



מגדר | כתב עת אקדמי רב תחומי למגדר ופמיניזם | גיליון 5 | דצמבר 2018

סמאח שחאדה

## גרסיאלה טרכטנברג | מתי היה פמיניזם? הרהורים בעקבות התחקות אחר קבוצה לא ידועה של מבקרות אמנות ישראליות

### תקציר

מאמר זה דן בסיבות החברתיות שהדירו כמעט לחלוטין את קולן של מבקרות האמנות ממסגרות פרסום עיתונאיים של הזרם המרכזי בישראל מאז תקופת היישוב ועד סוף שנות השישים של המאה העשרים. מבקרות אלה פעלו ופרסמו ביקורות, אך אלו לא ראו אור בעיתונות המובילה של התקופה אלא באכסניות כמו הירחון "דבר הפועלת". ממצאי המחקר מעלים שלא זאת בלבד שמבקרות אלה כתבו בעיקר על אמנות חזותית של נשים אלא שהן עשו זאת בדרך שונה מזו שאפיינה את ביקורת האמנות הממוסדת, שסיקרה בעיקר אמנים גברים.

איתור הטקסטים של המבקרות והבנתם בהקשרם הרחב התאפשרה על ידי יישום מתודולוגיה המוגדרת במאמר כ"גניאלוגיה פמיניסטית מקיפה", המתבססת על שיטת המחקר ההיסטורית של מישל פוקו, אשר תבע שני מושגים מרכזיים: "פרזנטיזם" (Presentism) ו"היסטוריה של ההווה". במסגרת המושג פרזנטיזם המחקר מאתר את הגורמים המונעים היכרות עם הצדדים השונים של העבר. במאמר זה מוצגים שני סוגי פרזנטיזם – הפרזנטיזם של המיילסטרים (Malestream) והפרזנטיזם הפמיניסטי. הבנת סוגי הפרזנטיזם השונים מאפשר לפנות למקורות היסטוריים חדשים ולאתר את המושג השני, אותו הגדיר פוקו כ"היסטוריה של ההווה".

---

**ד"ר גרסיאלה טרכטנברג:** סוציולוגית של האמנות, ראשת לימודי הסוציולוגיה ואנתרופולוגיה במכללה האקדמית של תל אביב-יפו. עוסקת בחקר הקשר בין אמנות, תרבות לפוליטיקה. בשנת 2006 זכתה בפרס מרדכי איש-שלום על ספרה בין לאומיות לאמנות בהוצאת אשכולות-מאגנס של האוניברסיטה העברית-ירושלים. בשנים האחרונות מחקרה ופרסומיה עוסקים במגדר ואמנות, ביקורת אמנות ואמנות רחוב.

---

**מילות מפתח:** ביקורת אמנות, פרזנטיזם של המיילסטרים, פרזנטיזם פמיניסטי, תיאוריית הגלים הפמיניסטיים.

## מבוא

אמניות יהודיות נטלו חלק בשדה האמנות החזותית הישראלי מאז ראשיתו וחלקן אף זכו להכרה משמעותית על ידי אוצרים וקולגות בשדה האמנות בת-זמננו.<sup>1</sup> ואולם, נדמה שנשים נעדרות כמעט לחלוטין מתחום ביקורת האמנות המקומית עד לסוף שנות השישים של המאה העשרים, בוודאי מזה של ביקורת שנתפסה כ"רצינית".<sup>2</sup> רושם ראשוני זה משתנה כשהחיפוש מתרחב ונכללות בו גם הביקורות שפורסמו בכתבי עת לנשים. ואכן, כתיבי העת הישראליים של שנות הארבעים והחמישים של המאה העשרים חושפים נוכחות רחבה של מבקרות אמנות.<sup>3</sup> בעזרת מתודולוגיה המוגדרת במאמר זה כפמיניזם גנאולוגי מקיף, התאפשר לי לאתר קבוצת מבקרות אמנות אלו. ניתוח קורפוס הכתבות שפורסמו בתקופה זו מראה שהן חורגות מעבר לז'אנר הצפוי של "פרקטיקות אמנותיות של נשים".<sup>4</sup> במאמר זה אני טוענת שהבנה מעמיקה על אודות תרומתן של מבקרות האמנות לשדה היא אפשרית כאשר המחקר ההיסטורי לוקח בחשבון לא רק את לחצי המיילסטרים (malestream),<sup>5</sup> אלא גם מבחין את עצמו מנרטיבים ושיאיפות פוליטיות פמיניסטיות מקובלות.

ההיסטוריה של נשים<sup>6</sup> תוארה על פי רוב כמתפתחת במרווחים או ב"גלים" מובחנים: כל גל מסמן שיא באקטיביזם(מי)ם ובמודעות הפמיניסטיים (Archer-Mann & Huffman, 2005). היגיון היסטוריוגרפי זה עומד גם ביסוד ההיסטוריוגרפיה הפמיניסטית של האמנות. לפי פרדיגמה זו כל

<sup>1</sup> הכוונה כאן לאמנות חזותית ישראלית שפותחה ונשלטה בעקביות על ידי האוכלוסייה היהודית לפני ואחרי הקמת מדינת ישראל.

<sup>2</sup> העיתונות הממוסדת לעיתים פרסמה ביקורות פרי עטן של נשים מבקרות, אולם אילו היו מעטות מאוד ועל כן ניתן להגדירן כיוצאות דופן. במילים אחרות, אלו היו היוצא מן הכלל שמעיד על הכלל.

<sup>3</sup> מאמר זה מבוסס על ניתוחם השיטתי של שני גופים ספרותיים והשוואה ביניהם. הגוף הראשון של עבודות כולל 105 כתבות שהתפרסמו על ידי מבקרות אמנות בשנות ה-40 וה-50 בירחון "דבר הפועלת". הגוף השני מכיל 125 כתבות על אמניות מאותה התקופה על ידי מבקרי אמנות גברים. מבקרי האמנות פרסמו את כתבותיהם בעיתונים ובכתבי העת הראשיים בזמנו כגון "דבר", "הארץ", "על המשמר", "ידיעות אחרונות", "כתובים" ו"גזית".

<sup>4</sup> בנושא מגדר בחברה הישראלית בתקופה המדוברת ראו למשל:

Hannah Naveh (ed.), *Gender and Israeli Society – Women's Time* (London: Vallentine Mitchel, 2003); Hanna Herzog, *Gendering Politics – Women in Israel* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999); Deborah S. Bernstein, *Pioneers and Homemakers – Jewish Women in Pre-State Israel* (Albany: State University of New York Press, 1992).

<sup>5</sup> המונח מיילסטרים משמש לתיאור של חוקרי מדעי החברה, במיוחד סוציולוגים, העורכים מחקרים מפרספקטיבה גברית ומניחים שהממצאים של המחקרים יתאימו ויכללו להקיף גם את ההסברים הנוגעים למגדר הנשי (המונח מקיים במכוון קשרים ברורים אל המונח הידוע-יותר, מיינסטרים, אך הוא מכוון לתחום ידע ממוקד).

<sup>6</sup> ההבחנה בין "פרקטיקות אמנותיות של נשים" ו"פרקטיקות אמנותיות פמיניסטיות" מבוססת על ההיסטוריה של אקטיביסטיות מודרניות כפי שהומשגה על ידי נרטיב הגלים.

גל פמיניסטי חושף שלב שבו מתעצם שחרור האישה. דוגמה מובהקת לפרדיגמה זו קובעת שעליית הפרקטיקות האמנותיות הפמיניסטיות התרחשה בשנות השבעים של המאה העשרים (Brodsky and Olin, 2008). קביעה זו הייתה אפקטיבית כי היא נבעה מהקושי של חוקרות פמיניסטיות לזהות התפתחות מתמשכת ולינארית בפרקטיקות אמנותיות של נשים (אתגר שעמו התמודדה לראשונה לינדה נוכלין במאמרה המפורסם "מדוע לא היו אמניות גדולות? (1971), אך מה שנועד לתאר דינמיקה חברתית הפך לראייה דיכוטומית. זאת משום שחוויות ופעילות של נשים שחיו בין ה"גלים" תוארו כנעים בין מצבים של כניעות למצבים של התנגדות. ואולם, מצבים אלה אינם סותרים ולמרות זאת הם תורגמו לשתי קטגוריות שמדירות זו את זו. התפתחות רעיונית זו השפיעה עמוקות על התיאוריה והמחקר הפמיניסטיים (Prokhovnik, R., 2002; Weigman, R., 2002).

