



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

סמאח שחאדה

הדרה שפלן קצב | האישי והפוליטי באמנות בישראל: אימניות יוצרות באזור סכסוך מתמשך¹

תקציר

האימהות הינה גורם משמעותי שמגדיר את חייהן של נשים רבות, לעיתים אף יותר מקטגוריית המגדר. רבות מהסוגיות עימן מתמודדות נשים אלו – סוגיות חברתיות, כלכליות, פוליטיות, תרבותיות, ופסיכולוגיות – נובעות וקשורות ישירות לתפקידן ולזהותן כאימהות. תפיסה מטריצנטרית, השמה במוקד את נקודת המבט של האימהות, מעלה ביקורת כלפי המהלך ההיסטורי המקובל שהפך את האם – את חוויותיה ועבודתה – לשקופות, וחושפת את הצורך הדחוף להכיר בתפקידה המרכזי בתרבות. תפקיד זה ראוי להיכתב מחדש, מתוך ביקורת ותיאוריה פמיניסטית. במאמר זה אבחן פן אחד מתוך מכלול רחב של חוויות אימהיות, באמצעות ודרך יצירות של חמש אימניות (הלחם של המילים אימהות ואמניות) ישראליות עכשוויות.² הנושא שבו אתמקד מתייחס להקשר המקומי של חיי נשים ישראליות שהן אימהות והטענה המרכזית שתובא במאמר היא שישנו קשר הדוק בין חיים באזור סכסוך מתמשך לבין יצירה אמנותית של אימהות בישראל.

האמניות שידונו במאמר הן אריאן ליטמן, אורה ראובן, תמר ניסים, חוה ראוכר ויהודית מצקל ז"ל. ניתוח של עבודותיהן מלמד שהטראומה הכללית, הנובעת מעצם החיים באזור סכסוך מתמשך, מטביעה את אותותיה ומטילה את צילה הארוך על חוויות של נשים שהן אימהות. האמנות של האימניות המוצגות מלמדת בצורה אפקטיבית על דרכי הביטוי שבאמצעותן יוצרות נשים ישראליות שהן גם אימהות. כל אחת מהן יוצרת בסוגי מדיה ובסגנון שונה, אך כולן יחד משרטטות ביטוי נשי-אימני של טראומה רב מוקדית ומתמשכת במדינת ישראל.

ד"ר הדרה שפלן קצב: מרצה, חוקרת ואוצרת. ראש המחלקה לאמנות וסגל בכיר בסמינר הקיבוצים, מרצה גם בבית ספר לעיצוב וחדשנות במסלול האקדמי של המכללה למנהל. מחקרה מתמקדים בצומת המפגישה אמנות, מגדר, פמיניזם, ביקורת תרבות ופסיכואנליזה. צומת זו מניבה תחום נרחב של מאמרים, הרצאות ותערוכות בנושאים הקשורים באימהות באמנות, תיאוריה ביקורתית ואמנות עכשווית ופסיכואנליזה פמיניסטית. השנה יוצא לאור ספרה *אימניות – אימהות מביאות אמנות לעולם*

¹ המאמר הינו חלק מספר שלי העומד לצאת לאור *אימניות – אימהות מביאות אמנות לעולם*, המעמיד את האימהות כנקודת מוצא לתיאוריה ביקורתית של האמנות.

² המחקר מתייחס לאמניות ישראליות יהודיות.

מילות מפתח: אימהות, סובייקט אימהי, אימנית, אזורי סכסוך מתמשך, תיאוריה פמיניסטית מטריצנטרית, נרטיב ציוני ואימהות, החלטה 1325 של האו"ם, מצב בטחוני ואימהות, טראומה.

הדרך האישית

המחקר שלי אודות אמנות של יוצרות שהן אימהות התחיל בהיותי בהריון עם בתי הבכורה, במחצית השנייה של שנות התשעים של המאה העשרים. הייתי אז בוגרת תואר שני בתולדות האמנות וכיוונתי את מחקר הדוקטורט שלי לנושא אימהות באמנות הישראלית. המצב הפוליטי בתקופה הנדונה בישר תקווה ואופטימיות – הסכמי אוסלו (1993-95) אותנו על אפשרות להכרה הזדדית וסיום הסכסוך הישראלי-פלסטיני בדרכי שלום. בנוסף, ארגון ארבע אימהות, שהוקם ב-1997 בעקבות אסון המסוקים במטרה להביא ליציאת צה"ל מלבנון, הצליח במשימתו וכשלוש שנים לאחר הקמת התנועה כוחות הצבא הישראליים אכן הוסגו לאחור.

מאז חלפו שנים רבות ונראה כי במהלך הזמן הזה, שבו אף ילדתי וגידלתי שני ילדים, בת ובן, נותרו שלושה אלמנטים משמעותיים על כנם וכמעט ולא השתנו. בדיוק כמו הוריי, עברתי עם ילדיי שתי מלחמות, אינתיפאדה ופיגועים, מבצעים צבאיים וחיים בעורף שרוויים בחרדות על חייהם של הילדים וציפייה מותחת לקראת גיוסם. עם זאת, המצב הביטחוני לא עלה אף לרגע במחשבותיי כגורם מעכב או משפיע על המחקר שלי. שני הגורמים שנראו לי המהותיים באותו זמן היו המחסור בזמן פנוי לטובת מחקר ומעל לכל, העובדה שבשנות התשעים של המאה העשרים בישראל הנושא של אימהות באמנות היה "לא נושא" (non issue).

התערוכה "הנוכחות הנשית" בקיץ 1990 שהוצגה במזיאון תל אביב (אוצרת: אלן גינתון) היתה הראשונה שסימנה את חשיבותו של המגדר בתהליך היצירה, אך גם היא וגם התערוכות שבאו בעקבותיה בשטף של שנות ה-90, כמו: "חדר משלה" (גלריה 6 החדרים, יפו, 1991, אוצרת: דפנה נאור), "המועמדת" (גלריה נבון, נווה אילן, 1993), "מטא-סקס 94" (משכן לאמנות ע"ש חיים אתר, עין חרוד, 1994, אוצרות: תמי כץ פרימן, תמר אלאור), "מבפנים" (מזיאון לאמנות ישראלית ר"ג, 1994, אוצרת: רבקה מאיר), "Femina Sapiens" (בית האמנים ירושלים, 1996, אוצרת: נירית נלסון), "אמניות באמנות ישראל 1948-1998" (מזיאון חיפה החדש, המזיאון לאמנות, אוצרת: אילנה טייכר) – תערוכות שהציגו לראשונה בארץ את השיח המגדרי והזהות הנשית ויחסייהם עם תרבות ויצירה, חברה, מיניות, פוליטיקה ועוד – הותירו את האימהות כ"לא נושא". בכולן התגלה כי גם כאשר פרקטיקת הייצוג החזותי מעלה את נושא האימהות, הרי שהוא נותר טמון עמוק בארון מבחינת השיח התיאורטי.

בשנת 1996, שנתיים לאחר לידת בתי הבכורה, חברתי לצלמת ולאוצרת יהודית מצקל ז"ל כדי לנסות ולאתר את קולה של האם באמנות הישראלית ואף לנסות להמשיג קול זה. השותפות בינינו הניבה את התערוכה "הו מאמא: ייצוג האם באמנות ישראלית עכשווית" (מזיאון לאמנות

ישראלית, רמת גן, 1997). במשך כשנה וחצי יצאנו לסטודיות אל אמנים ואמניות ישראלים/ות בניסיון לבדוק את מקומה של האם באמנות המקומית, ראינו כ-60 אמנים ואמניות ובתערוכה הוצגו עבודות של 52 אמנים/ות ישראלים/ות. העבודה על התערוכה הייתה רצופה גם בבדיקת הדמיון והשוני בינינו, שתי אוצרות, האחת אם לשני בנים בוגרים, הבכור משרת בצבא, והשנייה אם טרייה לתינוקת. הראשונה חיה מיום ליום בציפייה לטלפון מהבן, האחרת שמחה שהבכורה היא בת כי חשבה שתפקידן של בנות בצבא כרוך היה בסיכון נמוך יותר של החיים (בדיעבד הסתבר לי כי שמחתי הייתה מוקדמת מדי, כשבתי החליטה להתגייס לתפקיד קרבי). מאז התערוכה "הו מאמא" ועד לכתיבת שורות אלו נולד בני השני והוא עומד כיום לקראת גיוסו לצבא. החששות צפים שוב ועמם הניסיון המחודש לבדוק את קולן של אימהות יוצרות, אימניות, בנושא מורכב זה. מחקר זה מבקש לבדוק כיצד משפיע החשש המתמיד לגורל הילדים והילדות על היצירה האמנותית, תוך עמידה מול דילמות מורכבות הקשורות במאבק הפנימי שבין הנרטיב הלאומי לבין הנרטיב האישי, בין העמדה הפוליטית הציונית לעמדה האימהית.

