

## מחשבות על ייצוג נשי בוידאו־ארט ישראלי

צמיחתו של הוידאו־ארט בשנות ה־60 וה־70 של המאה העשרים, בעיקר בארצות הברית, התרחשה במקביל להתפשטות "הגל השני של הפמיניזם", הן בשיח התיאורטי והן במרחב הפוליטי והתרבותי הבינלאומי. בתקופה זו נמשכו אמניות רבות דווקא לתחום הוידאו, בין השאר, משום שהמדיה החדשה כמו הבטיחה שחרור בסיסי מנטל המסורת האמנותית הפטריארכלית הדומיננטית, ובכך הצביעה על אפשרות של מבע שווה לנשים ולגברים.

הוידאו־ארט מתאפיין כעיסוק בדימוי המתקיים בזמן, ככזה הכולל מלבד הממד החזותי, גם אספקטים אקוסטיים, אפשרות של תנועה, ושינוי והתפתחות על פני רצף הזמן ובמרחב. מעבר לתכונותיו הפורמליות, ראו בו אמניות רבות כלי זה כאמצעי לחקירת גופן, תיעוד מחשבותיהן ופעולותיהן ואף השתמשו בו לקריאת תגר על מיקומן בחברה, תרבותן וזהותן המעמדית והמגדרית. הפניית המצלמה אליהן אפשרה להן באופן כמעט בלתי אמצעי, להפיק את הדימוי של עצמן, להציג פרספקטיבה אישית על עולמן, ולתקשר ישירות עם הצופה.

העיסוק בדימוי המוקרן בארץ הופיע אף הוא כחלק מרכזי מחקירת גבולות האמנות בסוף שנות ה־60 ובעיקר בשנות ה־70 של המאה העשרים. על אף העיסוק פורץ הדרך במדיום אצל מספר לא מבוטל של אמניות, ביניהן מיכל נאמן, תמר גטר, יהודית לוי, מירי נשרי, אפרת נתן, ויוכבד ווינפלד, לא נוצרה בקולנוע הניסיוני בישראל, זיקה לביטוי תודעה פמיניסטית. למעשה רק השתים האחרונות מתחו ביקורת ישירה על מעמדן כנשים יהודיות ישראליות, אך שימושן בוידאו נועד ברובו לצורך תיעוד מיצגיהן. במחקר החלוצי והמקיף של אילנה טננבאום על הדימוי המוקרן בישראל, נראה כי רק בשנות ה־90 התרחב העיסוק בוידאו ארט בארץ, ותפס את מקומו כמדיום

אמנותי עצמאי אשר אינו עומד בצילו של הקולנוע הניסיוני מחד, ואינו משמש רק ככלי לתיעוד פעולות ומיצגים מאידך.<sup>1</sup> מובן שגם התפתחויות טכנולוגיות, ובעיקר, עם השנים, זמינותו (הכלכלית בעיקר) ונגישותו הטכנית לכל, תרמו לביסוס מעמדו בשדה האמנות ובמוסדות ללימודי האמנות. פריצתו של הוידאו־ארט למרכז שיח האמנות הישראלי בתקופה זו, הביא עמו משב רענן של אמניות המשלבות נושאים פמיניסטיים ומגדריים בעבודותיהן באופן מובהק, ובאומץ רב.

במאמר זה אבחן מספר עבודות וידיאו של אמניות ישראליות עכשוויות העוסקות, כל אחת בדרכה, בפירוק קונבנציות ייצוג מקובלות של נשיות, קונבנציות אשר מתוות את "תפקידן" הביולוגי־חברתי, את מעמדן ואת ניראותן.<sup>2</sup> העבודות כולן, למרות ההבדלים הסגנוניים, הפוליטיים, והאסתטיים בניהן, משתמשות בוידאו־ארט על מנת להעלות שאלות על אודות קטגוריות אלו, מייצרות עמן דיאלוג מורכב וחותרות תחתן. הוידאו, ככלי הנע בין הקולנוע (והטלוויזיה) לבין האמנות, מאפשר להן לערער הן על תופעות בתרבות הפופולארית, כמו גם על מוסכמות מתחומי האמנות השונים ובניהם ציור, ספרות, קולנוע קלאסי ודוקומנטארי.

### כתוב בגוף<sup>3</sup>

נקודת המוצא של *After Gustav Courbet (The Origin of the World)*, עבודת הוידאו של דנה גילרמן, הינה פעולת ניכוס לציורו השערורייתי של גוסטאב קורבה "מקור העולם"<sup>4</sup>. הציור מתאר תקריב של איבר מין של אישה השוכבת פסוקת רגליים אל מול עיני הצופה. קורבה צייר את הציור קטן המידות על פי הזמנה, כ"ציור שלא מן המניין", הזמנה ששכרה בצדה, שמטרתה התענגותו הארוטית של המזמין.<sup>5</sup> גילרמן מנפישת את הציור, ואט אט נראה איבר המין המצויר מצולם מרמס. העבודה מעירה הערה מחוכמת אודות התענגות המבט הגברי על הגוף הנשי אשר מוצג כאנונימי, פאסיבי וכחסר אונים. הדימוס מרגיש את חיותו של הגוף, מתריס כנגד הצופה המתבונן, ומפר את שלוותו. בהנפשת הציור הקנוני, מותחת גילרמן ביקורת בשני אופנים: ראשית, היא מפנה את תשומת ליבנו למסורת הציורית אשר לאורך ההיסטוריה תפשה והציגה את גוף האישה כאובייקט מיני הנתון לשליטה גברית. שנית, היא מתריסה כנגד הקונבנציות

החברתיות הרואות בתכונותיה הביולוגיות של האישה, סמל לבזוי (object) ולמנודה, אשר אינו זכאי למבט. העבודה גם שופכת אור על חששן של אמניות לעסוק בגוף הנשי באופן ישיר מידי. עבודות מסוג זה סווגו כאמנות "cunt"<sup>7</sup> או כאמנות "נשים", ונתפסו לרוב כמגויסות, פלקאטיות ובעלות מאפיינים מהותניים.

