

תמורות בראי האמנות

מגדר, ריטואל ווידאו־ארט

יעל גילעת

'כיצד יצא הקול מהאור הקדמון וכיצד יצא מן הקול עד שנעשית תנועה ומן התנועה כיצד הרוח נמשך ממנה מפני שהתנועה עצמה נקראת רוח'.¹

הקדמה

בשנות השמונים של המאה ה-20 ואף קודם לכן החל מפנה באמנות בישראל; את המפנה הזה אפשר לכנות 'מפנה היורדיקה'.² אולם חלף יותר מעשור עד שמפנה זה התאזרה בשדה האמנות בישראל וזכה לנראות ולנוכחות מוזאלית ואקדמית, שאנו עדים להן כיום. מקורותיו של מפנה זה הם שינויים חברתיים ותרבותיים אשר פקדו – ועודם פוקדים – את החברה בישראל (ובכלל זה את שדה האמנות), בד בבד עם התהליכים המתקיימים באמנות הבין־לאומית בנוגע ל'הבעה יהודית' באמנות.

'מפנה היורדיקה' התאפיין בשלבי הראשונים (שאפשר לכנותם 'הגל הראשון') בהיות רובו גברי ובשליטת שני ממדים בו: הרליגיוזי־פולחני־שאמני, אשר נפתח במידה מסוימת לשפת הסיודור ואף לידידיש מזה; והקונצפטואלי־טקסטואלי עברית־נ"כי מזה. ככל שנענה שדה האמנות בישראל למפנה התרבותי הזה, כן התחדדו השפעתם של המנהג וההלכה היהודיים על התרבות הישראלית והשיקוף של עולם מונחים פטריארכלי־דתי ששיקפה הגדרת היחסים המגדריים בה. עוד בסוף שנות השבעים בישרו מיצגים שונים את השינוי העתיד להתרחש בשיח המגדרי בהקשר הלכת־ריטואלי, יהודי־ישראלי, אולם בזמנו לא חשבה הביקורת כי עבודות אלה מבטאות תודעה מגדרית.³

- 1 אוצר המדרשים (ליקט והוציא לאור יהודה רוד אייזנשטיין), עמ' שו ד"ה (ואלו עשרה גוונים).
- 2 ראו בהרחבה: גדעון עפרת, 'כן תעשה לך...': תחיית היהדות באמנות הישראלית (קטלוג) זמן לאמנות, תל אביב 2003. ראו גם: יעל גילעת, 'מפנה היורדיקה ושאלת גבולות שדה האמנות', מפנה: במה לענייני חברה, 54 (2007), עמ' 37-42.
- 3 ראו: טל דקל ושרלי בכר, 'הקפיצה הקוונטית: אמנות פמיניסטית – מגל ראשון לגל שלישי', המדרשה: כתב העת של בית־הספר לאמנות, מכללת בית ברל, 10 (2007), עמ' 127-152.

בעשור האחרון המגדר והאתניות, ומקומם בטקסים היהודיים זוכים לייצוג אמנותי רחב, הן בקרב אמנויות דתיות אורתודוקסיות⁴ והן בקרב אמנים ואמניות שאינם מקיימים אורח חיים דתי. נדמה שהשיח הפמיניסטי והיהודי באמנות הישראלית וכן התפתחויות תאורטיות, אמנותיות וטכנולוגיות מחוללים מעין גל שני ב'מפנה היודאיקה', כפרפרזה לחלוקת 'הגלים' הנהוגה בהיסטוריוגרפיה הפמיניסטית. מתוך מגמה זו, אפשר לראות שמיצבי וידאוארט וסאונד משמשים בעבודות רבות.⁵ תחומים אלה – שהם כשלעצמם אינם מסורתיים, פורצי גבולות והגדרות מקובעות – אומצו לחיקה של האמנות הפמיניסטית עוד בשנות השבעים של המאה הקודמת.⁶

מכאן עולות השאלות המרכזיות הנדונות במאמר זה. שאלות הנוגעות במשולש מגדר, ריטואל ויידאוארט בהקשר היהודי-ישראלי העכשווי, כזה שהוא מעבר להלכה, כלומר באופן החורג מהשיח המתקיים במרחב הדתי ובמרחב המסורתי; אדרבה, תוך כדי התמקדות ביוצרות לאו דווקא דתיות, שעניינן בגילויים השונים של היהדות במרחב הישראלי הכללי.⁷

בפתח המאמר אציג את הרבדים ההיסטוריים, התאורטיים והתרבותיים העומדים ברקע: מקומה של היהדות בשיח האמנות הישראלית והזיקה לתהליכים מקבילים בארצות הברית; התפתחות מדיום הווידאוארט מתוך זיקה לפולחן, לפמיניזם ולמגדר; שאלות של דת ופמיניזם באמנות העכשווית של הגל השני של 'מפנה היודאיקה' בישראל לקראת ניתוח מקרי בוחן. העבודות של האמניות נירה פרג, עפרי כנעני, שולי נחשון, דפנה שלום, תמר אטון ועוד, שיעמדו במרכז הדיון אינן באות לרוב להציע פרשנות הלכתית חדשה המבקשת לשנות אורחות חיים במרחב הדתי אלא עוסקות ביחסים בין הלכה למנהג ובהשפעתם של אלה על התרבות ועל המרחב (המשותפים) בישראל. ככתוב 'הלכה נקבעת עד שהיא מנהג, וזה שאמרו מנהג מבטל הלכה' (מסכתות קטנות מסכת סופרים פרק יד הלכה טז). העבודות נוגעות ביחסה של ההלכה לשאלות של מגדר ומרחב ושל הכלה והדרה של קבוצות ויחידים

4 המונח 'פמיניזם אורתודוקסי' מציין את הזרמים השונים של הפמיניזם היהודי בארצות הברית. מתוך כך יש המעדיפים מונח כללי יותר, כגון 'פמיניזם דתי'. ראו: טלי ברנר, 'הפמיניזם הדתי: התחלות וכיוונים', בתוך: דבורה ליס ודוד שפרבר (אוצרים ועורכים), *מטרונותא: אמנות יהודית פמיניסטית* (קטלוג), משכן לאמנות, עין חרוד 2012, עמ' 57-68.

5 עדות לכך היא ההקרנה של סדרות של עבודות וידאוארט במוזאון היהודי בניו יורק בתערוכה: 'Rite Now: Sacred and Secular in Video', September 13, 2009 – February 7, 2010

6 JoAnn Hanley, *The First Generation: Women and Video, 1970-1975*, ICI, New York 1993

7 כמובן כל ניסיון לחלק חלוקה חותכת בין המרחב הדתי למרחב המסורתי ולמרחב החילוני בתרבות הישראלית ובאמנות הישראלית יחטא במידה מסוימת למורכבות השיחים הכרוכים זה בזה. כמה מהאמניות גדלו או חונכו במסגרות מסורתיות. עם זאת, חשוב לציין כי העבודות שייבחנו כאן נוצרו לא בעבור המרחב הדתי, ולא מתוך עמדה פמיניסטית דתית החותרת לשינוי בתחומי המדרש, המשפט והמנהג, להבדיל מאלה שהוצגו לאחרונה בתערוכה 'מטרונותא' באצירת דבורה ליס ודוד שפרבר במשכן לאמנות בעין חרוד 2012.

או יחידות במרחב הפומבי. כך מנהגי אבלות, תפילה, טבילה, נידה, כשרות, שבת ועוד נעשים נושא ומושא של היצירות אשר מפגישות את האישי עם הקולקטיבי ואת האינטימי עם הציבורי תוך כדי התקתו למרחב האמנותי. העבודות שהן מקרה בוחן לשאלה המרכזית יוצגו על הצייר התמטי: מרחב; מרחב כדימוי; קול, תפילה ופעולה.

מקומה של היהדות בשיח האמנות הישראלית והזיקה לתהליכים מקבילים בארצות הברית

בשנות השבעים נחשב רעיון ה'הנחות בדבר אפשרות לידתה של אמנות יהודית-ישראלית', כפי שניסח אותו מיכאל סגן כהן (1944-1999), מעשה חריג וחסר סיכוי,⁸ אולם כעבור עשרים שנה, בתערוכה מוזאלית רחבת היקף במוזאון ישראל בירושלים – מסלולי נדודים: הגירה, מסעות ומעברים באמנות ישראלית עכשווית – הצליחה האוצרת שרית שפירא למצב את 'האופציה היהודית באמנות הישראלית' במקום מרכזי. אמנות יהודית-ישראלית היתה לעובדה אשר זכתה לפרשנות פוסט-מודרנית, דרך הגותם של ז'בס, דלז וגאטרי.⁹ במוזאונים נוספים, כגון מוזאון הרצליה, היה אפשר לראות את 'המטבח היהודי' של בלו פיינרו (2003), ובגלריית רוזנפלד הציגה זויה צ'רקסקי את 'קולקציית יודאיקה' (2003). גרעון עפרת העלה במהלך שנת 2002-2003 ב'מקום לאמנות' – גלריה ומסעדה שפעלו בתל אביב – כמה תערוכות נושא קבוצתיות, כגון 'שיבת ציון' – מעבר לעיקרון המקום, 'אין עם חדש', 'כן תעשה לך', ואלה ביססו את ההתקבלות של היהדות לחיק שדה האמנות המקומית.¹⁰ חיים מאור, שהיה עם עפרת בין הנאמנים היחידים לעיסוק ביהודי במשך השנים, אצר ב-2005 בגלריה האוניברסיטאית באוניברסיטת בן-גוריון את 'מיסטי-כאן', תערוכה שעסקה ב'חרושת הרוחניות' ובמה שביין קבלה לעידן החדש (New Age).¹¹ התערוכות שעניינן פולחן, דת ואמנות עכשווית הלכו ורבו עד שקצרה היריעה מלציין את כולן. דוד שפרבר ממרכז ליבר לתערוכות באוניברסיטת בר-אילן עוסק בשנים האחרונות באינטנסיביות רבה בהרחבת השיח הפרשני על אודות ההבעה היהודית באמנות העכשווית ומלווה בכתיבתו מיזמים שונים, ובייחוד אלה של אמניות ואמנים דתיים, ובהם את האמנות הפמיניסטית במרחב הדתי. לאחרונה התקיימה במשכן עין חרוד תערוכה

8 מיכאל סגן כהן, 'הנחות בדבר אפשרות לידתה של אמנות יהודית-ישראלית', מאסף ירושלים, יא-יב (1977), עמ' 19-86.

9 שרית שפירא, מסלול נדודים: הגירה מסעות ומעברים באמנות ישראלית עכשווית (קטלוג), מוזאון ישראל, ירושלים 1991.

10 עפרת, 'כן תעשה לך...'

11 חיים מאור, מיסטי-כאן: דימויי קבלה, מיסטיקה ורוחניות באמנות העכשווית בישראל (קטלוג), אוניברסיטת בן-גוריון, באר שבע 2005.

מקיפה – 'מטרוניתא' – שהציגה את האמנות הפמיניסטית־היהודית, וכללה אמניות מישראל ומחוץ־לארץ.¹²

הגל הראשון של 'מפנה היודאיקה' בישראל

הולדתה של האמנות בישראל מתוך המודרנה האוניברסלית מזה והציוניות הלאומית מזה, כפי שמתארת זאת שרה ברייטברג־סמל במאמרה 'תאומים זהים',¹³ לא הותירה מקום לעיסוק באמנות יהודית, ובייחוד בנושאים הקשורים לריטואל ולמנהג, אלא מחוץ ל'שדרה הראשית' של שדה האמנות. על אחת כמה וכמה נשארו מחוץ לקנון נושאים שהתייחסו למקומן של קבוצות אתניות או של נשים במרחב הדתי. השאיפה לאוטונומיה ולאוניברסליות קבעה את כללי המשחק של פענוח, פרשנות והתקבלות לשדה האמנות, ו'העיריה היהודית' נשארה מחוץ לשדה הראייה של האונגרד האמנותי.¹⁴ מוסדות המדינה שהיו אמונים על יצירת סימבוליקה לאומית הרבו להשתמש בתנ"ך כמקור תרבותי להיסטוריה החזותית של העם היהודי החוזר למולדתו. השימוש בטקסט התנ"כי כשלעצמו לא היה חדש, אולם אופני השימוש בו בהקשר אמנותי־תרבותי, ויהודי במוצהר, היו כרוכים בהסטה מהמקובל ואף בערעור על היסודות המכוננים של שדה האמנות בישראל. ככלל, התנ"ך והרמזים המקראיים היו שכיחים בתרבות החזותית העברית, אך המסר שהוצפן בהם התייחס להקשר הלאומי בחזקת 'חֲדָשׁ יִמְיָנו כְּקֶדֶם' (איכה ה כא).¹⁵ מאחר שטקסטים אחרים, כגון התלמוד והמשנה, המדרש והקבלה לא אומצו על ידי השיח הלאומי נשאר התנ"ך כמעט המקור 'היהודי' הבלעדי בהקשר ציוני לאומי.¹⁶ אם כן, פער עצום נפער

12 משנת 2005 דוד שפרבר מפרסם את הסדרה המבדיל, קטלוגים לתערוכות המתקיימות במרכז ליבר לאמנות יהודית באוניברסיטת בראילן. ראו גם: דוד שפרבר, 'אוהל משלה: אמנות פמיניסטית־יהודית בישראל', 'קולך': פורום נשים דתיות (דברי הכינוס הבינ־לאומי 2006) (עורכת: טובה כהן), ירושלים 2007; מטרוניתא: אמנות יהודית פמיניסטית, 2012 (לעיל הערה 4), בתערוכה הוצגו עבודות של יוצרות במרחב הדתי, ובלט בהן גם שחזור מיצבים חלוציים של האמנית האמריקנית הלן איילון ותצלומים מוקדמים של מירלה לנדרמן־יוקלס.

13 שרה ברייטברג־סמל, 'תאומים זהים ומודל המודרניזם באמנות הישראלית', סטודיו, 35 (יולי-אוגוסט 1992), עמ' 6-25.

14 גדעון עפרת, השיבה אל השטטל: היהדות כדימוי באמנות ישראל, מוסד ביאליק, ירושלים 2011, עמ' 21-22.

