

תערוכה

גלית סמל

'לא בובה של אף אחד'¹

הקדמה

לא הייתה כל סיבה שביקורת התבונה הטהורה תצא מתוך האבטיח כילד בוקע מבטן אמו מתוך אבטיח ילד ביקורת התבונה הטהורה שם ילד על לב נשבע לאהוב אותי לנצח.² (יונה וולך, שיר אהבה מס' 2)

לא בובה של אף אחד היא תערוכה קבוצתית, העוסקת בדרך ייצוגה של האישה כפי שזו באה לידי ביטוי בדימוי הבובה באמנות הישראלית העכשווית. בדומה לבובה, המורכבת ממפרקים רבים הנשזרים זה בזה ומביאים אותה לכלל מציאות תפקודית אחת, כך חייה של האישה מורכבים מפרקים ומתפקידים רבים, הנשזרים בחייה והלובשים פנים וצורות רבות, חלקן מתאחדות וחלקן סותרות, תערובת של האפשרי והבלתי אפשרי.

תבנית הבובה משמשת כמראה להעברת התפיסות הרווחות הקשורות בנשים ובנשיות. ייצוגה של הבובה, בדומה לאישה, נעשה על-פי קלישאות מוסכמות: אישה-איקונה, אובייקט תצוגה, דמות סטריאוטיפית שקטה המקבעת עליה את מבט הגבר, אובייקט מיני או ארוטי. הבובה היא כחומר ביד היוצר. האישה, בדומה לכך, היא כלי הנתון לשינויים בידי החברה הגברית הפטריארכלית. גוף הבובה כגוף האישה נתון תחת חזקה. המצב האינרטי של הבובה בא לידי ביטוי באופן הרדוקטיבי של האישה על-ידי החברה. גוף הבובה כשדה-פעולה מקביל לגופה של האישה הנושא עימו את אותות המאבק לחופש והופך לסמל. הבובה אינה בעלת חופש של בחירה או של רצון, ואילו האישה יכולה לבחור, לגדול ולהיאבק על חירותה.

לא בובה של אף אחד הינה נקודת מוצא להעלאת שאלות המערערות על המצב הקיים ולהרחבה אונטולוגית של טווח ההתבוננות באישה ובחינת משמעות הנשיות כיום. במסגרת זו נבדקו תבניות וסטיגמות תרבותיות המאפיינות את המין הנשי.

מן העבודות בתערוכה עולה ביקורת נגד מנגנוני ההבניה החברתית והמיגדרית המוטמעים בחברה. לא קיימת מהות נשית מולדת. הבדלי המין (Gender) אינם טבעיים, אלא נוצרים בתוך מירקם חברתי למען האינטרסים והצרכים של החברה, הנשלטת בידי הגברים.

¹ מתוך קטלוג התערוכה 'לא בובה של אף אחד' (2005), שאצרה גלית סמל.
² בשיר זה עוסקת וולך בעוצמה רבה בסיכום מאבקי הכוח הסמליים שבין המינים. תפקידה המסורתיים של האישה – כאם, כיצור המעניק חיים לזולתו, עוברים שינוי מהפכני. האישה אינה מסתפקת בתפקידה ה'טבעי' (אמא אדמה, מיקשת אבטיחים), אלא מבקשת ללדת את יצירי רוחה הרוחניים והמופשטים, בדומה לגבר.

מישל פוקו טען ש'האני' אינו עובדה טבעית אלא מבנה אידאולוגי שנוצר במחשבה ההומניסטית. המחשבה הפמיניסטית, אם כן, ערערה על תפיסת המהות הנשית כנקבעת לפי השוני האנטומי, בטענה שגבריות ונשיות הן קטגוריות מנטאליות שהתגבשו בשפה הפטריארכלית.

בחינת הנושאים שבהם דנה התערוכה נעשתה בכמה מישורים: אמנים אחדים בחרו לטפל בחוויות האישה הנוגעות לנושאים כמו – אימהות, עבודת בית, מיתוס היופי ורגשות. אחרים בחרו להתעסק בשאלות של תפיסת האישה כחפץ, כאובייקט מיני, כקורבן וככלי משחק. כן נדונו תפקידי גוף הבובה/אישה, הגדרת העצמיות של האישה כסובייקט, ביטויים של חוזק ועוצמה נשית, הבחנות מגדריות ושיקול המיגדר באופן ייצוג הבובה, בחינת סטריאוטיפים נשיים ו'מוסכמות חברתיות', ובחינת המרחב הציבורי והזיכרון הקולקטיבי בייצוגי הבובה.

העבודות

בסידרה *בגן-העדן* מציגה **נוריתא** סצינות, שהדמויות בהן מיוצגות על-ידי בובות ברבי נשיות וגבריות. הסידרה מורכבת משלוש סצינות: א. בריאת האדם; ב. פיתוי וגירוש; ג. אהבה שמימית. שתי הסצינות הראשונות, הלקוחות מן הקפלה הסיסטינית, מהותיות להבנת ההתחלה של האפליה בין המינים. חלוקת התפקידים המסורתית בין המינים – גבר שולט ואישה נשלטת – מנומקת בכך, שהגבר נברא ראשון, 'בצלם אלוהים', ומצלעו נבראה האישה, ולכן תפקיד המנהיג נועד לו. האישה משמשת כמטאפורה או כאלגוריה על אודות ההבנה העצמית של הגבר ומופיעה רק כמסמן שלו. במיתוסים של הבריאה אפילו הולדתה לא הייתה אוטונומית. אלוהים לא החליט לברוא אותה כמטרה בפני עצמה, אלא ייעד אותה לגבר כדי לגאול אותו מבידודותו. מקורה וייעודה הוא, לפיכך, בן-זוגה. מאז חוה וסיפור גן-העדן, נקשרה האישה בפיתוי, בתאוה ובטומאה, והיא טעונה ריסון ואילוף, הצנעה וביות. תחומי הקדושה, הרוח והתרבות השלטת – הוקצו לגברים, ומאז הגירוש מגן-העדן הפך האדם בלבד ליודע טוב ורע, לבעל זכות המחשבה, הקריאה, הדיבור והביקורת, השולט ביצירה, במדע ובתרבות.

