

אלוהי הפרטים הקטנים

תמי כץ-פרימן

יש תערוכות שאין צורך להכביר בהן מילים, הצפייה בהן חווייתית ובלתי מתווכת. *אובדן פרט* היא תערוכה כזאת. הגודש הצבעוני, העמלנות, הצפיפות והשפע החושני המאפיינים את העבודות המוצגות בה ממגנטים את עין הצופה באפקטים של יופי מרהיב וססגוני. האמניות המשתתפות בתערוכה מביאות אל מרכז הבמה את מה שנדחק בעבר לשוליים הנחותים של מחוזות הקיטש והדקורציה והשתייך באופן מובהק לעולמן של נשים. מתוך תחושת העצמה, התענגות והתרסה הן מרוממות את מה שנחשב בעבר ל"פשע אסתטי" ומעניקות לו משמעות ותוכן חדשים.

בפרפרזה אירונית על התרסתה של האמנית האמריקאית ברברה קרוגר "אנחנו מקשטות לכם את החיים", פורשות אמניות אלה את עצם מעשה העיטור והקישוט, את העמלנות ואת מלאכות היד האובססיביות כפרקטיקה ראשית ביצירתן ומציגות לראווה יופי חסר בושה או התנצלות, יופי פתייני, עתיר עמל, שלא אחת טומן בחובו ביקורת נשכנית.

בשנים האחרונות, לאחר היעדרות ארוכה, חזר המושג "יופי" למרכז השיח התיאורטי של האמנות העכשווית. ב-1999 הוצגו בארצות הברית שתי תערוכות מפתח בעניין זה: האחת במוזיאון הירשהורן בווינגטון, *בעניין היופי: מבט על סוף המאה העשרים*, והשנייה, במוזיאון של אוניברסיטת טמפה בדרום פלורידה, תחת הכותרת *טרקלין-על: שובו של המרחב החברתי מוגש עם קוקטייל*.¹ את התערוכה השנייה אצר דייב היקי, אחד התיאורטיקנים הבולטים בעולם האמנות האמריקאי, שבמאמריו ובספריו סלל את דרכו של ה"יופי" חזרה אל מרכז הבמה.²

אובדן פרט מפעילה אף היא את החווייה החושית המענגת ומעלה מחדש מושגים הקשורים ביופי שהודרו מתוך השיח המודרניסטי בכלל ומתוך שיח האמנות המקומי-ישראלי בפרט.³ הכינוי "דקורטיבי" (לצד "קיטש" ו"אילוסטרטיבי") היה במשך שנים רבות אחד הגינויים השגורים בספר החוקים הבלתי כתובים של המודרניזם הישראלי. עד לא מכבר נחשב גם שם התואר "יפה" לשם גנאי בקוד האתי המקומי שצייד בדוקציה, חסכנות, רזון, סגפנות, דלות ותמצות. *אובדן פרט* מעלה מחדש על סדר היום את הדיבור על אודות היפה, הדקורטיבי, האורנמנטלי והאובססיבי וחוגגת את שמחת השחרור מהתוויות הגנאי של שמות תואר אלה.

המקורות ההיסטוריים של *אובדן פרט* מעוגנים בגל הפמיניסטי של שנות השבעים המוקדמות, באמנות רדיקלית של נשים שעסקו בשיקומה של תרבות עשייה נשית מסורתית מתוך שאיפה לזקק דימויי ליבה ולנסח את מה שמקובל לכנות "מהותנות" נשית. אמניות כמו הרמוני האמונד, פייס ווולדינג, ג'ודי שיקגו ומרים שפירו החלו לבטא כישורים שנחשבו

עד אז לנחותים בעיני עולם האמנות הגברי בהיותם "נשיים מדי". יצירתה הנודעת של ג'ודי שיקגו *טעודת הערב* (1973) – מחווה ל-39 נשים יוצרות שנכנסו להיסטוריה – היא דוגמה מופתית לביטוי המהותנות הנשית. שולחן האוכל הגרנדיזוי שיצרה שיקגו כינס אליו דימויים הקשורים בהזנה, פוריות ומיניות, תוך שימוש במלאכות יד כמו קדרות, גובלן, תחרה ורקמה, ודגש על צבעים רכים וצורות פתוחות, עגולות וזורמות. על השאלות אם יש תכונה שהיא ליבת הנשיות, אם יש דימויים נשיים ספציפיים, טכניקות או חומרים נשיים מובהקים ניטש עד היום ויכוח בשדה המחקר הפמיניסטי. מה שברור הוא שהשימוש בחומרים ובמלאכות הללו בשנות השבעים היה כשלעצמו אקט פוליטי בעל משמעות.⁴

מאוחר יותר, בשנות השמונים והתשעים, עם חלחולן של התאוריות הפמיניסטיות והשפעתן על הזרם המרכזי של התרבות, החלו גם אמנים גברים ובהם מייק קלי, לוקס סאמראס ואוליבר הרינג לסרוג, לתפור ולרקום. אמניות כמו אן המילטון ואנט מסאז'ה שיכללו את המבע הנשי והלכו צעד נוסף בכיוון של עמלנות ופרטנות, תוך שימוש בחומרים המשויכים לטריטוריות נשיות מובהקות. ואולם האמנית הבולטת ביותר בהקשר זה היא האמריקאית הצעירה ליזה לו, שהציבה רף חדש למה שנקרא עבודת כפיים עמלנית, כשיצרה את *המטבח* (1991-1995), שבו כיסתה מטבח אמריקאי סטנדרטי בגודל טבעי בחרוזים זעירים, מן המסד עד הטפחות. עם תחילת שנות האלפיים התאזרחו מגמות אלה בלב המסד האמנותי, ובביינאלה האחרונה בוונציה (2003) ניתן היה לראות מינון שיא של דקורטיביות ואובססיה בעבודותיהם של האמן הבריטי כריס אופילי, הברזילאית ביאטריס מילהאזס, והדני אולאפור אליאסון.