15 הטקסט התנ"כי היה נוכח בגלוי בכתיבה, בכותרת העבודות וכן ברמיזה באמנות שהתפתחה בארץ ישראל מתקופת הקמתו של בית המדרש לאמנות ומלאכות האמנות – בצלאל ב־1906. ראו בהרחבה: Dalia Manor, 'Biblical Zionism In Bezalel Arts', *Israel Studies*, 6, 1 (Spring 2001), pp. 55-75

Ibid. 16

בין התרבות החזותית הציונית הרשמית ובין גישתם של האמנים המודרניסטים, שוללי היסודות הספרותיים הנרטיביים באמנות בישראל, מאמני המופשט הלירי כיוסף וריצקי בשנות החמישים עד רפי לביא בשנות השבעים. הקנון הרשמי האמנותי הרחיק את עצמו מכל זיהוי יהודי והרחיק את אלה שעסקו בזהות יהודית באשר היא.¹⁷

מכאן שכאשר אמנים שהיו מקורבים ל'שדרה הראשית' או היו חלק ממנה, כאברהם אופק, מיכאל סגן כהן, מיכל נאמן, חיים מאור, משה גרשוני ומיכה אולמן החלו לגעת בתכנים היהודיים, ראו בהם 'קובעי הטעם' את מי שמערערים על היסודות האלה של המודרניזם מבפנים, מלב לבו של השדה. הם אכן יצרו את 'אפשרות לידתה של אמנות יהודית-ישראלית'¹⁸ ומימשו את 'נבואתו'-משאלתו של סגן כהן. עוד באמצע שנות השבעים פנה אופק לקבלה,¹⁹ והקים יחד עם שמואל אקרמן ומיכאל גרובמן את קבוצת 'לוויתן', שדגלה באמנות יהודית חדשה – פרימיטיביסטית ועממית.²⁰ עם זאת, השינוי הדרמטי שחל בעבודותיו של משה גרשוני בשנות השמונים הביא את הבשורה החדשה היישר למרכז של השדה ההגמוני.²¹ גרשוני 'היהודי' לא עסק עוד באמנות מושגית. אדרבה, הוא ירד על ארבע, צייר ישירות בידיו, 'התלכלך ולכלך' את כל המערך המפריד בין טהור לטמא, בין תקני למוקצה, בין יהדות לישראליות, בין היידיש לעברית, בין העברית התנ"כית ובין העברית המתנגנת בתפילה. פסוקי תפילה ושיירי לכת ישראלים שתיארו את החיילים הישראלים, הצעירים והגיבורים, נראו זה ליד זה בציורים המשרים

17 על היחסים בין המגמות השונות ועל תהליך של קנוניזציה של המגמה לקראת מודרניזם 'מזוקק' ראו בהרחבה בתוך: גליה בר-אור וגדעון עפרת, העשור הראשון: הגמוניה וריבוי (1948-1958), משכן עין חרוד, עין חרוד 2008 (קטלוג).

18 סגן כהן, 'הנחות דבר אפשרות לידתה של אמנות יהודית-ישראלית' (לעיל הערה 8), עמ' 19.

19 אברהם אופק (1935-1990) נולד בבולגריה ועלה לישראל ב-1948. התחנך בקיבוץ עין המפרץ, ובשלהי שנות החמישים היה סגנונו קרוב למה שמכונה 'ראליזם חברתי'. בשנות השישים נסע לאיטליה ללמוד ציור קיר, ובמסעותיו באירופה התקרב לציור מיתי, מונומנטלי ומיליטנטי. בשנות השישים החל לעסוק בציורי זכוכית נאיביים עממיים בנושאים של תשמישי קדושה ואיורי התנ"ך. לתפיסתם של אמני קבוצת לווייתן, לאות ולסמלי הקבלה יש מקום מרכזי ביצירתם. הקבוצה עסקה ביצירת חפצים פולחניים וטקסים פולחניים במיצגים ובמיצבים על פי 'אמנות יהודית חדשה'. אדם ברוך טען כי הסמלים היהודיים שימשו אז לאמנים כמו אופק ואחרים חומרי גלם למהלך אישי אמנותי של 'גירוש שדים'. אדם ברוך, 'הם יורים בזיכרון – אמנים ישראלים צעירים מגיבים לחוויה הרתית: האם תגובה זו היא אנטי-דתית?', מוניטין, 27 (נובמבר 1980), עמ' 56-58.

21 משה גרשוני (1936-) היה בשנות השבעים אחד האמנים הישראלים המזוהים עם האמנות הקונצפטואלית, הוא ביטא ביצירותיו ובמיצגיו מעורבות פוליטית וחתר לאמנות בעלת משמעות מוסרית ככלים אמנותיים חדשים. משבר זהות אישי ומיני שנשק להתפוררות הנרטיבים הגדולים של החברה הלאומית ציונית ילך דרכי ביטוי אקספרסיביות ורגרסיביות (עבודה על ארבע, שפיכה ומריחה ביריים של צבע) עם בחינה מחודשת של מקום היהודיות על כל התגלמויותיה הפולחניות, המיסטיות, האמוניות והפוליטיות בחייו.

אווירה שמדמה 'עבודת אבל' אישית ולאומית.²² ארוס ומורבידיות השתלבו כמצע, ועליו כתב גרשוני 'שם, שנאמר: לשכון שמו שם', כשם עבודתו מ-1987.

שתי אמנויות בלטו אז בעיסוק בטקסטים יהודיים ובפירוקם כחלק מן האמנות המושגית, הן בציוור והן בפרפורמנס (מיצג). בשנים 1972-1974 יצרה מיכל נאמן (1951-) עבודות על ניירות ועל דיקטים (עץ לבד). בעבודות אלה הובאו פסוקים וביטויים תנ"כיים, כגון 'גְדִי בַחֲלָב אִמּוֹ' (שמות כג יט); 'אַרְץ זֶבֶת חֶלֶב' (שמות ג ח); 'אֲנִי קִהַלְתִּי הָיִיתִי מִלֶּךְ' (קהלת א יב). עיקר עיסוקה של נאמן בקשירה ובהתרה של דימויים מילוליים וחזותיים.²³ השפה הציורית שפיתחה התאפיינה ברישומים סכמתיים, בהדבקות תצלומים ובכתיבה. תרומתה להתקבלותו בדיעבד של 'מפנה היודאיקה' לקנון היתה מכרעת, בין היתר בשל זיהויה כאמנית מושגית, שחוסר ה'חשד' כלפיה (כי משהו יהודי מדי דבק בה) מצד עולם האמנות היה מוחלט. רוב הציטוטים של נאמן מן התנ"ך בשנות השבעים עסקו במידה זו או אחרת בנוזלים ובחומרים שבעקיפין ובמובלע נגעו בדינים ובהלכות, כגון אלה העוסקים בדין מצורע ופולחן טיהורו:²⁴ 'טָבַל אֹתָם וְאֵת הַצֶּפֶר הַחִיָּה פְּדָם הַצֶּפֶר הַשְּׁחָטָה' (ויקרא יד ו). דוגמה נוספת בהקשר זה היא העבודה מ-1974, 'רישום על נייר, שכותרתה 'איש או אשה כי יהיה בו נגע';²⁵ העבודה מצטטת דיון תלמודי העוסק במעמד האישה תוך כדי אזכור של הלכות צרעת. נאמן השתמשה באסטרטגיות שונות בטיפולה בטקסטים מעין חידושים מדרשיים קונצפטואליים, וציטוטיה היו גם חלקיים או כאלה שיצרו מעשה כלאיים, כגון 'זב חלב ורבש' (1974), דיו על נייר, שהזיקה בה בין דם, חלב לזרע מעלה אסוציאציות של דם הנידה ודיני טומאה. ככתוב: 'זב שראה קרי ונדה שפלטתה שכבת זרע והמשמשת שראתה נדה צריכין טבילה ורבי יהודה פוטר'.²⁶

יוכבד ויינפלד (1947-) היתה במובנים רבים המבשרת באמנות בישראל של העיסוק הישיר, הפרפורמטיבי (Performance) בשאלות של מגדר, גוף ומיניות בהקשר של מנהג והלכה. עבודותיה נקראו אז בהקשר של גבולות החשיפה האישית והרחבת גבולות האמנות

22 המונח 'עבודת האבל' נלקח בהשאלה מהשיח הפסיכואנליטי. בספר אבל ומלנכוליה מתייחס פרויד לכך שהאבל חייב לעבור מה שמכונה 'עבודת האבל', שזה בעצם תהליך התמודדות עם האבל. בעבודת האבל, האבל מגלה דרך מבחן המציאות שהאובייקט האהוב אינו קיים עוד, ואז נוצרת באדם תביעה 'למשוך את כל הליבידו מקישוריו לאותו אובייקט'. זיגמונד פרויד, אבל ומלנכוליה, רסלינג, תל אביב 2008 [1946], עמ' 9.

23 מיכל נאמן, מהאמניות הבולטות בישראל, היתה כבר בשנות השמונים נציגת ישראל בביאנלה של ונציה, אירוע בין-לאומי המצביע גם כיום על המגמות הבולטות באמנות העכשווית. מעמדה המרכזי הלך ונבנה הן בשל גישתה המפרקת את הזיקות השרירותיות בין הסימנים החזותיים והמילוליים תוך כדי 'יצירת סימנים היברידיים (כלאיים) והן בשל עומק התוכנות הפסיכוכי לינגוויסטיים שבמכלול יצירתה במשך השנים.

24 עפרת, השיבה אל השטעטל, עמ' 23.

25 תלמוד בבלי, מסכת קידושין דף לה ע"ב.

26 משנה, מסכת ברכות פרק ג משנה ו.

בכלל וכעוסקות ביחסים בין טקסיות, פולחן ואמנות בפרט. כל אלה ללא זיקה מוצהרת לתאוריות הפמיניסטיות שפרחו ועלו אז הן מעבר לים באירופה ובארצות הברית, והן בקרב האמניות היהודיות האמריקניות.²⁷

המיצג של ויינפלד 'ללא כותרת' (1976), שיתואר בהמשך הדברים, הוצג בתערוכת היחיד 'כאבים' בגלריה דבל בירושלים ותועד בווידיאו (התיעוד אבד). הוא הוצג שוב באירוע 'מיצג 76' (בית האמנים, תל אביב 1976, אוצר: גדעון עפרת). האמנית חיברה טקסים מומצאים בזיקה להלכות הנוגעות לטהרת האישה.²⁸ הטקסים השונים שהרכיבו את המיצג יצרו זיקה בין משטור גוף האישה ומיניותה ובין מנהגי אבלות ונידה. כך מימשה ויינפלד בגופה את האופן שהדת היהודית מגלמת תכנים רעיוניים דרך גבולות הגוף. האמנית יצרה אפקט של הזדהוּת כאשר התיקה טקס פרטי ומוצנע לאירוע פומבי ובעל פרשנות אמנותית-מושגית. בטקסים שתוארו לעיל עלתה שאלת הקול, שתהיה רלוונטית בעבודות הווידאו-ארט והסאונד העכשוויות. היא נכחה על ידי חסימת פיה של האמנית כבד הבדיקה אשר הגישה הסטודנטית ששימשה בלנית. אותו המוטיב חוזר ב'תצלומים המטופלים', שבהם פיה נתפר. בכלל, בעבודותיה מאותה תקופה ניכר השימוש האלים בתפירה, כייצוג של עינוי וזוועה, המנכס את גוף האישה לצורכי העינוג של מבט הצופה.²⁹

כאמור, תשומת הלב לעבודותיהן של נאמן ויינפלד נבעה לא מן המוטיבים הפמיניסטיים או היהודיים אלא מן המהלך התוך-אמנותי לעבר מושגיות והרחבת השפה החזותית. גם הצגתן של האמניות בתערוכה הנודעת 'הנוכחות הנשית' – אמניות ישראליות בשנות השבעים והשמונים' באצירת אלן גינתון³⁰ היתה מהוססת בנוגע לעמדות פמיניסטיות שכבר היו מנת חלקן של העולם המערבי.³¹ אפשר לטעון שפרשנותן החדשה בקשר למגדר וריטואל היא חלק מן הגל השני של 'מפנה היורדיקה', שחיבר במודע בין פמיניזם ובין הבעה יהודית באמנות.

27 Lisa E. Bloom, *Jewish Identities in American Feminist Art: Ghosts of Ethnicity*, Routledge, New York 2006; Idem, 'Barbie's Jewish Roots: Jewish Women's Bodies and Feminist Art', in: Nathan Abrams (ed.), *Jews and Sex*, Five Leaves, Nottingham 2008, pp. 121-137

28 תיאור מפורט של מיצגיה הפורצים דרך מוכא בתוך: אילנה טננבאום, וידיאו ZERO – כתוב בגוף, פעולה בשידור חי – הדימוי המוקרן, העשור הראשון (קטלוג התערוכה), מוזאון חיפה לאמנות, חיפה 2006, עמ' 20-28. המיצגים הללו היו המשך לשימוש של אמניות אמריקניות פמיניסטיות בגופן בסוף שנות השישים. ראו גם: Gannit Ankori, 'Yocheved Weinfeld's Portraits of the self', *Womens Art Journal*, 10 (Spring-Summer 1989), pp. 22-27

29 Gannit Ankori, 'The Jewish Venus', Chapter 14, in: Matthew Baigell and Milly Heyd (eds.), *Complex Identities: Jewish Consciousness and Modern Art*, Rutgers University Press, New Brunswick 2001, pp. 238-258

30 אלן גינתון, הנוכחות הנשית – אמניות ישראליות בשנות השבעים והשמונים (קטלוג התערוכה), מוזאון תל אביב לאמנות, תל אביב 1990.

31 על כך ראו בהרחבה: יעל גילעת, 'איפה הייתן ומה עשיתן?', ישראל, 10 (2006), עמ' 199-225.

