בועז טל, ניר הוד, אורי קצנשטיין ומאוחר יותר אצל אורית אשרי, עינת אמיר ואחרות.

כאמור, סקירה רחבה סביב נושאים אלה חסרה בספר זה של דקל. במקומה, מסתפקת הכותבת בציון העובדה שעד שנות התשעים של המאה העשרים לא הייתה בשיח האמנות הישראלית קטגוריה מובחנת של אמנות פמיניסטית או אמנות נשים, אך היא אינה מתארת בהרחבה את התהליכים שהתחוללו במרחב

⁶ ראו שפרבר, 2012.

האמנותי המקומי. במאמר אחר טוענת דקל כי בעוד שבארצות הברית פרוחה האמנות הפמיניסטית משנות השבעים של המאה העשרים, הרי שבארץ מעט מאוד אמניות פעלו לאורה של האידיאולוגיה הזאת (Dekel, 2011, 149-178). ואכן, התבוננות רטרופקטיבית מגלה שגם כאשר עלו בעבודות של אמניות ישראליות נושאים שאפשר לכתותם פמיניסטיים, לא פעם האמניות עצמן הן שהעדיפו שלא להגדיר את עיסוקן כפמיניסטי, וכך היה גם בשיח הביקורתי והתיאורטי שהתהווה סביב עבודותיהן. אגב, דקל מציינת את יוכבד וינפלד כאחת האמניות הישראליות הבודדות שקיימו קשר עם ההתרחשות האמנותית-פמיניסטית של זמן בארצות-הברית,⁷ אולם וינפלד היא דווקא דוגמה מובהקת לאמנית שאכן עסקה בתכנים הנוגעים בעולם של ביקורת פמיניסטית, ובאופן יוצא דופן, יש מעבודותיה שמושמעו בהקשר פמיניסטי כבר בשנות השבעים, אך היא עצמה לא שאבה את הדברים באופן מודע מהשיח הפמיניסטי, והיא דוחה את ההקשר הזה עד עצם היום הזה.⁸ באופן דומה, חרף התכנים הפמיניסטיים וחילופי המגדר המובהקים בעבודותיה המוקדמות של מיכל נאמן, ציינה חוקרת התרבות אריאלה אזולאי כי המסר הפמיניסטי בעבודותיה הועלם בשיח התיאורטי, וזאת, לדבריה, מפאת כוחו של השיח ההגמוני (אזולאי, 2000, ע' 218). כך הוכחו ערכים פמיניסטיים למרות שממבט לאחור אפשר לזהות אותם בעבודות הללו באופן ברור (גולן, 2007, ע' 159-161).

הכחשה זו שלטה בשיח התיאורטי ההגמוני של האמנות הישראלית בעבר. הן השיח הפמיניסטי הפוליטי, המפרש עבודות כעשייה חברתית פמיניסטית, והן שיח הנשים המהותני, שמזהה איכות או מאפיינים נשיים גם בעבודת שאינן פמיניסטיות במובהק, לא התקיימו כמעט בשדה. יתרה מזאת, אמניות ואוצרות ביקשו להדגיש את התנגדותן לשיח הפמיניסטי ולשיון לקטגוריות פמיניסטיות מובחנות. כך למשל, אביבה אורי רשמה ביומנה: "אם ברצונך ליצור, עלייך להיות ראשית – אמן ואחר כך אישה" (עומר, 1996, ע' 103). האמן והמורה רפי לביא, שהשפעתו על השיח האמנותי הייתה גדולה מאוד, הכריז ש"אין אמנות נשים" (גינתון, 1990, עמ' 7-10).⁹ ברוח זו צוטטה גם האמנית תמר גטר באומרה: "אין אמנות נשית כפי שאין מתמטיקה גברית" (שם), ודגנית ברסט הדגישה כי "לנפש אין מין" (שם).¹⁰ מאוחר יותר כתבה האמנית והמבקרת ציונה שמשי: "להיות אישה יוצרת זו עשייה מרתקת, להפוך זאת למרכז היצירה זו אוננות רוחנית ובזבז זמן" (שמשי, 1990). גם האוצרת שרה בריטברג-סמל כתבה שאין אמנות נשים בישראל: "ישנה אמנות בישראל, וישנן אמניות נשים, אבל הצירוף של השניים משולל משמעות מעשית" (מצוטטת מתוך כתב העת "Ariel", גיליון 49, בתוך גינתון, 1990, ע' 7).¹¹ כך או כך, כפי שציינו האוצרת אילנה טננבאום והאמנית עינת עמיר, ממרחק של שנים אפשר להצביע על כך שלמעשה אותו מאמר, שבו התנגדה בריטברג-סמל לדיסציפלינה מהותנית של אמנות נשים, בנה לראשונה נרטיב היסטורי של האמנות הישראלית מפרספקטיבה של אמניות נשים פורצות דרך (טננבאום ועמיר, 2007).