האמניות המשתתפות באובזקורפט משקפות, לפיכך, מגמות פוסט-פמיניסטיות רווחות בעולם האמנות הבינלאומי העכשווי: הן מצליחות להפריך מוסכמות מקומות הנוגעות לעבודה ולמגדר, ועושות זאת ברוח רעננה המשלבת רדיקליזם פוליטי, הנאה חושנית וביטוי רגשי. אצל כל אחת מהן עומד במרכז היצירה התהליך העמלני, הסיזיפי, והמוצר הסופי הוא עדות לאלפי השעות שהושקעו בו. תהליך העשייה המשותף לכל אחת מהאמניות מתאפיין בפעולות מונוטוניות חוזרות ובעבודה עיקשת של חיתוך, צירוף, הכפלה, ניקוב, הדבקה, כיסוי ומילוי שטחים באובססיביות המוכרת מתולדות האמנות כתופעת "אימת החלל הריק" (*horror vacui*): יעל יודקוביק מנקבת חימר באצבעותיה; טל מצליח ממלאת שטחים בקווקווי צבע ובמשפטים דמויי מנטרה; דינה שנהב, מירב סודאי ושולה קובו תופרות ומדביקות פאייטים וחרוזים; איה בן רון, מיטל כץ-מינרבו והילה בן ארי גזרות ומדביקות נייר וטפט; טל אמיתי, נעמי סימן טוב ודינה שצ'ופק יוצרות הדמיה של מלאכת יד בציוור (רקמה ופאזל); אליס קלינגמן ומיכל שמיר מכסות שטחים בחומרים שונים (צעצועי פלסטיק וסוכריות ג'לי); ומירי צ'ייס וורה קורמן מבצעות אלפי פעולות של חיתוך והדבקה וירטואליים במחשב.

אובזקורפט משקפת את האופן הטבעי שבו נטמעו מלאכות היד בתוך השפה האמנותית הקנונית אחרי שהפכו מחומרי פולקלור ואמנות שימושית, מטכניקות שהשתייכו לאמנות של

“אאוטסיידרים” או היו בבחינת תחביב בורגני של שעות הפנאי, לאמצעי ביטוי תקיניים ומוערכים בפרקטיקה האמנותית העכשווית. התערוכה מדגימה את תוצאותיה של הדרך הארוכה שעברה האמנות הפמיניסטית מאז האקטיביזם הפוליטי, שהניע נשים אמניות לבחור בטכניקות אובססיביות-דקורטיביות ככלי לשחרור מההגמוניה של האמנות הגברית, השכלתנית והרוחנית ועד הבחירה המחודשת בפרקטיקות דומות, שלושים שנה אחרי, אלא שהפעם, בנינוחות ובקריצה, ללא בריקדות ודגלי מלחמה.

בישראל, לשימוש במלאכות היד משמעויות נוספות, הקשורות לחינוך הציוני בשנות החמישים והשישים ולחלוקת העבודה המגדרית שהקצתה לנשים את ניהול ענייני הבית והדירה אותן מן החיים הציבוריים. שיעורי “מלאכה בנות” שהיו נהוגים בבתי הספר היסודיים נועדו להכין אותנו לחיים, מצוידות בידע הנשי הנדרש כדי להיות רעיות טובות המיטיבות להחזיק חוט ומחט ולהטליא גרביים. הקניית המיומנויות של מלאכות היד טופחה גם כסוג של תחביב שיאפשר לנשים להעסיק את עצמן בשעות הפנאי כדי שיוכלו להמשיך לקשט בשקט את עולמם של הגברים. ואולם, מעבר לסוגיות הפמיניסטיות, יש לומר ששאלות הנוגעות לאסתטיקה וליופי מעולם לא עמדו במרכז ההוויה של החברה הישראלית ש“דלות החומר” דבקה בה כסימפטום. שרידים של אורח חיים סוציאליסטי עדיין ניכרים בקוד תרבותי-אתי המעדיף פשטות, צניעות ועוני חזותי על פאר המדיף ריח של בורגנות. שתי אמניות יוצאות קיבוץ, הילה בן ארי ושולה קובו, העידו על חסך גדול באסתטיקה, שהיה חלק מהצמצום והסגפנות שבהם דגלה החברה הקיבוצית, והתוודו על רצונן העז לפצות את עצמן בעיסוק אובססיבי ביופי ובקישוטיות. מתברר שלמרות שטטוש ההבדלים הפוסט-מודרני בין תרבות גבוהה לנמוכה ולמרות ש“הגבוה” נזקק ל“נמוך” כבר יותר משני עשורים, עדיין ברור לכל מי מושל בכיפה. בניגוד לאמנות גבוהה העוסקת בעניינים שברומו של עולם, מלאכות היד עדיין משויכות לקול ה“אותנטי”, ה“עממי” וה“אקזוטי” – לעולם הביתי, השימושי, היומיומי.⁵

