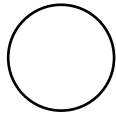


היא אינה חייבת דבר לאיש זולתה אריאלה אזולאי

אם תקחו בדיכם את הספר **סימני פיסוק**, תפתחו בכפולת העמודים השניה, תעמידוהו על ראשו, תניחו את כפות ידיכם על שתי כפות הידים שתווייהן משורטטים על גבי הנייר – תבנית הידיים המצויירות יחפפו את שלכם. בכפולת עמודים זו מקופלת מהותו של הספר כחפץ. דף נייר מקופל לשנים ובמרכזו פס המפסק את שני חלקי הדף, מרחיק ביניהם בה בעת שהוא מצמידם. בין דפי הספר, כל ספר, מסתתרים חוט, דבק או סיכות הידוק שנועדו לכרוך אלה באלה את דפי הספר ולהצטנע מאחורי הדפים עצמם, לסגת בפני התוכן המודפס בהם. כבר מן העמוד הראשון שלו, הספר של נטי שמי עופר, מציג לקוראת/ה הוראות שימוש חזותיות המבקשות אחר תשומת לב/ה דווקא כלפי הרכיבים המוצנעים של הספר. צנעתו של הספר הופכת לחזיתו. כפות הידים בכפולה השניה מבקשות להרחיב את המרחק בין העמודים, לפסק ביניהם, ליצור שביל, שביל באמצע, מעין פסוקת של שיער. הידיים נבלעות בתוך הפסוקת אחריה הן מבקשות. לא לעצמן הן נועצות כך את אצבעותיהן בתוך החריץ של הספר. תנועה זו מזכירה מחווה קלאסית של הצבעה על מקום מסוים הנדרשת למול פני שטח שרק בכוחה של תנועת הפתיחה הזו להתגבר על הקמטים או הקיפולים שזרעו בו. ממחשכי הספר נפתח בית הבליעה של הספר וחושף את חוליותיו. 7 תכים לבנים, קצביים החורצים את הדף לאורכו. הפכתי את הספר והחזרתי אותו למצבו "הטבעי". מאכן, המשכתי לדפדף. מכפולה לכפולה הגוף האנושי הלך ודמה לספר – כפולה עם חריץ באמצע, ותנועת היסגרות והיפתחות לסירוגין המאפשרת לפנים להתגלות. עין עטופה בתוך עפעף, גוף מונח בתוך שמיכה, בית שחי שהתארך לאורך הזרוע וצד הגוף, מפשעה. זהו פנים שכלל אינו כזה במובן של משהו הנחבא במעמקים, אלא פנים שאינו אלא פני שטח מוכחשים, כלומר מקום שנוצר כסוג של פנים רק מתוך אדישות מורפולוגית כלפיו, התכחשות לקיומו שדחקה אותו אל תהום נשכחת או לחילופין הפכה אותו ל"חתיכה", לאתר מקודש לעליה לרגל. פני שטח מוכחשים אלה, הם על פי רוב תנאי האפשרות של היעשות צורה, של התבוננות צורתית.¹

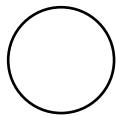
כך הוא החריץ של הספר המאפשר את דפי הספר. זהו לא פנים כי אם פיסוק. פיסוק הקוטע משהו, מפסק אותו, אך גם בעל כוח לפסוק, להכריע, לתת צורה. אולם גם להמציאה. כזו היא השמיכה שהגוף שהתכרבל בה, הותיר בה סימני פיסוק ששימור התוואי שלהם מתאפשר רק כאשר הופכים אותם לחריצים ותופרים זה לזה את שוליהם. תכים גסים מחברים את הכרית ושולי השמיכה לסדין. בהיותם תכי מכלב, הם מעידים על ארעיותם, על היותם ממלאי מקום זמניים לתכים הצפופים והסדורים שייקבעו את צורת הבד. כך, כשהם רפויים – בין אם הם עשויים אזיקונים המושחלים באריחים או חוטי ד.מ.צ.ה המחוררים את הבד – הם מאפשרים להמשיך ולהציץ דרכם, לרווח, לפסק, להתבונן בפני השטח שנעשו לקפל, לקמט, לפנים, לסוד.