טענתי היא שמצב זה נובע מהבלבול בין שתי ספירות שונות של עשייה, שהן אמנם קשורות ביניהן, אך בה-בעת שונות ומובחנות זו מזו: פמיניזם פוליטי ופמיניזם אקדמי. ללא ספק, פמיניזם אקדמי לא היה יכול להיווצר ללא פמיניזם פוליטי, עם זאת תנועות פמיניסטיות אינן בהכרח חופפות למחקר ולהמשגה פמיניסטיים. פמיניזם פוליטי מתייחס לערכים, עשיות ותביעות הקשורות לתוכנית הפוליטית לשחרור האישה (Polleta, F., 1998). תנועות פוליטיות בכלל והפמיניסטיות בפרט, מבליטות את תפקידן ההיסטורי על ידי האופן שבו הן מספרות את ההיסטוריה שלהן, תוך שימת דגש על מאבקים וניצחונות (Della Porta, D. and M. Diani, 2006). במובן זה שיטת הגלים הפמיניסטיים מדגימה כיצד תנועה פוליטית מספרת את סיפורה. הנרטיב הפוליטי חדר לספירות אחרות של הפעילות הפמיניסטית וכתוצאה מכך לעיתים קרובות אנו מבלבלות בין שלוש שאלות שונות: מהו המצב הנוכחי? מהן שאיפותינו ביחס למצב זה? מה קרה בעבר? שתי השאלות הראשונות קשורות לתביעות העכשוויות של התנועה הפוליטית, להווה שלה, ואילו השאלה השלישית במקבץ זה מתייחסת לעתיד. למרבה הצער, שאלות הקשורות להווה הפכו במרוצת הזמן לפרספקטיבה שדרכה התבצע גם חקר העבר.

הצגת פועלן של המבקרות הישראליות כאן שואפת להימנע מכשל זה על ידי אימוץ מושג היסטוריית ההווה (history of present) של מישל פוקו והמתודולוגיה הגנאולוגית שלו. מאז פרסום עבודתו של מישל פוקו, חוקרות וחוקרים רבים דנו בקשר שיש לה לתיאוריה והעשייה הפמיניסטית (Allen, A. 2007). בעוד שמאמר זה אינו מתעלם מהביקורת שנמתחה על פוקו מצד תאורטיקניות ופעילות פמיניסטיות<sup>7</sup>, הרי שהמטרה העיקרית שלי בהישענות בהגותו היא שימוש במתודולוגיה הגנאולוגית בכדי לחשוף את פועלן הנשכח של נשים בשדה האמנות.

<sup>7</sup> ראו למשל:

Fraser Nancy, "Foucault on Modern Power: Empirical Insights and Normative Confusions," pp.17-34 in *Unruly Practices: Power, Discourse, and Gender in Contemporary Social Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. Allen Amy, *The Politics of Our Selves: Power, Autonomy, and Gender in Contemporary Critical Theory*. New York: Columbia University Press, 2007.

ההבנה שלי את הפמיניזם הגנאלוגי שונה מזו המצויה בתיאוריה ובמחקר פמיניסטיים קודמים (Butler, J. 1990; Zawicki, J., 1991, Butler, J., Laclau, E. and Zizek, S., 2000; Tamboukou, M., 2003; Stone A., 2005). מחקרים אלה נשענים על התיאוריה של פוקו (והמתודולוגיה שלו) במטרה להסביר כיצד נוצרה ושועתקה האונטולוגיה הדכאנית של הגוף הממוגדר. אני מציעה להישען על המתודולוגיה של פוקו כדי לערוך מחקר פמיניסטי גנאלוגי מקיף, אשר מאפשר חשיפת דרכי החיים של נשים מבלי לשייך להן באופן אפרורי מקום מסוים בהיסטוריה. לצורך כך תחילה אסביר את ההבדל בין פרזנטזם (presentism) לבין היסטוריית ההווה (history of present); אחר כך אדגים כיצד הבחנה זו משפיעה על ההבנה של שני כוחות פרזנטטיים עיקריים: פרזנטזם של מיילסטרים ופרזנטזם פמיניסטי. בהמשך אשתמש במושג פמיניזם גנאלוגי מקיף כדי לנתח את המקרה של מבקרות אמנות ישראליות. פמיניזם גנאלוגי מקיף הוא מושג רחב דיו כדי לכלול פרקטיקות פמיניסטיות שאינן בהכרח קשורות להבניה האונטולוגית של גוף האדם. זהו כלי מתודולוגי מועיל כדי לגלות פרקטיקות פמיניסטיות מבלי להיות נתונות להגבלות פוליטיות. פמיניזם גנאלוגי מקיף יכול אפוא לסייע לנשים, וכמובן לחוקרות, להימנע מהמלכודת של דיכטומיות מודרניות נוקשות ומשימוש בפרספקטיבה היסטורית של פרזנטזם.

### היסטוריית ההווה מול פרזנטזם

פוקו נטל על עצמו את המשימה לפרק הסברים היסטוריים שהתקבעו כמובנים-מאליהם. פוקו התנגד לכתיבה על אודות העבר שנכתבת במונחי ההווה והיא הוגדרה על-ידו כ"פרזנטזם". לפי פוקו, תפישות אלו משתמשות בזמן ההווה כאמצעי להבניית היסטוריות סדרתיות, אשר חורגות מעבר לאחדות הזמן ולמציאות החברתית הנמצאות ביסודן. בניגוד ל"פרזנטזם", כתיבת היסטוריה, שהוגדרה על ידו כ"היסטוריית ההווה" (1977:31), עוסקת בניסיון להבין את התופעה החברתית בהקשרה ההיסטורי המקורי. היסטוריית ההווה היא, מעל הכול, צורה חדשה של ביקורת המסוגלת לייצר אפקטים ביקורתיים ותובנות חדשות מבלי להיצמד למערכת ערכים שחיצונית לתחום החקירה ולמושאה (Dean, M, 1994:35-36; O'Leary, T and C. Falzon, 2010:4).

מעבר לכך, הביקורת של פוקו בנושא הפרזנטזם מדגישה שאין רגע פרטני של הווה, אלא רצף מבלבל של הווים שמשתנים, בהתאם לסיטואציות חברתיות שונות. במחקר שלי על מבקרות האמנות אני חושפת לפחות שני כוחות פרזנטטיים שונים, אך כאלה השזורים זה בזה, אשר כוננו את ההיעדר של קבוצת מבקרות האמנות הנבחנת בתוך היסטוריית האמנות החזותית בישראל. מצד אחד ניצבים יחסי הכוחות המגדריים שמאפיינים את שדה האמנויות החזותיות והביקורת שלו, אשר נקבעו והובלו על ידי המיילסטרים, שקבעו "מה מכונן אמנות?" ומצד שני ישנו זמן ההווה הכולל את הגישות, האמונות והמחלוקות של הסיעות השונות בעולם הפמיניסטי.

## פרזנטים 1: ההיסטוריה כפי שהיא סופרה

הפרזנטים קשור בשעתוק החברתי של המיילסטרים. מגוון כוחות חברתיים מעורבים בשעתוק שדות האמנות הממוגדרים, כולל כתיבת תולדות האמנות (Brodsky and Olin, 2008). כתיבה זו היא עיסוק משולב של מוסדות מחקר, מחאונים ומוציאים לאור. סמכותם של אלה בשדה האמנות הופכת את התוצרים שהם מייצרים, ההיסטוריה הממוסדת, לאובייקטיביים מובנים מאליהם וכך הם בעצמם מהווים תוצאה של הפרזנטים. מה שידוע לנו היום על ביקורת האמנות שנכתבה בעבר הוא רק בטווח ההיסטוריה שזכתה לפרסום. בהתאם, היסטורית ביקורת האמנות התעצבה כך שהיא משחקת תפקיד מרכזי בשדה האמנות הפטריארכלי המודרנית. כך לדוגמה, את הקאנוניזציה מחדש של מבקרי אמנות ישראליים הובילו מוסדות כמו מחיאון תל-אביב שפרסם ביוגרפיות ואוספי מאמרים של מבקרי אמנות גברים.<sup>8</sup>

המהגרים היהודים לפלשתינה מיסדו את הגישה האירופאית לביקורת האמנות ששלטה בה מתחילת המאה העשרים. במשך התקופה האמורה התודע הקורא העברי לעולם האמנות באמצעות העיתונים היומיים וכתבי העת המיוחדים לאמנות. עיתונים הקדישו מקום לתחום זה, שהחל להתפתח ממש מתחילת סצנת האמנות המקומית,<sup>9</sup> והדפיסו כתבות נפרדות וסיקורים תרבותיים פרי עטם של מבקרים שברובם היו גברים.<sup>10</sup>

הפרופיל של מבקר האמנות הישראלי חושף אישיות שהשכלתה ומקצועה היו הומניסטיים, אך שעבורה ביקורת האמנות לא הייתה עיסוק בלעדי, אלא חלק ממעורבות רחבה יותר ב"תרבות הגבוהה". מאפיינים אלה אינם מפתיעים הואיל והם ממשיכים פרקטיקה חברתית-תרבותית שנוסדה באירופה במאה ה-19. ההיסטוריה של ביקורת האמנות מצביעה על כך שבמשך הזמן, מבקרים אירופאים הפכו לאנטי ממסדיים. הם הפסיקו לבחון יצירות אמנות בהתאם לקאנון האקדמי והתחילו להעריך ולעודד סגנונות חדשים, תוך שהם יוצרים סוג חדש של שיח שבו המבקר הופך לגורם מכריע בעיצובו של טעם אמנותי.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> מחיאון תל אביב לאמנות פרסם ארבעה אוספים גדולים של ביקורות אמנות שפורסמו על ידי מבקרים ישראלים שהפכו לקאנונים: *אויגן קולב*. עורכת: גליה בר אור, תל אביב: מחיאון תל אביב לאמנות, 2003; *ד"ר חיים גמזו: ביקורות אמנות*. עורכת: גליה בלס. תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, 2006; *יואב בראל / בין פייכחון לתמימות*, עורך: מרדכי עומר, תל-אביב מחיאון תל אביב לאמנות, 2008; *קרל שווארץ וראשיתו של מחיאון תל אביב*, עורכת: חנה שוץ, תל-אביב: מחיאון תל-אביב לאמנות, 2010.

