

אמהות ולאומיות: קולן של נשים אמניות בשיח השכול וההנצחה

יעל גילעת

א. הקדמה

מאמרה של שרה מצר, 'קולן השותק של אמהות לחיילים קרביים', נפתח במשפט 'להיות אמא לחייל קרבי זה להיות בפרדוקס'.¹ משפט זה מלווה את מאמרי העוקב אחר יצירותיהן של נשים אמניות שנטלו על עצמן לעסוק בשכול פוטנציאלי ובחרדה, תוך הבעת התנגדותן להיכלל באורח פסיבי ואוטומטי במעגל הצבאיות. אמביוולנטיות זו נוכחת ברוב הדיונים על אמהות בשיח הלאומיות כמו גם על האמהות כעמדה בזירה הציבורית.²

נשים אמניות אלה פועלות בקישור מורכב של היבטים שונים בזהותן. חלקן יצרו עבודות עקב גיוס הבנים לצבא, אחרות – מתוך עמדות פוליטיות פמיניסטיות ואנטי-מיליטריסטיות. סירובן של הראשונות למלא תפקיד של אמהות לחיילים 'ככובסות ושותקות', כגון בעבודתה של שושן ברוש-וייץ (תמונה 1), היה חתרני ביחס למצופה מהן. במקרה של יהודית מצקל, שעסקה בכמה סדרות של עבודות בנושא (תמונה 2), הקישור בין עמדות פמיניסטיות ל'אמהות בקונפליקט' מייצר קורפוס עבודה שנע בין הקצוות ומציע ריבוי של עמדות ומיצובים, מאמפטיה ועד למחאה גלויה, מהתמקדות בגופה כאישה-אם ועד למבטה נוכח נוף השכול בבתי הקברות. בחרתי לדרון בנשים אמניות שלא חוו שכול בנסיבות צבאיות. חיפשתי להרחיב את הדיון במה שאפשר לכנות קולן המובחן של נשים ושל אמניות ב'שיח השכול' ולא ב'שיח השכולים'. בישראל קול זה החל להישמע בשנות התשעים ומצא ביטוי

1 שרה מצר, 'קולן השותק של אמהות לחיילים קרביים', בתוך: אמיליה פרוני (עורכת), **אמהות: מבט מהפסיכואנליזה וממקום אחר**, ירושלים 2009 (להלן: פרוני ועורכת), אמהות), עמ' 257.

2 ראו, Nira, Sharon Hays, *The Cultural Contradictions of Motherhood*, New Haven 1996; Yuval-Davis, *Gender and Nation*, London 1997



תמונה 1: שושן ברוש-וייץ, 'שתיקת הכובסות', 2006, טכניקה מעורבת על לוח, בתוך: www.e-mago.co.il/Editor/feminism-1129.htm

בספרות, בהגות וכיצירה הפלסטית.³ מאמר זה יבחן במשולב תיאוריה ופרקטיקות בהקשר היסטורי נתון של האמנות, ובייחוד של נשים אמניות בישראל, בעשורים האחרונים. בשנים הללו, ובייחוד אחרי מלחמת יום הכיפורים, שיח ההנצחה היה לשרדה התנצחות בין קולות שונים והעיד על שינוי עמוק ביחסים שבין הפרט לקולקטיב.⁴ לא רק על אופיים של אתרי הנצחה ועל יכולתם להכיל נרטיבים אישיים נסב הדיון, אלא הוא התרחב בשני העשורים האחרונים לעיצוב המצבות בבתי קברות הצבאיים ולמקומו של האבל הפרטי.⁵ המאמר יתמקד ביוצרות שבחרו לבטא את ההיבט האמהי שבזוהותן הן באופן ישיר על ידי הנושאים, המוטיבים והאמצעים האמנותיים של יצירותיהן, והן בעקיפין על ידי אסטרטגיות והקשרים תרבותיים שבחרו. בעבודותיהן הן מרכות לעסוק בתפקידים אמהיים ובהבנייתם ובתגובה על ניכוסם על ידי הלאומיות והצבאיות. אמניות אלה לא פעלו כקבוצה וגם לא קובצו בתערוכה או באירוע כלשהו. הן מייצגות תופעה שבאמצעותה ברצוני להאיר את סוגיית האמהות והלאומיות מזווית נוספת לאלה שנחקרו עד כה. בשונה ממחקרים אחרים המתמקדים במקומן ובתפקידן של אנדרטאות בתרבות הישראלית,⁶ בנוכחות של נשים

3 חנה נוה, **בשבי האבל: האבל בראי הספרות העברית החדשה**, תל-אביב 1993 (להלן: נוה, בשבי האבל).
 4 בראיון שקיימתי עם שלום סרי, שהיה בתקופה זו ראש האגף להנצחת החייל במשרד הביטחון, הוא תיאר בפירוט כיצד השינוי השפיע גם על ההורים השכולים במלחמות קודמות. סרי דיבר על 'קו פרשת המים' בנושא הנצחה מבחינת היחסים בין המדינה למשפחות השכולות. שלום סרי, ראיון, רמת אביב, 8.7.2010.
 5 ראו, יוסי כץ, **לב ואבן: סיפורה של המצבה הצבאית בישראל 1948-2006**, תל-אביב 2007 (להלן: כץ, לב ואבן); יעל גילעת ושושי וקסמן, 'המצבה הצבאית כמרחב של משמעויות וזהויות', **ספר תקצירים, כנס היובל 'העברית שפה חיה'**, מכללת אורנים פברואר 2010, עמ' 12.
 6 עוז אלמוג, 'אנדרטות לחללי מלחמה בישראל: ניתוח סמיוולוגי', **מגמות**, כרך לד, חוב' 2 (1991), עמ' 179-210.



תמונה 2: יהודית מצקל, תצלום (1998), 'חצאית בדרך'! שלוש שנים עם גבעתי: יהודית מצקל, צילומים, מוזיאון ארץ ישראל, תל-אביב 2000, עמ' 98

באנדרטאות אלה,⁷ או בדמות האם באמנות הישראלית,⁸ ענייני במאמר זה בהצעה לקריאה פרשנית של עבודות אמנות עכשוויות שנוצרו בידי נשים והמצביעות על מקומן הפרדוקסלי של היוצרות כאמהות במעגל הצבאיות ועל עמדותיהן כלפי שיח השכול וההנצחה. הנחתה היא שהאמניות מטרימות את הטראומה על ידי עבודה אמנותית ובכך מבקשות לבטא מעין 'בטרם הנצחה ובניגוד לה'. פרשנות זו של עמדתן מרחיבה את התובנות העולות מתפיסת הזיכרון הנגדי (counter memory) לדיון בהנצחה פרדוקסלית, הנצחה המסרבת להשלים עם מעגל האובדן וההנצחה הצבאיים. המושג 'זיכרון נגדי' התפתח מתוך עימות עם הזיכרון הקולקטיבי אשר במהותו משכיח או מדחיק זיכרון פרטי או כזה שאינו 'מתיישר' עם הזיכרון של הקבוצות ההגמוניות. הזיכרון הנגדי מערער על הלגיטימיות של הנרטיב ההיסטורי המכונן על ידי הזיכרון הקולקטיבי ומבקש ייצוג סימבולי בהיסטוריה.⁹

7 Esther Levinger, 'Women and War Memorials in Israel', *Woman's Art Journal*, Vol.15, No. 1 (1995), pp. 40-46 (להלן: לוינגר, נשים ומלחמה); יהודית (ג'ודי) באומל-שוורץ, 'הנצחת נשים', אריאל, חוב' 185 (2008) (להלן: באומל-שוורץ, הנצחת נשים), עמ' 66-79.

8 גרעון עפרת, 'דמות האם באמנות הישראלית', בתוך: פרוני (עורכת), אמהות (להלן: עפרת, דמות האם), עמ' 152.

9 מישל פוקו הדגיש את ההיבט החתרני של הזיכרון הנגדי במערך יחסי הכוח שבין הנרטיב ההיסטורי

ג'יימס יאנג, הדין בסוגיה בהקשר להנצחת השואה, מפרק בכתביו את מושג ההנצחה ודין בכישלון המובנה של סימון ההיעדר על ידי ה'יש' המונומנטלי. בהסתמך על הדיון ההולך ומתרחב במושג זה, counter memory, אני מבקשת לקרוא את העבודות האנטי-מונומנטליות של אמניות אלה כהצעה ל-counter memorial, כלומר 'הנצחת נגד'.¹⁰ ההתנגדות בעבודות אלה היא התנגדות ש'בטרם' האובדן, התנגדות אקטיבית של עשייה אמנותית, המשתמשת באסטרטגיות של הנצחה כדי לבטל את הצורך בה, סוג של פרקטיקה פטישיסטית – מגוננת מצד אחד ומחאתית מצד שני. לקריאה פרשנית זו יוקדם רקע היסטורי על מקומן של נשים ואמהות באנדרטאות הנופלים וכן בהצגת תיאוריות פמיניסטיות על אמהות ומיצובה בשיח הציבורי.

במובן מסוים הפרשנות המוצעת כאן מוצאת הד ברומן אשה בורחת מבשורה של דויד גרוסמן. הגיבורה אורה טוענת שהיא לא מ'האמהות האלו השולחות לקרב, לא מהשוללות האלה, לא מאום ג'וני ולא מבית אלפא, לא מבית השיטה ולא מכפר גלעדי ובכל זאת מסתבר לה לתימהונה, שזה בדיוק מה שהיא'.¹¹ במשפט זה ריכז גרוסמן את כל ה'אנדרטאות' התרבותיות שנגד ההצהרה המגולמת בהן מתקיימת הצעתן של האמניות העכשוויות.

ב. ממשבר בקונסנוזס הלאומי לאקטיביזם נשי: היסטוריה ותיאוריה

בשלושים השנים האחרונות אנו עדות לתהליך התפוררותה של הזהות. המהפך הפוליטי ב-1977 סימן את תחילתו של שינוי דרסטי בקונסנוזס הלאומי, שהחל להיסדק עוד קודם לכן, בעקבות מלחמת יום הכיפורים ב-1973. משבר זה העמיק בשנות השמונים עקב מלחמת לבנון הראשונה והאינתיפאדה הראשונה, וכן הודות להיעלמות מדיניות רווחה בעקבות ההפרטה והליברליזם הכלכלי של ממשלות ליכוד-עבודה. גם הסרבנות הייתה לתופעה שאימה על הסדר הקיים מתוך שורות השדרה המרכזית. המיתוסים המכוננים ובמרכזו מיתוס הצבר כזהות אחודתית ביסודה, גברית וילידית, שלה הווה ועתיד של מנצחים, ללא עבר ולא טראומות העבר, החלו קורסים.¹²

ההלם והאכזבה אחרי מחדל מלחמת יום הכיפורים טלטלו את הסדר הלאומי וחשפו את חדלונו בשמירת חייהם של האזרחים ורווחתם. כפי שמתאר אליעזר ויצטום, 'הנרטיבים הקולקטיביים שהחברה זקוקה להם כדי לבחון את זהותה, את יציבותה ואת יכולתה להגיע

ההגמוני לזה של הקבוצות הנחלשות. ראו, Michel Foucault, *Language, Counter Memory and Practice*, New York 1977, p. 209. בהקשר לדינונו, המיצוב של האמהות בזירה הציבורית המיליטריסטית הישראלית נתפס כחלש או שולי. לדיון על זיכרון נגדי ראו גם, Yael Zerubavel, *Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition*, Chicago and London 1994, p. 10. (להלן: זרובבל, שורשים משוחזרים).

10 James Young, 'Memory and Counter Memory', *Harvard Design Magazine*, Vol. 9 (1999), pp. 1-10. (להלן: יאנג, זיכרון).

11 דויד גרוסמן, *אשה בורחת מבשורה*, בני ברק 2008, עמ' 115.

12 ראו, עוז אלמוג, *הפרידה משרוליק: שינוי ערכים באליטה הישראלית*, חיפה 2004.

