

שנת בובות
אך אחד

פורום המוזיאונים לאמנות

לא בובה אך אחד

פורום המוזיאונים לאמנות

זיאון בת-ים; מוזיאון ינקו-דאדא, עין הוד; הגלריה העירונית כפר-סבא; הגלריה העירונית לאמנות רחובות

לא בובה של אף אחד פורום המוזיאונים לאמנות

מוזיאון בת-ים
מרץ-מאי 2005

מוזיאון ינקו-דאדא, עין הוד
מאי-אוגוסט 2005

הגלריה העירונית כפר-סבא
אוקטובר-דצמבר 2005

הגלריה העירונית לאמנות רחובות
דצמבר 2005 - פברואר 2006

אוצרת: גלית סמל
הפקה וניהול: הילי גוברין, רעיה זומר
עיצוב והפקת קטלוג: רייצ'י סרנוף-וולפיש
צילום: רחל הירש
עריכה לשונית: גלית בן-עמי
לוחות והדפסה: איילון אופסט בע"מ, חיפה

© 2005 כל הזכויות שמורות לפורום המוזיאונים לאמנות

B E R C H A
ברכה

התערוכה והקטלוג הופקו בסיוע קרן ברכה
תודה מיחדת לאריה ברקוביץ'

לא בובה של אף אחד

גלית סמל

הקדמה

חברתי למען האינטרסים והצרכים של החברה, הנשלטת על-ידי הגברים. 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: מספר אמנים בחרו לטפל בחוויות האישה הנוגעות לנושאים כמו – אימהות, עבודת בית, מיתוס היופי ורגשות. אחרים בחרו להתעסק בשאלות של תפיסת האישה כחפץ, כאובייקט מיני, כקרבן וככלי משחק. כן נידונו תפקידי גוף הבובה/אישה, הגדרת העצמיות של האישה כסובייקט, ביטויים של חוזק ועצמה נשית, הבחנות מגדריות ושיקול הג'נדר באופן ייצוג הבובה, בחינת סטריאוטיפים נשיים ו"מוסכמות חברתיות" ובחינת המרחב הציבורי והזיכרון הקולקטיבי בייצוגי הבובה.

העבודות

בסדרה *בגן-העדן* המורכבת משלוש סצנות: א. בריאת האדם; ב. פיתוי וגירוש; ג. אהבה שמימית, מציגה **נוריתא** סצנות שהדמויות בהן מיצגות על-ידי בובות ברבי נשיות וגבריות. שתי הסצנות הראשונות הלקוחות מהקפלה הסיסיטינית מהותיות להבנת התחלת 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. במיתוסים של הבריאה אפילו הולדתה לא הייתה אוטונומית. אלוהים לא החליט לבדו אותה כמטרה בפני עצמה, אלא ייעד אותה לגבר כדי לגאול אותו מבדידותו. מקורה וייעודה לפיכך הוא בן-זוגה.

מאז חוה וסיפור גן העדן, נקשרה האישה בפיתוי, בתאוה ובטומאה, טעונה ריסון ואילוף, הצנעה וביות. תחומי הקדושה, הרוח והתרבות השלטת – הוקצו לגברים ומאז הגירוש מגן-עדן הפך אדם בלבד ליוזע טוב ורע, לבעל זכות המחשבה, הקריאה, הדיבור והביקורת, השולט ב"יצירה, במדע ובתרבות.

אצל נוריתא האלוהים הפך לאישה והיא זו היוצרת את האדם. האישה אצלה הופכת לאם הגדולה בעלת הכוחות המיתולוגיים

לא היתה 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.¹ (יונה וולך, שיר אהבה מס' 2)

לא בובה של אף אחד היא תערוכה קבוצתית העוסקת בדרך ייצוגה של האישה כפי שבאה 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 ותפקידים רבים הנשזרים בחייה, הלוכשים פנים וצורות רבות, חלקן מתאחדות וחלקן סותרות, תערוכת 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, מהווה כלי הנתון לשינויים בידי החברה הגברית הפטריארכלית. גוף הבובה כגוף האישה נתון תחת חזקה. גוף הבובה כשדה-פעולה מקביל לגופה של האישה הנושא עמו את אותות המאבק לחופש והופך סמל. הבובה, אינה בעלת חופש של בחירה או של רצון, ואילו האישה יכולה לבחור, לגדול ולהיאבק על חירותה.