<sup>9</sup> העיתונים "דואר היום" (7 באפריל 1921) ו"הארץ" (8 באפריל 1921) פרסמו כתבות על פתיחת התערוכה הראשונה במגדל דויד בירושלים.

<sup>10</sup> גרסיאלה טרכטנברג. *בין לאומיות ואמנות*. ירושלים: הוצאת מאגנס של האוניברסיטה העברית, 2006.

<sup>11</sup> הריסון ווייט וסינתיה ווייט מציינים שלפני עליית האימפרסיוניזם הביקורת התייחסה באופן כללי רק לנושא העבודה, בשל הדגש שהושם על היבט זה בעולם האמנות האקדמי.

גם מבקרי אמנות בעיתונות העברית ראו את עצמם כמעצבי טעם אמנותי בארץ ישראל/פלסטין. הם עשו זאת בעיקר על ידי הצגת אסכולות שונות של אמנות מודרנית אירופאית. המבקר העברי הלך בעקבות עמיתיו האירופאיים בקביעת מבנה עולם האמנות. לפחות שני סוגי ביקורת התפתחו בקהילה היהודית בארץ ישראל/פלסטין במחצית הראשונה של המאה העשרים. הסוג הראשון הזדהה עם התנועה הציונית ותבע מהאמנים להתחייב לעניינים לאומיים, פוליטיים וחברתיים, בעוד שהסוג השני העדיף ניתוח פורמליסטי של יצירת האמנות, ללא מעורבות פוליטית, תוך שימת דגש על טכניקה וסגנון. בגישה השנייה ניתן להבחין בפרסומים כבר משנות העשרים של המאה העשרים, ובמשך הזמן היא הפכה למקובלת יותר ויותר, עד שהעניין העיקרי הפך למה שהוגדר "כערכים מוחלטים" של יצירות אמנות. מונח זה כלל את האיכויות של האובייקט האמנותי עצמו (צבע, צורה, ותנועה לעבר המופשט, הן מבחינה קונספטואלית והן מבחינת הצורה), ואת הצורך של האמנות להיות אוטונומית ביחס להקשרים חברתיים רחבים. ההתמקדות בטוהר האובייקט והסובייקטיביות הפנימית הייחודית של האמן חיזקה את האידיאולוגיה שראתה באמנות תחום נשגב.

ואולם, את ההסבר הזה ניתן להגדיר כפרזנטיזם של המיילסטרים, כיוון שההנחה בדבר האוניברסליות והאובייקטיביות של השיפוט האסתטי התעלמה מהעובדה שביקורת האמנות הישראלית ביקשה לקדם גרסה אחת של אמנות על פני האחרות.<sup>12</sup> באופן כללי, כאשר המבקר הישראלי דיבר על אמנות במונחים אוניברסליים, הוא התייחס למעשה לעבודות של אמנים גברים, שנתפשו כמייצגים של עולם האמנות. ביסוד העמדה החברתית של האמן הייתה "המהות הגברית", ונאמר עליה שהיא הדמות היחידה שמסוגלת לנצל באופן מוחלט את היכולות הרציונליות. יכולות אלו אפשרו לאמן לנסח באופן ראוי את "גאוניותו המדהימה" (Korsmeyer, C., 2004). לכן, האמן נהייה הדמות הפרדיגמטית שמבקרי אמנות התייחסו אליה. מבקר האמנות היה גורם מרכזי בעיצוב טעמו של הקהל המקומי, הן מבחינה אמנותית והן מבחינת זהויותיה המגדריות של האמנות.

ביקורת האמנות הישראלית התפתחה משנות העשרים של המאה העשרים המוקדמות ואילך. מספרם של מבקרי האמנות הלך וגדל, והם נהנו משני יתרונות עצומים: האופן הסדיר שבו התפרסמו כתבותיהם, ומרכזיותן של הבמות שעליהן הן הופיעו.<sup>13</sup> מאז תקופה זו, אנו עדות

<sup>12</sup> אמנות מופשטת מתוארת באופן מסורתי כעוסקת בלב הקיום האנושי, באלמנטים הטהורים ביותר ולכן האוניברסליים של החוויה האנושית. אולם למעשה אמנות מופשטת איננה פחות פוליטית מתנועות אחרות.

<sup>13</sup> מספר מבקרים גברים החזיקו בעמדתם במשך שנים רבות, ביניהם מרדכי נרקיס, אשר כתבותיו הודפסו כל שבוע ב"דבר" בשנות ה-30 וה-40. בכל הנוגע לכלי התקשורת המודפסת, מבקרים שלטו בכל העיתונים המובילים באותה בעת, כולל העיתונות היומית והתקופתית. כך היה גם במיוחד בעיתון המשפיע "הארץ" שבו כל המבקרים היו גברים בין שנות ה-30 וה-70, ובסדר כרונולוגי: יצחק כץ, ד"ר קרל שוורץ, מ. גוטליב, ד"ר חיים גמזו, בנימין תמוז ויואב בר-

למצב מתמשך של אי-שוויון מגדרי בשדה האמנויות הישראלי.<sup>14</sup> יחד עם זאת, יחסים מגדריים פטריארכליים אינם הסיבה היחידה להדרתן של הנשים בשדה האמנות הוויזואלי בישראל. באופן אירוני, מצב זה התקיים גם הודות לפרזנטיזם שהפמיניזם יצר.

## פרזנטיזם 2: פרזנטיזם פמיניסטי

בשנים האחרונות השיח הפמיניסטי והקהילה הפמיניסטית עדים להתפתחותו של פרזנטיזם פמיניסטי אשר התפשט להיבטים שונים של פרקטיקה פמיניסטית. שלושה עשורים לאחר ששילה בנחביב טענה שתיאוריה חברתית ביקורתית היא בעלת שני היבטים, "דיאגנוסטי-הסברי" ו"אוטופי-מטרים" (Benhabib, S., 1986), נדמה שזה האחרון מכתוב שוב ושוב את מהלכו של הראשון. תלותו של ההיבט הדיאגנוסטי בהיבט האוטופי מסתיר את העובדה שמאבק הנשים היא תופעה היסטורית חברתית מתמשכת אשר לבשה – ועודנה לובשת – צורות רבות. ניתן להבין מצב זה מפרספקטיבת מחקר של תנועות פוליטיות. הספרות מסבירה שתנועות פוליטיות מתגבשות על ידי הגדרת "אנחנו" קולקטיבי, שהוא בבחינת הזהות הפוליטית של התנועה. מצב זה חל גם על התנועה הפמיניסטית שפיתחה נרטיב משל עצמה: ההיסטוריה הפמיניסטית מתוארת כהתקדמות בפעילות, כאשר כל פעימה טומנת בחובה פוטנציאל משחרר גדול מקודמה. נרטיבים אלה חיוניים לחיי תנועות פוליטיות בכלל והתנועה הפמיניסטית בפרט, שכן הם מעודדים דיון על אודות אירועי העבר הנתפשים כרגעים מכוונים של התנועה עצמה (Polleta, F., 1998). כפי שצינתי, המחקר מצביע על מודל "גלים" כנרטיב פמיניסטי-פוליטי מרכזי שסביבו מתארגנת זהותה של התנועה (Archer-Mann, S. & D.J. Huffman, 2005: 58-59). למודל היסטורי זה יתרונות בולטים, למשל הוא מספק סיפור של התקדמות ומאבקי שחרור. יחד עם זאת, בדומה לנרטיבים מודרניים אחרים, "היסטורית גלי הפמיניזם" טומנת בחובה שני מרכיבים מטרידים: תפיסת זמן פרוגרסיבית חד-ממדית ומיון דיכוטומיסטי של חיי נשים.<sup>15</sup> נרטיב זה יוצר חפיפה בין כרונולוגיה לבין איכות, כלומר כביכול אפשר לגזור מכך שקיימות תקופות של

---

אל. המצב הזה היה תקף לכל העיתונים. כל ביקורות האמנות ב"כתובים" נכתבו על ידי גברים, חוץ מכתבותיה של חנה אורלוף מפרץ. על אף שגבריאיל טלפיר פתח את שעריו של עיתון "גזית" למגוון רחב של כותבים, רק מעט מאוד מבניהם היו מבקרות נשים. אפילו במקרים מיוחדים, כמו חגיגות עשור לעיתון, שעבורן הזמין העיתון מספר אמנים ומבקרים לכתוב קטע, נשים הודרו ("גזית", מהדורה עשור חגיגית, מאי יוני 1942).

<sup>14</sup> Hannah Naveh (ed.), *Gender and Israeli Society – Women's Time* (London: Vallentine Mitchel, 2003); Hanna Herzog, *Gendering Politics – Women in Israel* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999); Deborah S. Bernstein, *Pioneers and Homemakers – Jewish Women in Pre-State Israel* (Albany: State University of New York Press, 1992).