להישגים,¹³ עברו עריכה מחדש והיסודות המודחקים החלו להציף את התודעה הלאומית. הלגיטימציה להשתקתם של יסודות אלה נלקחה מהממסד הוותיק. 'השבר הזה התרחש גם ביחסים בין האבל הפרטי לאבל הציבורי',¹⁴ מציין ויצטום ומוסיף שלראשונה נשברה בפומבי ההתאפקות מצד ההורים השכולים והציבור. בהפגנות ובתנועות המחאה 'צעקו "דיין רוצח", סירבו לקבל את הממסד הצבאי כאמין'.¹⁵

למשבר האמון במערכת הצבאית ובחייל הישראלי יציר כפיה הייתה תהודה רחבה באמנות, בקולנוע ובספרות.¹⁶ בקולנוע החל בסוף שנות השבעים תהליך של ערעור המיליטריזם כרכיב בתרבות הישראלית הנורמטיבית, תהליך שהאמנות הפלסטית החלה בו עוד ב-1967, כדוגמת הוא הלך בשדות, פסלו של יגאל תומרקין. התהליך הלך והתעצם בשנות השמונים בעבודותיהם של דוד וקשטיין, דוד ריב, אבישי אייל ועוד.¹⁷ מכאן ואילך, כפי שטוענות חוקרות כמו נורית גרין ואלה שוחט, לא החייל הנורמטיבי אלא החרגי, הלא 'מותאם' למערכת הצבאית, אכלס את הסרטים.¹⁸ דוגמאות ספורות לכך: **צלילה חוזרת** (1982) של שמעון דותן, **חייל הלילה** (1984) של דני וולמן, **מגש הכסף** (1982) של ג'אד נאמן. הסרט **שתי אצבעות מצידון** (1986) של אלי כהן, סרט פוליטי ששיקף את התפיסה ההומניסטית-ליברלית של שנות השמונים ונהפך עם יציאתו לאחד מסמלי התקופה, הופק בידי יחידת ההסרטה של צה"ל. סיומו הסימבולי, המתאר רכב צבאי תקוע ומדשדש בכוץ הלבנוני בדרכו החוצה מלבנון, משקף את הייאוש וסימני השאלה שנותרו גם לאחר היציאה מלבנון. בין הקולות החדשים שהחלו להשמיע את תביעותיהם היה קולן האמהי (מטרנלי) של האמהות שהתמודדו עם השיח הפמיניסטי מבית ועם השיח הלאומי במרחב הציבורי.¹⁹ הביקורת הפמיניסטית בראשית דרכה תקפה את האמהות וזיהתה בה מקור חולשה הכובל נשים ומשמר ניצול ודיכוי דרך השגבת המהות האמהית, כפי שטענה סימון דה

-
- 13 אלעזר ויצטום, 'שכול והנצחה: הפנים הכפולות של המיתוס הלאומי', **נפש, אבל ושכול**, תל-אביב 2004 (להלן: ויצטום, **נפש, אבל ושכול**), עמ' 115.
- 14 שם, עמ' 120.
- 15 שם, עמ' 121.
- 16 ראו, ארו כהן, **מיליטריזם או אנטי-מיליטריזם: סרטי צבא ומלחמה בקולנוע הישראלי בשנות השמונים והתשעים**, עבודת גמר לתואר שני, אוניברסיטת תל-אביב 1997.
- 17 ראו, אילנה טננבאום (עורכת), **צ'ק-פוסט: שנות השמונים באמנות בישראל**, מוזיאון חיפה לאמנות, חיפה 2008.
- 18 ראו, נורית גרין, **סיפור המסרטים: סיפורת ישראלית ועיבודיה לקולנוע**, תל-אביב 1993; אלה שוחט, **הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה**, תל-אביב 1991.
- 19 יעל זרובבל, למשל, מציגה את ההשתלשלות הדיאכרונית של הייצוגים התרבותיים בשדות שונים בנושא הקרבה פטריוטית המשליכים על אופני ההתייחסות לשכול, זיכרון והנצחה, ובין היתר עומדת על השינויים בעשורים האחרונים בתפיסת מוטיב העקידה בקרב סופרים ועל כניסתו של אקטיביזם נשים לשיח השכול. יעל זרובבל, 'קרב, הקרבה, קורבן: תמורות באידיאולוגיית הקרבה הפטריוטית', בתוך: אבנר בן-עמוס ודניאל בר-טל (עורכים), **פטריויזם: אוהבים אותך מולדת**, תל-אביב 2004 (להלן: זרובבל, **קרב**), עמ' 61-98.

בובואר.²⁰ ההפרדה בין מין למגדר העמידה את האמהות בצל ההתנגדות לדיכוי חברתי של הנשים על בסיס ביולוגי. לא מעט נשים פמיניסטיות סירבו לתפקידן כ'אתר של ילודה ורבייה', הן במישור המשכיות המשפחה והן כ'רחם האומה'. לקראת סוף שנות השמונים, השיח הפמיניסטי ש'התאזרח' בישראל בשמו המפורש רק בשנות השבעים, החל לזמן דרכי פעולה חדשות, ולמרות ההבדלים בין קבוצות שונות תפסו כל הפעולות הפמיניסטיות את הנשים עצמן ואת זכויות הפרט שלהן כמרכז המאבק, כולל זכויותיהן כאמהות.²¹

שאלת האמהות בחשיבה הפמיניסטית אינו נושא מוסכם, לא בפמיניזם המוקדם, לא בגל השלישי של הפמיניזם (שנות התשעים של המאה העשרים) וגם לא בתפיסות הפוסט-מודרניות ובתוכן הפוסט-פמיניזם. ב-1990 פרסמה ג'ודית באטלר את 'Gender Trouble', מסה המתייחסת בעיקר להגות הקונטיננטלית. היא טענה נגד המהותנות (essentialism) של התפיסה הפמיניסטית המוקדמת, המקדמת את הסובייקט הנשי כאוניברסלי תוך בלבול בין הפוליטיקה של הזהות הנשית לייצוגה. באטלר טענה כי הפמיניזם עשה טעות חמורה בניסיון להגדיר את הנשים כקבוצה אחת. בכך הנציח את הבינאריות (נשים-גברים) ונחסם הסיכוי לתפיסה ביקורתית של המגדר.²² יתר על כן, היא התנגדה לקריאתן של הוגות כגון לוס איריגרי (Yrigaray) והלן סיקסו (Cixous) ל'כתיבה נשית', בטענה שיש בכך חיזוק לתפיסה המהותנית הרואה זיקה 'טבעית' בין מין למגדר.²³ באטלר מתחה ביקורת גם על תפיסתה של ז'וליה קריסטבה על תפקידו של הגוף האמהי כסוכן הראשוני בכלכלת הליבידו ובייצור סימבולי (השפה) כריאקציה אליו.²⁴ היא דחתה את הטענה שהגוף האמהי אליבא דקריסטבה הוא אתר קדם-תרבותי (A Priori), מקור להשתמעויות סמיוטיות של השפה כגון

- 20 סימון דה בובואר, המין השני, תל-אביב 2001 [1949].
- 21 חנה ספרן, הקשר האמריקני: השפעתו של הפמיניזם האמריקני על התנועה לזכות הבחירה לנשים בישוב היהודי ועל התנועה לשוויון הנשים בישראל, חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת חיפה 2001.
- 22 Judith Butler, *El genero en disputa, El feminismo y la subversion de la identidad*, Universidad Nacional Autonoma, Mexico 2001 [1990], pp. 34-35. באטלר בחנה מחדש את הפילוסופיה והפסיכואנליזה הקונטיננטלית הפוסט-סטרוקטורליסטית והפוסט-מודרנית, המזוהה עם הוגים כגון פוקו, לאקאן, קריסטבה ועוד, כמשמרת גם על דרך ההתנגדות את הפאלו-צנטריזם. ראו, עמליה זיו, 'צרות של מגדר: ג'ודי באטלר' (להלן: זיו, צרות של מגדר), בתוך: תמר אלאור, אורלי לובין, חנה נוה וניצה ינאי (עורכות), דרכים לחשיבה פמיניסטית: מבוא ללימודי מגדר, תל-אביב 2007 (להלן: אלאור ואחרות [עורכות], דרכים), עמ' 619-663.
- 23 על סוגיית הכתיבה והשפה הנשית ראו, יעל גילעת, "איפה הייתן ומה עשיתן": השיח המגדרי באמנות וביקורת האמנות בראשית שנות התשעים, ישראל, חוב' 9 (2006) (להלן: גילעת, איפה הייתן), עמ' 195-221.
- 24 Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York [1977], p. 135. קריסטבה התמודדה עם תפיסתו של לאקאן, המזהה את הנשי עם ההיעדר. בהקשר לדיון כאן יש לציין שקריסטבה טוענת נגד העמדתו של הפלוס כמחולל את הסימבולי לברו (שפת האב, בלשוננו של לאקאן). היא רואה הן את השפה (הסימבולי) והן את משמעויותיה (הסמיוטי) כתולדה של הרחף האמהי – ולא רק של האם, אלא גם של התינוק כנגדה.



תמונה 3: יהודית מצקל, תצלומים מתוך הסדרה 'אמא של חייל', 1995–1998, יהודית מצקל, אמא של חייל, מוזיאון יאנקו־דאדא, עין הוד 1998

אינטונציה, מצלול, מקצב ועוד. קריסטבה דנה בשפה, בקול, ברקמת הקול ובמחוות הקול בהקשרם הגופני. הגוף כ'גרעין הקול'²⁵, הוא מוטיב חוזר באמצעות דימויים שונים (בטן, גיגית, כוורת ריקה, ועוד) אצל אמניות כגון יהודית מצקל (תמונה 3), דרורה דומיני (תמונה 4) ואריאן ליטמן־כהן (תמונה 5). קריסטבה סבורה כי הגוף האמהי הוא המחולל של הניב הפואטי אצל נשים יוצרות כמקור יצירה סובלימטיבי, הקשור לתהליכי פרידה של התינוקת מהאם, כמעין עיבוד של האבל על אובדנו של גוף האם והתקתו למישור יצירתי.²⁶ בעוד קריסטבה, פסיכואנליטיקנית בהכשרתה, דנה באם ובגופה ובזיקות בין גוף, נפש ותרבות ובתוך כך באמהות, באטלר הפילוסופית דוחה את הגישות העלולות לייצר זיקות היררכיות בין הביולוגי לתרבותי ורואה במגדר סוג של פרפורמטיביות (ביצוע), של מיצוב אופרטיבי. 'לגוף אין מעמד אונטולוגי בנפרד מהפעולות השונות המכוונות את ממשותו'.²⁷ אם כן, לא רק שלא תיתכן חשיבה אמהית/קול אמהי, אלא שהם בגדר בדיון. אבל האמהות לא ירדה עם באטלר מסדר היום הפמיניסטי וגם לא מהפסיכואנליטי. המשגת האם כסובייקט

25 ראו, רולאן בארת, גרעין הקול: ראיונות 1962–1980, תל־אביב 2007.

26 לפי קריסטבה בשלב זה נוצרת דיפרנציאציה בין המינים בתהליך הבניית הזהות המגדרית ההטרנסקסואלית בהקשר לגילוי עריות הבראשית־הקדם מילולי. נשים יכולות להצליח בתהליך זה בלי ליפול למלנכוליה פתולוגית (היצמדות לאם ומשיכה ארוטית אליה) בפנייתן ליצירה אמנותית וחושית, המתיקה את העולם הסמיטי מתחום האם לתחום היצירה. הדיון באבל ובמלנכוליה מופיע בהרחבה בספרה שמש שחורה והוא עשוי לשמש בסיס להבנת הרחף של אמניות להטרים את הטראומת אובדן הבן כרי 'להחזיק' את הבן־החייל חי במישור הסימבולי ולמנוע את קריסתן למלנכוליה. ראו, ז'וליה קריסטבה, שמש שחורה: דיכאון ומלנכוליה, תל־אביב 2006 [1987].

27 זיו, צרות של מגדר, עמ' 639.

היא פרי החשיבה הפסיכואנליטית העכשווית בעוד אצל פרויד האם נתפסת כאובייקט, כאם המספקת את צרכיו של ילדה.²⁸ במקביל לבאטלר ולקריסטבה ובשונה מהן, במישור שחיבר בין תיאוריה לפרקסיס התפתחו מודלים תיאורטיים אחרים בשרה הפמיניסטי באמריקה, שאתגרו בדרך נוספת את החשיבה הפמיניסטית והציעו מושגים תיאורטיים חדשים: עבודת האמהות, הורות אמהית וחשיבה אמהית.²⁹ עבודת האמהות הופרדה מהשיח המהותני ואט אט עלו שאלות על האם כסובייקט, ועל האמהות כמיצוב חברתי וכחוויה. ההכרה במורכבות החוויה הבינ־סובייקטיבית הכרוכה בעבודת האמהות אפשרה לראות את האמביוולנטיות המובנית, השילוש



תמונה 4: דרורה דומיני, 'איגית כחולה', 1990, עץ, זכוכית, אלומיניום, בטון, 40 x 40 x 90 ס"מ

הפנימי – אם־לד־מרחב שביניהם – שמביא אמהות להכיל בתוכן את האחר, להכיל משיכה ורדייה, קירבה ונפרדות.³⁰

בעקבות זאת נבחנו מחדש המושגים 'אמהות' ו'אמהיות'. פרוני מציינת כי בעוד 'האמהות מתארת את היות האישה אם ואת היחס בינה לבין ילדיה מבחינה ביולוגית, רגשית ופיזיולוגית, האמהיות היא עמדה רגשית כלפי הזולת. ללא כל קשר הכרחי לאמהות הביולוגית'.³¹ בהקשר זה מציינת שרה רוזיק ארבעה מאפיינים של חשיבה אמהית: דאגה לקיום הפיזי של הילדים (preservation); טיפוח אישיות – צמיחה (growing-improvement); דאגה להתקבלות חברתית (acceptability); הקשבה ואהבה (attentive love).³² גם קרול גיליגן התייחסה לשיפוט הנשי־אמהי כקטגוריה נפרדת מזה הגברי. לדירה השיפוט המוסרי של נשים מבוסס על תפיסה של אחריות להפחתת מצוקות העולם, על אכפתיות לזולת, לצרכיו ועל מגע אישי. גישה אתית כלפי חיי הפרט בלי פלישה, דיכוי או שליטה על מישהו אחר.³³ אפשר לומר שבשנות התשעים החלה להתפתח בעולם המערבי תפיסה שדיברה על

28 ראו מחקרה המקיף של ענת פלגי־הקר, מאי־מהות לאימהות, תל־אביב 2003. לאחרונה יצא לאור ספרה של אמיליה פרוני, המסכם קבוצת דיון ולימוד במכון ון ליר בנושא. ראו, פרוני, 'מבוא', בתוך: הנ"ל (עורכת), אמהות (להלן: פרוני, מבוא).

29 אריאלה פרידמן, 'אימהות בראי התיאוריה', בתוך: אלאור ואחרות (עורכות), דרכים, עמ' 189–243.