עבודה שהצליחה לעורר שאלות על אודות קטלוג זה בהקשר לגבולותיו של שדה האמנות, הינה הויריאו בליינדספותס (1998, 50 דק), המציג ארבעה עשר סיטואציות שונות של אוננות. יוצרת העבודה, האמנית גליה ייב מצולמת בחללים ביתיים בסיטואציות יומיומיות כגון צפייה בטלוויזיה בסלון, קריאת ספר במיטה, שמיעת מוסיקה בחדר, עבודה בסטודיו, כתיבה בפינת העבודה מול המחשב ועוד. על פניו נראה התסריט וזהו לסרט פורנוגרפי או סרט הדרכה מינית שנועד להדגים אפשרויות אוננות שונות, וחותר כביכול להגיע לנקודת השיא המיוחלת – האורגזמה. דמיון זה מכונן את מורכבות העבודה אשר עוסקת בהרחבת גבולותיו של השיח האמנותי בכלל והשיח הפמיניסטי בפרט. ייב אכן מאוננת ואף באה על סיפוקה, אך אופי האקט, שנעשה לצורכי אמנות וניתן כמחווה לצופה, אופי הצילום, העריכה, וכן המטרות הסופיות שאינן כוללות את עינוגו הפיזי של המתבונן, חותרים למעשה תחת מאפייני הפורנוגרפיה עצמה. "בליינדספותס אינו פורנוגרפי" טוענת ייב,

כי הוא לא חלק מהתעשייה. כשמדברים על פורנו צריך להקפיד על אי הפרדת עולם הדימויים הפורנוגרפי, על מסריו והשלכותיו (הפוליטיים, התרבותיים, החברתיים וכו') מהמנגנון הכלכלי שמייצר אותו. פורנו נוצר על ידי גברים עבור גברים באמצעות נשים. תוך כך הוא מקרין את תפיסת העולם הגברית על אודות גברים ונשים ומכתיב סדרי עולם. תעשיית הפורנו סוחרת בדימויים מפתים ומנחמים. לבליינדספותס אין מטרה לפתות ולנחם אותך, והוא נטול כל אמביציה מסחרית (הוא אינו למכירה). הוא ניתן לך בחינם, במתנה, בנדיבות אנושית מירבית, תוך שהוא מבקש להשאיר אותך מחוץ לו. כמו כל מעשה של קדושה או פילנתרופיה, הוא מעורר בכך רגשות אשמה. הרי אפשר היה להסתפק בסימנים פחות נותנים/תובעים מאלה, הרי לא ביקשת כל כך הרבה. הגודש, העורף, הגם וגם במקום סלקציה חמורה, ההתקרבות מרצון שהיא בהכרח תוקפנות, השפע שאינו שומר פאסון, מטרתם לדבר על שפיות ובורגנות.<sup>8</sup>

בניגוד לסרטים פורנוגרפיים, אשר עלילתם ברוב המקרים מיותרת ותכליתם ברורה, בחירתה של ירב באתרי הצילום, זוויות הצילום, הסאונד הנלווה לדימוי, משך העבודה ומקצבה וכן בחירתה בלבוש ובאביזרי המין, הם מרכיבים מהותיים בשל ההקשרים המתקבלים דרכם, הטומנים בחובם תכנים ביקורתיים, אירוניים והומוריסטיים על אודות שדה האמנות הישראלי והבינלאומי, תרבות השפע והצריכה וכן על אודות תפיסות פמיניסטיות מקובלות. סצינת "האמנית בסטודיו" המאוננת עם ויברטור ובסיום הפעולה מנגבת אותו עם סמרטוט הצבע, "מבקרת האמנות" המאוננת תוך כדי הקלדה על המחשב, ההיתקלות תוך כדי זיפזופ בסרט כלבי האשמורת, השיר *Noting gonna change my world* של הביטלס (בביצוע לייבאך) המלווה סצנת אוננות בה מתגלה באופן מרומז כי האמנית במחזור, האוננות אל מול העיר תל אביב הנשקפת מחלון ביתה או האוננות אל מול המוניטור שבו נראה גבה של ירב המסומן כמעין מטרה על ידי דוגמת עיגולי הבאטיק שעל שמלתה, צילום הזרוע שעליה מקועקעת העבודה "הלוחם האירוטי" של אורי קצנשטיין, צילומי התקריב המזכירים מבחינת הקומפוזיציה את מקור העולם של קורבה, וההתכתבות הישירה עם מיטת זרע (*Seed Bed*), עבודת האוננות המפורסמת של ויטו אקונצי (Acconci) בגלריית סונבנד (Sonnabend) ב־1972, כל אלה הן רק חלק מהדוגמאות לכך.

מורכבות יחסי הכוחות בין הצופה לנצפה החלו להבחן מנקודת מבט ביקורתית פמיניסטית כבר בשנות השבעים. במאמרה רב ההשפעה "עונג חזותי וקולנוע נרטיבי",<sup>9</sup> ניתחה חוקרת הקולנוע לורה מאלווי את חווית הצפייה בקולנוע ההוליוודי הנרטיבי כחוויה סקופופילית (*scopophilia*), מציצנית, כזו הממוקדת בהפקת עונג מיני מהתבוננות באדם אחר ככאובייקט ארוטי. יחסי הכוחות מתבטאים לרוב בשעבודו של הנצפה למבטו הסקרני והשולט של הצופה. מהלך ההיפוך שנוקטת ירב ביחס לטיעון זה מתממש בעבודתה ומצליח לייצר אלטרנטיבה לקולנוע ההוליוודי מחד, ולתעשייה הפורנוגרפית מאידך, באמצעות שיבוש התענגותו החזותית של הצופה.