האפיון הבולט ביותר של מלאכות היד הדקורטיביות קשור במושג “אובססיה”. בגלל העשייה התובענית, ההתמקדות בפרטים והחזרתיות הכפייתית נהוג לומר על עבודות מהסוג המוצג בתערוכה שהן “אובססיביות”. “אובססיה” מוגדרת במילון כ“דיבוק” או כ“סירדון” ובמונחים פסיכיאטריים קליניים כצורה של נִירוזה שמאפיינה העיקרי הוא היצמדות למחשבה טורדנית, דחף או דימוי בלתי-מרפה, הכופה את עצמו על תודעתו של הדבק בו. זהו מעגל סגור: פעולות אובססיביות (כפייתיות) נועדו להפחית את החרדה שנגרמת כתוצאה מהאובססיה והן מבטאות מאמץ נואש להשיג ולו מראית עין של שליטה בעולם בלתי נשלט.⁶

הגדרה קלינית זו מקשרת בין ביטויים אובססיביים ליצירתם של האמנים האאוטסיידרים – אמנים פסיכויים השרויים במצב מנטלי המפעיל את דמיונם היצירתי בצורה יוצאת דופן. ב“מלון אוטופיה-דיסטופיה” – הגיליון המיוחד של *סטודיו* (89: 1998) בעריכת מאיר אגסי – הוגדר עולמם של האאוטסיידרים כ“עולם הנחוה ונראה כאילו מבעד לזכוכית אוטיסטית, יקום מסובך, דחוס, מפותל וכה אינטנסיבי, שהוא יוצר מיד אצל הצופה הבא

איתו במגע תחושת אי נוחות, איבוד חטוף של שיווי משקל. מבוכים נרטיביים וצורניים מכוונים את העין לאיזו מלכודת מסובכת של שיטפון דימויי המציף את הנייר במזיגה מסוכסכת של חלום ומציאות".⁷

הדחיסות, הגודש, הבהילות, הכפייתיות וחוסר הנחת מאפיינים גם את העבודות המוצגות באובזקופט, אם כי, יש לומר כמובן, שאף אחת מהאמניות כאן אינה אאוטסיידרית באמת. הדמיון הוא במישור החזותי בלבד והוא נמצא בעיקר בחיבה לפרטים הקטנים. התאורטיקנית הפמיניסטית נעמי שור כותבת על היחס השלילי של החברה לפרטים הקטנים שנחשבים לסוג של עודפות, כביטוי דקדנטי וטרחני, ובמילים אחרות, ל"עניין של נשים".⁸ ואכן, חלק מהותי מהמחאה הנשית הופנה כנגד השפה הטיפולית שתייגה אותן כחסרות היגיון, היסטוריות, אובססיביות ועסוקות בטפל. גם באמנות באה לידי ביטוי ההשקפה (הגברית), שלפיה נתפסה הנטייה לפרטים הקטנים כהיפוך של האידיאלי, הנשגב או הקלאסי, המאיים לחתור תחת הסדר ההיררכי הפנימי של יצירת האמנות ולטשטש את היחס בין מרכז לשוליים, בין טפל לעיקר, בין חזית לרקע.⁹ באובזקופט, לפיכך, מקבלת תופעה זו משמעות מתריסה. האמניות כמו שואלות באילו פרטים ראוי לעסוק ומבקשות להפוך על פיה את ההיררכיה של מה חשוב באמת. אותם פרטים שהתרבות טרחה להסדיר, למיין, לנקות ולהסתיר בהיותם טפלים, טמאים ולא ראויים מקבלים כאן את מלוא תשומת הלב ומטופלים בביקורת, באהבה ובהומור.

"המיוחד באובססיה הוא, שאיכותה הכפייתית עשויה להאפיל על עצם תכניה, ולהפוך באמצעות חזרה אינסופית לתוכן כשלעצמו".¹⁰ ואכן, למראית עין, החזרתיות הכפייתית המאפיינת את מרבית העבודות בתערוכה מאפילה על תוכני העבודות. יתר על כן, יש משהו אוטיסטי לכאורה, מנותק מן העולם, בסוג זה של אובססיה עמלנית. ואולם, בדיוק כאן טמון סוד כוחן של העבודות: הצבעוניות העשירה, ההרמוניה של צירופי הפרטים הקטנים ועצם העיסוק בפירוורים וברסיסים הם הקרס שעליו תלוי הפיתיון – הן משכרות את הצופה בתחושות עונג והתפעמות ורק אז מפתיעות בתוכניהן. אף אחת מהיצירות המוצגות כאן לא נשארת ברמת הקישוט: התגובה למציאות, האי-נחת, החתרנות והעוקצנות מבעבעות מתחת למעטה היופי ומתגלות רק במבט שני. יחסי אישה-טבע, אוכל, מיניות, פוליטיקה, אקולוגיה, פסיכולוגיה, תפקודי מגדר, גוף, פורנוגרפיה ואפילו הסכסוך הפוליטי שלנו מוסווים היטב בתוך המארגים העשירים. יופיין של העבודות והאורנמנטיקה שלהן מצעפים את תודעת הצופה במסך של עונג, מנטרלים התנגדות ואז – בדיוק ברגע הבלתי צפוי – הן נושכות.