30 ראו, Jessica Benjamin, *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism and the Problem of, Domination*, New York 1988

31 שם, עמ' 9.

32 Sara Ruddick, *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace*, Boston 1989

33 Carol Gilligan, *In a Different Voice*, Cambridge, MA 1982. הוגות נוספות הרחיבו את הדיון לשאלות של אמהות ומיליטריזם וייחסו לאמהות מהות אנטי־מיליטריסטית. ראו, למשל, Betty



תמונה 5: אריאן ליטמן-כהן, בתולת ישראל ובנותיה, 1994, פרט מתוך מיצב בבית האמנים בירושלים, 1995. כוורות ותאורה אינפרר-אדום וחוטי חשמל, 30 x 41 x 56 ס"מ כל אחת

הזיקה בין עבודת האמהות לשלום: עבודת האמהות מובילה לאיראליים של אנטי-אלימות יחד עם מודעות פמיניסטית אנטי-מימסדית. כך מתחברות מחאה נגד אמהות דכאנית עם פעולה אנטי-מיליטריסטית.³⁴ ברוח זו התפתחה גם בישראל בשנות התשעים כתיבה חדשה תיאורטית וספרותית בשאלות של מגדר ולאומיות, של מגדר וצבא. בולטים בהם ספריהן של יהודית הנדל, הר הטועים, אורלי קסטל-בלום, דולי סיטי, ובתיה גור, אבן תחת אבן.³⁵ אז וגם כיום המצב בישראל, כמו בחברות אחרות במערב, משמר עדיין את 'תקרת הזכוכית'. למרות השינויים בחקיקה בנושא זכויות הנשים, הגדרתן בראש ובראשונה כ'רחם האומה', כפי שנאמר בסרט הדוקומנטרי סקס ישראלי,³⁶ אינה נעלמת מהשיח הציבורי. מתוך ערעור על ההגדרה הזו החל בשנות התשעים להישמע הקול הנשי והאמהי. פעילותם של ארגונים כגון מחסום watch, נשים בשחור, ארבע אמהות, קואליציית נשים למען השלום, אמהות נגד שתיקה, שובי, זוכרות ועוד, ביקשו להנכיח (מעבר לעמדות הפוליטיות השונות של הארגונים השונים) עמדות שונות בשאלות של צבא וביטחון, שמבטאות מתוך מיצוב נשי-אמהי.³⁷ כחלק מתהליכים אלה אשר התרחשו בשיח הפמיניסטי, הפוליטי-תרבותי והאמנותי, הלכו והתרכבו גם ייצוגי אמהות חדשים בשדות התרבות השונים בהקשר לשיח השכול ולסדר הלאומי בכלל.

Reardon, *Women and Peace: Feministic Visions of Global Security*, New York 1993
 34 ראו, חגית גור ורלה מזלי, 'גבר ואשה, מלחמה ושלום', פנים, גיליון 17 (2001), www.itu.org.il/, Index.asp?ArticleID=1217&CategoryID=503&Page=1. נדלה לאחרונה ב-30.5.2011.
 35 מבחינה תיאורטית, החל בשנות התשעים ניכרת המגמה של לימוד, מחקר ופרסום בנושאי מגדר ולאומיות. אציין רק שני ספרים המכילים מאמרים הנוגעים ישירות לדיוננו: Yael Azmon and Dafna Israeli, *Women in Israel: Studies in Israel Society*, New Brunswick 1993 (עורכת), *התשמע קולי? ייצוגים של נשים בתרבות הישראלית*, ירושלים 2002.
 36 אורנה בן דרור (בימוי), סקס ישראלי (סרט), 2006.
 37 אמירה לגבלום, 'מסרבות להיות אויבות פמיניסטיות במלחמה הגדולה', נגה, חוב' 41, 2003, ללא ציון עמוד.

ג. המקום הנשי באנדרטאות הנופלים

אמהות ונשים זכו לייצוג באמנות הישראלית בהקשרים של לאומיות, הן באנדרטאות להנצחת זכר הנופלים (אמנות במרחב הציבורי) והן ביצירות אמנות אישיות, שנוצרו ללא נסיבות הזמנה ציבוריות. ייצוגים אלה הסתמכו על מיתוסים תנ"כיים ועל דימויים שהובאו מהלאומיות האירופית. כמו כן, אם כי במידה פחותה, הם הוצגו גם בהקשר לאירועים היסטוריים נקודתיים.

בשנות התשעים עסקו המחקר ההיסטורי וחקר התרבות והאמנות בישראל בשאלת המיתוסים המכוננים תוך חשיפת מנגנוני הכלה והדרה של זהויות שונות בנרטיב הלאומי, ובהן המגדריות.³⁸ האנדרטאות לנופלים נתפסו כמייצגות את שיח השכול והזיכרון בתרבות החזותית הצינונית-לאומית ולכן – את השיח ההגמוני.³⁹ נוכחותן הדלה של נשים, הן כדימוי והן כיוצרות אנדרטאות, הוסברה על רקע מקומן בסדר הלאומי, והרטוריקה השוויונית של אבות הצינונות החלוצים הייתה אחד מהמיתוסים שזכו לבחינה מחודשת.⁴⁰ אכן, לעתים רחוקות נשים היו לוחמות בשדה הקרב, להוציא מלחמת תש"ח, ורובן שימשו בתפקידי עזר. דמות הלוחמת זכתה לייצוג מועט ונעלמה אחרי 1955.⁴¹

השפעה ניכרת על מעמדן של נשים בשיח הזיכרון בישראל הייתה, כאמור, לייצוגים שהיו מקובלים בשיח הלאומי האירופי. האישה זוהתה בראש ובראשונה כאם האומה, תוך ניכוס הנשיות המטרנלית-אמהית לסדר הסימבולי הלאומי. המסורת האירופית העמידה דמויות נשים אלגוריות, ובראשן אלגוריית האומה ואלגוריית הניצחון. כחלק מהמערך האלגורי או בנפרד ממנו הופיעה גם 'האם האבלה', האישה המקוננת, כמייצגת את מחיר

38 ראו, למשל, זרובבל, שורשים משוחזרים; חנה נוה, 'על האובדן, על השכול ועל האבל בהווה הישראלית', אלפיים, קובץ 16 (1998) (להלן: נוה, על האובדן), עמ' 85-120; מעוז עזריהו, פולחני מדינה: חגיגות העצמאות והנצחת הנופלים בישראל, 1948-1956, קריית שדה-בוקר 1995.

39 אילנה שמיר (עורכת), גלעד: אנדרטאות לנופלים במערכות ישראל, תל-אביב 1989; אסתר לוינגר, אנדרטאות לנופלים בישראל, תל-אביב 1994 (להלן: לוינגר, אנדרטאות).

40 לוינגר, נשים ומלחמה; יהודית תידור באומל, "היינו שם אתם": הנצחת נשים באנדרטות לזכר הנופלים במדינת ישראל, בתוך: מרגלית שילה, רות קרק וגלית חזן-רוקם, העבריות החדשות: נשים בצינונות וביישוב, ירושלים 2001, עמ' 434-456; בתיה ברוטין, 'על מזבח המולדת: אנדרטאות משותפות להנצחת השואה והגבורה ולנופלים במערכת ישראל', ישראל, חוב' 4 (2003), עמ' 155-184; בילי מלמן, 'היסטוריה של נשים והיסטוריה של מגדר בישראל', ציון, שנה סד 74 (2009), עמ' 245-266.

41 ראו, יונית עפרון, 'אחיות, לוחמות ואימהות: אתוס ומציאות במבחן בנות דור 1948', עיונים בתקומת ישראל, כרך 10 (2000), עמ' 353-380; באומל-שורץ, הנצחת נשים, עמ' 69.

הניצחון.⁴² דמותה האלגורית של האומה כאם המגנה על בניה הוצגה בדרך כלל כאישה גדולה, הרואית וזקופה.⁴³

האנדרטאות שנתפסו כלב הפיסול בישראל עד שנות השמונים של המאה העשרים היו שדה הומוולוגי (Homologous) בבחינת ההגמוניה הגברית הן לשדה האמנות והן לשדה הלאומי גם יחד.⁴⁴ מראשית הקמתן של אנדרטאות הנופלים בישראל ייצוגן החזותי של נשים באתרי הנצחה תאם ברובו את מושג המולדת ומוטיבים בעלי מסורת ארוכת שנים באמנות האירופית לצד שימוש נרחב בגלגולי דמות האומה מימי תנ"ך, תוך שילובה במערך הסמלים החזותיים שהיו נפוצים בלאומיות האירופית.⁴⁵

פסלו של דוד פולוס (1893–1975), 'רחל אמנו' (1949), משמש דוגמה לאם המושיעה (תמונה 6). הדמות מרימה בידה האחת לפיד גדול, סוקרת את האופק כמו מחכה לבנים, ולמרגלותיה נחקק: 'ושבו בנים לגבולם' (ירמיהו לא, 16). בידה האחרת היא מכניסה ילד וילדה תחת גלימתה. לעומת זאת באנדרטה אחרת של פולוס, עמוד הזיכרון בקריית טבעון

42 אלגוריה לניצחון אופיינית לעידן האומות המודרניות ניתן לראות בתבליט 'צעדת המתנדבים' של רוד (Rude, 1792), המתנוסס בשער הניצחון בפריס. בתבליט, דמות מכונפת דואה מעל קבוצת הלוחמים הערומים, אזורחים מתנדבים, וכידה חרב שלופה בעוד ידה השנייה מונפת מעלה. על חזה שריון והיא מוצגת בשאגתה. דמות פראית זו, בזכות פניה היוקדות, הייתה שילוב רומנטי-לאומי של תחושות אימה ונקמה בנות הזמן עם מסורות ארוכת שנים של דמות אלגורית: ניקה אלת הניצחון היוונית, שאותה אפשר לזהות בפסל הידוע מהמאה השנייה לפסה"ג, 'ניקה מסאמותראקי'. אלגוריית הניצחון כדמות מכונפת מופיעה גם באמנות הרומית (Victoria). למשל בקשת 'ספטימיס סורוס' (203–204 לספירה) ברומא, מופיעות שתי ויקטוריות אשר מרחפות ואוחזות בזרים וענפי תמר. השילוב בין תימורות הניצחון וזרי הזיכרון אומץ באנדרטאות זיכרון לחיילים שנפלו במלחמת העולם הראשונה ואלגוריית הניצחון המכונפת הייתה נפוצה באתרי הנצחה באירופה ובארצות הברית. ראו, Alan Borg, *War Memorials from Antiquity to the Present*, London 1991

43 אלגורית האומה כדמות האם מקורה בגלגול של מטובים שכחים באמנות הקלאסית, כגון אלות המלחמה ופטרונונות הערים. התנועות הלאומיות האירופיות ששורשיהן התרבותיים היו רומנטיים אימצו את המודלים האלה, הוסיפו להן אטריבוטים (סימנים מזהים) מתוך המיתולוגיה המקומית-לאומית וכך נולדו ההאנשות (פרסוניפיקציות) של האומות המודרניות בדמויות נשים כגון מריאן בצרפת ודומות לה בגרמניה, בריטניה ועוד. גדעון עפרת מציין ש'מסורת זו של דמות – האומה בבחינה מיתולוגיזציה ניאור-קלאסית של "המכורה" או "מולדת" או "ציון", לא הרפתה מהעיצוב הציוני המוקדם'. גדעון עפרת, 'היי לי אם ואחות', בהקשר מקומי, תל-אביב 2004, עמ' 112. גם בפסל גדול הממדים של הפסל הרוסי יבגני וושיצ'יץ' (Vuchetich), שהוקם כאנדרטה לנופלים במלחמת העולם השנייה בוולוגרד (Volvograd) ב-1960 (*Mother Motherland is Calling*, 85 מטר), מתגלם ארכיטיפ האם הגדולה בלבוש קלאסי. ייצוגים קדמונים של האם הגדולה אפשר למצוא בתרבויות שונות כאלת הפירון והאדמה, המכילה את יסודות הילודה, הזנה, מחסה והגנה. ראו, Eric Neumann, *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, New Jersey 1972

44 אדם ברון, 'צירופים', בתוך: עמוס קינן, *אמנות הפיסול בישראל: חיפוש זהות* (קטלוג), המוזיאון הפתוח, תפן 1988, עמ' 7.

45 יוצאת דופן הייתה למשל דמות האם הצעירה בעיצובה של חנה אורלוף (1888–1968) באנדרטה שהוקמה בקיבוץ עין גב (1952) לזכר לוחמת, אם לילד, שנפלה במקום. על גלגולי דמות האומה מימי התנ"ך ראו, גדעון עפרת, *גנים תלויים*, ירושלים 1991, עמ' 64–70.



