**זיכרונות שקופים: הגירה, מגדר וחומריות, מקרה הבוחן של האמנית אלינה רום-כהן**

**מבוא**

תפיסות סמיוטיות מבחינות בין הארטיפקט האמנותי-חומרי לבין המשמעויות התרבויות-חברתיות אותן הוא מסמן (בארת', 1998) ובכך מעצבות מחדש את מערכת היחסים המקובלת בין הארטיפקט לבין הקהל הצופה. העמדה הסמיוטית שהציג רולאן בארת' (2006) מציעה שמתחת לפני השטח של הארטיפקט מצוי המיתוס, מערך שלם של משמעויות תרבותיות-חברתיות. על פי גישה זו, הארטיפקטים הינם חלק ממערך תרבותי ויזואלי מורכב, ואילו הצופה בארטיפקטים "קורא" את התרבות באמצעותם, בעוד הוא בוחר לו את האמרה המתאימה לו ולעולם החברתי שלו. הטענה של בארת היא שללא הנרטיבים הנובעים ממנו, האובייקט החזותי נותר חסר משמעות. מאמר זה מבקש להציע עמדה שונה מעמדתו של בארת, עמדה פוסט מודרנית המציעה שהארטיפקטים עצמם "מדברים" ולא תלויים באופן מוחלט בקריאה של צופים בו. גישה זו מושפעת מהתיאוריות שהתפתחו בשני העשורים האחרונים תחת הכותרת "התפנית החומרית".

מחקר זה מתמקד ביצירות של האמנית אלינה רום כהן (נ. 1975), ישראלית יוצאת ברית המועצות לשעבר, אשר עוסקת בייצור ייצוגים של זיכרון המושפעים מהגירה. ביצירותיה הפיסוליות, העשויות זכוכית, צפים ועולים זיכרונות מן המולדת הישנה ואותם היא מצרינה בחומר וממשיגה את אופני שימורם.

כיצד החומר ביצירות האמנות מייצג את חוויית ההגירה ואת הזיכרונות של היוצרת? מהם האופנים בהם אובייקטים וחומרים לוקחים חלק בחיים הפוליטיים ומה מידת הסוכנות שניתן לזהות בהם? כיצד ניתן לדון ביצירות אמנות ולשאול האם חפצי אמנות נושאים משמעות וזיכרון ויכולים לקחת חלק בחיים החברתיים? לבסוף, כיצד ניתן להצליב בין תיאוריות של "התפנית החומרית" לבין תיאוריות של מגדר, הגירה וטרנסלאומיות בעת דיון ביצירות של נשים המייצרות אובייקטים של זיכרון הקשורים להגירתן, המעורבים בתחושות של הדרה ושוליות בשל מיקומן החברתי?

על שאלות אלו אענה בעזרת המסגרת התיאורטית שהציע אלפרד גל (Gell), ודרכה אבדוק סוגיות של חומריות ועבודת זיכרון. בספרו Art and Agency העמיד גל מסגרת אנתרופולוגית להבנה ודיון בחפצי אמנות. במקום חקר ייצוגים המספקים הסברים תרבותיים, או חקר תהליכי ייצור אמנותיים והבנתם בתוך הקשרים חברתיים-תרבותיים, התיאוריה שלו הציעה אופק של סוכנות ליצירות האמנות עצמן, והן – לטענתו – פועלות בעולם, לצד אקטנטים[[1]](#endnote-1) אחרים הפועלים בשדה, כמו למשל בני אדם (Gell, 1998: 17). אלו וגם אלו פועלים יחד ומנהלים מערך סבוך ודינמי של יחסי כוח והם משפיעים ומושפעים זה מזה. שני היבטים אלו, חומריות ועבודת הזיכרון, יוסברו אם כן לאור התיאוריה של גל וייסעו בחילוץ תובנות אודות סוגיות זהותיות של האמנית רום כהן. בתוך כך, אבקש להציע שהחומר עצמו – הזכוכית – מקפל בתוכו ערעור על תפיסת הטמפורליות המקובלת ומציע פרובלמטיזציה של זיכרון כקונספט שנשען על העיקרון המודרניסטי של ליניאריות הנמתחת מן המוקדם אל המאוחר, באופן של המשכיות רציפה. במילים אחרות, החומר של הזכוכית יסייע לבסס את הטענה שהגירה היא תהליך נמשך, הנע הלוך ושוב באופן נזיל ודיאלקטי על פני רצף הזמן, מערבל עבר ועתיד, זיכרון והווה.

המתודולוגיה במחקר זה היאמשולבת. ישמשו אותי הן ביקורת תרבות המושפעת מהתפנית החומרית, והן תיאוריות מלימודי הגירה, סוציולוגיה ואנתרופולוגיה, לצד מחקר איכותני של ראיון אישי עם האמנית. אפתח בתיאור וניתוח קצרים של פסל שנעשה על ידי רום כהן בשנת 2014 ונקרא "המְתנה" ולאחר מכן אתמקד בניתוח מעמיק של היצירה "1,700 קילומטר", שאותו הציגה בשנת 2019 בגלריית נובולז בתל אביב-יפו. הסיבה לדיון באמנית זו נעוצה בבחירתה לעבוד עם חומר יוצא דופן, זכוכית, ובזכות הטכניקה הייחודית שהיא פיתחה.[[2]](#endnote-2) אבקש להראות שחומר מסוים זה, הזכוכית, מבטא את השוליות המוצלבת שהאמנית מצויה בה, כשזהותה נחצית על צירים של מגדר ולאום. כשם שמעמד הפיסול באמצעות זכוכית נחשב יוצא דופן ונחות בעולם האמנות העילית בישראל, מודר אל השוליים של השדה, כך גם רום כהן – כאישה, כמהגרת וכאמנית – לא זכתה עד כה להתייחסות משמעותית בשדה האמנות. הבחירה הנועזת שלה לפסל בזכוכית מהווה אמצעי שדרכו היא מבטאת את כלי הניווט החברתיים של זהותה המרובדת. בנוסף, אציע שהשימוש בזכוכית דווקא, הינה הצהרה מתריסה ולעומתית, כשהיא נותנת לחומר לדבר במקומה ולומר את מה שהיא איננה רוצה או איננה יכולה לומר.

**התפנית החומרית**

התפנית החומרית היא אחת ההתפתחויות התיאורטיות הבולטות במחקרים בתחומי מדעי החברה, הרוח והאמנויות (Barad 2003, Barrett and Bolt 2013, Bennett and Partick 2010, Lange-Berndt 2015, Riggins 1990, Strathern 1999, Turkel 2007). תפנית זו עוסקת בבחינת התפקיד של התשתית החומרית בסוגי פרקסיס מגוונים ובחשיפת הדרכים בהן חומריות מייצרת ומפעילה יחסי כוח מורכבים. למרות שאין כוונה לטעון שלחומר או לאובייקטים לכשעצמם יש כוח, במובן הדטרמיניסטי, הרי שיש לבחון אובייקטים וחומרים באופנים שבהם הם נושאים אפקט וסוכנות. כלומר, אובייקטים וחומר מפעילים כוח ומשתתפים באופן פעיל במערכות מורכבות של יחסי כוח (Miller 2005).

התובנות של התפנית החומרית נשענות על תשתית המשותפת לביקורת של תפניות נוספות בעידן העכשווי של הפוסט מודרניזם, שיוצאות נגד התפיסה הדואליסטית-דטרמיניסטית של ההבדל בין החומרי והאידאי ובין החומרי והתרבותי. במילים אחרות, זוהי תזוזה שמבקשת לנוע אל מעבר לתיעוד פוזיטיביסטי. עמדה זו מבקשת לטשטש ואף לבטל את ההפרדה הדיכוטומית שבין הטבעי לחברתי, בין האנושי ללא אנושי (Barad 2008, Haraway 2000).

