

## ד"ר יעל דורון: על זערוריות וענקיות, פרופורציות וקנה מידה ביצירותיהן של נשים

לאורך הדורות נשים נמדדו על פי המבט הגברי המתבונן והמשגיח ונזהרו שלא לחרוג מפרופורציות ולהיות במקומות ובזמן "הנכונים" אולם ביצירותיהן שעוסקות בגוף הנשי, נשים אמניות ערערו על ממדי הזמן והמרחב שהוקצו להן ויצרו נשים גדולות, זערוריות, מפורקות ובתנוחות גוף לא יציבות וערבבו בין הזמנים והגילאים. הן ערערו על המרחב הביתי הפנימי שיועד להן ויצרו באזורי גבול ובמרחבים משתנים.

הרצאתי מבוססת על תזה שכתבתי לתואר שני בחינוך לאומניות ובה בחנתי את האפשרות שיש בהוראת אמנויות למנוע הפרעות אכילה אצל נשים ונערות. הפרעות אכילה כרוכות בצמצום והרחבת המקום של ילדות ונשים במרחב והן ביטוי להקצנה ועיוותים של אידיאליים תרבותיים. מושגים כמו "קטן" או גדול" אינם רק כמותיים אלא יש להם משמעויות תרבותיות והם ביטוי לאידאליים, פנטזיות, ערכים והיררכיות חברתיות (אורבך, 1997). האמנות שנמצאת בחלל ביניים, ה"מרחב פוטנציאלי" במונחיו של ויניקוט מאפשרת לערער על מושגים של מרחב וזמן שנתפסים כחוקי יסוד בלתי משתנים, לדמיין וליצור אפשרויות חדשות שאינן מקובלות בתרבות ובכך וליצור דימוי גוף חלופי באופן שאינו הרסני.

אציג תחילה את הרקע התיאורטי ואדגים דרך יצירותיה של האמנית סוזן ולדון (-1867 1938), שהייתה אמנית קרקס, מודל עירום ואמנית סוגיות ותמות מרכזיות הקשורות לקלאסיקה ולמודרניזם בהתייחסות לגוף הנשי העירום. לאחר מכן אראה כיצד צורות ותכנים אלה באים לידי ביטוי אצל נשים אמניות בישראל במחצית השנייה של המאה העשרים ולאחריה.

במאמרו הקלאסי "דרכי ראייה" (1972) כתב ברגר כי הנוכחות התרבותית של האישה שונה מזו של גבר ופישט את טענתו במשוואה של "גברים פועלים – נשים מופיעות". מצב של היות נצפית הנו חלק מהזהות הנשית, מצב זה משפיע על המרחב החיצוני הממשי וגם על דימוי הגוף הפנימי. ברגר עסק בייצוגי נשים בעירום באמנות האירופאית. הייצוג הראשוני של עירום של האישה שבו דן ברגר הוא סיפור אדם וחווה. לטענתו, גם בייצוגי עירום של אדם וחווה באמנות חילונית מאוחרת יותר נותרת עצם המודעות של האישה לכך שצופים בה, או כפי שאומר ברגר: "היא אינה עירומה לכשעצמה, היא עירומה כפי שהצופה רואה אותה". גם בייצוגים של סיפור שושנה (ספר דניאל בברית החדשה) היא מביטה בצופה מביט בה או בעצמה במראה, בעירום כמובן.

איריס יאנג במאמרה "לזרוק כמו ילדה" (1980) בחנה את הפנומנולוגיה של הגוף הנשי במרחב, כיצד נערות ונשים חוות את גופן וחיות עמו ובתוכו. יאנג ערערה על הקביעה כי התנועה של הילדה ביחס לבן גילה מצומצמת מסיבות של יכולת פיזית וטענה כי התנועה של הילדה מוגבלת לא כתוצאה ממהות נשית כלשהי אלא בשל המגבלות והציפיות התרבותיות ממנה. הגוף הנשי אינו עושה שימוש במלוא יכולותיו כתוצאה מתרבות גברית מדכאת ומגבילה. נשים ונשיות מובנות למודלים של שבריריות, עדינות וקלישות. ומציאות זו קובעת את יחסה של האישה גופה. לעיתים קרובות נשים חוות את גופן כמעמסה ולא כמקור של כוח ואמצעי למימוש מטרותיהן.