אצל נוריתא, האלוהים הפך לאישה, והיא זו היוצרת את האדם. האישה הופכת אצלה לאם הגדולה, בעלת הכוחות המיתולוגיים המופלאים. בכל האגדות והמיתוסים של האם-האלה הגדולה, היא מופיעה באופן טיפוסי כאספקט משולש: 1. השולטת בלידה. 2. מלכת הפוריות, השפע והמיניות. 3. שולטת במוות, ההרס והגיהינום. האלה הגדולה לפי יונג³ היא זו היוצרת, ההורסת והמחדשת את המודעות האנושית, והמעצבת את תנועת ההיסטוריה האנושית, האישיית והקולקטיבית. בובות הברבי מסמלות לנוריתא כלי משחק (בדומה לאישה), שנבראו ונוצרו בבית החרושת של אלוהים. הבובות, הדומות מבחינה חזותית, חסרות ייחוד, חסרות הבעות פנים, חסרות גיל – הן דגם משוכפל מאותו מפעל ייצור.

סיפור *בראשית* הוא גם הסיבה לנטייתן של נשים לשאוף לשלמות בכל הקשור לגופן. בניגוד לגברים שנבראו מושלמים, הגוף הנשי הינו מדרגה שנייה, תמיד נזקק לשיטות שיהפכו אותו למושלם. פולחן היופי לפיכך יעניק לגוף את ה'גימור' האחרון.

מיתוס היופי

מיתוס היופי מייצג את מערכת הערכים האחרונה המשמרת את הדומיננטיות הגברית בשלמותה. מיתוס היופי מבטא יחסי כוחות שבהם נאלצות נשים להתחרות באופן לא-טבעי על משאבים שנוכסו בידי גברים. מיתוס היופי, קובעת נעמי וולף בספרה⁴, מורכב מאוסף של

³ יונג, ק"ג, 1973, *האני והלא-מודע*, דביר, תל-אביב.

⁴ וולף, נ', 2004, *מיתוס היופי – על השימוש בייצוגים של יופי נגד נשים*, מגדים.

קריטריונים ליופי נשי, הנתפסים בעיני החברה כביטויים אובייקטיביים, טבעיים ונקיים מאידיאולוגיה. תפקידו הגלוי של המיתוס הוא לעצב בשביל הנשים מודל, שאליו ישאפו כדי למצות את נשיותן. התכונות המזוהות עם היופי הנשי הן למעשה סמלים להתנהגות נשית רצויה.

מיתוס היופי – גירסה מודרנית להתניה חברתית הפועלת מאז ימי המהפכה התעשייתית – נוגע בכל תחומי חייהן של נשים. הוא מופעל כלפי גופן, כלפי המראה החיצוני שלהן, ונוגע למשאבים הכלכליים שלהן ובעיקר לנפשן, לרוחן, לדמיוןן, לדימוין ולביטחונן העצמי. ההשפעה של פולחן היופי על נשים בתקופה המודרנית חורגת מהנפש הבודדת ומעצבת את הפילוסופיה, את הפוליטיקה, את המיניות ואת הכלכלה של התקופה. מיתוס היופי שהיה הדרך הטובה ביותר מבחינה פסיכולוגית להחליש נשים מערביות מהמעמד הבינוני, נבע דווקא מהפחד הפוליטי של מוסדות גבריים, שחשו מאוימים מחירות האישה וניצלו את רגשי האשמה שלהן ואת חששן מפני שחרורן העצמי. נשים מצדן, קיבלו ברובן בברכה את ההגבלות משרות הביטחון הללו. האמת החדשה של היופי העניקה להן תחושה של ערך חברתי ותחושה מחודשת של שותפות בין-נשית.

אמנים אחדים בתערוכה זו התייחסו במפורש למיתוס זה בעבודותיהם, ביניהם: חגית שורש, שי עיד-אלוני, דורותה ביאלס ועדי ויצמן-אהרוני.

במיצב 'סיפור העין' מציגה חגית שורש בובות וחלקי בובות המכוסות בעיניים. ריבוי העיניים גורם להסתרת איברי הגוף ולטשטוש הזהות המינית. ההסתרה נובעת מהצורך להבליט באופן ניגודי יופי אחר, לא רגיל. ביטול ה'רכות' וה'עדינות' המאפיינות את המין הנשי, מעלה את השאלה מהן מוסכמות היופי הנשי המקובלות. הפיכת האלמנט המסתיר למשהו דמוני, גרמה לבובה/לאמנית להפוך מנשלטת לשולטת, אך עדיין להישאר תמימה. מיסוך הבובה בהרבה עיניים הופך אותה לזרה ומאיימת. שורש מדגישה את הצד המכניסטי שבחזרתיות. החזרה מייצגת את הדומם המאיים. בהקשר זה, ניתן להזכיר את העובדה, שפרויד מביא את הבובה האוטומטית 'אולימפיה' (זו המופיעה בגירסה האופראית של אופנבאך לסיפור 'איש החול' מאת את"א הפמן) כדוגמה מרכזית לתופעה הנפשית של המאויים (תיאור מקרים שבהם משהו המוכר עד כדי כך, שאיננו חשים בנוכחותו, הופך מסיבות שונות לזר ומאיים).

דימוי ההסתרה משמש כמקביל סמלי ומופשט לחוויית האישה. שורש יוצרת בובות מלאות בעיניים בוחנות, כאנטיתזה לתפיסה הרווחת עדיין בקשר להווייה הנשית, שבה נשים צנועות הן בלתי-נראות ובלתי נשמעות בהווייה הציבורית. נשללת מהן ההתבוננות, ונשללת היכולת לראותן ולהתבונן בהן. כלומר, שלא כגברים הנראים לעין-כול, האישה נסתרת ודוממת (מאחורי רעלה, סבכה, צעיף, פאה, כובע). הבובות המכוסות בעיניים יוצרות מצב של ראייה חודרנית ובוחנת, שאין נסתר ממנה (בדומה למבטה של מדוזה, שהפכה את המביט בה לאבן), ובהן גם טמון כוח נשי, כבר לא צייתני ודומם, אלא בעל נוכחות מסיבית מכריעה. פקיחת העיניים קשורה גם באובדן התום וברכישת דעת הכרוכה בסירוב לקבל מרות שרירותית ולהיכנע לסדרי החברה הקיימים.

המשמעויות האמביוולנטיות הקשורות בריבוי העיניים מתקשרות כאמור לראוונות, לפולשנות ולמציצנות מצד אחד, ולגוף מחורר, ריק, מצד שני, כמוצג על-ידי ג'ורג' בטאיי בסיפור העין (1928). גיבורת הסיפור, סימון, המוצגת כגוף-חור, שואפת למלא את החור, אולם שאיפתה מועדת לכישלון. הסיבה לכך נעוצה בעובדה, שמעצם היותה אישה, אין היא מסוגלת למלא את החור, המסמן המגדיר אותה כאישה, מה שמוביל אותה אל מותה. המוות מוצג כאן

כ'פתרון' לבעיית האישה. על-פי פרויד,⁵ האישה היא מסמן של התגלמות הסירוס ומוצגת כאובייקט 'חסר'. על-פי תפיסה זו, האישה היא סובייקט חסר פאלוס.