דילמות ופתרון במודרניזם של המאה ה-20: קתה קולוויץ וסימון דה בובואר

כדי להיטיב את ההבנה בנושא המרכזי של מאמר זה בחרתי להקדים ולהביא ממחשבותיהן ופועלן של שתי נשים אשר עסקו בתחילת המאה העשרים בנושא האימהות ובהשפעתן על חייהן של נשים. סימון דה בובואר (de Beauvoir), פילוסופית פמיניסטית צרפתייה, וקתה קולוויץ (Kollwitz), אמנית גרמנייה, מייצגות מקרה מעניין של הדהוד רעיוני בין ביטוי אמנותי ובין תפיסה פילוסופית אודות מקומה של האם, כמושפעת ממהלכים באזורי סכסוך וכמשפיעה עליהם. קתה קולוויץ הקדישה חלקים ניכרים מהקריירה שלה לתיאורי אימהות וילדים תוך הפגנת הזדהות רבה עם גורלן הקשה של האימהות – שכול, מחסור ומצוקה כלכלית.³ קולוויץ (שמידט) נולדה למשפחה ליברלית ופתוחה. היא למדה אמנות בבית הספר לנשים באקדמיה לאמנות של ברלין (86-1885) ובאקדמיה לאמנות של מינכן (89-1888), נישאה ב-1891 לדוקטור קרל קולוויץ והשניים עברו לגור בברלין, שם שימש קרל כרופא של מעמד הפועלים. בנה הבכור הנס נולד ב-1892, והבן פטר נולד ב-1896. בשנים 8-1895 יצרה את סידרת התחריטים והליטוגרפיות "מרד האורגים". הסדרה, אשר התבססה על מחזהו של הסופר והמחזאי הגרמני גרהרט האופטמן (Hauptmann) "האורגים", שעסק במרד אורגים בשלזיה בשנת 1844, הציגה רצף של אירועים

³ על קתה קולוויץ במקורות הבאים:

- A. Sutherland Harris and L. Nochlin. (1977). *Women Artists: 1550-1950* (Cat.). Los Angeles County Museum of Art. (December-March), pp. 263-65.
- H. Kollwitz (Ed.). (1955). *The Diary and Letters of Kathe Kollwitz*. Chicago: Henry Regnery Company.
- M. Kearns. (1988). *Kathe Kollwitz: Woman and Artist*. New York: The Feminist Press.
- S. Behr. (1988). *Women Expressionists*. New York: Rizzoli.

המתחיל מרגע ההתקוממות של האורגים, דרך הפריצה לשערי המפעל ועד למוות של חלק מהמפגינים. למרות הקונטקסט הסוציאליסטי ואולי בגינו, האמנית לא שוכחת להדגיש את נוכחות האמהות במאבק הקולקטיבי, באם זו אם הנושאת את ילדה על כתפיה בעודה צועדת עם עמיתה האורגים המתקוממים בדרכם אל המפעל, או אם אשר מתקרבת לעבר דלתות המפעל הנעולים יחד עם מפגינים אחרים כאשר ידה אוחזת בילדה הקטן. תיאור האימהות הנאבקות עומד במרכז טענתה של בת תקופתה הפילוסופית סימון דה בובואר, שניסחה בספרה מ-1949, *המין השני (Le Deuxième Sexe)* את נחיתותה של האם בדיוק עקב הרחקתה ממאבקים כאלה. בכרך השני של ספרה היא כותבת "נחיתותה של האישה נבעה בתחילה מכך שהיתה מוגבלת להישנות החיים, בזמן שהגבר מצא לחייו תכליות שהיו מהותיות בעיניו יותר משגרת החיים הפשוטה; הגבלת האישה לאימהות פירושה הנצחת המצב הזה. כיום האישה דורשת להשתתף באותן פעילויות שבאמצעותן האנושות מנסה בלי הרף להתעלות ולהצדיק את עצמה; היא יכולה להסכים להעניק חיים רק אם החיים האלה הם בעלי משמעות; היא אינה יכולה להיות אם בלי לנסות למלא תפקיד בחיים הכלכליים, הפוליטיים והחברתיים. לידת בשר תותחים, עבדים או קורבנות אינה זהה ללידת בני אדם חופשיים" (דה בובואר, 2007, עמ' 394).

דה בובואר מזהה את המערך ההיסטורי הפוליטי-כלכלי-חברתי שהבנה את שעבודן של הנשים ומצביעה על האימהות כמוקד למצב קיומי שמנכר נשים מחירותן ושאיננו מאפשר להן להתוודע לעצמן כסובייקטיות חושבות, עצמאיות ומוסריות שמעורבות במאבקים ובפעילות המסוגלת לשנות את פני העולם. אחד הניסוחים המעניינים שלה נוגע בקונפליקט שבין "הענקת חיים" ובין "סיכון החיים". דה בובואר טענה כי האימהות הרחיקה את האישה מעמדות כוח הכרוכות בנטילת סיכונים, מאבקים, קרבות וכיבושים: "הקללה הגרועה ביותר שהוטלה על האישה הייתה הרחקתה ממשלחות הלוחמים הללו, שכן מותר האדם מן הבהמה אינו בכך שמעניק חיים אלא בכך שהוא מסכן את חייו, לכן האנושות אינה מעניקה עליונות למין היולד, אלא לזה שהורג" (דה בובואר, 2001, עמ' 7-96). דה בובואר מבהירה כי במערך הפטריארכלי הקיים עליונותו של הגבר נובעת מן התפיסה שסיכון חיים נשגב יותר מהענקת חיים. הגבר מעמיד את רוח האדם מעל החיים בעצם העובדה שהוא מסכן את חייו למען מטרה נעלה ולכן הקיום הגברי מאפשר טרנסנדטליות. האישה, לעומתו, היא ביסודה יצור אנושי המעניק חיים ואינו מסכן את חייו שלו, לכן הווייתה נקבעת על ידי ישות אחרת, והיא משועבדת לגבר ולמטרות שאותן הציב לעצמו. האמהות, במסגרת תפיסה תרבותית כזו, אינן יכולות להשיג קיום עצמאי בעל משמעות כמו הגברים כי הגוף האימהי שלהן מרחיק אותן מעמדות כוח, מקיום פוליטי ומהאפשרות לחולל שינוי.

ביקורתה הנוקבת של דה בובואר היא כלפי אותה מציאות שבה נשים הופכות להיות אימהות – כלומר, במצב הנוכחי של חינוך ומוסכמות: "אישה שתתוודע תוך כדי מאמץ ומאבק לערכי אנוש

אמיתיים תהיה המחנכת הטובה ביותר. אם כיום האישה כמעט אינה מצליחה ליישב בין טובת ילדיה לבין עבודתה מחוץ לבית, שמתירה אותה במשך שעות רבות ביום, הרי זה משום שרוב העבודות הפתוחות לפני נשים הן עדיין עבודות פיזיות מפרכות, ומפני שלא נעשה שום מאמץ לספק לילדים טיפול, הגנה וחינוך מחוץ לכותלי הבית" (בובאר, 2007, עמ' 395). קולוויץ, מתוך אמונה סוציאליסטית עמוקה, יצרה דימויים אשר עשו סינתזה של הגוף האימהי ביחד עם השתתפות במאבקים חברתיים, תוך נטילת סיכונים רבים. בכך הראתה את היכולת הנשית לשלב בין אימהות מעניקת חיים לזו המסכנת אותם לשם מטרה נעלה. דמויות אימהיות אשר פועלות לשינוי, הן בדיוק אלה שנושאות על כתפיהן את תוצאות הסכסוכים הפוליטיים, ואולי מסיבה זו הן הראשונות שיתנגדו להם. התיאור שלה את האימהות, אשר הושפע מאלה שפגשה בקליניקה של בעלה הרופא ובחלקים העניים של עיר מגוריה, ברלין, הציג אותן כנשים קשות יום, גרומות, שאינן נושאות כל מאפיין נשי או אימהי פיסית המוכר מתולדות האמנות. נשים כאלה הן גם נושא עבודותיה המכיר חוּעק את מצוקתן של האימהות על מות ילדיהן מרעב, מחלות ומלחמות – מצוקות שהן פועל יוצא של חיים באזורי סכסוך, ובמקרה שלה – שתי מלחמות עולם ומצוקות כלכליות שקדמו להן ונבעו מהן.

העבודה הראשונה של קולוויץ בהקשר זה נעשתה בשנת 1903 ונקראת "אם עם ילד מת". עבודה זו היא אולי הקרובה ביותר לדימוי הפייטה מכל עבודותיה משום שהיא מתארת אם מקוננת על בנה המת, אך פרטי הסצנה שונים כמעט בכל מובן אפשרי מנוסחאות הפייטה. האם מוצגת עירומה, יושבת על הרצפה בישיבה מזרחית, בנה הינו ילד קטן ולא בן בוגר כישו, ראשו נשמט מטה, וגופו עטוף כולו על ידי זרועות, גופה וראשה של האם. הפרטים האינדיבידואליים של הדמויות אינם נמסרים, דמותה של האם נראית חייתית, דמות אשר ייסורי השכול מקלפים ממנה את קליפות התרבות והיא נותרת חשופה כדמות אם קדמונית או כלביאה פצועה. האם וילדה יוצרים יחידה אחת סגורה בה ייסורי האם משתלטים על כל מרחבה ומוחקים כל גורם שלישי שעשוי לחצוץ בין גופה לגוף הילד. האם מחבקת את הילד בחזקה כמו מנסה לינוק אותו פנימה, להחזיר אותו שוב לגופה, לשאוב אותו לבטנה ולהחזירו אל הרחם. הדימוי של האם הטורפת מוכר בתרבות למן המיתולוגיה היוונית ועד לקולנוע העכשווי. הפסיכואנליזה מתייחסת לדימוי זה במונחים של פחדי הילד מהגוף האימהי, כלומר מנקודת מבטו המדומיינת של הילד, בעוד שבעבודתה של קולוויץ הפנטזיה מוצגת מנקודת מבטה של האם ומעוררת מחשבה על הרצון הנואש של האם להחזיר את הילד אל המקום המוגן היחיד שעומד לרשותה – רחמה.