⁷ דקל נסמכת בעניין זה על מחקרה של גנית אנקורי.

⁸ על פי דברי האמנית מתוך תכתובת אינטרנט עם המחבר, 22.10.2010. וראו גם דקל ובכר, 2007, ע' 134, ובנוסף ראו שפרבר, 2012.

⁹ וראו עוד דקל ובכר, 2007, ע' 132.

¹⁰ על אמירה זו מפרספקטיבה אחרת ראו בהרחבה גינתון, 2013, ע' 8-13.

¹¹ וראו עוד על כך אצל אזולאי, 2000.

אמירות מעין אלה אומנם מצטיירות היום כאנטי-פמיניסטיות, ודומה שאכן כך צריך לקרוא אותן בהקשר של המקום והזמן שבו נאמרו. עם זאת, יש להדגיש כי ההתנגדות להפרדה בין אמנות נשים לאמנות הגברית הדומיננטית, שנדמה כי לוותה לא פעם בחוסר מודעות להבחנה בין המושגים "אמנות פמיניסטית" ל"אמנות נשים", יכולה להיקרא ברוח המגמה שמתנגדת להפיכת האמנות הנוצרת בקרב קבוצות מוחלשות בחברה, לשולית. בעניין זה צוטטה אילנה לוריא בכתב העת "סטודיו" בשנת 1992: "ב-1961 התפרסם ספרו של היסטוריון גרמני על החברה בימי הביניים, ספר בהיקף של כ-400 עמודים. הכותרת של הפרק ה-13, המכיל כ-14 עמודים, היא 'יהודים ונשים בימי הביניים'. כלומר, במחצית השנייה של המאה העשרים, מתייחס היסטוריון אל נשים כמיעוט" ("צבע נשי – רב שיח", 1992, ע' 8).

באופן דומה בתחום האמנות, הדרת האמניות נוצרה לא פעם על ידי הפרדתן מהמרחב הכללי והכללתן בקטגוריות נפרדות כקבוצת מיעוט. לדוגמה, במחצית הראשונה של המאה העשרים ייחדו ספרי אמנות בצרפת פרקים נפרדים לאמנות נשים – פרקטיקה שלמעשה הדירה את הנשים מהשיח המרכזי ודנה בהן כקבוצת מיעוט (שוב, יחד עם אמנים יהודים) (Lebovici, 2009, p. 27). סוגיות חשובות מעין אלה אינן עולות בדיון של דקל כלל, וראוי שהן ילובנו בעתיד במסגרת השיח התיאורטי והביקורתי של האמנות הפמיניסטית המקומית.

סימון הפמיניזם כמגמה אמנותית בארץ

כאמור, רק בשנות התשעים סומן הפמיניזם כמגמה אמנותית בארץ, ותערוכות רבות, חלקן רחבות היקף, הוצגו במטרה להעניק נוכחות לעיסוק זה. בשנות התשעים החל העיסוק האמנותי בפמיניזם ששילב דיונים במגוון תימות כמו מיניות, אירוטיקה ופורנוגרפיה. אז גם הופיע לראשונה בעברית הביטוי "מגדר" (אבחנות תלויות תרבות בין זכר לנקבה) כתרגום לג'נדר (Gender).