הפסיכואנליזה הקלאסית התבססה על הפסיכולוגיה והפיסיולוגיה הגברית. אצל פרויד ולאקאן הפאלוס סימן את היש ואילו אבר המין הנשי את הריקות והחסר. פסיכואנליטיקאיות פמיניסטיות צרפתיות כלוס אירגרי והלן סיקסו שהלכו בעקבות פרויד ולאקאן שאלו: האם הפסיכולוגיה הנשית משפיעה על היצירה והאם יש מאפיינים לכתיבה וליצירה הנשית?

בכתביהן הן התייחסו לפיסיולוגיה הנשית ושאפו להעניק ערך חיובי דווקא לריקות ולחסר וכך גם להכלה ולריבוי. הן שמו דגש על כתיבה שאינה אחידה ובעלת מבנה היררכי אלא כזו שיש בה פערים ומבנה בלתי אחיד. אירגרי מבקרת את האופן שבו המיניות הנשית מוגדרת באמצעות קני מידה גבריים ומייחסת ערך מוסף למושג של שניים וכך גם לנגיעה והכלה. דימוי השפתיים, משמש את אירגרי לצורך ביקורתה על הלוגיקה של הדומה. לטענתה המחשבה המערבית מציבה במרכז את הגבר, הסובייקט הרציונלי כקנה מידה שלפיו נשפוטות התופעות. היא מטילה ספק בתקפותה של ההיררכיה המבוססת על ניגודים וטוענת כי החוויה הנשית, כפי שהיא באה לידי ביטוי בגוף הנשי, היא חוויה של קירבה הכוללת את האחר, ללא בעלות עליו. זוהי חוויה של אחדים, הדדיות שאינה אחדות אחת.

הלן סיקסו כותבת על הניגודים הבינאריים המקובלים בתרבות: שמים - אדמה, שכל - גוף ורגש, שמש - ירח, פסיבי - אקטיבי ועל כך שלערכים התרבותיים שמזוהים עם האישה כמו אדמה, גוף, רגש ופסיביות יש בתרבות ערך שלילי. במאמרה "הצחוק של המדוזה" היא כותבת על היצירה הנשית כאקט של שחרור אישי ותרבותי וכי על האישה ליצור ולהמציא מחדש את עצמה דרך היצירה.

זמן ומרחב הנם ממדים יסודיים שחיינו מתנהלים בתוכם ולכאורה אלו חוקי טבע בלתי משתנים. קלודין הרמן במאמרה על "זמן מרחב ואמנות של נשים" (1986) כותבת על מושגים אלו בהיבט מגדרי ולכך יש השלכות על היצירה הנשית. היא כותבת על ה"מקום" הפיזי והמנטלי כאשר אל שניהם ניתן לחדור. המרחב הפיזי הוא המרחב הגברי של הדומיננטיות אשר אותו ניתן לכבוש. המושג של המרחב הפיזי משקף סטטוס והיררכיה כפי שניתן לראות במרחבים ציבוריים. אולם המרחב המנטלי, לא שונה בהרבה. בשניהם מתקיימת היררכיה. המקום של המחשבה נתון אף הוא לסנקציות חברתיות. הביטוי "לשים אנשים במקומם" מבטא את זה שיש מילים ורעיונות שהם מחוץ למקום. המחיר על חריגה מהמקום עלול לגרום להוצאה מתוך הקבוצה.

על פי הרמן נשים מפתחות תפיסה אחרת של זמן ומרחב. בתרבות המערבית המרחב הפיזי הוא מקום של שליטה ונראות ואילו לנשים שמור מקום של הכלה ואי נראות. לפיכך טוענת הרמן, נשים שומרות על מרחב הגנה כדי לא להיחדר. הן שומרות על מקום לעצמן שהוא מעין "ארץ ללא שם". נשים נוסעות בזמן ובמרחב – בדמיון. לנשים יש רצון לראות ולגמוע ארצות כדי לפגוש אנשים ותרבויות אולם אין מוטיבציה לכבוש במובן הפיזי. האישה מעוניינת להרחיב נקודות מבט וזמן ולמתוח קצוות כמו הגיבור הספרותי אורלנדו לווינג'יניה וולף שהנו – גבר ואישה שנוסע במרחב ובזמן.