בעבודתו 'בובה' מציג **שי עיד-אלוני** בובה גדולת-ממדים, העשויה מקפלי בד המסמלים את שכבות השומן שלה. אלוני מתייחס כאן להפרעה הנפשית הקרויה בשם Obesity, הנפוצה בחמש-עשרה-עשרים השנים האחרונות וגורמת להשמנה קיצונית וליצירת גוף חדש, מעוות, לא מוכר. שומן הגוף נראה כמעטפת של חומר. ההתכנסות בתוך קליפה עוטפת יוצרת מחסום קונקרטי בין האישה לבין העולם, המאפשר הגנה והתכנסות פנימה.

מהו היפה ומה הן אמות-המידה של היפה? הגוף שעבר טרנספורמציה טוטאלית, עדיין נחשב במצבו המסורס כאובייקט נחשק ומפתה עבור אנשים מסוימים. כתופעה פטישיסטית, מדובר בחיפוש אחר נקודת הקצה, קצה קו-הגבול של הגוף האנושי. לאישה/בובה משמעויות של רכות, אך בעיני הכלל נשלל ממנה דימוי היפה.

האישה נתפסת כקורבן של החברה בכל הנוגע להתייחסותה של זו אל גופה. הגוף הנשי היה נתון לאורך כל ההיסטוריה התרבותית תחת פיקוח ושליטה מתמדת, תחת חוקים שקבעו את ערך השוק של הגוף, שנוכס ודוכא מבחינה חברתית, מאחר שהתעצב בהקשר של שיח, חוקים, נורמות ומוסדות הנשלטים על-ידי גברים. בין ההוגות והחוקרות שעסקו בנושא ניכוס הגוף הנשי, ניתן להזכיר את בטלר וגרוסז.⁶

אשליה של בחירה ביכולת לעצב את הגוף הנשי נוצרת, למשל, על-ידי הפרסומות למוצרי הלבשה וקוסמטיקה, אולם אלה מתבססות רק על סוג גוף נשי אחד 'מותר' – זה המתאיב עם האידיאלים הנשיים המערביים של היופי. הקיבעון התרבותי בכל מה שנוגע לרזון של נשים איננו קשור באובססיה ליופי נשי, אלא באובססיה לציות נשי. הרזיה של נשים הפכה ל'אובססיה נורמטיבית'.

מיתוס היופי הנשי האידיאלי מוצג באופן דומיננטי ביותר במיצב הבובה הענקית של **דורותה ביאלס**, המשתרעת על-פני שתי קומות המוזיאון. ביאלס מציגה את האב-טיפוס של תדמיתה השברירית והתלותית של האישה, שגיזרתה מלאה, מותניה צרות, חזה גדול וירכיה מעוגלות, שצוותה להיות יפה ומפתה ושחזקה את מעמדו הבלתי-מעורער של הגבר. המחוכים, החצאיות המנופחות, שמלות החישוקים והקרניולניות לא רק מדגישים את חמוקי הגוף הנשי, אלא גם מעצימים את חוסר-האונים שלו.

העבודה מעמידה במבחן את שתי המציאויות שבהן חיה ומתפקדת האישה בעולם הנשלט על-ידי הגישות הפטריארכליות: החלק העליון של הבובה מדמה את האישה היפה והמפתה. החלק התחתון – החצאית, מהווה מעין זירת התרחשות. הקהל מתפתה להיכנס. שם בפנים, מתקיים העולם החשוך, הקודר, ובסיר ענק מתבשלת הצעקה. אל הסיר 'מביטים' מהקירות הפנימיים של החצאית אגרופים גבריים, דוממים, מתכתיים, מאיימים.

ביאלס יוצאת נגד הנצחת כל מיגדר בתפקידו המסורתי. היא עוסקת במיקומה של האישה בזיקה למרחב הביתי, היינו, בעיסוקה בתחזוקתו השוטפת והבלתי-פוסקת. כלל לא בטוח ש'השעות הטובות של סינדרלה עברו שם למטה במטבח'.⁷ מרחב הבית הפרטי הופך לכלל

⁵ הרצאתו על אודות הנשיות, 1932. מתוך: Freud, S., 1952, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, London, Vol. 12, p. 152.

⁶ Butler, J. P., 1993, *Bodies: discursive limits of 'sex'*, Routledge, New York.

Grosz, E. A., 1994, *Volatile Bodies: Toward a corporeal feminism*, Indiana University Press, Bloomington.

⁷ ד' רביקוביץ, 1987, 'סינדרלה במטבח', *אהבה אמיתית*, הקיבוץ המאוחד, עמ' 38.

באופן מטאפורי. זהו מרחב קלאוסטרופובי אישי. שבירת המושג 'בית' פירושה שבירת הדיכטומיה 'פנים/חוץ', 'פרטי/ציבורי', 'בית/מרחב' – דיכטומיה שהייתה למנגנון הדיכוי היעיל ביותר שהופעל על נשים לאורך כל הדורות.

הגבלת האישה לתפקידי הבית נבעה במידה רבה מאיסורים מדיניים מפורשים, שנחקקו בהשפעת התפיסות הפילוסופיות על נחיתות האישה. ההשכלה, טען רוסו, משחיתה את האישה, מפני שהיא מסיחה את דעתה מחובותיה המקודשים ביותר; פרויד גרס שנשיות 'נורמלית' מושגת רק כאשר האישה מוותרת על מטרותיה האישיות ועל המקוריות שבה, כדי להגשים את עצמה באמצעות הזדהות עם הפעילויות והמטרות של בעלה או בנה. באופן זה, דן השלטון הגברי את המין הנשי לסבילות ולחוסר קומפלטיות. הרבה נשים אימצו את המבט ההגמוני של החברה והאמינו שהדרתן מעמדות כוח חברתיות היא טבעית, הכרחית ומתאימה לתכונותיהן ה'מולדות'. פאולו פרירה (שייסד את זרם החינוך הביקורתי) דיבר על 'הפגמת הדיכוי' – תהליך שבו לומדים הנשלטים להאמין בטענות המצדיקות (כביכול) את נחיתותם, ולפיכך לא ישאפו לשינוי.

הניגוד בין שני חלקי הבובה מעלה שאלות נוקבות לגבי מקומה ומעמדה של האישה בחברה המודרנית. גידול האופציות הפתוחות היום בפני האישה לא נתן תשובה לניגוד הנוצר הלכה למעשה בין תביעות החברה המודרנית לרכישת השכלה, מקצוע וקריירה, לבין התפקידים הנשיים – הנקה, גידול הילד הרך ועבודות הבית.