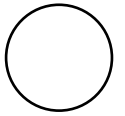
ארבע תבניות של שמיכה מכורבלת מונחות על אחת מכפולות העמודים המובילה לקראת סוף הספר. חיתוך התצלום אינו מאפשר לדעת בוודאות אם מה שאנחנו רואים זהו צד אחד של מיטה זוגית, או מיטת יחיד. כך או אחרת זו **שינה בציבור** ככותרת הפרק שבו התצלומים מודפסים. בכל אחד מארבעת הפריימים השמיכה מונחת באופן שונה, ובכל אחד מהם צורתה מזכירה משהו אחר. הקיפול של אחת מזכיר צדף, של השניה סחלב, וכך הלאה צורות נוספות מהסוג שניתן להשליך על עננים או על כתמי צבע החסרים קווי מיתאר ברורים. לא זיהוי הצורות הוא כאן העיקר, אלא דווקא שימת הלב לריבוי הצורות הסינולריות שהגוף מותיר ביריעה העוטפת אותו. אלא שמבט חוזר בסידרה מלמד שחרף הסינולריות, יש בהן מן המשותף – בכולן תנועת מערבולת מרכזית החופפת את מרכז המיטה. כאילו לארבעת התצלומים נקודת כובד משותפת שאולי תלך ותתפנע, ואולי תמשיך להתפתח כמעשה של השלכה של קוראת ביומנה של אשה. תצלומי המיטות המוצעות נתונים בסוגריים מרובעים – סימן פיסוק המעיד בדרך כלל על התערבות חיצונית בגוף הטקסט. הסוגריים צבועים אדום. אם מדובר בבחירה עיצובית, היא נראית זרה לשפה של הספר כולו. אם זו בחירה תוכנית, אני מתקשה לחמוק מן האסוציאציה הראשונה שעלתה בראשי כשהבחנתי בהם – הם סמויים למדי כך שהם לא מגיחים באחת אלא צפים ומתבלטים תוך כדי צפייה. לפני שאשתף את הקוראת, אוסיף ואומר שמדובר באסוציאציה חזותית. לא משחק מחשבה המגלגל מלים, אלא פעולה פרספטיבית של גילגול תמונות. משהו הקרוב יותר לחוויה של after-image שהופך ל-before-image. דימויים הנצרכים ברשתית ומתמידים בה גם



סינדי שרמן, ללא כותרת # 93, 1981, 108x54 ס"מ
Cindy Sherman, Untitled # 93, 1981, 54x108 cm

1. זוהי המקבילה החזותית של הרווח הטיפוגרפי שבו (Derrida, Jacques, 1972. *Dissemination*, דן דרידה (Nancy, esacement) שבו דן ננסי, Seuil) או הרווח (Jean Luc, 1996. *Etre Singulier Pluriel*, Galilée)





ג'ף וול, 1996, האזרח

(צולם בתערוכת דוקומנטה X ע"י מיקי קרצמן)

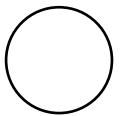
Jeff Wall, 1996, The Citizen



רנאר, תצלום של אוגוסטין, לוח מס' XVI

Régnard, Photographie d'Augustine, Planche XVI

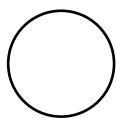
2. ב-1996 הציג ג'ף וול צילום של איש לבוש בחליפה כהה שוכב על מדשאה ציבורית. הכותרת שהצמיד לתצלום – "האזרח" – מיסגרה מחדש את סוגיית השניה במתח בין הפרטי לציבורי. התצלום חשף את השניה בציבור כמעשה לא שיגנתי, כמעשה שנורמות חברתיות הפכו אותו לאסור.