תמונה 6: דוד פולוס, רחל אמנו (לזכר חללי תש"ה), 1949, רמת רחל

(1952), על גבי שני תבליטי בטון, בשני צדי העמוד, האומה כ'אם הגדולה' מסומלת גם באמצעות מפת הארץ, המכילה את בניה החיים והמתים. בתל יוסף (1952), באנדרטה שעיצב אהרון פריבר (1902-1971), קיר התבליט מתאר קבוצת דמויות. שתי נשים מתוארות בו: מצד ימין, האישה 'הקוראת ומזעיקה' כדברי האמן (תמונה 7).⁴⁶ למעשה היא מסמלת את האומה הקוראת לבניה להתגייס. זרועה יוצרת מעין כנף הפרושה מעל החיילים, בדומה לדמות המכונפת שבמסורת האירופית. הדמות הנשית השנייה מחזיקה פצוע ומטפלת בו. תנוחתה מזכירה את הפייטה, מוטיב הרחמים הנוצרי, והיא מסמלת עזרה, חמלה, צער, חסד. נדמה שפריבר כינס שני יסודות מנוגדים לכאורה באנדרטה אחת: מצד אחד האומה התובעת השתתפות ואף הקרבה, זו האם ה'מדברת' את שפת האב והסדר,⁴⁷ ומצד שני האומה האמהית, האומה כ'אם ואחות' וכהתגלמות ה'מידות הטובות' האזרחיות הנובעות מה'מהות' הנשית המנוכסת על ידי הלאומיות לצרכיה.⁴⁸ ייתכן ששתיהן משלימות זו את זו: האם המחיה והאם הממיתה, ושתיהן כאלות הקדומות מאזכרות את אמא אדמה, האלה הגדולה, כארכיטיפ של הפריין והמוות בגירסתה הציונית. באנדרטת תל יוסף 'הנשים של

46 לוינגר, אנדרטאות, עמ' 30.

47 ראו לעיל, הערה 24 על לאקאן וקריסטבה, ויחסיהם לשפת האב ושפת האם.

48 פרוני מציינת תכונות כגון חמלה, שמירה והגנה, הכלה ואחזקה כאמהיות, כנובעות מיחסי אם ותינוקה, רגשות ורגישות שמקורה בספירה הפרטית. כמחוות גופניות ודימויים איקונוגרפיים הם מיוחסים לאומה, כלומר לספירה הציבורית. פרוני, 'מבוא', אמהות, עמ' 15.



תמונה 7: אהרון פריבר, תבליט אבן, אנדרטת לזכר הנופלים, 1955, קיבוץ תל יוסף

פריבר' מגייסות ומשלחות לקרב ולבסוף מתאבלות על הנופלים. בדומה לכך גם באנדרטאות ובאתרי זיכרון נוספים נשים מופיעות כמקוננות מתאבלות ובאמצעותן האומה מיוצגת כאם המתאבלת, אם הבנים.⁴⁹

במטרה לעמוד על המפנה המוצע בידי אמניות ה־counter-memorial, כפי שאני מכנה אותן, נדרשת מלבד בחינת הייצוג הנשי והאמהי בנוף ההנצחה והלאומיות עמידה גם על מקומן של נשים כיוצרות. לא רק נוכחותן אלא אף עמדתן האמנותית, המגדרית וכן המקום האמהי ביצירותיהן. אסתר לוינגר ציינה שנשים כיוצרות הן מיעוט. לראיה, מתוך כאלף אנדרטאות שהוקמו עד סוף המאה העשרים בישראל, רק כשלושים אנדרטאות הוקמו בידי נשים. ברוב המקרים (בדומה למתרחש בשדות אחרים) הן מאמצות שפה ציבורית, קרי שפת ההנצחה ההגמונית שעוצבה על פי מודלים של גבורה גברית. אם את המושג counter memory אפשר להבין בשני מובנים, כזיכרון נגדי ואף כזיכרון מתנגד, אזי מאכן שגם את המושג counter memorial אפשר לפרש כ'הנצחה מתנגדת', מעין הנצחה מתוך התנגדות.⁵⁰ האם ביטאו האמניות במחצית הראשונה של המאה העשרים ובשנים הראשונות

49 באומל־שוורץ טוענת שההתפתחות האיקונוגרפית של דמויות הנשים בהנצחה במהלך השנים תאמה את המציאות של אי־השוויון הריאלי ולא את האתוס השוויוני של ישראל הצעירה, וכן את התהליכים החברתיים בישראל שהעניקו לנשים תפקיד דמוגרפי־ביולוגי. כך גם ייצוגי האם הצעירה ותינוקה. האם המבוגרת השולחת בנה למלחמה והאם המתאבלת היו בין המוטיבים השכיחים בהנצחת נשים. ראו, באומל־שוורץ, הנצחת נשים, עמ' 68. ראו גם לוינגר, אנדרטאות, עמ' 76.

50 מושג ההתנגדות מרכזי גם בהגותו של התיאורטיקן בוריס גרויס (Groys). הוא דן בספרו כוח האמנות

למדינה מעין הנצחה מתנגדת להנצחה ההגמונית? האם הייתה עמדתן קשורה לביטוי עמדות אמהיות בזירה הציבורית? חנה אורלוף, בתיה לישנסקי, דינה ניר ודליה מאירי נמנות עם המעטות שנטלו חלק במפעל ההנצחה.

בתיה לישנסקי (1900–1990), פסלת חלוצה ופורייה, הייתה דמות יוצאת דופן על רקע השליטה המוחלטת של הגברים בתחום הפיסול. אפשר אף לומר שהיא משקפת את השדרה המרכזית של נוף ההנצחה בתקופת היישוב וראשית המדינה. מבחינה זו היא היוצא מן הכלל המשקף את הכלל. לישנסקי, בדומה לפסלים אחרים, הנציחה גם דמויות של נשים באנדרטאות שהקימה. הנשים גילמו את האומה כאומה צעירה, כחברות הלוחמים והבונים, כדוגמת האנדרטה בכפר יהושע ב־1953.⁵¹ ב־1979, בעקבות מלחמת יום הכיפורים, עיצבה לישנסקי בכפר יהושע לוח זיכרון נוסף ובו הדמות הנשית מייצגת את האם נפרדת מבנה אשר לא יחזור אליה שוב. בשלושים השנים המפרידות בין האנדרטה המוקדמת ללוח הזיכרון השתנו דרכי ההתייחסות לאובדן ולשכול בחברה הישראלית, שינוי שכפי שצוין קודם לכן, ילך ויתעצם בעשורים הבאים.⁵² ברבות מהאנדרטאות של לישנסקי מופיעות אמהות ללא ילדים. האומה כאם וכאחות איננה רחם האומה המספק את ילדי האומה, אלא אידאה נעלה ומופשטת. יש כאן אולי ביטוי להפרדה בין הספירה הציבורית לזו הפרטית באופן שהסימבולי מטשטש יחסי כוח חברתיים. דליה מאירי (1951–) נמנית עם היוצרות המעטות שהציעו תפיסה עיצובית בעלת משמעות שונה. באתר הנצחה במושב מולדת (1977) יצרה סביבת הנצחה מכילה ומעגלית, בעלת מבט פנורמי אל נופי עמק בית שאן (תמונה 8).

לצד הרבקות בצורות ובמוטיבים המחזקים את הריטואל הרשמי נמנעו נשים משימוש בגרוטאות מתכת או בשרידי כלי נשק. הן העדיפו אכן ולא השתמשו בדימויי מגדלים ועמודי ניצחון. עם זאת אין זה שכיח למצוא באנדרטאות שבנו נשים מתח שיצביע על הסתירה הבסיסית בין תפקידן של אמהות כלפי ילדיהן כפרטים מצד אחד וכילדי האומה מצד שני, קרי בין אמהות המנוהלות על ידי הסדר הלאומי לזו המשקפת רגש אמהי, אמהות מטרנלית פרימורדיאלית (ראשונית), אמהות ובייחוד אמהיות.⁵³ כלומר, מלבד אתר ההנצחה במולדת לא ניכר שוני רב מבחינה איקונוגרפית בין גברים לנשים כיוצרי אנדרטאות, הן

במושג התנגדות מתוך חידוד מקומו הפרודוכסלי בעשייה האמנותית. לדידו, כוחה של האמנות טמון ביכולתה לאשש את צפיות של שדה האמנות על מנת להתקבל אליו כאובייקט / אקט אמנותי ובה בעת להתנגד לצפיות אלה, לחרוג מהן ומגבולות השדה. 'אמנות טובה בעבר ובהווה, מנוגדת לכל סוג של חוקים, כללים-עקרונית'. ההיגיון הפנימי של שדה האמנות מחייב אישור והתנגדות. בוריס גרויס, *כוח האמנות*, תל-אביב 2009, עמ' 13.

51 לוינגר, *נשים ומלחמה*, עמ' 41.

52 ראו, רות מלקינסון, שמשון רובין ואליעזר ויצטום (עורכים), *אובדן ושכול בחברה הישראלית*, ירושלים ותל-אביב 1993.

53 על האבחנה בין אמהות (Motherhood) לבין אמהיות (Motherliness) ראו בהמשך המאמר. ראו גם פרוני, 'מבוא, אמהות', עמ' 9, 15.



תמונה 8: דליה מאירי, אתר ההנצחה, 1977, מושב מולדת

בסגנון מופשט והן בסגנון ריאליסטי. במילים אחרות, אין מיצוב אמהי או נשי שונה, נגדי או מתנגד. נשים וגברים נענו לשיח ההגמוני ושעתקו אותו.

ד. אמנות ואמהות: מבט אחר על שיח השכול כ-counter memorial 'האם המבשרת'

מקום ייחודי שמור לביאנקה אשל גרשוני (1938-) בהקשר לשיח השכול וההנצחה החל בשנות השמונים המוקדמות. העושר החומרי המרהיב של עבודותיה ועיסוקה התמידי ב'התאהבות ואובדן, מלחמה, בית ואימהות',⁵⁴ העמידו אותה תקופה ארוכה לצד ההולכים ב'שדרה הראשית' של האמנות הישראלית, שהלכה בדרך ההפשטה והמושגיות. בין שעסקה בתכשיטים, בתבליטים, בפסלים או בציור, לרבות מעבודותיה יש זיקה לטקסי קבורה, לבימות פולחן ואף לאנדרטאות המגחיקות את ההנצחה המימסדית וחותרות תחתיה בזעקת כאב שלא יודעת מרגוע. בעבודתה 'בהמשך לאריה השואג' (1994) החליפה את 'האריה השואג' (1934), איקון תרבותי ציוני שנבנה בידי אברהם מלניקוב (1892-1960) בכפר גלעדי, בצב שואג ומכונף. פיו פעור וחושף שורות שיניים מאיימות. החלל מאחוריהן דומה למערה שבה קבורות בובות שוכבות. בעבודה זו, כמו ברבות אחרות לאורך השנים, הצב היה לדימוי מפתח באיקונוגרפיה הפרטית של אשל גרשוני. צב הנושא את הבית על גבו ובכך מגן עליו אך מצווה עליו לשאת עול זה כל חייו. הצב כבית, כאם, כנושא זיכרון. כאישה צעירה הייתה ביאנקה אשל לאלמנת צה"ל, וכאב האובדן נעשה בן לווייה בחייה ובאמנותה. נסיבות חייה הוסיפו רבדים לתחושת האובדן. אך בניגוד לייצוגים של הקרבה הרואית וסטואית שאפיינו את אנדרטאות הנופלים, לרבות אלה שנעשו בידי נשים, עבודותיה

54 הדרה שפלך-קצב, 'שרידים של משהו קדוש: על עבודותיה של ביאנקה אשל גרשוני', סטודיו, חוב' 66 (1995), עמ' 24.



תמונה 9: ביאנקה אשל גרשוני, הבית הזה מלא אהבה, 1981, תצלומים, דמויות מפלסטיק, פרוות, זפת, פרחים מלאכותיים, קופסאות, נוצות, 15 x 10 x 30 ס"מ

שפעו חושניות ומיניות. אשל-גרשוני בנתה שפת אבל נשית רחוקה מדימויי רחל כאם מקוננת על בניה ושרה כאם עוקדת וכן מאופני אבל יהודים. עבודותיה הפגינו אסתטיקה פגנית ונוצרית.⁵⁵ למשל העבודה 'אני מתה עליך' (1987), שבנויה על מבנה דימוי כנסייה שבצדו האחורי קברים וחלקות קבורה קטנטנות ובתוכם דמותה שוכבת לבד או עם בן זוג. בעבודות אחרות מופיעות בובות של חיילים, בובות קטועות אברים, פרחים מלאכותיים, כנפיים שבורות, שבלולים, פיות ועוד. הצבע האדום חוזר ככתם, כפצע, כחומר לצד הזהב או המוזהב כציפוי מקדם קדושה. בעבודתה 'הבית הזה מלא אהבה' (1985) מוצגת קופסה של רימון יד. הבית, סמל של ביטחון, חום ואהבה, גדוש בתצלומי משפחה, חיילים, בובות ופיות, פרחים, אך הבית הלאומי, כמו הבית הפרטי, הוא בכחינת פצצת זמן מתקתקת (תמונה 9). אין בעבודותיה ממד אידאולוגי מוצהר וקוהרנטי. לעומת זאת יש עבודת אבל שאינה נגמרת, כפי שמעידים שמות העבודות או הכתובות עליהם: 'ייתכן כי המתים אינם אלא מתבודדים כאלה הרוצים לחשוב על החיים', 'המוות לעולם אינו סוף דבר'.

55 ראו, נורית כנען, 'במות למחזות טראגיים של ביאנקה', קו, חוב' 7 (1982), עמ' 79-83.

באופן פרדוקסלי עבורותיה של אשל גרשוני המבטאות שפה שנתפסה כ'זרה' לזירה המקומית, עוסקות בזיקה בין נשים, מין ומוות כפי שמופיעה במיתוסים שונים ובלשון חז"ל המציינת רחם כקבר.⁵⁶ רחל אליאור מציינת שהפחד התת-הכרתי הקמאי נוכח הזיקה שבין מין למוות עמד בבסיס הרצון לשלוט בפריון ובאישה. הזיקה בין המחזור החודשי (בתור מות הסיכוי להתעברות המתגלה בדימוס, כמסמן של העוברים שלא יולדו) למוות העצים את הזיקה בין טומאה לנידה. כך, במקביל להשגבת האמהות בהלכה השתרשה האמביוולנטיות כלפי האישה.⁵⁷

ריבוי קולות או הפרטתה של האם הלאומית?

