

'איפה הייתן ומה עשיתן?': השיח המגדרי באמנות בראשית שנות התשעים ומקומו בביקורת האמנות בעיתון הארץ

יעל גילעת

'אם נמשיך לדבר באותה שפה,
שוב נייצר את אותו סיפור [...]'.
אם נמשיך לדבר באופן זהה,
אם נדבר כפי שגברים מדברים מאות בשנים,
כפי שלמדו אותנו לדבר,
נחמיץ זו את זו'.
לוס איריגארי¹

א. הקדמה

בין שנת 1990, עת הצגתה של התערוכה 'הנוכחות הנשית: אמניות ישראליות בשנות השבעים והשמונים' במוזיאון תל-אביב, לבין שנת 1994, שבה הוצגה התערוכה 'מטא-סקס 94: זהות, גוף ומיניות' במשכן לאמנות בעין חרוד, התרחש תהליך אינטנסיבי שהחל כעיסוק מהוסס בנשים, בנשיות, בפמיניזם, במיניות, בגוף ובפורנוגרפיה. עיסוק זה הוביל להגדרות חדשות בשאלות של זהות מינית-חברתית בשדה ייצור התרבות

* תודתי לאלן גינתון, אוצרת אמנות ישראלית במוזיאון תל-אביב לאמנות, ולגליה בר-אור, מנהלת המשכן לאמנות ע"ש חיים אתר, עין חרוד, שבאדיבותן התאפשר פרסום היצירות מתוך הקטלוגים של התערוכות 'הנוכחות הנשית: אמניות ישראליות בשנות השבעים והשמונים' ו'מטא-סקס 94: זהות, גוף ומיניות'.

1 לוס איריגארי, מין זה שאינו אחד (מבחר), תרגום: דניאלה ליבר, תל-אביב 2003, עמ' 65.

בכלל ובשדה האמנות בפרט.² שינויים מואצים אלה הן בהוויה והן בתודעה סבלו מ'קשיי התנסחות' בתרבות הדומיננטית.³ השיח המגדרי בכלל ובאמנות בפרט נזקק ל'שפה משלו' (על משקל חדר משלה, ספרה המכונן של וירג'יניה וולף),⁴ כפי שהעירה הלן סיקסו (Cixous), אחת התיאורטיקניות הפמיניסטיות המרכזיות באשר להיבטים אידאולוגיים, מגדריים ואתיים של הלשון: '[...] יהיה זה באמצעות הכתיבה [...] ועל ידי לקיחת האתגר של הדיבור, שנשים תשארנה נשים, אך במקום אחר מאשר זה שנשמר להן על ידי הסימבולי, כלומר במקום אחר מאשר השתיקה'.⁵

אכן, כינון השפה כמרחב סימבולי אלטרנטיבי היה צורך דחוף. בדיעבד הוא נתפס כאבן בוחן לקיומו של השיח המגדרי. בעוד המחקר הפמיניסטי שהחל להתפתח בין כותלי המוסדות האקדמיים הציע דרכי מבע חדשות וליודעות וליודעי ח"ן, היה – ויש –

- 2 תהליך זה התקיים בשדה האמנות על כל מרכיביו: יוצרים (יוצרות), אוצרים (אוצרות), מבקרים (מבקריות), מוצגים, תערוכות, תנאי המצגה והפצה. על תפיסת האמנות כשדה בייצור תרבות ראו, Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Trans. Richard Nice, Cambridge, Mass. 1984 בהקשר הישראלי ראו, אריאלה אזולאי, *אימון לאמנות: ביקורת הכלכלה המוזיאלית* (להלן: אזולאי, *אימון לאמנות*), תל-אביב 1999.
- 3 המושג 'מגדר' מתייחס למין כמייצג הבדלים חברתיים-תרבותיים, בשונה מהמושג 'מין' המציין הבדלים ביולוגיים. האקדמיה ללשון העברית קיבלה בשנות התשעים את הצעתה של פרופ' חנה הרצוג לתרגום המילה Gender למגדר. קודם לכן נטען שאין צורך במילה נוספת וכי אפשר להסתפק בביטוי 'תפקידי המינים'. ראו, דפנה יזרעאלי (ועמיתותיה) (עורכות), מין, מגדר ופוליטיקה, תל-אביב 1999 (להלן: מין, *מגדר ופוליטיקה*), עמ' 9-11.
- 4 וירג'יניה וולף, *חדר משלה*, תרגום: יעל רנן, תל-אביב 2004 (1929). בחיבורה שאלה וולף: מדוע העובדה שלא היו סופרות גדולות לא עוררה תהיות ושאלות בקרב אנשי האקדמיה? יתר על כן, היא הקשתה והדגישה שאם הוגים מסוימים העלו כבר לדיון שאלות אלה, הם ייחסו זאת לנחיתותן האינטלקטואלית, כביכול, של הנשים. וולף לא חסכה את שבטתה מאלה ומאלה. את נחיתותן לכאורה של הנשים היא הסבה ליתרון: כאשר תצלחנה להיחלץ מן הכבלים החברתיים המשעבדים אותן מבחור ומבפנים, תיצור כתיבתן מבנים חדשים, משפטים חדשים, דמויות חדשות ושפה חדשה. האישה תשנה את הצורה והאופי של הרומן. לשם כך היא זקוקה לשני דברים: חדר עם מנעול והכנסה קבועה.
- 5 מצוטט בעברית אצל אלן גינתון, 'הנוכחות הנשית: אמניות ישראליות בשנות השבעים והשמונים', *הנוכחות הנשית באמנות הישראלית* (קטלוג), מוזיאון תל-אביב לאמנות, תל-אביב 1990 (להלן: גינתון, *הנוכחות הנשית*), עמ' 11; *Reading*; Héléne Cixous, 'The Laugh of the Medusa', *Reading*; Héléne Cixous, *La venue à l'écriture*, Paris 1976; *Rhetorical Theory*, New York 2000, pp. 879-893; הלן סיקסו וקטרין קלמנט, *זה עתה נולדה*, תרגום: הילה קרס, תל-אביב 2006 (1975). סיקסו עוסקת בשאלות הקשורות בכתיבה ומדגישה את הכוח המשחרר והבורא של הלשון הפואטית. המורשת הסטרוקטורליסטית ניכרת בכתיבה. חזונה של סיקסו על כתיבה נשית נשען על אימוץ ביקורתי של תפיסתו של לאקאן. הסימבולי כמקום של שתיקה/העדר לגבי האישה הנו מאבני היסוד של תפיסת לאקאן את האישה. בהשראת דרידה היא עושה דקונסטרוקציה לתפיסת לאקאן. ראו, ז'אק לאקאן, 'הסמלי, הדמיוני והממשי', *על שמות האב*, תרגום: נעם ברוך, תל-אביב 2005 (1953), עמ' 15-64.

לעיתונות תפקיד מרכזי בעיצובו של השיח הציבורי. העיתונות היומית הגיבה על המתרחש באמנות במדורי ביקורת התרבות והאמנות באסטרטגיות שונות. היו שקידמו את השיח על ידי הפיכתו לסדר יום תרבותי בעל פוטנציאל של שינוי, והיו שהשתתפו בשיח זה מעמדה מבוזרת, שמרנית, תוך שימוש בשפת האוטוריטה הגברית, לעתים במסווה של שימוש ב'דיאלקטים' פסבדו ביקורתיים או 'אוניברסליסטים'. מחסור ב'שפה משלה' הביא את הכתיבה המגדרית לבלבול מושגים בין אמנות נשית, 'אמנות נשים או אמנות אנושית'?⁶ כפי ששאל רן אלמוג ב-1992 בהארץ.

יתר על כן, אחד ההיבטים הבולטים של השיח המגדרי בשנות התשעים לעומת השיח הפמיניסטי המוקדם היה המעבר מן התפיסה הביולוגית-מהותנית, שהתמקדה בניגודים שבין גברים ונשים ובניגודים בינאריים בכלל, אל תפיסה שדנה ב'הבדל בין המינים'. האחרונה עסקה בעיקר בייצוג הסימבולי של הבדל, של שונות ושל זהות מינית בתרבות ובתפקידו הדכאני של סדר סימבולי זה בחברה. כך היה הניסיון לייצר 'שפה משלה' לניסיון של דיבור בשפה שתתאר הבדל ולא ניגוד.

ב. השיח המגדרי וביקורת האמנות: למה הארץ?

ביקורת האמנות בעיתון הארץ משמשת כאן מקרה בוחן לאופן שבו עיתונות ותיקה, יציבה ובעלת מסורת כתיבה פלורליסטית וליברלית במוצהר נוטלת חלק בראשית השיח המגדרי באמנות בישראל ובכך משתתפת בעיצובו. באמצעות השאלה הטורדנית 'איפה הייתן ומה עשיתן?' אברר במאמר זה את עמדת הדוברות במדורי ביקורת האמנות בהארץ בראשית שנות התשעים, דוברות אשר בדיעבד נראה כי התייחסותן לשיח המגדרי הייתה מעין דיון רפלקסיבי על מעמדן. אבחן אם וכיצד מצא ההבדל בין המינים את ביטויו בכתיבתן של מבקרות ובכתיבתם של מבקרים בהארץ, ואם אפשר לזהות בביקורת האמנות בהארץ רפרטואר לשוני-תרבותי ייחודי.

השאלה המתבקשת מאליה היא: למה הארץ? האם יש הצדקה להתמקדות דווקא בו ובמבקרות ובמבקרי אמנות שפעלו במסגרתו? האם היה להארץ תפקיד מיוחד במהלך הזה? על מנת לענות לשאלה זו יש להבהיר את המושג 'מבקר אמנות' ואת יחסיו עם מערכת העיתון, ולשרטט את אופיו של שדה הביקורת בישראל עד שנות התשעים ובמהלכן. יתר על כן, ככל שדה תרבותי יש לזה של הביקורת היגיון פנימי המגלה יחסי תלות ואוטונומיה ביחס לשדות אחרים – המוֹזָאלי, כלכלת האמנות ועוד.

'מיהו אותו מבקר?'⁷ שואלת אריאלה אזולאי; זה המחזיק ב'מפתח' להבנת היצירה או זה שבידיו המפתח לשערי הכניסה לשדה האמנות? ב-1990 הקדיש כתב העת הצעיר סטודיו את גיליון מס' 9 לשאלת ביקורת האמנות בישראל. 'לעיתים משמש המבקר

6 רן אלמוג, 'אמנות נשית או אנושית?', הארץ, 8.3.1992.

7 אזולאי, אימון לאמנות, עמ' 61.