הרמן כותבת כי הזמן הנו עריץ וקשה במיוחד עבור נשים. בצעירותה האישה מוצגת לראווה מבלי שנשאלה לכך. היופי חולף ובזקנתה, כישוריה אינם נחשבים עוד. עבור האישה רק הילדות חופשית באמת. לכן נשים לא רואות בזמן גורם חיובי והן נלחמות כנגדו, הן מנסות להכחיש אותו או להגן על עצמן על ידי שכחה כמו גיבורות הספרות של מרגריט דיראס. הגבר חי במשימות זמניות שהוא מציב לעצמו ואילו האישה חיה יותר את ההווה. יש ראייה הרואה את המרחב כיחידה אחת וראייה נוספת שמתייחסת לכל חלק בנפרד. לטענתה, תפיסה הזמן של האישה היא לא לינארית אלא דומה יותר לאיים בארכיפלג. האישה משנה ממדים של זמן או מתעלמת ממנו. שינויים והיפוכים של זמן ומרחב מתכחשים לזמן הלינארי ולכן הרמן מייחסת שינויים בקנה מידה וזמן וריבוי פרספקטיבות ליצירה הנשית.

בספר "נשים אמנות וחברה" (1990) פיליס צ'דוויק כותבת על ההיסטוריה של אמנות של נשים וממקמת אותן ברצף ובסדר עדיפות שונה ממה שנהוג למקם אותן. האמן המודרני הצטייר באידיאלוגיה של האמנות המודרנית כאינדיבידואליסט הרואי שנמצא מעל התרבות אולם אף אמן אינו חופשי מהנסיבות החברתיות שבהן הוא חי. ההתבוננות באמן המודרני לא שיתפה נשים, לא נוצרה הילה סביב נשים אמניות. אין בזה נשית שתוכל לתמוך בהן לחזק את עבודותיהן כדמויות רומנטיות רחניות ובעלות השראה מיוחדת. לא הייתה כל תאוריה מבחינת הפסיכואנליזה של יצירתיות ומיניות נשית כפי שהוצגו האקספרסיוניסטים - כאבות מול בנים.

מאחר ואין "אבות" להתייחס אליהן עבודותיה של סוזן ולדון (1867-1938) נותרו ללא כל אפשרות לניתוח או התייחסות. המבקרים לא השתחררו מהמבט הגברי על עירום נשי – כוח גברי ואידיאליזציה של עירום. ולדון עבדה כדוגמנית ציור וכאמנית קרקס בסוף המאה העשרים. היא ציירה עשרות נשים מנקודת המבט של המודל עצמה. היחס לעירום הנשי מביא לידי ביטוי דרכי ייצוג, מוסר ומיניות ומשאר מעט מקום לסובייקטיביות נשית, ידע וניסיון. הדמויות של ולדון מתבססות על הידע שלה כמודל. היא הייתה אחת האמניות הראשונות שציירה עירום נשי וגברי. ולדון ציירה עירום קלאסי מנקודת מבט נשית ויצרה דיוקנאות אוטנטיים של נשים לא במבט אידאלי. היא ציירה עירום נשי שביטא חוזק ועצמאות, נינוחות או לא, תופסות מקום במרחב.



1. סוזאן ולדון, עירומה שוכבת, שמן על בד, 1928 2. סוזאן ולדון, עירום על ספה, 1920

במודרניזם היה מקובל לזהות את הכוח האומנותי עם הכוח הגברי והאמנים נתפסו כמשוחררים וחסרי עקבות. מצד אחד הטענה הייתה שלאמנות אין מין – ומצד שני אימוץ מודלים גבריים. עבודותיה של ולדון נחשבו גבריות ולמרות שהציגה במקומות נחשבים התעלמו מיצירתה. ב"עירומה שוכבת" היא מציינת מודל בתנוחה קלאסית אך הבעתה אנושית, היא אינה חשה בנוחות. זו אינה מודל על-זמנית ואידיאלית. (תמונות 1 ו-2)

