

# תוכן

9	<b>מבוא</b>
	<b>פרק ראשון:</b>
23	<b>הסובייקט האימהי בתיאוריה הפסיכואנליטית ובשיח הפמיניסטי</b>
23	1. הסובייקט האימהי בפסיכואנליזה
34	2. הסובייקט האימהי בתיאוריה הפמיניסטית
	<b>פרק שני:</b>
	<b>מבט היסטורי בתולדות האמנות המערבית</b>
61	1. טיפוס אימהות בתולדות האמנות
61	2. הסובייקט האימהי וכינונו באמנות הבין־לאומית:
68	מאידיאל 'האם המאושרת' ועד לסובייקט האימהי השסוע
	א. הסובייקט האימהי וייצוג האם באמנות של
68	המאות ה־18 וה־19
	ב. ניצונו של הסובייקט האימהי באמנות המודרנית:
81	סוגיית האימהות מול המשולש נשיות־אונגרו־אמנות
125	ג. האמנות הפמיניסטית: הדור השני
126	1. השיבה אל האלה הגדולה
133	2. הגוף האימהי
137	ד. האמנות הפמיניסטית: הדור השלישי – פריצות חדשות
138	1. סובייקטיות אימהית
144	ב. האימהות כמושג ביקורתי

149	3. עלייתה של אם האמנית
152	ה. שנות האלפיים: מגמות עכשוויות
154	1. יחסי אם־בת: צפייה ללא נחת
156	2. יומנים: על עבודת האימהות כרצף מתמשך
158	3. אקטיביזם אימנתי

167	<b>פרק שלישי: אימניות ישראליות עכשוויות</b>
171	1. שילוב מרחבים: המרחב האימהי והמרחב האמנותי
172	א. השיבה ליצירה: דרישה חדשה לחלוקת זמן ומרחב
180	ב. גמילה של האם/פטישיזם אימהי
182	ג. הקן המתרוקן
183	2. מלכודת הדיכוטומיה: האם הטובה והאם הרעה
195	3. הגוף האימהי
195	א. הבזות
200	ב. המבט המטריקסיאלי (הזיכרון הגופני)
209	ג. הגוף האימהי המבוגר
215	4. אם ובת
231	5. אב ובת
240	6. האישי והפוליטי: אימהות באזור סכסוך
252	7. והגדת לבתך: אימהות אחרי השואה
262	8. ארטיביזם אימנתי - שירה ריכטר

289	<b>אחרית דבר</b>
297	<b>הערות</b>
302	<b>ביבליוגרפיה</b>

## מבוא

בספר זה אציע מהלך המעמיד את האימהות כנקודת מוצא לתיאוריה ביקורתית של אמנות. האימהות היא גורם בעל חשיבות המגדיר את חייהן של נשים רבות, לעיתים אף יותר מן המגדר עצמו, ורבות מהסוגיות שנשים מתמודדות עימן - סוגיות חברתיות, כלכליות, פוליטיות, תרבותיות ופסיכולוגיות - קשורות במישרין לתפקידן ולזהותן כאימהות. תפיסה מטריצנטרית כזו, השמה במרכז את נקודת המבט של האימהות, היא תפיסה המבקרת את המהלך ההיסטורי שהפך את האם ואת עבודתה לשקופות. לפי תפיסה זו, תפקידה של האם בתרבות הוא תפקיד חשוב לאין שיעור, ואי לכך ראוי להיכתב מחדש. בספר אבחן את האופנים שבהם האמנות הפלסטית מאפשרת לאימהות להפוך סדרי עולם ולכתוב את עצמן בעצמן.

### א. הלידה כמטפורה ליצירה תרבותית וליצירתיות

"ילדתי את היצירה שלי" הוא משפט הנשמע מפי אמנים ואמניות רבים. לידת היצירה היא מטפורה שגורה כפי תיאורטיקנים/ות ואמנים/ות כאחד, ובה בעת משמשת גם אמצעי פואטי המסווה את אחת ההדרות השכיחות ביותר בשדה האמנות - הדרת האם כסובייקט וכיוצרת משיח האמנות.

באופן סטריאוטיפי, שייכו את האימהות, ועדיין משייכים, לחלק הביולוגי והטבעי של החיים, ואת האמנות - לחלק התרבותי והרוחני שלהם. תפיסה דיכוטומית זו מוגדרת ונסחה חלוקת תפקידים חד-משמעית של המינים - נשים יולדות ילדים וגברים יולדים תרבות. לכל מין יש ייעוד ותפקיד משלו בהנצחת האנושות. מטפורת הלידה הרוחנית של האמנות הפכה אותה לבת-תחרות לבריאה, ובכך מיקמה את הגבר היוצר עם האלוהות ואת האישה היולדת עם גורמי הטבע הנשלטים על ידי

האלוהות הגברית. שרידיו של מערך תודעתי זה מצויים עד היום. כך הפכו האמנות והאימהות בשיח התרבותי לספרות מקבילות ונפרדות בעוד שלאורך ההיסטוריה הן נפגשו בעוצמה בכל פעם שאמנית הפכה לאם. בכל פעם כזו הייתה האמנית צריכה להתמודד עם הייעוד שנקבע לה כאישה, אשר עמד בניגוד למקצועה בשל דגמי המחשבה הפטריארכאליים. לכן, חלק מן האמניות הפסיקו ליצור אמנות, לפי הוראת הבעל והמשפחה או עקב חוסר היכולת לשלב בין פעילות מקצועית וטיפול בילדים; אחרות המשיכו ליצור אמנות תוך ניסיון לקיים את ההפרדה הברורה בין שתי הספרות הללו או, לחילופין, תוך ניסיון לשלב ביניהן. ניסיונות אלו עלו לא פעם במחיר דמים.