עד אמצע שנות התשעים היו עבורותיה של אשל-גרשוני ביטוי לפולחני מוות, שכול ואבל נדירים בחושניותם באמנות ובתרבות החזותית בכלל. יצירתה לא נקראה בהקשר תרבותי על שיח האמהות והשכול אף על פי ששילבה מוטיבים של אלה ושל אלה. הפגנת אמהות כה נשית, מינית ואובססיבית בחיזוריה אחר החיים והמוות, הייתה מחוץ לקנון.⁵⁸ בסקירה נרחבת על דמות האם באמנות ישראלית כותב גדעון עפרת ש'בטרם הייתה אם ביולוגית, הייתה אם לאומית'.⁵⁹ והאם הלאומית שאותה הוא מתאר הייתה ככל הנראה שונה מזו של גרשוני וגם מאלה שהחלו להופיע בשני העשורים האחרונים ומצאו דרכן לתערוכה 'או מאמא!' – ייצוג האם באמנות ישראלית עכשווית', מוזיאון רמת גן לאמנות ישראלית ב-1994 (אוצרות: הדרה שפלן-קצב ויהודית מצקל). תערוכה זו ציינה נקודת מפנה בכל הקשור לדיון אוצרותי בנושא האמהות בשדה האמנות בישראל. היא הרחיבה את הדיון בנושאי כפי שהוצג בתערוכות 'הנוכחות הנשית' שאצרה אלן גינתון (1990) ו'מטה-סקס' שאצרה תמי-כץ פריימן (1994), והציגה את פניה האחרות (האמהיות) של הנשי.⁶⁰ ריבוי הפנים של האמהות וריבוי נקודות המבט עליה נתפסו כקץ הארכיטיפ הלאומי של דמות האם ואפילו כ'הפרטתה'.⁶¹ שאלת הפרטת האם הלאומית חופפת במידה מסוימת לאלה הנוגעות באובדן הצביון הקולקטיבי של השכול הלאומי ובהפיכת משפחת השכול למשפחות שכולות, ושתי השאלות

56 משנה, אהלות ז, ד.
 57 ראו, רחל אליאור, "נוכחות נפקדות", "טבע דומם", "עלמה יפה שאין לה עיניים": לשאלת נוכחותן והערדרן של נשים בלשון הקודש, ברת היהודית ובמציאות הישראלית, אלפיים, קובץ 20 (2000), עמ' 214-270.
 58 ברבות השנים זכתה דרכה להערכה. בשנת 2010 קיבלה אשל גרשוני את פרס משרד התרבות על מפעל חיים. כפי שהאמנית מציינת בראיון אתי, גם לאחר תערוכת היחיד במוזיאון תל-אביב (1985), שהעמידה אותה בשורה הראשונה של היוצרות בישראל, הרגישה שמה שהיא עושה ומה שהיא מייצגת לא מספיק מוערך. הראיון שהתקיים בנובמבר 2009 ברעננה, הוסרט ונערך לסרט **ביאנקה אשל גרשוני: המקום הנשי ביצירה בחלוף הזמן**, עריכה: מיכל שכנאי יעקבי, צילום: עמרי ליאור, הפקה: המכון לאמנות, מכללת אורנים, 2009 (11 דקות).
 59 עפרת, **דמות האם**, עמ' 152.
 60 לדיון מפורט בתערוכות אלה ראו, גילעת, **איפה הייתן**.
 61 עפרת, **דמות האם**, עמ' 163.

קשורות באופן סימבולי וגם ממשי למקרה הטרגי של שולה מלט, אם שכולה שניהלה מאבק משפטי ארוך כדי לברר נסיבות מותו של בנה אמיר ב־1997. לאחר שנכשלה במאבקה המשפטי למיצוי הדין עם האחראים למות הבן, התאבדה על קברו שאת מצבתו ביקשה לעצב ולא נעתרה.⁶² מאבקה על הזיכרון ועל ההנצחה של החייל ה'פרטי' היה יכול להיתפס כמקרה נורא, חריג, מטורף, כיאה ל'נשים שלא עומדות במשימות הלאומיות שהן מעל הכאב הפרטי'.⁶³ ואכן היה זה צעד קיצוני, אולם יותר מכול סימפטום חברתי,⁶⁴ ולא רק פרטי, שהצביע על קצה הקרחון של שינוי דרמטי ביחס למיליטריזם, לשכול, להנצחה, ולזיכרון בתודעתן של נשים רבות כאמהות בישראל ובהן נשים אמניות. מה שהתחיל כבקשות בודדות של הורים לשינויים קלים בנוסח הכתוב היה למאבקים קשים וגלויים נגד המערכת הביטחונית והשיפוטית. הספירה הפרטית ביקשה את הנכחתה במרחב הציבורי ודרשה בדרך זו לבוא חשבון עם האחראים לאובדן החיים של יקיריהם. במקום שקונסנזוס נפגע, מבעד הסדקים עולים קולות אחרים בארץ וגם במקומות אחרים.⁶⁵ העמדות הלא-הגמוניות נתפסות על ידי מרכזי הכוח כ'הפרטה', בעוד הן משקפות גם התנגדות למדיניות מיליטריסטית לכיבוש. במוכן זה אי אפשר שלא לראות בעבודותיהן של אמניות כדומיני, פראנס לבה-נדרב, מצקל, לייטמן-כהן ואחרות פעולה פוליטית מורכבת שהפגישה בין שדות שיח שונים כגון הפנים-אמנותי, הפמיניסטי והחברתי-לאומי.⁶⁶

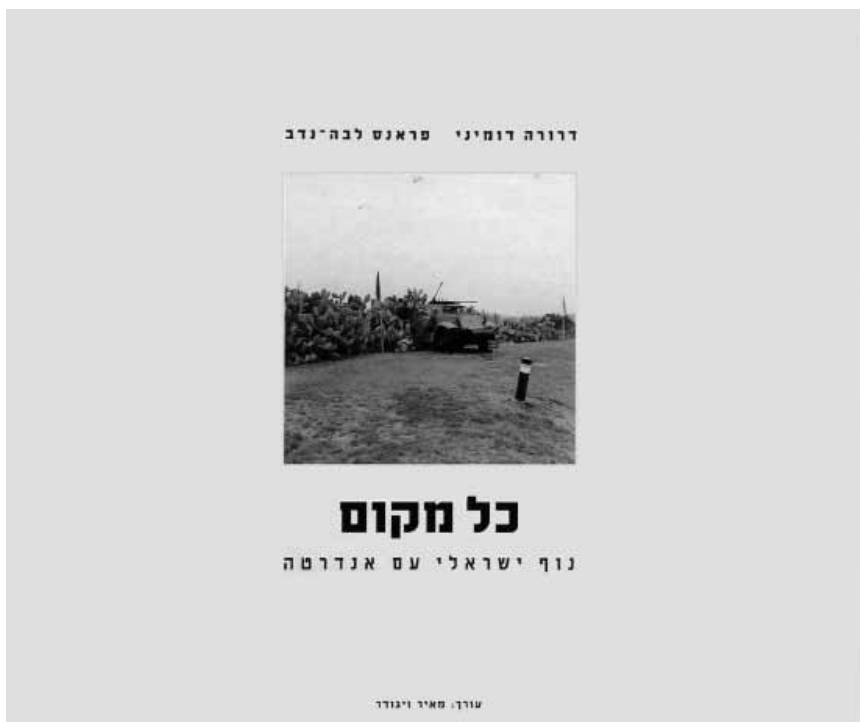
62 רק ב־1995 הייתה קביעה משפטית שאפשרה כיתוב של ביטוי אישי על מצבות צבאיות. ראו, כץ, לב ואבן, עמ' 111-241. המקרה של שולה מלט שימש כסיס לספר של בתיה גור, אבן תחת אבן, ירושלים 1998.

63 ביטויים קיצוניים וחיצוניים של אבל לא היו מקובלים בספירה הציבורית בישראל וקוטלגו כתגובה של אישיות מעורערת. הצפייה להתגברות סימנה קו ברור בין אבל תקני לבין נפילה לחולי נפשי בעקבות אבל. גם הגישה הפסיכואנליטית הקלאסית הלכה בדרך זו. מלנכוליה הוגדרה בידי פרויד כאבל לא פתור, כריאון קליני. אליעזר ויצטום, שרן ברפוזי האבל והשכול בישראל, טוען שכיום מקובלת יותר הגישה של 'קשרים מתמשכים' עם הנפטר. אותה מערכת של ייצוגים אינה 'אבל מורכב', 'בלתי פתור' או 'מלנכוליה כריאון פתולוגי', אלא זהו המצב הנורמטיבי בישראל. 'כיום', כותב ויצטום, 'מקבלים את ריבוי הצורות של התגובות לאבל ומבינים שכל פרט בוחר לעצמן את המסלול המתאים לו'. ויצטום, **נפש, אבל ושכול**, עמ' 68.

64 סימפטום הוא ביטוי גלוי לעין של חולי נסתר, שאלמלא הוא ייתכן שלא היה מובחן. סימפטום חברתי מעיד על מבנה עומק של החברה וכן על חולי או טראומה ראשוניים. מכאן שהביטוי הקיצוני והדרמטי של מעשה התאבדותה של שולה מלט אפשר לראות כסימפטום חריף של בעיה מבנית ביחסים בין הפרט לקולקטיב, שהיו לו ביטויים קודמים וגם מאוחרים יותר, למשל פניות נשנות וחזרות לבג"ץ לשינוי ניסוחי הטקסט שעל המצבה, המאבק על נוסח 'זכור' ועוד.

65 ראו, למשל, Linda Pershing and Nishelle Bellinger, 'From Sorrow to Activism: A Father's Memorial to His Son Alexander Arredondo, Killed in the U.S. Occupation of Iraq', *Journal of American Folklore*, Vol. 123, No. 488 (2010), pp. 179-217; Nicholas Grider, "'Faces of the Fallen" and the Dematerialization of US War Memorials', *Visual Communication*, Vol. 6, No. 3 (2007), pp. 265-279

66 גם בקרב קבוצות אחרות ובהן 'נשים בירוק' מתקיימת פעולה מתוך מיצוב האמהות, אבל מתוך הסכמה לתפקידן בשיח הלאומי כאמהות לחיילים וכ'רחם האומה'. אף שאינן מסכימות עם מדיניות הממשלה



תמונה 10: דרורה דומיני ופראנס לבה-נרב, 'כריכת הספר',
כל מקום: נוף ישראלי עם אנדרטה, 2002

מבט נשי-אמהי אינו נכס הנרכש בדרך לבקו"ם בליווי החייל הפרטי. כעמדה בשיח הציבורי, ובתוכו האמנותי, היא מופיעה בהקשרים המערערים את הייצוג הקנוני, כפי שהוצג לעיל. מבחינה זו אליבא דבאטלר,⁶⁷ מיצוב אמהי אינו אלא עוד מיצוב במערך הכוחות בשדה נתון. ואכן, גישתן של הפסלת דרורה דומיני והצלמת פראנס לבה-נרב, ששיתפו פעולה בפרויקט 'כל מקום: נוף ישראלי עם אנדרטה' (תערוכה ב-1997, ספר 2002), חותרת לחיפוש אלטרנטיבות של ריבוי ושוני (תמונה 10). הן הכירו בגן משותף לבנותיהן. היכרות זו והעניין המשותף בסימנים התרבותיים המתגלים במרחב הציבורי הולידו מסע בין

הן לא מנווטות את המחאה נגד התפיסות הלאומיות הקנוניות ובכלל זה את הנצחה. אין כאן התנגדות להנצחה עצמה בבחינת counter memorial. למשל, ההנצחה מקבלת פנים פוליטיות ברורות בדמות מאוזנים בלתי חוקיים בגדה המערבית על שמם של נופלים. בכתבה שהתפרסמה באתר 'ערוץ 7', שכותרתה 'לחזור לקבר יוסף לאור היום', הן מביעות תמיכה בכל הפעולות של 'גרעין שכם' אשר הביאו למותו של אחד מהמתפללים שחדרו ללא רשות למתחם, ומקבלות את מחיר הדמים הנגבה כחלק מהמאבק. www.inn.co.il/News/News.aspx/218896. אוחזר ב-28.4.2011. על 'נשים בירוק'

ראו באתר שלהן www.womeningreen.org.il

ראו לעיל, הערה 22. 67



תמונה 11: דרורה דומיני ופראנס לבה-נרב, 'נתניה', תצלום, 2002, כל מקום: נוף ישראלי עם אנדרטה, עמ' 102. בתצלום, תבליט אבן של משה ציפר, 1960, באתר ההנצחה לזכר חללי תש"ח בנתניה

שנתיים שבו צולמו יותר מ-180 אנדרטאות. במסען הן פיתחו מבט חלופי לאתוס הצבאי המצ'ואיסטי. הן לא הציגו בניית אנדרטאות 'אחרות', אלא את פירוק המבט המכונן את אתרי הזיכרון מתוך ההקשר ההגמוני-גברי. המבט האמהי כאחד מהמבטים הנוספים התפתח רק בדיעבד, בבנייתו של מודוס ראייה בלתי הרואי הקשור בטבורו להענקת החיים והדאגה ליילודים ולא למיתוס הגבורה. נושא האנדרטאות היה נוכח בעבודותיה של דומיני כבר בשנים 1990-2000.⁶⁸ בשונה מתפיסת הפיסול הישראלי האנדרטאי ההרואי, הנוסק לגובה, הציעה דומיני פסלים בדימוי גיגיות רחצה כחולות שהוצבו על הרצפה (תמונה 11). הצופה היה חייב לכרוע, כאם הרוחצת את ילדה, כדי לגלות את הפסלונים הקטנים דמויי מגדלי מים, שהפכו זה מכבר לאיקונות זיכרון להתיישבות הציונית. למתח בין הגברי לנשי בשיח הפיסולי בישראל, מתח בין הפיסול הכוחני והמוחצן לבין פיסול האובייקטים הביתיים, הצטרף ההיבט האמהי שהכיל את 'האנדרטאות הממוזערות' כצעצועי אמבטיה 'תמימים'. הציולומים של דומיני ולבה-נרב תרים אחר המבט הלא רשמי, המאפשר לפרטי להתקיים בנוף שהולאם.⁶⁹ נופי הזיכרון נחווים מהדרך, מהשוליים, מהצדדים, מאחור. המבט האנטי-קלישאי מנתק את האנדרטה מהטקס וכותב לה טקסט נוסף. אפשר לומר ששתי אמהות

68 מאיר ויגודר, 'להביט בהיזכרות: צילום אנדרטאות ונוף הזיכרון', בתוך: דרורה דומיני ופראנס לבה-נרב (עורכות), כל מקום: נוף ישראלי עם אנדרטה, תל-אביב 2002, עמ' 11-17.