יתר על כן, וכביטוי לשיח הפוסט־מודרני ההולך ומתפתח באמנות בישראל משנות התשעים, עסקו אמנים נוספים, ובהם בלו סיימון פיינרו, ארנון בן דוד, גרי גולדשטיין, זויה צ'רקסקי, אורי דרומי ועוד רבים – ועודם עוסקים – ביהודי וביהדות כדימוי באמנות הישראלית; זאת לצד אמנים היוצאים מעמדה אמונית, כגון נחמה גולן, זא'ק ז'אנו ורות קסטנבאום בן־דב, שאמנותם עוסקת בזהות היהודית ובסימבוליקה דתית פונה בו בזמן למרחב האמנותי ולמרחב דתי־הלכתי גָדא, המעצב את אורח חייהם.

הבעה יהודית ופמיניזם בארצות הברית

בישראל התפתחה ההבעה היהודית הרחק מהמרכז ההגמוני, ואילו בארצות הברית היו המנהג והריטואל תחום המחיה של ההבעה היהודית זה שנים, ועם הופעתו של הפמיניזם הרדיקלי בלטו בו האמנויות היהודיות ששילבו ביניהם. עוד בשנות השישים והשבעים של המאה ה־20 שילבו אמניות יהודיות, שהיו חוד החנית של הפמיניזם, בהתקפותיהן על דפוסי משטור גוף האישה את הביקורת על ההלכה והמנהג היהודיים, כפי שהדבר בא לידי ביטוי בדיני טוהרה וטומאה, נידה ועוד.³² מאחר שלא שלילת הגלות והמצאתו של היהודי החדש עמדו במרכז התרבות הלאומית האמריקנית וגם לא הטקסט המקראי העברי היה במוקד השיבה ליהדות כדימוי באמנות המודרנית והפוסט־מודרנית האמריקנית, הדיון בשאלת היהדות והאפשרות להבעה יהודית 'נדרו' למחוזות אחרים. דוגמה לכך היא האופן שזרמים אוונגרדיים בשנות השישים, כמו חלוצי ההפנינג והמיצג כג'ון קאג' (Cage), פעלו בתנועה חבורת שלום (Havurat Shalom), שנוסדה בכוסטון ב־1968 וערכה סדרי פסח וקבלות שבת בבתי כנסת, ובהם בבית הכנסת בית־אל בספרינג וואלי בניו יורק. אלו נקראו Art Service והיו מעין אירועים אמנותיים (happenings) דתיים ששילבו הקרנות של דימויים קולנועיים, מוזיקה אלקטרונית, מחול מופשט ודרשות מילוליות. 'The first freedom Seder', ברוח תנועת השלום והאחוה של הימים ההם, נערך בפילדלפיה ב־1969.³³ כמו האמנות החזותית, שביקשה להיעשות גשמית וגופנית,³⁴

32 בהן אפשר לציין את ג'ודי שיקגו (Chicago), מרים שפירו (Schapiro), מרתה רוסלר (Rosler), קרולי שנימן (Schneemann), אלאנור אנטין (Antin) ועוד. ארחיב עליהן בהמשך הדברים.

33 Daniel Belasco, 'Chopping Noodles, The Art of Jewish Practice', *Reinventing Ritual: Contemporary Art and Design for Jewish Life*, The Jewish Museum, New York and Yale University Press, New Haven and London 2009, p. 7

34 ראוי לציין ויכוח נוקב שהתקיים בין קבוצות אוונגרדיות בשנות השישים וכן אמנויות פמיניסטיות ובין העמדות של התאורטיקנים היהודים דוגמת הרולד רוזנברג (Rosenberg) וקלמנט גרינברג (Greenberg), התאורטיקנים שניסחו את עיקרי המופשט האקספרסיבי, אסכולת הציור האמריקני שצמחה ב־1948 ובלטו בה אמנים יהודים כברנט ניומן (Newman) ורותקו (Rothko). אסכולה זו התאפיינה בציורים מופשטים גדולי ממדים ובמחוות מיסטיות, בפנייה לקבלה ולמיתוסים עתיקים.

גם היהדות היתה עבור האמנים והאמניות באמריקה פרקטיקה יותר מאשר רעיון. את התפיסה הזאת קידמו גם חוקרים, שמציינים כי היא משקפת קהלים רחבים ביהדות ארצות הברית. כפי שציין ג'ונתן סרנה (Sarna): 'יש הבדל בין להיות יהודי ולעשות מה שיהודי עושה בתור יהודי; העשייה היא המפתח להבנת מה זה להיות יהודי' (ובמקור: 'There is a difference between being Jewish and doing Jewish; it's the doing that leads to understanding').

בתגובה למה שהתרחש בארצות הברית בחסות המוזאון היהודי, שנערכו בו תערוכות ופורסמו קטלוגים רבי-השפעה,³⁵ וכן בזיקה לשיח הפמיניסטי, הרב-תרבותי והפוסט-קולוניאלי שאומץ בהדרגה בישראל מסוף שנות השמונים,³⁶ החלו להתרחב בשדה האמנות המקומי בישראל הפרקטיקות האמנותיות הקשורות למנהג ולהלכה. הופעתם של תשמישי

ניומן היה מפורש מאחרים בשמות עבודותיו, שיצרו זיקה לקבלה. קלמנט גרינברג היה לשופר של האמנות המופשטת, הטהורה והאידיאלית, החסרה זהות תרבותית או מגדרית. על כן ההתמודדות עם תפיסתו עומדת במרכז כתבים שונים על אודות הפמיניזם היהודי. למשל בספרה של ליסה בלום שהוזכר לעיל, פרק שלם – 'צלו של קלמנט גרינברג' – עוסק בעניין. וכן בתוך: Bloom, Catherine M. *Sousloff, Jewish Identities in American Feminist Art*, pp. 14-37 *Jewish Identity in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, London, Los Angeles 1999, pp. 180-200; Margaret Olin, *The Nation without Art: Examining Modern Discourses on Jewish Art*, The University of Nebraska Press, Lincoln and London 2001, pp. 157-179

35 ראו למשל את התערוכה 'Too Jewish?', אשר התקיימה ביולי 1996 במוזאון היהודי בניו יורק. אוצר התערוכה ועורך הקטלוג נורמן קליבלט (Kleeblatt) ממפה את התערוכה כחלק מן השיח על אודות הרב-תרבותיות, שהתפתח בשלהי שנות השמונים ועדיין לא התמקד אלא במקצת בנושא היהודי ובאמנים יהודים בהקשר זה. שאלת היעדר הריון נוגעת ישירות בבעיה מרכזית: האם האמנים היהודים והאמנות היהודית בתודעתם ובחוויותיהם שוליים (Marginal) פחות מאשר קבוצות אחרות? בכלל, יש לציין שהמוזאון היהודי – וקליבלט בראשו – עסק באינטנסיביות בנושא הנידון במאמר זה: Norman Kleeblatt (ed.), *Too Jewish: Challenging Traditional Identities*, The Jewish Museum, New York 1996

36 נהוג לחלק את הפמיניזם לשלושה גלים: הגל הראשון, המכונה גם 'הפמיניזם הליברלי', החל באמצע המאה ה-19 בארצות הברית ובאירופה. עניינו העיקרי – שוויון זכויות, ובייחוד זכות ההצבעה. הגל השני החל בשנות השישים. בארצות הברית הוא עסק בעיקר במודעות נשית ובמהות הנשית. עוד קודם לכן, ספרה של סימון דה בובואר המין השני (1949) פתח את הדיון התאורטי בשאלות מגדר שאומצו גם באמריקה. הגל השני ביטל את ההבחנה בין האישי לפוליטי, ובתחום האמנות – קידם את הפרפורמנס (מיצג) ואמנות הגוף לצד תחיתן של אומנויות 'נשיות'. הגל השלישי מתחלק לתת-זרמים, אך בהכללה אפשר לומר שהוא מרחיב את המאבקים של הגל השני. הוא מתאפיין בגישה תרבותית ומעמדית יותר, ובכלל זה שאלות של אימהות, משפחה, חד-הוריות וקריירה מזה וריבוי זהויות מיניות או מגדריות מזה. בתחום האמנות התערוכה המציינת בבירור את הגל השלישי היא 'גלובל-פמיניזם'. ראו: Maura Reilly & Linda Nochlin (eds.), *Global: Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, Merrel, Brooklyn Museum, London and New York 2007

הקדושה כדימויים וכחפצים היתה מהסימנים הראשונים לכך.³⁷ עם זאת, ולמרות הזיקה בין התהליכים האלה למתרחש בארצות הברית, תנאי שדה האמנות בישראל הם ייחודיים ומובחנים מאלה שמעבר לים, הן בשל ההשפעה של ההלכה והמנהג על כלל אזרחיה של המדינה, כלומר על החברה והתרבות במדינת ישראל, והן בשל אופיייו של שדה האמנות בישראל, שהוא פריפריאלי (ולאומי) במישור הגלובלי. נדמה שגם מכאן נובעת ייחודיותו של המפגש בין מגדר להלכה ולמדיום חדש.

וידאו־ארט, פולחן ופמיניזם – היבטים תאורטיים

וידאו־ארט: המדיום

וידאו־ארט הוא מדיום המבוסס על טכנולוגיות חדשות, שהן תולדה של טכנולוגיות השעתוק שנוצרו במאה ה־19. המדיום החדש התבסס על הקלטה אלקטרונית של סאונד ודימויים נעים או נייחים. הפקת הדימויים אינה דורשת תהליך כימי, והתוצאה ניתנת לצפייה בזמן הקלטתה. בעידן הדיגיטציה נהיו הייצור וההפצה קלים במיוחד.³⁸ מקורותיו של הווידאו כמדיום אמנותי נעוצים מצד אחד בצילום, בקולנוע הניסוי ובקולאז', ומצד אחר בטלוויזיה (בייחוד המסחרית), שהיתה מראשית התפתחותו של הווידאו, בשנות השישים של המאה ה־20, מקור שכנגדו פעלו חלוצי התחום כמו נאם ג'ון פייק (Paik). היעדר גבולות נחרצים למדיום הווידאו־ארט שימר את מקומו הלימינלי (ספי) בשדה האמנות והגביר את השאיפה למימוש 'ההגדרה העצמית' של המדיום ושל יוצרים כסובייקטים עצמאיים.

בשל האפשרות של ההתבוננות העצמית הרפלקטיבית בזמן אמת, הרחיב המדיום עד מאוד את התהליכים התודעתיים המאפיינים את אמנות הפרפורמנס (מיצג), שהיה מהנתיבים המרכזיים של הפמיניזם. המבקרת רוזלינד קראוס (Krauss) מכנה את המצב של הימצאות הגוף בין המצלמה לצג 'פתיחה וסגירה של מירכאות'.³⁹ קראוס חששה ממצב של מעגל סגור, כלומר שהווידאו, ובייחוד השימוש בו באמנות פמיניסטית ממוקדת בגוף, יהיה נרקיסיסטי ומרוחק מהחברתי. במרחק של כארבעים שנה, אפשר לומר כי החופש הרב של המדיום, בשל חוסר הגדרתו ונגישותו הרבה לכל אחד, מצד אחד, והאפשרויות הרפלקטיביות שציינה קראוס מצד אחר עשו אותו נפוץ במיוחד ככלי מחאה, המשולב הן בעשייה אמנותית רדיקלית והן במאבקים חברתיים.

37 ראו בנידון: יעל גילעת, 'ארשת'ך, טליתות ותפילין כדימויים ארוטיים וגופניים כאמנות עכשווית', ספר התקצירים: הכנס המדעי ה־7 'חוקרים באורנים', מכללת אורנים, טבעון 2005, עמ' 75-81.

38 Mark Rush, *New Media in Late 20th Century Art*, Thames and Hudson, London 1999, p. 14

39 Rosalind Krauss, 'Video: The Aesthetics of Narcissism', in: Gregory Batcok (ed.), *New Artists Video*, E. P. Dutton, New York 1978

וידאו-ארט ורליגיוזיות

המקום הלימינלי של מדיום הווידאו-ארט, שמטפורית אפשר לכנותו 'בין החצרות',⁴⁰ מתבטא בריבוי האמצעים המשולבים בעשייה עצמה – שהיא בין-תחומיות א-פריורי – וכן באופני התצוגה: מאחורי פרגוד שחור, כהקרנה באור מלא על רצפה או קיר, כהצבה על מסכים סמוכים סינכרוניים או א-סינכרוניים, ואף כסאונד, קול ותמונה, המוצגים במרחבים נפרדים. להבדיל מהקולנוע, בוידאו-ארט אופני ההופעה השונים, הלא נרטיביים והעצמאיים במוצהר של קול ותמונה, דיבור ומבט, עשויים להטעין את העבודות במדיום, ובייחוד את אלו העוסקות במרחב היהודי, באסוציאציות רליגיוזיות ו'לייצר אפקט של מידיות רוחנית באמצעות תיווך עז' כדבריו של הל פוסטר (Foster),⁴¹ שאף מזהה ביצירות וידאו את הפוטנציאל לשמש מעין נשגב טכנולוגי שמשלט על הגוף ועל המרחב גם יחד.⁴² אכן, היכולת של המדיום 'לשחק בתוך המנעד החושי' שבין קול למבט עשוי לשמש הד לתמות בראשיתיות מיסטיות⁴³ וכן בהקשר תנ"כי או הלכתי, כגון מעמד הבריאה ('וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים יְהִי-אֹר וַיְהִי-אֹר. וַיֵּרָא אֱלֹהִים אֶת הָאֹר כִּי טוֹב, בראשית א ג-ד); יחסי אדם-אל ('וַנִּפְקְחוּ עֵינֵינוּ וַיֵּרָא אֵלֵינוּ יְדֵי טוֹב וְרַע', בראשית ג ה), וכן לומר דבר-מה על הגבלות ואיסורים בנוגע למבט ולקול, ובייחוד הקול הנשי ('קול באישה ערווה', בבלי, מסכת ברכות כד). יסודות 'פולחניים' היו מקופלים במדיום עצמו. עריכת ה'לופ', שהיא אמצעי מובנה בתוך התחביר של המדיום, מייצרת את הנרטיב המעגלי המזמן את תנאי החזרה שבבסיס כל טקס ופולחן, אולם הקרנת 'הטקסים' מתוך הקשר אמנותי שימשה – ועודה משמשת – הזרה, ועושה מן ה'טקס' עבודה זרה.