עליית מעמדה של האמנות הגבוהה, למן תקופת הרנסנס ואילך, הביאה למחשבה כי הבחירה באמנות מאפילה על דרישות אחרות של הגוף, הנפש, המשפחה והחברה ויש להיות מושקע בה לחלוטין כדי ליצור. ביטוי חריף של תפיסה זו עולה מדבריו של האמן מרסל דושאן (Duchamp):

ברגע מסוים הבנתי שהחיים לא זקוקים לעול נוסף, עם חובות רבים מדי, הקרויים בדרך כלל רעיה, ילדים, בית, מכונית [...] . לאמן היום [...] אין צורך בחובות חברתיות. אם הוא מתחתן או מביא ילדים מהר מאוד הוא יקריב את עצמו. אדם אחד לבד, שאין צורך להאכיל אותו, הוא קל יותר מאשר שלושה או ארבעה. האמן חייב להיות אגואיסט. הוא חייב להיות עיוור לגמרי לכל שאר הדברים החיים - הוא חייב להיות אגוצנטרי במובן הרחב של המילה (כפי שמצוטט אצל Theill, 2011: 280).

האגוצנטרי הוא, אם כן, מי שחותר למימוש עצמי ומניח בצד את האינטרסים של הסובבים אותו. בשיח על האימהות נקודת מבט זו, המעמידה את העצמי במרכז העולם תוך התעלמות מצרכיהם של האחרים, היא נקודת המבט של הילד, בעוד האם, לעומתו, חייבת לשים במוקד תשומת ליבה את האחר. עליה לטפל בצרכים הבסיסיים של התינוק ולאחר שגדל מצפים ממנה להמשיך להתמקד בילדה (או בילדיה) תוך הבטחה כי האימהות היא הדרך למימוש העצמי שלה.

האמן, ובייחוד האמן המודרני העוסק במימוש העצמי, מבטא בכך את תשוקתו לחירות הביטוי והעשייה. מהאישה, המממשת את עצמה באמצעות האימהות - מצופה לוותר על אותה תשוקה לחירות גם אם בחרה לעסוק באמנות.

בדומה לדבריו של דושאן ניטשה כותב על הפילוסוף כאב: "כל פילוסוף

יפטיר כפי שהפטיר בודהא, כאשר התבשר על הולדת בנו: 'ראהולה נולד לי', אמר בודהא, 'אזיק חושל עבורי'" (ניטשה, 1979: 313). ניטשה, בעקבות בודהא, הצהיר על כבלי האהבה ההורית וניסח כקודמיו את חוסר ההתאמה שבין הורות לבין עיסוק טוטלי אחר. היום העיסוק הטוטלי הזה מכונה קריירה. שיוך מונח זה לנשים הוא חדש במונחים היסטוריים, והקושי לשלב בין קריירה ואימהות נדון במסגרות רבות. האילוץ לבחור ביניהן נתפס כרווח יותר בשני הדורות המוקדמים של הפמיניזם (עד שנות השמונים של המאה העשרים), ואילו כיום, לכאורה, יש לנשים אפשרויות בחירה רבות בחייהן. עם זאת, גם היום עדיין ניצבת בפניהן הברירה הקשה והבלתי אפשרית - אימהות או קריירה, ונשים רבות שומעות, באופן ישיר או בין השורות, משפטים כגון: "רצית קריירה אז תשתקי" או לחלופין "רצית להיות אימא, אז תהיי אימא ותשתקי".

אחת השאלות שעולה בהקשר זה, בצומת של קריירה, נשים ואמנות, וראוי לתת עליה את הרעת היא האם העיסוק באמנות הוא מקרה פרטי ומיוחד של פיתוח קריירה? ובמילים אחרות, מה בין אמנית שהיא אם - אימנית - לבין אימהות המפתחות קריירה בתחומים אחרים? האם לאימניות פיתוח קריירה מקצועית הוא מסובך יותר או, לחילופין, פשוט יותר? התשובה לכך מורכבת ובעלת היבטים שונים הקשורים בעולם הנפשי של כל אחת ואחת, אך גם בעולם החברתי והתרבותי שבו הן פועלות. לאימניות יש יתרון בכך שהן יכולות להביע באמצעות אמנותן את מורכבות החיים המודרניים, ואולי אף את הקושי או היתרון שנוצר בחיבור שבין מקצוע לאימהות. מבחינה מעשית הן אף מסוגלות לשלב בין השניים ולעבוד מהבית. ואולם, לשיח האמנות הייתה, ואולי עוד ישנה, נטייה להתעלם מאימהות. נושא זה לא עניין את שיח האמנות ההגמוני ונדחה בזלזול כעניין נשי ובנאלי, וכמו שנזכר לעיל גם עמד בניגוד מהותי ליצירה אמנותית.

יתר על כן, האמנות היא מקצוע שמתאפיין בחוסר בהירות לגבי טבעו ובחוסר ביטחון כלכלי, בעיקר בישראל. קשה לאם לתרץ את חוסר הזמן שלה לילדיה בתואנה של יצירת אמנות. לשאלות השגורות של הסביבה על העיסוק באמנות - "אמנות? זה מפרנס? האם לשם הצרכים שלך את מקריבה את הזמן שלך עם ילדיך?" - יש השפעה רבה על המוטיבציה של האימנית לעסוק באמנות והן מעצימות את הקונפליקטים הפנימיים שלה.