69 על מעמד הנוף באמנות בישראל ועל הבנייתו כנוף מולאם בתרבות הישראלית ראו, Dalia Manor, *Art in Zion: The Genesis of Modern National Art in Jewish Palestine*, London and New York 2005, pp. 113-133. ראו גם יעל גילעת, 'מפות – נופיות ושאלת הטריטוריה: דיון ביצירותיהם של אמנים עכשוויים יהודים ופלסטינים בישראל', דברים: אורנים, כתב עת אקדמי רב תחומי, כרך 3 (2011), עמ' 70-81.

אמניות מתמודדות עם הטקסטים הרשמיים המוצעים לילדיהן ומגיבות. אך אפשר לראות זאת גם בפרספקטיבה רחבה יותר כהתרסה שקטה במרחב הצפייה של האמנות, מרחב המגלה את הפוטנציאל הפוליטי שלו בתור counter memorial. כלומר לא בפעולה המממשת את הזיכרון בחומר, אלא כזו המפעילה דרכי קריאה אמנותיות ואופני צפייה המפרקים את המונוליתיות של הזיכרון האצור במבני הזיכרון וההנצחה, ובכך מייצרת ריבוי של נרטיבים אפשריים, בין שהם חופפים את הרשמיים ובין שלא. זאת בשונה מאלבומי זיכרון המופקים על ידי משרד הביטחון והיחידה להנצחת חיילים.

אמא של חייל / אבא חייל

אין ספק אפוא שבהקשר הישראלי העיסוק באמהות עשוי להוביל באופן כמעט בלתי נמנע לדיון באמהות המנוכסת על ידי פולחני המדינה, ובראש ובראשונה לצבא ולשיח המיליטריזם. פרדוקס קיומי מלווה את חייהן של אמהות רבות שבניהן יהיו חיילים בישראל ומקשה על הקונפליקט שביסוד חוויית האמהות והחשיבה האמהית כשלעצמן, המעמתות את האמהות (גם במדינות שאין גיוס-חובה ואין קונפליקט צבאי לא פתור) בין הרצון להעניק הגנה ולבין הצורך בעידוד העצמאות והמסוגלות החברתית. כל אלה הם חלק מתודעה פמיניסטית החותרת לבחינה ביקורתית של השיח הפוליטי ולמיליטריזם שבו. התחילותו של הבן ועל אחת כמה וכמה נפילתו, חלילה, מייצרות את המלכוד הכרוך במשמרת כפולה: זו של האם וזו של המדינה, ובראשה הצבא. בעוד תפקידה כאם בא לידי ביטוי בטיפוח הילוד, בשמירה עליו ובדאגה לשלומו הפיזי והנפשי, תפקידה כסוכנת הסדר הלאומי מבקש לוותר על כל אלה תוך הפקדתם בידי המדינה ומנגנוניה.⁷⁰ ברמה הקונקרטית והסמלית טוענת חני מן-שליו, במחקרה על עמדות של הורים מאז היות ילדם עובר ועד לגיוסו, כי ידיעת הגיוס העתידי של הילוד משפיעה באופן מכריע על דפוסי ההורות השונים של האב ושל האם עד ליצירת התנהגויות המטרימות טראומה ואובדן. היא מצביעה על תחושות של אמהות בהשאלה, דמיון השכול לצד קשיים בעידוד תהליכי נפרדות.⁷¹

דפוסי ההורות השונים ביחס לצבאיות משכפלים תפקידים מגדריים שנחוו בידי ההורים כנשים וכגברים צעירים.⁷² התפקידים המגדריים משתקפים בבחירות של העוסקים בשאלות של הורות וצבאיות, שכול והנצחה. מבט בין-דורי באמנות הישראלית מאפשר הצצה לתופעה זו. האמנים הצעירים, כפי שנראה בהמשך אצל ארזי ישראלי (1974-), עוסקים בעצמם

70 נוה, על האובדן, עמ' 106.

71 חני מן-שליו, השפעת הידיעה שבנים במדינת ישראל מתגייסים לצבא על תהליכים מודעים ושאינם מודעים העוברים על ההורים מהאולטרסהאונד לגיוס, חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת חיפה 2003.

72 שם. ראו גם דפנה יורעאלי, 'מגדור השירות הצבאי בצה"ל', תיאוריה וביקורת, כרך 14 (1999), עמ' 85-111; אורנה שוין-לוי, זהויות במדים: גבריות ונשיות בצבא הישראלי, ירושלים 2006 (להלן: שוין-לוי, זהויות במדים).

ובהוריהם, ובייחוד בתפקיד שנכפה עליהם למלא כחיילים ועל קבלתם אותו או סירובם לו. יצירה יוצאת דופן בקרב דור זה, בהקשר של הורות אבהית חרדה ומטרימה טראומה פוטנציאלית היא 'אבא' (2002, 14 דקות) וידאו ארט של דורון סולומונס (1970-). העבודה עוסקת באבות יהודים ופלשתינים, בפחדיהם הקיומיים, בסכנות הפיזיות והפסיכולוגיות המסכנות את חיי ילדיהם במצב של מלחמה, פיגועים, טרור וכיבוש. חוסר האונים ההורי נוכח מציאות זו מתבטא בדמות האב כ'קוסם-כושל' עד אבסורד. שום טריק לא יציל את הילדים. התפקיד האבהי של הגנה ודאגה מתחלף בעשיית מניפולציות.

בעבודותיהם של אמנים ישראלים בני הדור שלחם במלחמת ששת הימים, במלחמת יום הכיפורים ואף במלחמת לבנון הראשונה אשר עוסקות בצבא, ניכרת ההתמקדות בדמותו של החייל הישראלי, נקודת מבט שמקורה בחוויה אישית, בזיכרון אישי, בטראומה אישית. לפני היותם אבות לחיילים, הם חיילים שנעשו אבות. אפשר לראות זאת בעבודות של דוד וקשטיין (1954-), של אבישי אייל (1945-), של עורד ידעיה (1949-), ואף בסרטיהם של ארי פולמן (1963-) ואחרים. על אחת כמה וכמה מופיעה נקודת מבט זו אצל אמני הדור שהיה שותף לכינונו של האתוס הציוני. היבטים איקונוגרפיים הקשורים באתוס זה הופיעו באתרי ההנצחה שאמנים אלה עיצבו ונוכחים גם ביצירותיהם האישיות, בין שעסקו בדמותו של החייל ובין שייצגו שכול ואובדן. עם זאת יש דוגמאות מעטות לנוכחות האבהית בשכול, ובהן יצירתו הסימבולית של נפתלי בזם (1924-).⁷³ ברוב המקרים השכול הפרטי או הלאומי הוצג דרך מוטיב הפייטה או העקידה.⁷⁴ סדרות העקידות של מנשה קדישמן (1932-), הן בציורים גדולי ממדים והן במיצבים פיסוליים במרחב הציבורי, דוגמת 'לידה ופסלים אחרים' (1990) ברחבת מוזיאון תל-אביב, עסקו בייצוגי אמהות כהתגלמות מיתית של כוחות החיים והמוות וכאלגוריה למצב הקיומי בישראל. אף על פי שאלה לא אנדרטאות לנופלים, כאב האובדן והשכול בוטא באמצעים רבי עוצמה וכוח, כיאה לשיח ההנצחה הציבורי. במיצב שנזכר לעיל פסלי הפלדה האימתנית של ראש האב והאם צופים בראשו של בנם המוטל למרגלות האיל. הצבתו בהקשר אמנותי ולא של הנצחה מימסדית עשויה להתפרש כפעולה של סירוב לאנדרטה, לאתוס העקידה, ואילו אופיה, חומריות וממדיה ההרואיים מחזירים אותו למרחב של הורות תואמת את הסדר הלאומי והמגדרי.

מתוך כל אלה חוזרת ועולה שאלת היכולת של האנדרטות ואו יצירות אמנות באשר הן לבטא בו בזמן הנצחה והתנצחות. יאנג בחן את המונח counter memory בשיח ההנצחה בכלל והנצחת יהודי גרמניה שנספו בשואה בפרט, והרחיבו לתחום ה"counter memorial בהתייחסו לשניות שבקונקרטיזציה של ההרס הגלום באובדן על ידי בנייה (של אנדרטה). 'הישארות הריק

73 עפרת, דמות האם, עמ' 157.

74 דוגמאות רבות נמצאות באוסף מוזיאון יד לבנים בפתח תקווה. ראו, גדעון עפרת, עקדת יצחק באמנות הישראלית, המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן 1988; דוד שפרבר, 'הופעת שרה בסצינת העקדה באמנות הישראלית', בתוך: הנ"ל (עורך), אך בכבי האם יחי לעולמים, רמת גן 2002, עמ' 4-61.

מאפשר לזיכרון למלא אותו, כותב יאנג, ובלשונו: Memorial undoing.⁷⁵ לרידו, הפוסט-מודרניות הוסיפה ממדים חדשים, ביקורתיים ואירוניים, לשניות שבה התייחס האוונגרד האירופי לעבודות ההנצחה הציבוריות.⁷⁶ האנדרטאות שאותן כינה counter memorials שיקפו מגמה של סירוב לתפקידן המסורתי בסדר הלאומי או בשיח הזיכרון. למרות זכיינת במכרזים פומביים להנצחה היו האנדרטאות קרובות ברוחן לעבודות אמנות בלתי תלויות. לא היו אלה מוקדים של התפייסות קולקטיבית עם האובדן אלא אתרי קונפליקט וסתירה, סירוב והתנגדות. אלה באו לידי ביטוי בשורה של אסטרטגיות ומאפיינים סגנוניים: בהיעדר הרואיות והיצמדות לזיכרון חי, אישי, חיוני; בהדגשת הריק; בהתמקדות בפרטי ובאישי תוך הבאתו למרחב הציבורי; במינוריות ובשפת היום-יום; באימה המגולמת במוכר והטריוויאלי ובפוטנציאל ההרס שבו. יסודות אלה נוכחים בעבודותיהן של האמניות שבחרו להשמיע את קולן בהקשר של אמהות ואמהיות בשיח הצבאיות, השכול וההנצחה. אמניות אלה פועלות מרצון אוכססיבי לדבוק במה שעלול ללכת לאיבוד, בטרם אבד, ומתוך היאחזות באמהות, כמיצוב של התנגדות לשיח הלאומי המנכס. הן נוקטות חזרתיות על פעולות המשמרות את הזיכרון, נוגעות באיום, בריק, ברחם הזוכרת. הן פועלות מתוקף אי נמנעות, השונה מהשתתפות מרצון. הן מפרקות ומטעינות את אתרי הקונפליקט בין האמהות לסדר הלאומי כ'התגנבות של יחידות' ולא כפעולה של קבוצה בעלת מגמה אידאולוגית אחידה.

'דיאלוג של שניות אכזרית עומד בבסיס בין המערכת היחסים בין ההורים לצבא בכלל והמערכת הצבאית הגברית האלימה לבין נשים אימהות בפרט', כותבת תמר אלאור בהתייחסה לפרויקט הצילומי של יהודית מצקל, 'חצאית בדרך' (2000).⁷⁷ שנה לאחר השותפות באצירת 'או מאמא!' פתחה מצקל מהלך תצוגתי של שלוש תערוכות מוזיאוליות: 'אמא של חייל' (1998, מוזיאון יאנקו דאדא), 'נולד-נפל' (מוזיאון רמת גן לאמנות ישראלית, 1999) 'חצאית בדרך' (מוזיאון ארץ ישראל, 2000).

עם גיוסו של בנה הבכור בתחילת שנת 1996, החלה מצקל בפרויקט תיעוד השירות הצבאי במסלול מקביל לזה שעבר בנה בחטיבת גבעתי, שהוצג ארבע שנים מאוחר יותר. במסמך הבקשה לשלטונות הצבא כתבה: 'כצלמת, אני מבקשת לתעד את שירותו הצבאי של בני מיום גיוסו ועד לשחרור, כאם, שזוכרת כל שינוי בתהליך גידולו והתבגרותו של

75 יאנג, זיכרון, עמ' 1.