כעשור שנים מאוחר יותר, החזון האמנותי שלה הפך למציאות כאשר בנה פטר נהרג במלחמת העולם הראשונה. עם פרוץ המלחמה, כארבעה חודשים לפני מותו, היא מעלה ביומנה תהייה מהיכן יש לנשים גבורה לשלוח את בניהן להתייצב מול התותחים ותוהה לגבי עצמה כיצד תהיה מסוגלת להחזיק בעמדת האם אשר מקריבה קורבן כזה (קטעים מיומנה מה-27 וה-30 באוגוסט 1914: Kollwitz, 1955, pp. 62-3). טראומת השכול משתקת אותה, עד לרגע שבו היא מחליטה

ליצור אנדרטה לכבוד בנה אשר תייצג את הקורבנות הצעירים באשר הם. לאחר כשנה של ניסיונות לעבוד על סקיצות לאנדרטה היא מחליטה להפסיק. הרישומים האינסופיים שעשתה במהלך השנה היו כדבריה, ניסיון להתקרב לבנה, שוב ושוב, אך ללא הצלחה (Kollwitz, 1955, pp. 72-3). רק בשנת 1919, כחמש שנים לאחר מות הבן, היא חזרה לעבודה מלאה. משנה זו ואילך תהיה יצירתה האמנותית על החוויה האימהית כרוכה בתוצאות מלחמת העולם הראשונה, אובדן ורעב יהיו מרכיביה, כדוגמת הליתוגרפיות "אלמנות ויתומים", 1919, "ילדי גרמניה רעבים", 1924 או "המוות תופס אישה" (1934), אשר מבטאות באופן מובהק את תפיסותיה של האמנית על מצב האם בתקופתה. בליתוגרפיה "המוות תופס אישה" מתוארת דמות נשית הנמצאת בין תינוקה ובין דמות גברית המייצגת את המוות. ביצירה זו האישה נאבקת בכוחותיה האחרונים כדי שדמות המוות לא תיקח ממנה את תינוקה, היא מגוננת במאמץ רב עם ידיה על התינוק, פיה פעור לרווחה לצעקה או נשימה ומבטאת את הנואשות של האם במאבקה חסר הסיכויים כנגד מותו של ילדה.

קולוויץ ודה בובואר מראות, כל אחת בתחומה, את חוסר האונים של האם בחברה הפטריארכאלית שלכודה עדיין בשלשלאות הכבודות של המיליטריזם. גם האם שבוחרת להיאבק עד כלות, תפגוש בתוצאות ההרסניות של חיים בתוך הגמוניה שמתעדפת "סיכון חיים" על "הענקת חיים".⁴

שיח אימהי באמנות הישראלית

משנות האלפיים נאצרו בישראל מספר תערוכות קבוצתיות המוקדשות לנושא אימהות. בשנת 2002 אצרה מירי טרגן במחזיאון ערד תערוכה בשם "אמהות ובנות: בסבך חבלי הקסם". בשנת 2011 אצרה נורית טל טנא את התערוכה "אי-מהות – דיכאון לאחר לידה", שהוצגה בגלריה גרשטיין בתל אביב. בשנת 2015 אצרו נורית סירקיס ונעה לאה כהן את התערוכה "אמא עילאה: אמנות האימהות" שהתקיימה במסגרת הביאנלה היהודית עכשווית בירושלים. בשנת 2018 חזרה טל טנא אל נושא האימהות בתערוכה קבוצתית "על שדי(ים) ובקבוקים – הנקה והזנה בראי האמנות", שהוצגה בבית נעמ"ת בתל אביב.

כל התערוכות הללו, שהינן חשובות ומעניינות, מחלצות מהמחשכים נושאים רלוונטיים ומעניינים למצב האימהי העכשווי – יחסי אם בת, דיכאון לאחר לידה, אימהות בשדה היהודי הדתי, הנקה ועוד. עם זאת, תערוכות אלו לא הצליחו לשנות את העמדה הבסיסית הרווחת לפיה אימהות

⁴ בהקשר זה ראוי לציין את מאמרה של טל דקל על רות שלוס כדוגמה לעיסוק באמנית ישראלית מוקדמת, שעוסקת בזהותה האימהית ובעמדות פמיניסטיות אנטי מיליטריסטיות ("בנעליה של קתה קולביץ? היבטים ביצירתה של רות שלוס", היסטוריה ותיאוריה – הפרוטוקולים, גיליון 14, 2009).

היא נושא הנוגע לנשים בלבד, ושיח ביקורתי על (מוסד) האימהות נתפש כנושא שרלוונטי ומיועד לנשים פמיניסטיות בלבד.

אכן, נושא האימהות בשיח הפמיניסטי הינו מורכב ויתכן שהוא הנושא הפרובלמטי ביותר עבור האסכולות הפמיניסטיות השונות, מהיותו המסמן החד משמעי להבדלים בין המינים. התנועה ביחס לאימהות מאפשרת לעקוב אחר המעברים בין שלילת האימהות להאדרתה בשיח זה. גישות מרכזיות בפמיניזם, שרווחו במדינות מערביות מתחילתה של המאה העשרים ועד לשנות השמונים במאה זו, מרדו כנגד האם הביולוגית שנתפסה כמנסה להטמיע את ערכי הפטריארכיה. הפמיניסטיות התקוממו כנגד אימותיהן, אותן ראו כסוכנות של הפטריארכיה וככאלה שדואגות להנחיל להן את ערכיה, וביניהם את מיקומה של האישה/אם כקורבן, כאובייקט שתפקידו לדאוג לצרכי האחר (הבעל, הילדים). פמיניסטיות אלה דחו את האימהות המעשית ולעיתים רחוקות מימשו אותה בפועל.

מאז המהפכה הגדולה של שנות השבעים של המאה העשרים עברה התנועה הפמיניסטית שינויים מרחיקי לכת ועימם גם היחס לאימהות. הדור האחרון של הפמיניזם עשה שינוי בנושא האימהות ונראה כי בעשורים האחרונים הפמיניזם מקודם יותר ויותר על ידי אימהות אשר מסרבות מצד אחד לתפיסה המגבילה של האימהות אך באותה מידה גם לאידיאליזציה שלה – שני אספקטים מנוגדים לכאורה, אשר למרות זאת הופעלו יחדיו על ידי השיח החברתי-תרבותי באופן "טבעי" לחלוטין. יש להדגיש כי תופעה זו הולכת ומתרחבת בפרקטיקה האמנותית, אך היא עדיין חסרה המשגה ביקורתית.

התיאוריה הביקורתית הפמיניסטית ממשיכה להתרחק מנושא האימהות, כך טוענת החוקרת הפמיניסטית הקנדית אנדראה או'ריילי (O'reilly). בספרה *פמיניזם מטריצנטרי (Matricentric)* (Feminism, 2016) או'ריילי מסבירה כי הפחד מממותנות, המשייכת את האימהות להכרח הביולוגי, והפחד מכך שמחקר על אימהות נחשד מיידית כתפיסה הרואה באימהות צוו הכרחי לכל הנשים – גורמים לכך ש"האימהות היא העניין הלא גמור של הפמיניזם", בעבר ובהווה (O'reilly, 2016, p. 2). הקושי של האימהות לצאת מהארון קשור למבנה החברתי הפטריארכאלי ולחרדה מפני שינוי. הדבקות בביולוגיה של הגוף הנשי והצמדתו לתפקידיה החברתיים של האם נראית כמבצר האחרון של הפטריארכיה אל מול ההתפתחות התרבותית, החברתית והטכנולוגית. כיום, לנוכח מגמות של שינוי במבנה המשפחה הבורגנית הקלאסית, בצירוף של טכנולוגיות פריון, פונדקאות, תפיסת האימהות כמבנה חברתי-תרבותי ולא רק פועל יוצא של הביולוגיה ועוד, מתחיל שינוי דרמטי בפרקטיקה הנשית והאימהית, אשר בעקבותיה צצים ועולים גם ביטויים אמנותיים אחרים בתוך תרבות ההולכת ומשתנה.

האישי והפוליטי – אימניות ישראליות באזור סכסוך מתמשך

באוקטובר 2000 התפרסמה החלטה 1325 של מועצת הביטחון של האו"ם המתחייבת להבטיח את ייצוגן של נשים בתהליכי משא ומתן לשלום ובפתרון סכסוכים. החלטה זו מבינה את הצורך

להתבונן מגדרית בהשפעה הייחודית על נשים החיות באזורי לחימה וסכסוכים אלימים ולפיכך טוענת כי הן חייבות להיות בין קובעי המדיניות באזורי סכסוך.

בישראל היה זה הארגון הפמיניסטי החיפאי "אישה לאישה" שהחל לעסוק במחקר למען גיבוש המלצות ליישום ההחלטה 1325 בארץ, מתוך מטרה להכליל נשים ממגזרים שונים בחברה בתהליכי משא ומתן הקשורים בסכסוך הישראלי-פלסטיני (2004-2006). מאז פועלים עשרות ארגוני נשים לקידום יישום עקרונות ההחלטה בישראל ובראשם, עמותת איתך מעק – משפטניות למען צדק חברתי. בסוף 2014 החליטה הממשלה להקים צוות לגיבוש תוכנית פעולה ממשלתית ליישום החלטה וב-2015 הוגש לממשלה מסמך מקיף, תוצר עבודה משותפת של שלוש שנים בהובלת הארגונים: איתך מעק – משפטניות למען צדק חברתי; שוות – המרכז לקידום נשים בזירה הציבורית במכון ון ליר; ואג'נדה – המרכז הישראלי לאסטרטגיה תקשורתית. במסמך תוכנית פעולה כוללת המקיפה נושאים רבים, ובהם: ייצוג של מגוון נשים ועמדות מגדריות במוקדי קבלת החלטות; בחינה פמיניסטית של מושג הביטחון והגנה על נשים מכל קבוצות האוכלוסייה מפני כל סוגי האלימות. נושאים אלה נבעו מהבנה כי מקומה של האישה באזורי סכסוך הוא מיוחד ולא ניתן להתעלם ממנו באמצעות סילוקה מקבלת החלטות והעמדת הגברים כמגן עבור הנשים. סיפורה של האם הישראלית באזורי סכסוך הוא חלק מהסיפור הנשי הכללי אך הוא מקבל אפיונים מקומיים מיוחדים משלו. במשך שנים מהווה האם הישראלית⁵ כצומת לשני שבילים, אישי ופוליטי, הנפגשים ומתמזגים משני צידיהם בתחושות של חרדה עמוקה. האם היהודיה בישראל מלווה את ילדיה בגיוסם, מכינה תבשילים לרגע חזרתם מהבסיס או עבור אירוח המשפחה בבסיס הצבאי בשבתות. היא מגהצת את מדיהם, מחכה לטלפון מרגיע מהם, ובכל אותה עת מנסה לקיים חיים רגילים, המלווים בתחושת פחד לחייהם של הילדים-החיילים. במהלך שני העשורים האחרונים תחושת הפחד הזו התרחבה בעת שבה הפך גם העורף לחזית. נשים וילדים אינם רחוקים עוד מסכסוכים מזוינים, בתים מופגזים, טילים נופלים בין אזרחים, פצצות מתפוצצות ברחובות. כאשר בתי ספר וגני ילדים נסגרים בעיתות מלחמה, האימהות הן שנשארות בבית עם ילדיהן.