בתקופה זו ערך חיים מאור גיליון של כתב העת "סטודיו", שהוקדש לאירוטיקה, מיניות ופמיניזם ("סטודיו" 32, אפריל 1992). בשנת 1994 ערכה בריטברג-סמל את "הגיליון המלוכלך" של אותו כתב עת, ובו מאמרים על מזכזכזים ופורנוגרפיה ("סטודיו" 51, מרץ 1994). גם כתב העת "זמנים" הקדיש בשנת 1993 גיליון לנושא, תחת הכותרת "זמן נשים" ("זמנים" 47-48, חורף 1993). ייב ערכה גיליון נוסף של "סטודיו", שעסק בפורנוגרפיה ובסוגיות מגדריות ("סטודיו" 106, ספטמבר 1999).¹² מאמרה המכונן של לינדה נוכלין "למה לא היו אמניות גדולות?" שנכתב בראשית שנות השבעים תורגם חלקית לעברית לראשונה רק בשנת 2001.¹³ שנים של נוכחות מצומצמת של פרשנות פמיניסטית בהיסטוריוגרפיה של האמנות בישראל מומחשים באמצעות מיעוט גיליונות נושא של כתבי עת וספרים העוסקים בזיקה שבין הפמיניזם לבין האמנות המקומית,

¹² לרשימת תערוכות רלוונטיות מאותה תקופה ראו גילעת, 2006, ע' 206-207.

¹³ ראו נוכלין, 2001. המאמר תורגם במלואו ופורסם בגיליון של כתב העת "המדרשה" כתב העת של בית הספר לאמנות במכללת בית ברל, ראו נוכלין, 2007.

וכך ניתן להבין גם את המחסור הבולט בשזירת הדיון הפמיניסטי במסגרת שיח האמנות המקומי.¹⁴ נדמה שדווקא תיאוריות מאוחרות יותר, כגון הפוסט-קולוניאליזם והמגדר, תרמו לשילובו של השיח הפמיניסטי בשיח האמנותי.¹⁵

מיעוט החומרים הכתובים בעברית בהקשר של אמנות פמיניסטית חובר לעובדה שחלק מהמונחים בתחום עדיין לא זכו לתרגום מקובל או לצורה שימושית במחקר האמנות הנכתב בשפה העברית. על רקע זה מתחדדת חשיבותו של המחקר של דקל, שנכתב בעברית (ומאוחר יותר תורגם והתפרסם גם באנגלית). דוגמה מובהקת לכך היא המונח המשמש להגדרת זרם האמנות של ה-*Cunt-Positivism Art*, תחום שעליו מרחיבה דקל את הדיון במסגרת החלק הראשון של ספרה. דקל בעקבות אחרות לפניו מתרגמת את המונח ל"אמנות הכוס", תוך שהיא מבהירה את מקורות הביטוי בערבית ואת השימוש שלו בעברית. המונח באנגלית כוון להיות וולגרי. האמניות הללו בחרו באופן מכוון במילת הגנאי cunt, המשמשת בדרך כלל בהקשרים משפילים, העושים דה-הומניזציה לנשים. דקל, בהתאמה, לא משתמשת במונחים כגון נרתיק, וגינה או פות, אלא במילה הערבית הוולגרית כוס, המשמשת גם בעברית המדוברת – כך נשמרות הרוח והמשמעות של המונח בשפת המקור.

כמה תערוכות מרכזיות תרמו לסימונו של הפמיניזם כערך וכמגמה נראית בשיח האמנותי בארץ בשנות התשעים.¹⁶ הבולטות שבהן היו הנוכחות הנשית: אמניות ישראליות בשנות השבעים והשמונים, שהוצגה במוזיאון תל אביב לאמנות בשנת 1990 (אוצרת: אלן גינתון), ומטא-סקס 94: זהות גוף ומיניות, שאצרו תמי כץ-פרימן ותמר אלאור והוצגה במשכן לאמנות עין חרוד בשנת 1994 (תמונה 5). נוסף על אלה יש לציין את התערוכה אמניות באמנות ישראל 1948-1998 (אוצרת: אילנה טייכר) שהוצגה במוזיאוני חיפה ב-1998.

¹⁴ עובדה זאת הביאה את העורכת בפתח גיליון "המדרשה", כתב העת של בית הספר לאמנות במכללת בית ברל, שהוקדש לפמיניזם, לציין בהכללה גורפת ומוגזמת קמעא כי "מעולם לא יצא לאור בישראל כתב עת (או ספר) העוסק בפמיניזם ובאמנות המקומית". ראו עמיר, 2007, ע' 18.