הערות

- 1
Viso, O. M., Benezra, N., (eds.), *Regarding Beauty: A View of the Late Twentieth Century*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution (Washington DC: Hatje Cantz Publishers, 1999); Hickey, D. *Ultralounge: The Return of Social Space with Cocktails* (Tampa: The University of South Florida, 1999)
בתערוכה זו הציג היקי את העבודות על קירות שחורים בחלל חשוך. התקרה והרצפה נוטרלו כליל ורק העבודות זהרו מהקירות באור יקר. העמדת העבודות בתערוכה *אובלוקרפט* נעשתה בהשראת תערוכתו זו של היקי.
- 2
אסופת מאמריו החשובה ביותר בעניין זה כונסה תחת הכותרת:
Hickey, D., *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty* (Los Angeles: Art Issues Press, 1993)
- 3
מבחינה זו *אובלוקרפט* היא המשך ישיר לתערוכות קודמות שאצרתי כמו *אנטיפאטות* במוזיאון ישראל (1993) *תטאטקס* במשכן לאמנות בעין חרוד (1994), שעסקו בשוליים הלא-קנוניים של האמנות הישראלית.
- 4
בימים אלה ממש מוקדש גיליון אוקטובר של כתב העת *ארטפורום* (2003) לשאלה אם עדיין יש, כיום, שלוש שנה אחרי הרדיקליזם של שנות השבעים, משמעות למושג "אמנות פמיניסטית".
לדיון מעמיק בסוגיית המהותנות והשימוש במלאכות יד ר' גם:
Rozsika Parker and Griselda Pollock, "Crafty Women and the Hierarchy of the Arts," in *Old Mistress: Women, Art and Ideology* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981)
- 5
תערוכת הדגל שסימנה וסיכמה את הדיאלוג בין "גבוה" ל"נמוך" כפי שהוא בא לידי ביטוי באמנות המודרנית הוצגה במוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק ב-1990 (אוצרים: קירק וארננדו ואדם גופניק). בארץ הוצגה במוזיאון תל אביב ב-2001 התערוכה "הגובה של העממי" שעסקה בתכנים דומים (אוצרת: אלן גינתון).
Varnedoe, K., & Gopnik, A., *High & Low: Modern Art and Popular Culture* (New York: Museum of Modern Art, 1990)
ואולם התערוכה הקרובה ביותר ברוחה ל*אובלוקרפט* היתה *A Labor of Love* שהוצגה במוזיאון החדש לאמנות עכשווית בניו יורק ב-1996 (אוצרת: מארשה טאקר). תערוכה זו התמקדה באימוצן של מלאכות היד העמלניות והעממיות אל חיק האמנות העכשווית. ר'
Marcia Tucker, *A Labor of Love* (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1996)
- 6
המאמר הראשון שבו התייחס פרויד להפרעות אובססיביות נכתב ב-1907. ר' זיגמונד פרויד, "פעולות כפייתיות וטקסים דתיים", כפי שתורגם לאחרונה לעברית ב*אבל ומלנכוליה* (תל אביב: רסלינג 2002) עמ' 29-41. ההגדרה המופיעה כאן מבוססת על *מילון פונטנה למחשבה מודרנית* (תל אביב: עם עובד, 1992), עמ' 4. להגדרה קלינית מתחום הפסיכותרפיה ר' גם:
Harold I. Kaplan & Benjamin J. Sadock, *Synopsis of Psychiatry: Behavioral Sciences, Clinical Psychiatry* (Baltimore: Williams & Wilkins, 1998), Chapter 18.5: Anxiety Disorders, pp.326-327
- 7
מאיר אגסי, "מלון אוטופיה-דיסטופיה", *טטודיו* 89, ינואר 1998, עמ' 6
- 8
Naomi Schor, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine* (New York and London: Routledge, 1989), pp. 4, 15.
- 9
Marcia Tucker, *A Labor of Love*, (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1996)
p. 37.
- 10
אמיר אור, מאמר מערכת על אובססיה, *הליקון*, *סדרה אנתולוגית לשירה עכשווית וקלאסית* 22 – ענפים, ר' גרסה אלקטרונית באתר:
<http://www.snunit.k12.il/sachlav/db/helicon/upload/.num22/content.html>

גוף—ביזוי—הפרשות—קישוט

העיטורים שעל הקיר האדום (*שפיכה ממוכנת*) של הילה בן ארי נראים מרחוק כמו קישוטים חינוניים לסוכה. מקרוב, מתגלה דגם של גדר או סבכה, שהיא גם מגננה וגם חיץ: מאות דמויות משוכפלות של נשים נטולות זהות הגזרות מטפט, מסודרות בשורות צפופות ואחידות כשהן מחוברות זו לזו בצמותיהן הבלונדיניות, בחלב הניתז מפטמותיהן ובדם הניגר מערוותן. איברי המין וההפרשות עשויים צבע פלסטי תלת-ממדי המשמש לעיטור בגדים. החוטים שנמתחים מן הערוות נלכדים בקרסים אדומים דוקרניים הבולטים מן המשטח החלק. שורות שורות של נערות אלמוניות רוקדות/צלובות/עקודות אל הקיר ומתזות את נוזלי גופן לכל עבר. גבולות הגוף נפרצים, החוץ והפנים, הנקי והמלוכלך מתערבלים, והדגם העיטורי התמים לכאורה הופך למטאפורה דוקרת על סבך קשרי הזיקה שבין הזנה, רבייה, פריון, עקריות, זהות ומיניות.