בהקשר זה מעניינת עמדתו של חוקר ואוצר האמנות בוריס גרויס (Groys), הטוען כך:

השיבה של הדת כגורם מרכזי בפוליטיקה ובתרבות הגלובלית היא דעה רווחת בשיח המדיום והתקשורת העכשווית. כוונתם של אלה הטוענים זאת, איננה להודיע על הולדתם של אלים חדשים או על בואו של המשיח אלא לציין שגישות דתיות-רליגיוזיות מתמקדות ממש ב'שדרה הראשית של התרבות. לכן השאלה המרכזית של חוקרי המדיום החדש היא מה גורם לכך ומה מאפשר זאת?'.⁴⁴

40 בפרפרזה לתיחום התחומים שחל בשבת, אפשר לומר שהווידאו אינו חצר אלא 'בין חצרות', כלומר מקום לא מקום בשדה האמנות. עדיין מוזאונים וגלריות מתלבטים באופני הצגתו.

41 Hall Foster, 'Round Table', in: Ibid., Rosalind Krauss, Yve Alain Bois and Benjamin B. Buchloh, *Art since 1900*, Thames and Hudson, London 2000, p. 676

Ibid. 42

43 ראו למשל את עבודותיו הידועות של ביל ויולה (Viola): 'Bodies of Light' (2009); 'Transfiguration' (2010-), ועוד.

44 Boris Groys, 'Religion in the Age of Digital Reproduction', *e-flux journal*, Issue #4 (march 2009) p. 1

גרויס מניח שהדת והריטואל, המאופיינים בשמירה על דפוסים קבועים וחוזרים, 'מוצאים' בשעתוק, המאפיין את יצירת האמנות בעידן הטכנולוגי-אלקטרוני-דיגיטלי מעין בעל ברית. 'הכול משתכפל ומשועתק בעידן שלנו, ההון, הצריכה, הטכנולוגיה והאמנות'.⁴⁵ יכולת החיקוי של השעתוק הדיגיטלי את הריטואל הדתי מדגישה את היותה של התופעה 'פני השטח', כזאת שאינה זקוקה עוד לעיון מעמיק ולגיטימציה, שבעבר לוותה גם במסעות שכנוע ולימוד, אלא 'פשוט רק להופעתם החוזרת והמשועתקת'.⁴⁶ המפגש בין הריטואל המשועתק לאות המתה, כלומר לקודקסים דתיים סגורים שאין עוררין עליהם, מאפשר לדעת גרויס את הפצתו של הפונדמנטליזם הדתי בעידן הפוסט-מודרני דווקא, אשר חופש הדעה, שכבר אינו זקוק להנמקה, נהיה בו דת המדיום.⁴⁷

וידאו-ארט ופמיניזם

על הזיקה שבין וידאו-ארט לפמיניזם כבר עמדו חוקרי המדיום.⁴⁸ נוכחותן של נשים בתערוכות הראשונות שעסקו בוידאו-ארט בלטה במיוחד, גם אם לא בהקשרים פמיניסטיים מובהקים.⁴⁹ לא מעט בזכות תיעוד מיצגים ועבודות גוף התאפשרה גישתן של נשים אמניות לווידאו, שבמרצת הזמן נעשה כלי ביטוי מזוהה עם הפמיניזם הרדיקלי.⁵⁰ הווידאו פתח אפשרויות חדשות באמנות המיצג ובהפצתו כיצירה הניתנת להנגשה לקהלים נוספים על ידי הקרנה חוזרת. זה היה מעין מסלול עוקף הגמוניה גברית, הן בתחומי היצירה והן בתחומי התצוגה וההפצה. משחק, צילום וצפייה נהיו פעולות מכילות זו את זו; ולימים, עם ההתפתחות הטכנולוגית שתאפשר הקרנות סימולטניות רבות-מסכים, תהיה הזיקה הזאת בעלת משמעות רבה. הצילום ועריכתו של המיצג אפשרו הכנסת מדמים נוספים (תצלומי תקריב, חיתוכים לא לינאריים, הגדלה או הקטנה של פרטים, הרצה לאחור, הפרדה של קול ותמונה, הכנסת אפקט קולי אחר מזה שנקלט בעת הצילום – Voice Over – ועוד) שלא מצויים באמנות המופע החד-פעמי. עם זאת, העבודה עם מצלמת הווידאו, הקלה יחסית, אפשרה את הכניסה למרחבים אינטימיים של בית, ללא ציוד או הפקה מורכבים כשל אלה של הקולנוע. שהרי לא רק מופעי הגוף היו חלק אינטגרלי מעשייה פמיניסטית אלא דווקא ההגדרה המחודשת של המרחב הביתי כמרחב של מאבקי כוח פוליטיים, דוגמת עבודותיהן של מרטה רוסלר (Rosler) 'הסמיוטיקה של המטבח' (1975) ושל ג'ולי גופטפסון (Guftafson) 'הפוליטיקה של האינטימיות' (1974). עבודות הווידאו

Ibid., p. 1 45

Ibid., p. 5 46

Ibid., p. 4 47

Anne M. Wagner, 'Performance, Video and the Rethoric of Presence', ראו למשל: 48
October, 91 (winter 2000), pp. 59-80

Hanley, *The First Generation*, p. 10 49

Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, London 2003, p. 3 50

הפמיניסטיות החלוציות האלה סבלו מלא מעט בעיות צילום ועריכה שנהיו במרוצת הזמן מעין סימן היכר אסתטי של הוידאו-ארט הרדיקלי בכלל ושל עבודות על המרחב הביתי בפרט.

וידאו-ארט ופמיניזם יהודי

החלוצות מבין אמניות הוידאו-ארט והשיח הפמיניסטי ככלל קידמו את הפוטנציאל הפולחני שבמדיום החדש.⁵¹ עבודות רבות הציגו את גופן ואת קולן של נשים בג'סטות של שחרור ממוסכמות חברתיות ודתיות. מקומן של אמניות יהודיות ביניהן בולט במיוחד. ליסה בלום (Bloom) טוענת בעקבות סנדר גילמן (Gilman) כי מאחר שבשיח האנטישמי הגוף של היהודי נחשב דוחה ובזוי ומיניותו הגדירה אותו 'אחר', אין להתפלג שאמניות פמיניסטיות יהודיות העמידו במרכז יצירותיהן – במודע או שלא במודע – את שאלות הגוף, דיכוי וביזוי.⁵² דוגמה בולטת למגמה זו היא האמנית קרולי שנימן (Carolee Schneemann, 1939-), שמיצגה 'מגילה פנימית' (1975) צולם והוקרן מאז כעבודת וידאו. הוא היה בנוי בשני שלבים: בשלב הראשון היתה האמנית עטופה סדין, ומשנשמט התגלה הסינר שמתחת, והיא קראה מן הספר שהחזיקה. כאשר רק סינר נשאר על גופה של האמנית, היא נמרחת בצבע שחור. בשלב השני ירד גם הסינר, והאמנית העירומה הוציאה מגילת נייר מתוך הווגינה וקראה בה. קריאת הטקסט נשאה אופי פולחני, אך גם מגחך, על מסורת הביקורת האמנותית הגברית ובכלל על 'הכהונה הגברית'. כך כתבה טל דקל: 'ההחלטה להחזיק את המגילה בוואגינה שלה הייתה בגדר הצהרה שה'חלל הוואגינלי' אינו רק חלל פיזי אלא גם מנטלי.⁵³

פנים מוסתרות של הגוף הנשי בהקשר של טומאה וטהרה עולות בעבודותיהן של אמניות פמיניסטיות בכלל ובהקשר יהודי-הלכתי בפרט. נושא הנידה והטבילה מצוי גם כיום בעבודות שונות.⁵⁴ בשנת 1971 יצרה ג'ודי שיקגו (Chicago 1939-) את המיצג

Ibid. 51

Lisa E. Bloom, 'Barbie's Jewish Roots, Jewish's Women Bodies and Feminist Art', in: Nathan Abrams (ed.), *Jews and Sex*, Five Leaves Publications, Nottingham 2008, p. 121

53 הטקסט הרשום על גבי המגילה עסק בנושאים כמו יחסיה עם האמנות, מבקרים וכן הווג. כלומר באופן שהתכתבים ההגמוניים מופנמים. ראו: טל דקל, (מ)מוגדרות: אמנות והגות פמיניסטית, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2012, עמ' 42. ראו בהרחבה: טננבאום, וידיאו ZERO – כתוב בגוף, פעולה בשידור – הדימוי המוקרן, העשור הראשון (לעיל הערה 29), עמ' 28-30.

54 למשל, פרויקט 'המקווה' (1986) של האמנית מירלה לנדרמן-יוקלס (Landerman Ukeles) במוזאון היהודי בניו יורק, עבודת הוידאו של שולי נחשון 'טבילה' (2006) ופרויקט 'המקווה' של האמנית ג'ניס רובין (Rubin), שנועד בארצות הברית ובאירופה מ-2001, ובו מצולמות נשים לפני כניסתן למקווה, הן מדגמנות, ובתוך כך מספרות על חייהן ועל יחסן למקווה.

(המצולם) Red Flag, שהיא תיעדה בו את נושא הווסת והדימום החודשי. הטמפון שנשלף בדרמטיות סימל מעין סדין אדום. בהקשר זה, גם 'בדי בדיקה'⁵⁵ כיכבו בעבודות מוקדמות של קרולי שינגמן 'יומן עבודת הדם' (1971) ושל הלן אילון (Ayalon, 1931-) 'ימיי הנקיים' (2001).⁵⁶ באופן כזה, המרחב האינטימי הוצג מטפורית במרחב הציבורי-אמנותי כחלק מהביקורת הפמיניסטית על ההלכה והפולחן ועל השאלה כיצד הם ממשטרים את האישה באוהלה של ההלכה.

כפי שרחל אליאור מציינת: 'היחס לאשה בתרבות היהודית המסורתית יונק משלושה ממדים השזורים זה בזה ולעיתים חופפים זה את זה', והם: מסורת כתובה בעלת צביון מקודש; הסדר הפטריארכלי המסורתי; ועולם מושגים דתי-חברתי.

עולם מושגים מפורש ומובלע הניזון ממוסכמות תרבותיות מסורתיות, מיחסי כוח מעמדיים, מצפיות חברתיות כבדות משקל ומשוקעים של המחשבה הדתית-פטריארכלית המבדילים בין המינים על יסוד חירות ושיעבוד, כוח וחולשה, פטרנליזם וכפייה [...] קול ושתיקה, חוץ ופנים, טוהרה וטומאה, תרבות וטבע.⁵⁷

הבחנות בינריות אלו יעמדו למבחן מחודש בעבודותיהן שיוצגו בעתיד. בעבודות הווידאו העכשוויות שאלת הקול והגופניות משתנה ממטפורה לעמדה שיש לה ממד אקוסטי מוחשי של דיבור, חתך דיבור ואינטונציה, השמעה ושמיעה ברשות הרבים, וכורכת יחד ממד אידאי רדיקלי עם שפה אמנותית.

עם זאת, ראוי יהיה לתת את הדעת גם לגישתו הביקורתית של בוריס גרויס, שהוצגה לעיל, המעמידה בספק את הפוטנציאל לייצוג הרדיקלי של ההלכה והמנהג בעבודות וידאו-ארט. דבריו של גרויס עשויים לסייע בבחינה ביקורתית וזהירה של עבודות אלה, אף שהן מאופיינות בשימוש מודע באמביוולנטיות כלפי הנושא וכלפי המדיום. יש לציין שהיצירות המשמשות את גרויס בהרצאתו מציגות לרוב דימויים מהתקשורת עצמה, כלומר מרשות הרבים, והם שרשור של דימויים.⁵⁸ להבדיל מכך, עבודותיהן של האמניות

55 בדי בדיקה הם פיסות בד שבאמצעותן האישה מוודאת כי דימום הווסת פסק. על האישה לספור 'שבעה נקיים' כדי שתוכל לקיים מגע פיזי עם בן זוגה.

56 דיון נרחב בהקשר של הלכות נידה וביטוין באמנות פמיניסטית יהודית ראו: דוד שפרבר, "'המוקצה': נידה, טומאה וטהרה באמנות יהודית-פמיניסטית', בתוך: לייס ושפרבר, מטרוניא, עמ' 87-110.

57 רחל אליאור, 'נוכחות נפקדות', "טבע דומם", ו"עלמה יפה שאין לה עיניים", לשאלת נוכחותן והיעדרן של הנשים בלשון הקודש, בדת היהודית ובמציאות הישראלית, אלפיים, 20 (2000), עמ' 216.

58 ראו לדוגמה: Rabih Mroué, 'On Three Posters Reflections on a Video Performance', 2006, Video (colour, sound), 18 min; Joshua Simon, 'Shahids, 2003-2008', Video collage (colour, sound), 20 min., loop

עוסקות בדוקו־וידאו או בהפקות מבו־ימות (Tableaux Vivant). שוני זה במקור הדימויים ובטיפולם עשוי להיות רלוונטי בהערכת הפוטנציאל הביקורתי של היצירות.

מגדר, ריטואל וידאו־ארט באמנות העכשווית בישראל

הגל השני ב'מפנה היודאיקה' והגל השלישי בפמיניזם

הניסיון לאפיין גלים שונים ב'מפנה היודאיקה' דומה לאופן שמסרטטים את השינויים אשר חלו בפמיניזם במאה שעברה. על כן יש ביניהם הקבלה מסוימת, במה שנוגע לשדה האמנות בישראל ולדרך שהאמנות המקומית אימצה גלים אלה (הפמיניזם והשיח היהודי) או אזרחה אותם.⁵⁹ אף שעקרונות עד העשור האחרון 'פיגרה' האמנות בישראל אחרי התפתחויות באמנות הבינ־לאומית (גם בעניין 'מפנה היודאיקה' ואמנות הנשים המוקדמת), הגל השני ב'מפנה היודאיקה' והגל השלישי בפמיניזם המקומי צמחו בזיקה הדדית.⁶⁰ כפי שטל דקל ושירלי בכר מציינות, בעת ההיא התרחשה גם 'הקפיצה הקוונטית' של האמנות הפמיניסטית בישראל, אשר הביאה לשידוד מערכות בשדה האמנות בישראל.⁶¹ היה זה רק טבעי ששני התהליכים ישתלבו זה בזה, ולו מפני שדובר בשני מגזרים 'מודרים' ממרכזי הכוח.⁶² שניהם כרכו זו בזו בין היתר שאלות של מגדר, ריטואל וידאו־ארט. מבחינה היסטוריוגרפית, הסמכה זו בין התופעות הן כרונולוגית והן סיבתית, עשויה לתרום להבנתן ולהמשגתן של השתיים.