¹⁵ דוגמה מובהקת לכך אפשר למצוא במאמרה של האוצרת גליה בר אור על יצירתה של מאירה שמש. ראו בר אור, 2004.

¹⁶ אף שגם הן התבססו במידה מסוימת על הדחיקת הממד הרדיקלי שבו. ראו על כך גולן, 2007.



תמונה 5

תצלום קבוצתי של המשתתפות, המשתתפים והאוצרות בתערוכת "מטא סקס 94: זהות גוף ומיניות", 1994, משכן לאמנות עין חרוד, אוצרות: תמי כץ-פרימן ותמר אלאור, צילום: כריסטוף בורטולוסי. התצלום הופיע על שער קטלוג התערוכה.

מהר מאוד, כבר בתחילת שנות האלפיים, כבש את הזירה מבט חדש, פוסט-פמיניסטי במידה רבה. דומה שהתערוכה אפליה מתקנת (מוזיאון תל אביב, 2003, אוצרת: אלן גינתון) קראה תיגר על עצם העיסוק במושג "אמנות נשים". גינתון הציגה מעין מבט רטרואספקטיבי נרחב על אמנות של יוצרות בישראל. למעשה, התערוכה חידדה את השאלה אם יש עדיין מקום, צורך ומשמעות לתערוכות נשים. בפועל, תערוכה זו היוותה מעין חתירה וערעור על הצורך בתערוכות נשים, שהוליד השיח הפמיניסטי.

האיחור היחסי של השיח הפמיניסטי בעולם האמנות הישראלי מתבטא בעובדה שבארצות הברית כבר בשנת 1976 הוצגה תערוכה שביקשה לחשוף את יצירתן של אמניות, נשים שהודרו משדה האמנות במהלך הדורות (Sutherland Harris and Linda Nochlin), בעוד שבשדה המקומי (בעל ההיסטוריה הקצרה, כמובן) מאמץ

שכזה מתקיים באופן מובהק רק מאז שנות האלפיים.¹⁷ לנקודה זו יש להוסיף את העובדה שגם בשיח ההיסטוריוגרפי של האמנות המקומית, בתוכניות הרכישה של יצירות העבר במוזיאונים המרכזיים בארץ ובתצוגות של האוספים שלהם, עדיין לא תוקן העוול של הדרת אמניות מהשיח ומהשדה. כך, למשל, בדיון סביב העשייה האמנותית בעשורים הראשונים של המדינה בספר "100 שנות אמנות ישראלית" (מוזיאון ישראל, ירושלים, 2010), שיצא לאור לרגל פתיחתו המחודשת של מוזיאון ישראל, מוזכרות רק שתי ציירות נשים, לאה ניקל ואביבה אורי, למרות שהמחקר הפמיניסטי בשנים האחרונות חשף עוד כמה וכמה אמניות איכותיות שפעלו בקרב או בשולי הקבוצה הגברית הדומיננטית של "אופקים חדשים" (מרקוס, 2008). אמניות אלה נמחקו כליל מהשיח, והדרה הזאת משוכפלת כיום ושוב בכתיבה ההגמונית ובאוצרות המקומית הקנונית.¹⁸ יתירה מכך, במכלול הספר הזה מוזכרות רק 33 אמניות נשים לעומת 177 אמנים גברים. בתערוכה עצמה שבמוזיאון מוצגים יצירות של 53 אמנים לערך (כולל תיעודי מיצגים) ומתוכם רק 8 נשים.

באותו האופן ההדרה המוטבעת בתרבות נוכחת בתצוגת האמנות הישראלית במוזיאון תל-אביב לאמנות (המוזיאון מציג את עצמו, 2012, אוצרת: אלן גינתון). התערוכה מחולקת לשלושה חלקים. בחלק הראשון - *זהויות משותפות 1960-1906* מוצגות רק שלוש אמניות נשים (חנה אורלוף, 1888-1968; ציונה תגר, 1888-1900 ובתיה ליינסקי, 1900-1992) בין עשרות יוצרים גברים. בחלק השני: *זהויות פרטיות 1960-1990* מוצגות 45 יצירות לערך, ופחות מרבע מהן נוצרו על ידי נשים. בחלק השלישי: *גלוקאליזם 1990-2011* מוצגות עשרים ושתיים עבודות ומתוכן רק שבע של נשים.