"לתת לאישה לצלם אותי", כתבה ירב,

להיות מושא התשוקה שלה (של עין המצלמה שלה) ולאפשר לה להיות מושא התשוקה שלי (של יצר החשיפה האמנותי שלי) הוא קיום סוג של יחסים לסביים, מלבד עשייה פמיניסטית מובהקת. מוקד הטרדה הוא בשאלה האם אין אלה יחסי

פורפליי כשהחרירה האמיתית, הרלוונטית, מתבצעת על ידי הצופה אחר כך, כששתינו בעצם, מונחות לשיפוטו.<sup>10</sup>

בלינדספוטס מייצרת במכוון ובהכרח תהיות על אודות מידת האותנטיות של העונג בזמן הפעולה, ברגעי החיפוש או הסיפוק המעוררים מבוכה, הצהרה על עצמאותה בשל אי הזדקקותה לשותף/ה, או דווקא על בדידותה של האמנית המחפשת נחמה, משאירות את הצופה ללא תשובות, חסר אונים ומתוסכל, וזאת אף בנוגע לעמדתה האמנותית המתעתעת בשאלה האם מקיימת היא דיבור "נשי" אינטימי על חסכים ותחליפים לצרכים, או שמא זו עבודת גוף קונספטואלית בעלת מאפיינים מזוכיסטיים. עצם היותה של האמנית מוקד ההתבוננות בעבודה מכתב כביכול את מעמדה כנצפית, אך למעשה טוטאליות פעולתה הפיזית והרעיונית כאחד, משנים באופן מתוחכם ביותר את מערך הכוחות כך שהאובייקט מבין שניהם הינו הצופה בה עצמו.

ניתן לראות דמיון ראשוני בין עבודתה של יהב לעיסוקה של אריאלה פלוטקין בהצגת גופה באופן ישיר וחושפני, במיניותה המוחצנת ובהתייחסותה למבט הגברי. עם זאת, נראה כי פלוטקין בוחרת באסטרטגיה כמעט הפוכה מזו של יהב בשל התמסרותה באופן אירוני עד גרוטסקי למבט זה.

עבודת הוידאו שלה מילקשייק (2004) נפתחת בצילום תקריב על שדיה כשהיא לבושה בקומבניזון רודר וחושפני. פלוטקין בוחרת למקם עצמה במטבח ביתי, סטריאוטיפי "נשי" ואתר של פנטזיה פורנוגרפית, ומקיימת אינטראקציה פתיינית עם הצופה. תוך שהיא מדגימה את עקרון ה"אמורה שיסתכלו עליה" (to-be-looked-at-ness)<sup>11</sup> או "זו המועדת למבט", עושה פלוטקין שימוש בכל האמצעים העומדים לרשותה, ובכלל זה נראותה ומחוות גופה. שפתיה משוחות שפתון, הבעות פניה חושניות, מבטה מפלרטט, היא מלטפת את שיערה וירכיה, כמו נענית באירוניה לציפיותיו של הצופה. בנוסף, באופן ברור, היא מחקה מחוות גופניות וחזותיות הלקוחות מסרטי פורנוגרפיה דלי תקציב, ההופכות את דמותה לפתטית, משום האימוץ המופרז והצייתיני של מודל זה שאינו קיים בדמותה באופן "טבעי". פלוטקין משנה גם היא את מערך הכוחות ביחסי צופה/נצפית, ואינה מותירה דרך מילוט מנוכחותה הבוטה המתקרבת למצלמה כך שראשה ופלג גופה העליון ממלאים את הפריים כולו, תוך שהיא מדקלמת את השיר

מילק שייק<sup>12</sup> בפרוריה חושנית-וולגרית. השיר המתורגם לעברית מציג פנייה של אישה אל נמענת האמורה ללמוד ממנה את רזי הפיתוי. פלוטקין אינה מתיימרת לייצג את מודל ה"אם הגדולה" הפועלת להעצמה נשית המקושרת עם תפיסה אוטופית-קדמונית, אלא מקיימת תחרותיות גלויה כלפי אותה נמענת, המשקפת את ההבניה התרבותית-חברתית בת זמננו. מיתוג גופה כמוצר המשווק על פי קונבנציות הפרסום, התקשורת והפורנוגרפיה, מייצג את הפער בינה ובין "האידיאל" המכתיב דמות זו. שליטתה בפעולת הצילום וצפייתה הרפלקסיבית, הופכות אותה לצופה הראשית בייצוגה שלה עצמה: היא מאמצת את המבט הגברי המתכונן בה, נענית לתשוקותיו או לתשוקותיה, ובו זמנית בוחנת את עצמה ומתעמתת עם הבניית דמותה.

### נזילות מגדרית

אימוץ מחוות גוף וניראות כמכונני זהות, מזוהים עם תפיסות פוסט מודרניות החותרות לערער על הקבוע והמקובל, הנתון והטבעי. הזהות המינית כטבעית נתפסת כיום כהבניה חברתית-תרבותית, שפיתחה בגאון את אשליית הימצאותו של גרעין נתון ומהותני. עיסוק בזהות מינית כבלתי מעוגנת במהות בא לידי ביטוי בעבודת הוידאו של עינת עמיר נשים רוקדות (2004) המבוססת על רעיון פשוט ומדויק אך עם זאת מאופייין בניואנסים דקים ומורכבים.

