



מבטרים

כתב עת לתרבות חזותית

גיליון מס' 1 | 2022 | תשפ"ב



מבטים כתב עת לתרבות חזותית יוצא לאור מטעם
המחלקה לאמנויות באוניברסיטת בן-גוריון בנגב

עורך ראשי: דניאל מ. אונגר
עורכת בפועל: שרה אופנברג
חברי וחברות המערכת: נועם גונן, אמה גשינסקי, בר לשם, רפאלה צרפתי, תהילה שדה

מעצבת גרפית: עינת פרלמן רוגל
עורכת לשונית: אורלי ניטיס יעקובי

ISSN 2710-480X

© כל הזכויות שמורות, מבטים: כתב עת לתרבות חזותית 2021

יש לשלוח מאמרים בעברית, כשהם ערוכים ומותקנים, כקבצי מעבד תמלילים WORD,
לכתובת הדואר האלקטרונית mabatim.arts@gmail.com
הוראות התקנה ניתן למצוא באתר הבית של כתב העת.

כתב העת מופץ במרשתת בגישה פתוחה: n.bgu.ac.il/humsos/art/Pages/mabatim.aspx

פייסבוק: [Mabatim.Arts](https://www.facebook.com/Mabatim.Arts)

כתובת המערכת: המחלקה לאמנויות, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, ת.ד. 653, באר שבע, 84105

תמונת השער: שרון פוליאקין, (2011) Valley, תצריב, אקוויטינטה והדפס-רשת. 27.5/20 ס"מ.

תוכן עניינים

4	דבר המערכת
	מאמרים
6	חמדת כסלו משחק והבנה: השפעתם של אנרי פואנקרה ואנרי ברגסון על אמנותו של מרסל דושאן
31	דפנה נסים הסוכנות הרגשית של הדיוקן: הזדהות ועונג בקשר בין אציל ודיוקנו בשלהי ימי הביניים בספר השעות מהאג (ms.76 f 2)
58	נסים גל לא־לריק: החלל הריק באמנות פלסטינית עכשווית
77	גל סופר ארחות עקלקלות וצורות משונות: ויזואליה ככלי לשליטה בשדים
101	אושרי ברגיל מה בין אוטונומיה ליצירה עצמית בעידן המידע?
118	דוד שפרבר נידה, טבילה ומקווה באמנות היהודית־פמיניסטית: בין ישראל לארצות הברית
164	אלינור זילברמן מיני־מי: הגרסה המוקטנת שלי אופנת אימהות־בנות
189	מרים מלאכי אמנות של אחרים: לידתו של השיח האסתטי על אמנות יפנית בצרפת במפנה המאה העשרים
213	אלה קריגר ה"אמנות ההדפסית" של שרון פוליאקין, הילה בן ארי ודורית רינגרט
	ביקורת ספרים
237	דליה מנור אסנת צוקרמן רכטר, אוצרות עכשווית בישראל 1965–2010
243	שחר מרנין־דיסטלפלד טל דקל, נשים וזקנה: מגדר וגילנות בראי האמנות בישראל
	ביקורת תערוכה
247	שירה גוטליב דיויד הוקני: נורמנדי שלי (Ma Normandie)
	מאמר מתורגם
253	שלי ארינגטון גלובליזציה של תולדות האמנות

נידה, טבילה ומקווה באמנות היהודית-פמיניסטית: בין ישראל לארצות הברית*

דוד שפרבר, מכון שכטר למדעי היהדות והיברו יוניון קולג', ירושלים

תקציר

פריצת תפיסות טאבו ביחס לגופן של נשים ולמיניותן רווחה ביצירות של אמניות פמיניסטיות אמריקאיות שפעלו בשנות השבעים של המאה העשרים. ענף פרטיקולרי של נושא זה הוא העיסוק בנידה, בטבילה ובמקווה. מאמר זה בוחן אמנות העוסקת בהלכות ובטקסים של הנידה והטבילה, ודן בהבדלים בין העשייה האמנותית בנושא זה בשני המרכזים היהודיים הגדולים – ארה"ב וישראל. לשם כך נבחנות במאמר עבודותיהן של שתי אמניות בולטות בתחום זה, חגית מולגן בישראל (נ. 1972) ומרל לדרמן-יוקלס (Ukeles) בארצות הברית (נ. 1939). אף כי שתיהן גדלו בחברה אורתודוקסית מודרנית ומשייכות את עצמן אליה גם היום, יחסן להלכות הנידה שונה לחלוטין. בחינת ההבדלים בין היצירות, התקבלותן והשיח הפרשני על אודותן לאור השיחים השונים של הפמיניזם היהודי, והשוואתן ליצירות נוספות של אמניות יהודיות שפועלות במרחבים השונים, יתרמו להבנה מורכבת יותר של ההקשר שבו נוצרת האמנות ושל קווי הדמיון וההבדלים בין מרחבי יצירה שונים. אף כי חקר ההגות, האקטיביזם והאמנות הפמיניסטית הוא תחום מפותח, האמנות הפמיניסטית הדתית טרם נחקרה לעומקה. בחינתה של אמנות פמיניסטית העוסקת בנושאים דתיים תחדד תובנות על תרומתה הייחודית לעולמות האמנות ולתנועת הפמיניזם שבה פועלות האמניות.

* במאמר זה נעשו עיבוד והרחבה לחלקים מעבודת הדוקטורט שלי, אמנות יהודית פמיניסטית בישראל ובארה"ב, 1990-2017, ומהספר שהרחיב אותה, ביקורת נאמנה: אמנות יהודית-פמיניסטית בישראל ובארצות הברית (ירושלים: מאגנס, 2021). עבודת הדוקטורט נכתבה במסגרת התוכנית ללימודי מגדר באוניברסיטת בר-אילן בהנחיית פרופ' רות איסקין מהמחלקה לאמנויות באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, ונתמכה על ידי מלגת הנשיא באוניברסיטת בר-אילן ומלגת רוטנשטריך לדוקטורנטים מצטיינים בתחומי מדעי הרוח מטעם המועצה להשכלה גבוהה וה-Memorial Foundation for Jewish Culture Doctoral Scholarship, New York. המחבר מבקש גם להודות לפרומו לחקר ההתחדשות היהודית והיהדות הליברלית בישראל, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, שמסגרתו עובד מאמר זה לפרסום.

התנועות הפמיניסטיות היהודיות הדתיות שהתפתחו מאז שנות השבעים בארצות הברית, ומאוחר יותר בישראל, מציעות הזדמנות לבחון את הקונפליקט הקיים בתנועות ההתחדשות היהודית בין שמירה או החיאה של מסורות דתיות שנתפסות לעיתים כדכאניות לבין חתירה לתיקון. באמצעות האמנות, הפמיניזם של העולמות היהודיים בישראל ובארה"ב מנכס ריטואלים מהעבר ומספק להם משמעות חדשה, בד בבד שהוא מבקר את האופי הפטריארכלי של המסורת היהודית, ההלכה והמוסדות הדתיים שלה.¹

למרות מקומן המרכזי של הוגות ואמניות יהודיות בתנועת הפמיניזם האמריקאי מאז שנות השבעים של המאה העשרים,² רק משנות השמונים והלאה – ובעיקר מתחילת שנות התשעים – הפכו התרבות והדת היהודית למושא מובהק של הביקורת הפמיניסטית באמנות האמריקאית.³ בישראל נראו אומנם כבר בשנות השבעים ניצנים בודדים של אמנות העוסקת ביהדות מנקודת מבט מגדרית, אך רק בשנות התשעים סומן הפמיניזם כמגמה אמנותית מקומית.⁴ באותה עת, עם התבססות שיח הפוליטיקה של הזהויות וכחלק ממגמת השיבה אל ארון הספרים היהודי, התגברו הקולות ה"יהודיים" בעולם האמנות הישראלי.⁵ בד בבד החלו נשים אורתודוקסיות-

1 ראו ד' שפרבר, ביקורת נאמנה: אמנות יהודית-פמיניסטית בישראל ובארצות הברית, ירושלים P. J. Birnbaum, 'Modern Orthodox Feminism: Art, Jewish Law, and the Quest for Equality', F. E. Greenspahn (ed.), *Contemporary Israel: New Insights and Scholarship*, New York 2016, pp. 131-165; E. Sicher, *Re-envisioning Jewish Identities: Reflections on Contemporary Culture in Israel and the Diaspora*, Leiden; Boston 2021, pp. 89-134; D. Sperber, 'Contemporary Orthodox Jewish Feminist Art in Israel: Institutional Criticism of the Rabbinical Establishment', *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 38, 2 (2020), pp. 191-227; T. Anh Tran and C. Halberstam, "'I Think God Is a Feminist': Art and Action by Orthodox Jewish Women", *Journal of Feminist Studies in Religion*, 37, 2 (2021), pp. 5-24.

2 על מקומן המרכזי של נשים יהודיות בתנועה הפמיניסטית בארצות הברית ראו J. Antler, *Jewish Radical Feminism: Voices from the Women's Liberation Movement*, New York 2018. לסקירה ולדיון נרחב על תרומתן של נשים יהודיות לאמנות הפמיניסטית ראו Z. Amishai-Maisels and G. Ankori, 'Art', P. E. Hyman & D. Dash-Moore (eds.), *Jewish Women in America: An Historical Encyclopedia*, New York 1997, pp. 68-79. וראו עוד Z. Amishai-Maisels and G. Ankori, 'Art in the United States', *JWA – Jewish Women's Archive*, Web

3 L. E. Bloom, *Jewish Identities in American Feminist Art: Ghosts of Ethnicity*, New York 2006, p. 3. וראו עוד M. Baigell, *American Artists, Jewish Images*, New York 2006, 153-154; M. Baigell, *Jewish Art in America: An Introduction*, Lanham 2007, p. 213. עוד קודם לעיסוק של אמניות פמיניסטיות אמריקאיות בדת היהודית הן התייחסו לעבר המזרח-אירופי, לדימויי גוף בהקשר היהודי, לאסימילציה, לאתניות, לגזע ולאנטישמיות.

4 ראו על כך להלן.

5 ראו ד' שפרבר, 'ידישקייט, שמן על בד, 2003', דעות, 16 (תשס"ג), עמ' 30-33 [קיים גם במהדורה מקוונת באתר נאמני תורה ועבודה]. וראו בעקבות מאמר זה דיון של צ'רלס ליבמן ויעקב ידגר: C. S. Liebman & Y. Yadgar, 'Secular-Jewish Identity and the Condition of Secular Judaism in Israel', Z. Gitelman (ed.), *Religion or Ethnicity? Jewish Identities in Evolution*, New Brunswick 2009, pp. 149-170. וראו עוד ג' עפרת, 'כן תעשה לך': תחיית היהדות באמנות הישראלית (קטלוג), תל אביב תשס"ג, עמ' 30; י' צלמונה, 100 שנות אמנות ישראלית, ירושלים תש"ע, עמ' 452-466; י' צלמונה, שעון חול: עבודתו של מיכה אולמן (קטלוג), ירושלים תשע"א, עמ' 452-453. ראו גם ג' עפרת, השיבה אל השטעטל: יהדות כדימוי באמנות ישראל, ירושלים תשע"א, עמ' 27-28; י' גילעת, 'מגדר, ריטואל ווידוארטי', י' ידגר, ג' כ"ץ וש' רצבי (עורכים),

מודרניות בישראל להשתתף בזירת האמנות ולעמת בתוכה את עולמן הדתי עם זה הפמיניסטי.⁶

פריצת תפיסות טאבו לגבי גופן ומיניותן של נשים רווחה ביצירות של אמניות פמיניסטיות אמריקאיות שפעלו בשנות השבעים של המאה העשרים – שניסו, בלשונה של האמנית האמריקאית קרולי שנימן (Schneemann), "להחזיר את גופן לעצמן".⁷ עשייתן התקבלה ונדונה כתרומתה המשמעותית ביותר של האמנות לפמיניזם.⁸ ענף פרטיקולרי של נושא זה הוא העיסוק בניה, בטבילה ובמקווה, אפיקים אשר הטרימו את העיסוק בגוף ובמיניות בחברות היהודיות האורתודוקסיות-מודרניות – תחום שבו מתחוללת כעת מהפכה.⁹

מאמר זה בוחן את העיסוק בהלכות ובטקסים של הנידה והטבילה ודן בהבדלים בין האמנות בתחום זה בשני המרכזים היהודיים הגדולים, ארה"ב וישראל. לשם כך נבחנות במאמר עבודותיהן של שתי אמניות אורתודוקסיות בולטות בתחום זה, חגית מולגן בישראל (נ. 1972), ומרל לדרמן-יוקלס (Ukeles) בארצות הברית (נ. 1939). אף כי שתיהן גדלו בחברה אורתודוקסית-מודרנית ומשייכות את עצמן אליה גם היום, יחסן להלכות הנידה שונה לחלוטין: יוקלס מהללת את ריטואל הנידה, ואילו מולגן מבטאת ביקורת חשופה ובלתי מתפשרת כלפיו. בחינת ההבדלים בין היצירות לאור השיחים השונים של הפמיניזם היהודי מחדדת תובנות על תרומתן הייחודית של האמניות לעולמות האמנות ולתנועת הפמיניזם היהודי שבה הן פועלות.¹⁰

מעבר להלכה: מסורתיות, חילונית ותרבות העידן החדש בישראל [עיונים בתקומת ישראל – סדרת נושא 7], שדה בוקר תשע"ד, עמ' 580-581.

6 המונח "אורתודוקסיה מודרנית" עוסק ביהודים דתיים המנסים לשמר את ההלכה ללא בידוד תרבותי וחברתי מן העולם המודרני. ראו י' ליבמן, 'התפתחות הניאור-מסורתיות בקרב יהודים אורתודוקסים בישראל', מגמות, 27 (1982), עמ' 231-250, בעמ' 233.

7 J. de Hart Mathews, 'Art and Politics in Cold War America', *American Historical Review*, 81 (1976), pp. 762-787, at p. 774.

8 ראו על כך: L. Meyer, 'Power and Pleasure: Feminist Art Practice and Theory in the United States and Britain', A. Jones (ed.), *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Oxford 2006, pp. 317-342.

9 ח' ארצי סרוו, הדתיות החדשות, ראשון לציון 2018, עמ' 179-200.

10 עד כה רוב המחקרים שעסקו באמנות הנידה והמקווה התמקדו בניסיון לאפיין אותה באופן תמטי, בעיקר באמצעות פרשנות של העבודות. ראו למשל: ד' שפרבר, 'הבזות: נידה, טומאה וטהרה באמנות יהודית-פמיניסטית', היסטוריה ותיאוריה: הפרוטוקולים, 22 (2011) [קיים היום באתר בצלאל: כתב עת לתרבות חזותית וחומרית]; ד' שפרבר, "'המוקצה": נידה, טומאה וטהרה באמנות יהודית פמיניסטית' מטרוניא: אמנות יהודית פמיניסטית (קטלוג), עין חרוד, ירושלים ותל אביב תשע"ב; א' אוריין, 'הבזות הנשית כשפה אמנותית-תרבותית חדשה', עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר אילן תש"ע; א' אוריין, דם גופן: דם באמנות הבזות של נשים בשנות השבעים והשמונים, תל אביב תשע"ג; א' אוריין, 'אמני(ד)ות בלכלוכן ובטהרתן', ע"א סיקורל ואחרות (עורכות), תמונת מחזור: עיונים בשיח הווסת בישראל, שדרות תשע"ז, עמ' 106-136; ר' צורף, 'מעבר לבזות: הנידה באמנות העכשווית, דיון מגדרי-הלכתי', מוזה, 1 (2017), עמ' 88-103;

R. Tzoref, 'She Writes in White Ink: On Aesthetic, Religious and Gender Perceptions in the Work of Jacqueline Nicholls', *Ars Judaica: The Bar Ilan Journal of Jewish Art*, 14 (2018), pp. 93-110 (לעיל הערה 1), עמ' 136-141; Sicher (לעיל הערה 1), עמ' 114-118.

כדי לחלץ מהדיון תובנות רחבות על ההבדל או הדמיון בין היצירה בישראל בתחום זה לרעותה בארצות הברית, מרחיב המאמר את הדיון ההשוואתי ליצירות נוספות של אמניות בישראל ובארצות הברית העוסקות בנושאי נידה ומקווה. חוקרי אמנות ואוצרים בישראל ובארצות הברית נוהגים להפריד בין האמנות היהודית-ישראלית לאמנות היהודית הנוצרת מחוץ לגבולות ישראל, ובשל כך לא נחקר כמעט היחס בין האמנות היהודית בישראל – ובכללה האמנות היהודית-פמיניסטית – לרעותיה במרחבים אחרים בעולם. חקר האמנות מנקודת מבט טרנס-לאומית (transnational)¹¹ בהקשר לתפוצות (diasporism)¹², והדיון המשולב באמנות הנוצרת במרחבים היהודיים השונים, יתרמו לפיתוח הבנה מורכבת יותר על ההקשר של האמנות הנדונה ועל קווי הדמיון וההבדלים המתקיימים בשדות השונים שבהם היא פועלת.¹³

הבחנה נוספת המקובלת בעולם האמנות ובישיח הפמיניסטי מציגה ניגוד בין האמנות והפמיניזם לבין הדת. השיח הפמיניסטי נוטה לשלול את הדת ולראות בה מרחב המשקף, מייצר ומנציח את הפטריארכליות,¹⁴ ואילו בשיח האמנות דומיננטית עדיין תזת החילון המודרנית, הרואה בחילון ביטוי לקדמה.¹⁵ כך למשל, חוקר התרבות החזותית קג'רי ג'יין (Jane) ביטא תפיסה המפרידה בין אמנות עכשווית לדת באומרו "אני חושב שאמנות עכשווית פשוט לא 'עושה' דת".¹⁶ מאמר זה מערער על הדיכטומיות הללו ומצביע על חיבור בין אמנות לדת באמצעות ביקורת פמיניסטית.

באופן מפתיע, גם מבקרים ואוצרים העוסקים באמנות יהודית נמנעו עד לאחרונה מלחקור ולהציג אמנות עכשווית הנוגעת בדת. בארצות הברית של שנות השבעים והשמונים, נושאים דתיים ודימויים יהודיים ישירים נחשבו לקיטש והודרו מתצוגות של אמנות יהודית עכשווית. האוצר נורמן קליבלט (Kleeblatt) הבחין שהדימויים ה"מקראיים" שיצר האמן ארצ'י רנד (Rand) נתפסו "יהודיים מדי" לתצוגה במוזאון היהודי בניו יורק. בעקבות כך הוא אצר בשנת 1996 את התערוכה החשובה too Jewish? Challenging Traditional Identities, שבה ביקש לנתח את הפרדוקס

11 מצבים טרנס-לאומיים הם תהליכים המתרחשים בריזמנית במקומות שונים ונוגעים בזהות הנמתחת על פני מרחקים גאוגרפיים. ראו S. J. Maler & P. R. Pesser, 'Gendered Geographies of Power: Analyzing Gender across Transnational Spaces', *Identities: Global Studies in Culture and Power*, 7, 4 (2001), pp. 441-459.

12 בעקבות הסוציולוג רובין כהן, מציעים דניאל ויונתן בוירין להבין את המושג "תפוצה" כמצב תרבותי סינכרוני שבו שרויים בני אדם המשתייכים בריזמנית גם לתרבות מקום מגוריהם וגם לתרבות של קבוצה אחרת שאינה מקומית. זהות כפולה זו והמצב הטרנס-לאומי המאפיין את התרבות העכשווית, מוביל אותם להתייחס לאומה היהודית כאל "תפוצה". ראו D. Boyarin & J. Boyarin, *Powers of Diaspora: Two Essays on The Relevance of Jewish Culture*, Minneapolis 2002.

13 ראו על כך בהרחבה בתוך שפרבר (לעיל הערה 1), עמ' 181.

14 ר' עיר-שי וציון-וולדקס, 'הפמיניזם האורתודוקסי-המודרני בישראל: בין נומוס לנרטיב', משפט וממשל, טו (תשע"ג), עמ' 246; מ' שגיב, "עת לפרוץ ועת לבנות" – פמיניזם הלכתי בישראל בין משפט לחברה', עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 2018, עמ' 18.

15 ראו הפניות לספרות המחקרית בתחום בתוך S. M. Promey, 'The Return of Religion in the Scholarship of American Art', *The Art Bulletin*, 85, 3 (2003), pp. 581-603, at p. 601, n. 56.

16 דבריו של ג'יין מצוטטים בתוך J. Elkins & D. Morgan (eds.), *Re-Enchantment*, New York 2000, p. 112.

ולהבין את אי-הנוחות שלו בעומדו מול העבודות הללו.¹⁷ גם כיום נושאים הקשורים לדת היהודית אינם עומדים בלב עיסוקו של המוזאון היהודי בניו יורק, אחד ממוסדות האמנות היהודיים החשובים בעולם.¹⁸ מאמר זה מבקש למלא את החלל שנוצר בשדה האמנות היהודית העכשווית ולהצביע על אמנות יהודית עכשווית העוסקת גם בדת. נוסף על כך, המאמר מבקש לערער על תפיסה רווחת בעולם היצירה והאמנות הישראלי המציבה את העבודות של ה"אחרת" וה"אחר" הדתיים כעשייה לא-ביקורתית ולא-חופשית, שכל עניינה הוא אשרור רעיונות וצורות יהודיים מסורתיים.¹⁹ חוקר האמנות הישראלית גדעון עפרת הציב בשנת 2017 חיץ מהותני ברור בין אמונה לאמנות: "הנשמה האמונית אינה מתיישבת עד תום עם עשייה אמנותית חופשית, בהיות זו האחרונה מחויבת לכפירה לא פחות מאשר לאמונה".²⁰ הקביעות הללו נובטות לא פעם על מצע של בוז ביחס לעולמות הדתיים, אפילו אלה הליברליים ביותר,²¹ ומיושמות כאמיתות שאין להטיל בהן ספק.²² בניגוד להן, מאמר זה מבקש לחשוף את איכותה של היצירה האמנותית הנוצרת מתוך החברות היהודיות הדתיות, ומראה שדווקא עבודותיהן של אמניות יהודיות אורתודוקסיות הן שהביאו לשדה האמנות הישראלי ביקורת פמיניסטית רעננה ובוטת כלפי היהדות והדת.

17 ראו קליבלט בתוך *The Jewish Museum, New York* [Catalogue: The Jewish Museum, New York], curator Norman L. Kleeblatt (New York & New Brunswick 1996), p. X.

18 על הדרת היהדות ממוזיאונים יהודיים בארצות הברית ראו R. R. Seldin, 'American Jewish Museums: Trends and Issues', *American Jewish Year Book*, 91 (1991), pp. 71-117; T. L. Freudenheim, 'The Jewish Museum's Discomfort with Religion', *Mosaic: Advancing Jewish Thought*, May 13, 2019, Web.