בין ההוגים הבולטים בהקשר של הבנת הדינמיקות של השדה החברתי ומערך הכוחות הפועלים בו נוכח ברונו לאטור, שהסביר שהפעולות השונות של כל האקטנטים בתוך השדה הם חלק ממערך מורכב וסבוך של "כינון משמעות חברתית" (Latour 1993). היכולת לחשוב על חומר או אובייקטים כפועלים בעולם – כלומר ההכרה שלא רק בני אדם הם הפועלים בעולם – נתרמה רבות מהגותו. כתיבתו מדגישה את הדרכים בהן סוכנות אנושית ולא אנושית קשורים ביניהם בתצורה של רשת מורכבת, משום שסוכנות לעולם קשורה למיצוב ומיקום ואיננה פועלת בריק אלא בתוך מערך של יחסים (Latour 2001, 2006). בניגוד לתיאורטיקנים אשר הכירו בעובדה שחומרים הם הכרחיים לאנושות וכתבו אודות דרכי השתתפותם של חומרים בהבנייה של היחסים החברתיים של בני ובנות אדם, אך לא הכירו בסוכנות שיש לחפצים וחומרים, הרי שתיאורטיקנים שפיתחו את הכיוון של התפנית החומרית מבקשים להפוך את הדיון למורכב ומרובד יותר מבעבר, ולהצביע על הסוכנות של חומרים ואובייקטים ואת כוחם הפעיל בתוך מערך יחסי הכוח החברתיים-תרבותיים (Appadurai 1986). תחת הגיון כזה גם ה"אני" האנושי איננו סובייקט עצמאי אלא הוא שחקן שהוא בעצמו סמיוטי-חומרי; גם הוא אלמנט, שמורכב מהאנושי והלא אנושי, החברתי ופיזי, החומרי והא-חומרי, כל זאת בעת ובעונה אחת ובתצורות שיש להבינן שלא דרך תפיסות הדיכוטומיות המיושנות. בה במידה, גם חומרים צריכים להיחלץ מהתפיסה הדיכוטומית של היותם אך-אובייקטים, ויש להבין את הדרכים בהן חומרים משתתפים באופן פעיל בדינמיקות חברתיות, מתוך הסוכנות המקופלת בהם.

**זכוכית כחומר, זכוכית באמנות**

אנדריאטה אליעזר ברונר טוענת כי הזכוכית נושאת אופי עתיר ניגודים, אשר מאז ומתמיד איתגר והקסים אמנים, ואף העסיק פילוסופים בחשיבה אודות הזיקה שבין האובייקט האמנותי והחומריות שלו (אליעזר ברונר, 2015: 13).[[3]](#endnote-3) בשעת ההתכה הזכוכית היא חומר נוזלי מבעבע, ובעת הקירור ההדרגתי היא מתקשה והופכת לזכוכית מוצקה. במילים אחרות, הזכוכית היא נוזל שהתגבש, והוא יכול להתנהג הן כמוצק והן כנוזל, והוא מכונה לעיתים "מוצק אמורפי" (super-cool liquid). החומר מבוסס על סיליקה מועשרת בתחמוצות מתכת המסוגלות להפוך את הזכוכית משקופה לגמרי ועד לאטומה לחלוטין, לחדגונית או לרב גונית (אליעזר ברונר, 2015: 13). פני השטח העמידים שלה יכולים לשאת פעולות שונות – לעבור טיפול כימי או מיכני של חיתוך וחריטה, צריבה והתזת חול, צביעה חלקית או כוללת, הדפסה או ציור על פני השטח באמייל וחומרים אחרים – ועדיין הזכוכית תמשיך לשבר את קרני האור באופן הייחודי רק לה. בניגוד לחומרים מוצקים אחרים, כמו למשל עץ או בד, המבנה המולקולרי של זכוכית, בדומה למים או לאוויר, מאפשר חדירת קרני אור, וזאת בגלל המרחקים הגדולים יחסית בין המולקולות. מרחק זה הוא שמייצר את אפקט השקיפות (דירקטור, 1993: 8).

הזכוכית – נראית ובלתי נראית בו זמנית – נחשבת מעין מתווכת בין הפנים לחוץ, פיזית ומטאפורית כאחד. תכונותיה המגוונות והסותרות מולידות יצירות שבהן החומר הוא המסר (אליעזר ברונר, 2015: 13). יכולתה להעביר אור ולהפיצו ובעיקר שקיפותה קושרות אותה בקשר אמיץ לאור ולאנרגיה, למושגים דוגמת בהירות וזכות, הסתרה וגילוי, נוכחות והיעדר. תכונות אלו של הזכוכית, כמו גם יכולת ההתמרה שלה, טוענת אליעזר ברונר, הן המאפשרות ניסוח של צורות חזותיות לרעיונות מופשטים כגון זמן, זיכרון ושכחה, גוף ונפש (אליעזר ברונר, 2015: 13). בחיבורו הסמנלי, "אמנות כחוויה", עסק ג'ון דיואי במהות החוויה האמנותית (Dewey, 1934). לדידו, השלמות המלאה של יצירת אמנות מבוססת על החומרים שמהם עשויה יצירת האמנות ומהבחירה במדיום האמנותי. על פי דיואי, החומר אינו רק האמצעי שדרכו האמן מגיע למטרתו אלא חלק אינטגרלי מן התוצר האמנותי (כשם שצבע הוא הציור, כפי שהצלילים הם המוסיקה, כפי שהגוף הוא הריקוד). בהמשך להגותו של דיואי ניווכח במהלך ניתוח היצירות כיצד מיצבי הזכוכית המורכבים של רום כהן מושכים אותנו להבנה משוכללת, כשהזכוכית עצמה מדברת ומנהלת עימנו דיאלוג פורה ורב פנים.

**עבודה בזכוכית – פעולה פרפורמטיבית**

היצירה "המְתנה" משנת 2014 מתארת דמות של נערה צעירה (תמונה 1). הדמות מפוסלת עד מותניה וחלקה התחתון הוא חצאית עשויה חרוזי זכוכית המונחת על קונסטרוקציית ברזל. הדמות בנויה מפיסות קטנות של לוחות זכוכית, שנחתכו מבעוד מועד, ודבק רב עוצמה מדביק אותן יחד. הדמות הנפחית, שגם חלקה הפנימי ממולא בחתיכות קטנות של זכוכית, היא בעלת תווי פנים מפורטים וברורים – שפתיים, אף, עיניים, גבות, אפרכסות אוזניים ושיער ארוך וגולש. זרועותיה הצנומות נגלות מבעד לגופיה שעל חזהּ, שנמשכת על למתניה. כפות ידיה של הדמות מונחות לפניה, על השולחן אשר משמש כבסיס החצאית שלה.