לאחר הסתלקות האובייקט שממנו הם נוצרו, או מטרימים את הראייה ונוטלים חלק בעיצוב מושאיה. מערבולת השמיכה נכרכה בעובדת היותה מונחת במרכז המיטה, ומיקום זה במחווה של טישטוש עקבות או הסתרה, ופעולה זו בצבעם האדום של הסוגרים המרובעים, המסמנים את המבט הזר הקוטע את הגוף הראשון, והאדום של הסוגרים שהמשיך והתגלגל בכתם דם מן העבר שהתהווה במרכז מיטה, בדיוק בגובה התחתונים, והתגלה עם בוקר כשהוא חילחל בשכבותיו המרובות של מזרון זר. כתם אדום לא רצוי, אורח לא קרוא שפורץ לחלל הפרטי ומטביע בו חותם. מימין לסדרת השמיכות, בעמוד ממול, אשה שוכבת בציבור על מיטת שדה, מעליה בתנוחה מהופכת ישנה אשה נוספת. אור פולשני וחזק מסייע למצלמה לעמוד על המישר. העדשה מתמקדת בתחתוניה, בפישוק הרגלים הקל שנוצר קרוב לאגן, סביב רצועת התחתונים ומשם הפישוק הולך ונסגר בברכים המונחות זו על זו במחוות נעילה. השמיכה המכורבלת, המונחת באגביות על מרכז המזרון, בדיוק במקום שבו הכתם המחזורי הצליח שוב במריו, נועדה לעמעם במעט את המצוקה, המבוכה, תחושת האשם והבושה. התחושה האינדיבידואלית, כמו ילדה בתהליכי גמילה שהשתן הציף את מיטתה, ענן ריחו גדש את החדר, והיא מתקשה, כמעט לא יכולה להתכחש לבלעות עליו, כך הכתם האדום שמדי חודש מטפטף בלי אומר, מתפשט סביב מרכז המיטה וממאן להימחק. מזכרת מעיקה במיטות זרים. כתם אישי, אינטימי אך בלתי נשלט, בתוך הטקסט אך עם זאת חיצוני לדוברת, כמו סוגרים מרובעים בתוך השינה, בתוך הקיום, בתוך ההיות יחד עם זרים.² האיכונוגרפיה של הדמות הישנה שנטי שמיע'עפר מציעה בספר, נעה בין שני קטבים המלווים גם דימויים אחרים לאורך הספר. מן הקוטב האחד המבט החיצוני, הזר, כמו התערבות בגוף הטקסט, ומן הצד השני המבט האינטימי, מבט בגוף ראשון, מבט שמבקש להותיר את הזר מחוצה לו. המבט הזר הזה התעצב בשלהי המאה ה-19, בקליניקה של הפסיכופתולוג הצרפתי ז'אן מרטין שרקו, שראה באלפי המטופלות שלו "מוזיאון פתולוגי חי". צלמים ומאיירים, מקצועיים וחובבים כאחד, נטלו חלק ביצירת הרפרטואר של נשים היסטוריות שחלק גדול מהן צולם במיטותיהן הפרטיות בחלל הציבורי של בית החולים. צלמים ומאיירים כמו פול רנאר (Regnard), אלבר לונד (Londe) או גיום דושאין (Duchenne) הותירו סדרות של דימויי נשים שהבזקי הפלאש של מצלמתם המערטלת, בליווי צילי הגונג שהחריד אותן משנתן, חילצה מהן מחוות גוף אפילפטיות שקובצו יחדיו בטבלאות ובסדרות. אי אפשר לצפות בסרט המצויר של הדמות השוכבת החותם את ספרה של נטי שמיע' עפר מבלי שאלה יעלו בזכרון. רק כעבור למעלה ממאה שנים, הצליחו כמה אמניות לשים בסוגרים מרובעים את דימויי האימה האלה שהצמיחה הקליניקה של שרקו, ולנסח מבט חלופי על הגוף האופקי, השוכב. די להזכיר את מה שעשתה סינדי שרמן לאשה השוכבת בהקשר ההוליוודי, או מה שעשתה מיכל היימן לאשה השוכבת בהקשר הפסיכואנליטי.³