קונפליקטים כאלה עולים שוב ושוב גם כאשר מקום היצירה, הסטודיו, נמצא בבית. כיום רבים ורבות עובדים מהבית, אך בניגוד למקצועות אחרים אצל אמנים ואמניות אין קשר ישיר וברור בין יצירת האמנות לפרנסה. מכאן שהקדשת הזמן

לטובת היצירה האמנותית גורמת, לא פעם, לרגשות אשם ולתסכול. ולעיתים גם לויתור על היצירה.

מעמדה ומקומה של האמנות בתרבות מסוימת, היכולת להתפרנס ממנה, חלוקת הזמן והמרחב, היררכיית הנושאים והטכניקות הם רק חלק מהגורמים המשפיעים על יצירתן של אימניות רבות. גורמים אלה הופכים את היצירה של אימניות למקרה מיוחד ומעניין אשר שיח האמנות נטה להתעלם ממנו וממורכבותו. ספר זה נועד להכניס מורכבות זו לשיח האמנות, והוא מצטרף לגוף מחקרי ראשוני וקטן בנושא זה.

### ב. לאקונה ושמה אימהות

האימהות כהתנסות אישית בזירה התרבותית הייתה המניע הראשוני לחקירתני. גיליתי כי זאת התנסות בעלת ממדים אניגמטיים לא מבוטלים. אניגמה זו הובילה לרצון לחקור את המרכיבים האישיים של הסובייקטיביות האימהית שלי באמצעות זיהוי של קווים משותפים עם בנות דורי ובאמצעות האפשרות להתבטא באמנות. התחלתי את המחקר בזמן ההיריון הראשון, וככל שחלף הזמן גיליתי כי טיבו של המחקר נישא מעבר לצרכי האישיים והוא עונה על חוסר בשדה מחקר האמנות הישראלי. מחקר כזה - הדרן בנקודות המפגש של החוויה האימהית עם תהליכים יצירתיים ובדרך שבה האם מבטאת את הסובייקטיביות שלה באמצעים אמנותיים - לא היה בנמצא.

המוטיבציה לחקור את השיח האמנותי נבעה מלמידה ממושכת של האמנות המערבית והישראלית, תוך מפגשים תכופים עם דימויים המתארים אימהות, ועימם התסכול הרב שנבע מהעובדה, שרוב הדימויים האלה לא התאימו לתחושותיי כאם. נקודת המוצא הייתה, אם כן, הקושי היסודי להתאים את הייצוג החזותי של האם, על סוגיו השונים בתולדות האמנות, למה שכרוך בהוויה ובחוויה האימהית הממשית שלי. המפגש שלי עם מחקרה החלוצי של אן א' קפלן (Kaplan) בספרה אימהות וייצוג: האם בתרבות הפופולרית ובמלודרמה (Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama) הוכיח לי עד כמה קושי זה מובנה בתוך התרבות הפטריארכאלית וכיצד לחוויית האימהות שלי אין מקום או שפה בתוכה. קפלן מראה כיצד הסובייקטיביות האימהית מתווכת על ידי המערכת החברתית והמערכת התרבותית, שתי מערכות ייצוגים הקשורות זו בזו ומשתפות פעולה בייצור דימויי אימהות שמשרתים את הפטריארכיה. שיתוף הפעולה ההדוק בין שתי המערכות מקשה על האם לדעת מה היא רוצה

באמת ומה משקף את רצון הפטריארכיה, רצון שהובנה והוסדר כרצונה האישי שלה. למשל, מכיוון שהפטריארכיה רוצה ילדים, קפלן שואלת כיצד יכולה האישה להבחין בין רצון זה לרצונותיה שלה (Kaplan, 1992: 4-6).

### ג. נרטיב חסר

חויית "היות אם" איננה משותפת לכלל האנושות. ראשית היא לא חלה על הגברים, החלק שהכתיב וניסח את מטרותיה של האמנות, את הקריטריונים לשיפוט אמנותי, את הקטגוריות המחלצות משמעות חשובה לאמנות ואת הנרטיב ההיסטורי והאסתטי שלה. היא גם איננה משותפת לכלל הנשים, אך היא יסודית ומהותית למרביתן, לאימהות. שיח האמנות היה עיוור לחוויה יסודית זו גם כאשר הביוגרפיה של האמן הפכה לעמוד תווך בפרשנות יצירתו. ספרו של ג'ורג'ו וזארי (Vasari) חי היצירים, הפסלים והארטיכלים הרגולים ביותר משנת 1550 (ואסארי, 1985), שעסק לראשונה בחקר תולדות האמנות באמצעות כתיבה ביוגרפית על אמנים, כונן פרדיגמת יסוד של כתיבה על אמנות. היסטוריונית האמנות נאנט סלומון (Salomon) הראתה כיצד חומרים ביוגרפיים נוצלו אצלו באופן שונה מגדרית. וזארי קבע מה ראוי להיכתב ולהביא בחשבון כפריט ביוגרפי חשוב ומה לא. יתר על כן, בעוד הפרטים הביוגרפיים של אמנים גברים חיזקו את "גאונותם", אצל האמניות הם נוצלו כדי להרגיש את היותן יוצאות דופן (מצוטט אצל: Pollock, 1999:106). בהמשך נוסדו אסכולות שונות של תיאוריה וביקורת של אמנות, חלקן נשענו במישרין על פרדיגמת הכתיבה על אמנות של וזארי. אסכולות אחרות, כדוגמת התיאוריות הפורמליסטיות, התנגדו לה באופן חריף. ואולם אף לא אחת מהן התייחסה לעיוורון שהזכרתי.