כנושא דגל, המנחה את האמנים, ולעיתים כנגרר ומאסף, נכתב ב'דבר המערכת', 'כמעט אין בעיתונות בארץ דיון מעמיק וכתובה רצינית על אמנות ואין ביקורת אמנות. את הקיים ניתן להגדיר לכל היותר כסקירת תערוכות'. המאמר נחתם כך: 'רק חריש תודעתי אינטלקטואלי עמוק יכול למחוק את הנחק והזולזול ולהציע לביקורת בשנות התשעים פנים חדשות'.⁸ לאחר שנים של צמיחה אטיה ומינורית של ביקורת האמנות בארץ, וללא זיקה ישירה לנושא אמנות הנשים ולכתיבה הפמיניסטית העומדים במרכז דיוננו, הסתמן מפנה התואם את הדינמיקה החדשה של שדה האמנות התוסס בשנות התשעים, שדרש התארגנות מחודשת, בחינת גבולות ההשפעה והגדרת תפקידה של ביקורת האמנות. שדה האמנות ושדה הכלכלה הצטלבו בשנות התשעים בפעילות מואצת של תצוגה, של אספנות ושל מכירה שבה היה לאוצרים, ובמידה פחותה למבקרים, תפקיד חדש. עד אז היה מספר מצומצם של כתבי עת מקצועיים, ואילו מאמרי הביקורת בעיתונות היומית נכתבו בידי אמנים (למשל, רפי לביא ורן שחורי), אמניות (ציונה שמשי) ואנשי תולדות האמנות ומדעי הרוח והחברה (גדעון עפרת, צבי רפאלי, איתמר לוי ומרדכי גלדמן).

מבקרות אמנות כתבו בקביעות בעיתונים שונים, ובשנות השמונים בעיקר הצטרפו עוד ועוד נשים למערכות העיתונים (רחל אנג'ל – מעריב; דליה מנור – ידיעות אחרונות; דורית קידר – על המשמר; טליה רפפורט – דבר; שולמית שקד – מעריב; רותי רבין-דירקטור – חדשות; סיגל רשף – העיר). לעומת אלה התאפיינו עיתון הארץ בכתיבתם של מבקרים גברים, אנשי רוח שהרבו לפרסם במוסף לתרבות וספרות. רק בראשית שנות התשעים החלו המבקרות הצעירות טלי תמיר וסמדר שפי לכתוב ביקורת אמנות במוסף 'גלריה' שהתפרסם באמצע השבוע, בעוד המבקרים, כגון גדעון עפרת ואיתמר לוי, המשיכו לפרסם במוסף סוף השבוע היוקרתי (שגם עורכיו היו גברים בעלי שם, כגון בנימין תמוז, אברהם רמון, יהושע קנז ועוד).⁹ מכאן שהארץ משמש פלטפורמה אידאלית לבחינת השיח המגדרי שהתפתח בשדה ביקורת האמנות בשנים ובנסיבות שמאמר זה עוסק בהן. הייתה בו דינמיקה בין הגמוניה גברית, אוטוריטה ויוקרה מצד אחד, ובין נשים צעירות שהצטרפו לשיח האמנות כשמולן שותפות ויריבות במדורים אחרים הן בעיתון והן בעיתונים האחרים. הדינמיקה הזו התכתבה עם הדינמיקה של שדה האמנות באשר ליצירה, לתצוגה ולאצירה, שבה נבחנה אמנות נשים מחדש בכלים חדשים. המעקב אחר השיח המגדרי בביקורת האמנות תלוי במשתנה היצירה והתצוגה, ואין אפשרות לדבר על הראשון ללא הצגתו של השני.

8 [חיים מאור – עורך ראשי, דליה מנור – עורכת משנה], 'דבר המערכת: פני הביקורת', סטודיו, חוב' 9 (מארס 1990), עמ' 3.

9 תודה לדנה גילרמן מעיתון הארץ על עזרתה באיתור שמות העורכים של המדורים השונים לאורך השנים.

עם זאת, ביקורת האמנות בכלל וזו בהארץ בפרט אינה נטולת בעיות כשדה מחקר: כשמדובר בכתבות ובמאמרים חתומים במדור ביקורת התרבות, החוקר (או ליתר דיוק החוקרת) ה'מסרק את ההיסטוריה נגד כיוון הצמיחה' כדברי ולטר בנימין, יכול לשרטט קווים לדינמיקה פרשנית ותו לא, כך שתיחום השיח נושק למעקב אחר המבקר ולא אחר הביקורת. בדברים שיוצגו להלן אין הצבעה על 'הכתבות מערכתיות' או על צנזורה, גם אם שושלת העורכים כוללת אישים בעלי משקל ויוקרה בתרבות העברית-ישראלית המחזיקים בתפיסות רחוקות משאלות מגדר, כפי שמעידים המעורבים בדבר. יתר על כן וחשוב לא פחות, כשמדובר בהבדל בין המינים הכוונה להבניה החברתית של ההבדל, המקפלת בתוכה שאלות של מעמד, של ידע ושל כוח. שפה ותפיסה גבריות לא רק עשויות להיטמע – הן מוטמעות הלכה למעשה בנשים במהלך התברות. דיכוי מתבטא בכך לא פחות מאשר בנוכחותן ו/או בהיעדרותן ממערכות התרבות. המונחים 'נוכחות וקול' יהיו צירי ההתייחסות שלי. ה'נוכחות' תשמש לבחינת העמדה שתפסו הדוברות במערכת (מיקומן ביחס לגורמים אחרים בשדה האמנות) או ששאפו לתפוס, וה'קול' ישמש לבחינת העמדה שנקטו המבקרות בפרקטיקה הפרשנית ובפיתוח השפה. לא אדון בפירוט באובייקטים האמנותיים שזוהו כמתאימים להשתתף בשיח המגדרי (או לחלופין הוצאו מהשיח) על ידי הפרקטיקה הפרשנית, אלא בדינמיקה התרבותית שאפיינה את ביקורת האמנות בישראל בשנים 1990-1994 בשאלות מגדר בפעילות האמנותית שהתנהלה בשדה האמנות של ראשית שנות התשעים סביב נשים, אמנות נשים ופמיניזם. אעשה זאת תוך ניתוח טקסטואלי של כתבות ומסמכים, כגון קטלוגים ודברי האוצרים/אוצרות, אמנים/אמניות. על בסיס זה אברר אם נתוני הפתיחה של הארץ כשדה מחקר ייחודי מצביעים גם על מקומו המובחן של העיתון בשיח המגדרי, בייחוד ביחס לקול הדוברות ולהבדל בין המינים.

ג. לקראת הבאות: התארגנות שדה האמנות והביקורת

התחלות השיח שבהמשך נקרא 'מגדרי', היו צנועות למדי. ב-1978 זכה 'שבוע אמנות נשים', ביוזמתה של האמנית מרים שרון, לסיקור עיתונאי מזערי. התעלמותם של רוב המבקרים הסמכותיים מפעילויותיה של שרון ומאלה של אמניות פמיניסטיות אחרות הייתה כמעט מוחלטת, מלבד אדם ברוך שהתייחס אליהן בידיעות האחרונות. עם זאת, ברוך התייחס בעיקר לנסיבות שלדעתו השפיעו על הקושי שבקבלתה של אמנות נשית ופמיניסטית בישראל, ולא הסתיר את הסתייגותו מאיכותן האמנותית של מפעליה ושל יצירותיה של מרים שרון. הוא כתב שאמן בלי עיתונות משול למת; על כן, רק בשל חשיבות הדיון שהעבודות הללו עוררו, היה הכרח לקיים אותו. בכתבתו הידענית, הסמכותית והמלמדת הבלית 'את אשר עליך לדעת אם את שואפת לעסוק בנושא' והותו קווי התיחום של הדיון. הללו כללו בחינה מקדימה והשוואה בין התפתחות

הפמיניזם והאמנות הפמיניסטית באמריקה בשנות השבעים לבין 'בוא' רעיונות אלה, שכביכול היו חסרי היסטוריה בהתפתחות של החברה הישראלית.¹⁰ ברוך לא הסתפק בהשוואה זו, שבמהלך השנים הפכה למעין ריטואל חוזר אשר חסם במידה לא מבוטלת את התפתחותו של השיח המגדרי המקומי. הוא פקפק ביכולתן של הקבוצות הפמיניסטיות בארץ להבין את התפניות האידאולוגיות והפסיכואנליטיות שחלו בשנות השמונים בזירה האמריקנית והבינלאומית, תפניות שהוא השכיל ללמוד (וללא ספק הביא לכלל ביטוי במאמריו) ומוכן היה להנחיל לפמיניסטיות שבפריפריה. יש להסכים עם ברוך שההיסטוריה ה'חסרה' של הפמיניזם המקומי ביחס לזה האמריקני יצרה מורכבות והסתייגות מלדון בעצם קיומו של הפמיניזם בישראל. די בהבאת דברים שרשמה אביבה אורי ביומנה, אמנית שאזכור שמה ומקומה באמנות המקומית מעורר פקפוק בקיומה של אפליית נשים; עם זאת היא כתבה:

[...] ואז הנך מקללת את האישה שבך. נגד האישה הבודדת מתקוממים החיים והחברה. התעצור אישה לעמוד נגדם ולשמור על בדידותה, להיות אחת בין רבים? ואז עולה שנית הצו הפנימי; אם ברצונך ליצור, עלייך להיות ראשית – אמן ואחר כך אישה.¹¹

בעיתון הארץ נסים מבורך היה היחיד שהמשיך לכתוב בשנות התשעים מתוך נבחרת מכובדת של 'דוברים מורשים',¹² כחיים גמזו 'מבקר האמנות המיתולוגי' וכן רן שחורי ואמנון ברזל, שכתבו בשנות השבעים ובמהלך שנות השמונים. מבורך, כקודמיו,

10 אדם ברוך, 'האושר הוא פמיניסטי', ידיעות אחרונות, 7 ימים, 15.1.1982, עמ' 19. ברוך ציין שבאמריקה צמחה האמנות הפמיניסטית על רקע אפלייתן של נשים אמניות ודחיקתן מהשיח המודרניסטי אל מלאכות ותחומי אמנות שנתפסו כנשיות, ואילו בארץ זכו להכרה זה כבר נשים אמניות כגון אביבה אורי ולא ניקל, ומעמדן של אמניות צעירות (בראשית שנות השבעים) כתמר גטר, מיכל נאמן ויוכבד וינפלד הלך והתחזק. גם אם טענות אלה של ברוך משקפות היבט מוסדי מצומצם אך נכון 'עובדתית', הוא היה רחוק מלשקף את מורכבות החברה והתרבות בישראל בשאלות של מעמד ושוויון האישה, יחסי אמנות-אומנות ומקומן של נשים אמניות וארגוני נשים בהתפתחותה של החברה המקומית. על ההיסטוריה של הפמיניזם המקומי והזיקה לזה האמריקני ראו, חנה ספרן, הקשר האמריקני: השפעתו של הפמיניזם האמריקני על התנועה לזכות בחירה לנשים בישוב ביהודי (1919–1926) ועל התנועה לשוויון הנשים בישראל (1971–1982), חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת חיפה 2001. על ארגוני נשים ותפקידם בהצמחתה של אמנות עממית בארץ ראו, יעל גילעת, צורפות יהודי תימן בכור היתוך: תפקידן ומיקומן של אומניות יוצאי תימן בתרבות החזותית בישראל תקופת היישוב ובראשית המדינה, חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת תל-אביב 2003, פרקים ד-ו.

11 ראו, מרדכי עומר, "האם הגדולה" שבאביבה אורי, מותר, חוב' 4 (1966), עמ' 103.