גם אם אמניות אלה לא הכירו את "הטבלה הסינופטית של התקפת ההיסטוריה הגדולה" שצוירה על ידי רישה (Richer) ב-1881, או את הדיוקנאות של אוגוסטין שצולמו בידי רנאר באותה תקופה, הן לא יכלו שלא להכיר את המורשת שלהם כפי שהיא התפשטה וחילחלה מאז לתוך עולם הדימויים של הפירסום, הקולנוע או הרפואה. בשל היעשותו של רפרטואר דימויים זה נכס תרבות, סימן מכונן במדומיין הנשי שחרג מהקורפוסים המובהקים של אותם תצלומים שצולמו בשלהי המאה ה-19, העמדה של אמניות אלה, גם בבואן לעצב מבט חלופי, כולל בהכרח גם ביקורת על אותו מבט זר.

הספר ששמיע'עפר יצרה, המטשטש את היותו יומן אינטימי של אשה על ידי הכללת דמות של גבר – בעמדת האב, כפי שעולה מן התצלום מאחור של גבר וילדה עם צמות השעונים ראש אל ראש – ההופכת אותו לכאורה ליומן משפחתי, הוא נסיון אמץ לסלק כל עין זרה על הגוף הנשי ולהציע את נקודת המבט האינטימית, הפרטית, הסינגולרית של אשה על עצמה, על מיניותה. לשם כך יש לחזור לכפולת העמודים השניה של הספר אותה הזכרתי בפתח דברי. אותה כפולה שכדי למקם את ידי בתוך קווי המיתאר של כפות הידים ששורטטו בה, נדרשתי למעשה להפוך את הספר. הפיכת הספר מעניקה לתנועת הפישוק המוצגת שם משמעות נוספת לזו עליה הצבעתי קודם, אולי אף קודמת לה, ראשונית, מעין תבנית יסוד של מבט נשי חלופי. עם היפוך הספר, מחוות ההצבעה או ההדגמה לעיני מישהו, מתהפכת במחווה פרטית שרק אשה יכולה לבצע אותה בגופה. אלו הן ידיים שמונחות לצידי הגוף, כפות ידיים שגולשות לעבר איבר המין ומפשקות אותו. אף זוג ידיים זר אינו יכול להגיע כך אל מיניותה של האשה, זהו מבט-מגע עצמי, מבט שאינו יכול לראות אלא דרך המגע, דרך



3. על התצלומים האופקיים של סינדי שרמן ראה ספרה של קראוס (Krauss, Rosalind, 1999. *Bachelors*, MIT Press); על העיסוק בספה אצל מיכל היימן ראה ספרי (אזולאי, אריאלה, בכתובים. **האמנה האזרחית של הצילום**).

4. איריגרי, לוס, 2003. **מין זה שאינו אחד [מבחר]**, רסלינג (ליבדו).

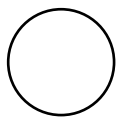
5. על הספקולום ראו ספרה של איריגרי שזוהי כותרתו (Irigaray, Luce, 1974. *Speculum, Les Editions de Minuit*).

6. במיצג שערכה, אני ספרינקל כינסה סביבה צופים, פסקה רגלים, בידה האחת ספקולום ובשניה פנס, והזמינה אותם אחד אחרי השני לגלם את עמדת הניקולוג. הביקורת על הפרקטיקה הניקולוגית, לצד הניסיון לשלוט בתנאים ובנסיבות של התממשותה, הפכו פרוייקט זה לנקודת ציון חשובה ביצירתה של מסורת חלופית למבט הגברי על נשים.