עמיר מצולמת כשראשה מגולח ולגופה חליפה "גברית". היא יושבת על כורסת עור, מוזגת לעצמה כוס ויסקי, לוגמת, "תוקעת גרעפס" בהפגנתיות, ופוצחת בשירה-שיכורה דמויית מונולוג, של השיר "נשים רוקדות". מילות השיר (מילים: יורם טהרלב, לחן: משה וילנסקי, ביצוע: חווה אלברשטיין) מתארות תהליך גדילה של נשים מגיל עשרים ועד מאה, תוך (ולתוך) הבניות ותפקידים תרבותיים-חברתיים שאותם הן אמורות לבצע. על פי מילות השיר הן מוכרחות לרקוד (!) אם לצורך מציאת חתן, כדי לצאת מן הסירים, כדי שיחשבו שהן עדיין בנות עשרים, אם משום שהרגליים הן עוד חטובות והילדים כבר גדלו, או פשוט כדי שיתפקעו כל הידידים... כל זאת מבלי להעלות את השאלה על אודות רצונן או אי-רצונן בכך.<sup>13</sup> מילות השיר (שנכתבו על ידי גבר), מתארות את פעולת הריקוד כמציגה נשים לראווה, ומתבצעת לריצוי המבט הגברי המתכונן. עמיר

נותנת פרשנות טראגית וביקורתית לשיר מכוונן מהוויית התרבות הארצישראלית. על ידי מחוות גרוטסקיות, בעלות אופי אירוני ונוגה כאחד, היא עוסקת בשאלות הקשורות לזוהות מינית, ביצועיות מגדרית, והבנייה חברתית מקומית. היא ממחישה את אופיו הממלכד של ייצוגה. במהלך העבודה מתחלפים ייצוגיה המגדריים עד לכדי אי אבחנה, ואלו מטשטשים את זוהותה לעיני הצופה. התייחסות ביקורתית לזוהות המגדרית הטבעית מתקיימת באופן עקבי וחתרני במאמריה פורצי הדרך של ג'ודית באטלר, הוגת הדעות המרכזית בתחום התיאוריה הקווירית: "נראה שאין שום מגדר מקורי או ראשוני שאותו הדראג מחקה, אלא מגדר הוא סוג של חיקוי שאין לו מקור. למעשה זה סוג של חיקוי שמייצר את עצם מושג המקור כאפקט וכתוצאה של החיקוי עצמו".<sup>14</sup>

בניסיון מלאכותי להגדרת ייצוגה המגדרי של עמיר ניתן לסווגה, מחד, כמייצגת "גבר" המתווה לנשים את אופן ההתנהגות המצופה מהן, ומאידך, כ"לסכית הבוצ'ית" המקוננת על אופייה המרצה של האישה ובה בעת מעוניינת בפיתוי הנשים ומזמינה אותן "לרקוד". עובדה נוספת העולה מן העבודה היא שעל אף שעמיר מצטלמת שיכורה ומשולחת רסן, תהה מזוהה עם מגדר זה או אחר, תישאר מנוהלת גם היא על ידי אותם תכתיבים.

עבודה נוספת המעבירה ביקורת אירונית על פעולת הריקוד היא לבשקירי, מיצב הוידאו של גליה יהב (2006) בו מבצעת האמנית דראג של רקדנית פלמנקו ושל רקדנית טברנות יוונייה, כשהיא לבושה בתלבושות הלאומיות המסורתיות ומשתדלת לאמץ את תנועות הריקוד המקובלות. הוידאו מוקרן על שני קירות מקבילים בגלריה כך ש'הרקדניות' מחוללות האחת אל מול השנייה. על הקיר המחבר בין ההקרנות הוצבו עשרות צלחות הגדושות בחלב נרות מומסים בעלי אופי סמי־פיסולי. יהב פועלת באירוניה ובהומור נטול עכבות ביחס לתפקיד האישה המפתה. בריקוד הפלמנקו היא מביעה את הפיתוי בתנועותיה החושניות, אך בה בעת מכתובה את הקצב ברקיעות רגליים ומחיאיות כף כוחניות כמו מוחה על תפקיד זה. בריקוד החיקוי לזורבה היווני היא מגחיכה את הריקוד עצמו, בכך שתנועותיה מזכירות יותר את ריקוד ההורה הישראלי, בליווי צלחות. בשלב מתקדם של המחול מגיע הקתרוזיס הקומי בו מנתצת יהב את הצלחות, האחת אחרי השנייה, על רצפת הגלריה תוך כדי הריקוד. השימוש הכפול במוטיב הצלחות מתכתב באופן ישיר עם *The Dinner Party* (1979) של ג'ודי

שיקאגו, אחד המיצבים המפורסמים בתולדות האמנות הפמיניסטית של הגל הראשון בארצות הברית. במיצב זה, אשר מתפקד כאנדרטת זיכרון מונומנטאלית, הציבה שיקאגו שולחן ערוך באופן מוקפד להפליא, שמוקדש למאות נשים שהטביעו את חותמן במהלך ההיסטוריה, אך לא זכו להכרה או להערכה. צלחות הפורצלן הקרמי, שמהוות חלק מרכזי במיצב זה, מאזכרות בצורה מפורשת את איבר המין הנשי (את שפתי הערווה החיצונית, הרגדגן ואת זוג השפתיים הפנימיות) המוצג כפעור, ומזמין את הצופה להציץ ולבחון את אותו "חלל סודי". בפיתוחי חלב הנר המסמלים זיכרון של מעשה אהבה או לחילופין אבל, מרדדת ירב באירוניה חילונית את אותו ייצוג איבר מין נשי מלא פתוס. שבירת הצלחות הכפייתית, ההיתולית מאששת בהומור את חוסר הרלוונטיות של ייצוגים אלו לתפיסות פמיניסטיות עכשוויות. בשילובה בין הומור והתענגות (אוונות, ריקוד חסר מעצורים, פלרטוט, פירמוניה) מציבה ירב אנטיזה ל'אמן המיוסר' או לחילופין ל'אמנית המקופחת', ומצליחה, תוך כדי קריצה ממזרית, לערער על מוסכמות ועמדות בשדה האמנות, כמו גם על גישות פמיניסטיות רווחות.