12 'דובר מורשה' הנו המבקר המשמש שומר סף לשדה האמנות התקנית. במערך של יחסי כוח – ידע, הוא ממלא את תפקיד ה'וסת' תוך הפעלת הידע על מנת לבצר כוח. דובר מורשה מחזיק בהון תרבותי המעניק לו יוקרה הנגזרת מעמדתו לא פחות מאשר מקולו.

לא קידם את התופעה החדשה, הווה אומר העדיף לרוב להתעלם ממנה. כפי שאפשר היה לצפות, הדוברים שנקטו עמדה שונה (גם אם לא 'צידדו' באמנות נשים, נשית או פמיניסטית), לא היו מנציגיו המובהקים של הקנון ואף לא משופריו, אלא פעלו מתוך עמדות סף, בגבולות השיח האמנותי או מרצון לקבל לגיטימציה לשונותם. אפשר למנות ביניהם את איתמר לוי, מטפל פסיכואנליטי, ואת מרדכי גלדמן, משורר ופסיכואנליטיקן, שפרסמו רשימות בהארץ מזה,¹³ ואת גדעון עפרת,¹⁴ בעל תפיסת עולם היסטורית-תרבותית של מעשה האמנות מזה. שלושתם לא עסקו בביקורת שבועית אלא לרוב פרסמו מאמרים במוסף 'תרבות וספרות'. בשנות השמונים אפשר היה עדיין להתגדר מאחורי הסירוב להכיר בנשי כאחת מהזהויות הלגיטימיות. אדרבה, היה זה סוג של דוקסה, דעה רווחת שקיבלה מעמד של 'אמונה' ליברלית-פורמליסטית: 'ישנן נשים אמניות אבל הצירוף של שניהם משולל משמעות',¹⁵ פסקה שרה בריטברג-סמל ב-1979, עת כיהנה בעמדת מפתח בשדה האמנות כאוצרת לאמנות ישראלית במוזיאון תל-אביב. 'אין אמנות נשית כפי שאין מתמטיקה גברית', מצוטטת תמר גטר בעקבות מורה, רפי לביא. 'לנפש אין מין', אמרה דגנית ברסט, גם היא מבאי ביתו של לביא.¹⁶ עמדות אלה שיקפו עמדה מודרניסטית-מוניסטית שדגלה ודוגלת באוטונומיה של האמנותי 'המתעלה' מעל זהות מינית, לאומית או אתנית. לפי עמדה זו האמנות 'מדברת' בשפה אוניברסלית (וגברית), מפני שזו שפת התרבות בחברה האוניברסלית, קרי מערבית ופטריארכלית), אולם עשויה להשתמש בדיאלקטים מקומיים, כגון 'דלות החומר' – כשמה של תערוכת רבת השפעה ב-1986 שקבעה את גבולות הגנאלוגיה הישראלית-אמנותית.¹⁷ זו אמנות שאינה מכירה בהבדל ובריבוי אלא בניגוד. אכן, ה'זה מול זה' הפך ליסוד קבוע בעבודותיהם של לביא, וכן של גטר ושל נאמן.¹⁸ פרשנותו הסמכותית של לביא והגושפנקה המוסדית והפרשנית של בריטברג-סמל לא אפשרו או קריאה אחרת

13 איתמר לוי, 'ציור פמיניסטי', הארץ, 12.5.1989; מרדכי גלדמן, 'דו-קרב פאלי-אינטלקטואלי', שם, 20.7.1990.

14 גדעון עפרת, 'צאו-נא צאו חילות וראו ננות המושבה', ציור ופיסול, חוב' 18 (1979), עמ' 18-19.

15 Sara Breitberg, 'Women's Art in Israel', *Ariel* (1979), pp. 49-50

16 הציטוטים מופיעים אצל גינתון, הנוכחות הנשית.

17 'דלות החומר' היא שם התערוכה שאצרה שרה בריטברג-סמל ב-1986 במוזיאון תל-אביב וקבעה 'הלכה' ביחס לאמנות הישראלית: שדלות החומרים (שימוש בדיקטים, צבע תעשייתי, גזרי מגזינים, הדבקות ועוד) היא סוג של איכות ומהות מקומית, המתרגמת את האתוס החילוני של תל-אביב הצברית והחצופה. 'דלות החומר' הפך לכינוי של קבוצת האמנים התל-אביבית (בראשותו של רפי לביא), שאמצו את האסתטיקה של לוח המודעות והכיעור האורבני של תל אביב. ראו, שרה בריטברג-סמל, דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית (קטלוג), מוזיאון תל-אביב 1986.

18 הכוונה לאסטרטגיה של העמדת ניגודים בין צורה ותוכן מצופה, בין מילה ודימוי, בין כאן ושם. העמדות אלה של זה מול זה, זכו לשם: הנגדות. ראו, נילי נוימן, 'אמנות ישראלית ביחס לזהותה: שיחה עם רפי לביא', קו, חוב' 4-5 (נובמבר 1982), עמ' 12-17.

של עבודותיהן של שורה ארוכה של אמניות שהוצגו מאוחר יותר בתערוכה שפתחה את השיח המגדרי, 'הנוכחות הנשית'. אמניות אלה נכחו בשדה האמנות, אך אפשר לומר על דרך המליצה המקובלת ש'הקול הנשי' בעבודתן לא דובב בידי האוצרים והמבקרים. הרי תפקידו המסורתי של המבקר כ'פרשן' מורשה וכמתווך בין האמנות והקהל הוא דיכוב של הטמון בעבודה וחיפוש אחר 'התאמה-חפיפה של אמת' בין המסמן למסומן.¹⁹ לעומת זאת, טענתי היא שאחת המשימות של פיתוח שפה, 'שפה משלה', היא 'משמעות' היצירה, כלומר הענקת משמעות המכוננת את האובייקט האמנותי בשיח מתוך שרשרת של מסמנים, כלומר בתוך הסדר הסימבולי. במילים אחרות, על מנת שצורה, חפץ, צליל, תנועה או דימוי מוקרן יקבלו משמעות הם צריכים להיות חלק ממערכת סימבולית. אחרת הם לא יצביעו על שום דבר החורג מהם עצמם. מכאן שהאובייקט האמנותי מובנה בתוך השיח ואינו נוכח בו קודם כינונו, ותפקיד המבקר אינו 'לגלות' אותו לצופה הלא מיומן אלא לכונן אותו. על כן, כדי לייצר שיח מגדרי דרושות נקיטת עמדה בשיח המגדרי ותפיסת עמדה בשדה האמנות בה בעת. רק מתוך תודעה פרשנית יכול לקום סדר סימבולי חדש. כלומר, נדרש יותר מאשר שימוש מושכל בלשון של תקינות מגדרית, קרי 'לשון אופנתית ומתקדמת'.²⁰

שנות התשעים הביאו לקצו של השיח המהוסס והמסתייג. בד בבד עם ריבוי התערוכות החלה ביקורת האמנות להידרש לפיתוח כלי התבוננות וניתוח חדשים. עם זאת, השפה הייתה חסרה. בהארץ, כמו בעיתונים אחרים, נענו קודם כול לסיקור התערוכות. מראשיתן היו שנות התשעים משופעות בתערוכות יחיד ובתערוכות מוזאליות, בכנסים ובפרויקטים המעוגנים בשיח המגדרי. אמנה כמה דוגמאות לתערוכות ולאירועים: דיתי אלמוג, 'קופסה שחורה' (ביתן הלנה רובינשטיין, 1991); ג'ניפר בר-לב, 'חדרים' (מוזאון תל-אביב, 1992); חיים מאור (עורך), סטודיו, חוברת 32, 'מין ומיניות האשה באמנות' (1992); 'מבפנים' (תערוכה קבוצתית, מוזאון רמת גן, אוצרת: רבקה מאיר, 1993), אירית חמו ושרה אנגל (גלריית נגא, 1993); 'מבטים במבט סקסי' (גלריית לימבוס, אוצרת: תמי כץ-פריימן, 1993); 'אמנות פמינסטית' (כנס

19 הציפייה של הדיוטות היא שמבקר האמנות יעשה עבורם את הקשר בין המסמן (הצורה, המילה) לבין המושג (המסומן) וכך יעלה בברור המשמעות של הסימן, שבמערכת האמנותית יקרא דימוי. אך הבעיה נעוצה בכך שהמסומן, שאינו יותר מדימוי מנטלי, מקבל ממד של דבר מה במציאות ואז הציפייה מהמבקר היא להצבעה על אמת. מאחר שהמערכת מעוניינת להעניק עמדה פסקנית זו למבקר, דיווח תיאורי, אובייקטיבי, הצמוד למציאות אמת מתקבל כרצוי. כך נמנעים המשמעות והפרשנות שנתפסים כ'מרחיקי לכת' ו'שרלטנים'. במקום להרחיב את יצירת האמנות על ידי הענקת משמעות, מסתפק המבקר בפענוח ובהבנה תיאורית. המבקר עלול לצמצם את המשמעות למערכת פנים-אמנותית סגורה, שרק ברשותו המפתחות אליה. המערכת הזו, כמובן, חסרת מין, גזע, גיל, מעמד... היא אוניברסלית.

20 על תפיסת השיח על פי פוקו (Foucault) ותיאוריית השדה על פי בורדייה (Bourdieu), ובכלל זה פונקציית הביקורת, ראו, אזולאי, אימון לאמנות, עמ' 51-70.

בגלריית בוגרשוב בעריכת לביאה שטרן ואריאלה אזולאי, יוני 1992); 'מהות, ייצוג וייצור נשיות' (שלוש תערוכות, אוצרת: אילנה טננבאום, גלריית בורוכוב, 1993, 1994, 1996); הקמת גלריה אנטיאה מטעם עמותת קול האישה (ירושלים 1994); שרה בריטברג-סמל (עורכת), סטודיו, חוברת 51, 'הגליון המלוכלך' (1994); 'מטא-סקס '94' (אוצרות: תמי כץ-פרימן ותמר אלאור, עין חרוד, 1994); 'פמינה סקס' (אוצרת: עיינה פרידמן, בית האמנים ירושלים, 1996); 'תשוקה לאי זהות' (אוצרת: אילנה טננבאום, עין חרוד – ינקו דאדא, 1996); אריאלה שביד, שולי נחשון (מוזאון תל-אביב, 1996).