גם בחלל דמוי בית הבובות הרומנטי שבנתה **מירי צייס** משוכפל דימוי האישה האנונימית – אישה חסרת פנים הנבלעת בגודש העיטורים הסובבים אותה. מקור הדימוי בדיוקן דוגמנית שעובד במחשב לדגם המופיע שוב ושוב על גבי הטפטים, המיטה וארגז המצעים התואם. העיבוד הדיגיטלי – השטחת הדימויים, הכפלתם זה בזה ושיבוטם האינסופי למארגים דמויי פרחים וכוכבים – הופכים את האישה לפרח קיר, לטפט, לרהיט, לאורנמנטיקה חלולה. זהו ייצוג של נשיות סבילה נטולת מיניות, מתוקה ומענגת עין, הלכודה במעגל קסמים. אמנם ה"יופי" הוא הכוכב הראשי ביצירה של צייס, יופי זוהר, מפתה ומפואר, אך מהר מאוד הוא מתגלה כחלול, חנוט וסדרתי. צייס מעצימה כאן את כוחו הפתייני של הקיטש לפזר מסך עשן ולהרחיק את המתבונן מהמציאות. עיסוקה בהשטחת היופי הנשי, בשכפול ובעיטור מעלה שאלות על האופן שבו הוצגו נשים על ידי גברים במשך מאות שנים כקישוט לקיר, כתכולת כספת, כמקור לעונג הבעלות וכעילה לנחת אסתטית.

קישוט—פריון—רבייה—בשר

מראית עין תמימה ומתקתקה מאפיינת גם את סדרת *אלבע העונות של איה בן רון*, אלא שכאן ההקשר מצמרר ומסויט עוד יותר. מבעד למעטה האשכולות האורנמנטליים והמערכים הסימטריים הזוהרים בצבעוניות מרהיבה מתגלים דימויים מטרידים הקשורים להיבטיו הבזויים של הגוף האנושי. הדימויים מבוססים על סדרת איורים לספרות רפואית מן המאה ה-17, *ארבע העונות של האנושות* (1680), שהדגימה טיפול קליני בגוף – הריון ולידה, מחלות, וירוסים, מוטציות והתערבויות כירורגיות פולשניות. בטכניקה המשלבת מלאכת יד ועיבוד דיגיטלי מבצעת בן רון שכפול של דימויי גוף, איחוי איברים ומעין שיבוטים סדרתיים, שבמהלכם מאבדים הדימויים את הקשרם הראשוני והופכים למעין מארגים קליידוסקופיים עתירי צורות וצבעים. דימויי המיניות, ההריון והלידה בסדרה זו מטשטשים את הבדלי המגדר ומעלים שאלות הנוגעות לטכנולוגיות רבייה המנקות את תהליך הפריון מן הבשר והדם הנשי. הקומפוזיציות הדקורטיביות מתגלות כאן, לפיכך, כטקטיקה של הסוואה יעילה לעיסוק אובססיבי וחקרני בהיבט הקליני-רפואי של הגוף האנושי בעידן שאחרי מיפוי הגנום.

בשר—גוף—ילדות—אוכל

עיסוק בגוף קיים גם אצל **מיכל שמיר**, אלא שאצלה מיוצג הגוף כבשר חיה (שור) בגודל טבעי, תלוי על אנקול אטליזים, בדומה לציור *השול* המפורסם של רמברנדט. סוכריות גומי בשלל צבעי הקשת – נחשים, חלזונות, עכבישים, תולעים, שיניים וביצי עין – הם כציפוי העור המכסה על הבשר. במלאכת מחשבת עדינה, הנראית כשיבוץ אבני חן, מסווה שמיר את הדימוי המפלצתי של בשר החיה המדמם. הזיקה בין בשר, גוף, קישוט ופיתוי באמצעות ממתקים העסיקה אותה גם בעבודות אחרות: היא כתבה על קירות בסוכריות מחרוזת, פיסלה אובייקטים דמויי גוף באמצעות צמר-גפן מתוק, גיהצה אשכולות של סוכריות מעוכות שנראו כמו פצעים פתוחים ויצרה וילון ממתקים נוסח עמי ותמי. העיסוק בבשר ובבעלי חיים ניזון בספרות הפמיניסטית כחלק מהעיסוק בגוף וכאחד מביטויי המחאה של נשים כנגד המשוואה המקוממת אשה=טבע/ גבר=תרבות. פסל הבשר המתוק המוצג כאן הוא כעין גרסת *לאניטט* של המאה ה-21, אלא שבניגוד לציורי *הטבע דומם* מהמאה ה-17, שבהם הוצגה תפלות חיי הבשר והתכלותם באמצעות הפרי הבשל, כאן הריקבון והרעל אינם נרמזים אלא זוחלים חופשי בתוך אשכול בשר המגדניות.

אוכל—הזנה—מיניות—פאלוס

בעבודתה של **טל מצליח**, *לא טעים*, באות לידי ביטוי שתי אובססיות של החיים המודרניים: סקס ואוכל. דימויי אוכל (הפעם סטייקים בצלחת) מתערבלים עם דימויים מיניים ועם משפטים מתריסים החוזרים כעין מנטרה. הדימוי המרכזי הוא איבר מין מונומנטלי המתיז את סילוני נוזליו אל תוך פה פעור. בכתב ידה המיוחד, המאופיין בהנחות מכחול צפופות וקצובות, דוחסת האמנית את הדימויים המטרידים שלה אל הבד וחושפת רצף אסוציאטיבי מצטבר של חרדה, כעס, תיעוב ופנטסיה. הטקסטים (פרוסת זין/לא טעים/טל אוכלת), הכתובים אף הם במכחול דק, יוצרים סבך אוטומטי שמשתרג בין הדימויים ומגדיר חלק מהצורות. מרקם הציור, על חריציו המפוספסים ומשטחיו המרובדים, נבנה במשמעת עשייה עמלנית טוטאלית, שכמו מנתבת את האנרגיות והמחשבות הזורמות תוך כדי פעולת הציור לערוצי ביטוי אורנמנטליים שחוקיותם כמו צרובה במעמקי הנפש.