לא בובה של אף אחד הנה 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 והמגדרית המוטמעים בחברה. לא קיימת מהות נשית מולדת. הבדלי המין (Gender) אינם טבעיים, אלא נוצרים בתוך מרקם



חגית שורש, סיפור העין, פרט, 2005, טכניקה מעורבת

להיפך מנשלטת לשולטת ומשמש כמקביל סמלי ומופשט לחווייתה כאישה. שורש יוצרת בובות מלאות בעיניים בוחנות, כאנטיתזה לתפיסה הרווחת עדיין בהקשר להוויה הנשית, שבה נשים צנועות הן בלתי נראות ובלתי נשמעות בהוויה הציבורית. נשללת מהן התבוננות ונשללת היכולת לראותן ולהתבונן בהן. כלומר, שלא כגברים הנראים לעין כל, האישה נסתרת דוממת (מאחורי רעלה, סבכה, צעיף, פיאה, 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 צייתי דומם אלא בעל נוכחות מסיבית מכריעה. פקירת העיניים קשורה

המופלאים. בובות הברבי מסמלות עבור נוריתא 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 הנו 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. תפקידו הגלוי של המיתוס הוא לעצב עבור נשים מודל שאליו ישאפו כדי למצות את נשיותן. מיתוס היופי - גרסה מודרנית להתניה חברתית הפועלת מאז ימי המהפכה התעשייתית - נוגע בכל תחומי חייהן של נשים. הוא מופעל ביחס לגופן, למראה החיצוני שלהן, למשאבים הכלכליים שלהן ובעיקר ביחס לנפשן, רוחן, דמיון, דימוין וביטחון העצמי. ההשפעה של פולחן היופי על נשים בתקופה המודרנית חורגת מהנפש הבודדת ומעצבת את הפילוסופיה, הפוליטיקה, המיניות והכלכלה 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 ברוחן בברכה את ההגבלות משרות הביטחון הללו. האמת החדשה של היופי העניקה להן תחושה של ערך חברתי ותחושה מחודשת של שותפות בין-נשית.

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

במיצב סיפור העין מציגה חגית שורש בובות וחלקי בובות המכוסות בעיניים. ריבוי העיניים גורם להסתרת איברי הגוף ולטשטוש הזהות המינית. ביטול "הרכות" ו"העדינות" המאפיינים את המין הנשי מעלה השאלה מהן מוסכמות היופי המקובלות לאישה. הפיכת האלמנט המסתיר למשהו דמוני גרמה לבובה/לאמנית



זרזרה ביאלס, בובה, 2005, פרט מתוך מיצב, טכניקה מעורבת, 500x400x500 ס"מ

החלק העליון של הבובה מדמה את האישה היפה והמפתה. החלק התחתון – החצאית, מהווה מעין זירת התרחשות. הקהל מתפתה להיכנס. שם בפנים, מתקיים העולם החשוק, הקודר, ובסיר ענק מתבשלת הצעקה. אל הסיר "מביטים" מהקירות הפנימיים של החצאית אגרופים גבריים, דוממים, מתכתיים, מאיימים.

ביאלס יוצאת נגד הנצחת כל מגדר בתפקידו המסורתי. היא עוסקת במיקומה של האישה ביחס למרחב הביתי והופך לכלא באופן מטפורי. הגבלת האישה לתפקידי הבית נבעה במידה רבה מאיסורים מדיניים מפורשים, שנחקקו בהשפעת התפיסות הפילוסופיות על נחיתות האישה. ההשכלה, טען רוטו, 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 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".

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,

גם באבדן התום וברכישת דעת הכרוכה בסירוב לקבל מרות שרירותית ולהיכנע לסדרי החברה הקיימים.

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 ב-15-20 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 ומהם 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 כקרבתן של החברה בהתייחסותה של זו אל גופה. הגוף הנשי היה נתון על פני כל ההיסטוריה התרבותית תחת פיקוח ושליטה מתמדת, תחת חוקים שקבעו את ערך השוק של הגוף. 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 המתיישב עם האידאלים הנשיים המערביים של היופי. הקיבעון התרבותי בכל מה שנוגע לזרון של נשים איננו קשור באובססיה ליופי נשי, אלא באובססיה לציות נשי. הרזיה של נשים הפכה ל"אובססיה נורמטיבית".

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

העבודה מעמידה במבחן את שתי המציאויות בהן חיה ומתפקדת האישה בעולם הנשלט על ידי הגישות הפטריארכליות:

מתחברת לעיסוק של בן-אלון בזיכרון ובמיוחד לשימוש בבובות מהילדות. העיסוק בזיכרון ופרדה מהאם מופיעים בעבודות נוספות שלה (כמו בסדרה *הטורים*), בהן היא מתמודדת עם חוויות 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 משהו. 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 לדעתה, יוצאת מתוך מבט ממין 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.



מרב שין בן-אלון, גל בלי גלגל, פרט, 2002

לבין התפקידים הנשיים – הנקה, גדול הילד הרך ועבודות הבית.

האם

אל הרישומים שצוירו על הקיר, המתארים 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. לעומת השיח הישן שראה את מושג האימהות כחובה שאיננה מוטלת בספק, רואה הפוסט-פמיניזם באימהות הגשמה שונה בעלת זכות מיוחדת ברת אלטרנטיבה.

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 לאמה – מצד אחד נתונה תחת הצורך להתנתק ממנה ומצד שני 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 לילדיה.