האמניות אלונה פרידברג ולימור אורנשטיין פועלות יחד מזה שנים, תוך שהן מציבות במרכז עבודתן את הווייתן הנשית המוכפלת. באופן המתכתב עם פעולות דראג, הן כמו לובשות את זהותן הנשית ומשחקות במאפייני דמותן באירוניה ובהומור רב. הגרסאות הנשיות אותן הן מגלמות, בווריאציות שונות, מושפעות ישירות מתרבות הכוללת את תולדות האמנות, הקולנוע ומדיית המונים, וכן את ההווה הארצישראלית לדורותיה. שילוב מאפיינים אלו בעבודותיהן מייצר ביקורתיות וחתרנות כלפי תפקידן, ניראותן ומעמדן כנשים בכלל, וכנשים העובדות יחד בפרט.

בעבודתן בצהרי היום (2003) קיים עיסוק מורכב בייצוג האישה כאם, המהווה לרוב חלק אינטגרלי באמנות בעלת מאפיינים נשיים מהותניים, הקשורים באופן "טבעי" לעיסוק בגוף האישה ולחיבורה ל"תפקידה הביולוגי". העבודה נפתחת בצילום פנורמי של ים רגוע, המתפקד כאמירה אירונית על הדימוי הנשי המקושר לטבע המחזורי הטומן בחובו יופי נשגב ומסתוריות. דימויי התרנגולים, הנכנסים לפריים בברוטאליות, מתחלפים על פי קצב מוסיקת פתיחה של סרט מצויר ומפרים את השלווה, מרמזים באותו אופן אירוני על דימוי גברי מקובל, המקושר לכוחניות ומוחצנות חלולה. הם נלחמים על מקומם ('קרב תרנגולים') עד להיעלמותם המוחלטת. בשני צדי הפריים



התחתונים מופיעה צודריתן של האמניות. פסקול משמיע את השיר יופייה אינו ידוע בהילוך לאחור, ולאחר מכן כסדרו. האחת מוציאה מפיה את המשפט הכתוב "אל תשאלני", והשניה בולעת אותו, ולהפך. מעל ראשיהן מופיעות שורות מתוך שירו של אלכסנדר פן מולדת חדשה המציג את הקשר שבין המולדת לבין דמות האישה, אשר מוצגת כנחשקת וכבלתי מושגת אך גם כבוגרנית והרסנית. פרידברג ואורנשטיין מעמידות את דמותן אל מול ייצוגים אלו, אך למרות ניראותה של מערכת יחסים איתנה הכוללת הזנה הרדית וקיום בו זמני של השתיים, קולן המושק מונע מהן כביכול לשאול את השאלות אודותם ולערער על קיומם.

בסצנה הבאה מתחלף הפריים לפירמידה המורכבת משלושה מסכים. בחלק העליון מוצגת סצנת ההנקה המפורסמת מסרטו של פאזוליני, אדיפוס רקס. מתחתיה מציגות האמניות חיקוי קומי גרוטסקי לסצנה. הרשא הרחב והנוף האירופי הפסטורלי מעומת עם האדמה השוממת והנוף הארצישראלי העירוני, הנשים המצחקות בשמלות מונגרות עם האמניות השותקות בחליפות גבריות; הכובע מוחלף אצלן בשריון של שדי פלסטיק מלאכותיים; במקום היד הענוגה המשחקת עם פרח, מציעות פרידברג ואורנשטיין יד המחזיקה סיגריה ומשחקת עם זרד. בעוד הנשים של פאזוליני צוחקות ומשתעשעות, השתיים כמו מביטות בהן באדישות מהצר, אוכלות תפוחים, ומעשנות באופן מתואם. הדמות הראשית בסרטו של פאזוליני, המוצגת כ"אם הקדושה", ה"מחוברת" אל עצמה ואל הטבע, מחזיקה את תינוקה ומיניקה אותו. כשהיא חולצת שד הן חולצות שד מפלסטיק,<sup>15</sup> ולמרות זאת תינוקיהן יונקים. כפי שציינה רותי דירקטור, "הן נענות לפנטזיה הגברית של האישה העירומה בטבע, או אמא־אדמה וכמובן משבשות אותה, פוגמות בה, ומשייטות לאורך ציר מגדרי גמיש".<sup>16</sup> השוואת מבטיהן של שלוש הנשים, הפונים לצופה, מעלה תהיות על אודות ההבדלים ביניהן. מי יותר "אישה"? מי יותר "אם"? מי מבצעת את ה"אמהות כהלכה"?

ההשוואה בין שלוש הנשים, כמו גם מוטיב התפוח השב וחוזר בעבודותיהן, מתקשרת ישירות לסיפור המיתולוגי אודות "משפט פאריס"<sup>17</sup>, לפיו התחרו שלושת האלות אפרודיטה, הרה ואתנה על תפוח המצופה זהב, אותו יעניק הנסיך פאריס ליפה מביניהן. הצופה המשווה בין האמניות לשחקנית בסרטו של פאזוליני נקלע ולו לרגע קט לאשליה כי הוא זה אשר יקבע את טיב ייצוגן או את גורלן, אך לאחר ההנקה כל אם

מניחה את תינוקה על שמיכה הפרושה על הארץ, קמה והולכת לדרכה. צילום הסיום הסחרחר של צמרות העצים יכולים להעיד על בוגרנותה של האם אצל פאזוליני, לעומת סירובן של האמניות לבצע את תפקיד "האם המסורה", המוותרת על רצונותיה לטובת קיום משפחתה. סיום העבודה החוזר לצילום הפתיחה של הים, סוגר מעגל מחזורי המעיד על העדרו של "פתרון".