הנושא שציירה ולדון נפוץ מתקופת הרנסנס, ג'ורג'ונה וטיציאן ועד לציירים רומנטיים ומודרניים כאנגרס ומאטיס, האישה כאובייקט למבט הגברי ומבחינה היסטורית – נקודת המבט של הגבר. על פי אנגרס, מודל היופי קרוב במהותו ליופי הקלאסי (תמונה 3). אנגרס נהג לתאר נשים ענוגות, ארוכות, חלקות וחסרות קמטים וזוויות. מכיוון ששאף לשמור על קו יפה וזורם כמנהג אמני הנאו קלאסיקה לעתים נהג להוסיף חוליות ולהאריך את גב הדוגמניות או לטשטש את מרפקן. במודרניזם יש השפעה חזקה של פיקאסו – עיוות של צורה, קריקטורה ופרופורציות מוגזמות. היצירה "העלמות אבניון" (1907) לפיקאסו – תיאור של

בורדל היווה חלק ממגמה אמנותית נרחבת ששורשיה בתיאור האוריינטליסטי והאקזוטי הרחוק והקרוב (תמונה 4).



4. פיקאסו, העלמות מאבניון, 1907



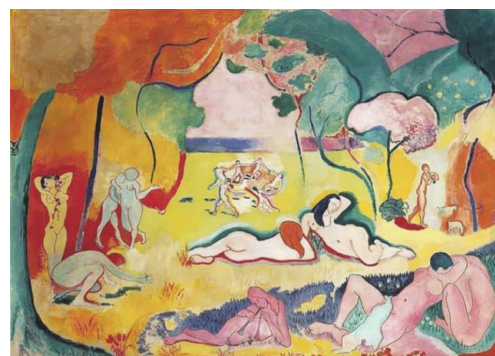
3. אנגר, בית המרחץ התורכי, 1862



6. סזאן, המתרחצות הגדולות, 1906



5. מאטיס, עירום כחול, שמן על בד, 1907



7. מאטיס, שמחת החיים, 1905

"חדוות החיים" (1906) ו"עירום כחול" (1907) מאת אנרי מאטיס שיקפו את העניין של האמנים המודרניים בתיאור מיני של דמות האישה. בולטת השפעתו של הצייר פול סזאן ב נושאי ציורים כגון 'המתרחצות הגדולות' (1906) (תמונות 5, 6 ו-7). באמנות הקלאסית ובמודרניזם היו נושאים מקובלים לעירום כמו: הרוחצות, האמבט, התבוננות במראה, אישה מסתלקת, נשים אמניות התייחסו ליצירות קנוניות אלו והקנו להם את נקודת המבט הנשית.

**ולדון (1867-1938)** נולדה כבת לא חוקית לאימא כובסת עבדה בקרקס כלוליניית עד שנפצעה בגיל צעיר ושימשה כדוגמנית של ציירים. היא ילדה בגיל צעיר בן לא חוקי, מוריס אוטרילו שהיה לצייר בזכות עצמן ולא פרסמה את שם האב. היא דגמנה לטולוז לוטרק, רנואר והייתה חלק מהבמהמה בפריז בתחילת המאה העשרים. לוטרק העניק לה את השם סוזאן - שושנה על פי הסיפור שושנה והזקנים. דמותה של ולדון מופיעה בציור ידוע של רנואר משנת 1883, "ריקוד בבוגיוואל". בשנת 1885 צייר רנואר שוב את דיוקנה והפעם כנערה הקולעת את שיערה. בשנת 1896 נישאה לסוכן מניות עשיר אך בשנת 1909 החלה ברומן, עם החבר הטוב ביותר של בנה, אנדרה אוטר הצעיר ממנה בעשרים שנה. השניים עברו להתגורר במונמארטר ונישאו בשנת 1944.

ולדון דחתה את המודל הסטטי והעל-זמני של האישה ויצרה הקשר לעירום, רגע ייחודי. אצל ולדון הנשים שולטות במצבי החיים שלהן והן חלק מקהילה. בסדרת הציורים והרישומים "סבתא ונערה צעירה נכנסת לאמבט" (1908) (**תמונה 8**) הנערה אינה אובייקט להתבוננות אלא מתקיימת לעצמה. כמו דגה, ולדון מציינת נשים מהגב והן נתונות לאקט הרחצה – נשים מלאות, נשים טבעיות אולם בהתייחסות לדגה ולגוגין אין קונפליקט בין האישה המפתה לאישה הטבעית. הציירת מתעניינת בתנועה וזו אינה מסוגננת. התנועות קשורות לרחצה עצמה ולא לקשר אמן - מודל כפי שזה בא לידי ביטוי בעבודותיו של דגה. ולדון התייחסה לציורי המתרחצות למיניהם וציירה רגעים מובחנים, נשים בגילאים שונים בקבוצות בזוגות ואת מערכת היחסים שנוצרת ביניהן. ביצירה "הבובה שאין בה צורך" האם מלבישה את בתה שהיא בגיל ההתבגרות (1921) ויש ביניהן רגעים של גילוי ומבוכה. הבובה זרוקה על הרצפה ונוצרת מערכת יחסים עדינה בין הדמויות (**תמונות 9, 10 ו-11**).