בעבודת הווידאו *Exit*, מציגה בן-אלון לידה, כאשר הפה מהווה דימוי לרחם המגן על הבובה, עד שלבסוף היא נולדת מתוכו. חוויית הלידה מקבילה לחוויית ההתנתקות של הילדה מהאם – בשתייהן כרוכה הפרדה בכאב, כתגובה רגשית לנתק. הפרדה



עדי ויצמן-אהרוני, מושלמת, פרט, 2005, רישום על קיר וחלקי בובות

ה"מבט הגברי" הוא שמקבע את קיומן המלאכותי של הנשים ותובע מהן לגלם דמות כדי להעיד על קיומן. ה"מבט הגברי" הוא זה שתמיד תבע מהאישה להיות כל דבר זולת עצמה.

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 ה-70 את הדימוי הסטריאוטיפי הנשי (בסדרה *תצלומי סטילס קולנועיים*), בהם העבירה ביקורת מרומזת על האופן שבו מיוצגות נשים באמצעי התקשורת.

גם כיום נשים מתוארות באופן שונה מאוד 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 ביחס למסגרת הגברית מאפיינת את עבודתו של **דורון פורמן** במיצב *היפה והחיה*. הבובה אצל פורמן עוברת תהליך: תמימות-התבררות-נשיות, תוך התייחסות לעולם הגברי. הסיפור *היפה והחיה* מספר על נערה יפה, הצעירה מבין ארבע בנות, האהובה ביותר על אביה משום טוב-ליבה. בכדי להתקרב אל האב ולרצות אותו צריכה הנערה להידמות לו ולהתכחש לעצמה. בעבודת הווידאו 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 איננה מתנגדת לקיומו של האב, אך מוציאה אותו מהקיום הפסיכולוגי שלה, בכך שקיבלה עצמה כאישה. מסגרת השולחן, התוחמת את הבובה, מהווה 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.

גוף הבובה בעבודה *משתה הנשים של ושתי* הופך על ידי **דינה הופמן** למגרש הפעולה והתצוגה של האישה. דרך פירוק גוף הבובה בודקת הופמן תחושות, כאבים ורגשות ועל ידי כך את מיניותה 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 שכאילו הוגנבה מתוך אולם המשתה של ושתי והיא מאירה כביכול את בושתי של ושתי ונערותיה באור של עצמה ויופי. הופמן משתמשת גם בצילומי רגליה של בובת הברבי מנותקות מגופה ליצירת סדרה של מעין תיקים אפנתיים שמסמלים את נוכחותן הנשית הפרוקה השבירה של "נערות הממלכה".

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

דימוי הבובה המתפרקת הוא למעשה אנטיזה לדימוי האימהי המכיל, כאשר הגוף המפורק כבר איננו יכול להכיל דבר בתוכו.



דינה הופמן, *משתה הנשים של ושתי*, 2005, שנדליר, טכניקה מעורבת, קוטר 200x35 ס"מ; תיק, 75x30 ס"מ כ"א

עבודתה נתונה במצב של בין פיתוי לדחייה, בין שמיש לבלתי שמיש.

האישה כקרבן

ביטויים לאישה כקרבן 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 בבובות 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, כאשר על ידי הכפלת החלל נוצרת אשליה של מרחב ושל בובות נוספות. הבובה המצוירת גם מצדה 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 שמביט פנימה משתקף גם הוא דרך המראה ורואה עצמו כלאו. 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. 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.

אובססיית הדגם האינסופי והדקדקנות בהדבקת הנצוצים 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.

טסי פפר-כהן מציגה בובות בעלות תחושות, בובות מרגשות, 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, אידאלי. 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 עמה 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 ביני-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, אינרטיית 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, פיזולית, תפורה, חתוכה – מרוקנת מאיברים פנימיים וממולאת בחומר נשי רך. התפירה והחיתוך – פעולות נשיות אופייניות בעלות מקצב פנימי שחוזר על עצמו – הן בעלות משמעות אמביוולנטית: מסמלות את הפגיעה בגוף הנשי מחד, ומאידך בגוף מרוקן מתאפשרים היטהרות והתעלות והיכולת לצבור עצמה ממקורות פנימיים עמוקים.

אם האישה נראית כלא מהותי שלעולם אינו הופך מהותי, הרי זה משום שאינה מחוללת את המהפך 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.



ברכה ביני-ונידה גיא, תפילה, פרט, 2005, טכניקה מעורבת, 37x37x26 ס"מ כ"א



טסי פפר-כהן, היא, 2005, הדפסה דיגיטלית על נייר, 120x80 ס"מ

הסתכלות מבעד למסך מאפיינת את עבודתה של **אביטל בר-שי** העוסקת במקבילות סמליות ומפשטות 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 כיסוי ראש אחרים מסתכלות על העולם דרך חלונות מסורגים, כלואות בתוך עולמן ואינן מורשות לפרוץ החוצה.