תמונה מס' 1: אלינה רום כהן, "המתנה", 2014

כמו בכל פסלי הזכוכית של אמנית זו, החומרים ושיטת העבודה של רום כהן הם קבועים, והתהליך הוא ייחודי. בניגוד למקובל בקרב אמני פסלי בזכוכית היא אינה עושה שימוש בהתכה וניפוח של זכוכית חמה אלא עובדת עם פלטות מוכנות של זכוכית תעשייתית, המיועדות לחלונות המשובצים בקירות בנייני מגורים. לוחות אלו נחשבים זכוכית "טהורה" במובן שעובייה אחיד, אין בה בועות אוויר והיא שקופה לגמרי. הטכניקה שהיא פיתחה כוללת חיתוך, שבירה והדבקה מחדש של חלקי זכוכית, על פי תכנון מדויק מאוד שאותו היא עורכת מראש, בדקדקנות רבה. זוהי עבודה קשה ומורכבת מבחינה פיזית, ולא אחת היא אף פוצעת את העור וחותכת את הידיים. בפעולה עמלנית של חיבור אלפי חתיכות זכוכית, רום כהן בונה דמויות בממדים של 1:1. למרות המראה של הרכבה מגובבת לכאורה של שברי זכוכית, רום כהן עובדת לפי תכנית מוקפדת כדי להעניק לפסל חזות נאמנה לדמויות אנוש. גישה זו של פירוק והרכבה מחדש מאפיינת את עבודות הפיסול שלה, המתארות דמויות מבודדות ומתומצתות. הרושם הראשוני הוא של עבודה לא גמורה, כמו יצירה זו, "המתנה", שכמו נזנחה על עגלת מתכת ששימשה שולחן עבודה. שרידי הדבק שנותרו על הזכוכיות מעצימים רושם של משהו בלתי גמור המחכה להשלמתו – באופן פיזי ומטאפורי (אליעזר ברוך, 2015: 29). הדמות, נערה בגודל טבעי, יושבת וממתינה בציפייה דרוכה. תנוחת גופה לכאורה נוקשה, קפואה, אך האיכויות החומריות של השקיפות וריבוא הקצעים החתוכים של הזכוכית מעניקים דינמיות לדמות הלכאורה-קפואה הזו של הילדה, כי האור מרצד ביניהם ומסייע בהבנת התנועה הפנימית העשירה שמתקיימת בתוך הפסל – אור, השתקפויות, מקצב וכיוצא בזה.

רום כהן היגרה לישראל, לבדה, כאישה צעירה. היא החלה את לימודיה הגבוהים במתמטיקה, אך למרות שהתקבלה והצליחה בתחום זה עברה ללימודי אמנות, תחילה באקדמיה לאמנות "בצלאל" שבירושלים ובהמשך בבית הספר הגבוה לאמנות "קלישר" שבתל אביב (דקל ורום כהן 2019). היא התנסתה במגוון טכניקות וחומרים ולבסוף התקבעה על פיסול, ובמיוחד פיסול בזכוכית. האוצרת אליאנדרה אליעזר ברונר כתבה על יצירתה: "פסלי הזכוכית הראשונים של אלינה רום כהן נוצרו ב- 1997 כחלק מסדרה של פסלים פיגורטיביים. אופי הזכוכית תאם את חקירתה האמנותית בסוגיות שונות דוגמת מוות והקיום האנושי, ובהדרגה הפכה הזכוכית למרכיב מרכזי ביצירתה" (אליעזר ברונר, 2015: 29). חומר גלם זה מציג ניגודיות בין שברי הזכוכית, שאולי מעידים על שבירה ואיבוד שליטה, לבין הצבה צורה מסודרת ומהודקת של זכוכיות שמתכנסות לכדי פסל ברור ויציב.

"בעבודה שלי אני כל הזמן שוברת זכוכיות. זאת פעולה שגרתית של חיתוך ושבירה. אני עושה פס בסכין, ומפעילה לחץ מדויק ושוברת אותה. אני לא רואה בשבירה את הסוף, אלא התחלה של בנייה ... בתוך כל פלטת זכוכית יש מין חלל כזה ... החלל הריק הוא השקיפות והזהות של הפסל נוצרת מתוך פיסות של חיים שנמחקו והתחברו מחדש" (רום כהן, 2017). האמנית מסבירה את הטכניקה הייחודית שפיתחה ומסבירה ששבירת פלטות הזכוכית הן מבחינתה הזדמנות לספר סיפורי חיים מחדש, באופן אחר. היא מוסרת שרק בגיל ההתבגרות, בעודה חיה ברוסיה, החלה לשאול את עצמה ואת אמה שאלות לגבי זהותה הלאומית וזהותה הדתית. בנייר העמדה שניסחה, כתבה האמנית, "בגיל 13 הסדר התחיל להישבר, בבת אחת התחילו להתפרסם כתבות שחשפו עובדות מזעזעות, כנגד כל מה שהאמנו בו, בקומוניזם. אני זוכרת שבגיל הזה עמדתי ליד החשמלית כדי לנסוע לבית הספר. החשמלית התקרבה במהירות, והיה לה צליל אופייני שהלך והתגבר, צליל שהזכיר לי זכוכית נשברת. החזה שלי התמלא בצליל הזה והיתה לי תחושה פיזית שהזכוכית נשברת בתוכי" (רום כהן, 2017).[[4]](#endnote-4) כהן רום מתארת את ההגירה שלה לישראל כמשבר גדול נוסף שחוותה, אחרי ההתפכחות מהאידיאולוגיה הקומוניסטית. חוויה זו, לדבריה, עוררה בה כעס וחוסר יציבות, כשבלימודי האמנות מצאה פתיחות ועניין ובזכות מסלול לימודים זה למדה להכיר חומרים מעניינים ליצירת אמנות (דקל ורום כהן 2019).

האמנית מאמינה שפסלי הזכוכית מסבירים מצבים חברתיים מורכבים ולעיתים מנוגדים, או בניסוחה: "הפסלים עשויים שברי זכוכית ונוגעים במצבים אנושיים של היותנו מצד אחד שייכים, חלק אינטגרלי מהחברה, אבל זאת לצד היותנו כמו שבר ופירוד מוחלט מ'השלם'. שבירה של לוחות זכוכית לחלקים זעירים מטעינים את הדימויים שנוצרו ממנה בכוח של הניגוד הזה" (רום כהן, 2019). בנייר עמדה שניסחה האמנית, היא כותבת: "כשאני שוברת את הפלטות היפות לחתיכות, מתארגן איזה סדר אחר. פסל זכוכית שמקבל נוכחות עצמאית בחלל נושא בתוכו מחאה שקופה" (רום כהן, 2017). גם ההתייחסות שלה לזכוכית ניתנת להבנה בקשר "לחיים בהתקה" שהיא חשה בעקבות ההגירה: "בתהליך העבודה אני מערערת סדר מאוד מובנה שקיים סביבנו, מערערת את התפקיד 'הטבעי' של הזכוכית. כשנכנסים למוזיאון יש המון זכוכית; אפשר ממש להסתנוור מהכמות של הזכוכיות שיש במקום – וויטרינות, דלתות הזזה, דלפקים של בתי קפה, שלטים. זכוכית נמצאת שם בעודפות, אבל לא כעבודת אמנות שמוצגת" (רום כהן, 2017). רום כהן טוענת שבאמצעות התקה של החומר מתפקידו המקורי – כחלון, ויטרינה, או שלט – אל שימוש אחר, מפתיע, ניתן להטעין אותו במשמעות חדשה שמעבירה מסרים אלטרנטיביים.

**פסלים שמדברים**

על רצפת הגלריה מונחת מסגרת מתכת בגודל 125 סנטימטר על 225 סנטימטר ובתוכה משובצים 45 לוחות זכוכית שקופה, כל אחד בגודל 25 סנטימטר על 25 סנטימטר. לוחות הזכוכית, חלקם ללא צבע וחלקם בגוון חום, מסודרים לסירוגין, כמו משבצות על לוח שחמט. על גבי המשטח ניצבות שתי דמויות אנושיות עשויות זכוכית ושתי דמויות של חיות, גם הן עשויות זכוכית. על קירות הגלריה תלויות תיבות זכוכית ובהם אובייקטים שונים. מכיוון הכניסה לגלריה המבט נח על המיצב בכללותו, ואט אט נפרשים פרטיו הרבים.