ייצוג של אמהות מתבטא גם במספר עבודות של קרן גלר, המשתמשת בעיקר בצילומי וידיאו משפחתיים המצולמים על ידה באירועים מיוחדים וכן בצילומי שגרה יומיומיים. בנשיקות (2005, 3 דק') תיעדה גלר במשך סופשבוע אחד את בני משפחתה מתנשקים. הדמות המרכזית היא אמה של גלר, הפותחת את העבודה בנשיקות חמות ורכות ההופכות עם הזמן לאוטומטיות, טרחניות ו"מנקרות". באמצעות צילום בעל מאפיינים דוקומנטריים ועריכה מסיבית של הנשיקות בקצב מהיר, המדגיש את הדמות האימהית באופן הומוריסטי וחד, גלר הופכת את אמה מדמות חמה, דואגת, המרעיפה אהבה ללא גבול, לדמות כפייתית ומכאנית ה"מבצעת" ככפוייה את תפקיד "האם האידיאלית" המצופה ממנה.

### טקטיקה המערערת על כללי המשחק

בחלק השני בטרילוגיה מעבר לאשמה, כפרה, (2005), מציגות מעין אמיר ורותי סלע באופן מובהק את שינוי כללי המשחק הידועים מראש כביכול ביחסים הטרוסקסואליים עכשוויים. האמניות מזמינות גברים אשר עימם יצרו קשר דרך אתר הכריות באינטרנט לחדר מלון. הן אלו שיוזמות את הסיטואציה, הן מפיקות את לוח הזמנים, הן מנווטות את המפגש לצרכיהן, הן מצלמות ועורכות, והן בעלות הכוח הפתייני המהול במניפולטיביות, הן כלפי הגברים המצולמים, והן כלפי הצופים.

העבודה נפתחת במוזיקת מועדונים קצבית וסקסית המלווה את הצגת הגברים על פי כינוייהם באתר: why not, sexy beast, kill\_bill, truth\_master, Shy\_guy, Er1977, Man34, Jimmy, Ben22, Shoko הצגת המשתתפים מהווה מעין טריילר, משחק מקדים לצופה המסוקרן לגלות את העומד להתרחש. אין ספק כי הציפייה של הגברים המוזמנים ושל הצופים, היא לסיטואציה הכוללת יחסי מין. מילות השיר החותם

את הפתיח מבטיחות: sounds good, looks good, feels good too. הגברים מגיעים האחד אחרי השני, מצוידים באביזרי מין מגוונים, ביטחון עצמי, סיפורי גבורה ו"נשק" אישי. "אחרי הצבא הם לקחו לנו את הנשק האמיתי ונשאר לנו הנשק הזה, איתו אנו נלחמים", מסביר אחד המשתתפים.<sup>18</sup> סלע ואמיר מצוידות אף הן במצלמה מתעדת כל כנשק להגנה עצמית, בחוזה חתום ממושאי צילומן, באלכוהול הנמוג ללא הרף, ובהתמסרותן לתפקיד האישה המפתה, המאפשרים להן שליטה בסיטואציה. בנוסף, מצוידות השתיים בכישורי עריכה המאפשרים להן, בדיעבד, את קביעת "המציאות" הנשקפת.

באמצעות ניהול שיחות על תחביביהם המיניים ועל מעלליהם הצבאיים של פוקרי החרר, מבהירות האמניות, הן למצולמים והן לצופים, שסיטואציה מינית אינה עומדת להתרחש. גם כאשר Man34 מגיח ומתפשט במהירות בעורו במפתן הרלת, הן מצליחות לשלוט בסיטואציה בנחמן אותו כי הוא יכול להיות כוכב פורנו משובח. הצופה אינו מתאכזב, הוא בא על סיפוקן בדרכים אחרות, למשל עינוגו ממשחקן של האמניות בתפקיד "האישה המכילה" המתעניינת בכל מילה היוצאת מפיהם של הדוברים, ומהתלהבותן המדוברת לספר על כל צלקת בגופם. הן מעירות: "אני לא זוכרת אם עשיתי צבא" או "מה זה רס"פ?" באורח המעיד כביכול על תלישותן וניתוקן מההוויה המאצ'ואיסטית והשובינסטית של 'צבא העם'. גם הסתרתן מאחורי המצלמה משררת כביכול את רצונן להתמקד בעיקר. למרות זאת, בהתמקדותן בעברם הצבאי של הגברים המוזמנים, בעלילות "גבורתם" ובשאיפותיהם העתידיות לחיים, מצליחות סלע ואמיר להציג באור הומוריסטי ואירוני את תמצית הגבר הישראלי של שנות האלפיים.

עבודה נוספת שמותחת את גבולות האמנות וגבולות העיסוק בפמיניזם, היא עבודת הוידאו שתי נשים וגבר (2005) של רועי רוזן. רוזן מצולם מחופש לחוקרת תרבות בדויה בשם יונה פורר־הספרי, ומספר בשמה על רומן הזימה זיעה מתוקה (שתרגמה כביכול לעברית ושנכתב כביכול בשנת 1931 על ידי האמנית הבדויה ז'וסטין פראנק).<sup>19</sup> רוזן משתמש בפורמט הראיון הטלוויזיוני, שנערך לתוכנית טלוויזיה מפוברקת על רוזן עצמו. במהלכו קוראת פורר־הספרי קטעים מתוך הספר. היא מספרת על פראנק, ומקורביה, מקורות ההשפעה שלה, הקבוצות אליהן השתייכה ואלו שמהן נודתה. היא מתארת את רוח התקופה בפאריז באותן שנים, בארץ, לאחר עלייתה, ואת

גישותיה המהפכניות שהקדימו את זמנן. בנוסף להצגת עבודותיה של פראנק, מקשרת פורר-הספרי את עבודותיה של פראנק לאלו של רוזן, אם דרך העיסוק בייצוג העצמי, במיניות המשתנה, או דרך הפרובוקטיביות והגרוטסקה. בנוסף, מביעה היא הסתייגות מהזיקה "הקרובה מדי" בין עבודותיו של רוזן לאלו של פראנק, ומבקרת את פועלו, באמרה:

אני חוששת שרוזן ניכס לעצמו את פועלה של פראנק באופן שיש בו מידה לא מבוטלת של מניפולטיביות. יש מידה לא מבוטלת של אירוניה בכך שקול נשי חזק ומתריס כקולה של פראנק, שהושתק למשך שנים רבות כל כך, משועבר עכשיו שוב לכלכלת התשוקה של יוצר גברי. אני מודה שהייתי מעדיפה שרוזן כמו 'זיעה מתוקה' היה מופיע באופן עצמאי, ללא הקול הנוסף הזה שממסגר וכולם אותו.<sup>20</sup>

רוזן השתמש בייצוגים נשיים מאז ומתמיד, בציורי דיוקנו העצמיים כקדושות, בציורי הפורטרטים של ז'וסטין פראנק (שאותה מגלמת זוגתו לחיים), בכדיותיו השונות ואף בהתחפשות הממשית, כמו בעבודה זו, בה הוא מבצע דראג<sup>21</sup> של יוהנה פורר-הספרי. לדברי רוזן,<sup>22</sup> עיסוקו בייצוגים נשיים נובע מכמיהתו לדמות האם החסרה הן בתנועה הסוריאליסטית והן בציונות. בנוסף, מתוך הפנמת התיאוריות הקוויריות, הרי גם לגברים 'מותרת' גלישה מגדרית. דרך פראנק, פורר-הספרי ונשים נוספות המתקיימות בעבודותיו, מציג רוזן דילמה מוסרית על אודות עיסוקו שלו באמצעות הנשים שאותן הוא ממציא. נשים אלו אמנם אינטליגנטיות, בעלות מחשבה רדיקלית ופורצת דרך, אך מתוקף היותן פרי דמיונו של רוזן, הן נשארות בגדר בוכותיו למשחק. כגולם הקם על יוצרו, משחק התפקידים המורכב של רוזן 'גורם להן' אף לבקר את פועלו, אך עובדה זו אינה משנה את מערך הכוחות ביניהם. מהלכו של רוזן מתייחס ליחסים המורכבים של הדראגיסט הראשון באמנות הפלסטית, מרסל דושאן, ולפרשנויות הרבות והסבוכות אודות היחסים בינו לבין בת-דמותו הנשית, רוז סה-לה'וי. רוזן כמו מרחיב את השאלה שנפתחה אצל דושאן, האם למבט גברי באשר הוא יש פוטנציאל של העברת הנשי לחזית והפיכתו לנראה, או שמא הוא אך ורק מבט נצלני, מוחק ומדמים.

מאמר זה הינו תחילתו של מהלך מחשבתי אודות הייצוג הנשי באמנות הוידאו הישראלית, אשר לא זכה להכרה מספקת כרלוונטי לכתובה פמיניסטית מקומית. אין זה ניסיון להכיל את כל מורכבויות הייצוג לדורותיו, וכן את כל האמניות העוסקות בוידאו בכלל, ובתכנים אלו בפרט, באופן ישיר ועקיף בעבודותיהן.<sup>23</sup> בחרתי להתמקד בעבודות ספורות המקיימות מעשה של ערעור על הייצוגים המקובלים כאמצעות הומור, אירוניה וגרוטסקה ונזילות מגדרית, או תוך טשטוש הגבול בין האמיתי (דוקומנטרי) לברוי. עבודות הקוראות להרחבת השיח הפמיניסטי ומאפשרות את הנגישות אליו דרך הפשטות והחילוניות היומיומית. מכנה משותף נוסף לעבודות הינו צילום עצמי, בעל מאפיינים אוטוביוגרפים או מומצאים, אצל אמניות המודעות לתפקידו הפוליטי והאתי של היחיד בעיצוב המרחב החברתי-תרבותי. לנוכח העיסוק במדיום הוידאו בישראל, בעיקר לצורך בחינת גבולותיו של שדה האמנות בשנים המוקדמות בהן התקיים, ראוי לציין את השיח הפמיניסטי המורכב ובעל התוקף הפועל בארץ למעלה מעשור, בהקשר אמנותי-פוליטי. מגוון עבודות הוידאו העכשוויות מוכיח הסתייגות מההתכחשות רבת השנים לרלוונטיות העיסוק הפמיניסטי בארץ ומהווה בסיס איתן להמשך התפתחותו, כהבטחה מסקרנת לכאות.

<sup>1</sup> מחקר מקיף זה ברשות אילנה טננבאום ומוזיאון חיפה לאמנות, כולל ארבעה קטלוגים האוגדים בתוכם מגוון מאמרים שנכתבו על היסטוריית הדימוי המוקרן בארץ ומחוצה לה. כמו כן ליוו הם ארבע תערוכות מפתח אשר הציגו עבודות וידאו מתחילת העיסוק במדיום מהארץ ומחו"ל במוזיאון חיפה לאמנות. וידאו *one*, גוף מסך-דיגיטליה, 2001. וידאו *zero*, הפרעות בתקשורת, הדימוי המוקרן – העשור הראשון, 2003. וידאו *zero*, בדרך לקולנוע, הדימוי המוקרן – העשור הראשון, 2004. וידאו *zero*, כתוב בגוף פעולה בשידור חי, הדימוי המוקרן – העשור הראשון, 2006.

<sup>2</sup> ברצוני לנצל הזדמנות זאת כדי להודות לכל האמניות על שיתוף פעולתן המלא ונכונותן לקחת חלק במחקר זה. ברצוני להודות באופן אישי לגליה יב, אלונה פרידברג, עינת עמיר ורועי רוזן. בנוסף אבקש להודות לד"ר טל דקל וכן לשרי גולן על עזרתן בפיתוח המחקר.