<sup>15</sup> למשל:

Jessica Reed. "Women's resistance vs. feminism," 27 July 2007, in *50.50-Inclusive Democracy*, <http://www.opendemocracy.net/5050>.

פרקטיקות נשים ותקופות אחרות של פרקטיקות פמיניסטיות. בתקופה שנחשבת לתקופת פרקטיקות נשים, הנשים אמנם הצליחו ליצור אסטרטגיות להתמודדות עם דיכוי פטריארכלי אולם הן טרם פיתחו מודעות על אודות תפקידן המשחרר בהיסטוריה. כתוצאה מכך, לפי מודל הגלים עשייה של נשים בתקופות הפרקטיקות הנשיות נחשבות פחותות ערך ואיכות, ובהתאם ניכר שתקופת פרקטיקות פמיניסטיות והיסטוריה פמיניסטית, המתקדמות תוך תפישת זמן חד-ממדית, נתפסות כמשחררות. זאת משום שכל גל מסמן שלב חדש ומשחרר יותר מקודמו. אפשר לזהות שנרטיב זה חדר למחקר האמפירי ולהמשגה שלו ובכך הוא מונע את הבנת המורכבות שבחיי הנשים.<sup>16</sup> זאת ועוד, הדומיננטיות של הנרטיב הזה מטילה עלטה על מאמצי הכבירים של החוקרות להבין את פרקטיקות הנשים וקולותיהן בעבר, בסיטואציות שהתרחשו לפני שנוצרה המילה "פמיניזם" או בין "הגלים הפמיניסטיים" השונים.<sup>17</sup> הסתירות בין הנרטיב הפוליטי לתכלית המחקר האקדמי הפמיניסטי מעוררות ביקורת על המפעל הפמיניסטי העכשווי, החל מהאפשרות ש"הפמיניזם החל לאבד את הפן הביקורתי שבו" (Wallach S., J., 2008:6) וכלה בטענה ש"שאיפת הדיסציפלינה להמשיך להתקיים הביאה לשמרנות מסוימת" (Brown, W., 2008:23). הפרזנטציה הפמיניסטית מוביל אפוא לתפישה שגויה לגבי מה שקרה מעבר או מחוץ למקובל לפי גלים: הוא משפיע על יכולתנו להמשיג את העשייה המגוונת של נשים, ובו-זמנית מחליש את מעמדו של המחקר הפמיניסטי. החל בשנות השבעים של המאה העשרים השיח הפמיניסטי, על גווניו השונים, לא חדל להתפשט ועל כן הקהילה הפמיניסטית הישראלית מהדהדת אמונות, נרטיבים, תיאוריות, מתודולוגיות ומחלוקות פמיניסטיות עכשוויות.<sup>18</sup> בעשור האחרון חוקרות פמיניסטיות ישראליות הגדילו את מאמצייהן לחשיפת תפקידן של נשים בהיסטוריה של שדות האמנות השונים ואף על פי כן, הפרזנטציה הפמיניסטית עודנו משבש את האפשרות להתחקות אחרי עשיות של נשים בעבר. בעודי שואבת השראה מהגאולוגיה של פוקו,

<sup>16</sup> מיון מחופצן זה כופה את עצמו על ידי שני אמצעים, החינוכי והוירטואלי. האמצעי החינוכי קשור לטרנספורמציה של רעיונות מורכבים לכדי חומרי לימוד; האמצעי הוירטואלי קשור לדרך הנגישה שבאמצעותה אנחנו יכולים להשיג מידע כיום: אתרי האינטרנט הרבים שמסבירים מהו פמיניזם. אין זה מפתיע שכל האתרים מסבירים את אותו הדבר, כלומר את נרטיב הגלים.

<sup>17</sup> למשל:

Whitney Chadwick. *Women, Art and Society*. London: Thames and Hudson, 2002; Norma Broude and Mary D. Garrard (Eds.) *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*. Berkeley: University of California Press, 2005; Laura R. Prieto. *At Home in the Studio: The Professionalization of Women Artists in America*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2001; Kristen Frederickson and Sarah E. Webb (ed.) *Singular Women: Writing the Artist*. Berkeley: University of California Press, 2003.

<sup>18</sup> ראו:

Lavie, Smadar, "Mizrahi Feminism and the Question of Palestine." *Journal of Middle East Women's Studies*, VOL. 7 (2): (2011): 56-98.



תרתי אחר אותן נשים שנדחקו מההיסטוריה משום שפרסמו ביקורת אמנותית בכתבי עת לא-קאנוניים.

### גנאולוגיה פמיניסטית מקיפה

עבודתו של מישל פוקו העניקה השראה למספר לא מבוטל של מחקרים בתחום הביקורת הפמיניסטית. כך לדוגמה המושג "גנאולוגיה" שתבע פוקו נקשר לתהליך ההבנייה של פיקוח עצמי באמצעות נשיות נורמטיבית (Bartky, S. 1990:63-67), ורבות נכתב בהשראתו של פוקו על ההשפעה המשעבדת של טכנולוגיות של העצמי המגדרי על גופה של האישה (Butler, J., 1993:33-36).

גנאולוגיה היא דרך לנתח מגוון של צירי זמן, פרקטיקות ואירועים הטרוגניים ובעלי סוף פתוח, ואמצעי לזהות את אופי יחסיהם מבלי להסתמך על תבניות קיימות של אמת. בעוד שתיאוריה פמיניסטית הדגישה את הקשר בין גנאולוגיה וטכנולוגיות של העצמי המגדרי, פוקו טוען בכתביו שהיא מהווה גם גישה מתודולוגית בפני עצמה. מתודולוגיה זו מאלצת את החוקרת לגשת למקורות רבים ומפוזרים, ועל כן מפנה את מבט המחקר למקורות נשכחים שלא נחקרו מספיק. פמיניזם גנאולוגי מקיף הוא נקודת מבט אנליטית שתופשת את חיי הנשים לא רק ממקום של שיעבוד, אלא כמכלול שטומן בחובו גם עשייה חברתית המשחררת את האישה. אימוץ של פמיניזם גנאולוגי מקיף, כך אני טוענת, מספק מסגרת אנליטית רחבה המאפשרת להתגבר על המחלוקות שהעלה הפרזנטים הפמיניסטיים. ביקורת האמנות של נשים, שהתפרסמה במיוחד עבור נשים, מספקת דוגמה טובה לסוג מקורות שהגנאולוגיה של פוקו מייצרת. הכתבות שניתחת זכו בעבר להתעלמות; אך בעצם הן הציגו בפני קוראות וקוראים פרספקטיבה אלטרנטיבית שקראה תיגר על השיח המקובל שאותו הציגו מבקרים מהמילסטרים.

ניתן להגדיר את הקהילה היהודית בפלשתינה המנדטורית כחברה בהתהוות, כתוצר של שינויים חברתיים מהותיים ביהדות אירופה מאז אמצע המאה התשע עשרה. במונחים סוציולוגיים, מצבים של שינוי חברתי מספקים הזדמנות לשינוי מעמדם של קבוצות שונות בחברה, כולל נשים (Herzog H., 1999). אכן, רבים מהחלוצים בשדה האמנויות החזותיות ביישוב היהודי היו נשים, בהן ניתן להזכיר את מרים ברנשטיין-כוהן, שייסדה את המגזין "תאטרון ואמנות", ואירה יאן, שהגיעה לירושלים ב-1906, עברה לתל אביב ב-1914 והפכה למורה הראשונה לאמנות בעיר שאך זה נוסדה. שלושים שנים מאוחר יותר, ב-1946, פרסום מקומי שנקרא "אמנות ואמנים בארץ ישראל" שאותו כתבה רות קלינגר מנה ארבעים אמניות חזותיות, שהיוו כמעט מחצית מהמספר הכולל המוערך של אמנים שנחשבו פעילים בשדה זה.<sup>19</sup> הנתונים הביוגרפיים חושפים שלנשים וגברים אשר השתתפו בשדה האמנויות החזותיות היה רקע אתני, גיל והשכלה דומים. רובם היו

<sup>19</sup> קלינגר, ר. 1946, *אמנות ואמנים בארץ ישראל*. תל אביב: יבנה.

ילידי אירופה שהיגרו לפלשתינה אחרי שהשלימו לפחות את לימודיהם האקדמיים הראשונים ועברו תקופות מעצבות באירופה. עם זאת, ככל ששדה האמנות המקומי התמסד הוא הפך ליותר ויותר ממוגדר, כלומר ככל שההירארכיה בשדה האמנות התמסדה, הנגישות של הנשים לעמדות הכוח הלכה וקטנה. התפתחות זו אפיינה את כל סצנת האמנות המקומית, כולל ביקורת האמנות. חרף מגמה זו, מבקרות אמנות כגון לאה גרונדיג וחיה שוורץ יכלו לכתוב ולפרסם בירחון "דבר הפועלת". מבקרות אמנות אלו הציעו פרספקטיבה ייחודית בנוגע לפרקטיקות אמנותיות של נשים. ניתוח עבודותיהן חושף פרספקטיבה אמנותיות, שתופיע מאוחר יותר ב"פמיניזם של שנות השבעים של המאה העשרים".