תמונה מס' 2: מראה כללי של המיצב "1,700 קילומטר", 2019

קרוב לדלת הכניסה מוצבת דמות כהה של חיה דמוית זאב, בגבה אלינו. הדמות, בעלת ארבע רגליים וזנב, שוכבת על לוחות הזכוכית ופניה אל שלושת הדמויות האחרות. משמאלה של החיה, ומעט אחריה, שוכבת על המשטח דמות בהירה של נערה, גופה בתנוחה מכונסת-מכורבלת, ברכיה מכופפות וידיה על הברכיים, שערה מפוזר על הרצפה סביב ראשה. אחריה ניצבת חיה כהה נוספת, שעומדת על כל ארבעת רגליה וראשה מורכן אל הרצפה. בחלק הרחוק ביותר של המיצב מוצבת דמות של נערה היושבת על שרפרף שעשוי שתי קוביות זכוכית, העליונה חומה והתחתונה ללא צבע. הדמות מניחה את רגלה השמאלית על הרצפה ואילו רגלה הימנית מכופפת מעט וידה הימנית מכופפת אף היא, כשהאמה נשענת על הירך. ידה השמאלית ישרה מאחורי גבה וכף היד נשענת על השרפרף, כמו תומכת במשקל גופה. הדמות איננה מתבוננת אל שלושת הדמויות אלא מביטה נכוחה, מסתכלת אל אופק רחוק, שיערה הכהה הארוך נח על כתפיה.

על הקירות תלויות שתי תיבות עשויות זכוכית, כל אחת בגודל 16 סנטימטר על 14 סנטימטר. בתיבה הראשונה מונח זוג של כפות ידיים עשויות זכוכית ומעליהן ראש של נערה עשוי זכוכית. בתיבה השנייה ניצב מבנה זכוכית מורכב, עשוי מכמה דגמי בתים קטנים.

***דמות הילדה היושבת***

"הייתי ילדה שדומה מאוד לכל שאר הילדים הרוסים. ילדים עם עיניים בהירות, כחולות-ירוקות-אפורות, שהם גם צבעי הזכוכית. למרות שכל המשפחה שלי היו יהודים, אף אחד לא חשב לדבר על זה. היינו חזק מאוד בתוך הסיפור הקומוניסטי. האמנו בשוויון בין העמים, בין האנשים ... החוויה היתה של שקיפות מוחלטת ושוויון" (רום כהן, 2017). רום כהן מתייחסת בכתיבתה לדמות הילדה, החוזרת ביצירותיה, ומעידה שדמות זו קשורה לילדוּת האמיתית שלה, או במילותיה שלה, "התערוכה נוצרה בעקבות המסע שלי אל תוך הילדות ... היא משחזרת אירועי ילדות שלי שהתערבבו כמו קלפים ... הילדה הזו מחברת אותי אל עצמי. מתוך ההסתרה וקהות החושים וההשתקה, היא מחברת אותי לחלומות ולזיכרונות שלי" (דקל ורום כהן 2019). ואכן, הילדה היושבת נושאת את ראשה, נראית כאילו מסתכלת אל נקודה רחוקה בזמן.

תמונה מס' 3: פרט

הילדה היושבת היא דמות שממתינה, מעידה האמנית: "אני מגדירה את עצמי עד היום רוסיה בישראל, ועוד לא הגעתי. הרבה שנים עשיתי הסוואה. בתחילת דרכי האמנותית ניסיתי מאוד להיות אמנית ישראלית, כלומר בניתי פסלים מברזל כמו האמן המפורסם יחיאל שמי ועוד פָסלים אחרים, כי הם הבון-טון, הם הסמל של הישראליות המחוספסת – ברזל, חלודה, פסלים ענקיים. פסלים שקשורים בלאומיות. אלו היו ניסיונות שלי להשתלב. אבל עם הזמן החלטתי ללכת נגד הזרם, לפסל דמויות אנושיות, בתקופה שלא היה מקובל לעשות פסלים פיגורטיביים" (דקל ורום כהן 2019).

על חוויית הנראות של מהגרים תהליכי ההתמקמות שלהם מול ילידי המקום אשר נראותם ההגמונית מקובלת ובולטת במרחב החזותי התרבותי, כתבו עדנה לומסקי-פדר, תמר רפופורט ולידיה גינסבורג במאמרן "מבוא לנראות בהגירה: גוף, מבט, ייצוג" (לומסקי פדר ועוד, 2010). הנראות או חוסר הנראות של המהגר היא תופעה חברתית המקשרת בין הזר למקומי ובין היחיד לקבוצה אתנית, מגדרית ולאומית. הנראות מעסיקה כל אחד מאיתנו אבל ביתר שאת את המהגר, שהנוכחות שלו בשדה הראייה החברתי אינה מובנת מאליה והוא מוגדר כזר (לומסקי פדר ועוד, 2010: 11-12). תיאורטיקנים בולטים, כמו למשל זיגמונד באומן, התעניינו בהגירה במובן של זר שמגיע לחברה ומסב את תשומת הלב לגבולות החברתיים הקיימים בה ומאתגר אותם (Bauman 1990; 1991), אך החידוש שמציע מחקרן של לומסקי פדר, רפופורט וגינזבורג מתמקד באזורי המפגש של המבט, הגוף והייצוג החופפים זה את זה, והן מציעות שהמבט מבנה את קווי המתאר של שדה הראייה ומגדיר הן את הנראה ואת הבלתי נראה בהקשר לסוגיות של יחסי כוח (לומסקי פדר ועוד, 2010). תחושת השקיפות שעליה מדווחת אלינה רום כהן משתלבת בתיאוריה שהעמידו חוקרות אלו והזכוכית, השקופה-נוכחת, מיטיבה לדווח על סוגיות אלו של נראות וכוח בשדה.

***דמות הילדה השוכבת ודמויות הזאבים***

ילדה שוכבת על הרצפה בין שתי חיות כהות. היא נראית כאילו היא איננה מודעת לסכנה האורבת לה. היא כמו "נטרפת על ידי הזאבים" שמקיפים אותה, מעידה האמנית בטקסט שחיברה אודות התערוכה (רום כן, 2019).

תמונה מס' 4: פרט

ההיבט המגדרי נוכח ביצירתה זו, כמו בכל יצירתה האמנותית. הילדה מתארת "גופניות מכונסת", כפי שניסחה זאת איריס מריון יאנג (Young, 1991). יאנג אפיינה התנהלות גופנית ממוגדרת נפרדת של גבריות ושל נשיות. במאמר מכונן על הנושא היא התעכבה על ההבניה החברתית שגורמת לנשים להגביל את תנועות הגוף שלהן, לצמצמן, ולהאמין שהגוף שלהן שברירי וחלש. לטענתה של יאנג לתפישה הזו יש השלכות על הביטחון העצמי של נשים ועל היכולת שלהן להגיע למטרות רצויות בהמשך חייהן.

בתחום לימודי המגדר והביקורת הפמיניסטית הגוף הנשי מקבל תשומת לב רבה והוא מובן כאתר שמופעלים עליו כוחות חברתיים. ניתוח מגדרי מבקש לפענח את הדרכים בהן כוחות אלה ממשטרים אותו ומונעים ממנו סוכנוּת. גוף הוא אם כן אתר לשליטה ובקרה מטעם הסדר החברתי, וניתן לזהות שגופים ממוגדרים שונים מורשים לשהות במרחבים ותחומים שונים: גוף נשי "שייך" לכאורה לתחום האישי ואילו הגוף הגברי "שייך" לכאורה לתחום הציבורי (דקל, 2011). אמניות שפועלות לאור תובנות פמיניסטיות אלו מבקשות באמצעות יצירתן לחשוף את הדרכים שבהן פועל משטור זה ואף פועלות לביטולו דרך היצירות שהן בוראות לעולם ומקדמות את השיח אודותיו.