האם

אל הרישומים שצוירו על הקיר והמתארים את האישה במצב של הנקה, תוך כדי עשיית פעולות שונות, הדביקה **עדי ויצמן-אהרוני** חלקי בובות ברבי. ויצמן-אהרוני עוסקת ביחס שבין הדו-ממד לתלת-ממד, בין עולם החומר – היש, לבין האין, שאיננו מוחשי אך קיים למעשה בהשלמת הרישום בדמיונו של הצופה.

ויצמן-אהרוני יוצאת נגד עיוות המציאות על-ידי התפיסה הגברית המקובלת, היוצרת הפרדה סטיגמטית בין נשים לאימהות. האמנית מביעה בהומור את העובדה, שאפשר להיות גם 'חתיכה' וגם אימא, להיניק ולבצע פעולות בסיסיות אחרות בו-בזמן. כאמת-מידה לאוטונומיות של הסובייקט הנשי, רואה ויצמן-אהרוני את השילוב האידיאלי 'הנקה ועבודה', למרות ששילוב זה עדיין מגביל את האישה לתחום הביתי המצומצם.

האישה, לאורך כל תולדות האמנות, משויכת לדימוי האם והילד. וויניקוט⁸ ראה באם את האובייקט הראשוני להזדהות. גם פרויד תלה את כינון זהות המבוגר בשנות חייו הראשונות ביחסי אם-ילד. התיאורטיקנית קרול גיליגן⁹ בחנה שאלות הנוגעות לשוני בין התפתחות נשים וגברים תוך הישענות על ההוויה האימהית. המשוררת והחוקרת הפמיניסטית אדריאן ריץ¹⁰ רואה באימהות 'מוסד' המעוצב על-ידי ההגמוניה הפטריארכלית כמבנה מכונן ומשמר שלה. גם נכונותן של הנשים לקבל על עצמן את תפקיד האם אינה מפתיעה. לדעת ריץ, נשים מפנימות את הסמלים המכוננים על-ידי ההגמוניה הגברית, מאמצות אותם ומקבלות על עצמן סמלים ותפקידים 'נשיים', כפי שהוגדרו בידי גברים. לעומת השיח הישן, שראה את מושג האימהות כחובה שאינה מוטלת בספק, רואה הפוסט-פמיניזם באימהות הגשמה שונה בעלת זכות מיוחדת בת אלטרנטיבה.

⁸ ד"ר וויניקוט, 1996, *משחק ומציאות*, עם עובד, תל-אביב.

⁹ יליגן, ק', 1995, *בקול שונה – התיאוריה הפסיכולוגית והתפתחות האשה*, ספרית פועלים, תל-אביב.

¹⁰ ריץ א', 1989, *ילוד אשה*, עם עובד, תל-אביב.

מרב שין בן-אלון מציגה חמישה צילומים המספרים את הסיפור 'גל בלי גלגל'. בן-אלון מביעה בסיפורה רגשות אימהיים בהתמודדות עם מצב מסוים בחיי בתה. הילדה מנסה לבנות את זהותה העצמית ביחסה לאימה – מצד אחד, היא נתונה תחת הצורך להתנתק ממנה, ומצד שני – היא איננה יכולה להתנתק מן האהבה והחמלה שזו מספקת לה. האם, לעומת זאת, נמצאת במצב א-סוגסטיבי, כלומר לא מנסה להשפיע או לשכנע את הילדה ללמוד לשחות, שכן היא עצמה חסרת רצון להיפרד מבתה.

אצל בן-אלון וגם אצל ויצמן-אהרוני ניכרים ביטויים של הקרבה. אימהות כהקרבה – הנקה והכלה/חמלה, אהבה עזה, בלתי-אמצעית, גאה – תכונות נשיות שמסמלות את הקשר ההדוק בין האם לילדה.

בעבודת הווידאו 'Exit', מציגה בן-אלון לידה, שבה הפה הוא דימוי לרחם המגן על הבובה, עד שלבסוף היא נולדת מתוכו. חוויית הלידה מקבילה לחוויית ההתנתקות של הילדה מהאם – בשתייהן כרוכה הפרידה בכאב, כתגובה רגשית לנתק. הפרידה מתחברת לעיסוק של בן-אלון בזיכרון, ובמיוחד לשימוש בבובות מהילדות. העיסוק בזיכרון ובפרידה מהאם מופיעים בעבודות נוספות שלה (כמו סידרת ה'טבורים'), שבהן היא מתמודדת עם חוויית קשות שעברה בחייה הפרטיים.

החברה הפטריארכלית שהקצתה מקום כה עלוב לנשים, נתנה לרחמן כוח עצום בכל מה שנוגע לצאצאים. הכוח שבאימהות הוא למעשה הצד האחר של מעמדן נטול הכוח של נשים בחברה גברית. נשים רבות חוות את האימהות כמקור הכוח הראשוני ואולי המרכזי שלהן. לנשים רבות מעניקה האימהות, אולי בפעם הראשונה בחייהן, אפשרות לשליטה ואחריות על מישהו. אולם, מעט מאוד נשים לומדות משהו חשוב מן החוויה הזאת – את האפשרות להשמיע את קולן גם בתחומים פחות 'נשיים'.

'המבט הגברי'

הסתכלות דרך נקודת המבט הגברית מאפיינת את עבודתה של **אליס קלינגמן**, המציגה צילום של אישה-בובה בגוף של ילדה. נקודת המבט הגברית ייצרה לדעתה גרוטסקה של אישה חסרת פעימה, ללא נשמה, בהתייחסותה רק לצורה החיצונית ולא הפנימית.

ה'מבט הגברי', לדעת קלינגמן, הוא זה המייצר את דפוסי החשיבה המקובלים ומייצג את החשיבה הרווחת. נקודת הראות הגברית יוצאת, לדעתה, מתוך מבט ממיין ומגדיר, שהוא בבחינת שיפוט וקטלוג, הפשטה ורדוקציה של מציאות נשית מורכבת. קלינגמן יוצאת מתוך נקודת ראות גברית אנימיסטית, המאמינה בקיום נפרד של הנפש ושל הגוף.