בר-שי רושמת בחלל, בקווים עדינים, עם רגישות רבה, דרך החומר, דרך המרקם. 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 שלא מאפשרת חופש בהבעת רגשות ויצריות – המסתכלת דרך מסך על העולם וכמהה לחופש.

במיצב **אופליה** מציגה **ים המאירי** אקווריום שלתוכו מוקרנת דמותה המתה של אופליה צפה על-פני המים. אופליה כקרבן לשונות נשים מרה מוצגת כחידה במחזה **המלט**. נראה כי מה שהכריע את אופליה היו הציפיות הבלתי הגיוניות והסותרות ממנה, וחוסר עקביותם ולוחמנותם האלימה של הגברים סביבה. בעודה בחיים תלתה בהם את כל יתרה ומלוא עצמת רגשותיה, והם לעומת זאת היוו עבודה משענת קנה רצוף בהתעלמם ממנה ומצרכיה, ובעיסוקם במאבקי כוח פוליטיים. אופליה מתוארת כדמות אמביוולנטית – צייתנית וצנועה אך גם מלאת עצמה ורגש, שרק מותה מאפשר לדמותה להיות מורכבת, עצמית 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, אותה היא בוחרת להציג בסיטואציות כאובות בתוך מה שנראה כאתר בנייה, תוך בירור הקלישאה "אהובי יבנה לי בית". ישנו תעתוע 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 ועבר 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.

סדרת הכיתובים הנלווים 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 רק במובן של הבית כקונסטרוקציה וכמוסד כלכלי, אלא גם של בית רגשי ובו יחסי אינטימיות המצטיירים כמאבק, כמלכוד, 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 בו מופיעים הים וספינה ברקע ומתחתיו ההנחיה היחידה השונה מהשאר: "אל תזוז".

האישה הכוחנית

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

במיצב **הביתה הביתה הביתה הביתה** מתייחסת **ענת ברמן** למצב ולהתמודדות נשית יומיומית. ברמן מציגה דמות נשית כוחנית הנתונה במצב בלתי-אפשרי אולם מחויבת למטרה. דמות אישה מעיסת נייר דוחפת עלגת סופרמרקט ועליה מגדל בתים שנראה כאילו יתמוטט בכל רגע, אולם הוא נשאר שם, מובל כנגד חוקי הטבע, הודות לאחריות ולמחויבות של האישה. היא חזקה,

נחושה ובטוחה, עם יכולות אקרוֹבטיות מוכחות: רגל אחת מרחפת באוויר, גופה נוטה קלות הצדה, שומרת על יציבות ולא נותנת למגדל ליפול. בהתמדה ובעקשנות היא תתמרן, היא תקבע, היא תוביל, היא תנצח.

בלו סמיון פיינרו מציג בובה שראשה נתון בתוך בית. הבית כסמל מכונן המייצג קביעות, שייכות וזהות, מסמל התחברות לשרשים וחוסר תלישות.

האישה מזוהה עם הבית. למעשה זהו התפקיד שהגברים נתנו לה. לדעת פיינרו החיבור בין האישה לבית 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 פיינרו מאזכרת במידה רבה את סדרת הרישומים אישה-בית (1946-1947) של האמנית הסוריאליסטית לואיז בורג'ואה (Bourgeois), בהם הראשים נראים כלואים בתוך בתים. בורג'ואה, שקראה לציוריה דווקא אישה-בית (*Femme-Maison*) ולא *Housewife*) יצרה שינוי בסדר הנורמטיבי. אולם בעוד פיינרו רואה את הבית באיחוד זהות עם האישה ואת האישה הוא תופס ככוח מחבר המקנה יציבות ושרשיות, לפי בורג'ואה הביתיות המגדירה נשים מונעת מהן להביע את קולן.

במיצב *תרקוד* מציג **שחר סריג** בובת אישה סמכותית, בעלת כוח ועצמה המחלקת פקודות לדראג. הדמות עוברת סוג של דמוניפיקציה ואימוץ של תכונות גבריות המעצימות את סמכותה ברגע חלוקת הפקודות. הטרנספורמציה גורמת לעיוות מגדרי, אולם בבסיסה היא נשאר נשית. אזור בטנה מוזהב – מאזכר את פולחן אלות הפריון הרומאיות ומסמל לפיכך את פולחן הערצת הגוף. קולה לעומת זאת נשאר ילדותי. עבודת הווידאו עובדת על התפר בין 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"? מגדר כמושג יחסי אינו קשור בהכרח לאיברי המין אלא למערך חברתי הגמוני. לפיכך, אם מגדר מנותק ממין ביולוגי קיימת האפשרות של משחק, השלה וניכוס של זהויות מגדריות.

אישה חזקה, כוחנית, מודרנית, הלבושה במותגי אופנה, מכניעה את בעלה בעבודה של **עידו שמי**, מתוך מודעות לכוח ולעצמה 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, בעלת 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 האגרופ.