בדף האוצרות של התערוכה 1,700 קילומטר נכתב כי "הדימוי של הזאבים טעון בכוחות של ניגוד: מצד אחד הם עשויים זכוכית שמקורה בחלונות. חלון אמור להגן, התפקיד שלו הוא לעטוף את הבית, אבל לפתע הזכוכית הזו דוקרת, חושפת שיניים של זאב ערבות" (רום כהן 2019). על הזאבים אמרה האמנית בראיון: "הזאבים מסמלים בשבילי את המצב האנושי, את האימרה 'אדם לאדם זאב'. אנשים הופכים זאבים זה לזה בגלל המצב האנושי הקשה בכלל, וזה נכון במיוחד למהגרים. אלו אנשים מלאים בכעס, שחיים בהישרדות. הביטוי 'זאב בודד' גרם לי ליצור זאבים כי גם אני בהרבה מובנים כזאת, מהגרת תמידית, לא באמת השתלבתי בחברה בישראל" (דקל ורום כהן 2019). האמנית מסבירה שהזאבים הם מטאפורה לאנשים במצבי הגירה שמקיימים יחסים טעונים עם בני ובנות מינם וחיים בתחושת הישרדות. רום כהן ממשיכה ומסבירה ש"הזאבים האלה הם בעלי מגדר מובחן, הם לא מנותקים מהבחירה להציב אותם ככה, כאילו הם עומדים לתקוף את הילדה. הילדה הזו נטרפת, היא החושניות הגופנית, היא בעלת הרגשות החזקים, השקופים, והם תוקפים אותה. אני באמת מאמינה שהלחץ על גברים בהקשר הישראלי הוא גדול מאוד, יש נטייה לאלימות שקשורה לתפקידים מגדריים נוקשים ומחייבים בחברה. גם במקום שממנו אני באה וגם בישראל תפקידי הגבר מאוד מלחיצים. לחץ גדול מופעל עליהם, ולכן נשים בכלל ומהגרות רוסיות בפרט, סובלות מזה לעיתים קרובות. בעיני הזאבים שטורפים את הנערה זה סיטואציה מאוד ישראלית" (דקל ורום כהן 2019). במילים אחרות, האמנית טוענת שהמטאפורה של הזאבים העומדים לזנק על הילדה ולטרוף אותה משמשת כדי לבטא את יחסי הכוח הטעונים בין נשים לגברים בכלל, ובאופן מיוחד בהקשר למהגרות שהן דוברות רוסית במדינת ישראל (Dekel 2016, Lemish 2000).

מחקרים כמו זה של קרלה רייס הקנדית, העוסקת בהתפתחות מגדרית של דימויי גוף ובתפישה עצמית של נשים את גופן, מגלים שנערות ומבוגרות צעירות נוטות להָבנות את דימוי הגוף הנשי שלהן על פי הסטנדרטים המקובלים בחברה שסביבן ולא על פי תחושותיהן הסובייקטיביות כלפיו. כמו שניסחה זאת רייס במילותיה: "המבטים שנותנים בהן האחרים, ממצבים את הנערות במיקום של אובייקטים, כאילו שתכליתן להיות תחת בחינה מתמדת של גופן. לכן, נערות לומדות בשלב מוקדם מאוד בחייהן לבחון את גופן במבט כמו-חיצוני, זה של החברה שרואה אותן ולא זה שלהן" (Rice, 2014: 71). כך גם מתארת רום כהן את הנערה המכורבלת בגיל ההתבגרות, וכך היא יוצרת כאמנית מבוגרת צעירה המבקשת להבין ולשחזר את תקופת הנערות שעברה עליה, דרך יצירת הפסלים. בעקבות חוקרות של נערות ומבוגרות צעירות המתמקדות בניתוח מגדרי, כמו למשל אניטה האריס (Harris, 2004) ומרנינה גוניק (Gonick, 2006), ניתן לתהות אם התנהגות מינית אכן מלמדת על התחזקות ועל עוצמה של צעירות. עמדתה של גוניק, למשל, היא שהרעיון על אודות חופש ובחירה חופשית של צעירות הינו אך מסך עשן של שיח ליברלי המכסה על העובדה שלמעשה צעירות אלו נתונות במערך סבוך ודחוס של מגבלות ודיכויים (Gonick, 2006). מחקרים נוספים מראים את ההיבט המגדרי של דיכוי נשים צעירות שנופלות קורבן לתקיפות מיניות ולמעשי בריונות ואלימות, יותר מגברים צעירים, ושמופעל עליהן לחץ גדול יותר לשאיפה למושלמות בתחומי החיים השונים – בהישגים לימודיים, בחיים המקצועיים, בהתנהגות בקבוצות של בני ובנות גילם (peers) ואף בקרב המשפחה, במיוחד בתחומים של מראן החיצוני (Dyhouse, 2014). דחיקה זו להקשרים מיניים אצל נערות ומבוגרות צעירות מחריפה כאשר לחייהן נוספת טלטלת ההגירה, הדורשת שידוד מערכות והבניית זהות מחודשת בכמה רמות בו-זמנית, גם מגדרית וגם לאומית-קהילתית.

***תיבות הזכוכית***

שתי תיבות תלויות על הקיר משמאל לכניסה אל חלל הגלריה. התיבות מדמות חלונות, שחלקם העליון מעוגל כקשת והבסיס הוא תיבה ריבועית בקווים ישרים. בתיבה אחת פסל פניה של ילדה ומתחת לה מונח זוג כפות ידיים. בתיבה השנייה מוצג מבנה המורכב מכמה בתים שמאופיינים בצורה קלאסית, ריבוע עם גג משופע.