### מהי אמנות? היפוך קטגוריות מסורתיות

בניגוד לעמיתיהן הגברים, מבקרות אמנות ישראליות הציעו פרשנויות מכילות של אובייקטים אמנותיים. תהליך מיון של יצירות אמנות על פי ערכן הסימבולי, כגון "אמנות גבוהה" ו"לא-אמנות", תלוי בגורמים חברתיים המתרחשים בשדה האמנות. בהקשר זה, ביקורת האמנות של המיילסטרים שהתפתחה במערב השתמשה באופן מסורתי במגוון אסטרטגיות שגרמו לפרקטיקות של אמניות להיתפס כלא-אמנות (Deepwell, K. 1982:2). מבקרי אמנות ישראליים לא היו יוצאי דופן בנטייה זו. לעומתם, מבקרות אמנות בחנו מגוון רחב של יצירות אמנות, כולל יצירות שלא נכללו בקאנון ושהשתייכו לז'אנרים שהוגדרו מבחינה היסטורית כ"לא-אמנות". למרות המחלוקת הקיימת בספרות בנוגע לשאלה מתי נוצרה לראשונה ההבחנה בין "אמנות גבוהה" ו"לא-אמנות" או "אומנות"<sup>20</sup> מיון וייחוס לאחת מן הקטגוריות הללו גזר את גורלו מבחינת הערך הסימבולי של האובייקט ויוצרו. הגבול בין הקטגוריות היה – ועודנו – כמעט בלתי עביר. חוסר יכולתו של מה שהוגדר כלא-אמנות לעבור לקטגוריית אמנות הוסבר כתוצאה ישירה של תכונות פנימיות של האובייקט עצמו. "אמנות יפה" או "אמנות גבוהה" נוצרה כדי להמחיש

<sup>20</sup> יש חוקרים המתארכים את ההבחנה בין אמנות ללא-אמנות לרנסנס המוקדם. לפי הסבר זה, הוגי הרנסנס המוקדם אימצו את הגישה של העולם הקלאסי המאוחר אשר הבחינה בין האמנויות החופשיות והאמנויות המעשיות. הראשונות כללו בין היתר רטוריקה, שירה ומתמטיקה, והאחרונות כללו תחומים כמו ציור, פיסול ועיצוב, אשר הוגדרו כ"לא-אמנות" בשל המאמץ הפיזי שהן דרשו והתכלית שנקבעה להן מראש. במשך מאות שנים, ההיבטים הפיזיים והתכליתיים של עיסוקים אלו יצרו מכשול שמנע מהם להיחשב כדיסציפלינות אינטלקטואליות חופשיות אשר עונות רק לרצונה של הרוח האנושית (Carolyn Korsmeyer, *Gender and Aesthetics: An Introduction* (Understanding Feminist Philosophy), London: Routledge, 2004). חוקרים אחרים סבורים שההבחנה בין אמנות ולא-אמנות צמחה רק כאשר תנאים חברתיים אפשרו את הופעתה של הדרישה הרומנטית ל"אמנות לשם האמנות" (למשל: Jürgen Habermas. "Modernity vs. Postmodernity," *New German Critique*, 22 (1981): 3-14).

רגשות, יופי ונשגבות. לכן אובייקטים אלו היו ההתגלמות של שתי איכויות אסתטיות שהוגדרו כמהותיות והקשורות זו בזו: היעדר תכלית וטוהר. משימתו העיקרית של האמן הייתה אפוא ליצור יצירות אמנות לשם הערכה אסתטית בלבד; תכליתיות נתפשה כגורם שמגביל את חירות האמן. מנגד, תכליתיות הייתה חלק מהפרקטיקות החזותית של נשים כגון האמנויות המעשיות והדקורטיביות (Jaudon, Valerie and Joyce Kozloff, 2001). הקישור שנעשה בין עבודתן של האמניות לבין הפרקטיקות הללו הדיר אותן מהתחום של אמנות "אמיתית". במקביל לביקורת הקאנונית של המיילסטרים שפורסמה באותם ימים, מבקרות אמנות ישראליות חשפו בכתבותיהן מגוון רחב של יצירות, כולל כאלה שהוגדרו בעבר כתכליתיות. כתבתה של קלייר להמן, למשל, מתארת את האובייקטים שהוצגו בגלריה שנחנכה באזור הכנרת במילים: "לכל אחת מהאמניות סגנון משלה [...] הפמוטים של זהרה שץ, הקרמיקה והתכשיטים של אלה שריג, תכשיטי הכסף והאמייל של מיכל רבינוביץ' והצלמיות של שרה פלג. [...] הגלריה החדשה הזאת מעניקה אפוא הזדמנות לקהילה המקומית להתקרב לאמנות, ולהבין את תפקידה החשוב בחיינו".<sup>21</sup>

במה ביקורת זו של להמן שונה מביקורת המיילסטרים? השוני נעוץ בעובדה שהיא מכירה בשני היבטים של יצירת אמנות שהמיילסטרים פסל, מצד אחד המדיום האמנותי ומצד שני הרכיבים הפנימיים של האובייקט האמנותי. ההיבט הראשון נחשף באמצעות מגוון המדיות האמנותיות שהמבקרות בוחנות. אובייקטים כגון פסיפסים,<sup>22</sup> קדרות,<sup>23</sup> צילום,<sup>24</sup> פיסול אפריקאי<sup>25</sup> ובדים<sup>26</sup> נבחנו בהערכה, לצד הצורות הקאנוניות של האמנות החזותית. כמעט כל מדיום אמנותי הופיע בכתבות של הנשים המבקרות.<sup>27</sup> ההיבט השני קשור לחומרים שבהם נעשה שימוש ביצירת אמנות. למשל הקולאז'ים של אלה רעיוני<sup>28</sup> שעשויים מחוטים ופיסות בד זכו לשבחי הביקורת הנשית.<sup>29</sup> התנגדות דומה לביקורת הגברית המודרנית באה לידי ביטוי בדרך שבה המבקרות תופשות את חירותו של האמן לטשטש את הגבולות בין אמנות ללא-אמנות. כך למשל, אלה רעיוני למדה עיצוב טקסטיל ואופנה והתפרנסה מכך. בעיני המבקרים השימוש שהאמנית עשתה בחומרים השייכים למקצועה הלא-אמנותי כדי ליצור אובייקט אמנותי הפחית את ערכה של

<sup>21</sup> "דבר הפועלת", 20 בינואר 1956.

<sup>22</sup> "דבר הפועלת", פברואר-מרץ 1957.

<sup>23</sup> "דבר הפועלת", יוני 1958.

<sup>24</sup> "דבר הפועלת", פברואר-מרץ 1960.

<sup>25</sup> "דבר הפועלת", אוקטובר 1954.

<sup>26</sup> "דבר הפועלת", ינואר 1958.

<sup>27</sup> כתבה מ-1957 למשל תיארה את תערוכת "משפחת האדם" שהתקיימה במחיאון תל אביב לאמנות אחרי שאורגנה במקור ב-MOMA ב-1955 על ידי אדוורד שטייכן [Edward Steichen], "דבר הפועלת", נובמבר 1957.

<sup>28</sup> אלה רעיוני (1915-1993) בוגרת בית הספר לעיצוב אופנה.

<sup>29</sup> "דבר הפועלת", נובמבר 1957.

היצירה. תפישה שלילית זו של מבקרי האמנות הקשתה על אמניות להגיע להכרה, הערכה והישגים אמנותיים משמעותיים. לאורך השנים הביקורת המיילסטרים הביעה שוב ושוב תרעומת על כך שהאמניות אינן מבדילות בין אמנות ללא-אמנות. כבר בשנת 1929 כתב אחד המבקרים: "אינני מבקש לבזות את עבודתה של רבקה סטארק-אביבי, שהיא עבודת אומנות מעניינת מאוד בתאטרון, [...] אולם מקומו של הפסל הזה אינו בתערוכת אמנות".<sup>30</sup> כמעט ארבעים שנה מאוחר יותר, בשנות השישים המאוחרות של המאמה העשרים, ליאורה הרמן העלתה את חמתו של המבקר המשפיע ביותר באותו הזמן, חיים גמזו, שכן הוא סבר שהיא העתיקה את עקרונות הגרפיקה לתחום הציור: "גברת הרמן היא מעצבת גרפית מטבעה, ואמנות הטבע עודנה זרה לה".<sup>31</sup>