פאלוסים—נופים—ילדות

איברי מין זכריים מככבים גם במיצב הרצפה *27-איכל* של **יעל יודקוביק**. מקבץ צפוף של מבנים פאליים זקורים כמגדלים, במרקמים ובגבהים שונים, מוכפל על ידי מראה עגולה המשמשת להם כבסיס. הרושם הכללי הוא של מעין נוף קרחוני פנטסטי, מעין יבשת, אי או שלולית שמזדקרים ממנו גופים בדיוניים. האובייקטים עשויים חומר שרוף טבול בסיד וצבועים בגוון ירקרק חולני. בעבודת יד עמלנית וסבלנית ניקבה יודקוביק באצבעותיה כבשיפודים את גושי החומר הבשרניים. הניקור, החירור והניקוב נעשו בקצב מונוטוני מחזורי עד ליצירת פני שטח דחוסים ואינטנסיביים. האסטרטגיה שבה היא בחרה – לייצר את הפאלוס מנוקב ומחורר ככברה, ובכך לבטל את מרכזיותו ואת שלמותו (ואולי אף להפכו לנקבי) – מפרשת מחדש את פרויד ולאקאן ומנסחת מיניות אחרת, אנדרוגינית,

הנמצאת מחוץ לפילוח הנורמטיבי של ההבדל המיני. נראה כי אפילו לדימוי הכוחני ביותר, למסמן האולטימטיבי, יש חור (הרבה חורים). החסר מקנן גם בו.

סוג אחר של נוף דקורטיבי מציגה כאן **טל אמיתי**: ציור ריאליסטי המתאר את הפנורמה של מפרץ חיפה כפי שהיא נשקפת מחלון הגלריה. אלא שהחלון נאטם לצורך התערוכה, וציור הנוף הוא בעצם תצריף, פאזל עתיר חלקים (6,588!) שאי אפשר לשחק בו. בדומה לעבודות קודמות שלה, גם כאן יצרה אמיתי מראית-עין מתעתעת של דבר מה ממשי (משחק הפאזל) המתגלה כחיקוי מושלם, מושקע ומוקפד, אך חסר כל תכלית. בדומה לדימויי החלון/תמונה הטאטולוגיים של הצייר הסוריאליסטי מאגריט, גם כאן מתפרק היחס התקני שבין הייצוג לבין האובייקט המיוצג, בין הדימוי למציאות, בין תרבות לטבע. הציור הופך לחלון המשקף את מה שמוסתר מאחוריו ובה בעת מתחזה למשחק ילדים. בעשייה עמלנית, מדיטטיבית, שנמשכה חודשים רבים, פירקה האמנית בסטודיו שלה את הנוף העצום לחלקים זעירים בטכניקה של הסתרה וגילוי (באמצעות סרטי הדבקה). האפקט התלת-ממדי של הציור מעורר מחשבות על אופני הראייה ועל הציור כמסך וכאשליה. יתר על כן, עבודת הפירוק וההרכבה מחדש של הנוף הפסטורלי לכאורה מעוררת מחשבות נוגות על האזור הידוע כאחד הנגועים ביותר בארץ מבחינה אקולוגית.

שולה קובו מציגה עבודות המבוססות על דגמי עיטור של פיג'מות ומצעי ילדים הזכורים לה מילדותה בקיבוץ בשנות החמישים. ניקודי עיגולים, חתולים ופרחים ודימויים מאגדות ילדים מעובדים בטכניקה של הדבקת חרוזים זעירים על בד בשלל צבעים וצורות ובדחיסות שמגיעה כאן לנוצמות שיא ואינה מותירה אף לא פיסה אחת של שטח ריק (גם הרקע מצופה בחרוזים שקופים). הפיג'מות של הקיבוץ שודרגו כאן למראית עין זוהרת ומרצדת של אבני חן ויהלומים. האמנית בחרה בדקורטיביות של החרוזים כפיצוי מה על הסגפנות הנזירית והאסתטיקה הפוריטנית של הקיבוץ ("במיוחד בקיבוץ הארצי", כדבריה). ההדבקה, הכיסוי והשיבוץ הם במידה רבה גם תרפיה המאפשרת לה לעסוק בפצעי הילדות, בעכבות הקשורות ביופי, בנראות ובנשיות מבלי לחשוף יותר מדי. שכבת החרוזים יוצרת חומת יופי מתעתעת, מענגת עין, אך דוקרת וקשה למגע. מעבר למוזרותן והיותן כה שונות ממה שאנו רגילים לראות באמנות הישראלית, יש בעבודות אלה בדידות ונגעוּע מכמירי לב.