גלית סמל

אוצרת התערוכה

הערות :

1. בשיר זה עוסקת וולך בעצמה רבה בסיכום מאבקי הכוח הסמליים שבין המינים. תפקידיה המסורתיים של האישה כאם, כיצור המעניק חיים לזולתו, עוברים שינוי מהפכני. האישה אינה מסתפקת בתפקידה "הטבעי" (אימא אדמה, מקשת אבטיחים) אלא מבקשת ללדת את יצירי רוחה הרוחניים והמופשטים, בדומה לגבר.

העבודות



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



דורותה ביאלס, בובה, 2005, פרט מתוך מיצב, טכניקה מעורבת



ברכה ביין-ונידה גיא, מפילה, 2005, טכניקה מעורבת, 37x37x26 ס"מ כ"א



נוריתא, בנן-העדן, 1995, שלושה ציורי אקריליק על בד, 200x125 ס"מ כ"א



טסי פפר-כהן, היא, 2005, הדפסה דיגיטלית על נייר, 120x80 ס"מ



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



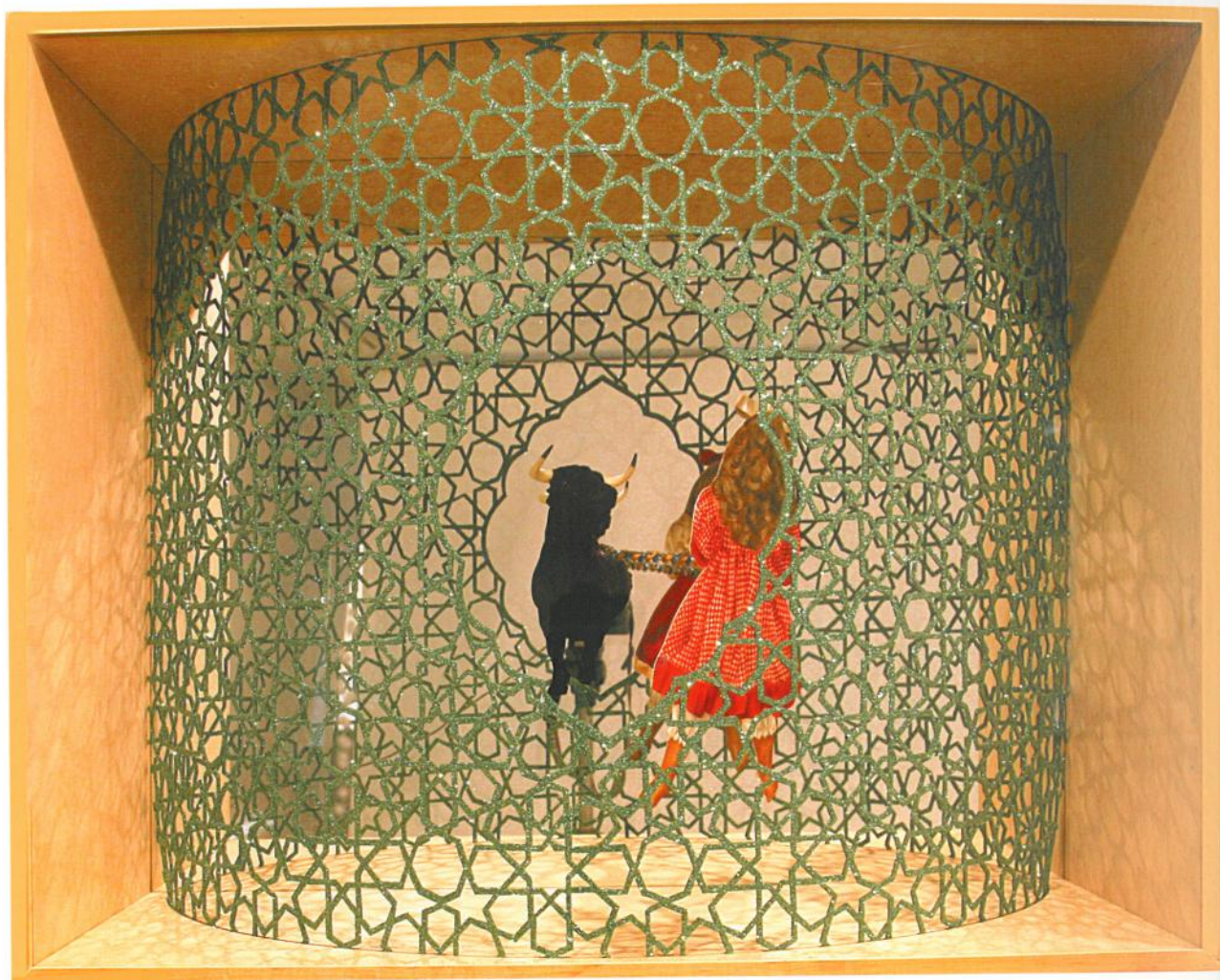
מרב שיון בן-אלון, גל בלי נגלגל, 2002, חמישה צילומים, 20x14 ס"מ כ"א