19 למשל דבריו של הסופר יורם קניוק, שטען שלא תיתכן שירה עכשווית ראויה בקרב היהדות הדתית משום ששירה מחייבת הבעה אותנטית של חוויה הנובעת מחופש פנימי, וכל הבעה שיש בה צד דתי תהיה תמיד מגויסת ומלאכותית; וכן דבריו של צקי רוזנפלד, מנהל גלריה רוזנפלד בתל אביב: "אמנות שמושגת על ערכים דתיים היא נטולת חשיבה עצמאית. חוקי הדת לא מאפשרים למאמין לחרוג מהחוקים אותם הדת יוצרת וזה הופך להיות אמנות מטעם". כך גם אמירתו הנחרצת של עפרת, שטען שהאמנות הנוצרת במרחב הדתי היא כמעט תמיד מגויסת אידיאולוגית ולכן רדודה ונחשלת: "אמנים שומרי מצוות [...] מאשרים ברובם אמנות שתכניה האמוניים והאידיאולוגיים מטביעים אותה בביצה רדודה, אשר בינה לבין המורכבות הצורנית-תכנית של מאה וחמישים שנות האמנות המודרנית (שלא לומר הפוסט-מודרנית) אין ולא כלום". וברוח מכלילה וסטריאוטיפית כזו הגדיל לעשות גלעד מלצר שכתב: "השאלה בעיניי אינה מדוע אמני הימין ואמנים דתיים אינם מקובלים על ידי הממסד והשיח, אלא מדוע ברובם המכריע הם עושים אמנות גרועה". ראו ההפניות המלאות ודיון במקורות אלה בתוך שפרבר (לעיל הערה 1), עמ' 4-6.

20 הדיסוננס שחווים מבקרי אמנות בישראל נוכח אמנות טובה המוצגת בחללים בעלי אוריינטציה דתית קיבלה גם היא ביטוי בשנים האחרונות. ראו גלעד מלצר: "החיבור בין [...] חלל התערוכה בנווה שכטר השייך לתנועה ליהדות מסורתית-קונסרבטיבית [...] גרם לי להתנער בבז מהזמנות היח"צ". ראו ג' מלצר, 'במעיי הסימבול הגדול', הארץ: גלריה, 15 ביולי 2020. וראו גם ש' סתר, 'בין חנה ארנדט לבן של הרצל: האמן שי עבאדי מערבל את ההיסטוריה היהודית', הארץ: גלריה, 7 באוגוסט 2017.

21 ראו ג' עפרת, 'דָּבָר אל רָעִי, אמני הימין', אתר המחסן של גדעון עפרת, 9.5.2017.

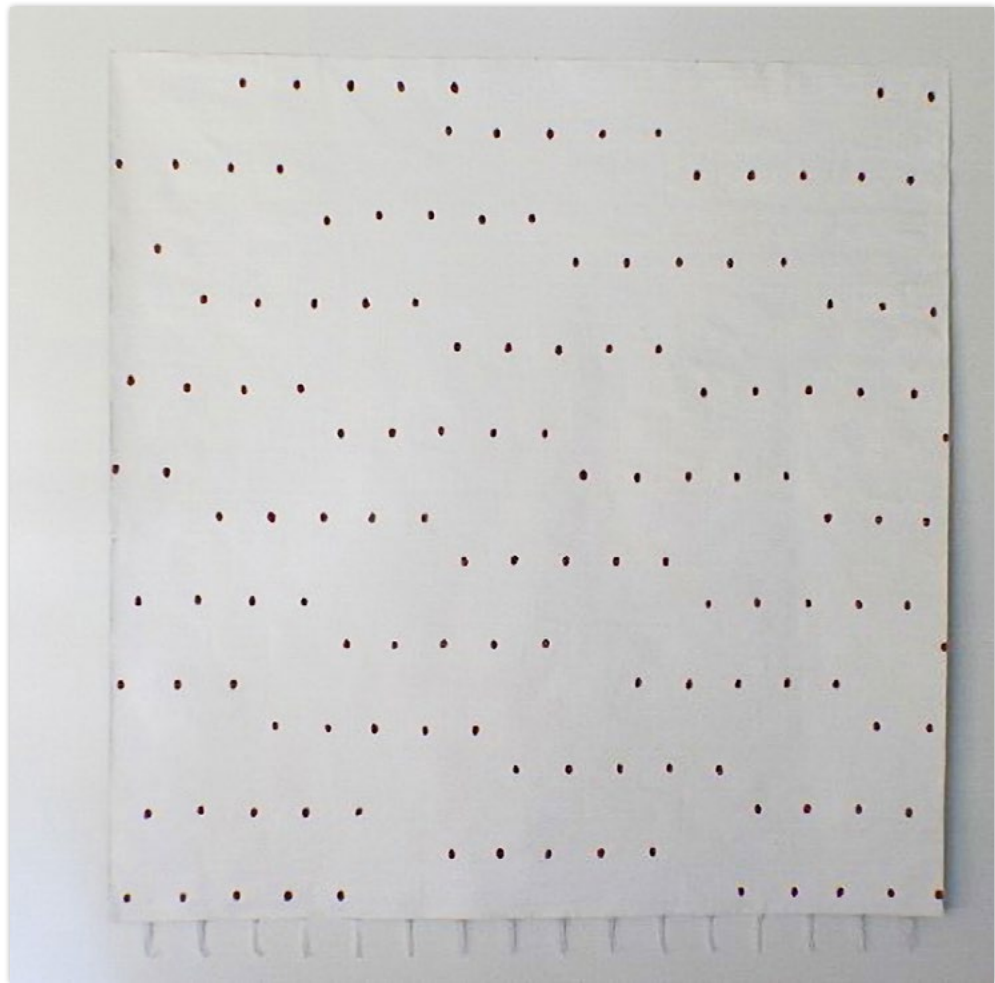
22 כותרת ספרו של חוקר האמנות הישראלית אליק מישורי, לחלן את הקדוש: *Secularizing the Sacred: Aspects of Israeli Visual Culture* – אופיינית לשיח האמנות בישראל יותר מאשר האפשרות ההפוכה של "קידוש החול".

”לא מוכנה”: חגית מולגן

חגית מולגן היא האמנית הישראלית הבולטת ביותר העוסקת ביחסה של היהדות לנשים בתקופת המחזור החודשי. מולגן נולדה בשנת 1972 למשפחה מזרחית-דתית בפתח תקווה, למדה במדרשה לאמנות בבית ברל, ועברה להתגורר בקיבוץ הדתי סעד לאחר נישואיה לבן הקיבוץ. בשנת 2004, שנים ספורות לאחר שסיימה את לימודיה במדרשה, היא הציגה את התערוכה **לא מוכנה** בגלריה בקיבוץ בארי הסמוך לקיבוצה (אוצרת: זיוה ילין). התערוכה הוצגה שוב בשנת 2006 בגלריית זילכה שבמרכז האמנויות באוניברסיטת ווסליאן (Wesleyan) בקונטיקט שבארצות הברית.²³

תמונה 1. חגית

מולגן, שמיכת הטלאים שלי, 2004. אקריליק ובדי כותנה (בדי בדיקה) על בד, 220x210 ס"מ. אוסף האמנית.



אחת העבודות הבולטות של מולגן, **שמיכת הטלאים שלי** (2004, תמונה 1), מורכבת מ”בדי בדיקה” לבנים תעשייתיים עשויים כותנה – פיסות בד קטנות מרובעות המשמשות לבדיקה וגינלית פנימית בשבוע שלאחר הווסת, כדי לוודא שהדימום אכן פסק לחלוטין. במשך שבועה ימים מתום המחזור צריכה האישה להחדיר מדי בוקר ובין ערביים פיסת בד לנרתיק, ולבחון אותו: אם מתגלה כתם דם, עליה לספור מחדש עד שתגיע לשבעה ימים ”נקיים”; אם לא ברור מה טיב הכתם, נהוג להעבירו לבדיקה אצל מורה הלכה, שיפסוק אם הוא מטמא (דם נידה) או טהור (הפרשה אחרת).

23 שם התערוכה: *Not Prepared*, אוצרת: נינה פלשין (Felshin).

בכל אותם ימי נידה ובשבעת הימים הנקיים שאחריהם אסורים בני הזוג בכל מגע פיזי ביניהם, ואף במעשה העלול להביא לידי מגע כזה. בסיום שבעת הימים הנקיים האישה טובלת במקווה, ומרגע זה היא "מותרת לבעלה".



בעבודת הגריד הלבן שלה סידרה מולגן בשורות, זה לצד זה, את הבדים הרבועים שפאותיהם משוננות. בשורה התחתונה נראים שובלי הבדים, כמו גדילים המעטרים שמיכת טלאים. חלק מהבדים הוכתמו בנקודות או טביעות אצבע אדומות, ברצפים קבועים: חמישה בדים מנוקדים ושבעה בדים לבנים, בהתאם להגדרות ההלכתיות של ספירת חמישה ימי נידה ושבעה ימים נקיים. רצפי כתמים אלה יצרו דוגמה על שמיכת הטלאים הלבנה. בכתבה לרגל התערוכה שפורסמה בעיתון הארץ סיפרה מולגן על החוויות שהביאו אותה ליצור את העבודה:

עד שפגשתי את מדריכת הכלות לפני החתונה לא ידעתי במה מדובר. זה דבר שנשמר בסוד, האימהות לא מדברות על זה עם הבנות. אני פוגשת בתערוכה נערות צעירות דתיות שאין להן מושג מהן הלכות נידה. אלה חוקים שכתבו גברים על פי הפרשנות שלהם להלכה, והחוקים האלה גורמים לאישה להרגיש מחצית מחייה נחותה וטמאה.²⁴

במקום אחר היא אמרה:

בכל פעם ששלחתי לרב בדיקה במעטפה הרגשתי פגועה ופגומה. הרגשתי לא נכון שאני נותנת לאדם זר לקבוע האם אני טמאה או טהורה. חשתי חוסר נוחות וחרדה מההתנהגות שנכפתה עלי, שבגינה עלי לוותר על השליטה והבחירה הנוגעת בי, בגופי שלי. חשתי שותפה למהלך מעוות שיפוטי ולא שוויוני, המאפשר לרב אלמוני לפסוק האם אני טמאה או טהורה.²⁵



עבור מולגן מייצג בד הבדיקה את החדירה, הפלישה, של הממסד הדתי אל תוך הגוף הנשי, המקום האינטימי ביותר שלה. חוויית הפניית בד הבדיקה לשאלת רב משפילה וכרוכה בויתור על אוטונומיה ושליטה.

עבודה דומה שלה, **כשר... כשר...** (2004, תמונות 2), עסקה גם היא בבדי בדיקה. על שולחן הציבה מולגן חותמות עם דיו אדומה ובהן תבניות "הכשר" שונות, והזמינה את המבקרים בתערוכה לחתום באמצעותן על יריעה לבנה המורכבת מבדי בדיקה. בכך

תמונות 2. חגית מולגן, **כשר... כשר...** 2004. אקריליק ובדי כותנה (בדי בדיקה) על קנבס וחותמות כשרות אדומות, 210x220 ס"מ. אוסף האמנית.

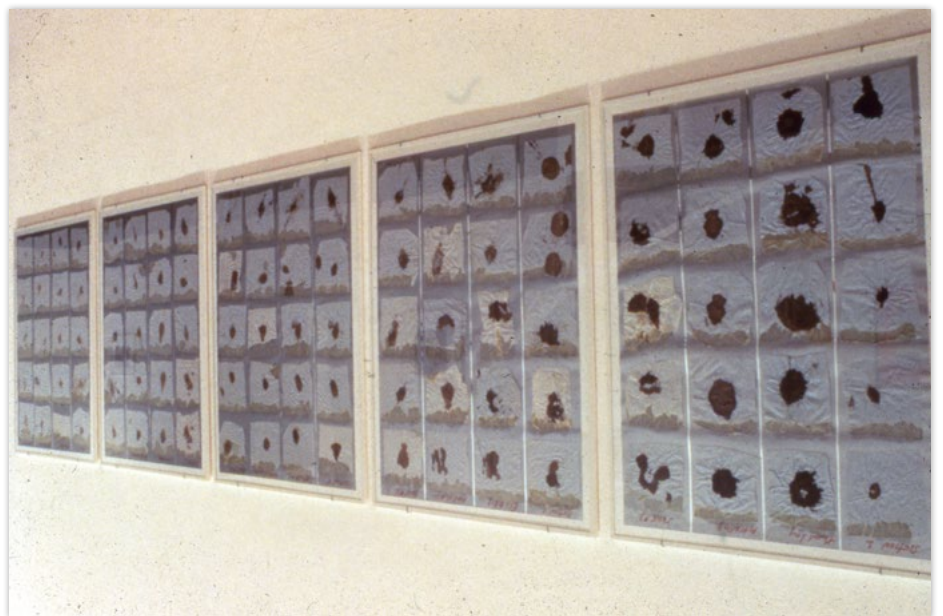
24 ד' גילרמן, 'אדום מזעזע', הארץ: גלריה, 3.2.2004.

25 ז' ילון, חגית מולגן 'לא מוכנה' (טקסט תערוכה), קיבוץ בארי תשס"ד.

תמונה 3
(מימין) - קרולי
 שנימן, יומן
 עבודת דם
Blood Work
 (Diary), 1972.
 חמישה לוחות
 ממוסגרים של
 כתמי דם וסת על
 נייר טישו עם
 כתובות בכתב יד,
 58.42x73.66 ס"מ
 כל אחד, אוסף
 האמנית וגלריה
 P•P•O•W, ניו
 יורק. צילום
 אנטוני מק'קאל.

היא ביקשה לאתגר את המבקרים ולבחון את עמדתם לגבי אקט המשטור המוטמע בפרקטיקת השימוש בבדי הבדיקה. ואכן, מבקרת האמנות דנה גילרמן ציינה שנשים מעטות בלבד נענו להזמנה, ורוב החותמים בגלריה היו גברים.²⁶

פריצות טאבו ביחס לגופן של נשים ולמיניותן מאפיינות יצירות של אמניות פמיניסטיות שפעלו בשנות השבעים של המאה העשרים בארה"ב, אשר הציגו מבט חדש על הגוף הנשי שחתר תחת התפיסות הפטריארכליות המקובלות וערער על שליטת המבט הגברי בנשים לאורך תולדות האמנות. עבודות בדי הבדיקה של מולגן מתקשרות לענף אחד של מסורת אמנותית זו, אשר עסק בדם הווסת - כך למשל בעבודתה של ג'ודי שיקגו *Red Flag* (Chicago) משנת 1971, ועבודות מאוחרות יותר כגון עבודות הווידאו *Blutclip* של פיפילוטי ריסט (Rist) משנת 1993, והמיצב **רכבת** של קיקי סמית' (Smith) מאותה שנה. באופן ספציפי, העבודות של מולגן מהדהדות בעיקר את יצירתה של שנימן משנת 1972, *Blood Work Diary* (תמונות 4-3). שנימן חקרה את מרקמו וצבעו של דם הווסת שלה, והספיגה אותו בפיסות



תמונה 4
(משמאל) - קרולי
 שנימן, יומן
 עבודת דם
Blood Work
 (Diary), 1972. לוח
 מס' 9 מתוך
 חמישה לוחות
 ממוסגרים של
 כתמי דם וסת על
 נייר טישו עם
 כתובות בכתב יד,
 58.42x73.66
 ס"מ. אוסף
 האמנית וגלריה
 P•P•O•W, ניו
 יורק. צילום
 אנטוני מק'קאל.

נייר טואלט שהודבקו באמצעות חלמון ביצה על בד קנבס לבן. היצירה שלה מורכבת מחמישה לוחות מלבניים המזכירים לוח שנה, כל מלבן מייצג יום אחד ומציג כתם דם בעל צורה ייחודית. שנימן הסבירה שאופן ההצגה של חומרי גופה מעיד על דינמיקה של אסתטיקה נשית אוטונומית, שאינה מקוטלגת או נשפטת דרך הדיכוטומיות של טמא/טהור.²⁷ כמו יצירתה של שנימן, גם עבודותיה של מולגן מאזכרות מערך של גריד; אך שנימן כיוונה בעבודתה לנכס לעצמה מחדש את דם הווסת, שסומן בתרבות הפטריארכלית במונחים שליליים, ואילו מולגן לא עוסקת בדם עצמו אלא מבקשת לחשוף הבניות הלכתיות דכאניות המשפיעות על מהלך חייה של האישה בדת היהודית. כדבריה: "אנחנו לא מזדעזעות מהאדום שעל הבד, אלא מהבד עצמו".²⁸

26 גילרמן (לעיל הערה 24).

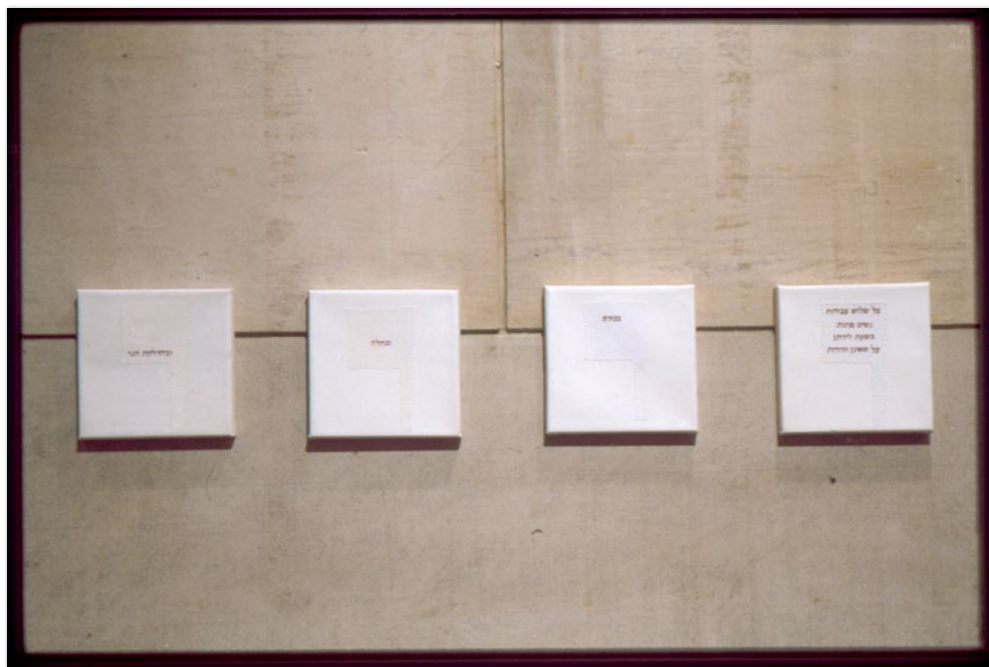
27 L. Weintraub, A. C. Danto and T. McEvilly, *Art on the Edge and Over: Searching for Art's meaning in Contemporary Society, 1970s-1990s*, Litchfield 1996, p. 167

28 בתוך גילרמן (לעיל הערה 24).

אף שמולגן ושנימן עושות שימוש בתחביר האמנותי המוסדי השגור של הגריד המודרניסטי,²⁹ הן פועלות כך במטרה לחתור תחתיו ולייצר אמנות שאינה מתגדרת בגבולות המוזאון והגלריה, אלא מכוונת לפעול במציאות החברתית. למרות השוני בין עבודותיהן, ההשוואה ביניהן מבהירה עד כמה היצירות של מולגן פועלות ברוח אותה אמנות פמיניסטית-אמריקאית של שנות השבעים, שראתה עצמה שותפה בביקורת החברתית.³⁰ לדברי לואי ליפארד (Lippard), האמנות הפמיניסטית מתרכזת בתוכן ובייצוג ההתנסויות והחוויות של נשים בתוך עולם פטריארכלי, ולא בפורמליזם ובצורה פנים-אמנותיים.³¹ מולגן רואה באופן זה בדיוק את האמנות שלה, כעשייה פמיניסטית אקטיביסטית המכוונת לפרוץ את קירות הגלריה ולייצר שינוי ממשי בעולם היהודי:

יש איזה מעגל פנימי של האמנים בישראל שאני מאוד מעריכה אותם – חלק מהם היו המורים שלי, חלק מהם היו סטודנטים שלמדו איתי במדרשה. הם בוחנים את גבולות השפה של האמנות [...] אני, לעומת זאת, עוסקת במשהו שקשור לאמנות חברתית, מחאתית, שיוצא מארבע הקירות של ה"אני".³²

תמונה 5. חגית מולגן, 'על שלוש עברות', 2004.
טוש על בדי כותנה ('בדי בדיקה') ושלושה מסגרות קנבס, 20x20 ס"מ כל אחד, אוסף האמנית.



בעבודה נוספת בשם **על שלוש עברות** (2004, תמונה 5) הדביקה מולגן ארבעה בדי בדיקה על קנבס וכתבה עליהם בטוש שחור את המשנה הנקראת מדי ליל שבת בבית

29 ראו R. Krauss, 'Grids', *October* (1979), pp. 51-64.

30 ראו על כך L. R. Lippard, 'Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s', *Art Journal*, 40, 1 (1980), pp. 362-365. מגמה זו הוצגה באופן נרחב בשנת 2016 בתערוכה *Agitprop!* במוזאון ברוקלין לאמנות.

31 שם.

32 כך היא כתבה בעלון קיבוץ סעד, 'עלים', בכתבה 'מאחורי הקלעים של התערוכה "לא מוכנה"', 16 בינואר 2004.

הכנסת: "על שלוש עברות נשים מתות בשעת לידתן: על שאינן זהירות בנידה ובחלה ובהדלקת הנר" (שבת ב ו). את החיבור בין בדי הבדיקה לטקסט היא הסבירה:

אני נחרדת מהטקסט של המשנה המדבר עליי, על אמי, על כל הנשים שאני מוקירה, אוטמת את אוזניי, כי הוא מקבע אותי – על ידי איומי עונש מוות בלידה – בתפקיד אישה צנועה וחסודה, אם בלבד. אני מתמרדת.³³

מולגן מחברת את העבודה לתהליך ההדרה הכללי של נשים בחברה האורתודוקסית ולשוליות שלהן בריטואל היהודי. כילדה, היא מספרת, אהבה מאוד לעמוד לצד אביה בתפילה, והייתה מהילדות המתמידות שאהבו לעזור לגבאי בית הכנסת. רגע סילוקה מבית הכנסת עם התבגרותה, כאשר אביה הודיע לה שהיא כבר גדולה ועליה לעבור לעזרת הנשים, היה כואב: "נראה כי כולם גמרו ואמר שתמו ימי החסד והתום, וכעת אני מורחקת כדי ללמוד את התפקיד החדש שיועד לי – בת ישראל צנועה וחסודה".³⁴ אם כן, לשיטתה, החיבור בין המשנה לבדי הבדיקה מציב את פרקטיקת הטהרה המגולמת בבדים בתוך ההקשר הרחב של הדרת נשים מתחומי הפולחן הציבוריים ומשטורן בתפקידי מגדר מסורתיים, וזאת באמצעות איומים בעונשים חמורים (מוות בלידה). מולגן מדברת על כך בגילוי לב:

הכאב וכל התחושה של התסכול מהמצוות האלה, ששמות אותי בצד ואומרות עלי דברים שאני לא מסכימה איתם. אני לא מסכימה שידברו על הדימום שלי כעל דבר דחוי, אני לא מסכימה שיקראו לי טמאה.³⁵

במקום אחר היא מחדדת את הניסוח במילים חריפות עוד יותר: "בעיניי מנגנון הבדיקה המופעל על ידי הבדים והמעטפות הוא פרוורסיה חברתית, עיוות שמשרת את משטור המיניות, את החפצת האישה ואת היחס הפולשני כלפיה".³⁶ כותרת התערוכה, **לא מוכנה**, מסכמת את עמדתה הישירה והלא מתפשרת: "לפני הבדיקה [במקווה] שואלת הבלנית את הנבדקת, 'האם את מוכנה?', ואני באה ואומרת שאני לא מוכנה יותר, שהצורה שבה העולם מתנהל לא נראית לי".³⁷

התקבלות העבודות בפמיניזם האורתודוקסי

כשהתערוכה הוצגה בקיבוץ בארי בשנת 2004 היא התקבלה בקולות מעורבים. היו שראו בה אמירה פמיניסטית פורצת דרך ועודדו את האמנית, אך רבים ראו בה חילול קודש ופריצת טאבו גסה. בריאיון שנתנה לרדיו **קול ישראל** עם הצגת התערוכה סיפרה מולגן על שיחה שקיימה עם אישה אורתודוקסית, שבעקבות התערוכה דיברה

33 בתוך ל' שקדיאל, 'אישה משוחררת: בת של אבא או בת של אמא? הרהורים בעקבות התערוכה "לא מוכנה" של חגית מולגן, על העצמה הנשית המוכרחת להתרחש', דעות, 19 (תשס"ד), עמ' 22.