ריבוי התערוכות היה לריבוי קטלוגים, שנכתבו לרוב בידי אוצרות ותיאורטיקניות (שיש לשער כי היו מעוניינות לכוון את השיח המגדרי) וכללו, בנוסף להצגת התזה ולתיאור העבודות, מסות מתורגמות ומאמרי פרשנות. עובדה זו 'הפתיעה' את מבקרי האמנות בעיתונות היומית, שהיו צריכים להתמודד עם תערוכות אשר 'הצהירו על רצונן' להשתתף במאבק על ייצור הדיבור בשדה האמנות. 'יתכן שהפחד מחשיפה לדיון פסיכואנליטי גורם לרתיעה מדיון פמיניסטי', כתב איתמר לוי ביולי 1990 בהארץ.²¹ אכן, השיח המגדרי 'ניער' את הגבולות הפנימיים של שדה האמנות וחייב את המבקר להתייחס לתכנים שהוגדרו כחוץ-אמנותיים, כלומר כחברתיים, כפוליטיים וכפסיכולוגיים-אוטוביוגרפיים. האוטונומיה האמנותית נפרצה מבפנים. אין תיאור אחד לכל היבטיה של החוויה האנושית. כפי שאמרה האמנית האמריקנית מרי קלי, 'אף לא שיח תיאורטי אחד מסוגל להציע הסבר לכל תצורות היחסים החברתיים או לכל האופנים של פרקטיקה פוליטית'.²²

בד בבד הואץ תהליך הפמיניזציה של שדה הביקורת, שכאמור גם בעשור הקודם השתתפו בו נשים-מבקריות. הפעם הפמיניזציה התפתחה תחילה במקומונים ובעיתונים חדשים ואחר כך בעיתונים הוותיקים. בשיח זה פתחו נשים צעירות שביקשו לתפוס עמדה ו'נדרשו' לנקוט עמדה, ועיתונות חדשה שביקשה לתפוס עמדה ולנקוט עמדה: רותי דירקטור בחדשות ואחר כך במעריב, נעמי סימן טוב בהעיר-שישי, סמדר שפי וטלי תמיר בהארץ, שרית שפירא בסטודיו ואריאלה אזולאי שהייתה אוצרת בגלריה בוגרשוב ואחר כך במוזאון רמת גן. כניסתן והתבססותן של מבקרות אלה הייתה יכולה להוכיח בעליל, ללא ספק, את טענתו של אדם ברוך על חוסר אפליית נשים בשדה האמנות בישראל; אך במתח שבין 'נוכחות' נשית ו'קול' נשי אין רשימה מרשימה זו מספיקה.

21 לוי, 'את האישה החמקמקה קשה לי לתפוס', הארץ, 13.7.1990.

22 ראו יצירתה של מרי קלי, תעודת אחרי לידה 1973-1979, יצירה בשישה חלקים ו-165 קטעים בתוספת מראי מקומות (Mary Kelly, *Post-Partum Document 1973-1979*). האמנית השתמשה בצורות ייצוג שונות לתיעוד שש השנים הראשונות בחיי בנה ובחייה בעקבות הלידה. זהו ארכיון, תצוגה, דו"ח מחלה ועוד. ראו, טל דקל, ייצוגי גוף: דיכטומיית הגוף הנשי/הגוף האימהי – אמנות ופמיניזמים בשנות השבעים (של המאה העשרים), חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת תל-אביב 2003.

נדרש מעקב שיתמקד בקולן של היחידות מחד גיסא וב'שורת המקהלה' מאידך גיסא, ויותר מכך – בהבדל בין הקולות. במקביל התפתחה כתיבה על אמנות שבה השתתפו אמנים-מבקרים כגון רפי לביא, חיים מאור ומאוחר יותר גם מיכאל סגן-כהן. כך היה השיח האמנותי לרב קולי, אם כי לא הייתה ערובה בכך שאכן יהיה בו ריבוי של מנגינות. בשנים הללו התייצב סטודיו בשדה העיתונות המקצועית ככתב עת בעל מעמד מרכזי, שאותו יש לזקוף בין היתר לבלעדיותו הכמעט מוחלטת בשטח. תהליכים אלה לא התקיימו בשדה האמנות מפני היותו אוטונומי, אלא גם מאחר שהוא היה והנו חלק מהשיח הכללי,²³ שבראשית שנות התשעים היה בעל מומנטום של שינוי (ונתון לפוליטיקה של זהויות).²⁴

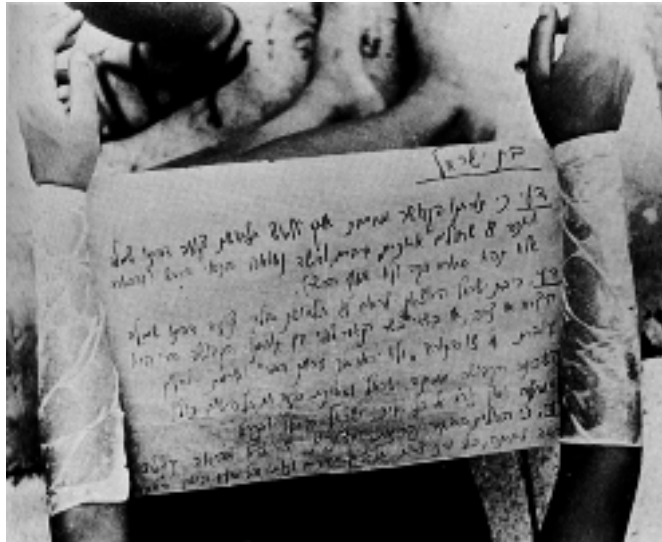
אפשר לומר שהתמונה המצטיירת תואמת את התזה של הסוציולוג פייר בורדיה על מעבר משדה תרבות ריכוזי-מבוצר לשדה תרבות מבוזר יחסית.²⁵ במצב דברים זה נפתח כביכול חלון הזדמנויות למי שמסוגל להיכנס למשחק וגם לנסות לשנות במקצת את כללי המשחק. ואכן, היו אלה שנים שבהן נכנסו מבקרות ואוצרות לשדה הפרשנות של יצירות האמנות, ונראה שהיה על 'אלה שמקרוב באו' לתפוס עמדה ולנקוט עמדה, כלומר לא רק לומר 'הנה הגעתי, אני כאן', אלא לומר גם משהו אחר, תוך כינון שפת ביקורת אחרת. מסגרות ותיקות כחדשות קלטו אותן.²⁶ המסגרות החדשות היו גם הן סוג של 'זה מקרוב באו', ועל כן יש להניח שהן השתדלו לייחד את קולן ואף לבטא אי אלה

23 כשאני נוקטת את המונח 'שיח כללי' הכוונה היא גם להשפעות חוץ. התפיסה הרואה באמנות אחת המערכות ב'רב-המערכת של התרבות' אינה דנה באמנות כבשדה אוטונומי לחלוטין. אדרבה, השיח התרבותי בחברה מסוימת אינו מנותק מזה המתקיים בחברה אחרת שעמה יש לראשונה יחסי גומלין. עם זאת, לא רק השפעות החוץ חשובות אלא אורח אימוצן, מיון ו/או דחייתן. ראו, איתמר אבן זוהר, 'עיון מחדש בהיפותזת הרב-מערכת', הספרות, חוב' 27 (1978), עמ' 1-6. על כן, חשוב לציין שבשנות התשעים הייתה הזוהר המגדרית 'שחקנית' מקובלת באמנות הבינלאומית. לראיה תעמוד סדרה ארוכה של תערוכות מרכזיות: 'המכונות הרווקות' (פריס, 1976); 'אנדרווגניוס' (ברלין, 1986); 'האישה הסוריאליסטית' (לוזאן, 1987); 'ילדות רעות' (לונדון וניו יורק, 1994); 'זהות ושונות' (ביאנלה של ונציה, 1995); 'זכר-נקבה: מינה של האמנות' (פריס, 1995) ועוד.

24 ראו, למשל, נסים קלדרון, פלורליזם בעל-כורחם: על ריבוי התרבויות בישראל, חיפה 2000; הנרייט דהן-כלב, 'פמיניזם בין מזרחיות לאשכנזיות', בתוך: מין, מגדר פוליטיקה, עמ' 217-267; חנן חבר, יהודה שנהב ופנינה מוצפי-האלר (עורכים), מורחים בישראל, ירושלים 2002.

25 Pierre Bourdieu, *Questiones de Sociologia*, Madrid 1985, pp. 114-115 על פי תיאורית השדה, ההיגיון הפנימי של השדה מייצב את הכוחות הפועלים בו אך הייצוב הדינמי מחייב מעברים בין ריכוזיות לביזור, שניהם יחסיים לגבולות המשתנים של השיח.

26 על פתיחתם של עיתונים חדשים ומקומונים ראו בהמשך.



תמונה 1: מיכל נאמן, 'בת ישראל (סנדל תנ"כי)', תצלום, 30x40, אוסף האמנות, בתוך: אלן גינתון, הנוכחות הנשית באמנות הישראלית (קטלוג), עמ' 132

קולות צורמים וחדשניים גם במסגרת השיח המגדרי, ולו כדי להראות חדשנים ולייצר סוג ידע שעשוי היה להעניק להן הון תרבותי לצורך מאבק על מוקדי הכוח.²⁷ על רקע התארגנות שדה הפרשנות וביקורת האמנות בשנים הללו מעניינת במיוחד תגובתה של העיתונות הוותיקה, שהארץ משמש לה דוגמה בולטת (וגם היחידה ששרדה...). על פי בורדיה היה על העיתון לנקוט אסטרטגיית שימור. אולם, מי שמוזהה אסטרטגיית שימור עם דחייה מוחלטת של החדש יופתע לגלות ששימור מוצלח אינו אלא מנגנון מוסת של אימוץ 'הפיכות קטנות'.²⁸

ד. שדה הביקורת נוכח עיצובו של השיח המגדרי באמנות בשנים 1994–1990

בקיץ 1990 הוצגה בביתן הלנה רובינשטיין שבמוזיאון תל-אביב התערוכה 'הנוכחות הנשית: אמנויות ישראליות בשנות השבעים והשמונים', באצירת אלן גינתון.²⁹ העבודות

27 מבנה השדה הוא מצב יחסי הכוח בין הסוכנים או מוסדות המעורבים במאבק, או במילים אחרות – של חלוקת ההון הספציפי שנצבר במסגרת מאבקים קודמים ומכתיב את האסטרטגיות הבאות. ראו, Bourdieu, *Questiones de Sociologia*, p. 114

28 פייר בורדיה, 'אופנה עילית ותרבות עילית', שאלות בסוציולוגיה, תרגום: אבנר להב, תל-אביב 2005, עמ' 183-193.

29 שם התערוכה נוסח בזהירות על ידי האוצרת. ייתכן שהיא ביקשה להימנע מההתקפות הסטנדרטיות על הפמיניזם ומזיהוי מיידי עמן. גינתון, הנוכחות הנשית.



תמונה 2: יהודית לוין, 'הריקוד', 1977-1978, דיקט, רפרודוקציה וצבע, אוסף הפניקס ישראל, בתוך: אלן גינתון, הנוכחות הנשית באמנות הישראלית, עמ' 122

שהוצגו בתערוכה לא הוכנו במיוחד לקראתה, אלא ש'הצגתן המשותפת העניקה נוכחות וקול לעיסוקן של האמניות בנשי לאורך כעשור שנים, אם כי ללא סגנון או נושא מוגדרים ומשותפים'.³⁰ עם המציגות נמנו: ג'ניפר בר-לב, דיתי אלמוג, סמדר אליאסף, נורית דוד, תמר גטר, דגנית ברסט, מיכל הימן, דורה דומיני, פמלה לוי, אתי יעקובי, דורית יעקובי, סיגל פרימור, יהודית לוין, נעמי סימן-טוב, מירי נישורי וברכה ליכטנברג-אטינגר.