לא מפתיע, אם כן, שהחלטה 1325 של מועצת בטחון של האו"ם הכירה בקשר ההדוק שבין מצב בטחוני מעורער לבין מצב הנשים, ובעיקר האימהות.⁶ במדינת ישראל למודת המלחמות, עלתה

⁵ אדגיש כי אני כותבת על האם הישראלית היהודיה ולא על האם הערבית אזרחית ישראל או האם הפלשתינית. אני מודעת לקושי העצום של האם הערבית והפלשתינית בישראל ובשטחים אך אני מאמינה שאין זה מקומי לחקור אותו ומקווה שחקרות פלשתיניות יחקרו ויכתבו על הנושא הזה מהפרספקטיבה שלהן.

⁶ על הקשר בין אימהות, יצירה והחיים בישראל ראו גם במאמר שכתבתי יחד עם האמנית שירה ריכטר ובו גם פרטים על יצירתה:

הכרה כזו מוקדם אף יותר עם הקמת התנועה "ארבע אימהות" (1997). התנועה הוקמה על ידי ארבע אימהות לחיילים ששירתו בלבנון בזמן מלחמת לבנון הראשונה, "מלחמת שלום הגליל", במטרה להחזיר את החיילים הביתה ולסיים את המלחמה. לאחר שלוש שנים של פעילות ציבורית ענפה, אשר דאגה לשנות ולהשפיע על סדר היום הציבורי, יצא צה"ל מלבנון (2000), והארגון, אשר השיג את מטרתו העיקרית, התפרק. הייתה זו הפעם הראשונה שארגון מחאה פוליטית הוקם על ידי נשים אימהות בשם האימהות. בניגוד לכל הציפיות מחברה ישראלית גברית ומיליטנטית הצליחה התנועה להעלות את נושא הנסיגה החד-צדדית מלבנון לסדר היום הלאומי, לעורר את דעת הקהל ולהפעיל לחץ מסיבי על מקבלי ההחלטות. מעולם לא היה הקול האימהי חזק ומשפיע יותר בציבור הישראלי מאשר בתקופה זו. בבסיסו של הארגון "ארבע אימהות" עמד הרעיון שהאימהות היא הצומת שמחברת בין הפוליטי והציבורי לבין האישי והביתי. כותבות אמריקאיות פמיניסטיות כאדריאן ריץ' (Rich) ושרה ראדיק (Ruddick) עסקו בדיוק בנקודה זו מתוך מטרה להעביר את האימהות ממרחב ביולוגי ופרטי למרחב פוליטי וציבורי. בספרה *ילוד אישה* (Of Woman Born, 1976) ריץ' הדגישה את ההבדל בין האימהות כמוסד הנאלץ להישמע לתכתיבים חברתיים לבין החוויה האימהית הסובייקטיבית. הקונפליקט בין השניים נוצר כתוצאה משליטה גברית בבית ומחוצה לו אשר מעניק לאישה מצג שווא של בחירה וניהול ובעצם משמר את חלוקת הכוחות הבסיסית בתרבות הפטריארכאלית בה האם עומדת שוב ושוב חשופת ידיים מול מערכות כוח הגמוניות החזקות ממנה השוללות ממנה את האפשרות לפסוק בעניינים הנוגעים לה ולילדיה. המחשבה של ריץ' כי האימהות אינן קובעות את החוקים, הן רק כופות אותן, היא בדיוק זו שעודדה את הפמיניסטיות להלחם על החלטה 1325 כדי ליצור את האפשרות לנשים להיכנס לוועדות בטחון ולהשפיע על החלטות וחוקים.

ספרה של שרה ראדיק *חשיבה אימהית: לקראת פוליטיקה של שלום* (Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace, 1989) ביקש לפתור את הקונפליקט המוצג אצל ריץ' בכך שהאם תשמיע את קולה במרחב הציבורי ותהיה כוח פוליטי המחולל שינוי. עבודת האימהות היא פעולה אינטלקטואלית, טוענת ראדיק. החשיבה האימהית היא תוצר של פרקטיקה אימהית הדואגת לילדים, לבריאותם, לרווחתם החברתית ולמעשה היא כלכלת חשיבה אחרת שבה המודעות הגבוהה לצרכי הזולת יכולה לחולל שינוי מהותי בהתנהגות החברתית ובפירוק הכוחנות המיליטנטית במרחב הציבורי.

תפיסה זו של ראדיק קיבלה ביקורות מכיוונים שונים. היו שטענו כנגד הדגש הרב שניתן לטיפול כתחום עיסוקה העיקרי של האישה. אחרות טענו כנגד התפיסה הדיכוטומית שרואה באישה

גורם ממתן מלחמות וכוחניות בעוד הגבר הוא מטבעו מחרחר מלחמה ודורש שליטה, ורבים ראו באידיאליזציה של הסובייקט האימהי גורם מזיק.

עבודותיהן של האמניות היהודיות החיות ופועלות כיום בישראל שידונו להלן עוסקות בדילמות שעלו בתיאוריה ובפרקטיקה הפוליטית הקשורות לאימהות והן מדגישות היטב את הקונפליקט בין האישי והפוליטי. אמניות אלה, שהן גם אימהות וגם אמניות – כלומר אימניות – מציגות את החרדה ממצב בטחוני מעורער כאחד היסודות המהותיים של החוויה האימהית.

תמר ניסים: ציונות ואימהות

בעבודת הווידיאו "המקום הכי טוב לגדל ילדים" (מתוך "מצב גבולי" – תערוכה משותפת של תמר ניסים ומרב דביש בן משה, גלריה בקיבוץ בארי, 2017), צילמה ניסים תשע נשים מקיבוץ בארי המספרות את סיפור ההתמודדות האישי שלהן עם הפחד של חיים על קו הגבול באזור עוטף עזה בתקופות המלחמה ועם החיים בתקופות רגיעה, המלווים בתחושה שהשקט הוא זמני בלבד. כל הנשים נשאלו על ידי ניסים שאלה זהה – מהו פחד עבורן – שאלה שהפכה לקיומית עבור האמנית עצמה מאז גיוס בנה בזמן מבצע "צוק איתן" (2014). הדרך הזו להתמודד עם חרדה אימהית אישית – באמצעות בירור כיצד נשים אחרות, החיות באזור מסוכן יותר משלה, מגיבות למציאות המאיימת ומצליחות להתמודד עם חרדותיהן – הופכת לפעולה רבת עוצמה אשר ממסכת לרגע את החרדות האישיות והופכת את החוויה האימהית לקולקטיבית. כל הנשים מפחדות לשלום ילדיהן. התשובות שענו הנשים מבטאות מצד אחד את השוני בגישתן לחיים התלוי בגיל, מצב משפחתי, השקפת עולם וניסיון חיים, אך גם את המשותף ביניהן ואת עוצמת החרדה שהן חולקות – כולן מביעות רמה כזו או אחרת של השלמה עם המצב. כולן מונות סיבות לבחירה להישאר ולהיאחז במקום ובחיי הקהילה, וכולן מדגישות את קיום הילדים כסיבה העיקרית לחשש המטריד את הקיום. סיפורן של הנשים מציג חשיבה ישראלית אימהית דומה ומשותפת, לפיה שני נרטיבים מעומתים זה עם זה, בדיוק כשם שהם אחזים זה בזה. מצד אחד ישנו הנרטיב הציוני, המפרה את ההזדהות הגבוהה עם המקום עצמו ואת הצורך להשתייך לקהילה, ומצד שני ישנו הנרטיב האימהי האישי ומלא החרדה. העבודה מדגישה עד כמה דומה הנרטיב האימהי אצל כולן ומעלה שאלות עד כמה פן זה, שהינו לכאורה אישי וסובייקטיבי, מתועל על ידי הנרטיב הציוני.



תמונה מס' 1. תמר ניסים, המקום הכי טוב לגדל ילדים, ווידאו, 2017. (מצולמת: פלורנטין דגן).

נקודת המבט של האמנית יוצרת מיפוי אישי של מרחב גיאוגרפי. ניסים בחרה בנוף הפסטורלי של ישובי עוטף עזה כגיבור הווידאו. במשך דקות ארוכות אנחנו צופים בנוף ומקשיבים לסיפורי הנשים, כשתמונת הנוף מופרעת לרגע קט רק כאשר דיוקן המדברת מופיע בסיום המונולוג שלה. על העבודות שהוצגו בתערוכה כותבת חוקרת הצילום רחל כ. צבעוני במאמרה "מראה, מקום", המופיע בקטלוג התערוכה, כי הן "קוראות את המרחב בקריאה אזרחית המשלבת בין פרשנותו החזותית של הנוף לפרשנות ערכית וביקורתית, חוקרות באומץ את מושגי המרחב והמקום כנשים, כאמניות, כאמהות וכאזרחיות הארץ הזו". מיפוי הנוף הישראלי דרך קולן ודיוקןן של אימהות יהודיות אזרחיות במדינת ישראל מצביע על כיוון חדש באמנות של אימניות עכשוויות, כאלה שקוראות את הקונפליקט שבין האישי והפוליטי בדיוק כשם שמדעות לכך שהמצב הפוליטי משפיע על האישי. המלכודת הזו איננה אזוטריה או מובנת מאליה, ואותה אם שמכריזה בווידיאו כי "אימהות עם ילדים קטנים לא צריכות להיות פה", ובכך מפגינה כעס ותחושה של תסכול והגבלה, היא גם האם שנשארת עם ילדיה במקום, למרות הכל.