עם התנסדותן ההולכת וגדלה של גישות מודרניסטיות-פורמליסטיות גברה גם הדרישה לשפוט את היצירה על פי קריטריון "הטהור" שבה, כלומר גברה השאיפה לדון בערכים פנימיים המנותקים מכל התייחסות להקשרים חיצוניים. ככל שיצירה הייתה "אוטונומית" יותר כך היא זכתה להערכה רבה יותר (High F., 2001). במשך הזמן נעשה המודרניזם יותר ויותר פורמליסטי,<sup>32</sup> ו"המופשט הטהור" הפך לסגנון הדומיננטי באמנות המערבית. הדי התפישה האמנותית שהדגישה את ה"ערכים הטהורים" באמנות החזותית מצאו את דרכם ליישוב היהודי כבר בשנות השלושים של המאה העשרים. ההתמקדות בצורה הטהורה הפכה לזרז העיקרי לטענה שעבודתן של האמניות הייתה "לא טהורה", ובגללה הן הודרו מעמדות מפתח בתחום האמנות שנעשו על ידי נשים היה "פגם הדקורטיביות". אמנות גבוהה נתפשה כאמצעי לטיפוח ההשכלה ושיפור הרוח האנושית, בעוד שקישוט נחשב כאלמנט חיצוני שנועד לייפות ולכן אינו מסוגל מבחינה מהותית להשיג את המטרות הנעלות של האמנות הגבוהה. מבקרות אמנות קראו תיגר לקריטריון הערכה זה: "פסל מיוחד במינו של חנה הולצמן מוצג כעת בגלריית האמנות נוגה בירושלים. האמנית משתמשת רק בחומרים טבעיים כגון קליפות, עלים, פיסות עץ ופירות".<sup>33</sup> ללא ספק פסליה של חנה הולצמן היו עשויים ממרכיבים פסולים בעיני הביקורת הממוסדת של אותם שנים. עם זאת, הביקורת האוהדות שהמבקרות פרסמו על הרמן והולצמן מוכיחות

<sup>30</sup> י. נורמן, 1929 "בממלכת הצבע והצורה", "כתובים" 9 במאי.

<sup>31</sup> חיים גמזו, 1963. "תערוכתה של ל. הרמן בגלריית כץ", "הארץ", 17 במאי.

<sup>32</sup> הפורמליזם מדגיש את חשיבות הצורה באמנות חזותית ונקשר עם אמנות מופשטת מודרניסטית. אחרי מלחמת העולם השנייה, כשניו יורק נעשתה מרכז האמנות המערבית, הפורמליזם התחזק והפך לגישה הרווחת בקרב המבקרים המשפיעים בעיר. קלמנט גרינברג היה התאורטיקן המוביל של מה שנודע מאוחר יותר כאסכולת ניו יורק.

<sup>33</sup> "דבר הפועלת", ינואר 1958.

שמבקרות התעלמו ועל כן קראו תיגר על שני מאפיינים מכוננים של האובייקט האמנותי המודרני והמודרניסטי: הדרישה לחוסר תכלית ולטוהר היצירה האמנותית.

## הביקורת שלהן

ניתוח גוף הביקורות בתקופה שנבחנה מעלה שמבקרות האמנות הרחיבו והבליטו את תפקידן של הנשים בשדה האמנות החזותית. מבעד לפרסומים אלה נחשפות שלוש אסטרטגיות מרכזיות: סיפור פמיניסטי של תולדות האמנות; דגש על השתתפותן של נשים בשדה האמנות החזותית בישראל; וחשיפת מורכבותן של חיי האמניות ועיצוב הקריירה שלהן. כל אסטרטגיה שופכת אור על היבט מרכזי אחר ביכולתן של נשים לעצב את עצמן ואת סביבתן ומציבה את האמניות ואת תפקידן בתולדות האמנות היהודית בפלשתניה בעמדה חדשה. להלן הקטגוריות השונות שנמצאו.

## תולדות אמנות אחרת: תולדות האמנות שלה

מאמצייהן של המבקרות מוכיח שהן היו מודעות לכך שמגמת ההיסטוריוגרפיה הציונית הממסדית של האמנות נטתה להתעלם מאמניות נשים בשדה. כדוגמה נציין את חיה שורץ שבשנת 1941 פרסמה ביקורת שהרחיקה לכת והציגה היסטוריה אלטרנטיבית של האמנות המודרנית הבינלאומית, שבה אמניות מודרניות שיחקו תפקיד מרכזי.<sup>34</sup> ההיסטוריה שפרסמה שורץ כללה אמניות רבות כגון מרי לואיס אליזבת וי'ה-לברון (1755-1842 Vigee-Lebrun), רחה בונור (1822-1899 Bonheur), ברת' מוריזו (1841-1895 Morisot), אוה גונזלס (1849-1883 Modersohn-Becker), סוזן ולאדון (1865-1938 Valadon), פאולה מודרסון-בקר (1876-1907 Laurencin), ומארי לורנסין (1885-1956 Laurencin). בביקורת זו שורץ תיארה בקצרה את עבודתה של כל אמנית ואת הביוגרפיה שלה ובנוסף למידע העובדתי, בחיבורה של שורץ נכללו גם הסברים של הקשיים שעליהם התגברה כל אחת מהאמניות במהלך הקריירה שלה.

## הדגשת השתתפותן של נשים

במשך שנות הארבעים והחמישים של המאה העשרים מבקרות אמנות מצאו דרכים ייחודיות לשבח את התפקיד שהיה לנשים בשדה האמנות החזותית בישראל. בשנת 1949 קבוצה של אמניות ידועות עברו לעיר העתיקה של צפת כדי ליצור קהילה שבה אמנים ואמניות יכולים לחיות ולעבוד. כך הפכה צפת לעיר אמנים מושכת ומבלבלת. שלוש שנים לאחר מכן, קלייר להמן ביקרה את שכונת האמנים בצפת ופרסמה את רשמיה. אחרי שתיארה את נוף הגבעות היפה והזכירה

<sup>34</sup> "דבר הפועלת", 2 בספטמבר 1941.

את האמנים שעברו לעיר, הסבירה הכתבת שביקורה נועד להציג בפני הקוראים את האמניות בצפת. במסגרת זו היא מנתה אמניות נשכחות ותיארה את עבודתן.<sup>35</sup> הדגשת והבלטת חלקן של אמניות היה נפוץ גם בביקורות שהתפרסמו על תערוכות שבהן הציגו הן נשים והן גברים. התיאור הבא למשל מאפיין את האמניות שהשתתפו בשלוש תערוכות מרכזיות בחורף 1960: "בקרב כל קבוצות האמנים מקומן של הנשים בולט. [...] יש להן כוח ביטוי חזק. ללא ספק, יש להן דעה משל עצמן והן שואפות לגלות כיצד להתבטא בדרך הראויה".<sup>36</sup> אסטרטגיה זו לא מצטמצמת לפעולתן של אמניות בלבד אלא חלה גם על תפקידים נוספים שנטלו נשים בשדה האמנות, למשל בנושא אספנות של אמנות. אספנות של אמנות גדלה יחד עם הקפיטליזם המערבי וככל שהקפיטליזם התמסד חשיבותה הלכה והתעצמה. אמנם מאז הכרזת האוטונומיה של האמנות על ידי הרומנטיקה הצרפתית היחסים בין אספנים לאמנים היו מרובי סתירות וידעו עליות ומורדות, אך לא ניתן להכחיש את הקשרים ההדדיים שמתקיימים בין אספנים לאמנים וגם את מערכת היחסים הענפה עם הביקורת האמנותית (Velthuis, O. 2005:1-23). משום כך הדרך שבה מבקרות ישראליות הציגו את אספנית האמנות אילה בן-טובים פלג-זקס-אברמוב (הידועה כאילה זקס) היא בבחינת דוגמה לאסטרטגית הבלטת תפקידן של הנשים. אילה זקס נולדה בירושלים בתקופה שבין שתי מלחמות העולם, למדה עבודה סוציאלית באנגליה ואחר כך למדה תולדות האמנות בפריז. אחרי שבעלה הראשון ותינוקה נרצחו במלחמת העולם השנייה היא עברה לקנדה. היא התחילה לאסוף יצירות אמנות יחד עם בעלה השני. בעוד שבביקורת המיילסטרים התעלמו על פי רוב מתרומתה של זקס לאמנות המקומית, הרי שהיא הודגשה בכתביו של המבקר. רשימה שנכתבה על ידי קלייר להמן מתארת את האוסף של זקס כקשור לפרויקט הציוני. זקס "לא שכחה את ישראל", כך הבטיחה קלייר להמן, "כל שנה היא מבקרת אותנו; היא מכירה את האמנים שלנו ותומכת באמנים שבכפר האמנים עין הוד. מעבר לכך, אם צריך היא אוספת תרומות עבורם. קידום האמנות בארצנו היא אחת ממטרותיה. כחלק ממאמציה היא הביאה את האוסף שלה כך שהקהל המקומי יוכל להעריך אותו". [...] "האוסף משקף את טעמה האישי [של משפחת זקס] ואת תשוקותיה. הוא מכיל עבודות של פיקאסו, מאטיס, דרן, בונאר, רואו, דגה, פסקין".<sup>37</sup> אם כן, זקס נטלה תפקיד מרכזי לא רק בפרויקט האמנותי אלא גם הלאומי וחשיבותה כדמות נשית פעילה בשדה היא גדולה – דבר שמבקרות נשים התאמצו להדגיש.

<sup>35</sup> "דבר הפועלת", אוקטובר 1952.

<sup>36</sup> "דבר הפועלת", פברואר-מרץ 1960.

<sup>37</sup> "דבר הפועלת", יולי-אוגוסט 1955.