8. ולדון, נערה נכנסת לאמבטיה, לצד הסבתא, 1908



9. ולדון, לאחר הרחצה, 1909

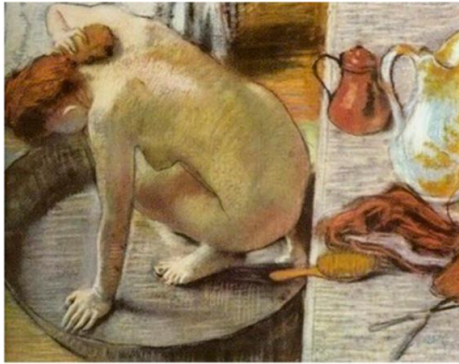
ולדון התמחתה בציורי עירום נשי והרשתה לעצמה לצייר עירום נשי וגברי. הציור "אדם וחווה" היה בין הראשונים שנוצר בידי אישה שהיו בו נשים וגברים בעירום. ולדון ציירה את עצמה עם חברה הצעיר ממנה לו אף נישאה. האישה אינה מופיעה כמפתה או טורפנית כמו בעבודות שלפניה שעסקו בנושא זה. שניהם חוגגים את מיניותם ואוחזים בהרמוניה בתפוח. האמנית ציירה את שניהם בעירום אך על מנת להציג את הציור נדרשה להוסיף לגבר כיסוי (**תמונה 12**)



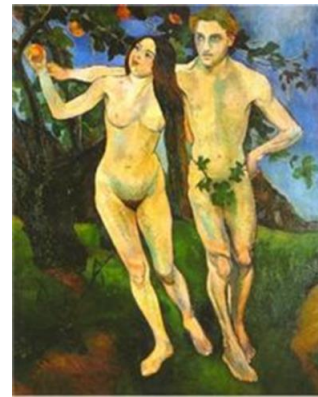
11. ולדון, שתי רוחצות, 1931



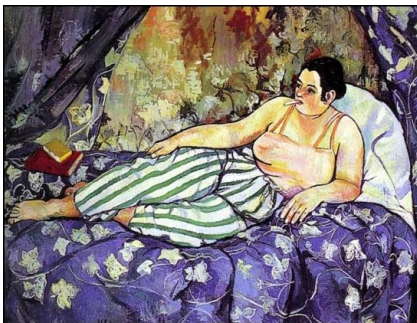
10. ולדון, השלכת הבובה, 1921



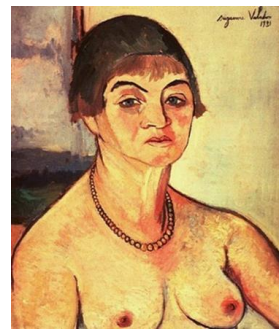
12. סוזו ולדון, אדם וחווה, 1909



13. אדגר דגה, אישה מתרחצת באמבט, 1886



14 ולדון, דיוקן עצמי, שמן על בד, 1938



"החדר הכחול" (1923) הנו ציור מאוחר של ולדון. האישה המלאה שוכבת בצורה נינוחה, תופסת מקום במרחב, מעשנת בחופשיות, ספרים מונחים לידה. ציור שנראה שמתייחס באירוניה והומור לתנוחת העירום הקלאסית. בפורטרט מאוחר היא ציירה את עצמה בעירום כאישה מבוגרת היא אינה מנסה לייפות את המציאות ואף נראה שהיא מחמירה עם עצמה, דבר שאופייני לנשים אמניות(תמונות 14 ו15). תכנים וצורות אלה, עירום נשי וגברי והתייחסות לפרופורציות של האמנות הקלאסית ועיוותים של האידיאלים של האמנות

המודרנית ותמות כמו : המתרחצים והמתרחצות, הבובה והקרקס יופיעו אצל נשים אמנויות שפעלו בישראל במחצית השנייה של המאה העשרים.