34 ז' ילון, 'תעודת זהות: ייצוגים ביקורתיים של זהויות באמנות ישראלית עכשווית', עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר אילן תשע"ז, עמ' 152.

35 צ' דוקדיוק, בעבודתה הסמינריונית 'תערוכתה של חגית מולגן "לא מוכנה"', אוניברסיטת בר גוריון תשס"ו, עמ' 29-30.

36 ב' אילת וידר-כהן, 'דברים בכנס נעילה של מטרוניא', אתר קולך: פורום נשים דתיות, 11.4.2012.

37 בתוך גילרמן (לעיל הערה 24).

לראשונה בחיי נישואיה על הלכות הנידה עם בן זוגה. לדברי האישה, "אם את שמת את הכאב הזה על הקיר, אז אני יכולה להגיד אותו בפה".³⁸ מולגן העידה גם כי "נשים מהרבה סוגים, מסגנונות חיים שונים רצו ממש לדבר על זה".³⁹ מנגד, היא הודתה גם כי "בכל שיחת גלריה עם נשים דתיות היו נשים מגויסות והן חיכו בסבלנות להגיד שזה לא בסדר שנעשתה תערוכה כזו".⁴⁰ חברה אחרת כתבה בעלון **עלים** של קיבוץ סעד שלא נכון להוציא את הנושא החוצה ולהציגו בפני העולם החילוני:

לא מכבר הוצגה מצוות טהרת המשפחה בביקורת ואירוניה בפני שכנינו החילוניים ואוטובוסים מסעד נהרו לחזות בפלא, שבעיניי, סלחו לי, הייתה בו מידה של חילול השם. חשבתי אז כי לבטים וביקורת שכזו יש ללבן בינינו בטרם נציגה כמנהג ברברי של שבטים, בפני יהודים שאינם מצויים בעומקם של הדברים ועלולים להסיק מסקנות ולפתח דמיונות הזויים לגבי תורתנו הקדושה.⁴¹

רוב ההתייחסויות של חברי סעד היו, לדברי מולגן, שליליות:

רוב התגובות בעלות המשקל הכבד היו קשות והפנו כלפיי ביקורת נוקבת. הטענה המרכזית של המתקוממים הייתה כי גרמתי לחילול השם. כעסו עלי שאני מתווכחת עם ההלכה.⁴²

בתחילת שנות האלפיים, עת הוצגה התערוכה, הפמיניזם האורתודוקסי בישראל עדיין לא היה בשל לעסוק בנושא רגיש זה, אשר נחשב בגדר טאבו. כדברי קציעה עלון:

הרענונות הבלתי מצויה הטמונה ביצירות הללו [של מולגן] מעידה כמה עדים כי הפמיניזם העמוק, המהותי, טרם חלחל לשדרות הרחבות של העם, ועד כמה [דיבור על] המחזור הנשי נותר עדיין בגדר טאבו.⁴³

כך לדוגמה מציינת תמר רוס בספרה משנת 2004 ש"נשים פמיניסטיות מקשות על חומרתן של ההנחות שעומדות ביסוד דיני טהרת המשפחה", אבל לא מערערת על טענותיהן.⁴⁴ באותה תקופה התמקד הפמיניזם האורתודוקסי בעיקר בגבולותיהן של הלכות הנידה, וקידם ניסיונות לספק תוקף הלכתי להקלות בתחום זה. בקובץ דברי הכנס החמישי של הארגון הפמיניסטי האורתודוקסי **קולך** (2009) יוחד לראשונה מקום נכבד לנושא הנידה, אך לא נעשה בו שום ניסיון לערער על עצם ההלכות או

38 הריאיון עם מירי קרימולובסקי בתוכנית הרדיו 'מה יהיה' של יואב גינאי, קול ישראל, 23.1.2004.

39 בתוך דוק־דיוק (לעיל הערה 35), עמ' 32.

40 דוק־דיוק (לעיל הערה 35), עמ' 31.

41 דליה רועי, 'תגובה לתגובה' לתגובה...', עלים, קיבוץ סעד 2004.

42 בתוך א' וידר־כהן, 'להחזיר את האוטונומיה לנשים, בתגובה ל"להרבות טהרה" מאת יעל לוי', מקור ראשון, 1.5.2012.

43 ק' עלון, 'השמים האדימו וכהו', ערב רב, 8.10.2011.

44 ת' רוס, ארמון התורה ממעל לה: על אורתודוקסיה ופמיניזם (תרגום: ר' בראילון), תל אביב תשס"ז, עמ' 404.

על הבנייתן מנקודת המבט של רבנים גברים.⁴⁵ בספר קובצו כמה מאמרים המשיאים עצות להדרכת כלות ידידותית,⁴⁶ ולצידם דיון בבעיית "העקרות ההלכתית",⁴⁷ אשר בעקבותיה עלתה הצעה לבטל את שבעת הימים הנקיים ולהעמיד את הלכות הנידה על דין תורה בלבד – כחמישה ימים שבהם יש דימום.

למעשה, את הביקורת העיונית על הלכות הנידה ופרקטיקות הטבילה הקדימה התרבות. הסרט **טהורה** של ענת צוריה שיצא בשנת 2002, ההצגה **מקווה** של נורית-הדר פוירשטיין (גלרון) בשנת 2003, מופע המחול **NIKBA** של הרכב הריקוד והתנועה טרנטולה בשנת 2005, וכמובן התערוכה של מולגן בשנת 2004 – כל אלה הנכחו את הנושא במרחב הציבורי ופרצו את השתיקה סביבו.⁴⁸ כפי שאמרה יעל שנקר על הסרט **טהורה**: "אפשר היה להבחין בשיח שהולך ונפתח בקהילה הדתית-לאומית בישראל – ושהסרט הפך להיות חלק ממנו – שיח על נשיות ומיניות וגוף ומעמד בקהילה הדתית בישראל".⁴⁹ אכן, בשנות האלפיים הפך העיסוק בגוף ובמיניות לנפוץ בקולנוע הדתי.⁵⁰ הסרטים **שירה** (מרים אדלר, 2009) ו**שתזכי** (הדס כהנא-שליסל, 2010) של בוגרות בית הספר הדתי לקולנוע מעלה היו הסרטים הראשונים שבהם נראתה על המסך בדיקת הטהרה באמצעות בדי הבדיקה. אם כן, יצירתה של מולגן משתלבת במגמה של פריצת הטאבו שהייתה דומיננטית באותה עת בעיקר בעולמות התרבות. אך לעומת סרטי הקולנוע, שיכולים להתפרש באופנים שונים, האמנית ביטאה אמירה ברורה ונוקבת נגד ההבניה הגברית של הלכות נידה.

בשנת 2004, בזמן הצגת התערוכה, היא עוררה דיון בעיקר בתוך הקיבוץ הדתי. הדיון גלש מאוחר יותר לציבור האורתודוקסי הרחב הודות למאמרה של לאה שקדיאל, מחלוצות הפמיניזם האורתודוקסי בישראל, שהתפרסם בכתב העת **דעות** בהוצאת תנועת נאמני תורה ועבודה ומרכז יעקב הרצוג של הקיבוץ הדתי. ואולם בהתאם לשיח הפמיניסטי בן התקופה, המאמר של שקדיאל לא עמד על הרדיקליות

45 ראו למשל ר' שמעון, 'טהרת המשפחה בדורנו', ט' כהן (עורכת), להיות אישה יהודייה: דברי הכנס הבינלאומי החמישי 'אישה ויהדותה', ירושלים תשס"ט, עמ' 165-182. בקובץ זה החלו ניצני העיסוק בנושא, שבהמשך הלכו וגברו.

46 על פי חוק, כל אישה יהודייה בישראל לפני נישואין מחויבת לעבור "הדרכת כלות" הכוללת לימוד של עיקרי הלכות נידה.

47 "עקרות הלכתית" היא מצב שבו אישה בעלת מחזור וסת קצר או ארוך מכפי שידון בהלכה אינה יכולה להרות בשל שמירת הלכות נידה, כלומר, העקרות לא נובעת מבעיה פיזיולוגית אלא משמירת ההלכה.

48 ע' קורן, 'קול ברמה נשמע: נשים דתיות מאתגרות את טקס הנישואין האורתודוקסי', עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר אילן תשס"ו, עמ' 87; O. Avishai, 'Imagining the Orthodox in Emuna Elon's Novel Heaven Rejoices: Voyeuristic, Reformist and Pedagogical Orthodox Artistic Expression', *Israel Studies*, 12, 2 (2007), pp. 48-73, at p. 51.

49 י' שנקר, 'לטבול, לבדוק, לנהוג, להתגרש, לחגוג את הרמדאן, לנסוע באוטובוס, לחיות את חיך כאישה על פי ההלכה: על נשים בעולם דתי בקולנוע של ענת יוטה-צוריה', תקריב, 5 (2012); וראו גם Y. Shenker, 'Capturing the Gaze in Film: Feminist Critiques of Jewish and Islamic Orthodoxy in Israel and Iran', *Critical Research on Religion*, 6, 2 (2018), pp. 113-131.

50 ראו V. Seigelsheifer, 'Israeli Orthodox Women Filmmakers: Devotion and Resistance', Ph.D. Dissertation, Bar Ilan University 2019, pp. 197-198, 202; V. Seigelsheifer and T. Hartman, 'Staying and Critiquing: Israeli Orthodox Women Filmmakers', *Israel Studies Review*, 34 (2019), pp. 110-130, at p. 113.

של התערוכה אלא הציג אותה כשיח של "העצמה נשית". תחת הכותרת **אישה משוחררת** [...] וכותרת המשנה הרהורים בעקבות התערוכה "לא מוכנה" של חגית מולגן – על ההעצמה הנשית המוכרחה להתרחש, דנה שקדיאל בתערוכה של מולגן מנקודת מבט פמיניסטית-מרקסיסטית, המזמינה לבחון את חוויות הקיום של נשים בעולם פטריארכלי.⁵¹ היא התרכזה בניתוח הטקסט שכתבה מולגן לרגל התערוכה, ובו תיארה את חווייתה כילדה בעזרת הגברים בבית הכנסת ואת סילוקה משם עם התבגרותה. שקדיאל הציגה את המרד של מולגן כתובנה על כך שהמבט הגברי מכונן את המציאות, וכי הוא "מתיימר לכלול את הפרספקטיבה שלה [של האישה] וגם מדיר ומקבע אותה בעמדה נחותה הכפופה לו". היא שאלה "מתי יפסיק הגבר להיות הנציג של המין האנושי בעוד האישה מסמנת רק את הנקבה?", וטענה שהעבודות של מולגן נחוות על ידי צופים דתיים כמערערות על הסדר החברתי דווקא משום שהן מותירות אותם במקום של כעס. היא הטעימה: "מולגן לא מציעה לנו פתרון שישקיט את הצעקה וטוב שכך [...] אמניות חלוצות כמו מולגן יושבות על הגדר בשביל כולנו [...] כדי שנשים לב אל הבעיה". מסקנתה הייתה שיש לפתח קבוצות להעלאת המודעות שיתרמו למיצובן מחדש של נשים במקום מרכזי יותר בחברה הדתית. את דבריה היא סיימה בהצהרה כי "מולגן ואחרות חייבות להמשיך לנסח בעיות כדי שכולנו נמשיך לבדוק את האפקטיביות של מעגלי תידוע כאלה ואחרים". אך כאמור, שקדיאל התעלמה לחלוטין מהביקורת הספציפית של מולגן על הלכות נידה, ולא הזכירה כלל את בדי הבדיקה.

כעשור מאוחר יותר, השיח הפמיניסטי הדתי בתחום הנידה, המקווה והגוף הפך רווח ומחודד יותר. בשנת 2012, בכנס סגירת התערוכה **מטרוניתא: אמנות יהודית פמיניסטית** שבה הוצגו שוב עבודותיה של מולגן,⁵² אפיינה יו"ר הארגון הפמיניסטי האורתודוקסי **קולך דאז**, אילת וידר־כהן, את התערוכה כ"אוסף של יצירות שנוצרו בדם, שנוצרו והפציעו מתוך פצע עמוק, פצע בן אלפי שנים של דיכוי והשתקה ושליטה, חודרנות ומחיקה".⁵³ וידר־כהן סיכמה את דבריה בשאלה מתריסה: "האם גברים יכולים להמשיך ולייעד לנו מסגרות רגשיות וחברתיות הנוגעות לקיומנו הבסיסי כנשים? [...] יש לאפשר לנשים להיות מעורבות בכתיבה המחודשת של ההלכה הנוגעת באופן ישיר אליהן". מאוחר יותר, בפולמוס שהתקיים בעיתון **מקור ראשון** בין נשים אורתודוקסיות בנושא הטבילה, עשתה וידר־כהן שימוש בעבודות של מולגן כדי להציג את הבעייתיות שהלכות אלה מעוררות:

מי שרוצה להבין את הקשיים העומדים בפני אישה בנוגע לכך [להלכות נידה] מוזמן להטות אוזן לשיח האמנותי ולשיח הפמיניסטי בהקשר זה [...] בתערוכת מטרוניתא הוצגו עבודות המתייחסות לטבילה ועבודות העושות שימוש בבדי הבדיקה. התערוכה, כדרכה של אמנות, מעוררת שאלות רבות: איפה אני נמצאת מול ההלכות המיועדות לי כאישה? איך אנו כחברה מתעצבים דרך ההלכות הללו?⁵⁴

51 שקדיאל (לעיל הערה 33) עמ' 20-25. הציטוטים הבאים משם.

52 משכן לאמנות, עין חרוד. אוצרים: דבורה ליס ודוד שפרבר.

53 וידר־כהן (לעיל הערה 36). הציטוטים הבאים משם.

54 וידר־כהן (לעיל הערה 42). הציטוטים הבאים משם.

כיאה לפעילה פמיניסטית, הכניסה וידר-כהן את העבודות להקשר אקטיביסטי: היא טענה ש"שינוי ההלכה דורש ככל הנראה הבקעה של חומות פלדה", ולכן סביר להניח שתביעתה של מולגן עדיין רחוקה מלהתגשם במציאות. ובכל זאת הדגישה: "לקיחת אוטונומיה על הגוף אינה דורשת מאומה חוץ מאשר מודעות ושימוש בחופש הבחירה, במבט חדש. מבט חדש שישב את החירות ואת השייכות לעצמנו, לגופנו".⁵⁵

השוואה בין שתי מנהיגות בולטות של הפמיניזם האורתודוקסי בישראל ממחישה את השינוי העצום שהתרחש בתוך עשור ביחס אל הלכות הנידה. הפער ביניהן מחדד את ההבנה כי הקריאה הפרשנית של אמנות אחוזה בשיח הקיים, וכי גבולות הפרשנות של היצירות הן כגבולות השיח הביקורתי של תקופתה. השינוי שעבר השיח הפמיניסטי האורתודוקסי בעשור השני של המאה העשרים ואחת ביחס לנידה, מנושא שלא נדון כלל בפרהסיה לשיח ישיר המבקר את ההלכות והממסדים הרבניים המייצרים אותם, מסביר את ההתייחסויות השונות בקרב הפמיניזם הדתי לעבודות של מולגן.

תקדימים לעבודות הנידה של מולגן באמנות הישראלית

התקדים הבולט ביותר של עיסוק בנושא הנידה באמנות הישראלית הוא עבודתה של יוכבד וינפלד, המכונה לא פעם מיצג נידה (1976).⁵⁶ וינפלד, מדמויות המפתח באמנות הישראלית של שנות השבעים ומחלוצות אמניות הגוף בישראל,⁵⁷ שילבה במיצג הלכות טהרה ואבלות יהודיות.⁵⁸ המיצג הוצג בשנת 1976 בגלריה דבל בירושלים ולאחר מכן הוצג שוב באותה שנה באירוע מיצג 76 בבית האמנים בתל אביב (אוצר: גדעון עפרת). עבודה זו נחשבת אבן-דרך באמנות הישראלית, וצילומי סטילס ממנה מופיעים כמעט בכל הטקסטים והתערוכות שמסכמים את התקופה.⁵⁹ במיצג שילבה וינפלד טקסטים מדיניי אבלות וטהרה מתוך הקודקס ההלכתי **קיצור שולחן ערוך** עם מחוות מטקסים יהודיים אחרים הקשורים בנידוי ואף מטקסים נוצריים, וכן אזכורים להבניות חברתיות כלליות של יופי ומשטור בחברה.⁶⁰ האמנית במיצג הופיעה כאישה פסיבית שעל גופה מתבצעות פעולות משפילות, כמה מהן על גבול ההתעללות: הוא נפתח כשווינפלד, לבושה בשחור, יושבת על כיסא ורגליה מונחות בקערות מים,

55 שם.

56 למעשה שם העבודה הוא "ללא כותרת".

57 א' ברוך, 'הנשים המגייחות מקופסת הטאבו', ידיעות אחרונות: 7 ימים, 14.3.1978, עמ' 41.

58 בדומה לכך, בעבודה **קריעה** מופיע טקסט הלכתי המגדיר את חובות הקריעה במסגרת דיני האבלות. גם **מוכת עץ**, כותרת עבודה אחרת של וינפלד משנת 1979, מזכירה מונח תלמודי הקשור לאובדן הבתולין. עבודה נוספת של וינפלד, עסקה במיתוס "החור בסדין".

59 ראו למשל מ' עומר, '60 שנות אמנות בישראל (העשור השלישי: 1968-1978): גופי עצמי, אמנות בישראל, 1968-1978 (קטלוג), תל אביב תשס"ח, עמ' 142-143; צלמונה, 100 שנות אמנות ישראלית (לעיל הערה 5), עמ' 311.

60 עוד על עבודותיה החלוציות של וינפלד ראו א' טננבאום, ZERO - כתוב בגוף - פעולה בשידור חי, הדימוי המוקרן: העשור הראשון (קטלוג), חיפה תשס"ו, עמ' 35-36; G. Ankori, 'Yocheved', *Weinfeld's Portraits of the Self, Womens Art Journal*, 10 (1989), pp. 22-27; G. Ankori, 'The Jewish Venus', M. Baigell & M. Heyd (eds.), *Complex Identities: Jewish Consciousness and Modern Art*, New Brunswick 2001, pp. 247-250; T. Dekel, 'Feminist Art Hitting the Shores of Israel: Three Case Studies in Impossible Times', *Frontiers* 33, 2 (2012), pp. 113-117.

מקריאה מתוך **הקיצור שולחן ערוך** איסורים הלכתיים שונים, כמו איסור המגע בין בני הזוג בזמן הנידה. בין השאר היא מקריאה שם:

כל אשה שנעקר ממקורה טיפת דם, אפילו כל שהוא, יהיה באיזה אופן שיהיה, בין בטבעה, כדרך הנשים לראות בזמנים ידועים, או שלא בזמנה, ואפילו אירע לה איזה אונס אשר מחמת זה יצא ממקורה דם, הרי היא טמאה נדה, עד שתספור שבעה נקיים ותטבול כראוי. וכל הבא עליה בטומאתה, חייב כרת, וכן היא חייבת כרת. ועל הנגיעה דרך חיבה, חייבים מלקות (**קיצור שולחן ערוך** קנג א).

בהמשך היא עושה אקט של קריעה בבגדיה, טקס המזכיר קריעה על מת, או לחילופין קריעת בגדי אישה סוטה ופריעת שער ראשה (תמונה 6).⁶¹ אישה נוספת, אשר לבושה בלבן ומשמשת כבלנית, מנגבת את רגליה בסמרטוט רטוב, שאותו וינפלד מעבירה אחרי כן בין רגליה בפעולה המזכירה את טקס בדיקת הטהרה (תמונות 7-8). לאחר מכן תוחבת האישה את הבד לפיה של וינפלד ומכסה את שפתיה בפלסטר, כמשתיקה אותה (תמונות 9-10). וינפלד שומטת את ידיה בחזקה, האישה מוזגת עליהן מיץ לימון, ווינפלד טובלת את פניה במיץ הלימון ומתחילה לבכות. בשלב הבא הבלנית מוציאה את הסמרטוט מפיה של וינפלד, צובעת את שפתיה ולחייה באודם, גוזזת שערות מראשה במספריים וחובשת לה פאה ועליה הינומת כלה (תמונה 11). היא מאפרת אותה ומושחת את ציפורניה בלכה, כמכינה כלה לחופתה. אורז בועטת האישה בלבן בקערות המים שלרגלי וינפלד וגורבת לרגליה גרביים חומים עם גומיות (תמונה 12). היא מניחה בידיה מגש ומניחה עליו שערות שטואטאו מהרצפה לצד כוס יין שנמזג מבקבוק ישן ומלוכלך (תמונה 13). בסוף המיצג ניגשת וינפלד אל הקהל כשבידיה המגש ומציעה לו ללגום מהיין. הכוס עוברת בין הנוכחים כמו בקידוש של שבת.⁶²

באותה תקופה יצרה וינפלד גם סרט 8 מ"מ בשם **חציצה**, שגם הוא יוחד לנושא הטומאה ודיני הטבילה. סרט זה כלל פסקול של הגדרות הלכתיות לחציצה במקווה המופיעות ב**קיצור שולחן ערוך**. בשלב מסוים הופיעו בו שלושה טמפונים הנמשכים מווגינה בזה אחר זה, כמו גם תחבושות ונייר דבק שהוסרו מחלקי גוף שונים.⁶³

מבקרי אמנות אחדים פירשו את עבודותיה של וינפלד כמכוונות נגד הדת הפטריארכלית,⁶⁴ אך האמנית עצמה לא ראתה כך את עבודותיה. גם כיום, למעלה משלושים שנה אחרי העלאת המיצג, היא עדיין מכחישה כל השפעה פמיניסטית על יצירתה, ומעמידה אותה רק סביב נושא הפורמליזם והמושגיות.⁶⁵ וינפלד הייתה נשואה לדוד וינפלד, מתרגם שירה פולנית, שהיה אדם דתי. האוצרת שרה בריטברג סמל העריכה כי נישואים אלה הפגישו אותה, מטבע הדברים, עם התביעה לטקסי

61 דיני הסוטה מופיעים בתורה בספר במדבר ה, במשנה ובתלמודים במסכת סוטה.