העדרו של השיח האימהי באמנות נראה כהמשך של מסורת ארוכה שלפיה החומרים שמהם עשויים מיתוסים, אגדות, סיפורים, רעיונות, לקוחים מהכאב, מהחרדות הקיומיות ומהפנטזיות של הגברים. חומרים מעצבי תרבות אלה הפכו את החומרים הנשיים, ובכללם את חויית האימהות לחומרי רקע בלבד לעלילה של הגברים.

לאור זאת, מפתיע כי העדרו של שיח אימהי לא פסח גם על הפמיניזם עצמו. המחקר הפמיניסטי של האמנות, שהתפתח משנות השבעים של המאה העשרים ואילך, המשיך לרוב במגמת ההתעלמות. לינדה נוכלין (Nochlin), אחת המבקרות הפמיניסטיות החלוצות והחריפות של קאנון הכתיבה על האמנות, איננה מתייחסת במאמר המפתח שלה מרוע לא היו אמניות גדולות משנת 1971 לחויית האימהות

של אמניות (נוכלין, 2007). כיוונים אחרים ומאוחרים יותר של ביקורת פמיניסטית, כמו של גריזלדה פולוק (Pollock), התייחסו בעיקר לדימויי אימהות של אמנים גברים. בעשורים האחרונים החלו אמנם להופיע פרשנויות של יצירות של אמניות בהקשר האימהי, אך גם בהן לרוב אין תיאוריה מקיפה ומעמיקה בנושא.

#### ד. מבנה הספר

הספר מורכב משתי חטיבות מרכזיות. הראשונה מציגה את ההיבט התיאורטי במחקר על אימהות. חטיבה זו עוקבת אחר הכתיבה על אימהות בעיקר מנקודת מבט פסיכואנליטית בשל הרצון להתייחס למושג הסובייקטיביות בהקשר האימהי. החטיבה מתחילה בהצגת הכתיבה הפסיכואנליטית הקלסית וממשיכה בהוגות הפמיניסטיות של הפסיכואנליזה במטרה להציג את דרכי ההתייחסויות החדשות והשונות שלהן לאם כסובייקט. החטיבה השנייה מציגה את הקשר בין אמנות ואימהות והיא מחולקת לשני פרקים: האחד דן באמניות בינלאומיות והשני מתמקד באמניות ישראליות עכשוויות. החלוקה הגיאוגרפית הזו נובעת מהבדלים בשיטת המחקר. מחקר האמניות הבינלאומיות הוא מחקר היסטורי בתולדות האמנות, הנעזר גם בשיטות של תיאוריה ביקורתית מגדרית ופמיניסטית. לעומת זאת, מחקר האמניות הישראליות איננו היסטורי, אלא נסמך על מפגשים ועל ראיונות אישיים עם אמניות ישראליות עכשוויות בלבד. הבחירה באמניות הפעילות כיום נבעה מהרצון לשוחח עם האימנית על העבודה האמנותית, על חייה ועל תחושותיה הרלוונטיים לזמן ולמקום - לשמוע את קולה כסובייקט אימהי יוצר.

מטרות אלה עיצבו את גישת המחקר על האמנות הישראלית. לא מדובר רק במחקר כרונולוגי היסטורי הבודק התפתחות של אמנות מוקדמת למאוחרת או הבדלים ביניהן (שיטה זאת משמשת בפרק על האימניות הבינלאומיות), אלא גם במחקר סינכרוני המשלב מתודה של תולדות האמנות עם כלים ביקורתיים מהשיח הפמיניסטי.

מכיוון שמטרת הספר היא לברוק את הקשר שבין סובייקטיביות אימהית ויצירה אמנותית, ילוו אותן יצירות של אמניות ולא דווקא דימויים של אימהות. החיפוש שלי לא חתר אחר משמעותו של הדימוי האימהי (משמעויות אלה יהו רק רקע), כי אם אחר ביטויי היצירתיות האמנותית של הסובייקט האימהי. במחקר אני מצטרפת להנחה שהובילה את אנה ג'ו איזק (Isaak), פרופסור לתולדות האמנות באוניברסיטת פורדהם בניו יורק, לאצור בשנת 1989 תערוכה בשם "אימהות ההמצאה" (Mothers of Invention), שעסקה בשאלה: כיצד



תיראה האימהות כאשר נשים תהיינה שותפות בעיצוב הייצוג שלה? איזק יצאה מתוך הנחה כי לאורך ההיסטוריה ייצוגי האימהות באמנות נוצרו בידי גברים או בהשפעתם המכרעת, ורק בתקופה הפוסט-מודרנית אנו עשויים למצוא דרכים חדשות לייצוג אימהות. כאמור, אני שותפה להנחה זו ומבקשת, כמו איזק, לבדוק יצירות אשר מרחב יצירתן איננו כפוף כולו להגמוניה של היצירה הגברית.

ה. תחילת המחקר – שנות ה-90 של המאה ה-20  
יצאתי למסע מחקרי ארוך שהתחיל בהיותי בהיריון עם בתי הבכורה. סיימתי אז תואר שני בתולדות האמנות, וכיוונתי את מחקר הדוקטורט שלי לנושא האימהות באמנות הישראלית.