חלק ניכר מהעבודות עסק ביחסי טקסט-דימוי, במשטרי ראייה (הרגלי התבוננות חברתיים ומבטים ממושטרים), ובהתכתבות עם תולדות האמנות והספרות (ראו תמונות 1, 2, 3). לעתים הייתה הזיקה לנשי מרומזת כהזמנה לדיאלוג פרשני (ראו תמונה 4), ולעתים הייתה זו הפגנת נוכחות ברורה (ראו תמונה 5). ככלל הייתה זו תערוכה שהמדיה הדיגיטלית והמיצבים הרב תחומיים נעדרו ממנה. היא כללה בעיקר ציור ומעט פיסול וצילום. הציור שלט בממלכת העין ובמבט. היבטים מרחביים וחושניים אחרים,



תמונה 3: פמלה לוי, 'שלושה דורות', 1990, שמן על בד, 160x130, אוסף האמנית, בתוך: אלן גינתון, הנוכחות הנשית באמנות הישראלית, עמ' 117

שאפיינו מאוחר יותר את העיסוק בגוף, במיניות ובמגדר, לא היו נוכחים. גם הקטלוג הוסיף לאופי הטקסטואלי של התערוכה, וכפי שציינה האוצרת הוא התייחס לצמד המילים 'טקסטיל-טקסט' כפרפרזה למשחקי מילים שבהן השתמש ז'אק דרידה (Derrida).³¹ הקטלוג היה לטקסט נוסף בין הטקסטים שהוצגו בתערוכה. הוא כלל, נוסף על דברי האוצרת, מאמר מתורגם של חוקר התרבות קרייג אוואנס (Owens), מאמר

31 שם, עמ' 11. ז'אק דרידה (1930-2004) נחשב לאחד הפילוסופים המרכזיים של המאה העשרים. הוא יורשה המובהק של ההגות המערבית לדורותיה. הדקונסטרוקציה הדרידיאנית עסקה בשאלות של אתיקה, של אחריות, של מוות ושל ייעוד הפילוסופיה. משחקי המילים היו חלק מדרכו 'לפרום' את הטקסט ולארוג אותו מחדש תוך שילובם של סבטקסט (Sub-text) והיפר-טקסט (Hyper-text).



תמונה 4: מיכל הימן, 'מרים גבריאל', 1985-2.8-1990-4.6, עמוד עיתון מוגדל, הדפס, 160x120, בתוך: אלן גינתון, הנוכחות הגשית באמנות הישראלית, עמ' 105

של ברכה ליכטנברג-אטינגר, אמנית מציגה ופסיכואנליטיקנית, על תורת לאקאן (Lacan),³² ושתי מסות קצרות של האמניות נורית דוד ודגנית ברסט.

32 ז'אק לאקאן (1901-1981) היה ההוגה הפסיכואנליטי המשפיע ביותר מאז פרויד. בחיפושיו אחרי דרך מדעית לתאר את גילוייה של הפסיכואנליזה, עשה לאקאן שימושים בבלשנות הסטרוקטורליסטית של פרדיננד דה-סוסיר ובמושגים 'סימן', 'מסמן' ו'מסומן'. הגותו של לאקאן לא התפתחה במסגרת האקדמיה כי אם בקליניקה ובמהלך סמינרים שהעביר במשך 27 שנה, החל משנות החמישים ועד שנות השבעים. כתביו של לאקאן, שהתפרסמו תחת השם Ecrits, הם רק חלק קטן מהגותו, שניתנה בעיקרה בעל פה בשנות הסמינר. בין הטקסטים המרכזיים המציגים את תפיסתו: הסמלי, הדמיוני והממשי (1953), על שמות האב (1963), הסמינר ה-20 (1972-1974).



תמונה 5: נעמי סימן-טוב, 'קישוט', 1982, לורדים על ניר, 140 x 100, אוסף האמנית, בתוך: אלן גינתון, הנוכחות הנשית באמנות הישראלית, עמ' 144

ייתכן שהצגת 17 אמניות מרכזיות באמצעות עבודות מוכרות, שכאמור הוצגו כבר בעבר וזכו להערכה ולביקורת אוהדת, הייתה חלק מאסטרטגיה של זהירות יתרה. זהירות זו ביטאה הבנה שהשיח התרבותי בישראל, המתהדר ב'שוויוניות הצהרתית', מתקשה להכיל פמיניזם. לעתים מאשימים את הפמיניסטיות שהן מרחיקות לכת מדי; בהזדמנויות אחרות – שאינן מרחיקות לכת דיין. התערוכה והאמניות לא הוצגו בתערוכה כפמיניסטיות. אולם, האם ה'הסוואה' הזו הצליחה לבלבל את המבקרים, ובעיקר את המבקרות שרצו בעצמן להיכנס לשיח, לפי אותה 'שוויוניות הצהרתית'. 'האם אפשר ללכת עם ולתת להרגיש בלי'?

איפה הייתן ומה עשיתן?

אפשר לבוא אל השיח מגבולותיו, דרך העמדות שכל שחקן תופס בו, ואפשר לבחון את הדינמיקה שלו דרך הקולות. הקולות המעטים של המבקרות שנענו לאתגר הקריאה החדשה אשר הציגה התערוכה 'הנוכחות הנשית', באו מתוך הבמות החדשות:³³ העיתון

33 העיתונות הוותיקה בעולם וגם בארץ מקימה 'במות צעירות' בשליטתן הפיננסית של הוותיקות. כך מצד אחד מגדילה העיתונות הוותיקה את יכולתה להגיע לקהל קוראים חדש ובה בעת מעודדת

חדשות, כתב העת סטודיו והמקומון העיר.³⁴ דוברות אלה ראו בתערוכה 'הזמנה לחשיבה רעננה ואפילו נועזת בגבולות המקומיים',³⁵ כפי שניסחה זאת רותי דירקטור. בסטודיו פרסמה דליה מנור רשימה רחבת יריעה, 'ומה עם הגברים, הם ישאלו', ובה ניסתה לפצח את הקודים האידאולוגיים שעמדו בבסיס התערוכה תוך בחינת הסצינה המקומית.³⁶ בשונה מדירקטור וממנור, העיתונות הוותיקה נהגה בשמרנות. בעיתונים מעריב, דבר ועל המשמר, המבקרות רחל אנג'ל, דורית קידר וטליה רפפורט דחו מכול וכול את הלגיטימציה של הפרשנות המגדרית, פרשנות שהייתה מחייבת אותן לבחון את עמדותיהן כמבקרות. המכנה המשותף בכתיבתן היה התמקדות בשאלה על אפליית נשים בשדה האמנות בישראל, כלומר הנוכחות הנשית נתפסה על ידי המבקרות הללו כפשוטה.³⁷ 'הדגש צריך להיות לא על נשיות אלא על אישיות'.³⁸ אך יותר מכול הן יצאו נגד הקטלוג ה'מלומד'. במאמר ביקורת שכותרתו 'התפלספות', שטחה דורית קידר את עיקר הטענות שהופנו אל התערוכה כמייצרת פרשנות וכמהלך מכוון של השיח המגדרי אשר איים על חומות האוטונומיה של האמנות.³⁹ מבקרות אלה מילאו נאמנה את תפקידן כשומרות הסף של שדה האמנות מפני חדירתו של השיח המגדרי אליו, ועשו זאת טוב יותר מכל מבקר אחר.

ביקורת האמנות מארץ על 'הנוכחות הנשית' (1990)

לעומת התגובות ברוב העיתונים והמבקרות הוותיקות יותר, בהארץ החלה דינמיקה מרתקת, המלמדת על ההצלבה בין 'קול' ו'נוכחות'. במהלך חודשי הצגת התערוכה התנהל בהארץ רב שיח מעניין הן בשל מקומו הבולט של ההבדל בין המינים בין הדוברים והדוברות (וההתעלמות של הדוברים / הדוברות מקיומו), והן בשל רב הקוליות, שאינה תמיד ערובה לפלורליזם כי במות 'מאוונות' יוצרות לעתים אפקט של נטרול הדדי ואחידות.

דינמיקת שינוי וצמיחה בשוק. אולם מצד שני, בצעד זה מושגת גם שמירה על ההגמוניה בשדה. זו אסטרטגיה מורכבת של שינוי-שימור. ראו, למשל, את הקמת חדשות על ידי הארץ. יתר על כן, בקידום או 'קידום לכאורה' של נושאים שעל סדר היום התרבותי, כדוגמת 'מיניות, מגדר ונשים', גדלה ומתגוננת יכולת התמרון של מנגנון שינוי/שימור. זאת, בין היתר, מפני שאפשר לשלב במערכת הוותיקה כותבים חדשים אשר עדיין 'מחפשים את קולם' ובמערכת החדשה בעלי סמכות, וכך מתקיים נטרול הדדי 'ומה שהיה זה מה שיהיה'.

34 נעמי גבעון, 'הרגשתי בחו"ל', העיר, 1.7.1990.

35 רותי דירקטור, 'נועז בגבולות מקומיים', חדשות, 4.7.1990.

36 דליה מנור, 'ומה עם הגברים? הם ישאלו', סטודיו, חוב' 12 (יוני 1990), עמ' 20-22.

37 רחל אנג'ל, 'איפה האפליה', מעריב, 17.8.1990.

38 ראו, טליה רפפורט, 'נוכחות של העדר', דבר, 20.7.1990.

39 דורית קידר, 'התפלספות', על המשמר, 20.7.1990.

המקרה של ציונה שמשי, מלבד היותו מייצג של קולה, מצביע על מיקומה בשיח. בדומה למבקרות בעיתונות הוותיקה, מתחה גם ציונה שמשי, אמנית מוערכת ומרצה בבצלאל, ביקורת על התערוכה, אם כי מתוך עמדה שחיפשה את הלוחמנות הברורה, המגויסות הטוטלית בנוסח הבינארי – אנחנו (הנשים) נגדם (הגברים) – שאפיין את המאבק הפמיניסטי המוקדם. היא כתבה שהתערוכה לא מרגיזה, שהיא 'כולה מחמדים', תערוכה של אנינות וטעם טוב. עם זאת שמשי לא הסתפקה בכיטול 'סלחני'. נראה שמקומה בשדה האמנות לא תאם את הלך הרוח של התערוכה. לדבריה, 'להיות אישה יוצרת זו עשייה מרתקת, להפוך זאת למרכז היצירה זו אוננות רוחנית ובזבוז זמן'.⁴⁰ עבור יוצרת מוערכת כשמשי, שנאבקה על מקומה והצליחה ללא הנפת הדגל הפמיניסטי, התופעה החדשה לא התיישבה עם מיקומה בשדה האמנות, מקום שאינו בחזקת אמנות נשית. טלי תמיר, מבקרת ואוצרת אמנות, ראתה כשל לוגי בין העדר מהות נשית בעבודות האמניות לבין הנוכחות המודגשת של הפמיניזם הרציונליסטי, ה'כלוא בצורך ובאילוץ המדעי'.⁴¹ את המהות הנשית – 'ערכים של יחסיות, התפכחות מאמיתות נצחיות ודומיננטיות, רגישות גבוהה למצבים של פירוק והעדר מסר שליט'⁴² – היא זיהתה דווקא בעבודות של אמנים גברים ככילו בליך ועידו בר-אל, ולעומת זאת זיהתה את הפמיניזם בתערוכה כ'חיקוי הקול הגברי'. איפה ההומור? איפה הביטוי המלא של כאב וצחוק? 'האם פמיניסטיות לא צוחקות'? אכן, תמיר מיקמה עצמה בשיח המגדרי ולא סירבה לו. עם זאת, היא דיברה מתוך התרפקות על המהות הנשית (אצל גברים) ודחתה הופעת יסוד גברי אצל נשים. כך היא קעקעה את עצם הניתוח והקריאה המגדרית. 'הנפש האנדרוגינית' אינה אלא יסוד של נפש ללא מין, קול אוניברסליסטי.⁴³ במהלך חודש יוני 1990 הופיעו עוד ביקורות ותגובות במוספים של עיתון הארץ. ציינו בהן את היומרה שאין לה כיסוי,⁴⁴ שהמכנה המשותף היחיד שלה הוא ש'כולן נשים'.⁴⁵ הסירוב של המבקרות לתת לגיטימציה לדיון המגדרי חפף את עמדתן בשדה הביקורת, שנבנתה מאימוץ הקול הציבורי, האובייקטיבי כביכול והחיצוני לזהותן כנשים כותבות.