<sup>3</sup> פרפראזה על כותרת התערוכה המקיפה "כתוב בגוף" פעולה בשידור חי, הדימוי המוקרן – העשור הראשון, אילנה טננבאום, מוזיאון חיפה לאמנות, 2006.

4 *L'Origine du monde*, 1866, שמן על בד, 46x55, מוזיאון ד'אורסיי, פאריס.

5 המזמין היה ככל הנראה דיפלומט טורקי בשם חאליל ביי שהיה מעוניין לקשט בו את אוספי הפרטיים. פירושו של דבר הוא שתמונה זו לא צוירה עבור הקהל הרחב, אלא באופן מיוחד, עבור אדם שהיה מעוניין במוטיב זה, והיה גם מוכן להוציא את הסכומים הדרושים למימונו. המזמין בחר בקורבה משום שנמנה עם הזרם הריאליסטי ומכך הסיק כי תהיה התמונה קרובה ביותר למציאות. על פי השמועה ביי תלה תמונה זו בחדר פרטי (יש האומרים שהיה זה חדר אמבטיה ענק), וכיסה אותה בוילון אשר היה מוסר לצרכי אוננות, וכדי להראותה למבקרים פרטיים.

6 המושג "בזות" מצביע על מה שהורחק מן הגוף, הוצא ממנו כהפרשה והפך ל"אחר". מתוך ג'וליה קריסטבה, כוחות האימה: משה על הבזות, תרגום: נועם ברוך. רסלינג, 2005.

7 אמנות שצמחה ברור הראשון של הפמיניזם בארה"ב, והתרה כנגד התיאורים המסורתיים של המיניות הנשית כמקום ריק, כחלל פנימי המתמלא ומוכל על ידי הגבר. בהכרזה על אברי המין הנשיים כעל חיוביים וכמפיקי הנאה, הכריזו אמניות זרם זה על מיניות נשית פעילה ותוססת. הן הציגו בפני העולם לקסיקון דימויים חזותי חדש הרוחה את הדימוי המקובל של האישה כאובייקט מיני סביל. בין האמניות הבולטות בזרם זה אזכיר את ג'ודי שיקגו, סוזן סנטורו, קרן לקוק, חנה וילקה, טיי קורין. אמניות נוספות שעסקו בגוף הנשי אך לא השתייכו באופן מובהק לזרם זה: קרולי שנימן, לינדה בנגליס, ג'ואן סמל, מרתה רוסלר, אליאונור אנטין.

8 גליה יהב, "אייזיששש" (*Eye Wish*), פלסטיקה 2, 1998, עמ' 177.

9 לורה מאלווי, "עונג חזותי וקולנוע נרטיבי", תרגום: רועי רוזן. ללמוד פמיניזם: מקראה, הקיבוץ המאוחד, 2006.

10 יהב, עמ' 178.

11 לורה מאלווי, "עונג חזותי וקולנוע נרטיבי", תרגום: רועי רוזן. ללמוד פמיניזם: מקראה, הקיבוץ המאוחד, 2006, עמ' 125.

12 על פי שיר הפופ *Milk Shake* של Kelis.

13 פרפראזה על מילות השיר.

14 ג'ודית באטלר, "חיקוי ומרי מגדרי", מתוך: מעבר למיניות: מחבר מאמרים בלימודים הומו־לסביים ובתיאוריה קווירית, בעריכת יאיר קידר, עמליה זיו ואורן קנר. הקיבוץ המאוחד 2003, עמ' 336.

15 שדי הפלסטיק הם דימוי רווח באמנות הפמיניסטית. סינדי שרמן משמשת מקור ישיר לסצנת הנקה משד הפלסטיק, בצילום "ללא כותרת" משנת 1989 בו היא מחופשת לאישה בת התקופה הקלאסית ברמותה של מריה ושד פלסטיק מציץ משמלתה. תשע שנים קודם לכן, לוואי בורז'ואה (Bourgeois) לבשה במיצג חליפת לאטקס העשויה שדיים רבים, וב־1978 הצמד אן גולדין (Gauldin) ודניס יארפיץ (Yarfitz) לבשו שדיים מפלסטיק בעורן ממלצרות במסעדה.

16 מתוך דירקטור רותי, "טובות השתיים", העיר, 2004, עמ' 52.

17 מתוך שבתאי אהרון, המיתולוגיה היוונית, ספרי תל אביב/מפה, 2000, עמ' 147.

18 ציטוט מתוך העבודה.

19 רוזן רועי, זיעה מתוקה, הוצאת בבל, 2001. רומן זה אשר נכתב על ידי רוזן עצמו, מציג מיזוג שערורייתי של אירוטיקה ויהדות, סוריאליזם ופורנוגרפיה, השזורים בביוגרפית הרמות ז'וסטין פראנק, אותה בדה מלבו, וכן שזורים הם ברומן הפורנוגרפי ובעבודתיה שלכאורה הינן פרי יצירתה.

20 ציטוט מתוך שתי נשים וגבר.

21 רוזן מתחפש באופן פיזי באמצעות תנועות גופו, מלבושיו הכוללים איפור ופאה, ובאמצעות שינוי הקול, המבוצע ע"י אורנה בן־דור בטכניקת ה"ליפ סינגינג".

22 מתוך ראיון שערכתי עם רועי רוזן ביולי 2006.

23 אמניות כגון תמר גטר, אפרת נתן, יוכבד ויינפלד, אריאלה אזולאי, מיכל היימן, הילה לולו לין, מירי סגל, רונה יפמן, נלי אגסי, ענת צחור, לילי אלמוג, טל בן צבי, מירב הימן, יעל ברטנא, שולי נחשון, עלמה שניאור, קרן לי רוזנטל, מרילו לוין, יהודית לוין, סיגלית לנדאו, רעות פרסטר, שרון בלבן, וכן אמנים כגון בועז ארוז, גיא בן נר, דורון סולמונס ועוד.