אף על פי שאת שני התארים הראשונים שלי עשיתי במהירות, נמשך המחקר לדוקטורט שנים ארוכות והסתיים רק לאחר כ-15 שנים. במהלך הזמן הזה ילדתי שני ילדים, בת ובן, עברתי מסביב לשעון כמרצה לאמנות במספר רב של מוסדות וניסיתי לעבוד גם במחקר. בחמש עשרה שנים אלה עבודת האימהות שלי הייתה בשיאה, ולא פחות ממנה עבודת הפרנסה, בהיותי חלק מזוג צעיר, הלוחם את מלחמת הקיום הכלכלי והמשפחתי במדינת ישראל. לא מצב יוצא דופן, אך ודאי לא כזה המאפשר בקלות עבודה נוספת במחקר. בעיית הזמן לא הייתה הבעיה היחידה שנתקלתי בה. בשנות התשעים של המאה העשרים בישראל הנושא 'אימהות' היה "לא נושא" (non issue) בשיח האמנות.

התערוכה "הנוכחות הנשית" שהוצגה במוזיאון תל אביב בקיץ 1990 (אוצרת: אלן גינתון) הייתה הראשונה שסימנה את חשיבותו של המגדר בתהליך היצירה, אך תערוכה זו וגם התערוכות שבאו בעקבותיה בשטף של שנות התשעים – כמו: "חדר משלה" (גלריה 6 החדרים, יפו, דצמבר 1991-פברואר 1992, אוצרת: דפנה נאור); "המועמדת" (גלריה נבון, נווה אילן, 1993, אוצרות משותפת של האמניות); "מטא-סקס 94" (משכן לאמנות ע"ש חיים אתר, עין חרוד, 1994, אוצרות: תמי כץ פרימן, תמר אלאור); "מבפנים" (מוזיאון לאמנות ישראלית ר"ג, 1994, אוצרת: רבקה מאיר); "Femina Sapiens" (בית האמנים ירושלים, 1996, אוצרת: נירית נלסון); "אמניות באמנות ישראל 1948-1998" (מוזיאון חיפה החדש, המוזיאון לאמנות, 1998, אוצרת: אילנה טייכר) – הציגו לראשונה בארץ את השיח המגדרי והזהות הנשית ואת יחסיהם עם תרבות ויצירה, חברה, מיניות, פוליטיקה ועוד, אך הותירו את האימהות כ"לא נושא". בכולן התגלה כי גם כאשר פרקטיקת הייצוג מעלה את נושא האימהות, הוא נותר טמון עמוק בארון השיח התיאורטי, האמנותי

והפמיניסטי כאחד.

היעדר האימהות משיח האמנות הפלסטית בישראל היה תמוה לאור העובדה ששנות התשעים בישרו בארץ עידן חדש - השיח הפוסט־מודרני הגיע אלינו ועימו עליית קולו של האחר. למשל, הסכמי אוסלו (1993-1995) אותתו על אפשרות לסיום הסכסוך הישראלי־פלסטיני בדרכי שלום ולהכרה הדדית של הצדדים; ארגון ארבע אימהות, שהוקם ב־1997 בעקבות אסון המסוקים כדי להביא ליציאת צה"ל מלבנון, הצליח במשימתו, וצה"ל יצא מלבנון כשלוש שנים לאחר הקמת התנועה. התקופה הצמיחה ייצוגים תרבותיים מקומיים בנושא האימהות - במחול, אוהד נהרין יצר את יאג, יצירה המבוססת על רעיון המשפחה; בספרות, למשל, דליה רביקוביץ פרסמה את ספר שיריה, אמא עם ילד (הקיבוץ המאוחד, 1992), אורלי קסטל בלום את ספרה רולי סיטי (זמורה ביתן 1992), אלאונורה לב את הבוקר הראשון בגן ערן (קשת, 1996), אלון אלטרס פרסם את הנקמה של מאריצ'קה (הספרייה החדשה 1999). האימהות החלה לצאת מהארון ולהראות את פניה הרבות, אך, כאמור, באופן מפתיע השינוי לא השפיע על התיאוריה והמחקר התרבותי בנושא. בשנת 1996, שנתיים לאחר לידת בתי הבכורה, חברתי לצלמת ולאוצרת יהודית מצקל ז"ל כדי לנסות לאתר את קולה של האם באמנות הישראלית ואף להמשיג קול זה. השותפות שלנו הניבה את התערוכה "הו מאמא: ייצוג האם באמנות ישראלית עכשווית" (שפלן קצב ומצקל, המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן, 1997). במשך כשנה וחצי יצאנו לסטודיות של אמנים ואמניות ישראלים בניסיון לברוק את מקומה של האם באמנות המקומית. ראינו כשישים אמנים ואמניות, וכתערוכה הוצגו עבודות של 52 מתוכם. העבודה על התערוכה הייתה רצופה גם בבדיקת נקודות הרמיון והשוני שלנו, שתי האוצרות - האחת אם טרייה לתינוקת, והשנייה אם לשני בנים בוגרים, הבכור משרת בצבא; האחת רואה באמה דמות חזקה ודומיננטית בחייה, והשנייה רואה באמה דמות פסיבית וקורבנית. כל אחת מאיתנו קראה את האמנות של המציגים והמציגות מתוך הביוגרפיה והפסיכולוגיה שלה, ובשל כך נקודת המבט והפרשנויות שלנו היו שונות. נקודת מבט מסוג זה רלוונטית גם למחקר הנוכחי. אני מודעת לכך שאופן הקריאה שלי באמנות יוצא מתוך הניסיון האישי שלי כאם וכבת ישראלית, ממעמד חברתי ומוצא ערתי ודתי מסוימים. אינני יכולה, או רוצה, לנסח תובנות אוניברסאליות לגבי היצירות אלא להציע עמדה אחת, סובייקטיבית, אישית, בנוגע לייחודן של יצירות אמנות שבאמצעותן האימהות השונות מנסחות את עצמן.