62 תיאור המיצג והקטעים ההלכתיים שקראה האמנית מצוטטים בחוברת שתיעדה אותו. ראו ג' עפרת, מיצג 76: אגודת הציירים והפסלים בישראל (טקסט תערוכה), תל אביב תשל"ו.

63 התיאור כאן ובהמשך על פי דברי האוצרת שרה בריטברג סמל בתכתובת אלקטרונית איתי, 10.11.2013.

64 למשל, המבקר אילן נחשון כתב בעיתון **ידיעות אחרונות** שהאמנית "תוקפת את יחס הדת והדתיים לבנות מינה". ראו א' נחשון, 'לא בובה מותק', ידיעות אחרונות, 5.6.1998.

65 שפרבר, המוקצה (לעיל הערה 10), עמ' 95.



תמונות 6-13, מימין לשמאל,
חלמלה למטה. יוכבד וינפלד, ללא
 כותרת, 1976. תצלום שחור לבן:
 תיעוד מיצג, גלריה דבל ירושלים.
 אוסף האמנית. צילום: דוד דרום.

הנידה, "ומהפגישה הטראומטית הזו נולד המיצג"⁶⁶. אך וינפלד עצמה מכחישה זאת. היא הסבירה לי בתכתובת דוא"ל משנת 2011 כי המיצג ניסה לייצר ביטוי ויזואלי למיתוסים: "זה היה ניסיון לדמיין דברים שנראו כאקזוטיים ורחוקים מאוד, ועליהם שמעתי כמיתוסים בילדותי"⁶⁷. היא סיפרה שבשנות השבעים היא גילתה את **הקיצור שולחן ערוך**, "יופיו של הטקסט ועיסוקו בחומרים שמהם יצרתי עבודות באותה תקופה, הביאו אותי לשלבם יחד במיצג בגלריה דבל". לאורך השנים המשיכה האמנית לשלול כל קריאה פמיניסטית של עבודתה. בשנת 1991 היא צוטטה בעיתון **מעריב**:

אמנם עסקתי בנידה כחלק מהעיסוק **בשולחן ערוך** אבל לא הייתי עושה את המשוואה אישה=נידה. זה פשוט מדי [...] הגעתי לשולחן ערוך כדרך להשתחרר מהפורמליזם – מהנחיות האב התרבותיות של רפי לביא. מצאתי טקסט זמין. אבל העיסוק שלי היה ספונטני. לא ביקשתי להגיש דיווח אינטלקטואלי על מצבה של האישה במשפט העברי.⁶⁸

גם אנשי אמנות עסקו בעבודה בעיקר בהקשרים הפורמליסטיים שלה, ולא כביקורת פמיניסטית על הדת.⁶⁹ ואולם ההתכחשות של האמנית לפרשנות הפמיניסטית של עבודותיה תמוהה לנוכח העובדה שבשנת 1979 היא הציגה עבודות ב-A.I.R. Gallery, אחת הגלריות הפמיניסטיות הראשונות בארצות הברית וקראופרטיב האמנות הפמיניסטי הראשון, וכן בגלריה Magers בבון שגרמניה (1976-1977) יחד עם אמניות פמיניסטיות חשובות כגון שיקגו, מרינה אברמוביץ' (Abramovic), ואלי אקספוט (Export) וג'ינה פאן (Pane).⁷⁰

השיח שרווח בעולם האמנות בישראל עד סוף המאה העשרים יכול להסביר את התכחשותה העיקשת של וינפלד לפמיניזם בעבודותיה. אמניות ואוצרות ישראליות רבות התכחשו לפמיניזם באותה תקופה, ועד שנות התשעים אף לא הייתה בשיח האמנות הישראלי קטגוריה מובחנת של אמנות פמיניסטית.⁷¹ באמצע שנות התשעים שחזרה האוצרת טלי טמיר תערוכה שהוצגה בשנות השבעים בגלריה הקיבוץ בתל

66 על פי דברי האוצרת שרה בריטברג-סמל בתכתובת אלקטרונית איתי, 10.11.2013.

67 שפרבר, המוקצה (לעיל הערה 10), עמ' 96-97.

68 עמנואל בר קדמא, 'מקרה אישה', מעריב, 18.1.1991.

69 ראו גילעת (לעיל הערה 5), עמ' 586.

70 ראו עוד Ankori, 'Yocheved Weinfeld' (לעיל הערה 59), עמ' 22-27.

71 ראו T. Dekel, 'Center-Periphery Relations: Women's Art in Israel during the 1970s, the Case of Miriam Sharon', *Consciousness, Literature and the Arts*, 8, 3 (2007), pp. 1-22. על הדחקת הפמיניזם בעולם האמנות הישראלי ראו א' גינתון, הנוכחות הנשית: אמניות ישראליות בשנות השבעים והשמונים (קטלוג), תל אביב תש"ן, עמ' 7-10; א' אזולאי, אימון לאמנות: ביקורת הכלכלה המוזיאולית, תל אביב תש"ס, עמ' 200-203; י' גילעת, 'איפה הייתן ומה עשיתן? שיח מגדרי בתחילת שנות התשעים ומקומו בעיתון "הארץ"', ישראל, 10 (2006), עמ' 199-225, בעמ' 224; ש' גולן, 'מטא-נוכחות: פמיניזם ומגדר באמנות הישראלית - שני מקרי מבחן אוצרותיים', המדרשה, 10 (2007), עמ' 155-175, בעמ' 176; ט' דקל ו' בכר, 'הקפיצה הקוונטית: אמנות פמיניסטית - מגל ראשון לגל שלישי', המדרשה, 10 (2010), עמ' 127-152, בעמ' 132; ד' שפרבר, 'לנפש אין מין? על ספרה של טל דקל, (מ)מוגדרות: אמנות והגות פמיניסטית, הקיבוץ המאוחד / קו אדום - אמנות, 2011, מגדר, 2 (2013), עמ' 11-21; T. Dekel, 'From First-Wave to Third-Wave Feminist Art in Israel: A Quantum Leap', *Israel Studies*, 16, 1 (2011), pp. 149-178.

אביב, ועמדה על כך ש"מה שנתפס בשנות השבעים כעיסוק בכתיבה ובאותיות [בעבודות של מיכל נאמן], מתבהר כעיסוק ישיר בתכנים פמיניסטיים".⁷² האוצרות אילנה טננבאום ועינת אמיר סיכמו את הדברים כך: "בשנות השבעים, צמד המילים [פמיניזם ואמנות] לא היה לגיטימי ועל פי רוב נדחה גם על ידי אמניות שבפועל עסקו באמנות 'נשית' או מגדרית מובהקת".⁷³ בשנת 1990, כשהוצגה התערוכה הנוכחות הנשית באמנות ישראל במוזאון תל אביב לאמנות (אוצרת: אלן גינתון), ביקש מיכה לוי, המנהל האמנותי והאוצר הראשי של המוזאון, להרגיע את הציבור שלא מדובר בתערוכה של נשים "פמיניסטיות הלוחמות להשגת זכויות שוות לנשים בתחום האמנות הפלסטיות".⁷⁴ האמנית אריאלה פלוטקין העידה כי אפילו בעשור השני של המאה העשרים ואחת בישראל "פמיניזם זאת מילה גסה [...] ובגלל זה אמניות נזהרות ממנו כמו מאש".⁷⁵ גם היום מבקרי אמנות אחדים בישראל נמנעים מלבחון אמנות, ובעקר אמנות פמיניסטית, כעשייה ביקורתית או אקטיביסטית, ומבכרים תפיסה מודרניסטית טהרנית.⁷⁶ כך או כך, וינפלד טוענת בתוקף שלא כיוונה לייצר ביקורת פמיניסטית ישירה על העולם היהודי, ולא היתה מודעת לשיח הפמיניסטי באמנות התקופה, ויצירתה מושמעה בדרך כלל כעיסוק אישי וחושפני בעצמה, בחומרים ובתהליכי עבודה.⁷⁷ הצהרה זו מעניקה עוצמה יתרה להצהרה המפורשת של מולגן כי עבודתה נוצרה מתוך מניעים פמיניסטיים ביקורתיים, ואף נדונה ומושמעה כביקורת ישירה על הלכות הנידה.

תקדים נוסף לעבודה של מולגן הוא עבודה יחידאית של עיינה פרידמן, **בד צח** (1996, תמונה 14). העבודה, שעשתה גם היא שימוש בבדי הבדיקה, הוצגה בשנת 1996 בגלריה ירושלמית שהייתה חלק ממשרדי הארגון הפמיניסטי אישה לאישה (אוצרת: טליה בירקאן). העבודה מורכבת מתצלומי עירום של אישה ורצועות העשויות מבדי בדיקה לבנים התפורים זה לזה בחוט של זהב, כך שבכל שורת בדים כתם צבע בגוון שונה: ברונזה, זהב ושנהב. פרידמן מספרת:

72 ט' תמיר, 'יולי 74-יולי 95: שיחזור, או: השנה העשרים ואחת', האתר של טלי תמיר: אוצרת וחוקרת אמנות ישראלית (1995).

73 א' טננבאום וע' אמיר, מרוץ שליחות: ארבעה עשורים של פמיניזם באמנות הישראלית (טקסט תערוכה), חיפה תשס"ז. וראו עוד מ' גל עזר, "המפסיד מרויח": סגנון חיים של אמנים בשדה האמנות הפלסטית בישראל, דברים אחדים, 2 (1997), עמ' 90-115; נ' טופלברג, 'איקונוגרפיית קרבן המלחמות בישראל בראי שלוש אמניות: מינה זיסלמן, ביאנקה אשל גרשוני ותמר גטר, בשנות השבעים של המאה העשרים', עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר אילן תשע"ז, עמ' 3-11.

74 א' אזולאי, 'על אפשרות קיומה של אמנות ביקורתית בישראל ועל מצבה', תיאוריה וביקורת, 2 (1992), עמ' 89-118, בעמ' 102 הערה 22.

75 בתוך מ' רז, 'פרובוקטורית בדימוס: אחרי הקיפאון - תערוכה חדשה לאריאלה פלוטקין', *TIME OUT* תל אביב: תרבות, אמנות, 9.5.2017.

76 הקול הבולט בישראל בתחום זה הוא אבי פיטשון הכותב ביקורות אמנות בעיתון **הארץ**.

77 מבקרת האמנות ניצה בהרוזי תיארה זאת במילים "הבלטת האגואיזם שלה". נ' בהרוזי, 'אמנות בסימן טקסט', דבר, 1.10.1976.



תמונה 14. עיינה פרידמן, *בד צח*, 1996. תצלום, צבע אקרילי על בדי כותנה לבנים וחוטי זהב, 220x148 ס"מ. אוסף האמנית

האישה שבתצלום הייתה דוגמנית שצילמתי בסן פרנסיסקו בשנות השמונים. בתמונה מופיעה דמותה כמה פעמים, כשבכל פעם היא הולכת ונמוגה. גם הכתמים על הבדים הולכים ונמוגים [...] המחשבה מאחורי הדימויים היא שככל שהאישה מתמרקת, היא גם נעלמת. היא דוהה לתוך ציוויים דתיים וחברתיים התובעים ממנה הוכחה על צחותה וניקיונה, תוך פלישה למעמקי גופה, לחפש את ההוכחה לטהרתה או לטומאתה.⁷⁸

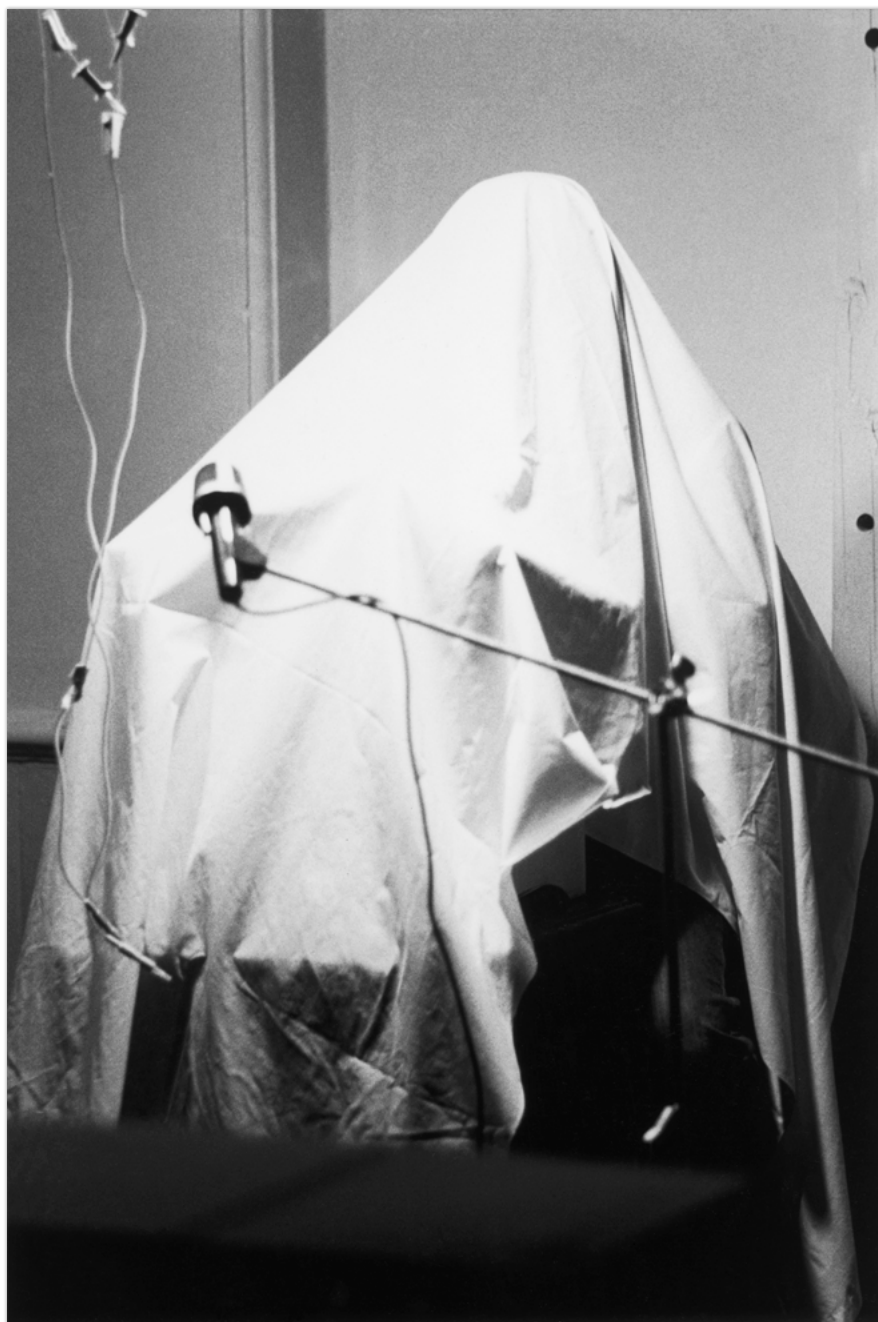
בשונה מהעבודות של מולגן, העבודה של פרידמן לא הכתה גלים ולא נדונה בעולם האמנות בעת הצגתה, ועל כן מטבע הדברים לא עוררה שיח ציבורי בנושא – זאת בניגוד לעבודות אחרות שלה, שדווקא קיבלו הד ונדונו בשיח האמנותי. שני התקדימים שנסקרו לעיל מחדדים את הייחודיות בעבודתה של מולגן ובשיח שהיא הצליחה לחולל – שיח ציבורי, ישיר וביקורתי, שהיה פמיניסטי במוצהר.

חלומות מקווה: מרל לדרמן-יוקלס

ממש באותה תקופה שבה הציגה וינפלד את מיצג הנידה שלה, עסקה בארצות הברית מרל לדרמן-יוקלס (Ukeles) בנושא הטבילה במקווה. אך בשונה מהרוח הקודרת שנשבה בישראל ממיצג הנידה של וינפלד ומעבודותיה של מולגן בשנות האלפיים, שעסקו בדקדוקי הלכות פולשניות דרך בדי הבדיקה, יוקלס עסקה בטבילה עצמה והציגה אותה כפולחן נשי נשגב. יוקלס היא מהאמניות היהודיות האורתודוקסיות

78 שפרבר, המוקצה (לעיל הערה 10). על עבודה זו ראו: Z. Amishai-Maisels, 'Ayana Friedman: Layers of Feminist Struggle', *Journal of Modern Jewish Studies*, 15, 1 (2016), pp. 143-144, 157-131.

תמונה 15
(מימין). מרל
 לדרמן-יוקלס,
 חלומות מקווה
 (Mikvah)
 (Dreams), 1977.
 תצלום שחור לבן:
 תיעוד מיצג,
 גלריה פרנקלין
 פורנס, ניו יורק
 (Franklin Furnace
 Gallery), אוסף
 האמנית וגלריה
 רונלד פלדמן, ניו
 יורק.



הבודדות שפעלו בתנועת האמנות הפמיניסטית בארצות הברית בשנות השבעים של המאה העשרים, והיא מסומנת כאחת האמניות המרכזיות והחשובות בתחום זה. עשייתה התרכזה בעיקר ביצירת אמנות ציבורית וסביבתית ברוח האקו־פמיניזם, ופרסומה בא לה בעקבות **אמנות התחזוקה** שיצרה. בעבודותיה התייחסה האמנית היהודייה גם לעולמה האורתודוקסי, ובתוך כך היא הביאה לראשונה למרחב האמנות האמריקאי את מנהגי הטבילה של נשים יהודיות במקווה.⁷⁹

המיצג **חלומות מקווה** (תמונה 15) הוא אחת העבודות היחידות מאותה תקופה שעסקו בחיבור שבין פמיניזם ויהדות. היה זה שיר הלל לטבילה, שהובאה לראשונה

79 להרחבה על יצירות המקווה של יוקלס משנות השבעים והשמונים ראו D. Sperber, "Mikva Dreams": Judaism, Feminism, and Maintenance in the Art of Mierle Laderman Ukeles', *Panorama* (2019), Web.

בגבה למצלמה, שיערה פזור והיא עומדת עטופה בסדין על גדות הנהר. התמונה ממוסגרת במילים "טבלי שוב" החוזרות 210 פעמים, כמספר הפעמים שעל פי חישוביה הייתה אמורה לטבול במקווה במהלך כל שנות הפוריות שלה. כמו במיצג בגלריה פרנקלין פורנס, בטקסט הנלווה קראה יוקלס ל"אחיותיה" להיוולד מחדש כנשים יהודיות ופמיניסטיות.

במיצגים אלה תיארה יוקלס כיצד בונים מקווה ומהם גדריו ההלכתיים והטכנולוגיים, והוסיפה לכך תיאור של חוויותיה האישיות המרוממות במהלך ההכנות לטבילה ובטבילה עצמה. בתחילת המיצג היא הכריזה: "אחיותיי! בעת חדשה זו עבור כולנו, הגיעה העת לספר לכן מעט על אודות עניינים סודיים אלה."⁸² היא היללה את הטבילה במקווה כאקט של לידה מחדש וכחזרה לגן העדן ולימי בראשית: "אם גן העדן הוא מעונם של חיי הנצח [...] המקווה הוא אחד החדרים בגן העדן". במהלך המיצג תיארה האמנית בפרוטרוט את הצדדים הטכניים של בניית המקווה, והציגה את ההכנות לטבילה כפולחן המחבר את האישה לעצמה:

היא [הטובלת] נכנסת, עירומה, כל הקצוות המתים הוסרו - קצוות ומשטחים שבאו במגע עם העולם החיצוני. ציפורניים, שיער פזור. היא קרצפה את עצמה. כל חומר זר הוסר [...] המקווה נועד לנקות את העצמי הפנימי. העצמי הממשי. שום דבר אחר, לא מגע עם העולם ולא איפור. דמי המחזור הפסיקו לזרום מזה שבוע. היא הירח.⁸³

יוקלס עמדה גם על הצדדים הביצועיים של הטבילה והציגה אותה כפולחן בעל מאפיינים ארוטיים:

היא הולכת למקווה בעדנה הבאה מאהבה מתמשכת. מי המקווה מגיעים עד מעל לשדיה כשהיא עומדת. למים יש כוח. היא דוחפת בהתנגדות [את המים] בעודה יורדת במדרגות. כשהיא עוזבת, נדמה כי המים דוחפים אותה ברכות בחזרה לחיק העולם. לא, היא לא מעוניינת לספר לכם על זה. מדובר בסוד בין מושא אהבתה לבין עצמה. המקווה מרובע. המים חמימים, בטמפרטורת גוף. לעתים, ניתן לחוש בשכבות של מים קרירים קרוב לתחתית. המקווה הינו רחם מרובע של מים חיים.⁸⁴

הבלנית של יוקלס איננה סוכנת של הממסד הפטריארכלי, כמו זו של מולגן שהוצגה לעיל, אלא היא שותפתה של האישה בפולחן הלידה מחדש, מעין מיילדת או כוהנת של "דת נשית": "הבלנית היא המלאך בגן העדן הזה. מלאך אמיתי שמסייע לשמור על האיזון בין המקום הסודי והמסתורי הזה לבין העולם שבחוץ". ברוח מרוממת זו היא מתארת את האינטראקציה בין שתי הנשים במקווה:

82 התרגומים המובאים כאן נעשו על ידי דבורה פרידמן לקראת התערוכה 'מטרונייתא: אמנות יהודית פמיניסטית' (2012, משכן לאמנות, עין חרוד, אוצרים: דבורה ליס ודוד שפרבר). הציטוטים הבאים משם. המקור האנגלי מופיע בהערה הקודמת.

83 שם.

84 שם.