## מורכבות חיי האמניות

מבקרות האמנות הרבו לדון בטקסטים שלהן במכשולים החברתיים שניצבו בפני האמניות. משום כך, תיאור העשייה האמנותית של אמניות התייחס גם למגוון קשיים שהיו מנת חלקן של הנשים שחיו בישראל בשנות הארבעים והחמישים של המאה העשרים, החל מאימת השואה והזיכרונות הקשים ממנה וכלה בהיבטים "הבנאליים" של חיי היומיום בחברה פטריארכלית. פרסומיהן קראו תיגר על שלוש הנחות יסוד של הביקורת המודרנית שהובנו בצלמו של המיילסטרים: הצורך בקדמה; מסירות טוטאלית לעשייה האמנותית; והתיעול הרציונלי של רגשות.<sup>38</sup> ההנחה הראשונה, היא הדרישה להתקדמות בלתי פוסקת, התפתחה כחלק אינטרגלי מביקורת האמנות והייתה עקרון מנחה בישראל, הן לפני והן אחרי הקמת המדינה. קדמה בכלל, ובאמנות בפרט, נתפשה כתהליך הכרחי שעודד פעילות תמידית המכוונת לכיבוש העתיד, ובתפישות אלה העתיד הצטייר תמיד כטוב יותר. לפיכך המבקר דויד פרידמן למשל, אמנם שיבח את לאה גרונדיג בתיאורה את סבלם של היהודים בשואה, אך ביקר אותה על כך שהזניחה את ההווה ולכן גם את העתיד. למרות שלדעתו גרונדיג הייתה אמנית "עם רגשות אמיתית, ללא גזמה או מלאכותיות", הוא עדיין קיווה שהיא תתעלה על טראומת העבר ותציג "קרן אור" בעבודתה.<sup>39</sup> במילים פשוטות, הוא איחל לגרונדיג להשתחרר משלב אחד בהיסטוריה האישית (והקולקטיבית) ולהתקדם לעבר השלב הבא, אשר, כך הוא סבר, יהיה שיפור מעצם הגדרתו, או כפי שהוא אמר, יהיה "מואר, שמח ורך יותר".

בניגוד לתביעה הגברית-מודרניסטית "להתקדם", המבקר מרים שיר הציגה בהערצה את האמנית שרה גליקמן פייטלוביץ' בתור "אמנית הגטו". בהתנגדותה לטענה שעל האמן להיות תמיד עכשווי, המבקר שיבחה את האמנית על כך שהיא ביטאה את הסבל האישי שלה ואת הפחדים שהיו לה בעבר הקרוב. שיר הדגישה שגליקמן פייטלוביץ', אשר ניצלה מהשואה והגיעה לישראל מפולין בשנה שקדמה ליצירת הציור, "ציירה ביומה הקשה ביותר, בעוד חייה נתונים בסכנה [...] ובעודה רואה דברים נוראיים ביותר".<sup>40</sup>

במסורת האסתטית המודרנית (וגם המודרניסטית) ניצבה, לצד הדרישה לקידמה, גם הדרישה למסירות טוטלית לאמנות והיכולת לבטא רגשות באופן רציונלי. פירושה של המחויבות הבלעדית לאמנות הוא למעשה וויתור על כל מגבלות ומחויבויות היומיום. אמניות יכלו למלא תנאי זה רק לעיתים רחוקות הואיל ורובן היו נתונות לדרישות התובעניות של חייהן הפרטיים הנובעים מתפקידיהן המגדריים. על כן המבקרות בחרו לשבח את יכולת הלהטוטנות של האמניות והמעבר בין תפקידים זהויות. בראש ובראשונה, המבקרות הדגישו את העובדה

<sup>38</sup> "דבר הפועלת", 30 באפריל 1946.

<sup>39</sup> דויד פרידמן, 1946. "על תערוכתה של לאה גרונדיג במחיאון תל אביב", "דבר הפועלת", 30 באפריל.

<sup>40</sup> "דבר הפועלת", אפריל 1959.

שאמניות היו גם אימהות. כך למשל בביקורת על האמנית איווט שצ'ופק תומאס צוין שהיא אם לילד בגיל הגן;<sup>41</sup> כתבה על האמנית זהבה אילת ציינה שהיא אשתו של שגריר ישראל באנגליה.<sup>42</sup> התיאור אודות האמנית שושנה היימן שופך אור על נקודה זו: "לימודים: 1936-38 בצלאל, ירושלים; לימודים מתקדמים עם רודי להמן; 1946-48 אקדמיה לאמנויות היפות, פירנצה; Ecole des Beaux Arts, פריז. היא חזרה לירושלים ומחפשת כעת את דרכה שלה בעודה מגדלת את בנה".<sup>43</sup> כתבה שכותרתה "אמניות ישראליות כאן ובחוץ לארץ" דנה באמנית הקרמיקה והקדרית חנה צונץ-הרד ובאמנית החזותית אלה רעיוני, שתיהן הוצגו כ"אם לילדים אשר משתתפת בתערוכות בחוץ לארץ".<sup>44</sup>

המחלוקת בין מבקרים למבקרות ביחס למסירות הטוטלית לאמנות התבטאה גם בהסברים שניתנו לקריירות המאוחרות של נשים. בדצמבר 1944 לאה גרונדיג פרסמה כתבה הבוחנת את תנאי האמנים בחברה הישראלית בעידן של טרום הקמת המדינה. היא הבחינה בכך שביטוי עצמי אמנותי הוא תהליך שאינו מסתיים ולכן אמנים ממשיכים לנסות ליצור אמנות גם בנסיבות שהן כמעט בלתי אפשריות. מנקודת מבטה, הסיטואציה הזו דרשה שיפור עצמי מתמיד, כדי ליצור תנאים שיאפשרו לנשים בגיל העמידה להתחיל לעשות אמנות: "אני רוצה לספר לכן על כמה מהנשים הללו, כל אחת מהן שונה אך לכולן תשוקה ליצור אמנות".<sup>45</sup> אסיה וולף, רחל רובין ושרה ווסקובויניק (ווסקו) הוצגו לקוראות העיתון "דבר הפועלת" כדוגמאות לאמניות שמימשו את ייעודן האמנותי בגיל יחסית מאוחר. פרסום זה הוא דוגמה מובהקת לגישות השונות בהגדרת מהו אמן ומהי אמנית (וגם יש לומר, מהי אמנות). כאשר מבקרים גברים התייחסו לנושא מימוש מאוחר של קריירה אמנותית, הם מצאו לרוב מפלט בהבחנה בין אמנות ולא-אמנות. כך, עשייה אמנותית שנעשתה על ידי אמנית שנאלצה לדחות את תחילת הקריירה האמנותית שלה הוגדרה על ידם כתחביב. תחביב הוא ההיפוך של יצרנות, שמשמעותה יחס רציני לעשייה. ההנגדה בין יצרנות לתחביב קשורה ללא ספק ליסוד החיים המודרניים, זה של *ההומו פאבר*, שחושב שתכליתו בחיים היא לעצב את עצמו ואת סביבתו על ידי עבודה יצרנית. אם כן, תחביבים הם מעצם הגדרתם ההיפך של "מסירות טוטלית ורצינית" למטרה. עשיית האמנות נתפשת כדורשת השקעה לטווח רחוק באמצעות לימודים והתנסויות; זוהי קריירה, דרך חיים. תחביב הוא עיסוק לזמן הפנוי, הוא נעשה דרך אגב ועל כן מה שמוגדר כך הוא בהגדרה נעדר ערך אמנותי. גישה זו מוצאת ביטוי בביקורת שפרסם חיים גמזו על תערוכת עבודותיה של שרה ווסקובויניק, שש שנים

<sup>41</sup> "דבר הפועלת", יולי 1958.

<sup>42</sup> "דבר הפועלת", אוקטובר 1958.

<sup>43</sup> "דבר הפועלת", נובמבר 1958.

<sup>44</sup> "דבר הפועלת", יולי 1960.

<sup>45</sup> "דבר הפועלת", דצמבר 1944.



אחרי שכתבתה של לאה גרונדיג פורסמה. גמזו קבל על כך שבית האמנים בחר להציג תערוכה של שרה ווסקוביניק. לדעתו היא לא הייתה יותר מציירת חובבנית ועצם הצגת עבודותיה פגעה בשם הטוב של המשכן.<sup>46</sup>

ההנחה השלישית נוגעת לשאלה באיזו מידה נשים יכולות לבטא רגשות בצורה טהורה. רגשות האישה, כך טענו מבקרים גברים, משקפים את תכתיבי הטבע. נשים יכולות לחוש את השפעתם ואת עוצמתם, אך אינן יכולות לשלוט באפקט הרגש; כלומר נשים נעדרות יכולת ללבן את רגשותיהן. לעומת זאת, רגשות הגבר נתפשו כתוצר של תהליך רציונלי, ולכן כטהורים (Korsmeyer, C., 2004). בסירובן להשלים עם לחצי ה"טוהר", מבקרות הציגו את רגשותיהן ללא היסוס. באפריל 1946, ברכה חבס<sup>47</sup> כתבה על ביקורה אצל הפסלת חנה אורלוף בביתה בפריז. בתחילה תיארה המבקרת את הוונדליזם שהרס את הסטודיו במשך המלחמה, שעה שהאמנית הסתתרה במקום מחבוא מחוץ לעיר. בניגוד לכתיבת המבקרים כתיבתה של חבס משדרת בו זמנית זעזוע חודר והזדהות עמוקה, וכך היא מספרת: "אך יותר מכל הדהימה אותי דמותה: ישובה באחת מפינות החדר, בעיניים מושפלות מבט, היא נראתה כמו אחד מפסליה, משדרת אומץ ונחישות".