מאז "הו מאמא" ועד לכתבת שורות אלו הוצגו מספר תערוכות קבוצתיות

בנושא אימהות. בשנת 2002 אצרה מירי טרגן במוזיאון ערד תערוכה בשם "אימהות ובנות: בסבך חבלי הקסם". ב־2011 אצרה נורית טל טנא את התערוכה "אימהות - דיכאון לאחר לידה", שהוצגה בגלריה גרשטיין בתל אביב. ב־2015 אצרו נורית סירקיס ונעה לאה כהן את התערוכה "אימא עילאה: אמנות האימהות", שהוצגה בביאנלה היהודית העכשווית בירושלים. ב־2018 חזרה טל טנא אל נושא האימהות בתערוכה הקבוצתית "על שדי(ים) ובקבוקים - הנקה והזנה בראי האמנות", שהוצגה בבית נעמ"ת בתל אביב. כל התערוכות הללו, חשובות ומעניינות ככל שיהיו, חילצו מהמחשכים נושאים רלוונטיים למצב האימהי של ימינו, אך לא הצליחו לשנות עמדה בסיסית אחת - האימהות היא עדיין נושא לנשים בלבד, וככזו היא נשארת בשוליים של שיח האמנות.

## ו. ביוגרפיה ושיח

פרשנות של יצירות אמנות באמצעות הביוגרפיה של האמן (למשל, היות האמנית אם) עומדת לכאורה בניגוד לרעיון שלילת מעמדו של מחבר היצירה, רעיון המשותף לאסכולה הצרפתית הכוללת בין השאר את רולאן בארת (Barthes), לואי אלטוסר (Althusser), ז'אק דרידה (Derrida) ומישל פוקו (Foucault). במאמר מות המחבר (1968) קובע בארת כי נוכחותם של אירועים מסוימים ביצירה או שחזור הפרספקטיבה האינדיבידואלית של היוצר אינה רלוונטית במקרה הטוב ואף שגויה במקרה הרע. המחבר, כנקודת מוצא של היצירה, העיקרון המאחד אותה או כמקור של הבעה המבטא את עצמו דרכה, מורחק מהשיח הפרשני לטובת קוראי היצירה (בארת, פוקו, 2005: 7-18). פוקו מצידו, במאמר מהו המחבר? (1969) מתנגד לביטול הטוטלי של המחבר ורואה בו צורת קיום מסוימת בתוך השית. במקום מחבר הוא מציע את "פונקציית המחבר" המאפיינת מישור של קיום, של סירקולציה ושל תפקוד של שיחים מסוימים בתוך החברה (בארת, פוקו, 2005: 36-37). במילים אחרות, הוא איננו מחזיר את הרעיון של האינדיבידואל, אלא חוזר אל המחבר כדי "לתפוש את רגעי ההרכבה, את התנאים ואת אופני התפקוד של הסובייקט" (שם: 59). על פי גישה זו אפשר לשאול שאלות על התנאים והצורות שבהן הסובייקט מופיע בתוך השיח, על התפקיד שלו ועל הכללים שבכפוף להם הוא פועל בתוכו. כלומר, הכוונה היא להסיר מהסובייקט את תפקידו כמקור ראשוני ולנתחו כפונקציה מורכבת ומשתנה בתוך השיח.

זו המטרה של ספר זה. ליצירה יש ערך משום שהיא נוצרה בידי מחבר או מחברת מסוימים אך לא רק משום כך. רוב היצירות המוזכרות בספר הן יצירות

שאני חוזרת אליהן. כלומר, היצירות כבר קיבלו משמעות על פי שיח זה או אחר הנהוג בפרשנות האמנות הקנונית. באמצעות החזרה אליהן אני ממקמת אותן מחדש בשיח אחר, בדומה לפרקטיקה הביקורתית של השיח הפוסט-קולוניאליסטי ושל הפוליטיקה של הזהויות. המטרה היא לקשור את המחברת ליצירה באמצעות קשרים שונים מן הקשרים הנהוגים בפרקטיקות הקיימות בשיח האמנות. הענקת הערך לאימהות כמרכיב הקשור ביצירה תהיה ההקשר החדש ורובד נוסף.

כלומר, הספר איננו יוצא מתוך רעיון שלילת הסובייקט אלא מתוך רעיון השעיית הסובייקט האינדיבידואלי. הסובייקט הטרנס-אינדיבידואלי הוא זה שיצירתו נובעת מהסובייקטיביות שלו, שהיא לעצמה מאגר שלם של פרקטיקות של שיחים רבים. טענה זו של פוקו, כי השיח מנהל את חיינו וממקם אותנו בתוכו, חשובה ביותר להבנת החוויה האימהית של כל אחת מאיתנו. באמצעות טענתו ניתן להבין כי המיקום של החוויות האימהיות בחיינו והענקת המשמעות לכל חוויה וחוויה ולכולן יחדיו, אינם רק בידינו. כל תקופה ותקופה בוחרת עבורנו את חוויית האימהות ושואבת אותנו אל המבנה האימהי המוכן מראש עבורנו.