לפיכך אפשר לראות בעבודות הווידאו־ארט והסאונד, הנוצרות בארץ בזיקה למרחב היהודי־ישראלי, גוף יצירה ייחודי ההולך וגדל בהתמדה. בקורפוס זה נכללות למשל העבודות של שולי נחשון ('תפילה', 2005, 'טבילה', 2006, 'אזכרה', 2010), דפנה שלום (סדרת מחליף הזמנים: 'תפילת שחרית', 'תפילת ערבית', 'המבדיל', 2004-2008, 'ימים נוראים', 2006-2007), בת־שבע רוס ('ענני', 2005), רות כהן־גת ('Joony Joony', 2007), נירה פרג ('שבת', 2008), תמר אטון ('תפילת עמידה', 2008), ג'וזף דדון ('ציון, טרילוגיה קולנועית', 2008), איציק בדש ('זאלה', 2010), עפרי כנעני ('פרויקט סוטה', 2009-2011), ועוד.

59 גילעת, 'מפנה היודאיקה ושאלת גבולות שדה האמנות' (לעיל הערה 2), עמ' 41.

60 ראו התייחסות לשאלת אופני ההופעה של גלי הפמיניזם והפמיניזם היהודי בישראל בתוך: דקל, 'אחרית דבר: פמיניזם ואמנות נשים בישראל בפתח המאה ה־21', (מ)מוגדרות, עמ' 183-210.

61 דקל ובר, 'הקפיצה הקוונטית' (לעיל הערה 3), עמ' 146.

62 ראו את מאמרו של דוד שפרבר לקראת תערוכה במשכן לאמנות בעין חרוד בינואר 2012, 'אמנות פמיניסטית במרחב הדתי בישראל', <http://www.artportal.co.il/?CategoryID=127&ArticleID=1749> (אוחזר ב־21.8.2011). כמו כן ראו: תמר רותם, 'דיוקן האמנית כחובשת שביס', הארץ (מוסף השבוע), 27.5.2011, עמ' 12-13.

בתוך קורפוס זה אפשר להבחין בעבודות שיצרו אמניות אשר אינן מנהלות אורח חיים דתי ואינן מגדירות את עצמן דתיות.⁶³ עבודותיהן עוסקות בריטואל כנושא תוך כדי העצמת הריטואליזציה של מדיום הווידאו, כדברי נירה פרג, בהתייחס לאופן שהעבודה על היצירה 'שבת' הכניסה דפוסי חיים ריטואליים לחייה החילוניים; מה שיכנה בוריס גרויס בשיחה עם נירה פרג 'ריטואליזציה עצמית'.⁶⁴ עיסוקן בהלכה ובמנהג נובע מפרספקטיבות מגוונות, חברתיות ופוליטיות, הנוגעות הן בסימבולי והן בממשי. הן מפגישות רבדים אוטוביוגרפיים (ברויים, מבוים או תיעודיים) עם שאלות על אודות מרחב, מגדר, אתניות והגמוניה בחברה הישראלית.

מבחינה זו אפשר להצביע על כמה תמות מרכזיות העומדות במרכז המשולש מגדר, ריטואל ווידאו-ארט בקבוצה זו של עבודות שלא מתוך המרחב הדתי אורתודוקסי או בעבורו. תמות אלה חוזרות בעבודות השונות, והן: העיסוק במרחב הפומבי, נוכחותן של הנשים והשמעת קולן ברשות הרבים כדימוי אמנותי וכהצגת פעולה. על כן תהיה התפילה אחד מנושאי הדיון העיקריים, תפילה בעלת מדדים רוחניים לצד היבטים סימבוליים וביקורתיים.

למרות השוני בדרכי עבודתן של האמניות, אפשר לזהות שימוש בפרקטיקות חוזרות, החושפות אסטרטגיה כפולה: מצד אחד העבודות מאשרות את המסורת ואת טקסיה או לכל הפחות בוחנות אותם לפי ההלכה והמנהג, ומצד אחר הן דוחות את התכתיבים הדכאניים והמדירים אותן כנשים, כאמניות, כאחרות. דפוס זה וזהה גם בקרב אמניות עכשוויות העוסקות בשאלות של דת ופולחן ופועלות מתוך הקשרים תרבותיים אחרים.⁶⁵ העמדה האמביוולנטית שעולה מהעבודות מייצרת מרחב פעולה פתוח – 'מבפנים ומבחוץ' אשר מצליח לרוב להציג משהו 'מעבר להלכה', הן הדתית והן האמנותית. נדמה שדווקא האמביוולנטיות כלפי הדת והפולחן אינה פוסחת על השימוש הביקורתי של אמניות אלה במדיום האמנותי. נראה שהן מנצלות במודע היבטים חווייתיים, גופניים או מרחביים, לעתים מופנמים, לעתים מופעיים (spectacle).

63 אופני ההשקה בין העיסוק בשאלות של דת והלכה ובין אורח חיים חילוני מפרספקטיבה פמיניסטית נידונו בהרחבה בתוך: Sarah Bracke, 'Conjugating the Modern-Religious, Conceptualizing a Female Religious Agency: Contours of a "Post-secular" Conjuncture', *Theory, Culture & Society*, 25 (2008), pp. 51-68; Rosi Braidotti, 'In Spite of the Times: The Postsecular Turn in Feminism', *Theory, Culture & Society*, 25 (2008), pp. 1-24

64 בוריס גרויס בשיחה עם נירה פרג, בוריס גרויס, 'פעירת החזרה', בתוך: נירה פרג, *שמור בחיים*, מוזאון תל אביב, תל אביב 2011, עמ' 189 (קטלוג).

65 Gannit Ankori, 'A Faith of their Own: Women Artists Re-vision Religion', 2006 February 3, 2006. (Lecture at Harvard Divinity School), <http://hds.harvard.edu/wsrp> (אוהזר ב-20.4.2011).

(תחום ה)מרחב

העבודה הראשונה שתידון בקשר זה היא עבודתה של נירה פרג (1969-) 'שבת' (2008), וידאו & פסקול, 7:12 דקות.

העבודה מתעדת את הריטואל השבועי הנהוג בשכונות החרדיות בירושלים עם כניסת השבת: הצבת מחסומי משטרה לשם מניעת כניסתם של כלי רכב. המחסומים הארעיים מסמנים את הגבולות שבין קודש לחול ומשמשים לשם כינון זהותה הנבדלת של הקהילה. השילוב בין הצילום התיעודי ובין עריכת הפסקול מייצר חוויה תאטרלית, ונדמה כי המצולמים משתתפים במיצג אמנותי שנועד לבטא את עמדותיהם במרחב הציבורי. העבודה עוסקת בסימון טריטוריות, והאפקט מועצם על ידי עריכת סאונד שנטרלה את צלילי העיר והשאיירה רק את רעש גרירת המחסומים והצעדים הנמהרים של הילדים והנערים העושים במלאכה.

עבודתה של נירה פרג 'שבת' מציגה את היחסים שבין חרדים ובין האוכלוסייה הכללית בתוך המרחב הישראלי ומנקודת המבט של אישה חילונית. מלבד זה, צפייה בעבודתה של פרג מחדדת את התפקידים המגדריים: הנשים והבנות הצעירות ממהרות להיכנס אל בין הגדרות, ואילו הילדים גוררים את המחסומים ונהיים שומרי סף. העבודה מעלה תהייה בנוגע לאופן הבנתם של התפקידים המגדריים ובנוגע לאופני הבנייה של תנאי המבט. 'שבת' מאפשרת לחוש במלוא העצמה את המרחב המובחן הזה, מבחוץ, תוך כדי מעקב אחר אופן יצירת 'האחריות' השונות. מבטי הבנים הצעירים מופנים כלפי מה שמעבר להם ונקלטים בעדשות הזום המרחיקות או מקרבות של היוצרת. למרחב יש משמעויות מגדריות, והן נבנות דרך הגוף והמבט.

בהקשר זה אפשר לציין שהפרקטיקה של המרחב בתרבות היהודית מצד אחד, וזיקתה של פרקטיקה זו לזהויות ולתפקידים שההלכה והמנהג מזמנים למגדרים שונים מצד אחר, עושות את המרחב למעין טריטוריה מדומיינת, כדברי פונרברט ושם-טוב (Fonrobert & Shemtov) בהסתמך על המונח 'קהילות מדומיינות' של בנדקיט אנדרסון.⁶⁶ רעיון זה, הקושר מרחב רגלי למרחב מדומיין באמצעות סימנים פיזיים, מאיר את עבודתה של פרג בקשר למונח 'עירוב', וליתר דיוק – לאופן שמונח זה מטופל באמנות העכשווית הבינ-לאומית שפרג, היוצרת בישראל ובארצות הברית, מתכתבת אֵתה. ביצירות אלה 'העירוב' מתפקד כפרקטיקה ריטואלית אשר מתחמת פיזית ומנטלית זהות תרבותית-דתית במרחב העירוני הציבורי. קבוצה של עבודות שונות שנעשו בקשר להבעה יהודית באמנות העכשווית במדיומים שונים (צילום, מיפוי ועבודות וידאו-ארט) נושאות את השם

66 Charlotte Elisheva Fonrobert & Vered Shemtov, 'Jewish Conceptions and Practices of Space', *Jewish Social Studies*, 11, 3 (Spring/Summer 2005), pp. 1-8 (New Series) אף שהמחשבה היהודית עסקה בשאלת היהודי והקיומי בזמן הרבה יותר מאשר במקום, החוקרות טוענות כי דווקא האופן הרקדני שהתלמוד עוסק במקום הקונקרטי, במדידתו ובממדיו המדויקים מפרץ את ההנחה הרווחת ומפנה את תשומת הלב ליחסים שבין זמן למקום, שם.

'עירוב' (Eruv) ועוסקות בנושא, ובהן העבודות של בן שכטר (Schechter), סופי קל (Calle), ולאחרונה המיזם של מיה אסקובר (Escobar), 'עירוב ברלין'.⁶⁷ עבודות אלה עוסקות ביחסים שבין היהודים (והמרחב היהודי) בתוך המרחב הכללי, בנוכחותם או בהיעדרם של היהודים במרחב זה, דוגמת פרויקט ברלין.⁶⁸ יצירת תחום נפרד מאחורי מחסומי השבת, כפי שמיוצג בעבודתה של פרג, מקבילה במידה מסוימת לתפיסת תיחום העירוב, בקרב הציבור הכללי, אף שמבחינה הלכתית אין כל קשר בין מחסומי השבת לעירוב.⁶⁹ עם זאת, נקודות ההשקה של העבודות האחרות עם עבודתה של פרג מאפשרות לראות כיצד הקונקרטי והמדומיין מתפקדים בעבודתה. כדברי פרג, 'כאילו העבודות שלי נטענות בסמכות של ה"ממשי"'.⁷⁰

מחסומי השבת יוצרים קיום בו-זמני של שני סוגי המרחבים. אפשר לראות במצב זה של מרחב או זמן הטרוטופיה (Heterotopia), כלומר מצב ארעי וחוזר, המייצר אשליה של טריטוריה שמכריזה על המרחב הממשי ומעמידה בו בזמן שתי טריטוריות באותו מרחב. 'הטרוטופיה' – מונח שטבע מישל פוקו (Foucault) – הוא מיקום-נגד, מחוץ לחברה אך בתוכה, שנוי במחלוקת ומהופך. הטרוטופיה מציבה במקום אחד, זה כנגד זה, כמה מרחבים ממשיים, התמקמות בכמה מקומות במרחב, שהם עצמם מנוגדים אלה לאלה. בעבודה 'שבת' המרחב האחד מיוצג על ידי פרג ומצלמתה, שתיהן מובלעות במבט שמתוך המחסומים (ראו תמונה 1), והמרחב האחר הוא זה שנסגר מאחורי המחסומים. כל אחד מהם מסמן את המיקום האלטרנטיבי של האחר – הן כמיקום במוכן החברתי והן כמיקום מרחבי-הטרוטופי, כיחידות סגורות של מרחב וזמן, המתפקדות בתוך החברה.⁷¹

פוקו מציין שבחברות המכוננות 'פרימיטיביות' או מסורתיות יש הטרוטופיות של 'משבר'. יש מקומות בעלי זכויות יתר, מקודשים או אסורים, אשר שמורים ליחידים המצויים במצב של משבר בנוגע לחברה ולסביבה שהם חיים בהן. מחסומי השבת שונים מהמפה המנטלית או הפיזית של עירוב. הם מסמנים את המשבר בין הקהילה החרדית ובין האחרים וכן בין שתי הקהילות היהודיות החיות בירושלים. לא בתחום עירוב החצרות מדובר אלא ביחסים

67 ראו: <http://berlinserv.com/> (אוחזר ב-18.8.2011).

68 הפרויקט עסק ב'עירוב' שאינו מתקיים עוד כטריטוריה נפרדת אד-הוק בין הקהילה היהודית ברלין לעיר אלא בזיכרון וכעמדה מנטלית. הפרויקט הנרחב כלל ראיונות רבים והצעות שונות למונח בעבר ובהווה.

69 המונח 'עירוב' מתייחס לעירוב תחומין ככתוב: 'אמר החבר: ספר משה הפשוט הוצרכנו במלותיו ובדברו בו אל כמה כתות מן הקבלה, על אחת כמה וכמה אנו צריכים לקבלה בעניינינו. הייתי רוצה ששיבוני הקראים מהו גבול "אל-יצא איש ממקמו ביום השביעי" (שמות טז כט), אם הוא ביתו או חצרו או רשותו, אחר שתיבת "מקום" סובלת כל זה ויותר' (כוזרי ג, לה). ראו גם: רמב"ם שבת, מתוך פרק כז; וכן הנ"ל, הלכות עירובין, פרק ו.