להישאר או לעזוב הוא גם סיפורה של עבודת ווידאו נוספת של ניסים, הנקראת "לטפל באפרוחים" (2016) המציגה דמוי כפול של האמנית בשדה ביד מרדכי. בין הדמויות עומד טנק משוריין ושתי הדמויות (המגולמות שתיהן על ידי האמנית) מספרות על אירוע היסטורי בחיי הקיבוץ שבו נערך פינוי נשים וילדים בזמן מלחמת העצמאות. אחת הדמויות מספרת את סיפורה של אם שהתפנתה עם הילדים והשנייה מספרת את הסיפור של זו שנשארה בקיבוץ. הוריה של ניסים עזבו את קיבוץ יד מרדכי לפני לידתה ואילו היא, עם גיוס בנה לצבא ויומיים לאחר סיום מבצע "צוק איתן", החליטה לחזור לקיבוץ לביקור ולשמע על היסטוריית הקרבות

שלו. סיפורי שתי הנשים בסרט מבוססים על ציטוטים ממקורות שמצאה בארכיון הקיבוץ והם מקבלים תהודה בנפשה של האמנית, אם החיה במדינה רצופת מלחמות, שבה זיכרון המלחמה הראשונה מתערבב עם האחרונה, והיא שואלת שאלות מהותיות וקיומיות על טיבה כאם. בין השאלות שעלו היו איזו אם היא, טובה או רעה, או מהי בעצם אם טובה במדינת ישראל – זו שעזבת עם ילדיה או זו שנשארת על משמר המולדת. במדינת ישראל קיים לעיתים בלבול ועימות בין מערכת צווים לאומיים, צבאיים וחברתיים שהינם סותרים ובתוכם עומדת האם הקרועה בתוך קונפליקט מתמשך. כל החלטה שקיבלה האם החלוצה בעבר מעוררת ויכוח והאשמה. זו שהחליטה לצאת עם ילדיה נתפסה כבוגדת במערכה זו שהחליטה להישאר במערכה מואשמת בנטישת ילדיה, בעיקר על ידי הילדים עצמם. עבודה זו מספרת, לכאורה, סיפור היסטורי אך למעשה היא מחלצת את אחד האתגרים הגדולים של האם היהודיה בישראל עד היום, והוא הגישור בין הצורך האישי והפרטי לבין הצורך הקולקטיבי והלאומי.

אורה ראובן: רוחות הרפאים של העתיד

בשנת 1973 ילדה ראובן את בנה הבכור, מאז ממשיכים ומהדהדים בראשה דברי המיילדת: "יש לך בן, עד שיתגייס יהיה שלום". משפט זה מבטא תחושה משותפת להורים רבים בישראל החרדים לשלום ילדיהם המתגייסים לצה"ל, תוך זיכרון עמום של תקווה בנעוריהם כי השלום קרב ובא וילדיהם לא יאלצו עוד להילחם. במקרה של ראובן נראה כי החרדה על שלום הילדים מקבלת ביטוי בעבודותיה בשלב מאוחר יותר של אימהותה, דווקא עם הופעת הנכדים. לידת הנכדים שיחררה לחופשי את תחושת האימה שהיתה עצורה בעבודותיה ונמנעה מלהיחשף, ואם עד אז האמנות שלה עסקה בזמני עבר והווה, נראה כי רבות מעבודותיה מעת שהפכה לסבתא, עוסקות בעתיד ובבעתה מפניו. ב-2011 היא ציירה סדרה של עבודות שמן בהן גינת משחקים צבעונית מלווה בדמויות של ילדים הנראים כשלדים. "ראיתי אותם מתים במלחמות", היא אומרת לי בשיחה על העבודות (שפלן קצב עם ראובן, 2016). המגלשות החינניות נראות כמשפך הפולט את השלדים או כצינור השואב אותם פנימה. בחלק מהן רשום המשפט מארמית: "מנא תקל ופרסין"⁷ מספר דניאל, אשר דניאל מפרש ככתובת המנבאת את חורבן בבל. הסבתא המשחקת בהנאה עם ילדיה בגינת המשחקים היא רק מראית עין המכסה על תחושה של חרדה הולכת ומתגברת על גורלם בעתיד. אותה תחושה המוכרת לה היטב מעברה כאם שבה מן המודחק האימהי באופן בלתי נשלט. הצורה הזו, בה פחדים אימהיים מודחקים שבים ועולים בשלב מאוחר יותר, מעניינת בהקשר של הסובייקט האימהי הישראלי-יהודי הבנוי, כאמור,

⁷ "מנא תקל ופרסין" – משפט בארמית שנמצא בסיפור בספר דניאל פרק ה'. המשפט נכתב ככתובת על הקיר ודניאל שנקרא לפרש את הכתובת מפרש אותה כחורבן לבבל בראשותו של המלך בלשאצר. האל מנה ושקל את מלכותך, מלך בבל, וגזר שדינה להיחרב.

משני נרטיבים מקבילים, הסיפור האימהי האישי והסיפור האימהי הציוני. בין אם מדובר בשאלה של קונטקסט היסטורי – קושי להפגין בשנות השבעים של המאה העשרים בישראל רגשות חזקים של פחד אישי מגורל הבן המתגייס לצבא ובין אם מדובר בשאלה פסיכולוגית – הדחיקת הפחד הזה מן המודע האימהי, נראה כי החרדה המודחקת או העצורה של העבר הופכת להיות הגורם המניע של היצירה.

ההתפתחות הטכנולוגית והאפשרות של המצלמה הדיגיטלית ללכוד שפע של דימויים עודדה את ראובן לצלם את המחוות הקטנות ביותר במשחק עם הנכדים, מחוות של יצרים ראשוניים, לא מעובדים, יומיומיים. הסדרה "הילדים" (2012-13) נשענת על צילומי יומיום של הנכדים אך נראית כאוסף של סצנות בלהות המשלבות אגדות ילדים ורוחות רפאים. בעוד הילדים משחקים היא דימתה אותם, כך העידה בפני, בעתיד הקשה המחכה להם. התהליך האמנותי בו העבירה את הצילומים לציור בפחם על נייר, סריקתו והדפסתו על פרספקס שקוף נועדה, בין השאר, להרחקתם של חזיונות רפאים אלה ממנה והלאה.



תמונה מס' 2. אורה ראובן, המלאכים (מתוך הסדרה "הילדים"), 2013, הדפס על פרספקס.

החיים בצל הסכנה והמציאות הנפיצה מבחינה פוליטית וחברתית הובילה לתערוכתה של ראובן "גו גו גולם" (2017 גלריה הקיבוץ), בה השתמשה בדמותו של הגולם מפראג כדי לתאר אגרסיביות רוויית ליבידו גברי, בבחינת הנולד בחטא. לפי האגדה, חטא זה, אפילו אם נוצר למטרה טובה, דינו סכנה והרס. הקהל החזמן לקחת חלק ב"תיאטרון כשפים" ולכסות את ראשו הקרח של פסל הגולם ברצועות נייר מתולתלות שעליהן יכתוב פסוקי כישוף הלקוחים מספר יצירה (חלק מתורת הסוד והמיסטיקה היהודית). השבת שיער הראש, כבסיפור שמשון הגיבור,

נועדה לחזק את הגולם בתקווה להצלת העם היהודי בהתאם למקור מהאגדה. האמנית משתפת את הקהל כדי להצביע על צרכי נפש האדם הזקוקה בעיתות מצוקה לגולם מיתולוגי, ובאותה עת להצביע, כבסיפור המקורי, על הסכנה בהחייאתו ובהתחזקותו של הגולם. סכנה זו נרמזת בתערוכתה גם בסדרת הציורים "עדות", המוצגת למולו של פסל הגולם. בסדרה זו, שלושה ציורים גדולים המציירים במקור באופן גולמי ביותר באיפוד, מתואר גבר בעל איבר מין זקוף התוקף בסכין דמות קטנה יותר של ילד. העבודה האפוקליפטית הזו יוצרת ביקורת קשה על החברה הישראלית החווה סיפוק והנאה מאלימות ומנבאת אסון וחורבן. האמצעים הגרוטסקיים בהם נוקטת ראובן מצטרפים לאמירה נוקבת על פולחני ההצלה הנהוגים במקומנו – תיאטרליים, בומבסטיים, מאגיים, המתקיימים לשם עצמם בלבד אך חסרי כל תועלת לעתידה של החברה הישראלית.