ילדות—אלימות—חמלה—רומנטיקה

האישה השעירה של **מיטל כץ-מינרבו** היא בובת ענק עשויה מגזרי נייר קרפ צבעוני המתבוססת בשפעת ממתקיה. הבובה, שפלג גופה העליון תלוי כחפץ מהתקרה וחלקה התחתון שרוע על הרצפה, עשויה על פי המסורת של הפיניאטה, טקס-משחק ילדים נפוץ באמריקה הלאטינית בעיקר בימי הולדת. בטקס זה חובטים הילדים, לפי תור, באמצעות מקל מעוטר, בבובת הפיניאטה התלויה מעל לראשם, עד שקרביה נפתחים וגשם סוכריות ניתן ממנה. כילידת ונצואלה ספגה כץ-מינרבו מסורות ופולקלור מקומיים ("שילוב גרוטסקי של געפילטע-פיש וסימון בוליבר", כדבריה), המוסיפים ממד עממי-קרנבלי ליצירתה. חוויית הפיניאטה נצרבה בזיכרונה כאירוע אלים ואכזרי, כמלחמת הישרדות של ילדים (והורים), כסיוט שלא נגמר. הבחירה בדמות של "אישה שעירה" (ולא כוכב, פרח או פרפר נחמד)

מעצימה את הממד התוקפני (המחשבה שילדים יכו אישה כדי שיישפכו קרביה מעוררת צמרמורת) ומעמידה את דמותה כמטאפורה גרוטסקית להיות האישה סוג של קורבן אולטימטיבי.

גם במיצב *שקיעה* של דינה שנהב יש דמות על הרצפה (או על משטח מוגבה), אלא שכאן הדמות מכורבלת ומכוסה במעין שמיכת סאטן מעוטרת בדגם של שקיעה רומנטית ועשויה מ"נצנצים" ופאייטים בשלל צבעים. הניגוד בין הדימוי הרומנטי, בין הבד המרהיב המצופה בחומר הנוצץ והזול, לבין תפקודו ככיסוי על גוף אדם שוכב מעורר מחשבות על אזורי דמדומים ומצבים הזויים בין חיים למוות. האסוציאציות שמעלה בד המכסה גוף הן מגוונות. זה יכול להיות טלית, מגבת, או שמיכה לשימוש יומיומי וגם בד לכיסוי גופה אחרי פיגוע ברחוב. השקעת העבודה העצומה במלאכת הציפוי וההדבקה, שנמשכה חודשים רבים, מעניקה ליצירה איכויות טקטיות וכוחות מאגיים ומטעינה אותה במשמעויות של חמלה, הצלה וריפוי, כאילו הגאולה נמצאת בפרטים הקטנים. במלאכה הסיזיפית והתרפויטית הזאת שיקעה האמנית את הייאוש והאי-נחת מאימי הפוליטיקה המקומית, כאילו היא מפיצה "הילינג" סמלי למזרח התיכון כולו. שמה של העבודה *שקיעה* מציין דעיכה ומוות, אך הדימוי עצמו עשוי להיראות גם כקרני שמש מפציעות ומכאן להצביע על זריחה ולידה מחדש.

רומנטיקה—סקס—פורנוגרפיה

דימוי רומנטי לכאורה מופיע גם בעבודה *פלנניה ווה* של ורה קורמן. מארג דקורטיבי של פרחים על גבי מצע לוחות פח בוהקים מתגלה במבט מקרוב כמרקם מסובך של דימויים פורנוגרפיים ושלל עינוגים מיניים. ציורי הפרחים של ג'ורג'יה אוקיף כמו עברו כאן עיוות והקצנה: הדימויים מציגים את הזיקה הסטראוטיפית אישה-טבע באירוניה ומחדדים את הדמיון הצורני בין העולם הווגטטיבי לעולם הווגינלי. זוהי עבודת פוטומונטז' מעובדת בתוכנת פוטושופ, המבוססת על שני סוגי דימויים שאולים: דימויי פרחים הלקוחים מחוברות הדרכה לעיטור רהיטים ודימויים פורנוגרפיים הלקוחים מחוברות פורנו. מלאכת ההרכבה העמלנית בין שני סוגי הדימויים מבוססת על חזרה ובנייה של הכלאות צורניות ודגמים מוכפלים ה"מונחים" על גבי מצע דמוי תחרה. שתי הטקטיקות האסתטיות הסותרות – התמימה והעדינה לעומת הבוטה והעוקצנית – שזורות זו בזו במרקם של הסתרה והתחזות. השם *פלנניה ווה*, שמקורו בשיח הפסיכואנליטי (סוג מסוים של מחלת נפש), מוליך למשמעויות דומות ומצביע (אמנם בקורטוב של הומור) על משטר זיכוי התשוקות. שם זה עשוי להתפרש גם כפחד מן האמת ובכך להטעין את העבודה במשמעות של אוטוביוגרפיה אירונית. קורמן מייצרת כאן דימוי מיני חדש, דינמי ומתענג, שניתן לראותו גם כמטאפורה למעשה האמנות עצמו.