בספר המתעתד להציג את יצירות המופת של האמנות הישראלית מאוסף המוזיאון, ספר שיצא בגרסה מחודשת לרגל פתיחת האגף החדש של המוזיאון בשנת 2011, מיוצגות 26 נשים לעומת 93 גברים.¹⁹ אגב, מבט בוחן על הייצוג של מיעוטים במוזיאונים, מגלה מצב עגום עוד יותר. לצד זאת חשוב לציין שאחוז הייצוג של מיעוטים ושל נשים בשדה האמנות המקומית עולה באופן משמעותי מתקופה לתקופה.

נדמה כי כיום ראוי לדון בעובדות האלה בהקשר רחב יותר ובמסגרת הדיון ברב ובבין-תרבותיות ובערכיה. "דומה שמהפכת הרב-תרבותיות השלימה מהלך גם בישראל, והפכה לטריוויאלית", טען חוקר האמנות והאוצר גדעון עפרת. לדבריו, ההדרה של מגזרי אוכלוסייה מהשיח, כגון נשים, מזרחיים, להט"בים, רוסים ופלסטינים, עברה עם השנים מן העולם: "בישראל של שנות השבעים התהפך מעמדן של הנשים האמניות, ואלו החלו מאכלסות, יותר ויותר, את בתי הספר לאמנות, כשהן נוטלות בהדרגה את כתר ההנהגה של האמנות הישראלית" (עפרת, 2011). אכן עובדה היא כי כיום האוצרים הראשיים של כל המוזיאונים המרכזיים בארץ הם נשים, אולם במציאות, ריבוי הנשים הפועלות בשדה לא מייצר שיח רב או בין-תרבותי של ממש, וכאמור, עוד רחוקה הדרך מהגמוניזציה של ייצוג אמניות באוספי המוזיאונים בארץ, כך שקשה להסכים עם הטענה של עפרת לפיה רב-תרבותיות הפכה ל"פגר אינטלקטואלי חבוט" (שם). רב-תרבותיות אינה מתבטאת רק בשוויון מספרי או בשוויון בפני החוק, ואינה מתמצה בנראות של קבוצות שהודרו בעבר, שכן ראוי לה שתהיה חגיגה

¹⁷ ראו מרקוס, 2008, ע' 20, הערה 1. הסמינר של מרקוס והמחקר שלצדו הניבו רשימה ראשונית וחשובה של יוצרות בתקופה הנידונה. ראו מרקוס, 2008, ע' 47-98.

¹⁸ בנוסף גילעת מצינית, כי על אף שמספרן של נשים מבקרות ואוצרות בשדה עלה מאז שנות התשעים של המאה העשרים, קולן ושפתן עדיין היו כלואים בדיכטומיות המסורתיות. הנשים הללו, לרוב, לא קידמו את השיח המגדרי באמנות. ראו גילעת, 2006, ע' 224.

¹⁹ עומר וגינתון, 2011.

של "חילופי תרבויות": ריבוי תרבותי של שונות, היודע לתת מקום לעולמות וערכים אסתטיים שונים.²⁰ החיבור בין שאלות של רב ובין-תרבותיות לשאלות של ייצוג והדרה בהקשר הפמיניסטי בכלל והמקומי בפרט מקבל רק מקום מועט בדיון של דקל, ואין ספק שהוא יפותח בעתיד.

הדיון של דקל ביצירה הפמיניסטית שנוצרה בישראל אינו מאזכר אמניות אשר פעלו לפני שנות השבעים. בכך היא הולכת בתלם. ישנה הצדקה לבחירתה זו, משום שקשה לדבר על מודעות פמיניסטית מובחנת ומוגדרת ביחס לאופני עשייה, לטיפול בחומרים ולתכנים אמנותיים בתקופות מוקדמות יותר. בעבר השתמשה דקל באופן מבריק בביטוי "קפיצה קוונטית" לתיאור היחס בין האמנות הפמיניסטית בארץ לרעותה בארה"ב. דקל טענה שהעיסוק הפמיניסטי עלה בישראל באופן מובהק רק בשנות התשעים, באיחור מה ביחס למקבילו בארה"ב – אך כאשר הוא הופיע, הוא פעל מנקודת המבט האופיינית לתקופה. עובדה זאת העמידה אותו בקו אחד עם השיח הפמיניסטי המעודכן לעת הופעתו (דקל ובכר, 2007; Dekel, 2011). עם זאת בעיניי ישנה חשיבות לעיסוק באמנות נשים שנוצרה מוקדם יותר וראוי שייבחן הקשר בין היצירה של נשים בארץ לרוח השוויון (היחסי) שרווחה בתנועת ההתיישבות העובדת.²¹ אמנם ניצנים של מחקר בתחומים אלה כבר הופיעו בשיח,²² אבל ככלל, הם עדיין דורשים ליבון והעמקה משמעותית.