"כשר", אומרת הבלנית [לטובלת].⁸⁵ היא [הטובלת] מהללת את ה', שומר החיים והמוות, שהיה ויהיה לנצח נצחים. פעמיים נוספות היא תטבול במים. היא תראה את אצבעותיה מבעד למים, תפרוש את גפיה; המים יזרמו כנגד סוגריה; היא תיפתח בפני המים. "כשר", תאמר הבלנית. ואז היא תיוולד מחדש. המים החיים ישיבו אותה לחיים.⁸⁶

את המיצג חתמה האמנית, כאמור, באקט מדיטיבי שבו היא חזרה על המילים "טבלי שוב" 210 פעמים. חלומות מקווה הנכיח את המקווה ואת אקט הטבילה כפולחן מרומם, ניכס אותו מחדש לידי האישה והביא לקדמת הבמה פולחני נשים, ובכך חיבר בין תודעה פמיניסטית של חיבור לגוף ולנשיות לבין ריטואל יהודי עתיק. יוקלס אומנם הציגה את הטבילה כאקט אישי ואינטימי, אולם המיצג הכיל גם קריאה לאחיותיה "בעת חדשה זו [...] לבחור בחיים", כלשונה, ולהיוולד מחדש כנשים פמיניסטיות ויהודיות.⁸⁷

אך בניגוד לעבודות התחזוקה של יוקלס, אשר זכו לשבחים וקיבלו הד ציבורי, לעבודות המקווה שלה לא הייתה השפעה משמעותית על עולם האמנות והן לא זכו כמעט לתשומת לב תקשורתית. העבודות לא קיבלו שום התייחסות גם בחוג הפמיניזם היהודי בארצות הברית בעת הצגתן. רק מאוחר יותר, בשנות התשעים, נכלל הטקסט של המיצג חלומות מקווה באנתולוגיה היהודית הפמיניסטית ארבעה עשורים של רוחניות בקרב נשים יהודיות שערכו דיאן אשטון ואלן אומנסקי.⁸⁸

השתיקה של עולם האמנות האמריקאי בכל עיסוק בנושאים דתיים יכולה להסביר את הפער המתואר. סמנתה בסקינד (Baskind) מצאה כי עבודות של אמנים אמריקאים נחשבים ממוצא יהודי, שעסקו בזהות היהודית, הודרו מהקנון.⁸⁹ סאלי פרומי (Promy) הראתה שעד שנות התשעים שלטה באמנות האמריקאית תזת החילון המודרנית הקושרת בין חילון לקדמה, ועקב כך הודרה ממנה אמנות שעסקה בתכנים דתיים.⁹⁰ בהמשך לכך היא הראתה שעד שנות התשעים אמנות דתית נדונה במחקר רק במקרים שבהם אפשר היה למשמע אותה במושגים חילוניים.⁹¹ בשנת 2004 פרסם

85 תפקידה של הבלנית במקווה הוא לסייע לטובלות לקיים את מצוות הטבילה לפי כללי ההלכה, ובעיקר לדאוג שדבר לא יחצוץ בין הטובלת למי המקווה ושכל שערותיה של הטובלת יטבלו במים. לאחר כל טבילה מכריזה הבלנית "כשר" או "לא כשר".

86 שם.

87 לימים, בשנת 1986, בנתה יוקלס מיצב של מקווה טהרה במוזאון היהודי בניו יורק בשם **מקווה: מקום של מים נושקים ודלתות כפולות של תמורה, מוכנה? מוכנה!** ביצירה זו היא עסקה במבנה הפיזי של מקווה הטהרה ובחויית הטרנספורמציה שהוא מייצר. כמו במיצגיה הקודמים, הטבילה הוצגה גם כאן כפעולה המחברת בין התודעה הפמיניסטית המתחדשת לטקסים דתיים קדומים של נשים. ראו על כך Sperber (לעיל הערה 78).

88 M. Laderman Ukeles, 'Mikvah Dreams: A Performance (1978)', D. Ashton & E. M. Umansky (eds.), *Four Centuries of Jewish Women's Spirituality: A Sourcebook*, Boston 1992, pp. 234-237.

89 S. Baskind, *Jewish Artists and the Bible in Twentieth-Century America*, Philadelphia 2014. בסקינד טוענת שקנון האמנות האמריקאי מתאפיין בהעדפתו לא רק אמנים גברים לבנים, אלא גם, באופן מובהק, אמנים נוצרים. ראו שם, עמ' 179.

90 Promey (לעיל הערה 15), עמ' 583-585.

91 שם, עמ' 600 הערה 49.

חוקר האמנות ג'יימס אלקינס (Kelkins) את ספרו **על המקום המשונה של הדת באמנות העכשווית**,⁹² ובו הצביע על ההדרה וההדחקה של הקשרים בין האמנות לדת בשיח האמנות העכשווית. ואולם עם השנים התמתנו הדברים, וחוקרי אמנות החלו לעסוק גם בקשרים שבין אמנות עכשווית לדת. מאז שנות התשעים הדת תפסה מקום נרחב יותר ויותר בחקר האמנות האמריקאית,⁹³ וגם התכנים היהודיים של יוקלס זכו לנראות רבה יותר מאשר בעבר. כך למשל, בשנת 2016 כתב מבקר האמנות של הניו יורק טיימס, הולנד קוטר (Cotter), על תערוכת הרטרופקטיבה של האמנית שהוצגה במוזאון קווינס לאמנות,⁹⁴ וציין במפורש את ההקשרים היהודיים של יצירתה.⁹⁵ כך עשתה גם ליפארד במאמרה שפורסם בספר התערוכה.⁹⁶ למעשה, המאמר המרכזי המופיע בספר התערוכה, שכתבה מבקרת האמנות והאוצרת פטרישיה פיליפס, סוקר את האמנות היהודית של יוקלס ומצביע על הקשרים יהודיים ודתיים של עבודות אמנות התחזוקה שלה אשר לא נדונו בעבר.⁹⁷

פמיניזם רוחני ושיח האלות הגדולות

עבודות המקווה של יוקלס מתפענחות לאור תנועת הפמיניזם הרוחני של שנות השבעים במאה העשרים.⁹⁸ פולחני האלות הגדולות העסיקו באותה תקופה ענף של האמנות הפמיניסטית האמריקאית, ואמניות כגון שנימן, מרי בת' אדלסון (Edelson), אנה מנדיאטה (Mendieta), בטסי דיימון (Damon) (תמונות 17) ודונה הנס (Henes) פנו אליהם כמקור השראה⁹⁹ ואימצו רעיונות מטריארכאליים קדומים כדי להפרות את השיח הפמיניסטי שלהן.¹⁰⁰ דרך רעיונות אלה הן ביקשו להתחבר לגוף הנשי

James Elkins, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, London: Routledge, 92 2004.

Promey (לעיל הערה 15), עמ' 591.

94 התערוכה הרטרופקטיבית 'מרל לדרמן-יוקלס: אמנות תחזוקה' (Mierle Laderman Ukeles: *Maintenance Art*), הוצגה במוזאון קווינס לאמנות בשנים 2016–2017, אוצרות: לריסה הריס (Harris) ופטרישיה פיליפס (Phillips).

95 H. Cotter, 'An Artist Redefines Power. With Sanitation Equipment', *The New York Times*, 95 15.9.2016.

96 L. R. Lippard, 'Never Done: Women's Work by Mierle Laderman Ukeles', *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art* [Catalogue: Queens Museum, New York], curator Patricia C. Phillips (New York 2016), p. 20.

97 Phillips (לעיל הערה 80), עמ' 60, 70, 74–80.

98 על הפמיניזם הרוחני ראו C. Eller, *Living in The Lap of Goddess: The Feminist Spirituality Movement in America*, Boston 1995, pp. 38–61. וראו עוד ש' פרו, 'הפוליטיקה של האלה: הפמיניזם הרדיקלי/תרבותי ותנועת הרוחניות הפמיניסטית בארצות הברית', עבודת מוסמך, אוניברסיטת חיפה תש"ע.

99 ראו G. F. Orenstein, *The Reflowering of the Goddess*, New York 1990.

J. Klein, 'Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s', *Feminist Studies*, 35, 3 100 (2009), pp. 575–602; C. Eller, 'Divine Objectification: The Representation of Goddesses and Women in Feminist Spirituality', *Journal of Feminist Studies in Religion*, 16, 1 (2000), pp. 23–44, at p. 30; M. Baigell, *Jewish Identity in American Art: A Golden Age since the 1970s*, New York 2020, pp. 37–39.



תמונות 17. בטסי דיימון, האישה בת 7,000 שנה (*The 7000 Year Old Woman*), 1977. תצלום שחור לבן: תיעוד מיצג, ניו יורק. צילום: סו פריידריך, אוסף הצלמת.

ולמעלות מתהום הנשייה תרבות של נשים שהודחקה, כמו הרעיון של אלוהות נשית שאינה טרנסדנדנטית אלא אימננטית לעולם. כמה מאמניות אלה, ויוקלס ביניהן, יצרו מיצגים פמיניסטיים,¹⁰¹ ואף שאמנות המיצג עסקה בחיבור בין אמנות לחיי היום-יום, הן העניקו ביצירתן מקום מרכזי לטקס מתוך רצון להשיב לאמנות את תחושת הקודש שאבדה לה בעת המודרנית.¹⁰²

על רקע זה מתבהר כי גם המיצג **חלומות מקווה** פנה לפולחני נשים והשגיב אותם. למעשה, הוא התנהל באופן המזכיר את מעגלי הנשים שרווחו בשנות השבעים בארצות הברית, שכיוונו לחדש את דתות האלות הגדולות. במסגרת זו, "כוהנת" או "מכשפה" הנחתה טקס ציבורי שבו שילבה דיון בנשיות עם ביקורת על הדתות הפטריארכליות.¹⁰³ היו אלה מיצגים ריטואליים שעשו שימוש במחוות, במלבושים ובעיקר בגופה של ה"כוהנת" במטרה להתחבר לחוויות הנובעות מגופן של נשים, וכך לייצר ידע נשי לא-הגמוני. המיצג של יוקלס השתלב במגמה זו והילל את אקט הטבילה בשפה שרווחה בשיח האלות הגדולות - ניכוס מחדש פולחנים קדומים של נשים. האמנית ציינה במיצג כינויי אלוהות נשיים שמופיעים במסורת היהודית וחיברה אותם לריטואל הטבילה:

כמו מרבית המסורות אשר שמורות לאלות, מטרונית, שכינה, אלת הנשיות היהודית, תוארה מאז ימי קדם כדמות המשלבת בין כל ההיבטים הבאים: בתולה מתחדשת נצחית, מאהבת מלאת תשוקה תמידית ואפילו אם בוראת נצחית. המקווה הנו הצומת בו מתקיימות כל האנרגיות הקדושות הללו בו זמנית.¹⁰⁴

פולחני הטבילה היהודיים הוצגו כמקור של אנרגיות קדושות המועברות מאם לבת, דור אחר דור. ואכן, חלומות מקווה התפרש עם הצגתו ברוח שיח האלות, ופורסם כאמור בליווי הטקסט בגיליון של כתב העת הפמיניסטי Heresies שהוקדש כולו לשיח האלות.¹⁰⁵

את הפנייה של יוקלס למקווה אפשר להבין גם כחלק ממהלך רחב יותר בן התקופה - פיתוח האיקונוגרפיה של התנועה הפמיניסטית הרוחנית שנעשתה בהשראת אמנות הגוף הפמיניסטית, בכוונה לערב את גוף האמנית הממשי ביצירה.¹⁰⁶ אמניות רבות שפעלו בשנות השישים והשבעים הציגו את הגוף הנשי כסמל לשחרור

J. Withers, 'Feminist Performance Art: Performing, Discovering, Transforming 101 Ourselves', N. Broude & M. Garrard (eds.), *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York 1994, pp. 158-173

102 ט' דקל, (מ)מוגדרות: אמנות והגות פמיניסטית, תל אביב תשע"א, עמ' 23-24; וראו באתר *The Art Story* את הכתבה 'Performance Art'.

W. Griffin, 'The Embodied Goddess: Feminist Witchcraft and Female Divinity', 103 *Sociology of Religion*, 56, 1 (1995), pp. 35-48, at p. 46. למבט ביקורתי על הקשר בין הפמיניזם הרוחני, שיח האלות הגדולות והאמנות הפמיניסטית של שנות השבעים ראו Eller (לעיל, הערה 94).

104 שם.

M. Laderman Ukeles, 'Mikva Dreams: A Performance', *Heresies: The Great Goddess*, 5 105 (1978), pp. 52-54. בשנת 2020 הוצגה במוזיאון היהודי בפרנקפורט התערוכה 'הצד הנשי של אלוהים' (*The Female Side of God*), ובעצתי הוצגה שם העבודה **חלומות מקווה** של יוקלס.

106 Eller (לעיל הערה 94), עמ' 29.

האישה וכהתנגדות לסדר הפטריארכלי המדכא.¹⁰⁷ עבודותיהן של האמניות ג'ואן סמל (Semmel), אלינור אנטין (Antin), שיקגו, חנה וילקה (Wilke), לינדה בנגליס



(Benglis), טי קורין (Corinne), סוזן סנטורו (Santoro) וקרן לה-קוק (Le) (Cocq) התמקדו במיניות נשית כהיבט חיוני ורב-ערך של חוויה נשית.¹⁰⁸ אמניות המיצג ברברה טרנר סמית (Turner Smith), יוקו אונו (Ono), שנימן (Schneemann), אברמוביץ', אדריאן פיפר (Piper) ומנדיאטה עשו שימוש בגופן ובדקו את גבולות הטאבו כדי לחשוף את החפצת הנשים בחברה.¹⁰⁹

יוקלס, כמו כמה מהאמניות הפמיניסטיות בנות תקופתה, עסקה גם היא בנושאי טאבו כגון דם הווסת, ופעלה להמרתו כאתר של כוח ולא של בושה.¹¹⁰ שיקגו יצרה בשנת 1971 פוטוליטוגרפיה שכותרתה *Red Flag*, ובה היא נראית ממותניה ומטה מוציאה טמפון ספוג דם מנרתיקה.¹¹¹ בשנת 1972 היא הציגה את המיצב שירותי וסת בתערוכה *Womanhouse* (תמונה 18) בלוס אנג'לס, ובו נראה, בין היתר,

פח אשפה מלא בטמפונים ופדים ספוגים באדום דם, ובלשונה: "את כל מה שצריך להישאר נסתר אך הפך כאן לגלוי".¹¹²

באופן דומה התמודדה פייט וולדינג (Wilding) עם הבניית הבושה החברתית של הווסת בעבודתה *Sacrifice* (1971): לפני מזבח שעליו הוצבו מוצרי היגיינה לנשים

תמונה 18: ג'ודי שיקגו, שירותי וסת, 1972. מראה הצבה בתערוכת 'ביתאישה' (*Womanhouse*), 1972. אוסף מכון האמנויות של קליפורניה (CalArts)

- E. Heartney, 'Bad Girls', E. Heartney, et al. (eds.), *The Reckoning: Women Artists of the 107 New Millennium*, Munich 2013, pp. 15-23
- A. Jones, 'Sexual Politics: Feminist Strategies, Feminist Conflicts, Feminist Histories', 108 *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History* [Catalogue: UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center], curator Amelia Jones (Berkeley, Los Angeles & London 1996), pp. 20-38; R. Middleman, *Radical Eroticism: Women, Art, and Sex in the 1960s*, Berkeley 2018
- J. Forte, 'Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism', *Theatre Journal*, 109 .40, 2 (1988), pp. 217-235
- L. C. Jones, 'Transgressive Femininity: Art and Gender in the Sixties and Seventies', 110 *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art, Selections from the Permanent Collection* [Catalogue: Whitney Museum of American Art, New York], curators J. Ben-Levi, L. C. Jones, S. Taylor & C. Houser (New York 1993), pp. 33-58
- L. Nead, *The Female Nude*, New York 1992; H. Reckitt, 'Personalizing the Political', H. 111 .Reckitt (ed.), *Art and Feminism*, London & New York 2001, p. 34
- .C. Lauzon, *The Unmaking of Home in Contemporary Art*, Toronto 2017, p. 34 112

הוצב שולחן, ועליו דמות שעווה של האמנית שוכבת ומכוסה במעיים של בעלי חיים ודם.¹¹³ שנימן, כפי שראינו לעיל, שילבה את דם הווסת שלה בעבודותיה ובחנה את מרקמו וצבעו. האופן שבו הציגה את חומרי גופה, כך הסבירה, מעיד על דינמיקה של אסתטיקה נשית אוטונומית שאינה מסווגת או נשפטת באמצעות הדיכוטומיות של טומאה/טהרה.¹¹⁴ שנימן ואמניות פמיניסטיות אחרות קשרו את פעילותן האמנותית לאלה הגדולה, וראו בה מקור של ידע נשי קדוש המחובר ללידה ולטרנספורמציה.¹¹⁵ היצירות הללו התקבלו ונדונו כתרומתה המשמעותית ביותר של האמנות לפמיניזם,¹¹⁶ ויצירותיהן אומצו על ידי תנועת הפמיניזם הרוחני.

אף כי עבודות המקווה של יוקלס לא נכנסו לקנון האמנות הפמיניסטית, יש לראותן בהקשר של תנועה זו. יוקלס בחנה את מחזורי גופה של אישה באמצעות הטיפול במקווה והפכה את הטקס הפרטי והנסתר לציבורי וגלוי. עם זאת, עבודותיה נבדלות מאלה שנוצרו במסגרת שיח האלות הפמיניסטי, שהתאפיינה במגמת "הילדות הרעות" (Bad Girls) ורווחה בה "אמנות הכוס" (Cunt Art).¹¹⁷ יוקלס לא הציגה את גופה העירום ולא עסקה בחידוש פולחנים קדומים שאבדו מן העולם, אלא הציגה פולחן חי שמתקיים עד היום. אך בניגוד לרוח אמנות האלות, שהוקיעה ריטואלים של דתות מונותאיסטיות וייחסה להם פטריארכליות, יוקלס ניכסה לעצמה מחדש את הפולחן היהודי.¹¹⁸ בהתאם לכך, היא התנגדה לביקורת של השיח הפמיניסטי באותן שנים על דיני הטהרה היהודיים כייצוג לתפיסות פטריארכליות המייחסות טומאה או לכלוך לדם הווסת.¹¹⁹ בריאיון עימה שהתפרסם בשנת 2000 בספרה של לינדה מונטנו (Montano) **אמניות מיצג מדברות בשנות השמונים** הסבירה יוקלס כי אף שנשים פמיניסטיות רבות התנגדו לריטואל המקווה ופירשו אותו כפרימיטיבי, היא עצמה רואה בו המשך לדת מטריארכלית קדומה.¹²⁰ במיצג עצמו היא הבהירה את עמדתה זו: "כפי שעלוקות נוטות לדבוק בגורם מארח מזין, כך דבקו אי-הבנות גם ברעיון ובכוח של המקווה. לא עוד. המקווה אינו בא לסמן את האישה כגורם

Meyer 113 (לעיל הערה 8).

Weintraub 114 (לעיל הערה 27); Withers (לעיל הערה 97), עמ' 161-163. על העבודה **מגילה פנימית** ראו עוד Nead (לעיל, הערה 106), עמ' 67; A. Jones, *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis 1998, p. 3; H. Reckitt, 'Personalizing the Political', H. Reckitt (ed.), *Art and Feminism*, London & New York 2001, pp. 82

Weintraub 115 (לעיל הערה 27) עמ' 169.

Meyer 116 (לעיל הערה 8), עמ' 317-342.

Heartney 117 (לעיל הערה 102), עמ' 15-23.

G. F. Orenstein, 'The Sister Chapel', *Womanart*, 1, 3 (1977), pp. 12-21 118

E. Kantorovitz, 'Bloom, Lisa E. Jewish Identities in American Feminist Art: Ghosts of Ethnicity. New York and London: Routledge, 2006', *Women in Judaism*, 5, 1 (2007), 1-5

L. Montano, *Performance Artists Talking in the Eighties: Sex, Food, Money/Fame, Ritual/Death*, Berkeley 2000, p. 257

מלוכלך".¹²¹ בדרך זו היא ביקשה לחבר בין פמיניזם ליהדות, וסירבה לראות בטבילה אקט דכאני.¹²²

היבט נוסף הנמצא ברקע ניכוס ריטואל הטבילה של יוקלס הוא הפער בין השיח הפמיניסטי הנוצרי לשיח הפמיניסטי היהודי בארצות הברית באותן שנים. בשיח הפמיניסטי הנוצרי נוצר פיצול בין פמיניסטיות שניסו לתקן את הדת מבפנים למי שמאסו ברעיון זה וקראו לצאת מן הכנסייה ולכונן דת חדשה שתתבסס על רוחניות נשית.¹²³ לעומת זאת, בפמיניזם היהודי על ענפיו השונים לא הופיעה כמעט דרישה להתנתק מן המסורת או להקים דת בתרייהודית,¹²⁴ והוגות מזרמים שונים ביקרו את הריטואלים והטקסטים היהודיים באמצעות פעולה פרשנית ותוך ניכוס מחודש של אלמנטים נשיים מתוך המסורת. הביקורת הנוקבת שלהן לא גרמה להן לצאת מבית הכנסת אלא לבנות לדת קומה נוספת שתקדם אותה, על פי תפיסתן.¹²⁵ יוקלס חיברה במידה רבה בין שתי המגמות שסבבו אותה: השיח הפמיניסטי של פולחן האלות וההגות הפמיניסטית היהודית, אשר עסקה בפרשנות מחודשת של הלכות הגידה מתוך כוונה לשחרר אותן מהתפיסה הדיכוטומית של טומאה/טהרה ולעצב אותן מחדש כפרקטיקה מעצימה עבור נשים.

יוקלס טענה שהדחיקת פולחני הטבילה והסתרתם היא עצמה הבניה פטריארכלית. במיצג שהעלתה היא הכריזה שפולחן הווסת שרד "בקושי רב" את "הסלידה הרווחת בימינו מכל דבר הקשור במחזור החודשי כשלעצמו. אמונות טפלות שהן לאמיתו של דבר שנאה ופחד ממשי מגוף האישה המופלא וממחזור הפוריות הקסום שמתחולל בגופה". היא הציבה אלטרנטיבה להתייחסות לדם הווסת כטמא ומלוכלך, וביקשה לחלץ מריטואל הטבילה היהודי התייחסות אחרת אליו.¹²⁶ היא ציטטה במיצג את התאולוגית הפמיניסטית היהודייה-אמריקאית רחל אדלר, שעסקה גם היא בתחילת דרכה בהלכות הגידה באופן חיובי ואמפתי וראתה במקווה מקום קדוש.¹²⁷ גם ההוגה הפמיניסטית האורתודוקסית בלו גרינברג כתבה באותה עת שיר הלל לטבילה ולאחווה הנשית (sisterhood) הנוצרת בין הטובלת לבלנית. הטקסט במיצג של יוקלס מזכיר מאוד שיר זה ביחס לפרקטיקות הטהרה ולבלנית.¹²⁸

121 ביקורת על השיח השליט ביחס לפולחני הגידה, מעין זו שהציעה יוקלס, הציעו מאוחר יותר האנתרופולוגים תומס באקלי ואלמה גוטליב. ראו T. Buckley & A. Gottlieb, *Blood Magic: The Anthropology of Menstruation*, Berkeley 1988.

122 על האפשרות לערער על התפיסה הרואה בדיני הגידה רק ביטויים של דכאנות פטריארכלית ראו רוס (לעיל הערה 44), עמ' 235-237, 248.

123 ראו על כך S. S. Sered, *Priestess, Mother, Sacred Sister: Religions Dominated by Women*, New York 1994, p. 27.