לעמדות אלה במוספי התרבות והספרות של הארץ קדמו גישות אחרות, שהיו בין הראשונות אשר בישרו את אשר עתיד להיות ה'בון טון' ומכונן גבולות השיח ההגמוני,

40 ציונה שמשי, 'כולה מחמדים', הארץ, 8.7.1990.

41 טלי תמיר, 'בעקבות הנפש האנדרוגינית', הארץ, 13.7.1990.

42 שם.

43 בשיח הפמיניסטי, האוניברסלי הנו 'האחד, האחיד, הפאלי הנורמטיבי' שמזוהה עם הלוגוס הגברי השונה מ'הריבוי, פורע חוק וסדר של האנקדוטי, הדיפווי, האסוציאטיבי הזורם ורב פנים' של הנשים. ראו, איריגארי, מין שאינו אחד, עמ' 21.

44 רינה ליטוין, 'יומרה שאין לה בסיס', הארץ, 7.9.1990.

45 אביבה קרול, 'המכנה המשותף – כולן נשים', הארץ, 21.6.1990.

שהיום אכן כולל תפיסות מגדריות. מרדכי גלדמן ואיתמר לוי הציעו מעל דפי הארץ לראות בתערוכה מנוף לדיון על מיניות וחברה, ועל הזיקה בין תובנות פסיכואנליטיות לבין פרשנות אמנותית. גלדמן ניתח את מה שכינה 'ארבע עמדות השיח': א. המאבק להשגת שוויון על ידי ה'מרשם האנדרוגני'; ב. שוויון על ידי הדגשת הגבריות; ג. התמסרות לחוויה הנשית; ד. טענת האוניברסליות: 'בתערוכה אין רחם, אין בית, אין שד. זו תערוכה שבחזית נמצא היסוד הגברי שהנשים מבקשות ומסוגלות להשתתף בו'.⁴⁶ איתמר לוי ערך השוואה בין כינון דימוי אישה ובין 'החפץ אשר כמו הציוור כמו האישה עוצב לפי דפוסי הצרכנות הגברית. מפתח, מספק, הדימוי מעוצב כמושא להתבוננות ותשוקה'. לוי התיק את הדיון לסוגיית הייצוג, ובכך הרחיב את מרחב ההתייחסות. הוא הניח שהביקורת החשובה על התערוכה תיכתב כעבור שלוש שנים. 'אז אפשר יהיה לבדוק אם, ואיך, השפיעה התערוכה על הדיון האמנותי בארץ. במכוון אני מציע לבדוק את הדיון האמנותי ולא את האמנות עצמה'.⁴⁷ לוי התייחס לאמביוולנטיות המגולמת בתערוכה זו, שהצביעה על תופעה חדשה, אולם 'משרשרת אותה מתוך הישן' ומבקשת באמצעות הטקסט הנלווה לבאר את האובייקטים, אך מותירה במכוון שוליים לא מופענחים. לוי זיהה בשניות הזו כוח; הוא לא ביקש לסתום את הגולל על הדיון, כעמיתותיו המבקריות, אלא לפותחו.

לוי וגלדמן, מתוך עמדתם כמבקרים-גברים בעיתון הארץ (המצויים ברזי הדיון הפסיכואנליטי), נענו לפוטנציאל הערעור שבתערוכה. לעומתם המבקריות, מבלי להציג עמדה אחידה, הזדהו עם קשת התגובות שאפיין את הקול הסמכותי של הזרם המרכזי ואמצו אותו – 'ישנן אמניות נשים אבל הצירוף של שניהם משולל משמעות'.⁴⁸ הוא תפקד לגביהן כחוק, כלוגוס וכשפת האב. אותו קול סמכותי, שמקורו בשיח המודרניסטי, הכיר בקטגוריות מוציאות-בינריות: יש אמנות גבוהה ויש נמוכה, יש אמנות ויש מלאכה, ובעיקר יש 'שם', האמנות האוניברסלית הניצבת מעל ה'כאן' – השדה המקומי. כך נתפס שדה השיח של האמנות בישראל כחסר, בהשוואה לחיצוני לו. האמנות הישראלית נמדדה לפיכך לא מתוך הדינמיקה הפנימית שלה, אלא בעיקר מתוך מה שהיא לא – מתוך ההיסטוריה של האמנות המערבית וביחס אליה.

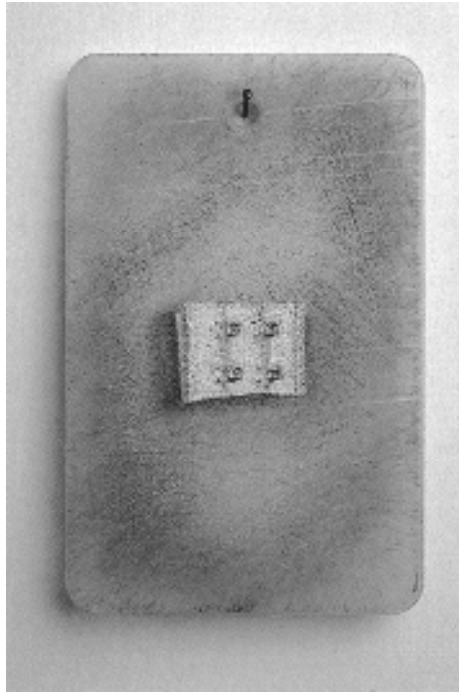
ה. הביקורת מאמצת מילון מגדרי ומתרחב השימוש בו בארץ

מאז הנוכחות הנשית היו תהליכים של שינוי בשדה השיח האמנותי על כל מרכיביו, ודפוסי ההבניה של השיח המגדרי הלכו והתבררו. במהלך שנות התשעים המוקדמות הולבשו קטגוריות מוציאות (Exclusion) אלה של 'גבוה ונמוך', 'כאן ושם', 'מקומי

46 גלדמן, 'דו-קרב פאלי-אינטלקטואלי', הארץ, 20.7.1990.

47 לוי, 'את האישה החמקמקה קשה לי לתפוס', הארץ, 13.7.1990.

48 כך מצוטטת שרה ברייטברג במאמרה של טליה רפפורט, 'נוכחות של העדר', דבר, 20.7.1990.



תמונה 6: מרילו לויץ, 'ללא כותרת', מסדרת קרש חיתוך, 1993, צבעי שמן ופולסטיק, 13.5 x 21.5, בתוך: תמי כץ-פרימן ותמר אלאור, מטא-סקס, 94- זהות, גוף ומיניות

ואוניברסלי, במינוחים מתוך השיח המגדרי, שנדמה שהלך והתרחב מאז התערוכה 'הנוכחות הנשית'. בתחילה היה זה בבחינת 'אותה גברת בשינוי אדרת', אך עם הזמן המינוח השפיע על השפה ברבדיה התרבותיים-סמנטיים. ייתכן שלוי צדק בקביעותו ה'נבואית' ביחס להדהודה של התערוכה בעתיד הממשמש ובא. אולם ככל שהשיח המגדרי הרחיב את הגבולות הצרים של השיח הפמיניסטי המוקדם, גילה שדה הביקורת, ובעיקר עמדת הדוברות בו, חסינות כלפיו. השימוש בקטגוריות המוציאות הללו אפשר את הדיבור על התופעה ובו בזמן את אשרור הקנון והגליית הדיון, כלומר להכיר בקיומו, 'אך לא בבית ספרנו'.

איפה הייתן ומה עשיתן?

סמדר שפי נקטה בכתבותיה בהארץ על תערוכות של אמניות פמיניסטיות שפה תיאורית-אובייקטיבית של מתווכת, מצד אחד, ושימוש מודע בחידושים לשוניים מגדריים, מצד שני. אולם תוך כדי כתיבה על זהות נשית ותבניות חברתיות, 'מתגנבת' בין השורות הצבעה על סטיית התקן שבאמנות זו, הצבעה המאפשרת נקיטת עמדה

הקצ לדמעות



DETAIL

I WANT DETAIL'S

I WANT ALL THE DETAIL'S

תמונה 7: הילה לולו לין, 'הקצ לדמעות', מיצב (פרט מתוך סרט וידאו), בתוך: תמי כץ-פרימן ותמר אלאור, מטא-סקס 94: זהות, גוף ומיניות

ביקורתית וקנונית בה בעת. שפי כתבה על עבודותיה של מרילין לוין שהוצגו בירושלים (ראו תמונה 6), ש'הן עדינות ללא שמץ של וולגריות, האמנית מתנסחת [...] ב'צניעות, שנינות וזהירות', בהחלט 'מה שנחשב יאה לאישה קטנה'⁴⁹ כשם הכותרת האירונית-ביקורתית של הכתבה. אך נדמה שאין כאן אירוניה כלל ועיקר, וכי בעצם שפי כותבת בשבח הזהירות המנומסת. גם בהתייחסה לתערוכה 'אדם שאחרי', שהוצגה במוזיאון ישראל בשנת 1993, היא בחרה בכותרת מתוך השפה המזוהה עם השיח המגדרי: 'המבצר הגברי הולך ומתפורר'. אלא שגם כאן הפמיניזם בתערוכה הוגדר כ'אגרסיבי'. בעוד שפי, עם כניסתה להארץ (במעמד של זה מקרוב בא), הייתה אחראית במידה רבה לשימוש הולך וגובר במינוחים מגדריים (בזמן שהמגדר היה ג'נדר), טלי תמיר, שכתבה בעיתון בקביעות עד סוף 1992, סירבה בזמן ההוא לשיח זה וגם להענקת לגיטימציה לעיסוקים נשיים. היא תפסה את האיכות האמנותית כאבסולוטית.⁵⁰ עם זאת, התחקות

49 סמדר שפי, 'מה נחשב יאה לאישה קטנה', הארץ, 25.5.1994.