אחד המבנים שבעשורים האחרונים עובר בחינה מחודשת הוא המבנה של האימהות הבורגנית, תוצר הליברליזם הקפיטליסטי, שבו עברה האישה מקום יצרני בכלכלה הפרה-עשייתית לקיום צרכני בורגני. בסיסו של מבנה קיומי חדש זה הוא הרעיון החדש באופן יחסי כי האימהות היא מקור לאושר, הנאה, סיפוק ותכלית. לפניו סיפקה המסורת הוויזואלית הנוצרית תקדים חשוב לייצוגים של האימהות בדמותה של המדונה כפרדיגמה של טוהר ומסירות אימהית אינסופיים המשולבים עם כאב וייסורים.

במאה ה-18 חל שינוי - האם נותרה דמות טהורה ובעלת מסירות אינסופית כמו המדונה, אך הוענק לה מקור אושר מיוחד לה - האימהות. במילים אחרות, אושרה של האישה יכול לנבוע רק ממקור אחד, מרחמה. מחשבה זו, חילונית ביסודה, מתרחקת מהאתוס הנוצרי המקדש את הבתולין ומתקרבת אל האתוס היהודי המקדש את מצוות "פרו ורבו", את ברכת האימהות וקללת העקרות.

תפיסות חדשות אלה בנו מושג חדש של משפחה - תא חברתי הרמוני ואינטימי, התא החשוב ביותר שבו הפרט מוצא את אושרו. העיצוב החדש של המשפחה ענה על צרכים מסוימים של התרבות הבורגנית המודרנית שהתעוררו בעקבות השינוי החברתי תרבותי. המשפחה המורחבת המסורתית, שנשענה על תנאים כלכליים וחברתיים יציבים וכמעט בלתי משתנים ועל תפיסה קולקטיבית ולא אינדיבידואלית של חברי המשפחה ושאיפותיהם, לא התאימה לקפיטליזם הבורגני שדרש תפיסות

אינדיבידואליות ודינאמיות כלכלית-חברתית.

המשפחה החדשה שירתה גם את הצרכים הנפשיים של חברי המשפחה הבוגרים. עולם העסקים הקפיטליסטי, עולם בלתי אישי ותחרותי לאין שיעור בהשוואה לעולם הכלכלי המסורתי, עורר צורך להעמיד לצידו מקום מקלט שלו ובטוח, אשר יספוג, יקל וירכך את ההתמודדות עם התביעות והלחצים ממקום העבודה. באופן זה התפתחה מודעות אחרת ליחסים שבין המרחב הציבורי למרחב הפרטי. המרחב הפרטי - הבית והמשפחה - הוגדר ועוצב כאנטי-תזה לעולם שבחוץ, והיה מקום שאפשר אינטימיות וחום בניגוד ליחסים הלא-אישיים והמנוכרים שניהלו את החיים הכלכליים והאזרחיים במרחב הציבורי. ואולם, אף לא אחד הזכיר את הלחצים בבית עצמו או את התביעות האינ-סופיות מהאם במרחב הביתי.

מבנה המשפחה הבורגנית עמד מול אתגר ראשון עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה וכניסת נשים לכוח העבודה במספרים גדולים. באופן מפתיע נשאר מבנה זה ללא פגע - האם הבורגנית נשארה מרכז המשפחה, אם כי במצב חדש של התגוננות ורגשות אשם כבדים. ברגע הזה התגלה כוחו העצום של הליברליזם הקפיטליסטי אשר למען האינטרסים שלו דרש את המשך חלוקת התפקידים המגדרית הברורה ומנע אפשרות אמיתית לשינוי. גם מלחמת העולם השנייה ואחריה פריצתה של המהפכה הפמיניסטית של שנות השבעים של המאה העשרים לא הצליחו לעורר תמורה משמעותית בתפיסה הבורגנית של מקום האם במשפחה.

## ז. פמיניזם של אימהות

לפי קפלן (Kaplan, 1983), הגענו לפמיניזם ככנות ולא כאימהות. הגענו ככנות המזדהות עם דמות האב ולא עם דמות האם, וזאת כדי לזכות בכל התגמולים של הסדר החברתי המוענקים לגברים. גם המהפכה הפמיניסטית של שנות השבעים לא גרמה להזדהות עם האם. להפך, אסכולות מרכזיות של הפמיניזם החלו למרוד נגד האם הביולוגית שנתפסה כמנסה להטמיע את ערכי הפטריארכיה. לכן, התרבות, כולל הצד הפמיניסטי שלה, המשיכה לחשוב ולדבר ממקומו של הילד. באותה תקופה הפמיניסטיות שהתקוממו נגד האימהות שלהן, לא ראו בהן רק סוכנות של הפטריארכיה הדואגות להנחיל להן את ערכיה, אלא גם קורבן, אובייקט שתפקידו לדאוג לצורכי האחר, כלומר הבעל והילדים. פמיניסטיות אלה דחו את האימהות המעשית ולעיתים רחוקות מימשו אותה בפועל.

מאז המהפכה הגדולה של שנות השבעים עברה התנועה הפמיניסטית שינויים מרחיקי לכת, ועימם השתנה גם היחס לאימהות. נראה כי בעשורים האחרונים

הפמיניזם מקודם יותר ויותר על ידי אימהות, אשר מתנגדות לתפיסה המגבילה של האימהות ובאותה מידה גם לאידיאליזציה שלה - שני אספקטים אשר הופעלו בו זמנית על ידי השיח החברתי-תרבותי באופן "טבעי" לחלוטין.