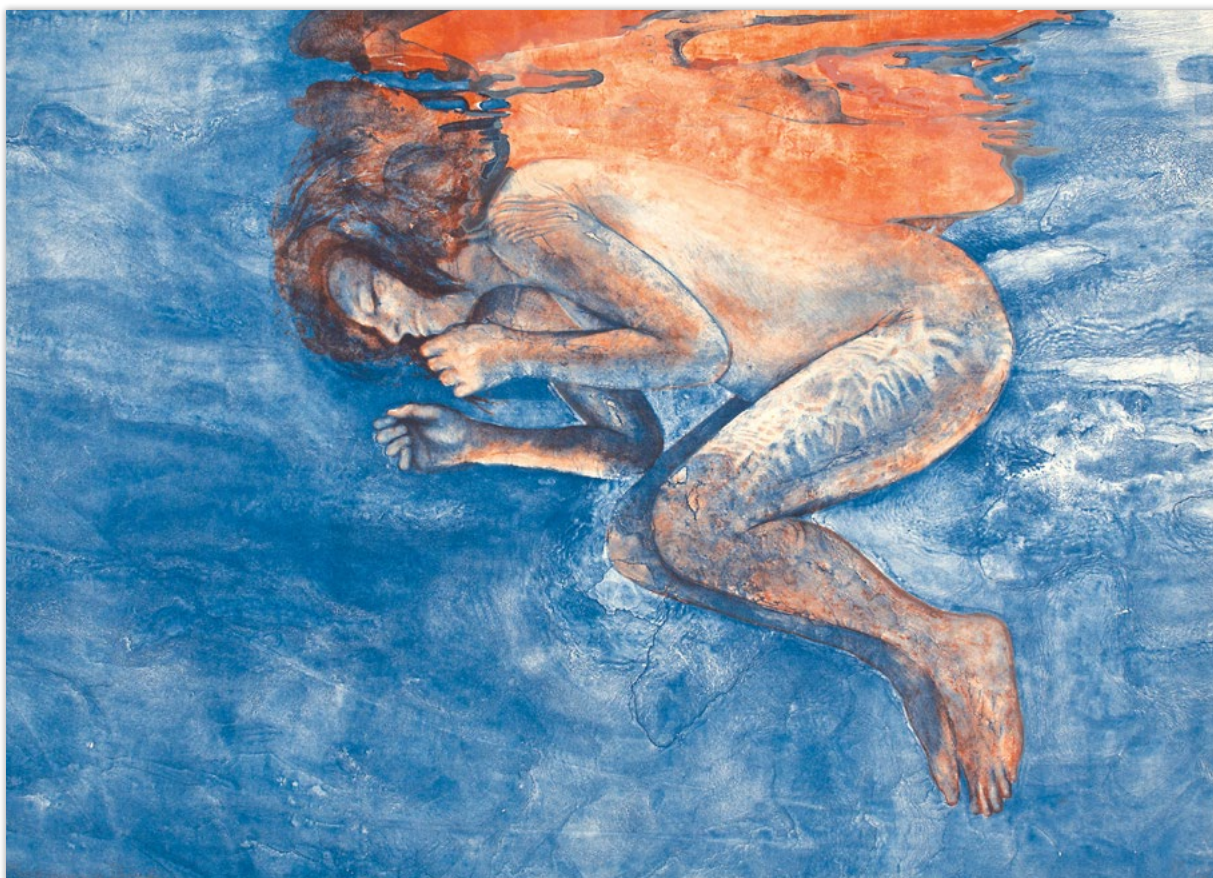
124 עיר-שי וציון-וולדקס (לעיל הערה 14), עמ' 247 הערה 21.

125 שם, עמ' 247.

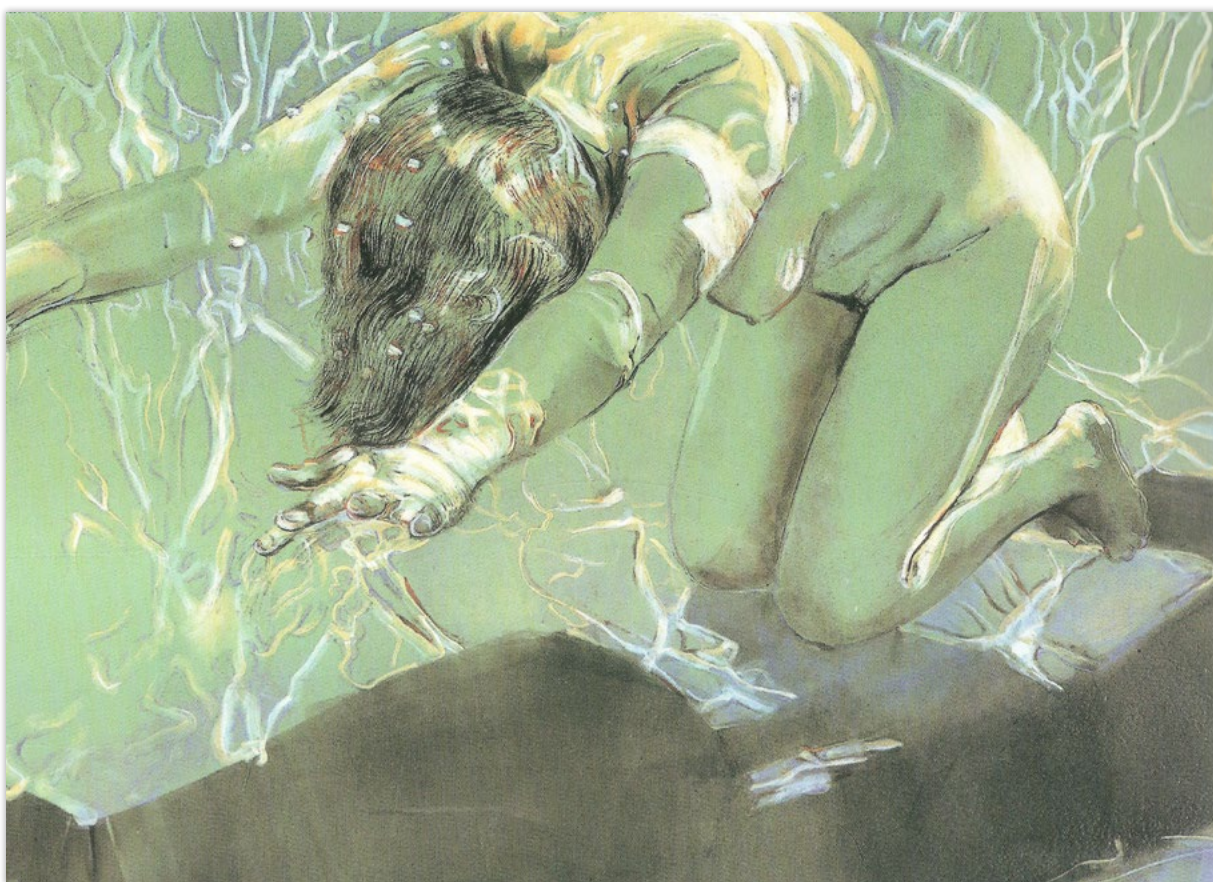
126 טענה זו הופכת לדומיננטית יותר ויותר בשיח הפמיניסטי האורתודוקסי של ימינו.

127 ראו R. Adler, 'Tum'ah and Taharah: Ends and Beginnings', E. Koltun (ed.), *The Jewish Woman*, New York 1976, pp. 63-71.

128 B. Greenberg, 'The Mikvah', D. Ashton & E. M. Umansky (eds.), *Four Centuries of Jewish Women's Spirituality: A Sourcebook*, Boston 1992, p. 314; B. Greenberg, 'Integrating Mikveh and Modernity', *Sh'ma*, 11 (1980), pp. 37-38.



תמונה 19 (למעלה). רות וייסברג, לידת מים
(*Waterbourn*), 1973. ליטוגרפיה, 106x76
ס"מ. אוסף Jack Rutberg Fine Arts



תמונה 20 (למטה). רות וייסברג, הבדלת
המים 2 (*Separating the Waters II*), 1996.
מונוטייפ, 50x76 ס"מ. אוסף האמנית

אם כן, עבודתה של יוקלס תואמת לתפיסה שביקשה לחבר בין הפמיניזם ליהדות ולנכס מחדש את פרקטיקות הטבילה כפולחנים מעצימים עבור נשים.¹²⁹ ברגע מכריע זה של הגל השני בפמיניזם האמריקאי, וכבת הדור הראשון של האמניות הפמיניסטיות, הציעה יוקלס לעולם האמנות הפמיניסטי עיסוק ייחודי בטקסים נשיים המהלל את הדת, ואימצה מבט יוצא דופן על המקווה והלכותיו.

עבודתה של יוקלס לאור האמנות היהודית-פמיניסטית בארצות הברית

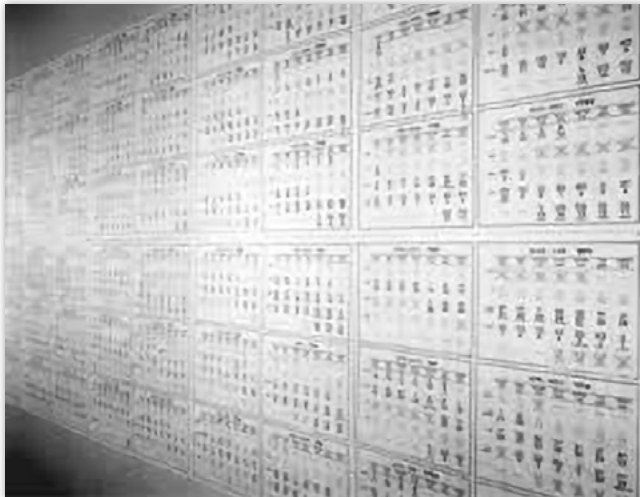
החיבור שיצרה יוקלס בין היהדות לפמיניזם מתחדד לאור השוואתו לעבודות של אמניות יהודיות-אמריקאיות נוספות שעסקו בטבילה: רות וייסברג בשנות השבעים והלן אילון בשנות האלפיים. בדומה ליוקלס, גם וייסברג עסקה בטבילה במסגרת השיח הפמיניסטי של לידה מחדש, אם כי לכתחילה היא לא דיברה על כך בהקשר דתי. בעבודותיה מתחילת שנות השבעים והלאה נראית אישה עירומה טובלת במקווה-מים. באחת מהן היא נראית במבט מן הצד כורעת בתנוחה עוברית, ומעליה בצבעי כתום-אדום חמים השתקפות של אור הבא מלמעלה ומשגיב את הסצנה (תמונה 19, וראו גם תמונה 20). חוקר האמנות היהודית מת'יו ביגל (Baigell) חיבר בין עבודות אלה של וייסברג, שפעלה בשנות השבעים והשמונים בקליפורניה, לעבודותיהן של אמניות פמיניסטיות בנות הדור הראשון שעסקו בלידה.¹³⁰ בשנות השמונים יצרה שיקו דימויים של נשים יולדות במסגרת *The Birth Project* שלה. באותה תקופה, קבוצת האמניות שפעלו עם שיקו ומרים שפירו בלוס אנג'לס העלו את המיזג *Birth Trilogy* (1972). ביגל טוען שבדומה להן, גם וייסברג עסקה בלידה במסגרת ניסיון לחבר מחדש את הנשים לעצמן, וכמטפורה ללידתן העצמית מחדש כנשים פמיניסטיות.¹³¹ אך בשונה מהן, וייסברג ויוקלס לא עסקו בלידה עצמה, אלא בטבילה ובמקווי מים. שתיהן גם התבדלו מזרם האמנות הפמיניסטית בארה"ב בכך שהן לא נרתעו מלעסוק בנושאים יהודיים-דתיים. ואולם למרות עיסוקה הישיר של וייסברג בטבילה, בזמן יצירת העבודות היא לא פירשה את הדימויים שבהן בהקשר לטבילה יהודית דווקא, אלא הציגה אותם כחיבור בין אישה ומים וכאקט של לידה עצמית מחדש, תוך הדגשת החושניות שבסצנה. רק מאוחר יותר, בשנות האלפיים, היא דיברה על העבודות הללו בהקשר לריטואל הטבילה הדתי וחיברה בינן לבין מיתוס הבריאה המקראי.¹³² אם כן, עבודות הטבילה של וייסברג דומות למיציגי המקווה של יוקלס בעיסוקן במקווי מים כמטפורה ללידתן מחדש כנשים פמיניסטיות ויהודיות. אך יוקלס הציגה בשנות השבעים את הטבילה בהקשר היהודי, ובכך חיברה באופן

L. Rachel Niderberg, 'The Response of Contemporary American Jewish Female Artists 129 to the Absence of Women in Traditional Jewish Text and Ritual', Thesis Dissertation, Stern College for Women, Yeshiva University 2013, p. 7

M. Baigell, 'The Scroll in Context', *Ruth Weisberg: Unfurled* [Catalogue: Skirbal 130 Cultural Center, Los Angeles], Consulting Curator Barbara C. Gilbert (Los Angeles 2007), p. 16

J. Chicago & Miriam Schapiro, 'Fimale Imagery', *Womanspace Journal*, 1 כרך 131 ראו על כן (1973), pp. 11-14

Ruth Weisberg: Unfurled [Catalogue: Skirbal Cultural Center, Los Angeles], Consulting 132 R. Weisberg, 'A Life in עוד וראו Curator Barbara C. Gilbert (Los Angeles 2007), p 48 Art', *Nashim*, 7 (2004), pp. 217-235, at pp. 231-232



תמונה 21

(מימין). הלן אילון,
חדר כלולותיי (My
Bridal Chamber),
2000-2001:

1. מיטת כלולותיי
(My Marriage
Bed), מיטה, בד
גזה והקרנת וידאו,
6 דקות בלופ.

2. ימיי הנקיים (My
Clean Days),
מרקר שחור על
תצלומי זירוקס.
אוסף האמנית

תמונות 22

(למעלה משמאל)
23 (למטה

משמאל). הלן
אילון, ימיי הנקיים
(My Clean Days),
מרקר שחור על
תצלומי זירוקס.
אוסף האמנית

מובהק וגלוי בין פמיניזם ליהדות, ואילו וייסברג לא הדגישה באותה תקופה את ההקשרים היהודיים של עבודותיה אלה.

בתחילת שנות האלפיים הציגה הלן אילון מבט אמביוולנטי יותר על סוגיית הטבילה. המיצב שלה **חדר כלולותיי** (2000-2001) כלל בגרסאותיו השונות כמה עבודות, בין השאר **מיטת כלולותיי וימיי הנקיים** (תמונה 21).¹³³ במיצב זה כיסתה אילון מיטה במפיות לבנות, מהסוג ששימש בעבר כבד בדיקה, והקרינה עליה דימויים מהמיצב **ימיי הנקיים** שהוצג לצידה, אשר הורכב מלוחות שנה המציינים את עשר שנות נישואיה (תמונה 22). על הלוחות סימנה אילון את כל הימים שבהם הייתה טהורה ו"מותרת לבעלה" (תמונה 23). בדומה למיצג של יוקלס, שבו היא חזרה ודקלמה מאות פעמים את המילים "טבלי שוב, טבלי שוב", גם אילון הדגישה בעבודתה את הממד הביצועי הרפטיבי בפרקטיקה של ריטואל הטהרה - בדמות הלוח המסמן את ימי הטומאה והטהרה במהלך עשר שנות נישואיה. ובדומה ליוקלס, גם היא תיארה בטקסט הנלווה למיצב את פעולות הטהרה במקווה כפולחן נשי קדום המחבר בין האישה למחזור הירחי. כמו יוקלס, גם אילון התנגדה להצבה הדיכוטומית של פרקטיקת הטבילה

133 המיצבים הללו הוצגו לראשונה בשנת 2001 בגלריה בורפמן בווינגטון, ומאוחר יותר בגלריות ובמוזאונים שונים. בשנת 2012 הם הוצגו בארץ בתערוכה **מטרוניטא**. על עבודותיה של אילון ראו: D. Sperber, "The Liberation of G-d: Helène Aylon's Jewish Feminist Art", *Images: A Journal of Jewish Art and Visual Culture*, 12 (2019), pp. 122-133

במושגים טומאה/טהרה, ובטקסט שכתבה לצד העבודות ציינה ש"הטבילה היא רעיון שהיה חייב לבוא מנשים, לא מאלה שאינם מדממים [גברים]"¹³⁴. היא הוסיפה ש"השימוש במונח 'טומאה' בהקשר של המחזור הנשי הגיע מאלה שאינם מדממים". אילון הציגה מבט מורכב על הלכות הטהרה – את הטבילה עצמה היא ראתה כפולחן נשי קדום ומרומם, אך משטורה בעולם היהודי נעשה במסגרת שיח פטריארכלי. דבריה בכללותם כוונו לבקר את ההלכות הללו:¹³⁵

אני סבורה שנשים בעת העתיקה ייסדו את מוסד המקווה הרבה לפני שהוא הוזכר בספר ויקרא, אבל הן מעולם לא קיבלו את הקודיט על כך. במקום זאת הרעיון העומד בבסיס המקווה עוות בפסיקה ההלכתית הפטריארכלית.¹³⁶

גישתה הביקורתית של אילון דומה לתפיסתה המאוחרת של אדלר, שבשנות השבעים הציגה כאמור מבט אמפתי על פולחני הטבילה, אולם בשנת 1993 היא חזרה בה וביקרה את הלכות הנידה.¹³⁷ אומנם מבטה הביקורתי של אילון אינו כה נחרץ ביחס למקווה, אבל בדומה לעמדתה המאוחרת של אדלר גם היא ביקרה את משטור אקט הטהרה על ידי הממסד הפטריארכלי. כמו מולגן בעבודתה **שמיכת הטלאים שלי** שנדונה לעיל, גם אילון ביקשה לחשוף הבניות חברתיות ממשטרות; אך בשונה ממולגן ובדומה לווייסברג וליוקלס, היא לא ביקרה את מנהגי הטהרה עצמם ולא הציגה אותם כדכאניים.

ההשוואה בין העבודות השונות של יוקלס, ווייסברג ואילון מתבהרת מתוך מבט היסטורי רחב של שינוי יחסו של הפמיניזם הדתי לדיני הטהרה של נשים, ומשקפת את רוח התקופה שבה פעלה יוקלס – אשר הפנתה מבט אמפתי לפרקטיקות הטהרה, ואף ניכסה אותן מחדש כפולחני נשים מעצימים המציעים להן חיבור חיובי לגופן.

הממד החתרני בעבודות המקווה של יוקלס

אף כי במבט ראשון נדמה שעבודות המקווה של יוקלס אינן ביקורתיות, במבט מעמיק יותר ניכר כי הן טומנות בחובן ממד חתרני. מנהגים ומסורות של נשים יהודיות לא קיבלו מקום של כבוד בהיסטוריה היהודית, ורבים מהם אף נשכחו, בהיותם עניין פרטי ואינטימי. ההיסטוריון יעקב כ"ץ כתב בשנת 1996 שהואיל ולנשים בחברה המסורתית לא היה תפקיד פעיל בעיצוב עולם התרבות, אין מקום לדון בהן במסגרת מחקר היסטורי.¹³⁸ אך חוקרות פמיניסטיות העמידו כבר מאז שנות השמונים ביקורת

H. Aylon, *Whatever is Contained Must Be Released: My Jewish Orthodox Girlhood, My* 134 *Life as a Feminist Artist*, New York 2012, p. 51. תרגום שלי וכן בהמשך.

135 על מושגי טומאה וטהרה מקראיים ויחסי המגדר שהם מייצגים ראו N. J. Ruane, 'Bathing, Status and Gender in Priestly Ritual', D. W. Rook (ed.), *A Question of Sex: Gender and Difference in the Hebrew Bible and Beyond*, Sheffield 2007, pp. 66-81.

136 ראו באתר הבית של אילון.

R. Adler, "'In Your Blood Live': Re-visions of a Theology of Purity', *Tikkun*, 8, 1 (1993), 137-138. pp. 38-41. על שינוי העמדה של אדלר ביחס למקווה ראו M. Farrell-Bednarowski, *The Religious Imagination of American Women*, Bloomington 1999, pp. 39-41.

J. Katz & C. Weissler, 'On Law, Spirituality and Society in Judaism: An Exchange between Jacob Katz & Chava Weissler', *Jewish Social Studies*, 2, 2 (1996), pp. 87-115.

על הנרטיבים ההיסטוריים המקובלים שנכתבו מנקודת מבטם של גברים בלבד, והראו כי מגדר הוא קטגוריה הכרחית למחקר ההיסטורי.¹³⁹ מאז שנות האלפיים חשף המחקר כי לא רק שנשים יהודיות בעבר ניהלו חיי דת ורוח עשירים, אלא אף שהעשייה הדתית שלהן התאפיינה בקולקטיביות, ולמעשה הייתה להן "דת משלהן" וטקסים שהן ניהלו וביצעו בנפרד מהגברים.¹⁴⁰ יוקלס הקדימה מחקר זה בכמה עשורים, והעיסוק שלה בנידה ביקש להציג בקדמת הבמה את הטבילה ולייחס לה יוקרה וקדושה. לעומת התפיסה המקובלת של הטבילה, הרואה בה רק אקט שמטהר את האישה מזיהום ומתיר לה לקיים יחסי מין,¹⁴¹ הפכה יוקלס את הטבילה לאקט ריטואלי מרומם. במעשה זה היא ביקשה למצב את טבילת הנשים בתחום הקודש,¹⁴² ועבודות המקווה שלה ערערו על הצבת פולחני נשים בשוליים כנעדרי יוקרה.¹⁴³

יתרה מכך, יוקלס התיקה תחום שנתפס בעולם היהודי כצנוע ופרטי והציבה אותו בפרהסיה. חשיפת הטבילה והמקווה הצנועים לעיני כול במרחבים ציבוריים, בגלריות ובמוזאונים, מנוגדת באופן רדיקלי לשיח היהודי האשכנזי המסורתי, שרואה בה טאבו שאינו נתון לדיון ציבורי מחוץ לבית המדרש הגברי.¹⁴⁴ בריאיון עימה בשנות האלפיים הדגישה יוקלס במבט לאחור את פריצת הטאבו בעבודתה: "את לא מספרת למשפחה, את לא מספרת לילדים, אינך אומרת להם לאן את הולכת [למקווה]. והנה, בניגוד לכך, יש לי את יצירת האמנות שמאפשרת לי לדבר על הכול".¹⁴⁵

השיח הפמיניסטי הרדיקלי בארצות הברית של שנות השבעים טען שהחלוקה הדיכוטומית בין הציבורי והפרטי מייצרת הייררכיות בעייתיות: הגברים משויכים לתחום הציבורי ובכך נהנים מיצירת הון סימבולי, ואילו הנשים משויכות לתחום הפרטי ובכך מוסללות לעמדות של חולשה ושוליות חברתית.¹⁴⁶ עבודות המקווה של

139 J. Wallach Scott, 'Gender: A Useful Category of Historical Analysis', *American Historical Review*, 91, 5 (1986), pp. 1053-1075; W. Scott, *Gender and the Politics of History*, New York 1988

140 ראו למשל י' חובב, עלמות אהבון: חיי הדת והרוח של נשים בחברה האשכנזית בראשית העת החדשה, ירושלים 2009; מחקרה של אלישבע באומגרטן, למשל: א' באומגרטן, אמהות וילדים: חיי משפחה באשכנז בימי הביניים, ירושלים 2005. וראו עוד א' גרוסמן, חסידות ומורדות: נשים יהודיות באירופה בימי הביניים, ירושלים 2003.

141 על תפיסות של זיהום מיני כפרקטיקות של הפעלת כוח ודיכוי ראו מ' דאגלס, טוהר וסכנה: ניתוח של המושגים זיהום וטאבו, תל אביב 2004, עמ' 157-175; ד' בוירין, הבשר שברוח: שיח המיניות בתלמוד (תרגום: עדי אופיר), תל אביב 2001, עמ' 170-197.

142 Bloom (לעיל הערה 3), עמ' 52.

143 האנתרופולוגית מרגרט מיד ציינה כי יש חברות שבהן הגברים אורגים והנשים עוסקות בדיג, ויש חברות שבהן הנשים אורגות והגברים עוסקים בדיג – אך בשני המקרים, עבודת הנשים נופלת בחשיבותה מעבודת הגברים. ראו מ' מיד, גבר ואישה (תרגום: אברהם בירמן), תל אביב 1968, עמ' 112.