ה'מבט הגברי' הוא שמקבע את קיומן המלאכותי של הנשים ותובע מהן גלגל דמות כדי להעיד על קיומן. ה'מבט הגברי' הוא זה שתמיד תבע מהאישה להיות כל דבר זולת עצמה. 'הדרך שבה אנו רואים דברים מושפעת ממה שאנו יודעים או ממה שאנו מאמינים בו', כתב ג'ון ברגר בספרו *דלזי דאיייה* (1972). ברגר ניתח את המבט הגברי הננעץ בנשים כאקט של שליטה: גברים צופים בנשים, והן תופסות את עצמן כנצפות, מפנימות את כללי המשחק הגברי ומתנהגות על-פיו.

גברים מסתכלים על נשים. נשים מסתכלות על עצמן כנצפות. הדבר קובע לא רק את רוב סוגי היחסים בין גברים לנשים, אלא גם את היחס האנדרוצנטרי (הפנמת המבט הגברי) של נשים אל עצמן. הסוקר שנמצא בתוך האישה הוא גבר, הנסקרת היא אישה.

המבט הגברי הפטריארכלי הנצפה דרך עיני אישה, מאזכר את עבודתה של סינדי שרמן שחקרה בסוף שנות השבעים את הדימוי הסטריאוטיפי הנשי (בסדרה *תצלומי סטילס*

קולנועיים), שבהם העבירה ביקורת מרומזת על האופן שבו מיוצגות נשים באמצעי התקשורת.

גם כיום נשים מתוארות באופן שונה מאד מגברים, משום שהצופה ה'אידאלי' אמור תמיד להיות גבר, ודמותה של האישה נועדה להחניף לו. יחסים לא שוויוניים אלה נעוצים עמוק כל-כך בתרבותנו, עד שהם בונים את תודעתן של נשים רבות.

האישה כאובייקט

התייחסות לאישה מתוך זיקה למסגרת הגברית, מאפיינת את עבודתו של **דורון פורמן** במיצב 'היפה והחיה'. הבובה אצל פורמן עוברת תהליך: תמימות-התבגרות-נשיות, תוך התייחסות לעולם הגברי. הסיפור 'היפה והחיה'¹¹ מספר על נערה יפה, הצעירה מבין ארבע בנות, האהובה ביותר על אביה משום טוב-ליבה. כאשר היא מבקשת ממנו ורד לבן, היא אינה יודעת כי היא עומדת לסכן את חייו ואת יחסיה האידיאליים עימו. לאחר שגנב את הוורד מן הגן המכושף של החיה, מקבל אביה עונש מוות. הנערה מבקשת לקבל את העונש במקומו, אך במקום זאת, עוברת להתגורר עם החיה, נשארת שם מרצונה ומתאהבת בו. לבסוף, בכוח אהבתה הופכת החיה לנסיך. עזיבתה את אביה החולה מסמלת את בריחתה ממעשה גילוי העריות שלו. במעשה זה, התעוררה מהתמימות של 'לבטוח באבא', שלא יכול היה לתת לה את הוורד הלבן הטהור של רגשותיו.

בכדי להתקרב אל האב ולרצות אותו, צריכה הנערה להידמות לו ולהתכחש לעצמה. בעבודת הווידיאו שמציג פורמן ניתן לראות אישה המנסרת שולחן המייצג עולם גברי יציב. האישה המנסרת, נמצאת בתהליך של פירוק ובנייה מחדש: היא חותכת – מסרסת – את הגורם הגברי ממנה, את המצב שהשתלט על חייה, ולאחר מכן מחברת מחדש באופן מודע את החלקים עם ריבה, ומלקקת אותם.

האישה עברה סוג של השלמה. היא אינה מתנגדת לקיומו של האב, אך מוציאה אותו מהקיום הפסיכולוגי שלה, בכך שקיבלה את עצמה כאישה. מסגרת השולחן, התוחמת את הבובה, היא עדות לכך שהיא לא השתחררה לגמרי מן האב, אך הכניעה את קיומו, ולכן הוא הפוך. בנוסף לכך, בהיותה חצי גוף, בובה לא שלמה, היא מסמלת את העובדה שלא הפכה להיות אישה באופן מלא, ואת היותה אובייקט חסר, הבונה את עצמו. לפי לאקאן, האישה היא בחסר, משום שהיא חסרה איבר מין גברי, ולכן היא נמצאת בתהליך של בנייה. על-פי פרויד, האישה רואה את עצמה כמי שסורסה, ולכן סובלת מכך ונאלצת לוותר על יומרותיה הגבריות. לפיכך, היא מזדהה עם האם ומנסה לפתות את אביה. תחושת התסכול שלה עזה הרבה יותר משום שבאהבתה לאביה היא רוצה להידמות לו.

גוף הבובה, בעבודה 'משתה הנשים של ושת', הופך בידי **דינה הופמן** למגרש הפעולה והתצוגה של האישה. דרך פירוק גוף הבובה בודקת הופמן תחושות, כאבים ורגשות, ועל-ידי כך את מינותה וזהותה. פירוק הגוף נעשה כהתרסה נגד דימוי האישה כבובה בחברה הפוסט-מודרנית. הזעזוע שנגרם לצופה ממראה הגוף המפורק, נועד להזכיר לו באופן בוטה מצבים שבהם מתייחסים לאישה ולגופה באלימות ובאכזריות. חלקיה הפרוקים עד כאב של הברבי מרכיבים את מנורת השאנדליר, שכאלו הוגנבה מתוך אולם המשתה של ושת והיא מאירה כביכול את בושתן של ושת ונערותיה באור של עוצמה ויופי. הופמן משתמשת גם בצילומי רגליה של בובת הברבי מנותקות מגופה ליצירת סידרה של מעין תיקים אופנתיים, המסמלים את נוכחותן הנשית הפרוקה השבירה של 'נערות הממלכה'.

¹¹ Jung, C. G. (ed.), *Man and His Symbols*, Laurel Press

עבודתה של הופמן היא ביטוי של התקוממות נגד התפיסה השוביניסטית, המתייחסת אל האישה כאל חפץ. כבר בתקופה הפרסית סירבה ושתי להיות נתונה למרותו של המלך והובילה ביוזמה ונחישות מרד ראשון של נשים בפטריארכיה הגברית של המזרח הקדום. הופמן מחזירה לאישה את הכוח בצורת תכשיט מעוות העשוי גוף אישה, שחיבורו לתכשיטים נוספים יוצר סוג של יופי חדש – מעוות.

דימוי הבובה המתפרקת הוא למעשה אנטיזתה לדימוי האימהי המכיל, כאשר הגוף המפורק כבר איננו יכול להכיל דבר בתוכו. עבודתה נתונה במצב של בין פיתוי לדחייה, בין שמיש לבלתי שמיש.