70 פרג, שמור בחיים, עמ' 189.

71 מישל פוקו, הטרוטופיה (תרגום מצרפתית: אריאלה אזולאי), רסלינג, תל אביב 2003, עמ' 15.



תמונה 1: נירה פרג, תצלום מתוך 'שבת', עבודת וידאו (2008), 7:12, חד'ערוצי, HD, צבע וסאונד (באדיבות האמנית וגלריה ברוורמן)

הכלה-הוצאה בירושלים, בירת המדינה. מכאן שההטרטופיה של תחום השבת משליכה לשאלות החורגות מן ההלכה, לשאלת היחסים בין ההלכה למדינה. שאלת הזמן קריטית להגדרת הטרטופיה. ההטרטופיה מתחילה לפעול במלואה כשבני האדם נמצאים בסוג של נתק מוחלט מן הזמן שלהם, וכך המקום נהיה מעין מצבור של כל הזמנים, המצוי מחוץ לזמן, או כדבריו של בוריס גרויס בנוגע לעבודתה של פרג – 'זמן טרנס-היסטורי'.⁷² במובן זה, לא רק העירוב יוצר הטרטופיה אלא זו כבר נמצאת מראש

72 גרויס בשיחה עם פרג, עמ' 194.

ב'מרחב האי־אירוע, השבת, מרחב כזמן של אי־אירוע, זמן שבו אלוהים חדל ממלאכתו, זמן שבו הוא נח'.⁷³ ייחודיותה של היחידה 'מרחב-זמן' של השבת מטעינה ביתר שאת את המתח בין מקום לזמן, שבכל ריטואל פרג מדגישה את המתחים האלה בהתמקדותה בעובדות ממשיות, כגון גידור פיזי־אקוסטי של 'בתחום השבת', גידור שאינו מוחלט אלא בעיקר סימבולי. הפן האקוסטי (רעש גרירת המחסומים) נוכח כדימוי עצמאי, והוא חודרני לא פחות מעדשת הזום, הפולשת למה שמאחורי המחסומים. במובן זה, כמו המונח 'הטרוטופיה', הגידור מניח מערכת של פתיחה וסגירה, מערכת שמבודדת את המרחבים ובעת ובעונה אחת עושה אותם חדירים.⁷⁴

פרג, היוצרת, והצופים נכללים באותה קבוצה מודרת ומדירה. החלל בגלריה – הקובייה השחורה, שעל קירותיה מוקרנת העבודה – נהיה בעצמו מעין הטרוטופיה, ועל כך כבר עמד פוק, בציינו את התאטרון או הקולנוע כמרחבים כאלה. במעין מעגל טאוטולוגי, יש בעבודה זו חזרה דרך פרקטיקה מתעדת כביכול לשאלות הבסיסיות של הזיקה בין פולחן ובין וידאור־ארט. מדובר לא בפולחן מיסטי, אלא בפולחן אורבני, שטכנולוגיית הווידאור־ארט מאפשרת לחדר את צדדיו החושיים והחברתיים כאחד. שאלות אלו יעלו גם בעבודות אחרות, ובייחוד באלה אשר כופות תנאי צפייה מוגדרים כמיצב הווידאו של עפרי כנעני 'פרויקט סוטה', המקיף את הצופה על ידי מנגנון עצום של אפקטים שהבחנה בין המכל – חלל התצוגה – לתוכן המוכל, שהן ההקרנות התאטרליות, מתערבבת בו.⁷⁵

מרחב – מרחב/דימוי

לעומת 'שבת', העוסק במנהג המקום, עבודתה של עפרי כנעני (1975-) 'פרויקט סוטה' מתייחסת ל-14 שורות של מדרש תלמודי, מדרש תנחומא (ורשא) פרשת נשא סימן ו.⁷⁶ כמו שנראה בהמשך הדברים, בחירתה באותן השורות מעידה על מוקד הפרשנות שלה: מערכת היחסים שבין שתי האחיות, אחוות נשים, המניעים הגלויים והנסתרים למעשי השתיים, נאמנות, פריון, האשמה והסתרה, וקרבות.⁷⁷ בעבודתה של כנעני הצופה מוקף מארבעה צדדיו בדימויים מוקרנים. אופן עריכתם דומה לצוירים ושיחיים קיר ברנסנס המוקדם, שנוצרים בהם רצף וגם ב־זמניות של ציר הזמן וציר המקום. הצופה בעבודה משוטט בין מסכים ובין האפשרויות השונות של משמעות.

73 שם.

74 שם. אני מודה לד"ר אלי ברודרמן על הערותיו והארותיו בנידון.

75 ראו: נעם סגל, 'צופה מחפש משמעות', עֶרֶב רב: מגזין לאמנות, תרבות וחברה, 8.2.2010. <http://erev-rav.com/archives/author/noam-segal> (אוחזר ב־20.6.2010).

76 כנעני, ילידת קיבוץ כברי, נכנסה לעובי הקורה התלמודית בלימודים, בד בבד עם עשייה אמנותית בנושאים אחרים. הפרויקט מורכב מאוד מבחינה טכנית־אמנותית, הוא נעשה במשך כמה שנים, בד בבד עם פרויקטים נוספים ועם המשך לימוד והעמקה בסוגיה.

77 Offri Cnaani, *The Sota Project*, Sternthal Books, New York 2011 (Catalog)

הסיפור התלמודי – על שתי האחיות שבשל חשד של בעלה של אחת מהן כי בגדה בו היא נדרשת לעבור את טקס 'שתיית המים המרים' העלולים להרגה ומבקשת את סיועה של האחרת – חולק לכמה סצנות, כמה מהן נראות בו בזמן במסכים השונים. ברקע הצופה רואה תוואי נוף, ובכלל זה בית, כפר, חורשה, ברכת שחייה נטושה וריקה וברכת שחייה מלאה (ראו תמונה 2). הסיפור מתרחש בסביבה מוכרת לצופה הישראלי, כפי שתפאורה



תמונה 2: עפרי כנעני, תצלום מתוך 'פרויקט סוטה', מיצב וידאו (2009-2010), 22:00, חד' ערוצית (באדיבות האמנית)

תאטרלית מינימליסטית יכולה להיחשב 'רְאִית' בהזרה של הממשי. הסיפור עצמו מתרחש בבתי שתי האחיות, מבפנים ומבחוץ, במקום שהטקס נערך בו, בדרך בין בתי האחיות ובמקום מפגשן הסופי. העבודה היא מעין קולאז' קולנועי, המחבר התרחשויות שונות מתוך הסיפור התלמודי. הדמויות נעות בין הקירות השונים של ההקרנה, גודלן כגודל אדם, לעתים במרחק נגיעה מהצופה, לעתים מרחוק, ולעתים מתבוננות כמה שמתרחש במסך הסמוך. הדמויות נוכחות ופונות אל המתבונן. הצופה מסתובב בחלל בניסיון לתפוס את מרב ההתרחשות. מקהלה של ארבע נשים מלווה את העבודה לכל אורכה ומוסיפה נופך של תאטרון יווני (ראו תמונה 3).



תמונה 3: עפרי כנעני, תצלום מתוך 'פרויקט סוטה', מיצב וידאו (2009-2010), 22:00, חד-ערוצית (באדיבות האמנית)

לפני שאעסוק בפרשנותה של כנעני מן הראוי להציג את טקס הסוטה המקראי, שאליו המדרש התלמודי מתייחס. במשך הדורות היתה ההתייחסות למתואר בו כשל משל יותר מאשר תיאור של טקס שהתקיים במציאות. המשנה, בהציגה את טקס הסוטה, ערכה בו שינויים רבים, ובייחוד במעמד הציבורי של הטקס. עם זאת, חכמי המשנה העמידו סדרה של סייגים ותנאים וחובת דיני ראיות לטקס הסוטה. ישי רוזן צבי מציין שהטקס התנאי עוצב בבית המדרש והוא בעל נופך אידאולוגי. לדבריו, מדובר בפנטזיית שליטה גברית של תלמידי החכמים, הממקמת את הטקס בדיון על הסכנות הטמונות בנשים כנשים והניסיון לנטרל אותן.⁷⁸

כפרק ה בספר במדבר מתואר הטקס המקראי. לפי המתואר שם, איש אשר חושד באשתו מביאה לבית המקדש לפני הכוהן עם קרבן מנחת קנאות. בבית המקדש היא עוברת טקס שבכוחו לקבוע אם הקרבן נאפה או לאו. לבסוף, אחרי תיאור שלבי הטקס, הכוהן נותן לה להחזיק את המנחה, והוא אוחז בידו את התמהיל הקרוי 'מֵי הַמָּאֲרָרִים' (במדבר ה (ח) הכוהן משיב את האישה שאם היא חפה מאשמה שתיית המים המררים המאזנים תוביל לניקיונה; ואם לאו, יבוא עליה עונש פיזי נורא.

'וְהִיטָה אֶם-נִטְמָאָה וְתַמְעַל מַעַל בְּאִשָּׁה וּבָאוּ בָּהּ הַמֵּיִם הַמְאָרָרִים לְמֵרִים וְצִבְתָּהּ בְּטָנָה וְנִפְלָה יָרְכָה וְהִיטָה הָאִשָּׁה לְאֵלָה בְּקָרֵב עִמָּה. וְאִם-לֹא נִטְמָאָה הָאִשָּׁה וְטִהְרָה הוּא וְנִקְתָּה וְנִזְרְעָה זֶרַע' (שם, פסוקים כז-כח).

78 ישי רוזן צבי, הטקס שלא היה: מקדש, מדרש ומגדר במסכת סוטה, מאגנס, ירושלים 2008.

כאמור, כנעני בוחרת את המדרש תנחומא (ורשא) פרשת נשא סימן ו, שכך נאמר בו:

מעשה בשתי אחיות שהיו דומות זו לזו והיתה אחת נשואה בעיר אחת ואחת נשואה בעיר אחרת, בקש בעלה של אחת מהן לקנאות לה ולהשקותה מים המרים בירושלים הלכה לאותה העיר שהיתה אחותה נשואה שם, אמרה לה אחותה מה ראית לבוא לכאן, אמרה לה בעלי מבקש להשקות אותי מים המרים אמרה לה אחותה אני הולכת תחתיך ושותה, אמרה לה לכי, לבשה בגדי אחותה והלכה תחתיה ושתתה מי המרים ונמצאת טהורה וחזרה לבית אחותה, יצאת שמחה לקראתה חבקה אותה ונשקה לה בפיה, כיון שנשקו זו לזו הריחה במים המרים ומיד מתה, לקיים מה שנ' (קהלת ח) אין אדם שליט ברוח לכלוא את הרוח ואין שלטון ביום המות ואין משלחת במלחמה ולא ימלט רשע את בעליו.

האתגר שכנעני מציבה לצופים ולעצמה, כיוצרת, הוא מעבר להלכה. מדובר בהצבת הווידאורארט שמאותגרת עם אופני הדיון התלמודי באמצעים חזותיים, מרחביים ואקוסטיים אגב ניסיון להימנע מלהילכד ב'אפקט של מידיות רוחנית באמצעות תיווך עז'.⁷⁹ כך כנעני ממירה את הקריאה בתלמוד, המזמנת שיטוט בין הטקסטים, בשיטוט בין מסכים. כנעני פותחת את הטקסט ובונה מרחב הטרוטופי במודע. ההתמצאות במרחב מופרעת על ידי ההקרנה הסימולטנית, וכך נוצר חוסר התמצאות. לעומת התיאור התמציתי של דמויות הנשים במדרש, כאן הן פועלות כדמויות מורכבות, הנעות בתוך תוואי נוף (חוקתי גברי) מוכתב מראש. הנוף הנפרש לפנינו גלוי וידוע לכול. במובן מסוים הצופה, כמו האל, רואה הכול, אך הראייה אינה מספיקה לו לפסוק פסיקה ברורה וחדר-משמעות. אמר הקב"ה למנאפת באישך שחקת, אבל אני יושב ומשחק על בריותי (מדרש תנחומא, פרשת נשא, סימן ו), שנאמר 'יֹשֵׁב בְּשָׁמַיִם יִשְׁחַק ה' יִלְעָג־לְמוֹ' (תהלים ב ד).

מבחינה זו, הדיון המגדרי בעבודה זו אינו מושלך על מהות האישה או הגבר, וגם אינו עוסק בהפרכת הפנטזיות ה'גבריות' בנוגע לאופי ה'נשי', ה'מעורר חשד'. הדיון עוסק בתפקידים המגדריים שכל אחד ממלא במשחק וכיצד אפשר להתחלף בתפקידים אלה, מפסיבי לאקטיבי, ממי שמתבוננים בו למתבונן. העבודה של כנעני שונה מאוד מעבודות אחרות שהתייחסו למסכת סוטה והתמקדו בבגד הסוטה ובהכנתו כמלאכת נשים מזה או בטקסט עצמו, כמיצג של הקראה מזה.⁸⁰ השוני גם מדגים אופני פעולה שונים בתוך האמנות הפמיניסטית, מגישות מהותניות (essencial) בינריות שממוקדות בשוני בין נשים לגברים עד דיון ביחסים בין המגדרים במרחב הפרטי והציבורי מתוך שימוש מודע בכלים הטכנולוגיים שמדיום הווידאו מזמן. בעבודתה של כנעני, הנמנית עם הגישה השנייה, הפנים והחוץ, הציבורי והאישי, חדירים זה לזה. כנעני מנצלת את האמצעים החזותיים, האקוסטיים והמרחביים לערפול הצפייה הלינארית הסיפורית תוך כדי יצירת תנאים לא

Foster et. al., *Art since 1900*, p. 676 79

80 ראו את תיאורי העבודות של אנדי ארונוביץ בתוך: רוחמה וייס ודוד שפרבר, שוליים: אמנות יהודית כפריפריה ישראלית, אוניברסיטת בראיילן, רמת גן 2010, עמ' 26-27.

הייררכיים לקריאה או לצפייה. הטקס מתפרק – ומכונן מחדש לטקסים או לטקסטים פתוחים. ייצוג המרחב בעבודתה חשוב לא פחות ממרחבי הייצוג של מרחב. המרחב הוא גם דימוי וגם נוכחות חושים.