תמונה מס' 5: פרט

היצירות של רום כהן כרוכות כולן בסוגיות מגדריות וכמה מהן אף נושאות כותרות הכוללות את המילה "בית". הבית הוא לכאורה תחום המזוהה עם המרחב הנשי ועם דומסטיות. וכך כתבה האמנית בנייר עמדה שניסחה: "אם אפשר לחשוב על תפקיד הזכוכית באדריכלות, הרי שתפקידה הוא להגדיר גבולות, לשמר ולהגן על הבית מגשם, מרוח, מחושך ומכל פגע. הזכוכית מגנה על הערך שנקרא 'בית', מבלי לסגור אותו בתוך קירות אטומים, חוסמים. הזכוכית מכילה אותו באופן שמאפשר התבוננות פנימה והחוצה" (רום כהן, 2017). האמנית מדגישה את הפונקציונליות של בית כמקום מחסה, מרחב פרטי מגונן, אבל בה בעת בהקשר לעולם האמנות ומתוך רצון להנכיח את הנושאים של בית בהקשר למרחב הציבורי ולסוגיות חברתיות, היא מדגישה היבטים שנדונים בהרחבה בביקורת פמיניסטית. החלון מסמל עבורה חלוקת עבודה מגדרית מסורתית. העיסוק הברור שלה בזכוכית בהקשר של מבני מגורים קשור לתפיסת הבית כמקום נשי, והיא אכן מתייחסת לכך בכתיבתה: "הזכוכית היא שקופה. שטיפה קלה של הזכוכית במים והכל נמחק ... כל התכונות האלה של ניקיון, יופי, יכולת להכיל, לוותר על הזהות לטובת התפקיד המיועד, כל אלה הן תכונות שהחברה מייחסת לנשים. לכן יש בעבודה שלי היבט פמיניסטי: בתהליך העבודה אני מערערת על סדר מאוד מובנה שקיים ועל התפקיד 'הטבעי' של הזכוכית. כשאני שוברת את הפלטות היפות לחתיכות, מתארגן איזה סדר אחר. פסל זכוכית שמקבל נוכחות עצמאית בחלל נושא בתוכו מחאה שקופה" (רום כהן, 2017). היא מוסיפה ואומרת "יש בהחלט היבט מגדרי בפסלים שלי, בעצם הבחירה שלי בחומר הזה. הזכוכית מגנה על הבית מפני החוץ – גשם, לכלוך, רעש. היא חייבת להיות נקייה ואסתטית, וזה התפקיד של נשים, להיות אחראיות על הניקיון. הזכוכית מכניסה אור, מגינה ושומרת, כמו התפקיד המסורתי של האישה והאם. אבל לא רואים אותה, את הזכוכית, היא שקופה, אין לה גוף ונוכחות. ואני מזכירה שאם מתיכים זכוכית הצורה משתנה לגמרי, היא מאבדת את הזיכרון למקור, היא יכולה להתגלגל לשימוש אחר. אפשר לעבור על מטלית על הזכוכית ולמחוק לגמרי את הזיכרונות, כמו שמנקים לכלוך מעל גבי המשטח ... יש 'סטנדרט כפול' מאוד בולט: יש הרבה שוויון לנשים אבל יש עדיין הרבה שתיקה על מגדר על יחסי הכוח המגדריים בבית, בקהילה, במדינה" (דקל ורום כהן 2019). כלומר, האמנית מזדהה עם פוליטיקה פמיניסטית השואפת למוטט את האמונה במהותנות מגדרית וטוענת שיש צורך דחוף לבטל את הזיהוי של נשים עם הבית, הכובל נשים לתפקידי מגדר מסורתיים ומצמצם את הסוכנות שלהם לפעול בעולם.

על כפות הידיים אמרה האמנית "היה לנו צלם משפחתי שצילם אותנו בתמונות בשחור לבן. כשהוא פנה לצלם אותי הוא הביא לוח זכוכית ואמר לי לקרב את הפנים והידיים ללוח ועשה לי כמה תמונות. הוא גם השפריץ מים על הזכוכית. אני נזכרתי בתהליך הצילום הזה כשעשיתי את החלון עם כפות הידיים שמונחות בו" (דקל ורום כהן 2020). החלונות, כמו הרצפה המשובצת, נעשו בהשראת זיכרון של מקום שבו היתה מרבה לבקר בילדותה. אלו החלונות של תחנת הרכבת שבו היא היתה מרבה לשהות בעודה ברוסיה. הפנים והידיים הלכודים בתוך תיבת הזכוכית הם איבריה שלה (דקל ורום כהן 2020).

***הרצפה המשובצת***

הרצפה מזכירה לוח שמחט, ולמעשה חצי מלוח משחק פופולרי זה, שרווח בעיקר בקרב מהגרים יוצאי ברית המועצות בישראל, ועליו כמו מוצבים כלי משחק. הבחירה במצע זה מעלה על הדעת את הפרקטיקה המקובלת במשחקי שחמט כשהשחקניות נדרשות לחישוב ותכנון מוקדם ודקדקני של האפשרויות לפעולה. במשחק שחמט יש לתכנן אסטרטגיה ולצפות כמה וכמה צעדים קדימה ולצפות מהלכים, ומנגד לא אחת השחקנית מוצאת עצמה מופתעת מהמהלך שעשה הצד השני ואותו לא צפתה.

הצבה זו מעוררת את השאלה האם רום כהן מבקשת לקיים את משחק השח לבדה, ללא שותפים, או שמא היא משתתפת במשחק שבו ישנם שחקנים נוספים, שגם הם מזיזים בתורם את כליהם על הלוח ומבצעים מהלכים. האם היא ריבונית להזיז את הדמויות שנמצאות על הלוח, האם יש כוחות אחרים שמפעילים את מהלכי המשחק ופועלים לשנות את מערך יחסי הכוח?

לצד הסמליות והרפרנס ללוח השחמט, הרצפה המשובצת נושאת זיכרון קונקרטי בעבור האמנית. אודות רצפה אמרה רום כהן: "התערוכה מתייחסת לתחנת הרכבת שבעיירה שלי ושל אבא שלי. זאת תחנת רכבת עתיקה. הרצפה ההיא היתה משובצת כמו שח-מט, ככה אני זוכרת את זה. ולכן גם במיצב שלי עשיתי ככה ... התערוכה הזאת היא העברה של החוויה של הילדה שהייתי" (דקל ורום כהן 2019). בשיחה מאוחרת העידה האמנית: "המיצב מתייחס למקום שנקרא נבל, שהיא עיירה נידחת ברוסיה הצפונית, שם היתה לי פעם סבתא ואבא שלי גדל בה. רציתי בכלל לעשות מיצב אחר, אבל לא הצלחתי. הזיכרון אחז בי ולא הצלחתי לחמוק ממנו. מצד אחד אני לא אוהבת נוסטלגיה ומאמינה שצריך להתקדם בחיים. אבל בדרך כלל כשאני צריכה לעשות משהו חדש הזיכרון אוחז בי כמו ילד קטן שתופס את הרגליים ולא נותן ללכת ... זה לא נותן לי. לא מרפה" (דקל ורום כהן, 2020).

**זיכרון טרנסלאומי**

הזכוכית מתפקדת כמטונימיה למיקום של רום כהן, מהגרת הנמצאת באתר לימינלי, מקום שהוא "בין לבין". דרך פסליה היא מבקשת לכונן מרחב חדש, טרנסלאומי (Dekel, 2016), כזה המסרב להתמיין להיותו רק בפנים או רק בחוץ. זאת משום שהזכוכית היא גם חיץ במבנה, חלון שמבדיל בין פנים לחוץ, והיא גם חומר שקוף שניתן לראות דרכו. מבעדה נשקפות שכבות רבות של לוחיות זכוכית המנכיחות זמנים ומקומות שונים באופן סימולטני.

לזכוכית מקום מרכזי בפיענוח יחסי הכוח ותהליכי הבניית הזהות של נשים מהגרות במסגרת מדינת הלאום ותחת ההגיונות של טרנסלאומיות. ניתוח תהליכי הייצור של פסלי הזכוכית של האמנית מעניק כלים להבנת הדרכים בהן הסוכנות של החומר והסוכנות של הגוף (של האמנית) משורגים ויוצרים דינמיקת כוחות ייחודית שניתן להבינה בהקשרים הספציפיים של ישראל כמדינת הגירה (דקל, 2013), כש"התפנית החומרית" מדגישה את ההיבטים האתיים והפוליטיים שבחומר ומסייעת להמשיג התארגנויות חברתיות בעידן הגלובליזציה החווה תנועות הגירה גוברות והולכות.