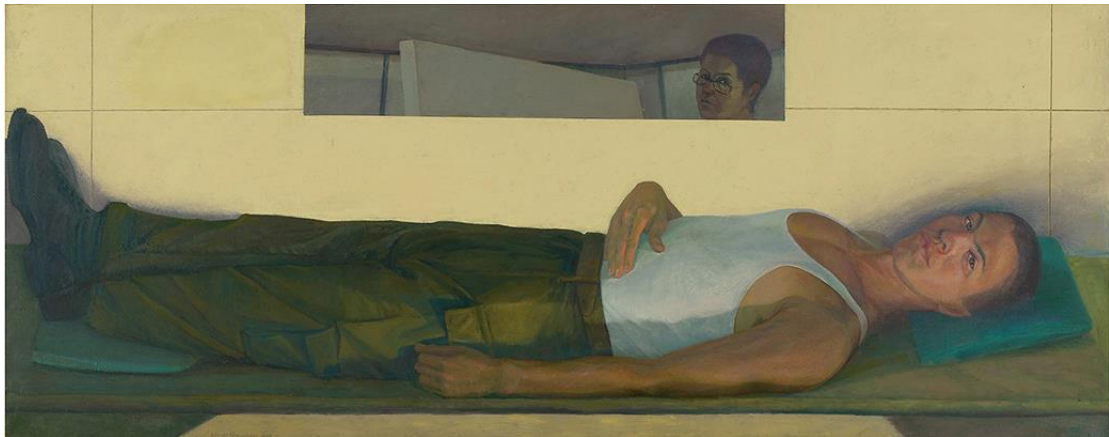
ההבנה כי עתיד החברה הישראלית הוא גם עתיד נכדיה הובילה את ראובן ליצירת עבודה בשם "תקווה" (2015) ובה צומחת אפשרות לעתיד מסוג חדש. לשם יצירת העבודה ביקשה ראובן מנכדתה לעמוד מול צילום הפסל דוד של מיכלאנג'לו ולהתייחס אליו כרצונה. בשנת 2006 היתה זו האמנית עצמה שעמדה מול פסל של דמות הירואית גברית בעבודה "נמרוד". הפעם זו נכדתה שנבחרה לעמוד מול דמותו של לוחם ישראל עטור תהילה, מודל ומופת לניצחון על אויב כמו גם מודל לדימוי גוף גברי מושלם. הנכדה בחרה לעמוד בתנוחת קונטרה-פוסטו בדומה לפסל המקורי, במקום הקלע היא מחזיקה את כתפיית שמלתה ובידה השנייה את הדובי שלה. מבטה המתריס אל מודל המופת הענק, השרירי והזקוף המסיט את מבטו ממנה הלאה, רכות אבריה ובובת הפרווה הקטנה מציעים לצופה אינטרפרטציה חדשה על יחסים שבין הקטן לענק. הפעם דוד הינו הענק אשר גודלו ובטחונו המופרז עשוי להיות בעוכריו ודוקא הילדה היא זו שנושאת הבטחה לעתיד. למרות השוני הטמון בין העבודות "עדות" ו"תקווה", שתיהן מציעות עמדה ביקורתית דומה המתייחסת למיתוס ההירואי הגברי או בגרסתו המקומית – המיתוס הציוני.

חווה ראובר: מדינת צבא

סדרת הציורים של חווה ראובר "נחשון" (7-1996) מתארת את נחשון, בנם של חברים, לבוש בבגדי חייל. ראובר ציירה אותו במשך שנה וחצי, החל מגיל חמש עשרה, ובשניים מהציורים מופיע גם דיוקנה שלה, מעין דמות האם המגדלת את הילד באמצעות הציור. סדרת הציורים צמחה, כך מספרת לי האמנית, מתוך חרדת אם על גיוס בנה למילואים. בנה, שהיה בשירותו הסדיר קצין בצנחנים, גויס בהמשך חייו כארבע פעמים בשנה למילואים. מתוך תחושת הבעתה שהיא חשה בנוגע לבנה המשרת במילואים היא "גייסה" את בן החברים, זה שבתורו, יתגייס אף הוא תוך שנים ספורות, לשבת מולה כחייל ולשמש לה כמודל לציורים. מעניין כי גם הפעם, כמו בציורים מוקדמים שלה, המתארים דיוקנאות של מהגרות אך למעשה מקפלות

בחובן את דמות אמה ("עדות" 1991-94), דמות הבן החייל מגולמת על ידי דמות אחרת. בשני המקרים ההרחקה מהדמות הפרטית המקורית מאפשרת הרחבה של המקרה האישי אל התודעה הציבורית הישראלית-יהודית הכללית. נחשון הופך להיות הבן של כולם/ והמבט שלנו בו, כמו מבט האימנית, מייצר את מה שבדרך כלל אנחנו נמנעים ממנו כאשר אנחנו מסיטים מבט. זהו הדבר מעורר האימה והמבטא הזדהות אימהית, שבסיסה הוא חרדה.

אחד הציורים מסדרת "נחשון" והיחיד שבו מופיע גם דיוקן האמנית, נקרא "העקידה", ובו מחוברים שני סיפורים מקראיים שונים. סיפורו של נחשון בן עמינדב אשר על פי מסורת חז"ל מתואר כדמות שביציאת מצרים קפץ ראשון לים סוף ובכך מסמל את החלוציות, ההעזה והנכונות לעמוד ראשון בכל משימה, ומנגד סיפורו של יצחק, הבן הנעקד במצוות האל. בשני המקרים רגע החורבן קרוב מאוד, בשני המקרים מתערב נס אלוהי המבטל את השכול המידי.



תמונה מס' 3. חוה ראוכר, העקידה (מתוך הסדרה "נחשון"), שמן על בד, 1997.

הסדרה "נחשון" של ראוכר מבטאת את ההתנדנדות בין תקווה לייאוש, המובילה את העם לתלות את יהבו בניסים, וכך הופך המיתוס המקראי-ציוני לעוד הבטחת שווא, עוד מקור לחרדה אינסופית של אימהות ואבות יהודים בישראל.

יהודית מצקל: אמא של חייל

יהודית מצקל ז"ל החלה להשתמש בצילום כמדיום אמנותי רק לאחר צו הגיוס הראשון של בנה הבכור. "אימא של חייל", תערוכה שהוצגה ב-1998 במחיאון ינקו דאדא שבעין הוד, הציגה סדרה של צילומים המציגים את מרכז גופה, מן הבטן אל שיפולי המותניים בליווי אובייקטים. על הסדרה החלה לעבוד כאשר בנה נכנס לקורס הכנה לצה"ל, מתוך חרדת אם לבן שעומד להתגייס. אימהותה של מצקל, אם לשני בנים, סומנה מתחילתה כסיפור טראומטי ובו נכללו הפלות, לידה שקטה, טיפולי פוריות ופעמיים שמירת היריון ארוכה. גיוסו הקרב של בנה לווה בתחושה חריפה של קריעה, כמו לידה קשה מחדשת. הודעת הגיוס כמו הפעילה את הטראומה

הקודמת של הלידה, ואם עד לקבלת הצו הראשון של בנה מצה"ל לא עסקה מצקל באימהותה באמצעות אמנות, הרי שמרגע קבלת הצו הפך נושא זה למרכזי ביצירתה. מרגע זה ואילך עוסקת יצירתה בשני נושאים עיקריים, מובחנים אך גם משיקים: האחד הינו סיפור גמילה, של האם מבניה, והשני הינו חוסר היכולת לגשר בין תחושת הכוח האימהית בבית לבין תחושת האימפוטנציה האימהית במרחב הציבורי-החברתי, הפוליטי והתרבותי.

אחד הצילומים הראשונים בסדרה "אימא של חייל" מראה את ידה אוזנת בקשר של שארית בלון מפוצץ בצבע ירוק בגוון צבאי, המונח מעל טבור בטנה החשופה. השילוב בין הגופני (הדימוי נראה כקטיעתו של חבל הטבור) לסמלי (פרידה בעקבות צו הגיוס לצבא) ממחיש דווקא את הקשר ביניהם, קשר סבוך אך בלתי ניתן להפרדה. אזור הבטן הוא אתר של מאגר אנרגיית הזיכרון של מצקל, זהו רדי-מייד שהתרוקן מאובייקטים (הפלות ולידות), אך מתמלא באופן תמידי בחוויות של אימהות הכרוכות בגידול תוך פרידות יומיומיות. בסדרת הצילומים משמשת הבטן כאתר להתרחשותם של מופעי זיכרונות הקשורים אסוציאטיבית לאובייקטים כבגדי תינוק, מוצץ, פרחי גינה נבולים, דרגות צבאיות. ידיה משמשות לעיתים כמקהלה המלווה את העלילה: הן משפשות, מחזיקות, מחבקות, צובטות, גורמות לכאב ובאותה עת מגנות מפניו. לו יכלו להחזיר את הילד למקום המוגן והבטוח אשר בחלל הפנימי של הבטן, לכאורה לא היה קונפליקט. הידיים פועלות מעצמן, מופקדות על אינסטינקט שמירת החיים, מצוותות לגוף (האימהי) אשר בגד בה כאשר נאלצה לעבור שוב ושוב הפלות ולידות מוקדמות מדי, ובאותה מידה מתריעות כאשר מגד עומדים מוסדות כוח ציבוריים השוללים ממנה את האפשרות לפסוק בעניינים הנוגעים לה ולילדיה.

שנה לאחר מכן הציגה מצקל במחזיאון רמת גן את התערוכה "נולד מת" (1999). התערוכה הייתה פרי שוטטות מתמשכת בבתי קברות צבאיים כשהיא חמושה במצלמה עם סרט צילום שחור לבן. היא צילמה את כתובות המצבות באופן שבו פריים הצילום בודד מילים ואותיות לכדי יצירת משמעות חדשה – "חלל ריק", "בן ז"ל נולד", "בן יפה נולד בקרב", "בן לא נולד", "בן חי", "בן לי", "נולד מת". כך נוצר טקסט חדש הבוחן בכאב רב סמלים, פולחנים לאומיים ויחסי משפחה, כל זאת באמצעות רדי מייד טכסטואלי של מצבות חיילים בעלות אות אחידה, גודל אחיד, רקע אחיד. מצקל בראה בתוך עולם של רדי מייד זה גיהינום פרטי אך עמוס משמעות אשר נבראת מחדש על ידי כל צופה וצופה. כל משפט מתריס כנגד האחידות של פולחן המוות הצבאי, כל משפט מבטא חרדה עמוקה של אם אשר שלחה את בנה לצבא, וכל משפט, כך מסתבר, גם לקוח מעולמה הפרטי של האמנית, אם שילדה עוברים מתים, אם שחשה כי כל לידה היוותה עבודה קרב כשלעצמו, אם ששנה לפני כן הציגה את בטנה הריקה כחלל ריק.



תמונה מס' 4. יהודית מצקל, נולד מת, צילום, 1999.