לסיכום, דקל מרחיבה את הדיון באמנות הפמיניסטית האמריקאית בשנות השבעים, אך לא פוטרת את עצמה מדיון גם ביצירה הפמיניסטית במרחב המקומי. מעבר לערכו האקדמי של הספר, חשיבותו גם בכך שהוא ממלא חלל בכתיבה אודות האמנות הפמיניסטית האמריקאית בשפה העברית. עם זאת, הדיון של דקל בהיבט המקומי של האמנות הפמיניסטית קצר ומהווה רק פתיח לחוקרים שימשיכו בפיתוח ושכלול המחקר בתחום.

בהקדמה לספר מתארת דקל את העיסוק שלה בעבודת המחקר לצד חוויית הלידה הראשונה שלה. היא מציינת שהיצירה של קלי – שמהווה, כאמור, נקודה ארכימדית בספר – הכתה בה במלוא העוצמה, "גם אם ממרחק של שנים ומקום" (ע' 18). דקל: "קלי הצליחה לפרוט על כל המיתרים שהיו מתוחים בקרבי באותה עת: מתח ועייפות, חרדה ושמחה, התרגשות וציפייה, אכזבה ואהבה. העולמות הקרובים והרחוקים התערבבו: נשיות, פמיניזם, אימהות, יצירות האמנות שניתחתי, התינוק שגדל בתוכי ונולד לעולם, והטקסט שנכתב על הדפים" (שם). דקל חותמת את דבריה ההקדמה בתקווה ש"על אף הזמן שעבר, אני מקווה שבין דפי הספר נותר משהו מאותו טעם שליווה את לידתו, טעם של חוויה אישית, ראשונית ונשית" (שם). ואכן, מעבר לערכו האקדמי של הספר, שמכיל הן סיכום נרחב של הנושא והן מחקר חדש ומקורי ביחס לפרטיו, דומה כי תקוותה זו של המחברת לא נכזבה כלל וכלל.

²⁰ על רב-תרבותיות ראו למשל יונה ושנהב, 2005. חשוב לציין שעל אף חתירתו למגוון וריבוי, טוענת חוקרת התרבות והמגדר נירה יובל-דייוויס שהפולרליזם החברתי למעשה מדגיש את ההבדל בין מיעוטים אתניים ודתיים שונים במקום להדגיש את המשותף ביניהם. הוא למשל מפריד בין מיעוטים על בסיס גזעי גם כאשר המשותף רב ביניהם, למשל כאשר הם סובלים מגזענות ומניצול כלכלי. יתירה מכך, הוגת הדעות והסופרת הפמיניסטית סוזן מולר-אוקין טוענת שלמעשה נשים הן הנפגעות העיקריות ממדיניות רב-תרבותית שמקצה אוטונומיה תרבותית לקבוצות מיעוט. לטענתה מדיניות שכזו מאפשרת בדרך כלל את הכפפתן של נשים תחת מסגרות מסורתיות פטריארכליות, לא שוויוניות ומדכאות. ראו Yuval-Davis, 1997; Moller-Okin, 1999.

²¹ על מיתוס השוויון הכוזב נכתב רבות, וגם דקל מרחיבה על כך באחרית הדבר של הספר. יחד עם זאת, ההצהרה בדבר הכוזב שבמיתוס השוויון הציני דוחקת בדרך כלל את הדיון באמניות נשים ובהקשרן הפמיניסטי בתקופת היישוב ועם קום המדינה, ומעלימה אותו. באותו האופן, תחום זה אינו מקבל שום ביטוי בדיון של דקל.