קול, תפילה, פעולה

התייחסות תאטרלית פחות, אך גם רבת-מסכים, מאפיינת את העבודות של שולי נחשון (1953-), אשר ברבות מעבודותיה עוסקת בטקסים ובפולחנים אישיים כקולקטיבים. אתייחס כאן לעבודתה 'אזכרה' (2010) אשר תהיה הראשונה משלוש היצירות העוסקות בתפילה, בתפילת נשים ובשאלת הקול, הניגון ושפת התפילה והפיוט. שולי נחשון ילידת מרוקו שהגיעה עם משפחתה לאופקים. לאופקים, לנופה ולצליליה נוכחות בעבודות וידאו נוספות. להבדיל מעבודות אחרות, שרובן מבוים, 'אזכרה' צולמה בעת תפילת האזכרה לאביה בבית הכנסת באופקים.

העבודה היא תיעוד, ערוך עריכה לא לינארית, של טקס האזכרה שנערך לאביה בבית הכנסת. העבודה מתעדת את קהל המתפללים בבית הכנסת המואר, את חצר בית הכנסת שאחותה מתפללת בו בחושך ואת השמים ממעל, עם הכוכבים הראשונים של דמדומי הערב. עזרת הנשים הקטנה של בית הכנסת היתה מלאה חפצים, ואיש לא טרח ולא דרש לפנותם כדי לאפשר את ההשתתפות של נשים בתפילה. נחשון – כאישה, אשר אינה נמנית עם 'הקהל הקדוש' – נאלצה לעמוד מחוץ לבית הכנסת, והמצלמה אפשרה לה לחדור פנימה, מבעד לחלון המסורג ולצפות בקהל הגברים המתפללים. כאמור, מחוץ לבית הכנסת, בחשכה, התפללה אחותה, היחידה מבין אחיותיה ששומרת מצוות (ראו תמונה 4). האחיות, בנות הנפטר, לא הורשו להיכנס.

בעבודתה, המרחב המטפורי והפזי פועלים יחד: המרחב המואר, הנאור, הוא לגברים בלבד. שם הם שרים, מתנועעים ומתפללים. הקולות הבוקעים יוצרים את הניב של המקום – לא רק נוסח התפילה אלא הניגון שלה. עדשת המצלמה עוברת לסירוגין בין קהל הגברים בבית הכנסת לדמותה החרישית של הבת-האחות, לבדה בחושך.

הרגשת הבדידות והניכור, הכמיהה להשתייכות, להכלה אינן נענות. הרגשת השוליות נוספת לכאב על אבדן האב. בעיני היוצרת, אשר אינה מקיימת אורח חיים דתי, זה היה מצב בלתי נסבל. הסרט צולם בפרץ של התרגשות בראותה את אחותה מודרת, זורים ממלאים את מקומה. היא העמידה מצלמה נייחת, ובאמצעות האחרת, הניידת, 'נכנסה' ו'יצאה' על ידי משחקי העדשה המקרבת והמרחיקה. המצלמה עברה את החציה, אך היה ברור שזו היתה הסגת גבול, גנבת גבול. נחשון היא 'האישה עם המצלמה' כפרפרזה לסרטו המהפכני של Dziga Vertov. זהו דימוי חוזר בקרב אמניות אשר עוסקות במגדר, בריטואל ובוידאורט. זהו דימוי של כוח, המסתמך על השימוש בכלי שהוא הגנתי והתקפי כאחד. מרחיק ומקרב; מבודד ומנכס.

במציאות המתקיימת בבית הכנסת באופקים, שמנהג המקום התגלה בזלזול הגברים בנשים, בהדרתן, שולי נחשון 'פולשת', 'אונסת' את בית הכנסת, בעוד אחותה מתפללת ונאבקת על זכויותיה ההלכתיות כמתגנבת בחושך.



תמונה 4: שולי נחשון, תצלום מתוך 'אזכרה', עבודת וידאו (2010), 6:00
(באדיבות האמנית)

עבור שולי נחשון המצלמה היא רבת־כוח, מעין תותבת, זרוע ארוכה, היא מחפשת מגע. היא נכנסת ויוצאת דרך הזום, מטשטשת, מבליטה, משתיקה את תפילת הגברים, מגבירה את קולה החרישי של האחות. כך נחשון מתגרה במשמעות של הביטוי 'קול באשה ערווה' (בבלי, ברכות כד ע"א), המחבר בין איסור השמעת קול בציבור במתחם הקודש ובין מיניותה של האישה, הנתפסת כערווה, שסכנת הפיתוי טמונה בה. השתקת הקול של האחות ברשות הרבים והרחקתה לחצר האחורית כבמקרה זה מותרות במסורת שתי אפשרויות: תפילה ב'התגנבות' או קול בכי התמרורים.⁸¹ הסכמתה של האחות לצילום ולהפקת היצירה היא בעצם דרך שלישית של אחוות אחיות.

לא הנוסטלגיה מנחה את שולי נחשון וגם לא הרצון לחולל שינוי הלכתי, שהרי לא לפי ההלכה היא חיה. הזרות תפסה את המקום של הקרבה. טכנולוגיית הצילום 'מייצרת' אשליה של שליטה. לא 'נשגב אלקטרוני' אלא מאבק חזותי על טריטוריה ושליטה. אולם המאבק מתנהל לא בשטח סטרילי, אוניברסלי, כלל־יהודי. הוא מתנהל בשטח מסומן מבחינה לשונית־צלילית, בתוך קהילת האם, היהודית המרוקאית באופקים. בתוך הסאונד, מילים ביהודית מרוקאית בוקעות משיחות צדדיות הנשמעות באקראי, לצד פיוט מסומן בניגון מסוים. כמו בעבודות אחרות, 'האתניות' מיוצגת כ־Voice Over, ועם זאת ספציפית,

81 אליאור, "נוכחות נפקדות" (לעיל הערה 59), עמ' 233.

ביוגרפית, קהילתית. כך היה הדבר גם ביצירת הוידאו 'שבילה', וכך גם בעבודות של יוצרים דוגמת רות כהן-גן ואיציק בדש, שצוין לעיל.

גם עבודותיה של דפנה שלום (1966-) עוסקות ברבדים החושיים, הרגשיים והתרבותיים שבין השמעת הקול בציבור לטקסטורת הקול, ובכלל ביחסים המורכבים שבין ראייה לשמיעה, בין המבט לקול במעמד התפילה.

בעבודה 'המבדיל' (2008, מיצב וידאו וסאונד, 9:58), שהיא אחת מחמש העבודות המרכיבות את הסדרה 'מחליף הזמנים', שיתפה דפנה שלום את אמנית הקול ויקטוריה חנה; זו שרה את ארבע הברכות בקצביות משתנה ובחילופי נוסח הכוללים גם נוסח 'נשי' – 'המבדיל בין [...]'. כידוע, על פי ההלכה והמנהג מברכים בצאת השבת על ארבע סגולות אנושיות לפי סדר עולה – מן הגשמי לרוחני, מהחושי להכרה התבונית באל. ברכה על יין (חוש הטעם), ברכה על שיח ריחני או ציפורן (חוש הריח), ברכה על 'מאורי אש' – נר (חוש הראייה) וברכה על ההבדלה עצמה, שנוסחה: 'ברוך אתה ה' אלוהינו מלך העולם המבדיל בין קודש לחול, בין אור לחושך, בין ישראל לעמים ובין יום השביעי לששת ימי המעשה. ברוך אתה ה' המבדיל בין קודש לחול'. הברכה האחרונה היא על ההבדלה עצמה, על הכושר להבדיל, כלומר על התבונה.

העבודה אינה תיאורית-תיעודית כלל. שלושה דימויים נוכחים ומתחלפים: הקולי (התפילה המושרת), החזותי (הכיסא הבוזר) והדימוי המתווך בין קול לתמונה (שפת הסימנים המתרגמת בתנועות ידיים את הקול). חוויית המעבר בין הזמנים, המובנית בנוסח ובסדר התפילה, מוצגת חזותית דרך שניים מהדימויים הנראים לסירוגין על המסך: דימוי של כיסא בוזר ושתי ידיים המתרגמות את התפילה לשפת הסימנים (ראו תמונה 5).



תמונה 5: דפנה שלום, תצלום מתוך מחליף זמנים, 'המבדיל', מיצב וידאו וסאונד (2008), 9:58 (באדיבות האמנית)

הכיסא הריק מאזכר את המונח 'מקום', מקומו של האל המסומן בהיעדר גשמיותו. הדימוי האלוהי מתעצם בבערה המעלה אסוציאטיבית את הסנה הבווער, אבל זהו כיסא כה גשמי, גופני, חפצי שהאסוציאציות המובנות מאלוהיך משתבשות. הכיסא הוא כמו הסנה, 'בְּעֵר [...] וְאֵינְנוּ אֹכְלִי' (שמות ג ב). נוכחות לא משתנה כדימוי מוביל בייצוג של האל בטקס מעבר נשאר חידתית, ואולי מצביעה על הסבל האנושי ולא על הכס האלוהי. הקול, השירה והידיים המתרגמות לשפת סימנים, כל אחד לחוד וכולם יחד, מתפקדים כנוכחויות שאינן מאפשרות את המעבר בין הגשמי לעילי. עריכת הווידאו בתמונות מתחלפות לסירוגין עם הכיסא הבווער והידיים מדגישות את השיבוש של מדרג שלבי טקס המעבר.

שפת הסימנים נבחרה כי היא מסמנת הגבלה גופנית, ובכך מסמנת את הגופניות עצמה.⁸² להבדיל מסדר הברכות – העולה מהחושי לתבוני, ובכך 'עוזב' את הגופניות, הגשמיות והארציות, דפנה שלום מציעה שיבה אל הגופניות. כשברקע קול האישה, וידי האישה ה'דוברת', אי-אפשר שלא לראות ביצירה פיוטית זו קריאת תיגר על הדרת הגוף והדרת גוף האישה מהטקס המסורתי, ובוודאי קריאה נגד איסור על השמעת קולה. הידיים הנעות על פי מילות הברכה מסיטות את תשומת הלב מתוכן הברכה (הפן של ידע טקסטואלי) אל הגוף המוסר אותה. הידיים שחומות. לצופה לא נמסר כל פרט מזהה נוסף, אפילו איננו יכולים לדעת אם היא יהודייה, ואולי יש בכך רמז לשיבוש נוסף בהבדלה ש'בין ישראל לעמים'.

טקס ההבדלה לרוב נחוה במרחב הביתי, ודפנה שלום מעבירה אותו למרחב הציבורי, ויתר על כן – למרחב האמנותי, שכל היפוכים שצינו אמורים לפתוח בו את הנוסח המסורתי ולפרש אותו מחדש, כמו בעבודות אחרות שנידונו כאן, בפרט אלו של כנעני ונחשון. כמו שרחל אליאור מציינת, זו גם 'חלוקה בין תחום התרבות לתחום הטבע'.⁸³ במובן זה, ההיפוך בין הגופני לתבוני במדרג של סדר הברכות יכול להיקרא כערעור על החלוקה הבינרית הנוקשה, המוציאה ומבחינה בין התחום החושי – הטבע ה'בלתי צפוי, נטול שיעור' – ובין 'תחום התרבות והקדושה [...] השפה, הזיכרון, האות והמספר [...] הקריאה והכתיבה, הספר והיצירה'.⁸⁴ העברת המשקל מהטקסט הנקרא או מדוקלם, כלומר 'האות והספר' (המזוהים עם גברים) לשפה לא מילולית, כלומר שפת הסימנים, קול שירת האישה והשפה החזותית מאפשרת נדבך פרשני נוסף.

שירת הקודש המבוצעת בקול אישה היא נושא המלווה את העבודות של שלום ומופיע גם בעבודה נוספת ממחזור 'מחליף הזמנים': 'תפילת ערבית' (2008), מיצב וידאו וסאונד, (4:13). מבנה היצירה פשוט: דמות אישה, שענייה מכוסות בד, ועליו טקסט התפילה, מסתובבת על הצג באיטיות תוך כדי השמעת תפילת הערבית. בעבודה זו משתתפת

82 נעמה מיישר, 'פערים ופתיחות', מארב: מגזין אמנות, תרבות, מדיה, 11.6.2006. <http://www.maarav.org.il/archive/classes/PUItem144e.html?lang=HEB&id=1139> (אוחזר ב-18.8.2011).

83 אליאור, "נוכחות נפקדות" (לעיל הערה 59), עמ' 223.

84 שם.

הזמרת דקלה דורי; היא שרה את התפילה בעברית מהולה בערבית. דפנה שלום הרפיסה שלושה פסוקי תפילה על גבי פיסת בד המכסה את עיניה של האישה השרה. הטקסט מכסה את הראייה, חוסם את שדה הראייה, להבדיל מתפקידו המסורתי (ראו תמונה 6). האישה מסתובבת, ועם תחושת הסחרור עולה במרומו מאבק הכוחות בין שליטה ובין אבדנה, בין תחום האור לממלכת הערב והלילה. הפסוקים מתגלים ונעלמים. גם דמותה של האישה מצטמצמת ונעלמת עד הופעתה מחדש בלופ.



תמונה 6: דפנה שלום, תצלום מתוך מחליף זמנים, 'תפילה ערבית', מיצב וידאו וסאונד (2008), 13: 4 (באדיבות האמנית)

קול השירה הבוקע ממעמקים מעצים את המתח בין הידיעה הפנימית ובין נוסח התפילה הכתוב והמוכתב.⁸⁵ בין הטקסט, הספר, האות, שכאמור 'מיוחסים' לקהל הגברים, ה'קדוש', ובין הידיעה האחרת, מתחום השפה הלא מילולית, המסומנת כלשון 'נשית'. אין מדובר בהנגדה בינרית פשטנית. דימוי המתפללת הנושאת את הטקסט שאינה יכולה לקרוא משום שעיניה מכוסות מאזכר את ייצוגה של אלת הצדק מזה ושל אסירים (אסירות) מזה. מכאן שלא במהות 'נשית' מולדת מדובר אלא במיצוב כפוי, המייצר זהות מובנית. לזהות זו איכויות שונות, אך אין אלה מהויות אלא הבניות. בעניין זה חשוב להזכיר את עמדתה של

85 שיר מלר-ימגוצי, תפילה: תערוכה קבוצתית, צילום, וידאו ומיצג, מוזאון וילפריד, הזורע 2010 (קטלוג) (לא צוין עמוד).