עבודתיה של הופמן מאזכרות את עבודותיו של האנס בלמר הסוריאליסט, שיצר בובות שהורכבו מוואריאציות של איברים מחוברים. אך בעוד בלמר מסור ליופי כפייתי ולזהות עוויתית, הובילה נקודת המבט הנשית של הופמן ליציאה נגד המוסכמות החברתיות של פירוש היופי הרגיל, המקובל, וליצירת יופי אחר, אבסורדי.

סטי פפר-כהן מציגה בובות בעלות תחושות, בובות מרגישות, אובייקטים חיים. האישה כבר לא בובה, הבובה כבר לא אישה, שתיהן גוף אחד, נשמה אחת. פפר-כהן מעלה שאלות בנוגע לאישה הנתפסת כאובייקט חסר רגשות ומשתקפת במדיה באופן בובתי, קר, לא מציאותי, אשלייתי, אידיאלי. היא מנסה לצאת נגד השאלה, האם הבובות כתוצר תעשייתי וכתרבות פופולרית מייצגות באמת נשים במציאות. לדידה, הבובות, כמו הנשים, הן בעלות תחושות אנושיות – הן, חושבות, מהרהרות, מתבוננות. ההתמקדות בדמות הבובה, הנושאת עימה מטען רגשי, גורמת לתפיסתה לא כמובן מאליו, בתור סמן נטול משמעות, אלא בתור גוף חי, הנבחן על-פי תפיסות, מחשבות ורגשות אישיים בוגרים.

התייחסות לאישה כאובייקט מאפיינת גם את המיצב של **ברכה ביין-ונידה גיא**. האישה/בובה מוצגת כחפץ קונקרטי – כיסא. גיא מתייחסת לגוף כאתר הפעולה שלה. התנוחה היא חתולית – האישה נתפסת כנחשקת, חושקת, מלטפת, מינית, מפתה.

הבובה עומדת על ארבע, יציבה, מקובעת, אך אינה יכולה להתרחק. היא נמצאת במצב של ספק מנוחה ספק תנוחה סטטית, אינרטי, המסמלת כליאה, סגירה, חניקה של האישה בחייה. החוזק הפנימי נובע מעצם היכולת לעמוד בתנוחה זו של נעילת הרגליים בצורה ישרה, ללא שום קיפול.

האישה/בובה רכה, פיסולית, תפורה, חתוכה – מרוקנת מאיברים פנימיים וממולאת בחומר נשי רך. התפירה והחיתוך – סוג של פעולות נשיות אופייניות בעלות מקצב פנימי שחוזר על עצמו – הן בעלות משמעות אמביוולנטית: מסמלות את הפגיעה בגוף הנשי, מחד גיסא, אבל מאידך גיסא, בגוף מרוקן מתאפשרות היטהרות והתעלות והיכולת לצבור עוצמה ממקורות פנימיים עמוקים.

תפיסת האישה כאובייקט, כחפץ מיני, כקורבן, מעמידה את האישה במצב נחות. לפי סימון דה-בובואר¹² הסובייקט מתהווה רק לעומת ניגודו. הוא מציב את עצמו כמהותי ומקבע את האחר כלא-מהותי, כאובייקט. הגבר מייצג ישות מהותית, בעוד האישה 'מוגדרת ומובדלת ביחס אל הגבר בלבד ולא ביחס לעצמה'. כדי שדמות האדם הגנרי, האוניברסאלי, הסובייקטיבי, תוכל להתפס כגברית – האישה מוגדרת בשלילה, כיוצאת-דופן, כמקריית ופרטית, כאובייקט.

¹² דה-בובואר, ס', 2001, *המין השני*, כרך ראשון – *העובדות והמיתוסים*, בבל, תל-אביב.

בבואר מוצאת כי ההבדלים בין נשים לגברים הם הבנייתיים, מקורם ביעוד חברתי ולא בטבע. לפיכך, מתברר כי אופיה ה'נשי' של האישה אינו הכרחי. אילולא עוצב כ'אחר', כאובייקט, כאמצעי בלבד, הייתה האישה חופשייה להיות כל מה שגבר מסוגל להיות.

אם האישה נראית כלא-מהותי שלעולם אינו נהפך למהותי, הרי זה משום שאינה מחוללת את המהפך הזה בעצמה. זוהי דרך הרת אסון, שכן בהיותה סבילה, מנוכרת ואבודה, היא נהפכת טרף לרצונות זרים. אך זוהי גם דרך קלה: כך אפשר להימנע מן החרדה והמתח הכרוכים בהתמודדות אמיתית עם הקיום.

האישה כקורבן

ביטויים לאישה כקורבן ניתן לראות גם בעבודות של ראובן תשרי, אביטל בר-שי, ים המאירי ואווה דברה:

בבובות שבחר **ראובן תשרי** אין מתיקות או תמימות של בובות משחק, הן מפחידות ומזכירות בובות מסרטי אימה; הן פועלות על דעת עצמן ומשדרות תחושת איום מפחידה, מפלצתית, מורבידית. הבובות הנתונות בתוך חלל קופסתי משתקפות דרך מראה. המראה יוצרת מערכת בינארית, שבה, על-ידי הכפלת החלל, נוצרת אשליה של מרחב ושל בובות נוספות. הבובה המצוירת גם מצידה השני, משתקפת במראה כבובה אחרת ויוצרת אשליה אופטית.

מבטו של הצופה חודר מבעד למסכים. הסבכות הצבעוניות יוצרות מצד אחד חסימה, ומצד שני מגרות להציץ פנימה דרך פתחי החלונות. הצופה המביט פנימה משתקף גם הוא דרך המראה ורואה עצמו כלוא. הפנים והחוץ מתערערים ונוצרת כפילות של כליאה. המרחב שנוצר בעבודה הוא אמביוולנטי: הבובה/אישה ניצבת בפתח החלון, יכולה לכאורה לברוח החוצה, אך למעשה כלואה במרחב צר בין שתי מחיצות מסורגות. היא יכולה, לכאורה, לטפס החוצה באמצעות הסולם, אך במקום זאת, גבה פונה החוצה ופניה כלפי פנים – סמל לקיבוע האישה בעמדה פסיבית, כחסרת השפעה ממשית על המרחב בו היא מתקיימת. אובססיות הדגם האינסופי והדקדקנות בהדבקת הנצנצים הם ממאפייני עבודה נשית מצועצעת, נובורישית, מתקתקה, נוצצת. אולם ההתעסקות בנושא הזירה המלחמתית, תוך שימוש בבובות אלימות, לא מתקתקות, שיכולות גם להרוג ולפצוע, מאפיינת מצו'איזם גברי.