**נורה פרנקל**, (1931-1996) הייתה ציירת, רשמת ואמנית טקסטיל. היא נולדה בשנחאי והיגרה לישראל מארה"ב בשנת 1960. היא פעלה בארץ בסוף שנות ה-60, 70, 80 ונפטרה מסרטן בשנות ה-90. פרנקל התפרסמה למדי והייתה חלק מקבוצת עשר פלוס אולם התכנים שהעסיקו אותה (עירום נשי וגברי, תפנימים, טבע דומם ועבודות טקסטיל) לא הובילו אותה למרכז הבמה. כולדון פרנקל ציירה עירום של נשים וגברים בהתייחסות לאמנות הקלאסית.

בתקופת הרנסנס נשים הודרו מהמרחב הציבורי ומלימודי המתמטיקה. העיסוק הנרחב בפרופורציות בתקופה זו לא אפשר להן להשתלב במגמה הכללית והן נחשבו כאמניות פחות טובות. בשנות השבעים פרנקל רושמת עירום נשי לצד עירום גברי שיש בו התייחסות לרישומים קלאסיים. לצד העירום הגברי היא מעמידה נשים גדולות ממדים. היא רושמת את הדמויות מלטה למעלה, דבר המעניק להן מראה מונומנטלי. יש ברישומיה דגש חזק על הבשר והשרירים והיא מדגישה את הנפחיות של הדמויות בדומה לפסליו ורישומיו של מיכלאנג'לו. ברישום היא מוסיפה משבצות מדידה וצבעים. אלו מתייחסים לקנה מידה ולפרופורציות "הנכונות" ו"המדויקות" של הרנסנס אך הן אינן משמשים כאמצעי מדידה אלא יותר לסימון אמות המידה. היא ממקמת את הגוף הנשי במקום שייחס לנשים יופי אידיאלי ואת עצמה בתוך תולדות האמנות (**תמונות 16-19**) ברישומים אחרים נורה מציירת נשים וגברים עירומים המנסים לגעת ולאחוז זהה בזה. הדמויות נמצאות בתוך סצינות מתולדות האמנות. תנוחת הידיים מזכירה את בריאת העולם של מיכלאנג'לו ואת המתרחצות הגדולות של סזאן. נורה שמה דגש על התנועה ועל מערכות היחסים בין המינים. המינים נתונים במאבק ויש רצון להגיע לשוויוניות ולאזון. בתחילת שנות ה-70 היא רושמת עירום נשי וגברי על קוביות מודולריות ומרכיבה אותם מחדש. הגברים והנשים לכודים בתבניות אשר מהן הם/ן מנסים/ות לחרוג. יש בעבודותיה תחושה של אימה ומתח בין הקווים העגולים של הגוף הנשי לבין הקווים הנוקשים של הקוביות. ביצירה אחרת האישה היא כמו בובת טוטם גדולה וניתנת לבנייה בצורות שונות. בסוף שנות השבעים ובתחילת שנות השמונים נורה מציירת נשים וגברים קוראים בעירום. יש שאיפה לשוויוניות. העירום של נורה מתפרש על פני כל הקנבס כאשר הנשים מתענגות על המרחב (**תמונה 20-22**).

בעבודותיה משנות השמונים היא עושה שימוש בדימוי של הרוחצות. נשים בים לעת שקיעה או ליד בריכה, נתונות לגופן באינטימיות של הרגע. בציור האישה נראית עולה מהרצחה כמין קולוסוס ענק טובלת בים החיים. לעומת זאת האישה ליד הבריכה כמו שואלת את עצמה האם לקפוץ/לטבול במים. נורה עצמה הייתה אישה גדולה בעולם שציפה מנשים לתפוס מקום מצומצם במובן הפיזי והנפשי. כאשר נודע לה על מחלתה בשנות התשעים היא מציירת אישה קטנה בעולם כאוטי. (**תמונות 23 ו-24**) העיסוק והיצירה בטקסטיל אפיין גם את הכשרתן של פמלה לוי שהגיעה מארה"ב ואת יצירתה של אירה ראורגר שהגיעה מברה"מ.