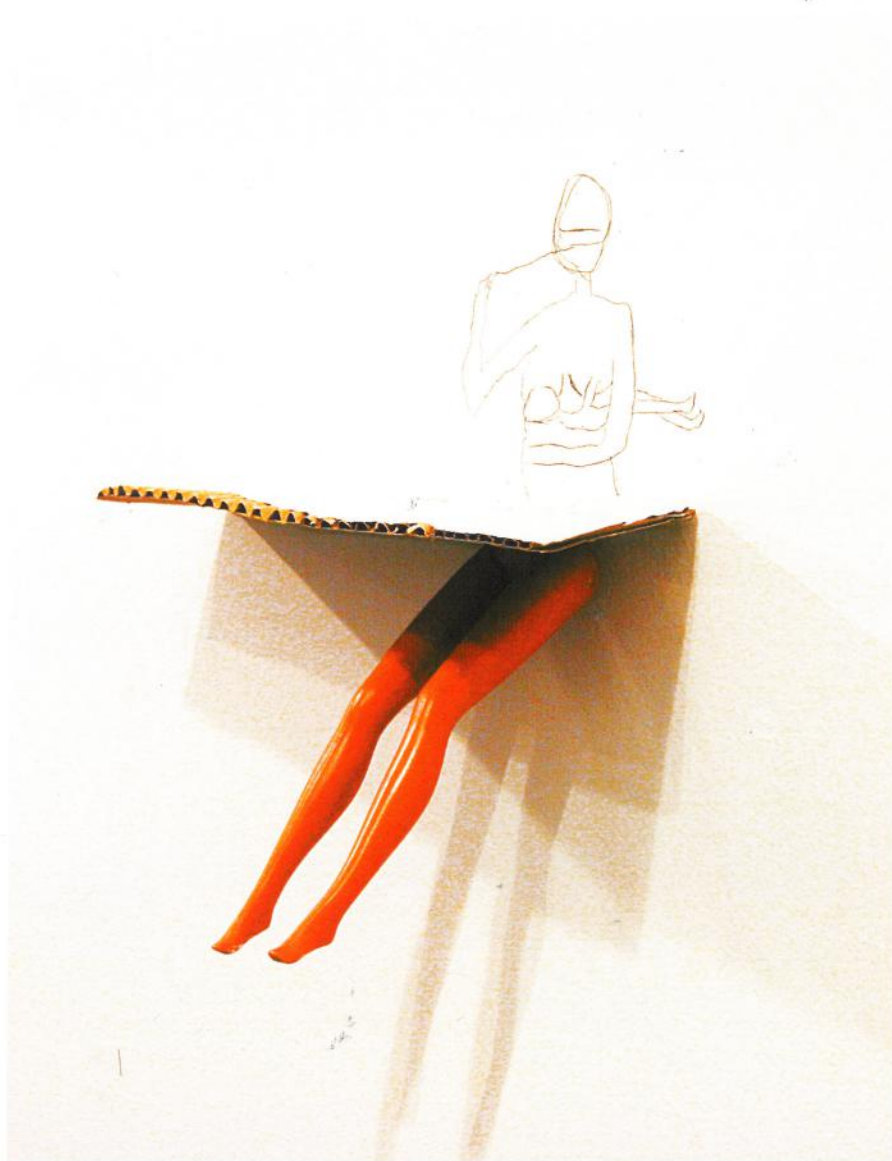
שחר סריג, תרקוד, 2005, מיצב: בובה, 92x43x13 ס"מ; פורטרטים, 15x30 ס"מ כ"א; וידאו 2:40 דקות



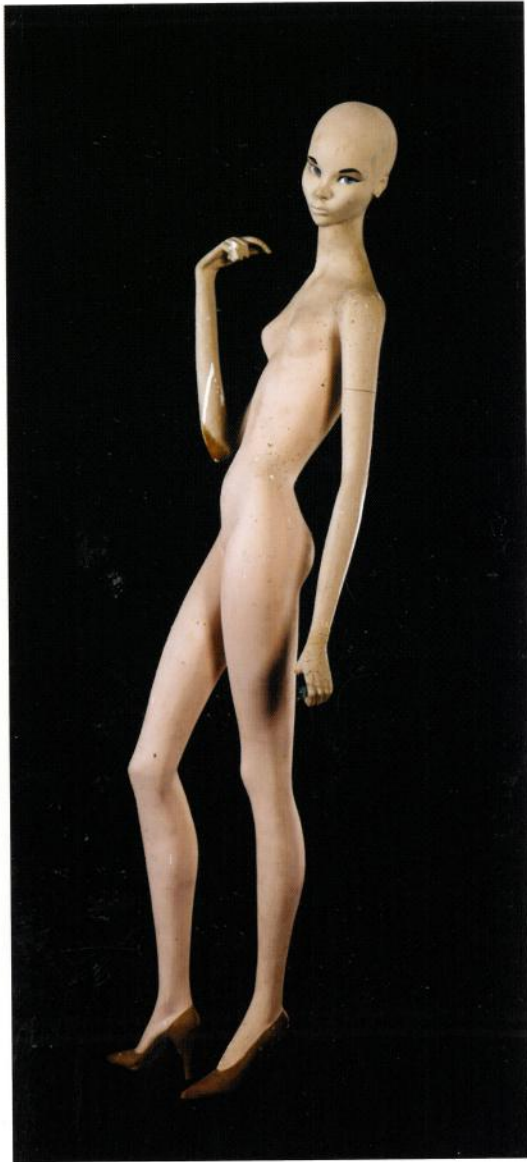
ראובן תשרי, התרחשות מפוברקת מס' 2, 1999, תיבת עץ וטכניקה מעורבת, 67x82x27 ס"מ