ניתוח קורפוס הביקורות והרשימות שפורסמו ב"דבר לפועלת" מבהיר לנו שמבקרות אמנות לא חשו צורך להסביר את עמדתן. הן היו בטוחות בשליחות של האמניות שעליהן לחשוף, על כול המורכבות הכרוכה בדבר, ושמנו לפנייהן את העשייה האמנותית של נשים – הן בנוות תקופתן והן תקופות שקדמו להן. בכתבותיהן הן יצרו פרקטיקות-נגד למשטר האמת הממוגדר ונאבקו במבנים החברתיים אשר נתנו לגיטימציה והנציחו את הדרתן של הנשים בשדה האמנות החזותית בישראל.

## סיכום

המקרה שנדון במאמר זה מציע בחינה מחדש של הבנתנו את הביקורת האמנותית שנכתבה על נשים אמניות מתוך ובהקשר של ביקורת חברתית פמיניסטית. נקודת המבט החדשה מעוררת את השאלה מתי החלו עשיות פמיניסטיות בחברה בישראל? מחקר זה החל בתהייה בסיסית על עצם הפער בין העובדה שבשנות הארבעים של המאה העשרים כמעט מחצית האמנים בישראל היו נשים לבין העובדה שלא היו מבקרות אמנות בולטות בשדה הביקורת. ואכן, המחקר שלי העלה שמבקרות נשים כן פעלו בישראל בתקופה זו, אך עיקר פועלן פורסם בכתבי עת שנועדו

<sup>46</sup> חיים גמזו, "שרה ווסקוביניק בבית האמנים, הדים מעולם האמנות שלנו", "הארץ", 6 באוקטובר 1950.

<sup>47</sup> הבס הייתה עורכת וכותבת. היא הייתה ידועה בתור העיתונאית המקצועית הראשונה בפלשתינה היהודית.

Berlovitz, Yaffah, "Bracha Habas (1900-1968)", *Jewish Women, A Comprehensive Historical Encyclopedia*, Editors: Paula E. Hyman, Dalia Ofer, Associate Editor: Alica Shalvi, Jerusalem: Shalvi Publishing Ltd. 2006.

לקהל של נשים. בהמשך, מחקר זה העלה שניתוח הפרסומים יצר סתירה בין הממצאים לבין התיאוריה שהייתה אמורה להסבירם. מצד אחד, הכתבות שבהן עיינתי העידו על שפע של ביקורת אמנות פמיניסטית, והיא סיפקה מערכת אלטרנטיבית להערכת האמנות. מצד שני, ראיית ההיסטוריה של הפמיניזם כגלים כרונולוגיים מוגדרים היטב סתרה את הממצאים, שכן המבקרות פעלו מחוץ להגדרת הגלים המקובלת. בחיפוי אחרי פתרון והסבר, פניתי להבחנה של פוקו בין "היסטוריית ההווה" ו"פוזנטיזם". כפי שהוסבר, פוזנטיזם פירושו הסתכלות על מקרי העבר באמצעות מה שנתפש כאמת מובנת מאליה מנקודת העכשיו. זיהיתי שני מקורות חופפים של פוזנטיזם, האחד מוכר וידוע, שהוא הפוזנטיזם של המיילסטרים והאחר מפתיע הרבה יותר, שהוא הפוזנטיזם הפמיניסטי. בעוד שפוזנטיזם גברי זכה לרוב תשומת הלב של המחקר, פוזנטיזם פמיניסטי אשר ממושג בצורה של "גישת הגלים", התגלה כבעייתי באותה מידה. טענתי במאמר זה שגישת הגלים, בתור תיאוריה חברתית-היסטורית, הינה גישה שמגבילה את האפשרויות למצוא ולהמשיג פרקטיקות של נשים שסיפורן לא סופר ואיננו מיטיב עימן. אם כן, ההצעה ליישום גנאלוגיה פמיניסטית מקיפה מסייעת בהעמקת היכולת שלנו להבין פרקטיקות נשים מן העבר הקרוב. מאמר זה מראה שמבקרות אמנות ישראליות, אשר פרסמו את עבודתן בעיתונות העברית בשנות הארבעים והחמישים של המאה העשרים, הקדימו את הפמיניזם הידוע בכינויו "הגל השני". הן פעלו במקביל לביקורת הגברית הממוסדת ויצרו בשטח אנטי-תזה לדוקטרינות אמנותיות מודרניסטיות. מבקרות אלה שילבו בכתבותיהן ביקורת פמיניסטית שקידמה דמוקרטיזציה של האמנות. ללא עבודתן של מבקרות אמנות אלה, עשייתן של עשרות אמניות לא הייתה נרשמת בדפי ההיסטוריה של האמנות החזותית בישראל וידע חשוב היה אובד.

### ביבליוגרפיה

- Allen, Amy. *The Politics of Our Selves: Power, Autonomy, and Gender in Contemporary Critical Theory*. New York: Columbia University Press, 2007.
- Archer-Mann, Susan and Douglas J. Huffman. "The Decentering of Second Wave Feminism and the Rise of the Third Wave," *Science & Society*, 69 (1) (2005): 56-61 .
- Bartky, Sandra. *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. New York: Routledge, 1990 .

- Beckett, Jane and Deborah, Cherry. "Modern Women, Modern Spaces: Women, Metropolitan Culture and Vorticism," *Women Artists and Modernism*, Ed. Deepwell, Katy, Manchester: Manchester University Press, 1998. 36-54.
- Benhabib, Seyla. *Critique, Norms and Utopia: A study on the Foundations of Critical Theory*, New York: Columbia University Press, 1986.
- Brodsky, Judith, K. and Ferris Olin. "Stepping out of the Beaten Path: Reassessing the Feminist Art Movement," *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 33(2) (2008): 329-342.
- Brown, Wendy. "The Impossibility of Women's Studies", *Women's Studies on the Edge*, Ed. Joan Wallach Scott, Durham: Duke University Press, 2008. 17-38.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge, 1990.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, New York: Routledge, 1993.
- Butler, Judith, Laclau, Ernesto and Zizek, Slavoj. *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*, London: Verso, 2000.
- Dean, Mitchell. *Critical and Effective Histories: Foucault's Methods and Historical Sociology*, London: Routledge, 1994.
- Deepwell, Katy. "Introduction", In *Women Artists and Modernism*, Manchester: Manchester University Press, 1998. 36-54 .
- Della Porta, Donatella and Mario Diani. *Social Movements*, Oxford: Blackwell Publishing, 2006. 64-87.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*, London: A. Sheridan, 1977.
- Herzog, Hanna. "A Space of Their Own: Social-Civil Discourses among Palestinian Israeli Women in Peace Organizations," *Social Politics: International Studies of Gender, State and Society*, 6 (3) (1999): 344-369.
- Jaudon, Valerie and Joyce Kozloff. "Art Hysterical Notions of Progress and Culture," In *Feminism-Art-Theory: An Anthology*, Ed. Robinson Hilary. Oxford: Blackwell, 2001. 168-178.

- Korsmeyer, Caroline. *Gender and Aesthetics*, London: Routledge. 2004.
- Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?" in *Art and Sexual Politics: Why Have There Been No Great Women Artists?* Eds. Hess, Thomas, B. and Elizabeth C. Baker. New York: Collier, 1973. 1-44.
- O'Leary, Timothy and Cristopher Falzon. "Introduction: Foucault's Philosophy", in *Foucault and Philosophy*, Eds. O'Leary, T and C. Falzon, Oxford: Wiley-Blackwell, 2010. 1-16.
- Polleta, Francesca. "Contending Stories: Narrative in Social Movements Source," *Qualitative Sociology*, 21(4) (1998): 419-446.
- Prokhovnik, Raia, *Rational Woman: a Feminist Critique of Dichotomy*. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- Stone, Alison. "Towards a Genealogical Feminism: A Reading of Judith Butler's Political Thought." *Contemporary Political Theory*, 4 (2005): 4-24.
- Tamboukou, Maria. "Writing Feminist Genealogies." *Journal of Gender Studies*, 12 (1) (2003): 5-19.
- Velthuis, Olav. *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. New Jersey: Princeton University Press, 2005.
- Wallach Scott, Joan. "Introduction," In *Women's Studies on the Edge*, Durham: Duke University Press, 2008. 1-16.
- Weigman, Robyn. "The Progress of Gender: Whither Women," In *Women Studies in its Own*, Durham: Duke University Press. 2002. 106-110 .
- White, Harrison and Cynthia White. *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Art World*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- Zawicki, Jana. *Disciplining Foucault: Feminist Power and the Body*, London: Routledge, 1991