ג'ודי באטלר, פילוסופית פוסט-מודרנית, אשר דוחה את הגישות העלולות לייצר זיקות הייררכיות בין הביולוגי לתרבותי ורואה במגדר סוג של פרפורמטיביות (ביצוע), של מיצוב אופרטיבי. 'לגוף אין מעמד אונטולוגי בנפרד מהפעולות השונות המכוונות את ממשותו'.⁸⁶ בעבודותיהן של שלום ושל נחשון עולה גם שאלת הזיכרון. ההלכה והמנהג לא כחוק המקום אלא כמערכות בזמן. במקרה של שלום, כבת של חזן, לשאלת הקול יש משמעות נוספת. למתח הבין-מגדרי המאפיין את עבודותיה מתווסף ממד של התמודדות עם שפת האב, הכמיהה לקרבה ולהכרה ומציאת קול עצמאי משלה, לעומת זאת.

מבין העבודות הרבות העוסקות במשולש מגדר, ריטואל ווידאו-ארט בחרתי לסיים את הסקירה והניתוח של מקרי בוחן באמנית ישראלית צעירה ובעלת רקע דתי – תמר אטון (1982-) החיה ועובדת בניו יורק, ארצות הברית.⁸⁷ אטון ממשיכה – ובו בזמן מסיטה לכיוונים חדשים – את הדרך הארוכה שעשו יחד הפמיניזם, הריטואל והווידאו-ארט, ובכך מצביעה על התפתחויות נוספות, הפתוחות לעתיד לבוא.

גדלתי במשפחה דתית בירושלים. כשהייתי בת 14 אחתי נפטרה מסי-אף אחרי התמודדות קשה וארוכת שנים, והמשפחה שלי הפסיקה להיות אורתודוקסית, בעיקר כתגובה ומשבר תיאולוגי ביחס למוות שלה. אני, שהתחלתי אז את גיל ההתבגרות, מרדתי בהם ונשארת דתייה. כולם עדיין מחפשים את דרכם, כשחלק דתיים, חלק פחות, וחלק בכלל לא. ההגדרה הרחבה והפתוחה של מה זו יהדות באמריקה מתאימה לי בול. שאלות שהטרידו אותי וחלקים בזהות שלי שהיו בקונפליקט מתמיד בארץ נפתרו כאן מאליהם. אני מאוד מחוברת ליהדות, וכאן אני יכולה פשוט להיות – בלי להתחכך בחלקים הכואבים של הגדרות ומחשבות על שייכות כל היום. כשאמריקאים קוראים את העבודות שלי, הרבה תמות מהעולם היהודי עולות. דווקא בישראל פחות. יכול להיות שאני מרגישה חופשייה יותר להעלות אסוציאציות 'דוסיות' באמריקה.⁸⁸

על דרך השלילה היא מאשרת את הייחודיות של היצירות הנוצרות בישראל בהקשר יהודי-ישראלי. העבודה שברצוני להציג נעשתה בעודה בישראל.

ב' "תפילת עמידה", כביש ירושלים-תל אביב' (2008, וידאו, 3:09) רואים את האמנית קשורה בחבלים מטפסת על עמודי חשמל, על גשר, בפתח המנהרה על מגדל ועל עץ זית בדרך שבין ירושלים לתל אביב. היא מתנועעת או מתנדנדת כמתפללת כשהיא ניצבת במאוזן, והדבר מרגיש עוד יותר את הסטייה מתפילת העמידה הנורמטיבית, המכוונת את

86 עמליה זוי, 'צרות של מגדר: ג'ודי באטלר', בתוך: תמר אלאור, אורלי לובין, חנה נוה וניצה ינאי (עורכות), דרכים לחשיבה פמיניסטית: מבוא ללימודי מגדר, תל אביב 2007, עמ' 639.

78 אפשר לצפות בעבודתה בתוך: <http://www.tamarettun.com/> (אוחזר ב-20.5.2011).

88 תמר יוגב, 'פריחת מוחות 24: תמר אטון, ניו-יורק', ראינות עם יוצרים, ערב רב, 31.12.2010. <http://erev-rav.com/archives/9958/> (אוחזר ב-10.4.2011).



תמונה 7: תמר אטון, תצלום מתוך "תפילת עמידה", כביש ירושלים-תל אביב,
עבודת וידאו (2008), 3:09
(באדיבות האמנית)

המאמין כלפי מעלה. ברקע נשמע לחן של הרב שלמה קרליבך בביצועים של שלמה פוקס ושל קבוצה בהנחיית ברוך ברנר. הזמרה מתחילה מקול יחיד ועוברת לקולות של הקבוצה. ככל שהיצירה מתקדמת ושוב חוזר הריטואל של טיפוס והתנדנדות על חבל לקצב הלחן הדתי, כן קולו של היחיד משתנה לקולות רבים ורמים. היצירה עוברת מהיחיד לקבוצה ולקהילה, מעין הד לקריאת עידוד ללוליין היחיד שעליו מושלכות המשאלות המודחקות של הקהל. אבל לא בגיבור הרואי אנו עוסקים אלא באמנית-לוליינית, המקבלת עליה את התפקיד בהומור ובהיעדר פתוס.

אם כן, העבודה מציבה שאלות במישור האיקונוגרפי, הביוגרפי, המגדרי והרוחני-הלכתי-קהילתי. מה המניע לפעולה כה מסוכנת ומסתכנת המדמה 'לוליינית שפועלת בלי רשת ביטחון ובלי קהל'?,⁸⁹ מה מסמן כביש ירושלים-תל אביב? למה משמש המעבר בין קול היחיד לקול הקבוצה? לדברי תמר אטון: 'אני מתעסקת בתפר בין פיסול לפרפורמנס, כשהגוף ואובייקטים מחליפים תפקידים ומשנים צורה. אני רוצה למתוח, להפוך ולטלטל את הגבולות של הגוף מתוך מחשבה על תנועה כביטוי של חיים'.⁹⁰

89 מצוטט מפי האמנית בתוך: וייס ושפרבר, שוליים, עמ' 48.

90 יוגב (לעיל הערה 88).

אטון היא אישה צעירה שמסתכנת, מבצעת טיפוס אסור באתרים שאין להם זיקה למרחב מקודש, אבל מבחינתה זו פעולה פיזית-מדיטיבית, שהאבסורד מרחיק אותה מהיום-יומיות החילונית שיש בה. כביש זה – ירושלים-תל אביב – סימל עבודה, כבת לחינוך הדתי, מעבר לא רק ממקום למקום אלא בין שני עולמות. לעתים היתה עושה דרך זו בהליכה. האתרים שנבחרו היו לנקודות ציון במעבר בין העולמות ובין מצבי התודעה. בכל אתר מתבצע פולחן או מבחן שיש בו התגרות בציפיות ובחוקים של מערכת החברה ומערכת הדת. מבחן שיש בו התנגדות לתכתיבים (המסומן) מזה ואישור משועשע של תנועותיות התפילה (המסומן) מזה.

כשאני עובדת על פרויקט ספציפי יש לו קו מתאר רחב – מיקום היסטורי והקשר פוליטי, חברתי, תרבותי. חשוב לי למצוא את המקום האישי שמעורר אמפתיה, מחבר אותי ואת הצופה, ומכניס אותנו למערכת הנרטיבית הזו שאני בונה באמצעות אובייקטים ווידאו. אני בוחרת נרטיבים ומפרקת אותם עד שהם הופכים לנקודת אחיזה מופשטת כמעט, ונשארים אלמנטים של אבסורד, הרואיות פתטית, מאמץ, כאב, אופטימיות והנאה.⁹¹

תפילת העמידה המסורתית מוצגת בתחילת היצירה באמצעות דימוי הטיפוס על עמוד חשמל על רקע שומם. נדמה שיש כאן ייצוג של התפילה כשל היחיד (יחידה), מעשה הדורש ריכוז מרבי של גוף ונפש על רקע הסכנה האורבת. במקרה זה, זהו מעשה של אמונה שביסודו הפרת איסור (של חוקים אזרחיים והלכתיים כאחד). במובן זה, בהקשר מפתיע המצביע על אמביוולנטיות מובנית, היצירה עוסקת בשאלת 'מצווה הבאה בעברה' (רמב"ם, פירוש המשניות, מסכת סוכה ג א).

אטון מתיקה את השאלה האתית למישור האסתטי האמנותי. בשדה האמנות היא מעלה אותה בחריפות, אם כי במעטפת משעשעת ואמפתית. הגבולות בין אסור למותר, בין מי שמורשה לעשות ובין מי שלוקחת את הזכות לפעול, מרמזים גם לערעור על מוסכמות מגדריות באוהלה של ההלכה. כמו בעבודות אחרות, שאלת הגבולות בין התחומים עולה גם על דרך הפרת האיסורים וטשטושם של ההבדלים בין אתר של קודש לזה של חולין. בסיומה של היצירה רוכב אופניים שנקלע לאירוע חוצה את המסגרת (Frame), ונוכחותו הסתמית מסמנת את הקצה היום-יומי של היצירה.

סיכום

העבודות השונות שהוצגו כאן מייצגות עמדות שונות בצלעות המשולש מגדר, ריטואל ווידאו-ארט. הן מגלמות אפשרות רלוונטית עבור נשים אמניות שזהותן התרבותית

מעסיקה אותן, בייחוד בהקשר של הדת היהודית והתרבות הישראלית והיחסים המורכבים שביניהן.

מדיום הווידאו־ארט – הלימינלי בין־תחומי בעיקרו ורפלקטיבי־נרקיסיסטי, המחזיר מיד את בבואותינו לעיני רבים – משמש היטב את העיסוק בגבולות ובהגבלות, בשאלות של גוף וייצוגו הישיר. וידאו־ארט מאפשר ליוצרות המצוידות במצלמה לחזור בעדשות הזום אל מתחמים שהן הודרו מהם בשל היותן נשים או חילוניות. השימוש הביקורתי, המודע ואף האמביוולנטי של האמניות באיכויותיו של המדיום מזמן מרחב דימויי ופואטי, רחב מנעד ומסועף אסוציאציות ומשמעויות.

נדמה שלמאפיין הבולט של וידאו־ארט, השילוב של דימוי וקול, היה תפקיד מפתח ביחסים בין וידאו, ריטואל ומגדר ככלל, ובעבודות שנידונו כאן בפרט. להבדיל מהפסוק שהוא תשתית ריטואלית ואמונית ביהדות 'וַיְדַבֵּר ה' אֲלֵיכֶם מֵתוֹךְ הָאֵשׁ קוֹל דְּבָרִים אֲתֶם שֹׁמְעִים וְתִמְוֶנָה אֵינְכֶם רְאִים זוֹלָתִי קוֹל' (דברים ד יב), וידאו־ארט הוא קול ותמונה, הוא קולות הרבים וקול היחיד, קול האישה וקולותיה השונים בבית, במרחב הציבורי, במרחב הקדוש ובמרחב החולין. הווידאו־ארט, כ'ראיית קולות' ותמונת קול, פתח שאלות מגדריות הלכתיות בנוגע לקול האישה ולמשמעות האקוסטית והמטפורית של הקול כעמדה.

בעבודות אלה מתברר כי למרחב היהודי־ישראלי יש מאפיינים חוזרים וטורדי מנוחה עבור היוצרות. במובלע, ההלכה והמנהג משמשים תשתית תרבותית או מגדרית, ונוכחותם במרחב הציבורי היא מוטיב מוביל ביצירות: היחסים בין פנים לחוץ, בין תחום השבת לשאר, בין המקום והזמן, שקולה של האישה מותר בהם, ובין אלו המדירים אותה. עם זאת, נוכחנו שאסטרטגיות אמנותיות שונות מאוד ננקטו בידי היוצרות, אשר שיקפו תפיסות משתנות גם בתוך הגל השני ב'מפנה היודאיקה' בישראל. לא רק שוני בין יצירות אלא אולי רמז למעברים בין־דוריים בין האמניות כשולי נחשון ודפנה שלום, המתמודדות בזיכרון ההלכה והמנהג ואמניות כעפרי כנעני ותמר אטון הפועלות במעין זמן הווה בדוי.

להוציא את עבודתה של כנעני, אין בעבודות עיסוק ישיר בהלכה, וגם בעבודתה יש אקטואליזציה ישראלית ברורה. השאלה הבולטת שכולן מתמודדות עמה היא בתפקידים המגדריים וביחסי הכוח שבין המינים החורגים מן ההלכה ומן המנהג, אף שהם מובנים על פיהם. חוסר הדיקטיות של העבודות במובן של הטפה ותוכחה מאפשר לצופה להיכנס כמו בטקסט התלמודי ו'לפתוח' חלונות ופרשנויות. נדמה כי הסכנות שבוריס גרויס הזהיר מפניהן נמנעו, ולא רק בעקבות מקור הדימויים המבויים מזה והמתועד מזה אלא בגלל היחסים בין יוצר ליצירה ולצופה. יחסים שכווננו כתנאי ייצור והצגה של העבודות, כעבודת וידאו, מיצבי וידאו ומיצבי קול. השימוש בעריכת סאונד מתוך רגישות לקולות אקראיים, לשפות שונות במרחב הציבורי בישראל, פתח את הדיון לעבר מגדר וקבוצות אתניות. יתר על כן, אסטרטגיות העריכה יצרו לרוב נרטיבים לא סגורים. זהו המהלך שהצופה אינו מקבל מסר אחד ברור ודיקטי אלא נדרש לאקטיביות כמו היוצרות עצמן, כדי לייצר את פרשנויותיו. אפשר שזהו מהלך מעין מדרשי־הלכתי באמנות. מכאן שגם הוא, כמו המשולש מגדר, ריטואל ווידאו־ארט, כבר נמצא מעבר להלכה.