7. על מיניות ואמת פוקו הרחיב בספרו (פוקו, מישל, 1997, **תולדות המיניות**, הצרפתים / הוצאת הקיבוץ המאוחד).

8. על הפקרת האשה ראו מאמרי "טראומה נשית", עומד להתפרסם בכתב העת **סטודיו**.

9. בראיון איתה שנערך כשכבר היו מאחוריה כעשרה סרטים, תיארה אנייס ורדה את ההעזה שנדרשה ממנה כבמאית לייצג בסרט גוף של אשה לעצמה: "בסרטים שנעשו בידי גברים, הערום הנשי הוא נקודת שיא בתהליך של הפשטתה מבגדיה או של מציצנות או חשיפה שמארגנת את הערום הנשי במסגרת מטרה כללית של סצינת אהבה. נעשה שימוש מידי בגוף הזה. עניין אותי להראות אשה ערומה לבד, בלי שום מטרה אחרת מלבד זו שלה המרגישה את עצמה לבד וערומה".



הפיסוק המאפשר את המשחק המתמיד בין הגלוי והמוסתר בפני השטח. המגע העצמי שלפי איריגרי מאפיין ממילא את האשה – "האשה 'נוגעת בעצמה' כל הזמן, ויתרה מזאת, לא ניתן לאסור עליה לעשות כן מאחר שאיבר מינה מורכב משתי שפתיים המנסקות זו את זו תמיד. כך בתוכה, היא כבר שנים"⁴ – מתריס כאן מבט אחר כנגד כל המסורת של ההתבוננות באשה, לתוכה. מסורת שאחד משיאיה הוא "מוצא העולם" של קורבה שצירי קלוז אפ של רגלים מפושקות המעטרות איבר מין נשי מתוך היומרה האדנותית להיטיב לראות, ובכך להיטיב להראות, להראות לעיני כל גוף שאינו שלו. המצאת הספקולום⁵ – אותו מכשיר אימים שהגניקולוג מחדיר לנרתיקה של האשה כדי לפסק את שפתיה ולפסוק את דינה – היא חלק ממסורת זו, והוא המכשיר שאיפשר לממש את המבט הגברי החודרני בגוף האשה ולהפוך אותו לענין שבשיגרה.⁶

קשה שלא לראות בשתי כפות הידים של נטי שמייע'פך, שהאגודל והאצבע של כל אחת מהן מתחברת לזולתה כך שהן יוצרות מעין אליפסה מחודדת בקצה האחד שלה המסמנת את איבר המין הנשי, מנקודת מבט נשית, מזווית שרק אשה יכולה לייצר על עצמה. אף גניקולוג, צייר, צלם או מאהב לא יוכל לאמץ את מחוות כפות הידיים הזו, מחווה העולה מן הספר רק כשמעמידים אותו על ראשו. זהו מבט של אשה על גופה, מבט שאינו מצליח לכבוש את מושאו כיוון שנבצר מאותה אשה לקרב את עיניה אל המקום בו ידיה נוגעות. אזולת ידו של המבט – החמצת מושאו – מועלית כאן על נס כיוון שהיא מאפשרת למבט להשיג את מה שאבד לו עם הספקולרזיציה של המבט – הדבקות בבשר תוך חיפוש האמת שלו⁷ – ולהרחיק מחדש ממושאו הגשמי תוך שהוא מפלס לעצמו שדות ראייה/מגע חדשים. זהו מבט העובר דרך המחווה האינטימית, ההיכרות עם הגוף, והנסיון לייצר את שפתו, שפתותיו, בהיעדר מבט זר אך בציבור, בפומבי.