כשנה לאחר גיוסו של בנה הבכור אמרה מצקל "התגייסתי לצבא". היא פנתה לדובר צה"ל בבקשה לקבל אישור להצטרף לבנה בזמן שירותו הצבאי ולתעד את חייו בצבא. הצבא אמנם נעתר לבקשתה ללוות חייל בתיעוד צילומי, אך היה עליה לבחור ביחידה צבאית אחרת ולא בזו שמשרת בנה. התערוכה "חצאית בדרך" (מזיאון ארץ ישראל, 2000) היא פרי שהות ממושכת של האמנית עם חיילי גבעתי במשך שלוש שנים, מיום גיוסם של החיילים לבקו"ם ועד ליום שחרורם. מצוידת במצלמות ובסרטי צילום, היא הצטרפה לפעילות השוטפת של היחידה למשך שבוע מידי חודש בחודשו.

גיוסם של הבנים לצה"ל מלווה בדרך כלל בשגרה אימהית לאומית: פרידה בבקו"ם, גיהוץ המדים והכנת מאכלים אהובים לבן החוזר לחופשה קצרה, ביקורים עמוסי מטעמים בסופי שבוע, המתנה קצרת רוח לטלפון מן הבן, הופעה לטקסים צבאיים ועוד. במאמר בקטלוג התערוכה, מכנה האוצרת תמר אלאור את מצקל "סרבנית גיוס" ורואה בפרויקט שלה הפגנה של סירוב למלא את התפקיד הלאומי של האם הנעזבת בביתה בעוד בנה נוטש אותה למרחב הצבאי (אלאור, 2000, עמ' 12). ניראה כי סירובה מבטא את חוסר היכולת או הרצון לקבל את ההפרדה בין המרחב הפרטי והציבורי והיא פולשת במצלמתה אל המחנה הצבאי כדי לערער על קו הגבול ביניהם. בשיחתי עם מצקל היא הדגישה את הסיבה שהניעה אותה לפתוח בפרויקט: "תמיד ידעתי על חוויותיו בגן, בבית הספר, ופתאום הרגשתי שאני לא בתמונה יותר, לא רציתי להישאר מחוץ לתמונה, פתאום לא הבנתי את השפה שלו, לא ידעתי יותר מה קורה איתו במשך ימים ושבועות... למה שפתאום אהיה מנותקת?" (שפלן קצב עם מצקל, 2000). האם קמה כנגד "הגמילה" מבנה, שכפתה עליה המערכת הצבאית, ועשתה מעשה. היא החלה בצילומים של

מספר חיילים מתוך היחידה, ולאחר זמן מה החליטה להתמקד בחייל אחד מתוכה, שאת צילומיו הציגה בשחור לבן. במשך הזמן למדה את הסלנג הצבאי, ראתה כיצד נבנית "אחוות אחים", וכשבנה החייל חזר הביתה בחופשותיו: "פתאום הבנתי אותו, הכרתי את השפה, וגם הבנתי למה הוא התגייס ליחידה קרבית, הבנתי מה זה חבר'ה ומה זו אחריות הדדית" (שפלן קצב עם מצקל, 2000). מצקל פתחה במסע אשר נועד לגשר בין החיים אותם הכירה עד כה ביחד עם בנה לבין החיים החדשים שלו מחוץ לבית. הפלישה לתוך הצבא כצלמת ביטאה התרסה כלפי המגבלות של מערכת היחסים הנורמטיבית הדורשת נפרדות בין אם לילדה, אך תוך פעולת הסירוב למדה לקבל גם את הצבא שחתך באופן חד את יחסיה הקרובים עם בנה. הצבא, אשר היה עבורה בעבר גוף אנונימי, אמורפי, מסתורי ומאיים, הפך אט אט לבעל זהות, בעל פרטים. היא גילתה את התוכן הצבאי שכלל לדבריה "אנשים טובים, דאגה לחייל, אחריות הדדית". במילים אחרות, הנפרדות הכפויה על האם מבנה דרשה במקרה של מצקל היכרות עמוקה עם הגורם המפריד לפני השלמת "הגמילה".

על הפרידה בין גוף לגוף, בין אם ובנה, מספרת גם הסדרה "הצעקה הראשונה" (2001) בה בחרה מצקל את הדימוי של הפרידה הראשונה, הפרדיגמה לכל פרידה שתהיה בעתיד – הלידה. הסדרה מורכבת מצילומים של תינוקות הלקוחים רגע לאחר יציאתם לאוויר העולם. הצילומים מראים תינוקות שונים, אשר נראים דומים זה לזה באופן מפתיע, לכולם עיניים עצומות, פה פעור וכפות ידיים מאוגרפות, רובם מכוסים בשאריות ממי השפיר ובדם. בצילום אחד במיוחד שוכב תינוק חסר אונים עם ראש מכוסה בדם וניראה כחייל פצוע, מלוכלך בנחלי גוף ובצבעי הסוואה. בשיחה עם האמנית אמרה לי כי "איננו יודעים כלום על תינוקות אלה, לא ניתן לזהות את מינם, מוצאם הדתי, עדתי, לאומי, אך בכל זאת בשני דברים אני בטוחה - בכך שהספירה לאחור שלהם התחילה לקראת הצבא ובכך שלכל אחד מהם יש אימא" (שפלן קצב עם מצקל, 2001).

אריאן ליטמן: ארץ פצועה

ליטמן, אם לשלוש בנות, הינה אמנית פוליטית במובן הרחב של המילה וכל עבודותיה נוגעות ביחסים שבין האישי והפוליטי. את עבודותיה ניתן לחלק לשתי תקופות, כאשר נקודת המפנה ביניהן היא אירוע פציעתה של בתה הקטנה בשנת 2009. סדרת היצירות המוקדמת שלה, "Mother Land" שהחלה בשנת 1994, התפתחה משנת 2009 לסדרת עבודות בשם "Wounded Land", שאותה היא ממשיכה ליצור אף היום.

בשנת 2009 עברה בתה הקטנה קליה פציעה קשה, שבה נכוו חלקים רבים מגופה ממים רותחים. ליטמן ישבה בבית החולים מול בתה החבושה בתחבושות גבס ימים כלילות ועל כך היא אמרה לי: "הייתי אימא שרואה את הבת שלה סובלת ולא יכולה לעשות שום דבר בשבילה. התחבושות

הצילו את חייה ומשם החלטתי להמשיך את החבישה בעבודתי. לחבוש את הפצע שלנו, של המדינה שלנו" (שפלן קצב עם ליטמן, 2016). באותה שנה החלה האמנית לעבוד על סדרת העבודות "ארץ פצועה". שני החומרים העיקריים בעבודה היו תחבושות ומפות של איזור קו התפר בירושלים שפורסמו על ידי משרד האו"ם לתיאום עניינים הומניטריים במזרח ירושלים⁸. את המפות היא קרעה בידיה ולאחר מכן קיבעה אותן עם תחבושות גבס, שכבה אחר שכבה, מעין דקונסטרוקציה של היררכיית הכוח החרוטה דרך סימני המפה וחיבור מחדש על ידי חבישה. לאחר החבישה החלה התפירה. כל קווי הגבול החדשים נתפרו עם האות X בצבע ירוק. החיבור בין הפוליטי והאישי קיבל תוקף ומשמעות נוספים כאשר גילתה במפה את שם בתה בשם הקיבוץ קליה.

בספטמבר 2009 הציגה ליטמן פרפורמנס שהתקיים בגלריה של "הצוללת הצהובה" במסגרת תערוכת "מנופים" בירושלים. לבושה בשמלה לבנה ישבה האמנית ותפרה בסדרת דגמי איקס ירוק את מפת ירושלים.



תמונה מס' 5. אריאן ליטמן, תופרת את מפת ירושלים, מתוך מיצג בצוללת הצהובה, ירושלים, 2009. צילום: יאיר צריקר.

⁸ ליטמן החלה להשתמש במפות אלו לראשונה במיצג "ניתוח כירורגי" שהוצג בשנת 2004. השימוש במפות התחיל את העיסוק שלה במציאות הפוליטית המורכבת בירושלים, אם כי נציין שבשלב מוקדם זה עדיין לא הופיעו התחבושות כחלק אינטגרלי מיצירתה.

את פעולת התפירה, הנתפסת בעיני ליטמן, יחד עם פעולת החבישה, כפעולה אימהית, המשיכה לבצע בעבודות נוספות בסדרה זו. התפירה הינה אקט נשי מוכר בתרבות המסמל את האישה הטובה המנהלת את ביתה במסירות ובמוסריות. הצירוף של אקט התפירה ביחד עם אקט החבישה מבטא לדבריה את "האישה הבאה לתקן". פעולת התיקון ממשיכה גם בטרילוגיית מייצגי ווידיאו במסגרת הסדרה - "ים המוות" (2010), "עץ זית" (2011) ו"המעייין" (2013). כל עבודה בטרילוגיה הינה תלוית מקום (Site specific) וקשורה למקום בעבודות הפצועים של הזמן, האימהות והסכסוך הישראלי-פלשתיני.

את הטרילוגיה החלה ליטמן עם עבודה המתייחסת לתחושת המבוי הסתום והמרכזיות של המוות בחיי התושבים/ות במדינת ישראל. "ים המוות" מתקשר למותו המתמשך של ים המלח אך גם ליחסים שבינה לבין בתה הפצועה. במיצג היא נעטפת כולה בתחבושות סטריליות על ידי אישה אחרת, אירית עמר⁹, ונשלחת על ידה עטופה כמומיה אל מימיו של ים המלח. זו הפעם הראשונה שבה ליטמן איננה עוטפת או חובשת אלא נעטפת עצמה בתחבושות. "רציתי להרגיש כמו בתי קליה", היא אמרה לי, "ותחושות האימה, המחנק, המצוקה הפיסית והנפשית מילאו אותי לחלוטין. במצב כזה של פגיעות צפתי על המים והתמלאתי בתחושות הזדהות עם אימהות החושבות על ילדיהן במלחמה, עם הפחד, הכאב וחוסר התכלית" (שפלן קצב עם ליטמן, 2016). בעבודת הפרפורמנס "עץ הזית" היא חובשת עץ זית מת הממוקם במחסום חזמה בכניסה הצפון מזרחית לירושלים. עץ הזית, שלא שרד, קיבל טיפול אוהב מידיה של האמנית, ובזמן שנעטף שכבה אחר שכבה של תחבושות המשיכו לנוע סביבו מכוניות של ישראלים ופלשתינים, אדישים למראה החגיגי והלבן שלבש¹⁰.