הסתכלות מבעד למסך מאפיינת גם את עבודתה של **אביטל בר-שי** העוסקת במקבילות סמליות ומופשטות לחווייתה כאישה – דימוי ההסתרה, הכליאה, ההסתגרות. שתי בובות נשים מוצגות על דלת וחלון – אובייקטים בעלי משמעות של סגירה, כליאה. הדלת שהייתה בעבר שקופה, כוסתה בפרספקס המסמל הסתכלות על העולם דרך משקפיים, ומכאן מתקשר להיסטוריה הנשית – נשים המכוסות ברעלות, צעיפים או כיסויי ראש אחרים מסתכלות על העולם דרך חלונות מסורגים, כלואות בתוך עולמן ואינן מורשות לפרוץ החוצה.

ההסתכלות הנשית על העולם שונה מן ההסתכלות הגברית. זוהי הסתכלות מסננת ולא כוחנית, מתווכת ורגישה, הצופה מן הצד, ואינה לוקחת חלק פעיל. קולה של האישה אינו נשמע. בניגוד לתחום הציבורי, שם היא מתפקדת כנוכחת-נפקדת וכטבע דומם, בתחום הפרטי היא מדברת, אך לדבריה אין קיום והשפעה ברשות הרבים.

בר-שי רושמת בחלל, בקווים עדינים, עם רגישות רבה דרך החומר, דרך המירקם. תנועת היד העדינה ניכרת בעבודה בחיבורי החוטים העדינים. התפירה הלא-פונקציונלית, מתקשרת לעבודה אובססיבית ומכאן ל'עבודה נשית'. שבריריות ועדינות באופן התפירה באים לידי ביטוי גם בעבודת הקיר באופן יצירת המקצב. החוטים יוצרים תעתוע של גילוי וכיסוי, הסתרה ופיתוי. תדמיתה של האישה המבויתת, הכנועה, הצייתנית, מובעת באופן בינארי:

בכניעה הכפולה של האישה – הרוקמת, התופרת, המתעסקת במלאכת-יד 'נשית', אינטימית, עדינה, מהוגנת, שאינה מאפשרת חופש בהבעת רגשות ויצריות – המסתכלת דרך מסך על העולם וכמה לחופש.

במיצב 'אופליה' מציגה **ים המאירי** אקווריום שלתוכו מוקרנת דמותה המתה של אופליה צפה על-פני המים. אופליה, כקורבן לשנאת נשים מרה, מוצגת כחידה במחזה המלט. אופליה היא אהובתו של המלט, בתו של יועץ המלך. בתחילת המחזה היא מצטיירת כבחורה צנועה, בתולה וצייתנית. אביה רודה בה, ומשתמש בה כדי לרגל אחר המלט. המלט, מצידו, לאחר שהעתיר עליה חיזורים, הופך את עורו ומתאכזר אליה. לאחר שהוא הורג את אביה, היא מאבדת את שפיותה ומשתגעית. ברוב ייאושה היא מפזרת סביבה שובל של פרחים בדרכה לנהר, שם מטפסת על ענף שיח שקורס לתוכו וטובעת.

נראה כי מה שהכריע את אופליה היו הציפיות הבלתי-הגיוניות והסותרות ממנה, חוסר עקביותם ולוחמנותם האלימה של הגברים סביבה. בעודה בחיים, תלתנה בהם את כל יתרה ומלוא עוצמת רגשותיה, והם, לעומת זאת, היו עבודה משענת קנה רצון, בהתעלם ממנה ומצרכיה, ובעיסוקם במאבקי כוח פוליטיים. אופליה מתוארת כדמות אמביוולנטית – צייתנית וצנועה, אך גם מלאת עוצמה ורגש, שרק מותה מאפשר לדמותה להיות מורכבת, עוצמתית ומלאת תשוקה, דמות רוחשת – אישה ולא בובה. המיצב מדבר על המקום שבין זהות כבולה לבין חופש, בין אקווריום המסמל כלא לבין נהר זורם ומפכה של חיים ורצונה של הנפש לשחרור ולהצלה מכבלים שהחברה מגדירה ומטביעה אותנו בהם.

עבודתה של **אווה דברה** מפגישה את הצופה עם בובה מתוקה, כמעט אנושית, שהיא בוחרת להציגה בסיטואציות כאובות בתוך מה שנראה כאתר בנייה, ודרך זה לברר את הקלישאה 'אהובי יבנה לי בית'. ישנו תענוע בצילומים – לא ברור אם המקום הוא בשלבי בנייה או בשלבי הריסה. כך או כך, הבובה נמצאת תמיד במצב גבולי החותר תחת הפנטזיה הרומנטית, תלויה בין שמים לארץ, בין פנים לחוץ, בין בנייה לחורבן. בכל הצילומים מופיעים קווים ישרים, אנכיים ו/או אופקיים. הבובה כמו לכודה בקונסטרוקציה של שתי וערב ובתוך חומריות מחוספסת, כמעט מונוכרומטית, של אתר בנייה. דברה ממקמת את עצמה בעמדה כפולה: זו של המתבונן וזו של הדובר. נקודת המבט הצילומית היא גברית סטריאוטיפית, בעוד שעמדת הדובר היא נשית מתריסה.

סידרת הכיתובים הנלווית לצילומים היא בעצם סדרת פקודות בנות מילה אחת, הנקראות כהוראות בנייה לפועל גבר ומתפקדות גם כהנחיות למאהב באקט ארוטי: 'תוציא-תדחוף-תתכופף-תכניס-תמשיך-תחזיק-תרים-תרד-אל תזוז'. קיים מתח דרמטי בין דימוי הבובה הכאוב, הפסיבי אם-כי פיוטי, לבין הטקסט הדינמי, הפמיניסטי במובהק.

'אהובי יבנה לי בית' הסרקסטי אינו מתייחס לבית רק במובן של קונסטרוקציה וכמוסד כלכלי, אלא גם של בית רגשי, ובו יחסי אינטימיות, המצטיירים כמאבק, כמילכוד, כאכזבה. ובתוך המערך הזה של תצוגת הבובה ושורת ההוראות, הגבר נעדר, אבל נוכח באופן חריף כאקטיבי-פסיבי, כמושא נחשק עד לזרא. שביב התקווה טמון אולי בצילום האחרון, שבו מופיעים הים וספינה ברקע ומתחתיו ההנחיה היחידה השונה מהשאר: 'אל תזוז'.

האישה הכוחנית

ביטויים של חוזק ושל עוצמה נשית ניתן לראות בעבודות של האמנים: ענת ברמן, בלו סמיון-פיינרו, שחר שריג ועידו שמי.