ראובן תשרי, התרחשות מפוברקת מס' 4, 1999, תיבת עץ ושכניקה מעורבת, 67X102X37 ס"מ



עדי ויצמן-אהרוני, מושלמת, פרט, 2005, רישום על קיר, חלקי בובות



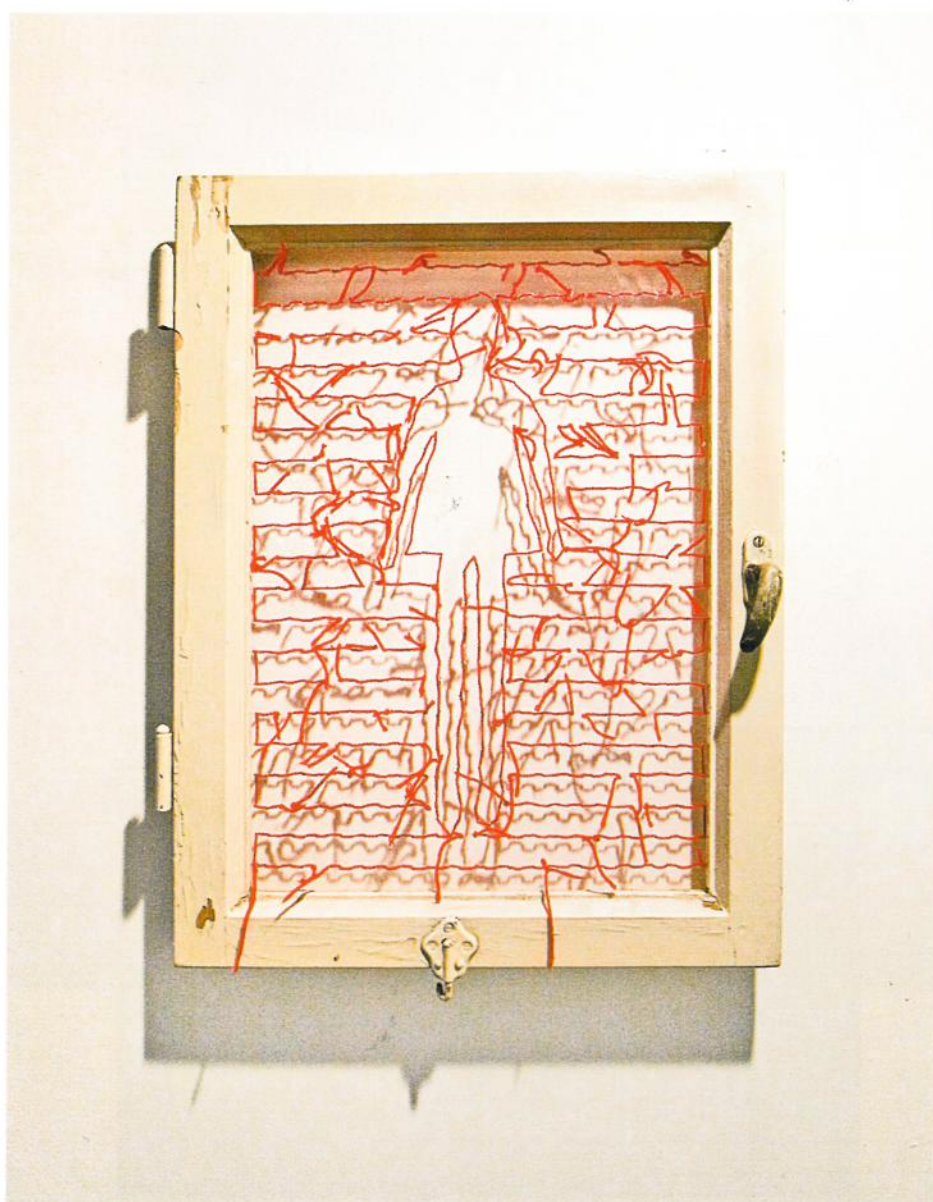
אליס קלינגמן, ללא כותרת, 2005, צילום, 138x61 ס"מ