ואולם, הזכוכית היא לא רק נשא של המצב השקול לסוכנות המרובדת והדינמית של נשים בהגירה במדינת הלאום ישראל אלא שבעקבות ההגות של ג'ודית באטלר, הטוענת שעבודה פוליטית מגדרית נעשית באמצעות הנכחה ונראות של הגוף, שהוא בעצמו צומת של זיהויים, זהויות והזדהויות ומדגישה את היות הגוף נצפה ומבצע בו זמנית (Butler 1990), אפשר לומר שדרך הנראות הגוף מפנים ומחצין משמעויות חברתיות כשהוא מכיל בתוכו – הן את הזהות העצמית והן הקבוצתית. האמנית רום כהן מיטיבה לבטא סימולטניות זו בעצם השימוש בחומר הזכוכית. במסגרת זאת אפשר להבין זכוכית גם מהפרספקטיבה של ביקורת פמיניסטית ולהבין את הסוכנות המורכבת שהיא מגלמת – שבירה אך גם חזקה, שקופה אך גם מוצקה ונוכחת, חוצצת ומפרידה אך גם מגינה. בכך ניתן להמשיך הצעות של תיאורטיקניות פמיניסטיות שעוסקות במפנה החומרי מפרספקטיבה פמיניסטית, בהן למשל סטייסי אליימו וסוזן הקמן (Alaimo and Heckman 2008) וקרן בארד (Barad 2008).

את פסלי הזכוכית של רום כהן ניתן אם כן לנתח במסגרת חשיבה אודות מידת הכוח והסוכנות שסובייקטים, אנושיים ולא אנושיים כאחד, נושאים בקרבם. הם גם מסייעים בהבנת מידת ההשתקה וההדרה שסובייקטים מהגרים עשויים לחוות ולתווך. אפשר לחשוב על זכוכית כחומר שבולע זיכרון, אך גם כחומר המהדהד אותו באופן מחוזק ומוכפל, באופן שלמעשה מבטא בעצמו סוכנות משוכללת. בראיון אמרה האמנית: "יש לי הרבה מחשבות על השתקה וצנזורה. כלומר, גם אם אף אחד לא באמת מצנזר אותי, אני מרגישה ומבינה שהחברה מבקשת שלא אדבר את קשיי הקליטה. בגלל שאני בכל זאת רוצה לדבר אז אני בוחרת שהחומר ידבר: זכוכית לא מסתירה. הכל שקוף. ובפסלים שלי אין רק שכבה אחת, בגלל הטכניקה של הרבה לוחות זכוכית קטנות אחת על השנייה. אני אוהבת שרואים דרך הפסל, רואים את הבפנים של הדמויות, ככה אין יכולת להסתיר. רואים את האמת, הכל על השולחן ... הפסלים שלי מזכירים שהרבה פעמים אנחנו גוזרים על עצמנו צנזורה עצמית, זה לא רק ההשתקה שכופה עלינו החברה. בגלל שקשה לי להגיד, טוב שהפסלים שלי יכולים ... בחרתי בזכוכית כי היא מאפשרת לי תהליך של זיקוק, ניקוי, היפרדות מהצנזורה ... לא רוצים לשמוע שאני רוסיה, שאולי אני לא משתלבת, לא תמיד מרגישה שייכת. הבחירה בחומר הזה קשורה אצלי להגירה, לעצם היותי מהגרת. אני תמיד אגדיר את עצמי רוסיה. למרות שלאנשים לא תמיד נוח עם זה" (דקל ורום כהן, 2019).

דרגות הנראות של המהגר נדונו אצל תיאורטיקנים רבים, שמיסגרו את הזרים והזרות במונחים של שיבוש סדר (Schuetz, 1944; Simmel, 1950; Bauman 1990; Ahmed, 2000). אבל היה זה הומי ק. באבא שטען שיש לפרק את התפיסה הדיכוטומית שמפרידה בין המדכא למדוכא (או במונחים שלנו המהגר והמקומי הוותיק) והציע שהשניים כרוכים ביחד, משפיעים ומושפעים, תלויים זה בזה, מגלמים ניגודים ואמביוולנטיות באופן בו זמני (Bahbah, 1994). וכמו שהציעו לומסקי פדר, רפופורט וגינזבורג, "ביקורתו של באבא על הדיכוטומיות חשובה לעניינו כיוון שהיא מציעה דרך לראות את המהגר לא רק כמושא התבוננות אלא בו בזמן גם כסובייקט מתבונן. באמצעות גישה זו, המאתגרת ומשהה את החלוקה הבינארית רואה-נראה, אפשר לחלץ את הנראות בהגירה מקיבעון מיקומי וממכשלת האסנציאליזציה" (לומסקי פדר, רפופורט, גינזבורג, 2010: 16). באופן דומה, נוכל לומר שהזכוכית שבה משתמשת האמנית רום כהן לא רק משמשת כמושא למבט אלא היא גם משקפת בחזרה לצופה ואף מבנה מחדש ייצוגים, ואולי היא אף מראה את ה"שקיפות של ההגמוניה". זאת ועוד, נזכור שאי נראות של המהגר יכולה להביא למצב של פגיעות, אבל בה בעת היא מאפשרת גמישות, יצירתיות ויכולת תמרון. הזכוכית השקופה מאפשרת אם כן לחקור את הלא מסומן, הלא נראה, לצד מה שכן נראה – הן של המהגרת והן של החברה הוותיקה.

"יש משהו מתסכל בעשייה שלי. אני מתכננת, חותכת, בונה ומדביקה ובסוף בקושי מצליחים לראות את הפסלים; התערוכה נראית ריקה כי הכל שקוף וכמעט לא רואים אותם. צריכים ממש להתאמץ, לרצות, להשקיע. צריך ללכת מסביב, לחוות את הפסלים מכמה זוויות שונות בתוך המרחב, כדי לקבל את מלוא האינפורמציה. וגם אז לא תמיד זה בעצם לגמרי קורה. אני עובדת למעלה משנתיים על כל פסל ובסוף אני מבינה שהרבה מהפסל מורכב מצל, מריק. הצללים והאין גם הם חלק מהפסל, גם הם משתתפים ונותנים נפח. החומר והאין-חומר מתערבבים ... זכוכית היא חומר קשה, גם פיזית אבל גם רעיונית כי אין אפשרות לקבל פידבק מלא, אפשר אפילו להגיד שיש מחיקה של העשייה כי הרבה מהפסל שקוף ובלתי נראה" (דקל ורום כהן 2019).

רום כהן, שהיגרה לישראל בשנת 1992, בהיותה בת 17, משמשת מקרה בוחן המאפשר להתעכב על הדרכים בהן נשים מהגרות מנהלות את זהותן ההיברידית ומקיימות משא ומתן דינמי על מיקומן הסימולטני – מודר ומשולב – בנרטיבים וזיכרונות התובעים מקום וייצוג במדינת הלאום החדשה שאליה הגיעו. "כיהודייה גדלתי בעיירה דרומית ברוסיה, לא הייתי ממש קשורה לזהות שלי כיהודייה, זה כמובן היה ידוע, אבל יותר כידע תיאורטי. חיינו באווירה מאוד קומוניסטית שלא מעודדת זהויות דתיות. הייתי בתנועת נוער וכל מיני קבוצות. פעם ראשונה שחשבתי על דת בכלל ועל הזהות היהודית שלי היה בגיל 13, זה היה בשנת 1986. בסמוך לזה דברים השתנו, אחר כך נפל מסך הברזל, התפרסמו כתבות עיתונות ונחשפנו לסרטים אמריקאיים. פתאום חשבנו על עוד זהויות, נחשפנו לחיים של אנשים במקומות אחרים ... זה היה משבר לגלות את המערב. כל המציאות נשברה לחתיכות והיה צריך לבנות הכל מחדש. זאת הסיבה שאני מתבטאת באמצעות זכוכית שבורה שאותה אני מרכיבה מחדש מהזיכרונות שלי" (דקל ורום כהן 2019). זיכרונות אלו של המהגרות מתקיימים הן בתוך העצמי שלהן והן מול סובייקטים אחרים, תוך שהן מכוננות מחדש סובייקטיביות מגדרית טרנסלאומית, כזו המתעקשת להכיל את הזיכרונות "משם". באמצעים חומריים ודרך ניתוח של יצירות האמנות ושילוב של דיון בצורה ותוכן ביחד עם תיאוריות של חומריות, זיכרון, הגירה וזהות במדינת הלאום ישראל, ניתן לחלץ ידע ותובנות חדשים.