⁹ עובדת כמטפלת במים בבית חולים במקסיקו.

¹⁰ אדישות דומה חוותה מהקהל שחלף על פניה כאשר שנה מאוחר יותר, שוב בפרפורמנס "החוט הירוק", ישבה ליד שער שכם במזרח ירושלים לבושה בחצאית העשויה מקרעי מפות ותחבושות גבס ותפרה באיקס ירוק את מפת האזור הקרוע ופצוע.



תמונה מס' 6. אריאן ליטמן, עץ הזית, מיצג, יולי 2011. צילום: רינה קסטלנובו.

את המיצג "המעין" היא ביצעה בברכת המעיין בליפטא, במקורה כפר ערבי במבואותיה הדרומיים של ירושלים אשר תושביו הפלסטיניים נמלטו ממנו במהלך קרבות מלחמת העצמאות. עד היום מתנהל מאבק משפטי על זכויות הקרקע והבתים במקום. מיצג זה מתבסס על החלפת והעברת תפקידים מאישה לאישה, כאשר האחת תופרת בעוד השנייה, השוכבת כמומיה עטופה, קמה, מסירה את התחבושות ונכנסת להיטהר במי המעיין. לאחר הטיהור היא הופכת להיות התופרת הבאה.

נראה כי הטריטוריה מגלמת את מחזור החיים של מוות ותחיה המתקיים ביחסים שבין "ים המוות" ו"המעין" ועובר דרך הפעולה המדיטיבית של התפירה ופעולת הריפוי של החבישה. שתי סדרות ארוכות אלה, "Mother land" ו-"Wounded land", הן רק חלק קטן מעבודתה של אריאן ליטמן, אך הן מייצגות שני שלבים חשובים בקריירה האמנותית שלה ובמיוחד בשילוב המיוחד של חווית האימהות ויצירת האמנות, או הזהות הכפולה של אמנית ואם. אל שילוב זה נכנס מרכיב זהותי חשוב נוסף והוא זהות המהגרת. עלייתה של ליטמן לישראל משוויץ, כסטודנטית בודדה, הפרידה אותה מאמה אך חיברה אותה למולדת, ל-MOTHER LAND. תנועת העזיבה והשיבה נראית כמטוטלת בעבודותיה ומתאפיינת בשאלה תמידית של זהות ושייכות. כינון הזהות ההיברידית של "כאן" ו"שם" מתחברת לקשר המורכב עם האם שנשארה שם ועם המולדת שכאן.

בספרה על נשים והגירה, כותבת טל דקל כי בעבור הפרט, חוויית ההגירה היא ביסודה חווייה של פירוק ועירוב זהויות והגדרה מחודשת, תוך תביעה מהמהגרות לנהל משא ומתן מורכב עם סביבתן. ההגירה גם מייצרת אפשרויות כמו כפל שפה, זרות ושייכות וכן הגדרות מחדשות של מושגי המרחב והבית (דקל, 2013, עמ' 12). בחירתה של ליטמן לנטוש את הצרפתית עם הגיעה לארץ ולאמץ את העברית, סימנה לכאורה החלטה ברורה של הגדרת זהות ישראלית אך עד מהרה החלה להשתמש בשפה האנגלית כשפת הכתיבה שלה. הבחירה בשפה שלישית מבטאת את המיקום שלה כמהגרת הנמצאת בתווך שבין העולמות, בדיוק כמו עבודותיה. עבודותיה שקועות עמוק בזיכרונותיה מהעבר אך נטועות באותה מידה בהוויתה ובחיייה בישראל. הקריעה המודעת והמכוונת מהאם הולידה קשר עמוק לארץ ובאותה מידה הפעילה ביקורת כלפי השתיים.

סיכום – אימניות בישראל: ביטוי של טראומה מגדרית רב מוקדית מתמשכת

מאמר זה מציג יוצרות ישראליות יהודיות אשר כורכות את העשייה האמנותית שלהן בחווייה של היותן אימהות ונובעת ממנה. הדיון ביקש לקשור בין השדה הלוקאלי לבין חוויית סובייקטיביות של היות אם במדינת ישראל ולהראות כי גידול ילדים וילדות במקום זה מזמן התמודדויות ייחודיות לנשים שהינן אימהות.

האמניות שנבחרו מציגות את המתח, המנוסח בבהירות בספרה של שרה ראדיק *חשיבה אימהית*, שבין עקרונות שונים וסותרים המגולמים באימהות. האחד הינו שמירה על חיי הילדים/ות וטיפוחם, ואילו האחר הוא הכנתם/ן להיות בני ובנות חברה אשר יחוו שייכים למקומם ולחברה שבתוכה הם חיים. המוסד האימהי רואה באם הטובה בישראל כזו המארגנת את הטיפוח והחינוך של ילדיה, הדואגת לכל מחסורם ושומרת על חייהם. אבל כנגדו ישנו הציווי החברתי הציוני הדורש מאימהות להתגייס למאמץ של שליחת הבנים והבנות לצבא והתביעה למלא תפקיד אימהי זה בלב שלם. נראה כי באמנותן של האימהות שנדונו שבות ועולות תחושות אמביוולנטיות המקשות עליהן למלא ציווי חברתי זה ללא מחשבה ביקורתית. זאת ועוד, גם אם הילדים והילדות שרדו את תקופת שירותם הצבאי הרי שהטראומה הכללית, הנובעת מעצם החיים באזור סכסוך מתמשך, מטביעה את חותמה ומטילה את צילה הארוך על חוויית של נשים שהן אימהות. האמנות של אריאן ליטמן, אורה ראובן, תמר ניסים, חוה ראוכר ויהודית מצקל ז"ל – מלמדת בצורה אפקטיבית על דרכי הביטוי שבאמצעותן יוצרות נשים שהן אמניות ואימהות. כל אחת מהן יוצרת בסוגי מדיה ובסגנון שונה, אך כולן יחד משרטטות ביטוי נשי-אימני של טראומה רב מוקדית ומתמשכת במדינת ישראל. כולן מראות כיצד בישראל מבטא האישי את הפוליטי ומתייצב כעמדה ביקורתית אתית מורכבת ומרובדת.

ביבליוגרפיה

- אלאור, ת' (2000). סרבנית גיוס. *חצאית בדרך*. (קט.). תל אביב: מחיאון ארץ ישראל.
גינתון, א' (1990). *הנוכחות הנשית*. (קט.). תל אביב: מחיאון תל אביב.
דה בובואר, ס' ([1949], 2001). *המין השני*. (תרגום: ד. ליבר). תל אביב: רסלינג.
דקל, ט' (2009). בנעליה של קתה קולביץ? היבטים ביצירתה של רות שלוס, *היסטוריה ותיאוריה – הפרוטוקולים*, 14. אוחר מתוך:
<http://bezalel.secured.co.il/zope/home/he/1252746792/1253042111>
דקל, ט' (2013). *נשים והגירה – אמנות ומגדר בעידן טרנס לאומי*. תל אביב: רסלינג.
טל טנא, נ' (2011). *אי-מהות – דיכאון לאחר לידה*. (קט.). תל אביב: גלריה גרשטיין.
טל טנא, נ' (2018). *על שדי(ים) ובקבוקים – הנקה והזנה בראי האמנות*. (קט.). תל אביב: בית נעמ"ת.
טייכר, א' (1998). *אמניות באמנות ישראל 1948-1998*. (קט.). חיפה: מחיאון חיפה החדש לאמנות.
טרגן, מ' (2002). *אמהות ובנות: בסבך חבלי הקסם*. (קט.). מחיאון ערד.
כץ פרימן ת', ואלאור ת' (1994). *מטא-סקס 94*. (קט.). עין חרוד: משכן לאמנות ע"ש חיים אתר.
מאיר, ר' (1994). *מבפנים*. (קט.). רמת גן: מחיאון לאמנות ישראלית רמת גן
מצקל, י' ושפלן קצב ה' (1997). *הו מאמא: ייצוג האם באמנות ישראלית עכשווית*. (קט.). רמת גן: מחיאון לאמנות ישראלית.
צבעוני, כ' ר' (2017). *מראה, מקום, מצב גבולי – תמר ניסים ומרב דביש בן משה*. (קט.). גלריה בקיבוץ בארי.
ריץ, א' ([1976], 1989). *ילוד אישה*. תל אביב: עם עובד.
- Kollwitz, H. (Ed.). (1955). *The Diary and Letters of Kathe Kollwitz*. (R. and C. Winston, Trans.). Chicago: Henry Regnery Company.
- O'reily, A. (2016). *Matricentric Feminism: Theory, Activism, and Practice*. Bradford: Demeter Press.
- Ruddick, S. (1989). *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace*. Boston: Beacon Press.
- Scheflan Katzav, H., Richter, S. (2014). "If Mothers Counted: Status Symbols for the Invisible Art of Mothering". In M. Bjornholt and A. Mckay (Eds.) *Counting: On Marilyn Waring* (pp.149-165). Bradford: Demeter Press.

ראיונות עם אמניות:

- שפלן קצב הדרה עם ניסים תמר, 2016.
- שפלן קצב הדרה עם ראובן אורה, 2016.
- שפלן קצב הדרה עם ראוכר חוה, 2016.
- שפלן קצב הדרה עם יהודית מצקל, 2000-2001
- שפלן קצב הדרה עם ליטמן אריאן, 2016.