²² למשל בר אור, 2008, ע' 203.

מקורות

- אוריין, א. (2009). **הבזות הנשית כשפה אמנותית-תרבותית חדשה**. חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת בר-אילן, המחלקה לתרבות ופרשנות.
- אוריין, א. (2013). **דם גופך: דם באמנות הבזות של נשים בשנות ה-70 וה-80**. תל אביב: רסלינג.
- אזולאי, א. (2000). **אימון לאמנות - ביקורת הכלכלה המוזיאלית**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- בר אור, ג. (2004). "מאירה שמש מלכת יופי". בתוך: גליה בר אור (אוצרת). **מאירה שמש: מלכת יופי**. (קטלוג). ע' 64-87. עין חרוד: משכן לאמנות.
- בר אור, ג. (2008). "יד ענוגה לא היתה לה", בתוך: גליה בר אור (עורכת). **העשור הראשון: הגמוניה וריבוי**. (קטלוג). ע' 198-203. עין חרוד: משכן לאמנות.
- ברנר, ט. (2012). "הפמיניזם הדתי: התחלות וכיוונים". בתוך: ד. ליס ושפרבר ד. (אוצרים), **מטרוניטא: אמנות יהודית פמיניסטית** (קטלוג), ע' 57-67. עין חרוד: משכן לאמנות.
- גולן, ש. (2007). "מטא הוכחות: פמיניזם ומגדר באמנות הישראלית - שני מקרי מבחן אוצרותיים". **המדרשה: כתב העת של בית הספר לאמנות במכללת בית ברל 10**, ע' 155-176.
- גילעת, י. (2006). "איפה הייתן ומה עשיתן?": השיח המגדרי באמנות וביקורת האמנות בראשית שנות התשעים". **ישראל 9**, ע' 195-221.
- גינתון, א. (1990). **הנוכחות הנשית - אמניות ישראליות בשנות השבעים והשמונים**. (קטלוג). תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות.
- גינתון, א. (2013). "המגדר של הנפש". בתוך: אלן גינתון (עורכת). דגנית ברסט, המזימה של הטבע: **עבודות 1972-2013**. (קטלוג). ע' 8-13. תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות.
- דקל, ט. ובכר ש. (2007). "הקפיצה הקוונטית: אמנות פמיניסטית - מגל ראשון לגל שלישי". **המדרשה: כתב העת של בית הספר לאמנות במכללת בית ברל 10**, ע' 127-152.
- טננבאום, א. ועמיר, ע. (2007). **מירוך שליחות: ארבע עשורים של פמיניזם באמנות הישראלית**. חיפה: מוזיאון חיפה לאמנות. ללא ציון עמודים.

יונה י. ושנהב י. (2005). **רב תרבותיות מהי? על הפוליטיקה של השונות בישראל**. תל-אביב: בבל.

ללא ציון שם מחברת. (1990). "צבע נשי או קול אנושי, קטעים מתוך רב-השיח: בין פמיניזם לאמנות נשים". **סטודיו**, ע' 8.

מורהד, ג. (2011). "תמונות בחיי נישואים - פרידה קאלו ודייגו ריוורה". [גרסה אלקטרונית]. גלריה, **הארץ** (תרגום כתבה שפורסמה בעיתון ה"גרדיאן"), נדלה ב-23 ספטמבר 2013 מ: <http://www.haaretz.co.il/gallery/1.1179756>

מרקוס, ר. (2008). "מבוא: מקומן של נשים בתולדות האמנות הישראלית 1920-1970". בתוך: ר. מרקוס (עורכת). **נשים יוצרות בישראל 1970-1920**. ע' 11-22. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

מרקוס, ר. (2008). "ציירות ופסלות - בשולי 'הסצנה' האמנותית", שם, ע' 47-98.

נוכלין, ל. (2001). "למה לא היו אמניות גדולות?". **מוזה** 3, ע' 48-55.

נוכלין, ל. (2007). "למה לא היו אמניות גדולות?". **המדרשה**: כתב העת של בית הספר לאמנות במכללת בית ברל 10, ע' 23-51.

עומר, מ. וגיתון א. (עורכים). (2011). **המוזיאון מציג את עצמו: אמנות ישראלית מאוסף המוזיאון**. תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות.