במבט ראשון, מבט שליווה את ההתבוננות שלי בסקיצות שונות של הספר, הספר של נטי שמייע'פך נראה לי כעוסק בשאלות של מרחב, סימון טריטוריה, נוף מעובד ונוף מדומיין, יחס בין חלל לגוף, פרוטיוזות שימושיות ופנסטמגוריות, עבודה ארס'פואטית על מהותו של ספר ועוד. במבט ממושך יותר, תימות אלה לא נעלמו, אך הן הופיעו בפני כרקע לעיסוק אינטימי בגופה שלה, בגוף של אשה, מבלי שהגוף הזה יעורטל ברבים, ומבלי למשוך תשומת לב שתפריע לה להמשיך את חקירתה האינטימית באינטימיות הדרושה לה גם כשזו מתבצעת ברבים. הספר הזה הוא המחשה מעולה לכך שהפורנוגרפיה איננה נעוצה במושאו אלא ביחס אליו, ונטי שמייע'פך מציעה נתיב חדש למבט העוקף את המציצנות הגלומה בו כשהוא נח על גופה אשה. המתח המתקיים בספר הזה בין עיסוק במיניות באופן האינטימי ביותר, ובין פיתוח ועיבוד של סדרת חפציגוף – הנרתיק/בלון, הבקבוק'החם/בית'החזה, הכיס/המיטה – המערערים על ההבחנה הברורה בין הגוף לבין עזריו, מאפשר לשמייע'פך לחרוג מהניגוד המוציא בין ענין סודי לענין גלוי ולנתק את ההתבוננות העצמית מחיפוש אחר אמת ולתת למבט להתפשט אל עולם שהוא גופני ומכשירי כאחד. הספר הזה נוטל חלק במאמץ מתמשך של נשים לנסח שפה שתאפשר להן תנועה זורמת בין גוף ראשון יחיד לגוף ראשון רבים, בין דיבור אינטימי לדיבור אזרחי. שני "סרטי אצבע" (Finger movie) חובקים את הספר משני צדדיו. הכותרת "סרט אצבע" – תרגום מילולי לפורמט של אנימציה שנועד לדפדוף באמצעות לחיצת אצבע על דפי הספר, מסייעת בהרחקת עדויות, בהפיכת התוכן של הסרט למשני לתצורתו. גם כאן, ובעיקר ב"סרט האצבע" האחרון, האצבע ממלאת תפקיד מכריע לא בהפעלת מנגנון הראייה אלא בשמירה על מושא המבט מפני הפיכתו למושא למבטו של אחר. על המזרן שוכבת אשה בארבע תנוחות שונות החוזרות על עצמן מספר פעמים. לראשונה אנחנו פוגשים אותה מאחור, ברכיה כפופות מעט, כתפיה חשופות, שום פריט לבוש תחתון לא מפר את הקו הזורם של הבגד הקל שהיא לובשת. כשתמונה זו מתחלפת בזו שאחריה, אנחנו רואים שהיא לא בהכרח ישנה, לפחות לא כל הזמן, היא עם עצמה, אצבעותיה מונחות במפשעתה – אולי בתנוחה שפתחה את הספר – והיא בשלה, במיטה משלה, שהיא הטריטוריה הפרטית שלה; בתמונה העוקבת, היא מתענגת עם לחייה על מגע המצעים, בוהה בחלל, לעצמה, ובזו שאחריה, היא שוב מסיטה את הראש, היא אינה חייבת דבר לאיש זולתה. היא מממשת זכות שטרם עוננה בתורת אזרחות, הזכות להיות אשה לעצמה במרחב ציבורי, אשה שאיננה עבור אחר, אשה שתובעת מרחב פומבי, אמנה אזרחית שבמסגרתם עצם קיומה הנשי לא יהפוך אותה מיד לנגישה או מופקרת.⁸ קודמת לזכות הזו – או לתביעה לזכות זו – הזכות שנשים אמניות כבר חקקו בתולדותיהן – לייצג את מיניותה של האשה כשלעצמה, לעצמה, ולא עבור אחר.⁹