144 ראו על כך ח' רודריגז-גארסיה, 'מופעים של ידע: החוויה הפנימית של טהרת המשפחה בקרב נשים דתיות לאומיות מעקבות גיל שונות', עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן גוריון בנגב תשע"ז.

145 בתוך Bloom (לעיל הערה 3), עמ' 52. תרגום שלי. עוד על הטאבו ביחס לווסת בעולם היהודי, ראו ורדה פולקסאם, בית הסתרים: סודות מן המקווה, בן שמש: מודן, תשס"ה, עמ' 168.

146 הבחנות אלה הוצגו בשנות השבעים על ידי האנתרופולוגיות קרן זקס, מישל רוזלדו ואחרות. ראו על כך ח' הרצוג, נשים ריאליזטיות: נשים בפוליטיקה המקומית, ירושלים 1994, עמ' 27-34. לניתוח ביקורתי ביחס להבחנה בין פרטי/ציבורי בכתיבה הפמיניסטית, ראו R. Gavison, 'Feminism and the Public/Private Distinction', *Stanford Law Review*, 45, 1 (1992), pp. 1-45; T. E. Higgins,

יוקלס שחררו מתחום צנעת הפרט את הלכות הטהרה והטבילה, והציגו אותן בריש גלי כפולחן נשי מרומם. בפעולה זו ערערה האמנית על ההבניות ההיררכיות של האורתודוקסיה, הדוחקות את הפולחן הנשי מהמרחב הציבורי אל זה הפרטי. כבר בסוף שנות השבעים הציעה יוקלס פעולת עומק של ערעור על המבנה הפטריארכלי של החברה היהודית המסורתית. ברגע מכריע זה, של הגל השני לפמיניזם בארצות הברית, עשייתה זו הייתה למעשה קריאה נרגשת לנשים להיולד מחדש כפמיניסטיות וכיהודיות גם יחד.

פריצת הטאבו באמנות, בשיח הפמיניסטי ובחברה היהודית האורתודוקסית

שתי האמניות שבהן עסקנו, מולגן בישראל ויוקלס בארצות הברית, גדלו בחברה אורתודוקסית-מודרנית, ושתיהן משייכות את עצמן אליה גם היום. על אף המרחבים הגאוגרפיים והתרבותיים השונים שבהם הן פועלות, שתיהן חוו על בשרן את הפער שבין השיח הדומיננטי המגביל בחברה הדתית שבה הן חיות לבין השפה האמנותית החופשית שבה הן יוצרות, המאפשרת להן להביע בריש גלי את מה שאסור להיאמר. בריאיון שהתקיים שנים ספורות לאחר הצגת תערוכתה, מוגלן סיפרה כי האמנות אפשרה לה לפרוץ את הגבולות האסורים בדיבור על הלכות נידה: "כנראה שבמחשבות זה התחיל לפני הרבה זמן, לפני שעשיתי את זה [עבודות הנידה], אבל האמנות אפשרה לי להוציא את זה החוצה".¹⁴⁷ במבט רטרוספקטיבי משנות האלפיים היא העמיקה בדבריה על הקושי שלה כאמנית בחברה האורתודוקסית: "תביעות החברה הדתית מהאישה לא מאפשרות לה לנהל אורח חיים של אמנית, ליצור, להעלות נושאים לדיון פתוח".¹⁴⁸ אך למרות זאת היא הדגישה: "אני לא יכולה לוותר, היא [החברה האורתודוקסית] חלק ממני. אני לא יכולה לחתוך את היד שלי כדי לבוא לשם [לעולם האמנות]. מצד שני כשאני באה לדתיים, אני צריכה לוותר על האמנות שלי". בכך היא תיארה זהות מפוצלת:

זה הפיצול הזהותי הכי כואב בליצור בשדה הזה. כדי לחיות בחברה הדתית אני צריכה לוותר על האמנות שלי. [...] אני לא מסכימה, אני אומרת את זה בקול רם. אבל אני יודעת שלעשות על זה עבודה ולתת לזה ייצוג במרחב החילוני, זה בא יחד עם מחיר.¹⁴⁹

'Riviving the Public/Private Distinction in Feminist Theorizing', *Chicago-Kent Law Review*, 75, 3 (2000), pp. 847-867; Endnotes, *The Logic of Gender: On the Separation of Spheres and the Process of Abjection*, 2013

147 הציטוט מתוך דוק-דיוק (לעיל הערה 35), עמ' 30.

148 ילין (לעיל הערה 34), עמ' 21.

149 ילין, שם, עמ' 147-148. וראו עוד כעין זה בדבריה של האמנית האורתודוקסית נעמה סניטקוף-לוטן בתוך *The Vagina and De Facto Feminism in the Artwork of Na'ama Snitkoff-Lotan*, *Journal of Middle East Women's Studies*, 13, 1 (2017), pp. 143-153, at pp. 149.



גם יוקלס חידדה במבט לאחור את הפער בין המרחב שמאפשרת לה זירת האמנות, לבין הטאבו ששולט בעולמה האורתודוקסי סביב נושא טבילת הטהרה במקווה.¹⁵⁰ כפי שראינו לעיל, בריאיון עימה בשנות האלפיים היא הדגישה את פריצת הטאבו בעבודתה. מכך עולה כי היכולת לפרוץ את הטאבו הדתי באמצעות האמנות היא המחברת בין השתיים, למרות ההבדלים ביניהן בזמן ובמקום.

המקווה – זירה של חוויות נשיות מנוגדות

על אף הדמיון בין העבודות, יחסן של שתי האמניות להלכות הנידה שונה לחלוטין והן ניצבות למעשה בשני קטבים מנוגדים: בעיסוקה של יוקלס במקווה ובטבילה היא מהללת את הלכות הנידה, ואילו מולגן מציגה בפרהסיה את בדי הבדיקה ומבטאת בכך ביקורת חשופה ובלתי מתפשרת על הלכות אלה. הבדל מובהק זה מוסבר בפער הגאוגרפי והתרבותי שבין שני המרכזים: בישראל, ביקורת או מבט חשדני על הלכות נידה בשדה האמנות נפוצים מאוד, והחלו כבר בעבודתה של וינפלד בשנות השבעים. למעשה, מאז שנות האלפיים התגברו העבודות הביקורתיות כלפי הלכות נידה של יוצרות אורתודוקסיות, כגון זו של אילת ויל-נבנצל, שהדפיסה על בדי בדיקה תמונות של נשים חשובות – גולדה מאיר, אילנה דיין וגילה אלמגור. הבדים נתפרו למעין כריות קטנות, שבצידן האחר מופיע דימוי של נמלה (תמונה 24). היא הסבירה: "הנוהג של בדיקה עצמית בבדים נחוה אצלי כהקטנה וכצמצום של מהות האישה

תמונה 24. אילת ויל-נבנצל, נשים קטנות, 2011. בד כותנה ('בד בדיקה'), חוטים, 20x30 ס"מ. אוסף האמנית

150 פיליפס מציינת שהעיסוק של יוקלס בהלכות נידה ובפרקטיקות הטהרה זכה לביקורת על פריצת הטאבו שלו. ראו Phillips (לעיל הערה 80), עמ' 80. על הטאבו סביב המקווה ובניגוד לכך, על האפשרות להפוך את אקט הטבילה מאקט פרטי לאקט חברתי-ציבורי, ראו S. Luria, 'Mikveh: Both Private and Shared', *Sh'ma*, 45, 713 (2014), pp. 11-12.

[...] בעבודה רציתי להצביע על כך שמילוי אחר הטקסים שקשורים למצוות הנידה מקטין ומצמצם את האישה".¹⁵¹

באמנות היהודית האמריקאית, לעומת זאת, כמעט שאין בנמצא עבודות על טבילה מנקודת מבט ביקורתית. כפי שראינו לעיל, בשנות השבעים בישראל וינפלד הציגה את המיצג הטורד שלה, ובאותה העת בארצות הברית יוקלס היללה את הטבילה. גם מאוחר יותר עסקו יוצרות יהודיות אמריקאיות בטבילה ובמקווה במבט חיובי, כמו שניכר בעבודותיהן של ג'ניס רובין (Robin) ושרי רותפרב־מקונן (Rothfarb Mekonen) – אשר מתחילת שנות האלפיים הציגו את המקווה כחלק מ"דת נשית" נפרדת המתפתחת במתחם סגור ומוגן מפני חדירה גברית, ללא כל קשר לעובדה שהטבילה מכשירה את קיום יחסי המין בתפיסה המסורתית.¹⁵² ביצירות הללו מסומנת הארוטיקה הדתית שבמקווה, והטבילה מוצגת כרגע מפרה וכנגיעה בימי בראשית. פרויקט המקווה של רובין כלל תצלומים של נשים במקווה, והציע מנעד רחב של משמעויות לטקס: מאקט חודשי של טהרה הלכתית ועד הצהרה של זהות לסבית יהודית.¹⁵³ בדומה לכך, רותפרב־מקונן (Rothfarb Mekonen) הציגה בשנת 1999 במוזאון היהודי בניו יורק מיצב וידאו דוקומנטרי בשם *Water Rites*, ובו מספרות נשים יהודיות מעולמות שונים – בהן חרדיות, פמיניסטיות ולסביות – על יחסן החיובי למקווה ועל המקום שהוא תופס בחייהן.¹⁵⁴

הבדלים בשיח הפרשני בישראל ובארצות הברית – הטיה או שיקוף מציאות

גם השיח הפרשני על אמנות זו שונה בישראל ובארצות הברית. השיח האמריקאי נוטה שלא לפרש את עבודות המקווה כיצירות ביקורתיות גם כאשר ניתן למצוא בהן ממדים ביקורתיים, ואילו השיח בישראל מעניק פרשנות ודיקלית גם לעבודות אשר במבט פשוט אינן כאלה. כך למשל, כשעבודותיה של אילון מיטת כלולותיי וימיי הנקיים הוצגו בארצות הברית הן לא התפרשו כביקורתיות למרות הביקורת המפורשת שהוצגה בטקסט הנלווה למיצב,¹⁵⁵ ואילו כשהן הוצגו בישראל הן מושמעו מייד כביקורת על הלכות הנידה. מבקרת האמנות סמדר שפי פירשה את ימיי הנקיים כתיעוד פסימי: "צורבת כאן ההתייחסות למשטור האינטימיות, לחלוקה הדיכוטומית

151 הציטוט מתוך שפרבר, המוקצה (לעיל, הערה 10), עמ' 101-102.

D. Ruttenberg, 'Heaven and Earth: Some Notes on New Jewish Ritual', *Reinventing Ritual: Contemporary Design for Jewish Life* [Catalogue: The Jewish Museum, New York], curator Daniel Belasco (New Haven & London 2010), p. 87. למעשה, אמניות רבות עוסקות בעשורים האחרונים במקווה. ראו על כך שפרבר, המוקצה (לעיל, הערה 10), עמ' 103-110.

153 הפרויקט הוצג במוזאונים ובמרכזים יהודיים ברחבי ארצות הברית מאז שנת 2001, ולאחר מכן ברחבי אירופה. הוא מופיע באתר האינטרנט: www.mikvahproject.com.

154 ראו www.hiddenline.com/immersion/water-rites/water-rites-d.html. סרטה *Ocean Avenue* שהוצג גם הוא במוזאון היהודי, הציג סיפור של דמות פיקטיבית הטובלת במקווה בפעם האחרונה בחייה והעלה יחס חיובי למקווה ואת המקום המשמעותי שהוא תופס בחייהן של נשים רבות. ראו באתר המוזאון: thejewishmuseum.org/collection/27465-ocean-avenue.

155 ראו למשל Baigell (לעיל הערה 3), עמ' 128.



תמונה 25
(מימין). הילה קרבליניקוב־פז, טבילה במקווה, ומסקינגטייפ על בד, 140x160 ס"מ. אוסף האמנית.

תמונה 26
(משמאל). הילה קרבליניקוב־פז, אישה חייבת, ומסקינגטייפ על בד, 110x70 ס"מ. אוסף האמנית.

לטהור וטמא בהתייחס לגוף האישה. הלוחות נראים כלוחות ייאוש, כמעקב אחר מהלך זמן שאין בסופו שחרור"¹⁵⁶.

באותו האופן פורשו בישראל עבודות של הילה קרבליניקוב־פז ושל רות קסטנבאום בן־דוב כעבודות ביקורתיות, אף שהן כלל לא כיוונו לכך. קרבליניקוב־פז, אשר יוצרת קולאז'ים ריאליסטיים במסקינג־טייפ, עסקה במשך שנים רבות בדימויים של טקסים יהודיים, ובהמשך התמקדה במקווי מים ובשימושים החברתיים והדתיים שלהם, כגון החוף הדתי הנפרד בתל אביב. במסגרת זו היא יצרה דימויים של חדר המקווה, ועליהם כתבה שמדובר בניסיון לנכס לעצמה את חלל המקווה ולהפוך אותו ממנוכר לאינטימי (תמונות 25-26).¹⁵⁷ אך אורנה אוריין פירשה אותן כביקורת מבפנים: "האמנית מתארת את מצב הנידה בחיפצונה, בבדידותה ובפסיביות שלה"¹⁵⁸. בדומה לכך, קסטנבאום בן־דוב כתבה על ציוריה של אישה טובלת במקווה (תמונות 27-28) שהם מבטאים ניסיון לבחון את גבולות האפשרות לצייר גוף עירום בהקשר הדתי,¹⁵⁹ ואוריין פירשה גם אותם כביקורת ישירה נגד הלכות הנידה.¹⁶⁰ הנטייה הביקורתית של השיח על אמנות יהודית־פמיניסטית בישראל מותאמת אם כן למאפייני הכתיבה

156 ס' שפי, 'לא שומרות נגיעה: על התערוכה "מטרוניתא"', הארץ: גלריה, 17.17.2.2012.

157 שפרבר, המוקצה (לעיל הערה 10), עמ' 107.

158 אוריין, אמני(ד)ות (לעיל הערה 10), עמ' 125.

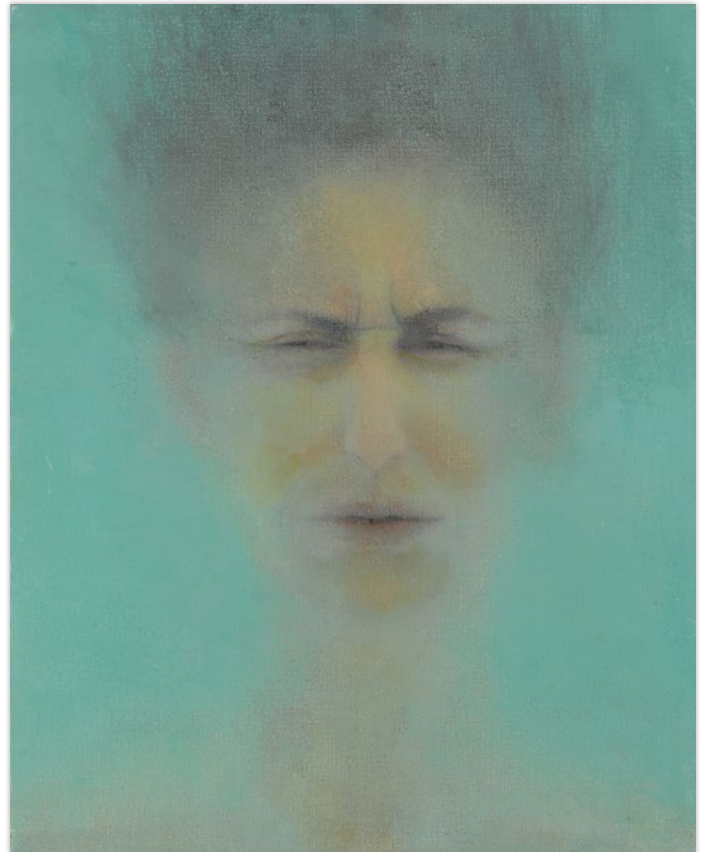
159 בתוך שפרבר, המוקצה (לעיל הערה 10), עמ' 106.

160 אוריין, אמני(ד)ות (לעיל הערה 10), עמ' 117-120.



תמונה 27
(מימין). רות
 קסטנבאום
 בן־דב, טבילה I,
 1997. שמן על
 בד, 130x90 ס"מ.
 אוסף מרלין
 ומרטין שטיין, סן
 פרנסיסקו.

תמונה 28
(משמאל). רות
 קסטנבאום
 בן־דב, טבילה II,
 1996. שמן על
 בד, 32x40 ס"מ.
 אוסף פרטי,
 ירושלים.



הנפוצים בישראל לפרש אמנות כביטוי ביקורתי ומרדני.¹⁶¹ בכך מתחדדים גבולות מסגרת המחשבה הדומיננטית בעולם האמנות הישראלי, המושתתים על דיכטומיות חדות בין דתיות לחילוניות ומתקשים להבין ולמשמע ריטואל דתי הנובע מבחירה ומבטא שחרור.

אך למרות הטיה זו במשמוע העבודות בישראל ובארצות הברית, הפער ביניהן ללא ספק קיים: לפי הבחנתה של אוריין,¹⁶² עבודות שנוצרו בארצות הברית מעבירות מסר חיובי המעמיד במרכז את היש, מתרכז בממד הרוחני שבמקווה ומדגיש את הטרגספורמציה החיובית שעוברות נשים בטבילה. בישראל, לעומת זאת, התמונה מורכבת יותר: לעתים המקווה מוצג כמרכז של העצמה נשית, כמו בעבודת הווידאו **טבילה** של שולי נחשון משנת 2006 (תמונה 29) – המציגה את הטבילה כחלק מטרנספורמציה וחיבור אל מסורת טקסית-פולחנית של יהודי המזרח;¹⁶³ ולעתים העבודות מבליטות דווקא את האין – האישה הנידה כחסרת ריבונות, שגופה מופקע ממנה בידי משטר חברתי דכאני. באותו האופן, יש העושות שימוש בבדי הבדיקה כמצע לביקורת נגד הלכות נידה, כמו מולגן וויל־נבנצל – ויש העושות בהם שימוש כדי לבטא אינטימיות או יחסים בתוך המשפחה, ללא כוונה לקעקע פרקטיקות דתיות.¹⁶⁴

161 ראו ד' מנור, 'גאווה ודעה קדומה – או דגמים שכיחים בהיסטוריוגרפיה של האמנות בישראל', היסטוריה ותיאוריה: הפרוטוקולים, 1 (2005); ש' חינסקי, מלכות ענווי ארץ: הדקדוק החברתי של שדה האמנות הישראלי, תל אביב 2015, עמ' 39.

162 אוריין, אמני(ד)ות (לעיל הערה 10), עמ' 131-133.

163 שפרבר, המוקצה (לעיל הערה 10), עמ' 106.

164 למשל בעבודות של צופיה לונסקי, אנדי ארנוביץ, נעמה סניטקוף-לוטון, מרי קוסהילביץ, יעל אזולאי ואביטל ירון.

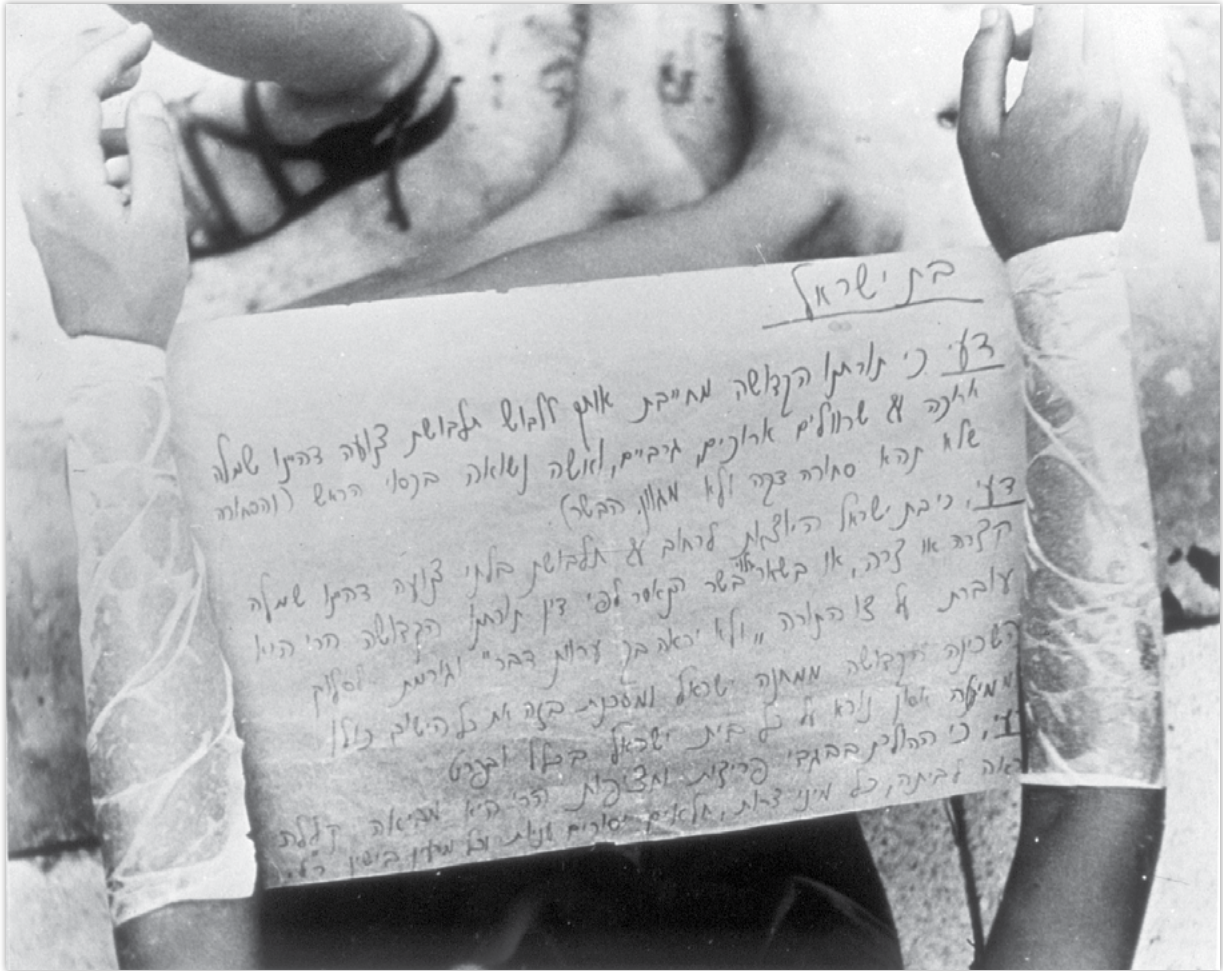


תמונה 29. שולי
נחשון, טבילה,
2006. מיצב
וידיאו, 10 דקות,
אוסף האמנית.