תמונות 16 ו-17 נורה פרנקל, עפרונות ודיו, 1973



תמונות 18 ו-19 נורה פרנקל, עפרונות ודיו, 1972

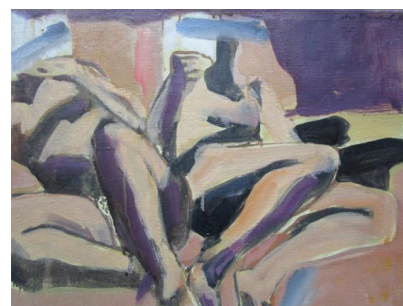


20. נורה פרנקל, הזוג, עץ וצבע פוליאסטר, 1.80 ס"מ, 1970

21. נורה פרנקל, האישה הטרום קולומבינית, עץ, צבע, פוליאסטר, 1.50 ס"מ, 1971

22. נורה פרנקל, קוראים וקוראות, שנות השמונים, שמן על בד

23. נורה פרנקל, בורחת, שמן על בד, 128 / 156, 1992







**תמונות 24 ו-25. נורה פרנקל, רוחצות, שמן על בד, 116/98, 1985**

**אירה ראווכברגר** (1951-2001) נולדה במוסקבה, למדה באקדמיה לאמנות ועלתה לישראל עם בעלה יאן ב-1973. ראווכברגר הגיעה מרקע אקדמי וידע נרחב באנטומיה של הגוף הנשי אך העירום שיצרה מגחך את רגעי השיא של האמנות הגבוהה. היא עשתה שימוש בחומרים רכים ונמוכים כמו גרבי ניילון וחשפה בחומר המתכלה את ההתבלות ואת פגיעות הגוף הנשי בתנועת הזמן. היא מתייחסת לשלושת הגרציות של בוטיצ'לי. הנשים לבושות בבגדים מפוארים/בלויים אולם היא מתבוננת עליהן בהומור שיש בו חניניות וחמלה. בניגוד לרצינות של האמנות המודרניסטית שרווחה בארץ באותן השנים, יש בעבודותיה הומור וגרוטסקיות. כמו בתיאטרון מקאברי הנשים מופיעות בצמדים, תומכות זו בזו, שותפות למצבי חיים ומזכירות את הצמדים העירומים של ולדון בתחילת המאה. אירה מפסלת נשים שלא עונות על האידיאל של פרופורציות מושלמות אלא ההפך מכך - הרגליים הקטנות נושאות גוף כבד, העור רב קפלים והלבוש בלוי ומהודר בו זמנית. הנשים מכוסות וגלויות בהגזמה וגיחוך על תנועות ותנוחות פיתוי. בזמן פריחתה של האמנות המודרניסטית - קונצפטואלית אירה רייכוורגר התחקתה אחר שאלות של גבול וזהות, כאשר היא מפרקת מבנים ומוסכמות של שפה ותרבות (תמונות 26 - 30)



**26. אירה ראווכברגר, שנות השבעים, צילום: יעל רוזן**

**תמונות 27 ו-28. אירה ראווכברגר, שלושת הגרציות, זוג, בד וטקסטיל, גובה: 45 ס"מ, שנות השבעים-שמונים**

תמונות 27 ו-28. אירה ראווכברגר, שלושת הגרציות, זוג, בד וטקסטיל, גובה: 45 ס"מ, שנות השבעים-שמונים