במיצב 'הביתהביתהביתהביתהבית', מתייחסת **ענת ברמן** למצב ולהתמודדות נשית יומיומית. ברמן מציגה דמות נשית כוחנית, הנתונה במצב בלתי-אפשרי, אולם מחויבת למטרה. דמות

אישה מעיסת נייר דוחפת עגלת סופרמרקט ועליה מגדל בתים שנראה כאילו הוא עומד להתמוטט בכל רגע, אולם הוא נשאר שם, מובל בניגוד לחוקי הטבע, הודות לאחריות ולמחויבות של האישה. היא חזקה, נחושה ובטוחה, עם יכולות אקרובטיות מוכחות: רגל אחת מרחפת באוויר, גופה נוטה קלות הצידה, שומרת על יציבות ולא נותנת למגדל ליפול. בהתמדה ובעקשנות היא תתמרן, היא תקבע, היא תוביל, היא תנצח.

בלו סמיון פינרו מציג בובה שראשה נתון בתוך בית. הבית כסמל מכונן, המייצג קביעות, שייכות וזהות, מסמל התחברות לשורשים וחוסר תלישות. האישה מזוהה עם הבית. למעשה זהו התפקיד שהגברים נתנו לה. אלגוריה זו מראה את הצמצום הדרסטי של נשים לתפקידיהן בבית ואת איכות הכלא המובנית בחלוקה זו של תפקידים חברתיים. לדעת פינרו, החיבור בין האישה לבין הבית יוצר סוג של שלמות, יציבות וכוח, המקנים לזוג מסגרת לחיים חדשים. בדרך כלל לא קיימת הקבלה בין גבר לבית. אישה היא זו המחברת בנישואין בינה לבין הבית לבין בן-זוגה – סביבה קם הבית. הכוח הנובע באישה כבית, מגיע גם מתוך העובדה שהבית המכיל מקביל לאישה הנתפסת ככלי קיבול.

עבודתו של פינרו מאזכרת במידה רבה את סידרת הרישומים *אישה-בית* (1946–1947) של האמנית הסוריאליסטית לואיס בורז'ואה (Bourgeois), שבהם נראים ראשים כלואים בתוך בתים. בורז'ואה, שקראה לציוריה דווקא 'אישה-בית' (*femme-maison*) ולא 'housewife', יצרה שינוי בסדר הנורמטיבי, כך שרכוש חומרי שוב אינו מקדים בעלות אנושית, ובדרך זו הפוקוס מועבר באופן יעיל מהפיזי להתנהגותי, מהפסיבי לאקטיבי, ומודגשת העובדה כי האישה עשויה להיות סובייקט וגם אובייקט. אולם בעוד פינרו רואה את הבית באיחוד זהות עם האישה, ואת האישה הוא תופס ככוח מחבר המקנה יציבות ושורשיות, לפי בורז'ואה, הביתיות המגדירה נשים מונעת מהן להביע את קולן.

במיצב 'תרקוד' מציג **שחר שריג** בובת אישה סמכותית, בעלת כוח ועוצמה, המחלקת פקודות לדראג. הדמות עוברת סוג של דמוניפיקציה ואימוץ של תכונות גבריות המעצימות את סמכותה ברגע חלוקת הפקודות. הטונספורמציה גורמת לעיוות מיגדרי, אולם בבסיסה היא נשארת נשית. אזור בטנה מוזהב – מאזכר את פולחן אלות הפריון הרומיות ומסמל לפיכך את פולחן הערצת הגוף. קולה, לעומת זאת, נשאר ילדותי.

עבודת הווידאו עובדת על התפר שבין ציות להפעלה עצמית ולמעין התמסרות של הרוקד. הבובה משליכה את הנשיות שלה על האמן הרוקד, בזמן שהיא עוברת אנומליה כוחנית. מכאן עולות השאלות – האם נשים כמנהיגות בזכות עצמן, צריכות תמיד להישפט על-פי אמות מידה גבריות? האם ישנה מידה של 'גבריות' החופפת את תכונת המנהיגות, ורק אישה שניחנה בה מגיעה להישגים? מהי 'מנהיגות נשית'?

מיגדר כמושג יחסי, אינו קשור בהכרח לאברי המין, אלא למערך חברתי הגמוני. לפיכך, אם מיגדר מנותק ממין ביולוגי, תהיה קיימת האפשרות של משחק השלה וניכוס של זהויות מיגדריות. ג'ודית באטלר, בספרה *Gender Trouble*¹³, שואלת: 'אם המיגדר הוא מובנה – האם הוא יכול להיות מובנה אחרת?' היא טוענת ש'בחקונו מיגדר, הדראג חושף את המבנה החקייני של המיגדר'. תיאורטיקניות אחרות, כמו קייט בורנסטיין ואסתר ניוטון, מגדירות, כמו באטלר, את מהות הזהות המינית כעניין של פרפורמנס. מיגדר הוא לפיהן פרפורמנס, משחק, פנטזיה שדורשת זמן, אנרגיה וכסף. סימון דה-בובואר כתבה 'אישה לא נולדת, אישה נהיית'.

¹³ Butler, J. P., 1986, *Gender Trouble*, Laurel Press, New York.

אישה חזקה, כוחנית, מודרנית, הלבושה במותגי אופנה, מכניעה את בעלה בעבודה של **עידו שמי**, מתוך מודעות לכוח ולעוצמה שהיא משדרת. הקלילות במעשה מסמלת כוח אומניפוטנטי, לא מוגבל. חופן הדולרים שהוציאה מכיסו מייצג את האישה בעלת העמדה, היודעת מה היא רוצה והנאבקת על קיומה. ניצחונה בגמר המשחקים האולימפיים מלווה באמביציה חזקה לעבר העתיד. שמי מציג תדמית של אישה בעלת שליטה עצמית ובעלת גוף נשי שלא אימץ סממנים גבריים (בדומה לעבודה של שחר שריג). נשים, לפיו, יכולות לנכס את גופן, במידה זו או אחרת, למטרות של הבניה רפלקסיבית של זהות עצמית. העבודה הדקורטיבית, הקישוטית והפרטנית שלו, מאפיינת עבודה נשית, אך בדומה לראובן תשרי, שמי מציע אלטרנטיבה גברית – הקיטש מוחל אצלו על תכנים גבריים מובהקים, במקרה זה – זירת האיגרוף.



דורותה ביאלס, *בובה*, 2005, מיצב, טכניקה מעורבת (500X400X500 ס"מ)



שי עיד אלוני, בובה, 2005, מיצב, טכניקה מעורבת



ענת ברמן, הביתה הביתה הביתה, 2004, טכניקה מעורבת (215V430X52 ס"מ)