בתוך הזרם ונגדו

הסבר תרבותי רחב לפער זה יכול להתבסס על ההבדלים הפוליטיים, החברתיים, התרבותיים והדתיים שבין שני המרכזים היהודיים.¹⁶⁵ יוקלס, כפי שראינו, היא אמנית ייחודית ויוצאת דופן בקרב האמניות הפמיניסטיות היהודיות שפעלו בארצות הברית בשנות השבעים. בניגוד לחברותיה, שלרוב לא עסקו בדת היהודית, היא עסקה בדת ישירות. גם בהקשר הפמיניסטי הכללי היא הייתה יוצאת דופן ביחס החיובי שהפגינה לעולמה הדתי ולמקווה, שכן הגישה הנפוצה בשיח זה בשנות השבעים הייתה לראות ביהדות מרחב פטריארכלי ואנטי-פמיניסטי המדכא נשים, בין השאר באמצעות הלכות נידה. יחד עם זאת, עשייתה של יוקלס תואמת את תפיסת העולם של הפמיניסטיות האורתודוקסיות בנות תקופתה, אשר ערערו על הציפייה מהן להתנתק לחלוטין מהדת. בשנות השבעים שלטה בארצות הברית יודופוביה: נשים יהודיות דתיות נתפסו כמנותקות מגופן וכמדוכאות מינית על ידי הלכות נידה, והצירוף "יהודייה

165 על הבדלים אלה ראו למשל ק' נוימן, 'בין אורתודוקסיה מודרנית בארצות הברית לציונות דתית בישראל: השפעת הרב סולובייצ'יק על עמדות הציבור הדתי בישראל', א' רוזנק ונ' רוטנברג (עורכים), רב בעולם החדש: עיונים בהשפעתו של הרב יוסף דוב סולובייצ'יק על תרבות, על חינוך ועל מחשבה יהודית, ירושלים 2011, עמ' 489-471; A. Shalvi, 'Geopolitics of Jewish Feminism', T. M. Rudavsky (ed.), *Gender and Judaism: The Transformation of Tradition*, New York & London 1995, pp. 231-243; R. Furstenberg, *The Women's Movement in Israel*, New York 1994, pp. 20-22; E. Maryles-Sztokman, *Orthodox Feminist Movements in Israel and the United States: Community Struggle versus State Struggle*, Ramat Gan 2014; T. Ross, 'Radical Feminism and a Theology of Jewish Autonomy: An Anatomy of Unexpected Alliances', *Jewish studies quarterly*, 23 (2016), pp. 374-401.



תמונה 30. מיכל נאמן, בת ישראל (סנדל תנכ"י), 1974. תצלום שחור לבן, 30x40 ס"מ. אוסף גלריה גורדון, תל אביב.

דתייה ופמיניסטית" נתפס כסתירה.¹⁶⁶ ככלל, היהודים מוצבו כ"אחרים" ביחס לתרבות ההגמונית, ותוארו במונחים גזעיים ואף גזעניים.¹⁶⁷ נימות אנטישמיות מובהקות רווחו גם בשיח הפמיניסטי. דווקא משום כך בחרו פמיניסטיות יהודיות להתייחס ישירות לעולמן היהודי ולנכס אותו לעצמן מחדש, ולא להתנתק ממנו.¹⁶⁸ על רקע זה ביקשה יוקלס לגלות פנים לא מוכרות בעולם היהודי. בעשותה כן היא פעלה כעוף חריג במרחב הפמיניסטי הכללי ואף הייתה יוצאת דופן בין האמניות הפמיניסטיות

S. Gubar, 'Eating the Bread of Affliction: Judaism and Feminist Criticism', *Tulsa Studies* 166 (1994), pp. 293-316. (לעיל הערה 114).

N. L. Kleeblatt, 'Passing into Multiculturalism', *too Jewish? Challenging Traditional Identities* [Catalogue: The Jewish Museum, New York], curator Norman L. Kleeblatt (New York & New Brunswick 1996), pp. 5-6. (לעיל הערה 3), עמ' 22-23, 84-85.

המחקר החשוב ביותר ביחס לתפיסות האמריקאיות של היהודים כאחרים והשינויים ההיסטוריים שחלו בתחום זה הוא: E. Goldstein, *The Price of Whiteness: Jews, Race, and American Identity*, Oxford 2006. וראו עוד K. Brodtkin, *How the Jews Became White Folks and What That Says About Race in America*, New Brunswick 1998.

E. M. Umansky, 'Feminism and the Revaluation of Women's Roles within American Jewish Life', Y. Yazbeck Haddad & E. Banks Findly (eds.), *Women, Religion and Social Change*, Albany & New York 1985, pp. 478. וראו על כך עוד: S. Barack-Fishman, *A Breath of Life: Feminism in the American Jewish Community*, New York 1993, pp. 1-15; D. B. Pinsky, *Jewish Feminists: Complex Identities and Activist Lives*, Chicago 2010, pp. 67-68, 74-77. (לעיל הערה 2), עמ' 315-348.



תמונות 31.
 חיים מאור,
 ללא כותרת,
 1976-1975.
 סדרת הדפסים
 דיגיטליים,
 אוסף גלריה
 גורדון, תל
 אביב.



היהודיות, שיישרו קו עם מרחב זה ונמנעו מלעסוק ישירות בזהותן היהודית. היא הייתה מודעת לכך שהלכה נגד הזרם בבחירתה לעסוק ביהדותה בפרהסיה.

בניגוד לכך, מיצג הנידה הקנוני של וינפלד בישראל לא היה חריג כלל. אמנים ישראלים שפעלו בשנות השבעים ונכנסו לקנון האמנות הישראלית עסקו ביהדות באופן מובהק וישיר, והציגו מבטים קודרים או לפחות אמביוולנטיים ביחס אליה. בעבודות רבות מאותה תקופה נכרכה נוכחות גופנית עם סמלים יהודיים, למשל ביצירותיהם של מיכל נאמן (תמונה 30), חיים מאור (תמונות 31), מיכאל דרוקס ומוטי מזרחי.¹⁶⁹ אדם ברוך כתב שבעבודותיהם ניכר מבט ביקורתי מאופק, המפרק את הסמלים והחוויה הדתית, יוצר הזרה שלהם ואז מחבר אותם מחדש בתוך הקשרים מושגיים-צורניים. הסמלים היהודיים שימשו לדבריו כחומר גלם למהלך אישי-אמנותי של "גירוש שדים".¹⁷⁰

אם כן, יש לבחון את ההבדלים בין העבודות של יוקלס בארצות הברית לעבודה של וינפלד בישראל באותה תקופה נוכח ההקשר הקהילתי והתרבותי השונה שבהן נוצרו. וינפלד פעלה ברוח שנשבה בשדה האמנות הישראלי והתייחסה לדת באופן מסויג, ואילו יוקלס פעלה בניגוד לרוח שנשבה בשדה האמנות הפמיניסטית בארצות הברית, הציעה לו אלטרנטיבה לעומתית מנקודת המבט של מיעוט יהודי בחברת הרוב האמריקאית, וביקשה להעצים את זהותה כאישה יהודיה ודתיה.

הפמיניסטיות האורתודוקסיות בחזית המאבק בישראל

בישראל עצמה ניתן להבחין בין הביקורת שמותחות אמניות אורתודוקסיות מאז תחילת שנות האלפיים על הלכות נידה, לבין המבט החיובי בדרך כלל שמביעות אמניות חילוניות או מסורתיות כלפי המקווה. אמניות כמו נחשון הציגו כאמור מבט אמפתי, ואילו מולגן וויל-נבנצל האורתודוקסיות הציגו מבט ביקורתי. יעל גילעת מצאה שעבודות וידאו של אמניות לא-אורתודוקסיות בישראל שנוצרו מאז תחילת שנות האלפיים לא עוסקות בביקורת על המסורת, אלא ביחסים שבין הלכה למנהג ובהשפעתם של אלה על התרבות ועל המרחב המשותפים בישראל: "העבודות מאשרות את המסורת ואת טקסיה או לכל הפחות בוחנות אותם לפי ההלכה והמנהג".¹⁷¹ לעומת זאת, האמניות האורתודוקסיות שותפות במאבק של אחיותיהן הפמיניסטיות האורתודוקסיות נגד הממסד הרבני שפועל בישראל בחסות המדינה,¹⁷²

169 ראו מ' עומר, היבטים באמנות הישראלית של שנות השבעים: תיקון (קטלוג), תל אביב 2006, עמ' 22-23; ג' עפרת, 'האמנות הישראלית והמסורת היהודית', מחניים, 11 (1995), עמ' 240-255, בעמ' 252; י' גילעת, "וארשיך לי": תשמישי קדושה כדימויים גופנים וארוטיים ביצירותיהם של אמנים יהודים ישראלים ואמריקאים, ספר התקצירים: הכנס המדעי ה-7, חוקרים באורנים, טבעון תשס"ה, עמ' 75-81; י' גילעת, 'מפנה היודאיקה ושאלת גבולות שדה האמנות', מפנה, 54 (2017), עמ' 37-43; גילעת (לעיל הערה 5), עמ' 584.

170 א' ברוך, 'הם יורים בזיכרון - אמנים ישראלים צעירים מגיבים לחוויה הדתית: האם תגובה זו היא אנטי-דתית?', מוניטין, 27 (1980), עמ' 56-58, 128.

171 גילעת (לעיל הערה 5), עמ' 595.

172 על מקומן המרכזי של נשים אורתודוקסיות מודרניות בתנועת הפמיניזם הישראלית ראו S. Barack-Fishman, 'Women's Transformations of Contemporary Jewish Life', F. Greenspahn (ed.), *Women and Judaism: New Insights and Scholarship*, New York 2010, pp. 190-191; R. Halperin-Kaddari & Y. Yagdari, 'Between Universal Feminism and

המתחולל בעיקר בזירה הדתית. הפמיניסטיות הדתיות הן היום ראש החץ במאבק נגד שליטת הממסד הרבני בישראל בדיני המעמד האישי בכלל, ובמקוואות בפרט.¹⁷³ הגישה האמפתית יותר של אמניות עכשוויות לא־אורתודוקסיות בארצות הברית, וכן של אמניות חילוניות ומסורתיות הפועלות היום בישראל – אף שיש קווי דמיון בינה לבין עשייתה של יוקלס בעבר – מונעת למעשה מתוך שיח פמיניסטי אחר. יוקלס פעלה מתוך שיח חתרני שהציע אלטרנטיבה לתפיסה ששלטה בתקופתה, ואילו האמניות הפועלות ברוחה היום עושות זאת במסגרת הקונצנזוס של השיח הפמיניסטי המרכזי. הגל השלישי של הפמיניזם מכוון לריבוי קולות ולהעצמת חוויותיהן השונות והפרטיקולריות של נשים מקבוצות ומתרבויות שונות.¹⁷⁴ בהתאם לכך, בפמיניזם היהודי האורתודוקסי והלא־אורתודוקסי, בארצות הברית כמו בישראל, רווחת היום תפיסה נחרצת פחות ביחס לדיני הטבילה. כך למשל, טובה הרטמן ונעמי מרמון הציעו לבחון את חוויותיהן השונות של נשים ולהציגן על גווניהן השונים מבלי להיכנע לדיכוטומיה של מדכא/מדוכאת, שכן עבור נשים רבות, שמירת הלכות הנידה והטבילה נתפסת כחוויה מעצימה ומרגשת.¹⁷⁵ לאור זאת, מתבקש לטעון שדווקא הדומיננטיות של האמנות המנכסת כיום מחדדת את המבט החתרני ואת פעולת ההתנגדות שיצרו בעבר מולגן ויוקלס, גם אם באופיין הן היו שונות מאוד זו מזו.

ההבדל הבולט בין הטון החתרני של אמניות אורתודוקסיות בישראל לבין העשייה המנכסת של אמניות יהודיות בארצות הברית מתפענח גם לאור ההבדלים ביחסי דת ומדינה בין שני המרכזים, וכן נוכח ההבדלים התאולוגיים ביניהם. בארצות הברית קיימת הפרדה בין דת למדינה ואין בה ממסד דתי הכופה את ההלכה על הכלל, ואילו בישראל חוקי המדינה מעניקים למוסדות האורתודוקסיים שליטה בלעדית על דיני המעמד האישי, ועל כן ההתערבות של הממסד הדתי בסוגיות של מעמד האישה מדרבנת גישה חתרנית וביקורתית בקרב פמיניסטיות דתיות – ובתוכן גם האמניות האורתודוקסיות, המתגייסות למאבק לתיקון העוולות הנגזרות מחיבור זה.

Particular Nationalism: politics religion and gender (in) equality in Israel', *Third World Quarterly*, 31, 6 (2010), pp. 905-920

173 ט' ברנר, 'הפמיניזם הדתי – התחלות וכיוונים', בתוך מטרוניתא (לעיל הערה 10), עמ' 57-58; א' ששון-לוי וח' משגב, 'חקר מגדר בישראל בתחילת המאה ה-21: בין נאו־ליברליזם לבין נאו־קולוניאליזם', מגמות, נא (2) (2017), עמ' 165-206, בעמ' 176.

174 כחלק ממפנה זה התחדדה התובנה הפמיניסטית הפוסט־חילונית החדשה, שלדידה דווקא בכוחה של הזהות הדתית לכוון סובייקט נשי הנאבק לשחרור. היום פמיניסטיות רבות מכות על חטא על האימוץ האוטומטי של החילונית על ידי הפמיניזם המערבי. ראו למשל, R. Braidotti, 'In Spite of the Times: The Postsecular Turn in Society', *Theory, Culture & Society*, 25, 6 (2008), pp. 1-24

T. Hartman & N. Marmon, 'Lived Regulations, Systemic Attributions: Menstrual Separation and Ritual Immersion in the Experience of Orthodox Jewish Women', *Gender & Society*, 18, 3 (2004), pp. 389-408; A. Rubenstein, 'Jewish Women Open Up About Getting Their Periods', *Teen Vogue*, 18.9.2017. וראו עוד ע"א סיקורל ונ' סילמן, 'גבולות שבדם: מקרי בוחן של שימושים נשיים במנהגי נידה', סיקורל ואחרות, עורכות (לעיל הערה 10), עמ' 175-198. שיח זה אינו אופייני רק לפמיניזם היהודי האורתודוקסי, אלא מקבל ביטוי מובהק בכתיבה הענפה המערערת על התפיסות המערביות, אשר רואות בפולחני הווסת רק אקטים המדכאים נשים. ראו על כך Buckley & Gottlieb (לעיל, הערה 117); ל' פרידמן, 'כוחות האימה: ז'וליה קריסטבה והסובייקט הנשי שאינו מובנה באופן פשוט כמו השפה', נ' ינאי ואחרות (עורכות), דרכים לחשיבה פמיניסטית: מבוא ללימודי מגדר, רעננה 2007, עמ' 317-343.

בהיבט התאולוגי, תמר רוס עמדה על כך שבישראל התפתח מאז שנות השמונים שיח רדיקלי בפמיניזם האורתודוקסי, לעומת שיח ליברלי יותר שהתפתח באורתודוקסיה המודרנית בארצות הברית. לדבריה, בארצות הברית ישנו חשש מכריע מטמיעה והתבוללות של מיעוט יהודי בתוך רוב לא יהודי, ולכן רווח בה העיסוק בחדירתם של ערכים מודרניים חילוניים ולא-יהודיים לתוך החברה היהודית. השיח התאולוגי הדומיננטי שם מכוון למתן ולסייג חדירה זו, ולכן נמנע מביקורת נוקבת על היהדות. בניגוד לכך, בישראל פועלת הציונות הדתית מתוך עמדת כוח של חברת רוב הבטוחה בעצמה, ולכן תפיסה הוליסטית יותר ומבקשת לחבר בין הקודש והחול ובין הדתי לחילוני. דווקא בשל השיח ההגמוני והבטוח בעצמו יכול הפמיניזם האורתודוקסי בישראל להרשות לעצמו להיות ביקורתי יותר, ואף רדיקלי.¹⁷⁶ בהינתן התפיסה המקובלת על מקומן המרכזי של הלכות הטהרה ושמירת הנידה כיסודות קיומו של העם היהודי,¹⁷⁷ מתחדדת החשיבות שניתנת להן בקרב היהדות האמריקאית ומובן הרצון לשמרן ולא לבקר אותן. לעומת זאת, בישראל חברת הרוב היא יהודית והיהדות האורתודוקסית זוכה למעמד פריוילגי, ולכן יכולות נשים פמיניסטיות אורתודוקסיות לאמץ מבט ביקורתי על הלכות הנידה והטבילה ולפעול לתיקון העיוותים שמייצר החיבור בין דת למדינה בישראל.

פריצת הטאבו

דוב שוורץ, חוקר מחשבת ישראל, טוען שהעיסוק המאוחר בגוף ובמיניות בשירה, בספרות, בקולנוע, בטלוויזיה ובמחול בקרב המגזר האורתודוקסי בישראל הוא שאפשר את התפתחות הדיון התורני בתחום זה.¹⁷⁸ לדעתו קיימת זיקה בין היצירה האסתטית לפסיקה ההלכה, כפי שניכר לדוגמה בדיונים הלכתיים לגבי להט"ב לאחר תיאורם ברומנים של יוצרים אורתודוקסים. ולריה סייגלשיפר מצאה גם היא שסרטים של במאיות קולנוע דתיות פרצו את שיח המיניות בחברה הדתית, אשר כעת נמצאת בעיצומה של מהפכה בתחום דיני הנידה והטהרה, כל אחת בעולמה: יוקלס הקדימה את הטאבו הדומיננטי בתחום דיני הנידה והטהרה, כל אחת בעולמה: יוקלס הקדימה את זמנה בדיבור פתוח על גוף, מיניות וטבילת נשים בעולם האורתודוקסי בארצות הברית, ומולגן הטרימה בעשור את התפתחות השיח ההגותי והאקטיביסטי של הפמיניזם האורתודוקסי בישראל בתחומי הנידה והטבילה.

במאמר זה חשפתי מבטים שונים וקוטביים על הלכות הנידה והטבילה, אשר חידדו את חשיבות הבנת הרקע התרבותי, הגאוגרפי והפוליטי שבתוכו צומחים תנועות

176 Ross (לעיל הערה 160).

N. Lamm, *A Hedge of Roses*, New York 1966; T. Abramov, *The Secret of Jewish 177 Femininity*, Michigan 1988; R. Wasserfall, *Women and Water: Menstruation in Jewish life and law*, Hanover 1999; N. Marmon-Grumet, 'The Intersection of Tradition and Modernity: An Examination of the Interface of Taharat Hamishpacha and Identity Among Modern Orthodox Women and Men', Ph.D. Dissertation, Bar Ilan University 2008, p. 4.

178 ד' שוורץ, 'קיצור תולדות המיניות בציונות הדתית: בעקבות ספרם של יקיר אנגלנדר ואבי שגיא "גוף ומיניות בשיח הציוני-דתי החדש"', אקדמות, כט (2014), עמ' 177-181.

179 Seigelsheifer (לעיל הערה 50), עמ' 197-198; Seigelsheifer and Hartman (לעיל הערה 50), עמ' 116.

התחדשות ומבעים אמנותיים. הדיון ביצירות מבהיר את ההכרח במבט ביקורתי ביחס למושגי הביקורת עצמם: לא פעם, מה שנדמה במבט ראשוני ככניעה וכשימור הסדר הפטריארכלי הקיים, יכול להתפרש גם כביטוי לפמיניזם שמקדם העצמת נשים.¹⁸⁰ דווקא אדיקות דתית יכולה להעצים נשים המפרשות ומייצרות מחדש טקסטים וחוקים פטריארכליים והופכות אותם למקורות השראה ופרקטיקות בעלות משמעות עבורן.¹⁸¹ למעשה, לפמיניזם בכלל, ולפמיניזם הדתי וההלכתי בפרט, אין פרצוף אחד והוא מורכב מפסיפס של עמדות, לעיתים אף קוטביות. יוקלס, במבטה החיובי על המקווה, חתרה לשחרר נשים יהודיות מהדרישה להתכחש ליהדותן ולוותר על חלק מרכזי בזהותן; ולעומתה, מולגן ביקרה את ריטואל הטבילה והבדיקה המשמש בישראל זירה לפלישת הממסד הרבני לאינטימיות הנשית. שתיהן פעלו לשחרור נשים מהמבט החברתי הכופה, באותה זירה ממש.

כפרפרזה על **חדר משלך**, כותרת ספרה של וירג'יניה וולף, קרא הסוציולוג הגרמני אולריך בק לספרו **אלוהים משלך**,¹⁸² והסביר: "לאישה היכולה לסגור את הדלת מאחוריה יש הזדמנות לשבור מוסכמות. מנעול על הדלת משמעו החופש לפתח רעיונות משל עצמה".¹⁸³ בבסיס התאוריה שלו, העוסקת בהתמוטטות תזת החילון המודרנית, עומדת הטענה שהאורתודוקסיה מוצאת היום אחיזה אפילו בקרב בני אדם מודרניים בגלל החופש שיש לאדם הפרטי ליצור "אלוהים משל עצמו", באופן שמתיישב גם עם רעיונות דתיים וגם עם תפיסות מודרניות ליברליות המציבות את הפרט במרכז. רשתות המשמעות השונות שמקיימות האמניות היהודיות הפמיניסטיות שעבודותיהן נדונו במאמר זה, ו"המרחב השלישי" שהן מכוננות לעצמן כמקום מפגש ושייכות,¹⁸⁴ מאפשרים להן ליצור אמנות שהיא גם ביקורתית וגם מסורתית ללא סתירה בין השניים. במושגים של בק, היכולת שלהן "לסגור את הדלת מאחוריהן" ולהתנתק מהאוטוריטה הדתית הממסדית מאפשרת להן לשבור מוסכמות; אוֹאז, זירת האמנות משמשת כאמצעי לתיקון עולמן הדתי ולגאולתו.

G. Manolson, *Outside, Inside: A Fresh Look at Tzniut*, Jerusalem: Targum, למשל 180 1997; C. Talpade Mohanty, 'Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses', *boundary*, 12-13 (1984), pp. 333-358; J. I. Smith, 'Islam', A. Sharma (ed.), *Women in World Religions*, Albany 1987, p. 242; S. Amer, *What is Veiling?* Chapel Hill 2014.

L. Abu-Lughod, 'The Romance of Resistance: Tracing Transformations of משל Power Through Bedouin Women', *American Ethnologist*, 17, 1 (1990), pp. 41-55; S. Mahmood, *Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject*, Princeton 2005; O. Avishai, "'Doing Religion" In a Secular World: Women in Conservative Religions and the Question of Agency', *Gender & Society*, 22, 4 (2008), pp. 409-433.

U. Beck, *A God of One's Own*, Cambridge 2010 182

183 שם, עמ' 14. התרגום מתוך צופיה מאלב-גולדברג, 'וְשָׁכַנְתִּי בְּתוֹכָן: נפש וגוף בתפיסה המתחדשת של נשים ציוניות-דתיות', עבודת מוסמך, האוניברסיטה העברית תשע"ג, עמ' 18.

184 "מרחב שלישי" הוא מושג שטבע הומי באבא ומשמעו מרחב היברידי לא מקובע, שיש בו ריבוי אפשרויות והוא תמיד אמביוולנטי. במרחב זה נעשה תהליך של משמוע מחדש של מושגים וסימנים. ראו H. K. Bhabha, 'The Third Space: Interview with Homi Bhabha', J. Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, London 1990, pp. 19-40.