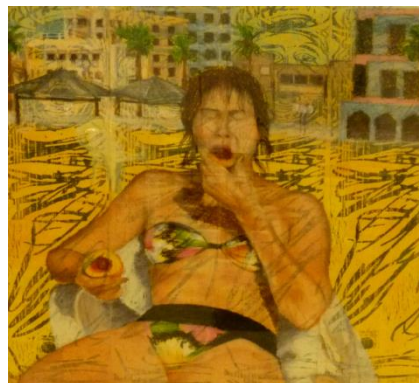


תמונות 29 ו-30. אירה ראווכברגר, גרבי ניילון, צמר גפן, שנות השבעים שמונים

בשנות השמונים הייתה בארץ מגמה של חזרה לציור ואמנויות היו חלק מתהליך זה ולכך נלוו היבטים פמיניסטיים. **פמלה לוי** (1949-2004) נולדה באיווה וב-1976 עלתה לישראל, התגוררה בירושלים ונפטרה מדום לב בגיל 55. בתחילת דרכה תהליך עבודתה דמה לתהליך עבודתן של אמניות הדגם והעיטור הפמיניסטיות האמריקאיות משנות השבעים. בשנות ה-80 עברה לוי לציור בסגנון פיגורטיבי-ריאליסטי, שהיה מבוסס על תצלומים שצילמה בעצמה בדרך כלל. יצירותיה עסקו בנושאים פוליטיים כמו המאבק הפלסטיני והיבטים הקשורים ברב תרבותיות ובמגדר. היא הרבתה לצייר דמויות של נשים ונערות בבריקה ועל חוף הים, ולא נרתעה מנושאים קשים כמו סצנות אונס וגילוי עריות ( כמו בנותיו של לוט) וגוויות חיילים.

פמלה לוי ציירה דמויות של נשים וילדים ב"ארץ לא ארץ" במונחיה של הרמן, חללי ביניים ואזורי מעבר, חשופים ונתונים לאלימות ולחדירה. לוי הייתה משוטטת עם מצלמה ומצלמת באזורים בהם מתרחשת אלימות. היא יצרה קולאז' של מקומות ודמויות וציירה באופן פיגורטיבי ובהגזמה גוף לא מושלם. הדמויות וחלקי הסצנה שמקורם בזמנים ובמקומות שונים שאינם מתחברים. **גליה** ייב כתבה כי לוי העצימה את האנטי-גיבורים לממדי ענק ציוריים והפכה אותם למונומנטליים (2012). החללים אותם ציירה היו אתרי קיט כמו חוף הים ופארק שעשועים, אתרי פסולת וגרוטאות נטושים, מוסכים ואחורי מחסנים שתיפקדו כמייצגים של אחורי הקלעים של הנפש. אזורי הפקר ואתרים של מחוץ לחוק, של השעיית

זמן מאושרת ומוגנת לכאורה או כזו של הינטשות בשוליים ודחייה. המבנה של יצירותיה היה בלתי היררכי (ללא מרכז ואחידות) וכלל יסודות אנטי רציונליים של אובדן שיווי משקל. דמות הליצן באתר הרחצה/קיט, מצחיקה ומאיימת בו זמנית ( תמונות 31-33 ).



31. פמלה לוי, נערה עם ביקיני בנוף, שמן ומעורב על נייר, 90/80, 1997

32. פמלה לוי, נערה צעירה משחקת עם נמר, שמן על בד, 75/90, 1990



33. פמלה לוי, ליצנים בחוף, 140/200, 1989

**לסיכום**, ניתן לראות התייחסות מגוונת לממדים של זמן ומרחב וחוטים המקשרים בין האמניות השונות. ישנה שבירה של היררכיות הקשורות לפרופורציות, יחסי גדלים וקנה מידה בין האמניות ומוטיבים מקשרים כמו דימוי "הבובה" החל מיצירותיה של ולדון, ראוברגר, נורית דוד ו"הרוחצים והרוחצות" אצל פרנקל, ופמלה לוי. עיסוק בדורות של נשים וחילופי זמנים כמו אצל ולדון ונורית דוד. מרחבים משתנים ואזורי גבול כמו ביצירותיהן של נורית דוד ופמלה לוי. התעלמות או שימת דגש מיוחד על זמן כמו ביצירותיה של נורית דוד. הלן סיקו ב"צחוק המדוזה" מהללת את היצירה הנשית ורואה בה מזור: "האישה תמיד משמרת בתוכה את הכוח הפרודוקטיבי של האחר. בעיקר של האישה האחרת, בתוכה, רחמית, מערסלת מעניקה, היא עצמה אמה, היא עצמה בתה אחותה. לא יותר מהקשר לילדות, הילדה שהיא הייתה, שהינה, שהיא עושה, עושה מחדש, מפרקת, במקום שהיא הופכת ממש לאחרת נותר בעיניה הקשר אל האם בתור אושר ואלימות. באישה יהיה תמיד פחות או יותר מהאם המתקנת והמזינה, והמתנגדת לפרידה, כוח שאינו יכול להתנתק אבל כזה שיוציא את הרוח ממפרשי החוקים. נחשוב מחדש על האישה החל מכל הצורות וכל הזמנים של גופה".