עומר, מ. (1996). "האם הגדולה שבאביבה אורי". **מותר** 4, ע' 101-108.

עמיר, ע. (2007). "פתח דבר: פמיניזם – הארון האחרון". **המדרשה** 10, ע' 11-22.

עפרת, ג. (2011). "אצ"ג והאמנות הישראלית". [גרסה אלקטרונית]. **המחסן של גדעון עפרת: ארכיון טקסטים**, נדלה ב-23 ספטמבר 2013 מ:

<http://gideonofrat.wordpress.com/2011/06/01/%D7%90%D7%A6%D7%92-%D7%95%D7%94%D7%90%D7%9E%D7%A0%D7%95%D7%AA-%D7%94%D7%99%D7%A9%D7%A8%D7%90%D7%9C%D7%99%D7%AA/>

עפרת, ג. (2011). "רב-תרבותיות: דברים לזכרה". [גרסה אלקטרונית]. **המחסן של גדעון עפרת: ארכיון טקסטים**, נדלה ב-23 ספטמבר 2013 מ:

<http://gideonofrat.wordpress.com/2010/12/17/%D7%A8%D7%91-%D7%AA%D7%A8%D7%91%D7%95%D7%AA%D7%99%D7%95%D7%AA-%D7%93%D7%91%D7%A8%D7%99%D7%9D-%D7%9C%D7%96%D7%9B%D7%A8%D7%94/>

צלמונה, י. (2010). **100 שנות אמנות ישראלית**. ירושלים: מוזיאון ישראל.

שמישי, צ. (1990). "כולה מחמדים", **הארץ**, 8 ביולי 1990.

שפרבר, ד. (2012). "אמנות יהודית-פמיניסטית במרחב הדתי". [גרסה אלקטרונית]. **מגדר** 1, נדלה ב-23 ספטמבר 2013 מ:

<http://blogdebate.org/gender/journal/wp-content/uploads/2012/12/%D7%93%D7%95%D7%93-%D7%A9%D7%A4%D7%A8%D7%91%D7%A8.pdf>

שפרבר, ד. (2011). "דם הגוף באמנות הישראלית הפמיניסטית". [גרסה אלקטרונית]. **ארטפורטל**, נדלה ב-23 ספטמבר 2013 מ: <http://www.artportal.co.il/?CategoryID=127&ArticleID=1776>

שפרבר, ד. (2011). "הבזות: נידה, טומאה וטהרה באמנות יהודית-פמיניסטית". [גרסה אלקטרונית]. **היסטוריה ותיאוריה: הפרוטוקולים**, בצלאל, המחלקה להיסטוריה ותיאוריה 22, נדלה ב-23 ספטמבר 2013 מ:

<http://bezalel.secured.co.il/zope/home/he/1315639275/1315640429>. המאמר הופיע גם באסופת המאמרים המודפסת: שפרבר, ד. (2012). "הבזות: נידה, טומאה וטהרה באמנות יהודית-פמיניסטית". בתוך: פימנטל, ד., אריאלי הורוביץ, ד., ונטורה, ג., ונ. מאירי-דן. (עורכים). **פרוטוקולאז'**, בצלאל, המחלקה להיסטוריה ותיאוריה 4. ע' 194-225. ירושלים: רסלינג.

Ankori, G. (2010). "Response". *Journal of Feminist Studies in Religion*, 22 (2). pp. 140-144.

Bobel, C. (2010). *New Blood: Third Wave Feminism and the Politics of Menstruation*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Dekel, T. (2011). "From First-Wave to Third-Wave Feminist Art in Israel: A Quantum Leap". *Israel Studies*, 16 (1). pp. 149-178.

- Lebovici, É. (2009). "Women's art: what's in a name?". *Women Artists:elles@centrepompidou*. (cat). Paris: Centre Pompidou. pp. 276-279.
- Moller-Okin, S. (1999). *Is Multiculturalism Bad for Women*. Princeton: Princeton University Press.
- Yuval-Davis, N. (1997). "Ethnicity, Gender Relations and Multiculturalism", in P. Werbner & T. Modood (Eds.), *Debating Cultural Hybridity*. pp. 193-208.
- London: Zed Books.