יש להדגיש כי פמיניזם אימהי, שבראשו פמיניסטיות אימהות, איננו מקודם די הצורך בידי המחקר האקדמי הפמיניסטי. ישנו פער גדול ומפתיע בין עיסוקם של החוגים האקדמיים של הפמיניזם לבין הפרקטיקה החברתית המגלה כיוונים המתחדשים תדיר להעלאת הקול של הסובייקט הנשי. החוקרת הפמיניסטית הקנדית אנדראה או'ריילי (O'Reilly) מסבירה בספרה פמיניזם מטריצנטרי: תיאוריה, אקטיביזם ומעשה (Matricentric Feminism: Theory, Activism, and Practice, 2016) כי הפחד ממהותנות המשייכת את האימהות להכרח הביולוגי והפחד מכך שמחקר על אימהות נחשד מיד כבעל תפיסה הרואה באימהות צו הכרחי לכל הנשים, גורמים לכך ש"האימהות היא העניין הלא גמור של הפמיניזם", בעבר ובהווה (O'Reilly, 2016: 2).

או'ריילי מראה כיצד הפמיניזם שבסיסו האימהות נדחק לשוליים בפמיניזם האקדמי, בוחנת את הסיבות להדרה זו ותוהה כיצד ניתן לערער אותה ולשנותה. בספרה היא מציגה את ההתקדמות המשמעותית של נשים בשלושת העשורים האחרונים, בעוד האימהות עדיין מדשדשות מאחור. היא טוענת כי תקרת הזכוכית של נשים מבוססת בעיקר על "מחסום האימהות" (Maternal Wall) אשר מעכב ומפריע להתקדמות של מרבית הנשים במקומות עבודתן. במחקר שיצא ב-2001 בשם המחיר של האימהות (The Price of Motherhood) מראה החוקרת האמריקאית אן קריטנדן (Crittenden) כי שכר העבודה של אימהות בארצות הברית נמוך לא רק משכרם של האבות, אלא גם משכרן של נשים שאינן אימהות. היא מוכיחה שהיום הפער בשכר בין אימהות ללא-אימהות מתחת לגיל 35 גדול מהפער בשכר בין נשים צעירות לגברים בגילן. זו הסיבה שנשים צעירות מאמינות כי המאבקים הפמיניסטיים הסתיימו בניצחון הפמיניזם (כפי שמובא אצל O'Reilly, 2016: 2). לאור הדרת השיח האימהי טוענת או'ריילי כי האימהות זקוקות לפמיניזם משלהן אשר יציב את האימהות כנקודת מוצא לתיאוריה ולפוליטיקה. היא מכנה אותו "פמיניזם מטריצנטרי", והספר שלה בוחן כיצד הוא מיוצג וכיצד הוא מקבל ביטוי בתיאוריה ובמעשה.

או'ריילי הקנדית הפכה לגורם דומיננטי בארגון השיח על אימהות שמתפתח בשנים האחרונות. היא הקימה את האגודה לחקר אימהות (ARM) בשנת 1998 באוניברסיטת יורק שבטורונטו. אגודה זו הפכה ב-2010 לארגון MIRCI

(Motherhood Initiative for Research and Community Involvement) Journal הממשמש כארגון על לפרויקטים רבים בנושא אימהות, כמו כתב עת מחקרי Journal of the Association for Research on Mothering שנוסד ב־1999, וכן מיום למחקר ולמעורבות קהילתית בטורונטו בשם Mother Outlaws. אחת היוזמות החשובות של או'ריילי הייתה ייסוד ההוצאה לאור Demeter Press בשנת 2006. ההוצאה מפרסמת מגוון ספרים, בעיקר אנתולוגיות, בנושא האימהות בתקשורת ההמונים ובמרחבים התרבותי, החברתי, הפוליטי והכלכלי, ועוד. ניכר כי מקומה של האמנות בהוצאות הספרים הוא דל וכי אחת הסיבות לכך היא מיעוט של חוקרות בנושא השיח האימהי באמנות<sup>1</sup>.

החשיבות של הפרויקט של או'ריילי היא הניסיון להפוך את האקטיביזם האימהי לתחום מחקר אקדמי מן השורה. עד כה פרסמה או'ריילי עצמה שמונה עשר ספרים בנושא. הצהרתה כי תחום זה נמצא עדיין בשולי המחקר האקדמי, מביעה את אחד התסכולים הגדולים של נשות אקדמיה פמיניסטיות המנסות לעורר במוסדותיהן את השיח על האימהות וכן של אמניות פמיניסטיות המבקשות התייחסות תיאורטית לעבודותיהן בנושא אימהות. אלה ואלה זוכות, במרבית המקרים, ליחס מדיר ומזלזל, שכן בשלב זה מוקדי השיח עודם בגדר מובלעות יוצאות דופן במרחב התיאורטי.

\*

הקושי של האימהות לצאת מהארון קשור למבנה החברתי הפטריארכאלי ולחרדה מפני שינויו. הרבקות בביולוגיה של הגוף הנשי והצמדתו לתפקידיה החברתיים של האם נראית כמבצר האחרון של הפטריארכיה מול ההתפתחות התרבותית, החברתית והטכנולוגית. כיום, לנוכח מגמות של שינוי במבנה המשפחה הבורגנית הקלאסית בשילוב עם טכנולוגיות פריון, פונדקאות, תפיסת האימהות כמבנה חברתי־תרבותי ולא רק פועל יוצא של הביולוגיה, מתחיל שינוי דרמטי בפרקטיקה הנשית והאימהית. בעקבות שינוי זה צצים ועולים גם ביטויים אמנותיים חדשים בתוך תרבות ההולכת ומשתנה.