50 ראו הכתבה על דיטי אלמוג מאת טלי תמיר, 'מה צופנת הקופסא הירוקה?', הארץ, 9.1.1992.



תמונה 8: ניר הוד, 'החיילות', 1994, שמן על בד (טריפטיכון), כל יחידה 136 x 100, בתוך: תמי כץ-פרימן ותמר אלאור, מטא-סקס 94: זהות, גוף ומיניות

אחר דרכה ככותבת וכאוצרת בגלריה 'הקיבוץ' בתל-אביב, מגלה התפתחות מעניינת לעבר עיסוק בזהות ובהבניה החברתית של הזהויות התרבותיות, הלאומיות והמיניות.⁵¹ שפי החלה לפתח את עמדת הדוברת בהארץ, את קולה כמבקרת, בנקיטת עמדה ברורה: מודעות לשיח המגדרי ול'דיאלקט', תוך השוואה מתמדת ל'שם' – למה שנעשה באמנות הכללית, המשמש 'תו תקן' לאמנות טובה. הדיכוטומיה המודרניסטית (נשי-גברי, גבוה-נמוך, כאן-שם ועוד), שכביכול הוחלפה בפלורליזם, לא נעלמה. השיח המקומי, ובתוכו השיח המגדרי באמנות, לא הותקף על עצם קיומו אלא הוצג פשוט כ'מאחר', כ'ממחזר' וכ'מחקה' ביחס ל'שם'. שפי טענה שהעבודות מאכזבות, כי 'שם' כבר עשו זאת טוב יותר, חזק יותר, בוטה יותר או לסירוגין עדין יותר. במאמרה בלטה ההימנעות מבחינה של התרבות החזותית בישראל ושל ההיסטוריה שלה, של מורכבותה ושל ייחודה, של חלוקת העבודה ושל תנאי ההקצנה והשיווק הייחודיים לה. אפשר לראות בהימנעות זו הסתייגות מערעור על כללי המשחק של ביקורת האמנות בישראל, שכאמור לעיל תחמו ובחנו את שדה האמנות המקומי בעיקר ביחס להתרחשות בזירה הבינלאומית ובהשוואה אליה.

לרגל תערוכתה של ג'ניפר בר-לב במוזיאון תל-אביב בשנת 1992 (באצירת אלן גינתון, שכתבה את הקטלוג עם בר-לב),⁵² הבליטה סמדר שפי בכתבתה את זיקתה הביוגרפית של האמנית לאמנות האמריקנית, והשתיתה את הדיון על שאלות של 'כאן' ו'שם'.⁵³ את בר-לב, שנולדה והתחנכה באמריקה, ואת אשר הציעה אמנותה, אפשר היה

51 ראו, למשל, לינה משותפת: הקבוצה והקיבוציות באמנות ובתרבות הישראלית (קטלוג), מוזיאון תל-אביב, תל-אביב 2006.

52 אלן גינתון, ג'ניפר בר-לב: חדרים (קטלוג), מוזיאון תל-אביב, תל-אביב 1992.

53 סמדר שפי, 'דמות פיקטיבית של "כל אישה"', הארץ, 10.11.1992.

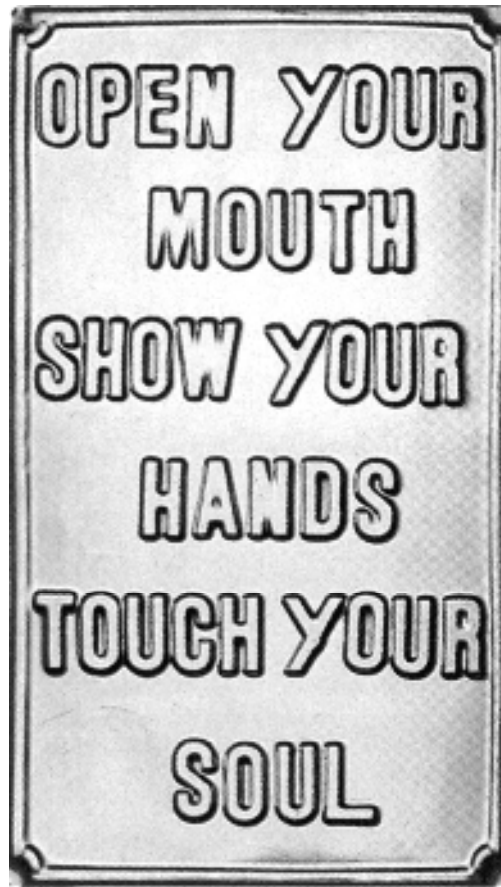
בקלות לייחס למהלך חוץ-ישראלי מבלי להתעכב על תופעה שקרמה עור וגידים באמנות המקומית.

מהלך זה התגלם ביתר שאת בתגובות הביקורת על התערוכה 'מטא-סקס 94: זהות, גוף ומיניות'⁵⁴, שאצרו תמי כץ-פרימן ותמר אלאור במשכן לאמנות בעין חרוד, ואשר הוצגה בקיץ-סתיו 1994 (ראו תמונות 7, 8, 9). בשונה מהתערוכה 'הנוכחות הנשית' 13 יוצרות ושני יוצרים צעירים הציגו עבודות חדשות, ברובן, שנוצרו עבור ו/או הותאמו לחללי המוזיאון. במיוחד בלט השימוש באמצעי מדיה שונים: עבודות וידאו, מיצבים וצילום. גלית אילת ומקס פרידמן הקימו מיצב בצריף 'האלה שבחצר'; ענת בצר שפירא הציגה ציורים ש'התכתבו' באורח משובש עם אבות הציור הישראלי כאריה ארוך ורפי לביא; טירנית ברזילי הציגה צילומי קבוצות בפעילות טקסית חסרת פשר; ניר הוד הביא את סדרת החיילות – שמן על בד על פי צילום, שעסקו בהתחפשות וחילופי זהות; איילת השחר-כהן הציגה 22 צילומים כנגד 22 קלפי הטארות, ונגעה בשאלות של גורל ובחירה מינית; מרים כבסה הציבה בחלל הגלריה העליונה את הפר בעל שני ראשים שהוצג בדרך קבע בבית שטורמן (בעין חרוד), ויצרה שיח על מוטציות וזהות; מרילו לוי הציגה ציורים מסדרת קרש חיתוך, שבהם היו דימויים בנליים כגון קרס החזייה; הילה לולו-לין הציגה מיצב ועבודות וידאו שהעלו שאלות על הגוף והשליטה, הגוף הקולט והפולט; אריאן ליטמן-כהן העמידה מיצבים שעסקו בכלוך ובסטריליות, ועבודת פאול; מיכל שמיר עשתה עבודת שילוט שכללה גם שלטים במוסדות אמנות בתל-אביב; מאירה שמש העמידה שלושה מיצבים שטיפלו בחפצי הבית; ענת צחור הציגה עבודת וידאו שעסקה בגוף הנשי ובהפרשות; תמרה מסל הציגה צילום מהגב וגנית מיזליץ-כסיף בנתה מיצב חדר על אחד החלונות במשכן.

'התבוננות בעולמם של אמנים צעירים מגלה דור שהפנים את תוצאות המאבק המיני של שנות השישים והשבעים. [...] ישנה הכרה בכך שהג'נדר (המגדר) אכן רלוונטי ליצירה', כתבה תמי כץ-פרימן בהקדמה לקטלוג.⁵⁵ לא הייתה זו נימה אפולוגטית ביחס לתכני היצירות ולנושאים המשותף. נהפוך הוא, מטרתה המוצהרת הייתה להציב מקבץ אמנים ושלל אפשרויות מגוונות ושונות העוסקות במיניות ובוזהות, כפי שהן עוסקות בתפקידי המינים, אופציות של טרנס-מיניות ושל האחרות בכלל. הקוהרנטיות הפנימית של התערוכה נבנתה על דרך ההתחבטות, ההתגרות והאירוניה בעיסוק ציני, בוטה וחצוף. התערוכה 'מטא-סקס' 94' ביקשה לסמן, להצביע על מגמה שהלכה והבשילה באמנות הישראלית בת הזמן מבלי להישמע לאיזשהו מניפסט רדיקלי. 'אין כאן פמיניזם

54 תמי כץ-פרימן ותמר אלאור, מטא-סקס 94: זהות, גוף ומיניות (קטלוג), המשכן לאמנות עין חרוד 1994.

55 שם, עמ' 5.



תמונה 9: מיכל שמיר, 'עבודות שילוט', 1994, מיצב (פרט), פח, בתוך: תמי כץ-פרימן ותמר אלור, מטא-סקס 94: זהות, גוף ומיניות

לוחם ולא נס המרד, [...] ובכל זאת יש מידה לא מבוטלת של פרובוקציה,⁵⁶ נכתב בקטלוג. כץ-פריימן ובר-אור לא נמנעו מלהשוות בין תערוכתן בעין חרוד לתערוכה 'הנוכחות הנשית'. במסגרת השוואה זו כינו את ההתייחסות של ביקורת האמנות ל'הנוכחות הנשית' כשיח-ההכחשה, שיח שלדעתן לא היה זר לחלוטין לתערוכה עצמה. הן לא רצו שגורלה של 'מטא-סקס 94' יהיה זהה.

בל נטעה, הרושם היה ש'מטא-סקס 94' היא תערוכה כאוטית בתפיסתה ובהעמדתה האוצרותית, בעקבות הפן הצעיר והניסיוני של חלק מהעבודות ואופן הצבתן. אולם הייתה זו תערוכה מעוגנת היטב בתיאוריה ביקורתית. בעוד התערוכה 'הנוכחות הנשית'

הושתתה על השיח הפסיכואנליטי (ראו מסה על לאקאן מאת ליכטנברג-אטינגר)⁵⁷ ועל הבחנותיו ביחס למהות נשית (מכאן גם שיח ההכחשה וההעדר),⁵⁸ התערוכה בעין חרוד ביקשה להתקיים בהקשר של ביקורת התרבות.⁵⁹ שיתופה של תמר אלמור, אנתרופולוגית בהשכלתה ובעיסוקיה האקדמיים, באוצרות וכן כתיבתה הפרשנית העמידו את המגדר כקטגוריה חברתית ובכך העניקו לתערוכה אופק רחב.

'מטא-סקס 94' הרחיקה לכת גם בפרקטיקות ההפצה וביצירת הנוכחות במרחב הציבורי. בעוד התערוכה ב-1990 נערכה בתמיכת העיתון 'לאשה', וזכתה על כך בהרמות גבה לא מעטות, התערוכה בעין חרוד התקיימה בחסות ירחון הנשים את והחברה המסחרית 'גולף', ותוך שימוש ב'ח'צנות' שתוארה כ'אגרסיבית', כלומר לא-נשית.