76 יאנג מנה שורה של אנדרטאות בבחינת counter monuments, שמאפייניהם הם סימון היעדר על ידי שימוש בחלל נגטיבי, כלומר החלל שנוצר / נותר לאחר שאובייקט נגרע מסביבתו, כעקיבה, כסימן מוטבע בחול, כתבנית יציקה שלאחר שהתרוקנה. ביניהן עבודתו של מיכה אולמן, 'הספריה הריקה' בבבל פלאץ שבברלין, וכן 'דרכי הזיכרון המינוריות והאישיות' של קריסטאין בולטנסקי גם הן בברלין. שם, עמ' 5-9.

77 תמר אלאור, 'סרבנית גיוס' (להלן: אלאור, סרבנית גיוס), בתוך: יהודית מצקל, חצאית בדרך! שלוש שנים עם גבעתי, יהודית מצקל-צילומים, מוזיאון ארץ ישראל, תל-אביב 2000 (להלן: מצקל, חצאית בדרך), עמ' 12.

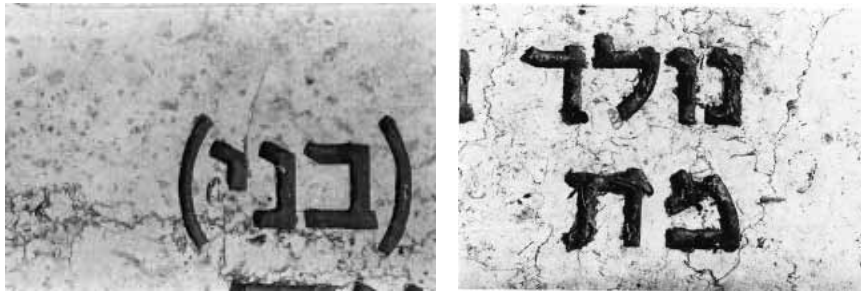


תמונה 12: יהודית מצקל, תצלום, 1999, בתוך: 'חצאית בדרך'! שלוש שנים עם גבעתי, יהודית מצקל צילומים, מוזיאון ארץ ישראל, תל-אביב 2000, עמ' 109

בנה, כל מאבק וכל הצלחה, רציתי לקחת חלק גם בתהליך החדש.⁷⁸ מצקל סירבה למלא את התפקיד המצופה של כובסת ומבשלת תוך שהיא 'ממלאת פיה מים בדברים שאינה מבינה בהם'.⁷⁹ סירובה לתפקיד היה חתרני ביחס למדינה, לצבא, לחיילים ולמשפחתה. באחד מצילומי הסדרה מצולם שלט: 'תדע כל אם שהפקידה גורל בניה בידי המפקדים הראויים לכך'. הכנסתו של צילום זה הוא מעין מאמר אירוני למהלך כולו. יש בו תהייה על הגבולות שביין הפקדה לפקודה, על האופן שהאמהות נקראות לפקודה (תמונה 12). בשנות הפרויקט שבהן מצקל הסיגה גבול (ברשות) כדי לכוון משמרת סימבולית על בנה ועל אמהותה, היא הציגה שתי תערוכות נוספות שבהן עברה לטפל בזיכרון ובשכול. בסדרת הצילומים 'אמא של חייל' (מוזיאון יאנקו דאדא, עין הוד, 1998) היא השתמשה בבטנה, בטן רכה וריקה כמטפורה לרחם שכוחו הולך ומידלדל. הרחם כקבר מצא ביטוי בעיצוב הקטלוג כחבורת זיכרון. התערוכה עסקה בגוף האם וברחמה כמרחב אישי ואינטימי אך מולאם בהיותו של אמא של חייל. תחושות הבטן, הדיבור מהבטן הנשית-אמהית מקבלים ביטוי ציבורי, פומבי שגם הם אינטימיים מחד גיסא ומתריסים מאידך גיסא (תמונה 3), והגוף מפעיל את הזיכרון. הגוף זוכר הריונות ולידה, גידול יומיומי ופרידות, והידיים הלופפות אותו מקרינות את החרדה והתסכול על שהופסקה 'עבודת האמהות' על שהרחם הולאם. הזיכרון חובר ל'הנצחה שבטרים', לאנטי-הנצחה חרדה. הדימוי הצילומי אוגר את כל אלה בתוכו ומעצימם על ידי הגדלת הבטן לכדי מונומנט של היזכרות.

78 יהודית מצקל מצוטטת אצל אברהם אילת, 'צלמת ואמא של חייל', בתוך: מצקל, חצאית בדרך, עמ' 5-7.

79 אלאור, סרבנית גיוס, עמ' 12.



תמונות 13-14: יהודית מצקל, תצלומים (מתוך הסדרה 'נולד מת'), 1998-1999, נולד מת, מוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן 1999, עמ' 6, 27

שנה לאחר מכן הציגה מצקל סדרה של עבודות שבהן צילמה פרגמנטים מתוך הכיתוב הקיים על מצבות בתי הקברות הצבאיים, ובייחוד על הכרית המונחת בראש הלוח, כרית ההופכת את הקבר למעין מיטת נצח של המת.⁸⁰ מצקל מבודדת את המילים החרוטות באבן, גוזרת אותן בעדשת מצלמתה. הבידוד יוצר הקשרים חדשים ומפרש מחדש את הנמצא בנוף הלשוני כמסרים מוצפנים של שכול פרטי, כאב אישי ובעיקר ריק נורא, באופן שהמבט מתקשה לשאת. החזרתיות הופכת למצבור, למאגר של טקסטים שהמילים כמעט קבועות, מוכנות מראש. קיטוע המצלמה חושף את הדקדוק הפנימי של השכול ואת מה שהניסוחים האחרים מחביאים. כך נותרו לברם צירופי מילים שהעצימו את ממד החרדה שהופכת את המורבידיות⁸¹ לאחת האסטרטגיות של עיבוד הטראומה שעוד לא הייתה: 'אלמוני נולד מת'; 'הריק מלא בך'; 'מדינה, טבח'. 'בן יפה נולד בקרב', 'חי הרבה את החיים' (תמונות 13-14). סימה לוין ('צבע זית', 2010), ציירת שעלתה בשנות השבעים ממולדובה, יצרה גוף עבודות העוסקות בהיותה אמא של חייל קרבי. ציורי שמן, שצבעי החאקי משתלבים באפור זית של נופי ה'שם' החדש, ה'שם' שבו משרת הבן, שאליו נוסעים לביקור ושממנו הוא חוזר הביתה. תמונת נוף גדולת ממדים, לכאורה מראה פסטורלי, מתגלה כנוף של אימה ושל פחד, בין דיוקנות הבן החייל לבין דיוקנאות של אמו של החייל. האם מצוירת כ'אובייקט חלקי'⁸² בשני מקרים לעומת הייצוג החסון של הבן, המחייך לעבר אמו בטקס הרוטיני של שיבה ופרידה. סימה מצוירת את עצמה כיד מוגהצת שהאדים מבליעים את כוחה. כביסה

80 רון פונדק, 'נולד מת', בתוך: יהודית מצקל, נולד מת, מוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן 1999, עמ' 7-8.

81 יעל זרובבל מתייחסת בהרחבה למורבידיות במופע האירוני והציני שאפיין הן את שיח המתגייסים בעת מלחמת ההתשה ובמהלך מלחמת לבנון הראשונה, והן את הסאטירה. דוגמה לכך הם מחזותיו של חנוך לוין. ראו, זרובבל, קרב, עמ' 71-72. על פי עדותה של מצקל עצמה עבודותיה נטולות כל ציניות. ראו עם יהודית מצקל, כבר אהרון, אפריל 2009.

82 מושג פסיכואנליטי שנטבע על ידי מלני קליין. כושר התפיסה הלא מפותח של העולל יחד עם העובדה שהוא עסוק בסיפוקיו המידיים מביא אותו לזיהוי האדם השלם רק באמצעות החלק המשמש אותו, כך שד האם. במקרה הנדון, אם החייל המיוצג על ידי 'יד מוגהצת' היא אובייקט חלקי.



תמונה 15: סימה לויז', ללא כותרת (מתוך הסדרה 'צבע זית'), 2010, שמן על בד, 45 x 55 ס"מ

וגיהוץ מופיעים כאן כמטפורה חוזרת של עבודת האמהות המצופה, בגבולות המותרים. רק כשימה עושה צעד נוסף נוצר קשר בין כל היצירות: בדיוקן עצמי היא מכסה את עיניה בפלנלית (תמונה 15). היא הופכת לעצורה, לחשודה, לקורבן פוטנציאלי. מעמדה של אם מקרובה היא מתיקה עצמה לעמדת האם כקורבן אשר מקריבה את האמהות שלה על מזבח הלאום. סימה הציירת 'בורחת מהבשורה' על ידי חסימת הראייה, אטימת המבט. העיוורון האמהי כאפשרות של קיום אבסורדי מבקש את קריעת הכסות מעל העיניים, את הפעולה הפיזית שתמנע את האסון.

אצל האמניות דקלה גביש ומרים כהן-ברוק מוטיב ההגנה האמהי מתגלם בבגד ככיסוי הגוף, כשליחו של היד האמהית המגוננת והרואגת. המדים הצבאיים עוברים טרנספורמציה. הדאגה לרווחתו של הבן ולבריאותו מתחלפת בדאגה למדים, לגרביים, לגופיות שמשמשות כמוליך בין ידי האם לגוף הבן. שוב תמת הטרואמה והטרמת הטרואמה עולה מעבודות אלה ומעידה על אמהות לכודה בין שיח לאומי לשיח אמהי. אולם מתוך תחושת המלכוד פורצת יצירה כביטוי ל'פמיניזם בזמנים קשים'.⁸³ בעת שירותו הצבאי של בנה חיברה כהן-

83 שושן ברוש-וייץ, 'שתיקת הכוכבות', www.e-mago.co.il/Editor/feminism-1129.htm. נדלה ב-14.11.2010.



תמונה 16: מרים כהן-ברוק, 'גרב צבאית', 1996, גבריים צבאיות תפורות, 1.8 x 2.8 מטר

ברוק בעבודה סיוזיפית את כל העקבים של הגרביים הצבאיות הקרועות של הכן למעין גרב ענקית, 'גרב צבאית' (1996) (תמונה 16) שהייתה לפטיש מגונן, ובעשייתו גירשה את הדאגה לשלולמו לשדה הסימבולי. הגרב, שהעפילה לגובה שני מטרים, נתלתה מאוחר יותר כמיצב פיסולי בהקשר מחאתי מוצהר. דקלה גביש בונה את עבודותיה מבגדים שיצאו משימוש ומייצרת להם מערכת סימבולית חדשה על ידי גזירה, תפירה, קיפול, פרישה, הערמה. 'שמיכת תינוק' (2005) (תמונה 17) שעשויה מגרביים צבאיות מתכתבת עם מוטיב 'אם החייל' כדפוס של הורות מינקות עד בגרות, מהאולטרה סאונד ועד הגיוס, כתודעה מובנית אצל כל אם עבריייה בישראל מרגע היוודע מינו של הבן.⁸⁴ שמיכת הטלאים הזו פרושה על במה (ספק מיטה) נמוכה מגובה של מיטת תינוק. כך נוצרת הסמכה למוטיב ארון מתים מכוסה. העבודה מאזכרת אפוא את משחק המילים מיטה-מיתה. גם כאן עולה הדואליות שחוזרת ונשנית ביצירות שונות. הדואליות מעידה על השתתפות בסדר הלאומי מחד גיסא ועל סירוב לפקודה מאידך גיסא, ובייחוד על החרדה והמחאה כנגד המיצוב הבלתי האפשרי. שושן ברוש-וייץ הציגה בכנס 'לבוש, מגדר ופמיניזם' (תל-אביב, 2006) את עבודתה 'שתיקת הכובסות' (תמונה 1), עבודה שעשויה מהמוך שנותר במייכש הכביסה ואשר נאסף בהתמדה. העבודה נולדה בעקבות אירוע שמגלם את הקונפליקט שבמיצוב האמהות במרחב הציבורי כעמדה בנושאים צבאיים-ביטחוניים. היא כותבת:

84 שילובן של נשים בתפקידים קרביים אינו ממהדהד עדיין בתודעתם של אמהות ואבות עם יודע מין הולד, לפחות לא נערכו עדיין מחקרים שמעידים על כך. יתר על כן, ויכוח ער ניטש בשיח הפמיניסטי על עצם השתתפותן של נשים בתפקידים אלה כהוכחה לשוויון המיוחל בין המינים. ראו, ששון-לוי, *זהויות במדים*, עמ' 188-191. יתר על כן, הקשר בין אמהות לבנותיהן שונה מהקשר עם בניהן. הבנים נדחפים לבצע פירו מוקדם והחלטי ולהרחיק את הצורך הראשוני הסימביוטי עם האם, כותבת אריאלה פרידמן. הגיוס העתידי ופוטנציאל האובדן מזינים ביתר חריפות שאלות הפירוד, הקיימות ממליא בקשר שבין אמהות ובנים. אריאלה פרידמן, *מחבורות: אמהות ובנות*, תל-אביב 2011, עמ' 15.