פורנוגרפיה—פוליטיקה—פיגועים

עבודתה של מרב סודאי מבוססת על צילום עיתונות המתעד את אחד מאירועי הדמים של אינתיפדת אל-אקצא – זירת פיגוע ההתאבדות בקו 32' בירושלים (יוני 2002). הסצנה,

שהוגדלה לממדי ענק, עשויה בטכניקת רקמה ותפירה של פאייטיים בשלל צבעי הקשת. הדימוי המוכר עד זרא מהחדשות, שלד האוטובוס העשן ושורת הגופות המכוסות ביריעות הניילון השחורות, הפך למסך נצנוצים זוהר ופתייני. הניגוד המצמרר שבין התוכן לבין הצורה, בין הנושא הטעון לבין האסתטיקה הקישוטית שבה הוא מטופל, נעשה כאן כמעט בלתי נסבל. מלאכת התפירה, שביצועה הסיזיפי והאובססיבי מחייב אורך רוח ושקט נפשי, הוסטה כאן למעין גירוש שדים המאפשר לאמנית להתמודד עם האימה. סודאי כמו התגייסה כאן למעין זק"א של האמנות. כמו אלה המנקים את "הזירה" ואוספים באובססיות את שאריות הבשר כדי להשיבם לאדמה, כך היא מצרפת פרט לפרט ומתרגמת במלאכת מחשבת את הזוועה לקיטש, את השיגרה המדממת לדקורציה. באמצעות היפוך זה מותחת כאן סודאי ביקורת על קיהיון החושים, האטימות והאבסורד שבהתרגלות לשגרה הקטלנית.

ההיבט הפוליטי עולה גם מעבודותיה של **אליס קלינגמן**, המציגה כאן שני לוחות מהסדרה *ארבע אימהות (מאטריאד)*. מאות צעצועי ילדים וחלקי בובות מגובבים ומעורבלים זה בזה ליצירת גודש צבעוני מרהיב העולה על גדותיו ומפתה את העין. על לוח אחד כונסו צעצועים הקשורים לבית ולמשפחה (חתונה, לידה, דירה לדוגמה) ועל הלוח השני בובות ברבי מכל הסוגים והמינים. שם העבודה מתייחס, כמחווה, לארבע אימהות, תנועת הנשים הפוליטית שפעלה להוצאת ישראל מלבנון, ולארבע האימהות התנ"כיות. אך גם, בלא מעט אירוניה, לאימהות כיצרניות של חיילי מלחמה. הטיפול הפרטני בצעצועים – התקתם בחום רב והמסת החומר הסינתטי לכדי גוש חסר צורה – מטשטש את חזותם המקורית ומשנה את תכליתם התמימה. ההשחתה, האלימות וההרס מוסווים היטב, אך מבעד למסך היופי של צירופי הצבעים והצורות מתגלים הצעצועים כאוסף גרוטאות והבובות כערימת גוויות אחרי פוגרום.

פוליטיקה – פנטזיה – דקורציה

בעבודתה *המפה והראי* מהסדרה *גן עדן או מיטות ומזרונים* מתבססת **נעמי סימן טוב** על דגמים של שטיחים מזרחיים, כמחווה למלאכות היד ולאומנויות עממיות שנעשו לאורך ההיסטוריה בידיהן העמלניות של נשים ש"גורשו מגן העדן של המודרניזם", כדבריה. בישראל, סימן טוב היתה מהראשונות שפנו אל מלאכות היד המסורתיות ותרגמו אותן, תוך העצמה והתענגות, למלאכת הצירוף. בתחילת שנות התשעים היא העמידה אלטרנטיבה לציור ההרואי הגברי המבוסס על חיווי אקספרסיבי או לירי והציעה ציור קפדני ועמלני המחקה מרקמים שונים של אריג ובודק מחדש מושגים הקשורים בקישוט וביופי. ה"שטיחים" שלה מצוירים במכחולים דקיקים ובתנועות מכחול קצרצרות החוזרות על עצמן במונוטוניות בדומה לפעולת אריגה, סריגה או רקמה. בציור המוצג כאן דגמי השטיח חוזרים על עצמם באופן סימטרי, כשהחלק העליון משתקף כראי בחלק התחתון. ב"גן עדן" מתייחסת האמנית לפנטזיה, להרמוניה וליופי שמימי כאל מטאפורה; ב"מיטות ומזרונים" היא מתייחסת למקום קונקרטי, ארצי יותר, כאן למטה, על האדמה. מחיקת הצבע מהחלק התחתון של השטיח, שתילת פחית הזיתים השחורים (יומבו) בפינה הימנית (כמו כרית) והוספת שורות הטקסט (על הנסיך בומפו שרצה להיות לבן מתוך *ד"ר דוליטל*) מחדדים את הפער שבין פנטזיה למציאות.

דינה שצ'ופק מציגה כאן ארבעה ציורים מתענתים מהסדרה *7777*. כמו אצל סימן טוב, גם אצלה הציורים, בשמן על בד ובמכחולים דקיקים, מחקים בוורטואוזיות מלאכת יד נשית, סבלנית ושקדנית. כריות סרוגות דמויות תחרה בדגמים של בית ואורנמנט צמחי תורגמו כאן לציור מוקפד ומדויק עתיר פרטים המוגש באהבה כנדוניה של כלה לחתנה. המושג האנכרוניסטי והמקומם "נדוניה" – המחיר שמשלמת משפחת הכלה וההוכחה לכישוריה להפוך לרעיה טובה – מסמל את המצב הדכאני של הנשים כנתינות וכרכוש. אצל שצ'ופק הוא מוגש ללא התנצלות ומטופל בצורה מחויכת, מתוך עמדה נשית בוטחת ולא מאוימת. כמי שהתחנכה על ברכי המודרניזם המהפכני נוסח מלביץ, היא משתמשת בתחביר המינימליסטי כנקודת מוצא, אך מטעינה אותו בתכנים נשיים והופכת את הנחיתות של מלאכות היד למקור של העצמה, כוח ונדיבות.