ענת ברסן, הביתה הביתה הביתה, 2004, טכניקה מעורבת, 215X430X52 ס"מ



דינה הופמן, משתה הנשים של ושותי, 2005, שנוליר, טכניקה מעורבת, קוטר 200x35 ס"מ; תיק, 75x30 ס"מ כ"א



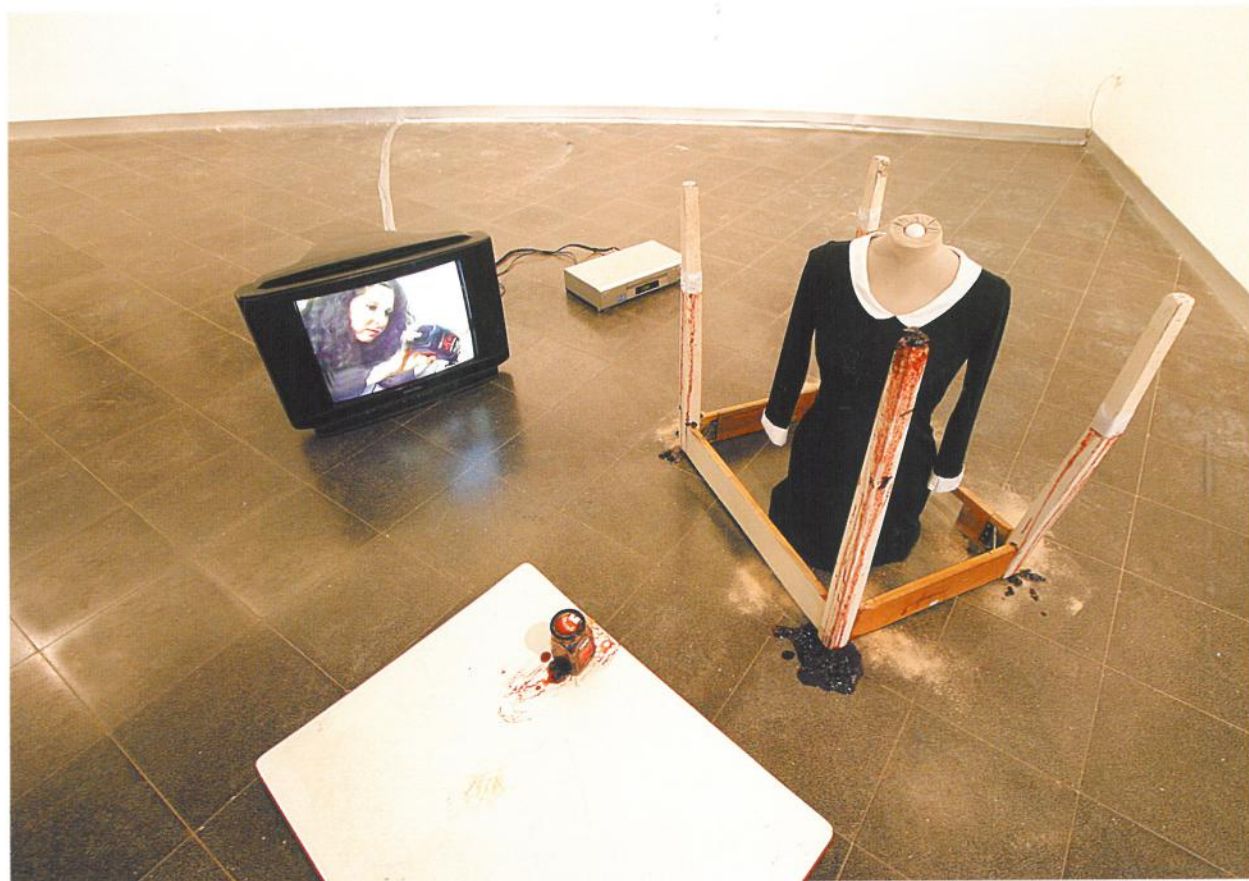
אביטל בר-שי, ללא כותרת, 2005, חלון עץ ופרספקס, 60x70 ס"מ



בלו סמיון-פיינרו, ללא כותרת, 2005, חומר, קרטון, 15X30X3 ס"מ



עידו שמי, *Olympic Games – Final*, 2004, טכניקה מעורבת, 42x58x37 ס"מ



דורון פורמן, היפה והחיה, 2005, מיצב: שולחן, בובה, ריבה, 80x61x91 ס"מ; וידאו, 3:50 דקות



אוה דברה, מכניס, מתוך הסדרה: אהובי יבנה לי בית, 2005, צילום, 50x75 ס"מ



אווה דברה, מרים, מתוך הסדרה: אהובי יבנה לי בית, 2005, צילום, 50x75 ס"מ



חגית שורש, סיפור העין, 2005, מיצב, טכניקה מעורבת



ים המזרי, אפליה, 2005, הקרנת וידאו, 2:30 דקות; אקוריום, 100x100x60 ס"מ