שדה הביקורת הגיב לכאורה על התערוכה באחידות לא 'מפרגנת', אך לאמיתו של דבר הייתה קשת של תגובות. שלושה מוקדים חזרו ועלו ברוב הכתבות והמאמרים: אופיה התקשורתית המופגן של התערוכה; סוגיית עיתויה; הזיקה בין התערוכה לתיאוריה מזה ובינה לשיח הציבורי מזה.⁶⁰

סמדר שפי בהארץ לא חרגה מהרוח הכללית. היא כינתה את התערוכה מחד גיסא 'בינונית' ו'משעממת', ומאידך גיסא 'בוטה' ו'צעקנית'. כמו עמיתיה היא הדגישה את ההתכתבות של תערוכה זו עם תערוכות אחרות בחוץ לארץ, וכמוהם הדגישה את יסוד הפיגור ביחס ל'שם', למרכז התקני. הביקורת על התערוכה התרכזה בהשוואה (החוזרת ונשנית ככלל בכתיבה על אמנות בישראל) לשיח פמיניסטי בחוץ לארץ, ועל כן נתפסה כמציגה משהו שכבר התיישן מעבר לים, משהו המפגר אחר ההתרחשות האמיתית. 'באיחור נמרץ של 20 שנה',⁶¹ הייתה הכותרת לכתבה שבה פעם נוספת בלט הניתוק מכל הקשר מקומי היסטורי-תרבותי. בדיוק בנקודה שהתערוכה ניסתה ליצור את המעבר בין 'האוניברסלי' ו'בינארי' למעורב מקומי, לדבר על למה יש לשיח המגדרי

57 ברכה ליכטנברג-אטינגר, 'האישה אינה קיימת ואינה מסמלת כלום: עיון בתורתו של ז'אק לאקאן', בתוך: אלן גינתון, הנוכחות הנשית, עמ' 30-46.

58 לפי לאקאן הפאלוס הוא המסמן של איווי, מסמן ההתענגות. על כן, בהעדר פאלוס האישה היא בחזקת חסר-העדר. ראו, דילן אוונס, מילון מבואי לפסיכואנליזה לאקאניאנית, תרגום דבי איילון, תל-אביב 2005.

59 ביקורת התרבות היא תחום אקדמי צעיר יחסית, שנולד מתוך ראייה רחבה של התרבות, לא רק כאוסף תוצרים של חברה נתונה אלא מערכת. ביקורת התרבות רואה הן ביצירות והן בתנאי הייצור החברתיים-התרבותיים שלה חלק בלתי נפרד מהבחינה האמנותית. צירופה של אנתרופולוגית נראה כמעט כמתבקש בשלב זה של הרחבת השיח המגדרי באמנות.

60 נעמי סימן טוב, 'נשים מודל 94', העיר, 3.6.1994; חיים לוסקי, 'כמו מיילפרטורפ', ידיעות האחרונות, 10.6.1994; רותי דירקטור, 'עליונות המבט הגברי', מעריב, ספרות ואמנות, 1.4.1994; חיים מאור, 'צדיק במיטתו יחיה', על המשמר, 17.6.1994; רלי אזולאי, [אין שם מאמר], סטודיו, חוב' 54 (יוני-יולי 1994), עמ' 30.

61 סמדר שפי, 'באיחור נמרץ של עשרים שנה', הארץ, 27.6.1994.

'יותר מאשר ניחוח מקומי כחלק מהבניית הישראליות', כדברי תמר אלאור, נעצרה הביקורת והחזירה את הדיון לשאלה 'כמה אנו מפגרות מאחיותינו באמריקה',⁶² מבלי להתעכב ולדון מדוע התקבלו רפרטוארים מסוימים באיחור של עשרים שנה ומה נעשה כאן בציר הבניית הזהות החברתית-מינית. הרי מה שנעשה כאן במושגים של 'בניית אדם חדש' במהלך השנים, בדור של הורי האמנים המציגים ובדורם-הם, יש לו נגיעה במרחב הציבורי כמו במרחב הפרטי, למשל בשאלות של גוף והיגיינה מינית; בשאלות של שליטה וכיבוש; בשאלות של צבא והבניית הזהות המינית; בשאלות של אסור ומותר כאן, בחברה ששפתה מְכַנָּה את ההבדל בין המינים 'כטבעי ומובן מאליו' ומסמיכה אותו למסורת לשונית, תרבותית ודתית עתיקת יומין.⁶³

מי שנאחז בביקורת א-היסטורית גורם לכך שהבעיה שאותה ביקש לתקוף נשארת כפי שהייתה, טענה אריאלה אזולאי.⁶⁴ ההיצמדות לביקורת האובייקטיבים, הדרך התיאורית וההימנעות מביקורת טקסטואלית השאירה את הג'נדר – שהפך בינתיים למגדר – 'עמוק בקטלוג', כדבריה של שפי עצמה על התערוכה, ועמוק עד בלתי נראה בכתבתה. בכך היא בלמה את הענקת המשמעות ליצירות בכלים מגדריים, כי פרספקטיבה מגדרית היא קודם כול בחינה תרבותית-ביקורתית שבלעדיה נקראות היצירות על דרך הפשט בלבד. אכן, אפשר לומר ש'בכניסה לפרד'ס' הייתה גלומה גישה שלימים תקרא 'פרשנות ביקורתית'.

ביקורת האמנות המעוגנת בשיח המגדרי לא אמורה להיות 'מקבלת ומסבירה פנים' לכל יצירה בינונית ומטה העוסקת במיניות, מתוך אותה ברית בלתי קדושה של לוחמנות פמיניסטית. מהלך כזה הוא היפוכו של שיח מגדרי, ובעצם יש בו שכפול החשיבה הבינארית והתגייסות להסברתה, בבחינת כל מה שנשים עושות טוב, וכל מה שגברים לא... זה לא ייצור של שפה חדשה, אלא 'אותה' גברת בשינוי אדרת' במהופך. אבל אין להתעלם מכך שהכרעות אסתטיות, ובעיקר שאלות של 'טעם אישי', נגועות בהבניות חברתיות וגם אותן יש לפענח כדי שישמשו את המבקר/ת בבירור עמדותיו/ה בשיח.

בהקשר זה יש לחזור ולבחון כיצד המבקרים והמבקרות תלויים הן בהבניה חברתית והן במיקומם בשדה השיח, ובכך יוצרים מעין מטא-שיח. כמו בזמן התערוכה 'הנוכחות הנשית', התקיים גם הפעם מעל דפי הארץ מעין רב שיח, שהדגיש את ההבדל בין עמדה כמיקום יחסי לבין נקיטת עמדה: במקרה או לא, ככל שעמדותיה של שפי נראו מקדמות את השיח המגדרי, הופיעו לצדן 'איזונים' גבריים. אליק מישורי פרסם בהארץ כתבה

62 ש.ם.

63 בתערוכה הוצגו, למשל, עבודות שתיארו 'השתנה' נשית גלויה בדומה ל'קשת' הגברית (ענת צחור), החיילות של ניר הוד, שבה הופיע האמן מחופש לחיילת ובכך שיבש את ההבדל תוך הדגשת האירוניה שבשוויוניות, וכן עבודתה של איילת השחר, השליטה, שנגעה בכוח ומרחב.

64 אזולאי, סטודיו, חוב' 54 (יוני-יולי 1994), עמ' 30.

השוללת את התערוכה מכול וכול: 'הכל שטחי, סנסציוני, קלישאי [...] עיסוק בקאקי-פיפי משעמם [...]. כדאי היה להמליץ לפני האמניות לתעד בוידאו משהו כמו תהליך של כריתת-שד', הציע מישורי תוך שהוא נוקט בעמדה שהשיח הפמיניסטי המוקדם היה מכנה 'עליונות גברית'. מישורי טען שלא רק ש'אבוי לו לטיפול האמנותי בעניינים רציניים כשהוא נופל לידיים צעירות', אלא שבתערוכה זו, בדומה לתערוכות אחרות שיש בהן ביסוס תיאורטי חוץ-אמנותי עודף, מסתבר ש'הכשל בין המחקר לאוצרות' הוא בלתי נמנע. בכך הוא הצטרף להתקפות הביקורת מראשית שנות התשעים – עת הוצגה התערוכה 'הנוכחות הנשית' – על הפרשנות הפסיכואנליטית באמנות.⁶⁵

1. סיכום

בחנית מקומה של הביקורת ותפקידה בשדה האמנות בשלבים המעצבים של השיח המגדרי מראה שלמרות אימוץ טרמינולוגיה מגדרית ורב-קוליות הייתה על העליונה ידם של מגמות השימור של תפקיד המבקר (וכן המבקר) כמתווך בלבד. נוכחות הדוברות הלכה והתרחבה, אך הקול וה'שפה משלה' עדיין היו כלואים בדיכטומיות המסורתיות.

בעיתון הארץ התקיימה דינמיקה ייחודית שהייתה קשורה במתח שבין עמדות של בעלי כוח ועמדות של המבקשות אותו. שאלת הקול חידדה את העובדה שהשיח המגדרי גודש את הדיון הפמיניסטי הכללי והאמנותי, ומבשריו בביקורת האמנות, כגון לוי או גלדמן, אמנם כתבו בהארץ אך לא במעמד של מבקרי אמנות קבועים אלא כבעלי דעה, קול. לעומתם, המבקר/ת נתפסו ככרוניקאים. השיח המגדרי היה עשוי לתרום 'לחריש עמוק אינטלקטואלי ותודעתי',⁶⁶ כפי שביקשו מנור ומאור, אך הוא לא הצליח לעשות זאת ולהדביק את קצב השינויים בנושא זה בשדה האמנות. בעיתון הארץ תפקיד המבקר המשיך בעיקרו להיות של מציג ומתאר את הקיים או דגם מייצג מתוכו. לא המבקר כנושא הדגל, המוביל, אלא כ'מאסף'. גם המבקרות לא חרגו מתפקידן כמתווכות בין הקהל והיצירה, ולא קידמו את שיח המגדרי באמנות. על ידי כך חזרו על הידוע, לא יצרו קול ואף לא המציאו רפרטואר.

ההבדל בין המינים והפוטנציאל הביקורתי שבו לא מומש ונדמה שהוא נבלם על ידי מנגנון האיזונים. עם זאת, הדינמיקה של שינוי/שימור לא פסקה. לתהליך זה תרמו התארגנות אחרת של שדה הביקורת בחוץ והצטרפותן של דוברות המבקשות לתפוס עמדה במערכת העיתון והנדרשות לנקוט עמדה. אכן השינוי הגיע להארץ עם סגירת חלק מהמקומונים ושניים מהעיתונים הוותיקים (על המשמר ודבר), כשבמקביל המבקרות, שהחלו את כתיבתן הביקורתית בראשית שנות התשעים, ביצרו את עמדתן

65 אליק מישורי, 'שלושים ומשהו או סקסולוגיה להמונים', הארץ, 10.6.1994.

66 'דבר המערכת', סטודיו, חוב' 9 (מארס 1990), עמ' 3.

ומעמדת כוח זו אימצו את השיח המגדרי בקול ברור. אך אז הוא היה כבר מבוסס
בביקורת האמנות ומחוצה לה.
ואם נשאל פעם נוספת, 'איפה הייתן ומה עשיתן'? קרוב לוודאי שהתשובה תהיה:
עשינו הפיכות קטנות.