תמונה 17: דקלה גביש, 'שמיכת תינוק', 2005, חומרים: גרביים צבאיות, טכניקה: חיתוך ותפירה ידנית, 105 x 78 ס"מ

באוגוסט 2002 הפגנתי ליד מחסום רנתיס, כחודש ימים. [...] יום יום תליתי את שלטי המחאה [נגד אוזלת היד של הדרג המדיני] ואת שלטי התמיכה [בחיילים] על עמודים וחבלים כסמוך למחסום הצבאי. בוקר אחד הגעתי למחסום וראיתי שהעמודים נעקרו והחבלים נלקחו. המתנחלים השאירו לי מסר כתוב: 'לכי לתלות כביסה במקום שלטים. מכוערת!'⁸⁵

היא חזרה הביתה, אך הלכה לכבס את 'הכביסה המלוכלכת' בחוץ או ליתר דיוק להציגה בחוץ, כמרחב הציבורי. היא אספה את הפלט של המייבש, הלכלוך של הנקי, צבעה אותו בצבעים עליזים וכתבה את הכתובת המכריזה על האקט השבועי של שיתוף פעולה רווי אמביוולנטיות: מכבסת ותולה, מכבסת ומוחה. בין כותרות הסרט 'שתיקת הכבשים' (וגם הביטוי כצאן לטבח) לבין שתיקת הכובסות נפרשת רשת של אסוציאציות המשקפות שגרה אמהית בשירות הלאום האוצרת בתוכה אלימות מרובת ממדים.

אמניות-אמהות אלה 'הולידו' מבט חסר הרואיקה, המיוצר מתוך עמדה אמהית פרימורדיאלית, הקודמת לסדר הלאומי. בשונה מהדרישה המקובלת בשיח הפמיניסטי להשגת שוויון מספרי בין המינים (ובמקרה זה בין בוני ובנות אנדרטאות וכמלאכת ההנצחה ככלל), אמניות אלה מצהירות על חובתן להתנגד לו על ידי עשייה אמנותית נגדית. לא

להפרטה של האם הלאומית לעבר 'התכנסות בביתן פנימה' הן חותרות, אלא לשינוי של השיח הקולקטיבי במרחב הציבורי על ידי כניסתו של קול אישי, בלתי מנוכס. הן מאתגרות את השיח הלאומי ביחס לילדים-חיילים כשהן מתיקות את עבודת האמהות (Caring and Sharing) לשדה האמנותי ומאפשרות לאסטרטגיות של עיבוד האבל להציף את עבודתן. עבודת האבל מתוארת אצל פרויד כמשיכת הליבידו לאובייקט שאבד ותובע היאחזות אובססיבית בו.⁸⁶ התגובה על אובדן אדם אהוב מכילה הלך רוח כואב המתבטא בהתמסרות לאבל המלווה בתחושה שמלבד הכאב הממלא אותו העולם דל וריק. בעוד היחסים בין ריק למלאות הם מושגי מפתח הן בעבודת האבל והן בשיח ה־counter memorials על פי יאנג, במקרה של העבודות שהוצגו דמיון האבל והטרמת הטראומה מתייחסים קודם כול לאבל על האמהות שנוכסה והולאמה על ידי מדינה והצבא. אמהות שהולכת ומתרוקנת ועל כן הופכת ממלאות לסימן ריק ומאיים.

'ארץ אוכלת בניה...', Motherland Motherhood

המיצוב האמהי כעמדה פוליטית פמיניסטית ופוסט־ציונית מתקיים גם כיסוד מארגן בעבודותיה של אריאן ליטמן־כהן. בשני העשורים האחרונים עוסקת האמנית בפיתוח מענה פמיניסטי לקיום הישראלי תוך בניית מערכת של שפה ודימויים ייחודיים העוסקים בזיקות בין לאומיות וקרטוגרפיה, לאומיות ואמהות, לאומיות ועיוורון מוכנה. במיצבה הפיסולי *Motherland Motherhood* משנת 1994 היא שילבה שני יסודות: מולדת ואמהות.⁸⁷ במיצב היו שני חלקים, אמהות ובנות, וארץ הזית, ובשניהם הופיעו דימויי הזנה כגון אבקת חלב, דבש, שמן. אמהות ובנות הפכו ל'בתולות ישראל ובנותיה'. האומה והמולדת המגולמות בביטוי ישראל (ירמיהו לא, 20-21) הולידו את הדימוי של כוורת הדבורים שבה שולטת המלכה (המולדת). הכוורת הריקות הוארו באור אדום מדמות לרחם, מרוקן ומדמם. בעבודה נוכחת תחושה של חיים ומוות, האמביוולנטיות של הכוחות המחיים והכוחות הממיתים שהיו בתשתית המיתוס של האם הגדולה ושל הרחם קבר, כמצבה. ליטמן מאמצת את הדואליות הזו ומעמתת בין אמהות למולדת. הרחם החם המשדר את תשוקות הגוף הוא מעין קבר פתוח. אובייקטים נוספים, כגון חביות, קופסאות באדום צורב עיניים, העצימו את התחושה של חדירה לגוף האם, לגופה של המולדת, וחשיפת ערוותו ברכים. חלק אחר במיצב שהוצג כלל ארגז 'תמים' ממולא באבקת תינוקות כשרה, אלא שארגז החול בגן הילדים הפך לחלקת קבר. שם העבודה, 'מיכל הזנה (חלב ישראל)', חיבר פעם נוספת בין הזנה ומוות לתפקידי האם וניכוסם על ידי המולדת. ארץ זבת חלב ודבש, ארץ אוכלת בניה. בעבודותיה של רחל גלעדי נמצא קול נשי־אמהי 'מטרים הטראומה' עם יותר מקורטוב של אירוניה. היא הופכת את היוצרות. באחת מעבודותיה מופיעים ארבעה דגלי הלאום

86 זיגמונד פרויד, אבל ומלנכוליה, תל־אביב 2008 [1946], עמ' 18-19.

87 Arianne Littman-Cohen, *AL-Arianne Littman Cohen: Artist and Photographer* (2008),

נדלה ב־14.11.2010. www.ariane-littman.com/docs/holy_land/01_opening_page.html

בצבע ורוד כנגד ארגון 'ארבע אמהות', שכזכור הואשמו בהיותן 'עוכרות ישראל'. עבודה נוספת מציגה בקבוקי חלב מצופים בצבע תעשייתי, המדמים לכלי נשק, שמפרים את הבטחת החיים שבהזנה. כלי הזנה הופכים לכלי זין. אמהות ושכול עולים כפרשנות אפשרית ליצירה נוספת של גלעדי, שבה דמעות ארוזות בשקיות ניילון, מסודרות בארגז ומספקות את הנדרש לקיום הקשר המסוכן בין אמהות ולאומיות. הדמעות משלימות את מוטיב האמהות המיוסרת. כפי שציינה קריסטבה בחיבורה Stabat Mater על המזמור על ייסורי הבתולה מריה נוכח גוויית הבן, ה־Mater Dolorosa מנווטת את הליכידו האמהי אל בנה המת באמצעות הדמעות הכמהות לגוף ברומה לחלב הבא משד האם אל פיו התינוק.⁸⁸ חילופי הנוזלים בין החלב לדמעות מתפקדים כמעין התקה של דחפי החיים בדחפי המוות. ובמקרה של בקבוקי החלב בעבודתה של גלעדי, צבעם השחור מעורר זיקה אסוציאטיבית לחלב השחור כמוטיב המרכזי של 'פוגת המוות' (1944) של פול צלאן.⁸⁹

בין אמהות לבנים

אסטרטגיית הטרמת הטראומה נוכחת כיום אצל אמנים צעירים המשתפים־מביימים את אמהותיהם הביולוגיות ביצירותיהם. הסכמת האם 'לשחק' עבור בנה האמן, המשחק בעצמו 'חלל', אינה יכולה להיות מוכנת מאליה אלא בקונטקסט השינויים שחלו במושגי אמהות, לאומיות והזיקה ביניהם. שתי עבודות וידאו של ארזי ישראלי מתייחסות לסצנת הפייטה הנוצרית, למיתוס איקרוס וכמובן לעקידה, אך מעניקות לכל אלה משמעויות מקומיות הנוגעות למותם של חיילים ולאטוס ההקרבה. בעבודה הראשונה ('ללא כותרת', 2006, וידאו, 4:20 דקות) נראית אמו של האמן כשהיא מורטת באובססיביות ובכאב נוצות הדבוקות בשעווה לגופו של בנה.⁹⁰ פעולת המריטה המונוטונית מייצגת את עבודת האבל: האם הולכת ומשלימה לכאורה עם מותו של הבן, אך מסרבת להיפרד ממנו. כדי להישאר קרובה אליו היא מבקשת להטמיע את גופו חזרה אל גופה, אל רחמה. עבודה נוספת בשיתוף אמו, 'אל מלא רחמים' (2004, וידאו, לופ) מתארת ניסיון אינסופי של אם לאחוז בגוף בנה שנשמט ממנה שוב ושוב. התפילה 'אל מלא רחמים' נשמעת ברקע העבודה בצליל מקולקל שהופך לנהמה מתמשכת.⁹¹

88 ז'וליה קריסטבה, 'סטבר מאטר, פרדוקס: אם, או נרקסיזם ראשוני', בתוך: יהודית מצקל והדרה שפלן-קצב (עורכות), ה־רמאמא: ייצוג האם באמנות ישראלית עכשווית (קטלוג), המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן 1997, עמ' 8-19.

89 על עבודותיה של רחל גלעדי ראו, ענת בסר, יצירתה של האמנית רחל גלעדי, בתוך: הספרייה הווירטואלית של מט"ח, lib.cet.ac.il/pages/item.asp?item=15460&kwd=7559. נדלה ב־4.4.2011.

90 אפשר לראות את העבודה באתר www.hms.org.il/Museum/Templates/Showpage.asp?DBID=1&LNGID=2&TMID=841&FID=603&PID=1049. נדלה ב־4.4.2011.

91 ראו, www.givonartgallery.com/artistpage.asp?aid=3. נדלה ב־4.4.2011.

ה. אפילוג

במקום מסע בין אנדרטאות תואר כאן מסע המבטא את המלכוד שבין אמהות ללאומיות במדינה שחיה על חרבה יותר משישים שנה בסכסוך דמים מתמשך ובה האמהות נמצאת בפרדוקס קיומי, לכודה בין שיח המיליטריזם וההקרבה הפטריוטית לבין נורמטיביות אזרחית הכוללת גיוס חובה. קולות האמהות כמו נבלעים ברוחות הצבאיות גם כשמפירים את 'שתיקת הכובסות' בייצוגים תרבותיים פומביים. נדמה אפוא שהעמדה האמביוולנטית שאפיינה את רוב העבודות עלולה להשתרג בשיח הלאומי ולהילכד בתוכו ואף למצוא עצמה מסייעת לו. צדה האחר, העמדה אמהית במרחב הציבורי, עלולה להיחשב לנסיגה לעמדה מהותנית וככזו לדכאנית כלפי השיח הפמיניסטי. עם זאת, ניסיון האמניות כאמהות לפעול מעמדה אמהית ולהשמיע את קולן כהתרעה, כהתרסה, כהטרמה של אסון וכדרך למניעתו היא עדות לשינויים המתרחשים בחברה הישראלית בעשרים השנים האחרונות ולמקומן ותפקידן של נשים במהלכם. סדקים בשיח השכול ובקבלת הגורל כנתון שהשתיקה טובה לו מבטאים את הסירוב לפעול לפי מודלים המנציחים את מעמד הנשים בלאומיות הצינונית: כאמהות האומה, כרחם הלאום, כאמהות מולידות, קוברות ומבכות.

לאחרונה נוסף קול. עבודותיו של ארזי ישראלי בשיחות אמו מייצרות ז'נר חדש בשדה ה-counter memorial האמהי. בהשאלה מתחום הפסיכואנליזה אפשר לכנותו ה'שלישי', מרחב חדש שבו לא רק קולה של האם נשמע אלא גם קולו של הבן ומה שביניהם. נדמה שזו התפתחות נוספת לזו שהחלה בראשית שנות התשעים בעבודתן של אמניות אשר התעמתו עם התוכן הדידקטי של שיח השכול וההנצחה המגולם באנדרטאות הנופלים הרשמיות. לעומת הייצוגים המקובלים, שהיו ריקים מתוכן קונקרטי ומלאים בתוכן מופשט אוניברסלי ואלגורי, עבודותיהן של האמניות שהוצגו כאן הציעו שפה אינטימית, שפה של גוף, פנים, מגע, קירבה שהוגדרה כמצלול החושי של הסמיוטי על פי קריסטבה. לעתים הייתה זו שפה אירונית מאוד שסירבה לכיסויי השפה הרשמית של האבל וביקשה לחשוף את המוצפן בה. המבע שנתן ביטוי למיצוב האמהי ביקש הדדיות וייצג מקום לפרט ולזיכרונותיו. הפרט אינו מאבד את זהותו במרחב הציבורי אלא מנכיח את עצמו בטקסט הציבורי ובקריאתו הפרשנית-אמנותית. ובלשונה של באטלר, כזהות שהפעלת הריבוי שבתוכה מכוננת אותה ואת מיצובה החברתי. לא את הפרטת האמהות לביתן פנימה ביקשו האמניות שאת עבודותיהן הצגתי, אלא את חשיפת ההלאמה והעלמה של קולן כאמהות. בכך יש אולי סיכוי לכינון יחסים אחרים בין אמהות ללאומיות שלא יחייבו את הקול האמהי והנשי להיכנות כוויתור על עבודת האמהות. זו מודעות לא רק לצורך ריבוי קולות במרחב הציבורי אלא גם הבנה ש-counter memorial באמנות העכשווית מאפשר פרספקטיבה בלתי מנוכסת לאומית לשיח השכול וההנצחה.