נעמה שפי טוענת במאמרה "ארכיון הזיכרון: טכנולוגיות ותקשורת והמאבק על הזיכרון" שלמרות ההערכה הרווחת ששליטים, מנצחים וגברים, הם אלה שמכתיבים את התיעוד, את שימור הזיכרון ואת הזכירה, הרי שבזיכרון המצטבר נכללים פרטים רבים גם על חייהן של קבוצות פחותות עוצמה (שפי, 2012: 163). שפי מסבירה שלא אחת קורה, שלחץ לדחוק קבוצה החוצה מן השיח הציבורי גורר דווקא מאמץ משמעותי של אותה קבוצה להעמיק את נוכחותה בשיח. הצעתה של שפי מלמדת על הרחבת מעגלי המצטרפים לתודעה החברתית – בבחינת "כתיבת היסטוריה מלמטה". היסטוריה מלמטה בעת העכשווית משגשגת יותר מאי פעם ומאפשרת שסך הזיכרונות של חברה יכללו זיכרונות שמקורם גם בשכבות המנהיגוּת ובעלי הכוח, אך גם כאלה שמקורם בקבוצות המודרות; ובמיוחד כאלה שנמצאות במצבי משבר. דבר זה ניכר גם בתחום האמנות, כש"אחרים" שהיו מודרים מהשיח המרכזי תופשים מקום רב מאי פעם.

תובנותיה של שפי מאפשרות לחשוב על חומר שנעשה בו שימוש בתחומי האמנות. חומר אמנותי יכול לגלם בעצם חומריותו זיכרונות והוא נתפס כנושא זיכרון, כסובייקט של משמעות וסוכנות. הבחירה בזכוכית היא מודעת ולגמרי מכוונת לחוויית זהותה המודרת של רום כהן בחברה בישראל. זכוכית נחשבת בשדה האמנות של הזרם המרכזי כמדיום "נחות" יחסית לסוגי מדיה אחרים (למשל שיש, ברזל, ובוודאי צילום, ציור או וידיאו ארט). דפנה קפמן טוענת במאמרה "זכוכית כפריפריה" שאמני זכוכית הודרו מהשיח האמנותי משום שנחשבו אמנם לאומנים מיומנים, בעלי מקצוע שיוצרים אומנות שימושית, אבל לא לאמנים של "אמנות גבוהה" (קפמן, 2015). בטקסט שכתבה האמנית לרגל פתיחת תערוכת היחיד שלה משנת 2017 ניסחה רום כהן את הדברים הבאים: "פיסול זאת עבודה עם חומר, ולחומר יש ביוגרפיה משלו. הזמן והמקום שבו נוצר והקיום שלו עד שהגיע לסטודיו... לחומר יש סיפור חיים, שפסל שוזר אותו בתוך הסיפור האנושי שלו. שני הסיפורים צריכים לעבוד ביחד. בחירה בחומר זה עניין גנטי. יתכן שפסל וחומר, שניהם באים מאותו המקום, עוד לפני שהכירו..." (רום כהן, 2017).

הדמויות שמפסלת רום כהן הן לעולם של נערות צעירות ולא של נשים בוגרות. במאמר אחר טענתי שאמניות מהגרות שהגיעו לישראל כצעירות, מבצעות במדינה הקולטת תהליך ארוך ומתמשך, כסובייקטים ממוגדרים, והן רוכשות לעצמן אט אט מעמד חדש וזהות היברידיים. נשים אלו מבנות מחדש זהות לאומית ומקצועית (במקרה דלהלן, זהות של אמנית מקצועית), לעתים אף אחרי שגיבשו לעצמן זהות משפחתית חדשה. בשלב מאוחר יחסית הן גם מתפנות לחשוב בצורה רפלקסיבית על תקופת ההתבגרות שהיתה שנים רבות לפני כן, על השינויים הרבים שהיו כרוכים בה ועל הייחוד שלהן כמהגרות (דקל, 2019). מירסקי ופראוור (1992) כותבות: "משבר הזהות בגיל ההתבגרות [מגיע עם] משבר ההגירה, אך קשה לתחום את תהליך הקליטה בזמן. כל עולה עובר אותו באופן אחר ובקצב אישי ... מספר שנים נדרשות על מנת לחיות ולהפיג את כאב האובדן, לפתור את המאבק הפנימי שהחל עוד בבריה"מ ולהשלים עם הבחירה ועם המציאות הישראלית" (מירסקי ופראוור, 1992: 15). גם הורוביץ (1998) מצטרפת לקביעה זו וכותבת כי "רק אחרי שמסתיים התהליך הנפשי, העולה מסוגל לבחון את עברו ואת החברה הישראלית בראייה אינטגרטיבית ורחבה, לנפות ולסנן, ולהתחיל לגבש לו דימוי כאדם וכישראלי" (הורוביץ, 1998: 393). במאמר ההוא (דקל 2019) הראיתי כיצד האמניות מקדישות לאחר שנים רבות מאמץ לזיכרונות רפלקסיביים, להרהורים מאוחרים אודות ההיבטים המגדריים המקופלים במיצובן כנשים שחוו מהלך כפול ובו-זמני – הן תהליך גיבוש ועיצוב זהות מגדרית והן תהליך עיצוב זהות קהילתית ולאומית חדשה שהתרחשו כולם בעקבות הגירתן. טענתי שם שרק בעת שהן חזקות ומגובשות מספיק הן מוצאות את תעצומות הנפש לבוא חשבון עם תקופות מטלטלות שעברו בעברן – וזאת כשהן משקיפות מהצד הבטוח והיציב יחסית של המקום שחצבו לעצמן בחייהן. גם רום כהן עושה כך באמצעות יצירות אמנות, המשקפות נאמנה את המבטים הרפלקסיביים ואת התובנות שלה על אודות זהות מגדרית וזהות לאומית ממרחק של זמן וביטחון, ומתוך חילוץ הזיכרונות של האתר הלימינלי שבו היא שוהה מאז היותה נערה ועד היום ממש.

**טמפורליות סימולטנית – זמן וזיכרון מעורבלים בחומר**

המונח "המפנה הטמפורלי", שנוכחותו במדעי הרוח והחברה הפך בולט ומשמעותי מאמצע שנות התשעים של המאה העשרים, מבקש לערער על תפישת הזמן המסורתית הרואה רק אפשרות להתפתחות ליניארית וחד כיוונית. העמדה החדשה גורסת שהזמן איננו מאוחד והגמוני אלא מאופיין בסימולטניות של זמנים, תוך שהוא מערער על עריצות התפיסה המודרניסטית של זמן מאוחד ועקבי. מפנה זה מאפשר לחשוב על זמן מתוך מורכבויות, ומציע להבינו כמערך שלם של מודוסים המאפשרים לחוות את הזמן בצורה מרובדת, עם ריבוי אופנים ובצורה סימולטנית, גם אם מתקיימים בו חיכוכים בין תקופות זמן שונות – עבר, הווה, עתיד (Ross, 2014). הוא יכול להיות מושהה, רגרסיבי, חלקי, מואץ, דחוס, וגם קפוא. כל זאת באופן בו זמני.

במובן זה החוויה הטרנסלאומית, טוענת כריסטין רוס, מסייעת במיוחד להבנת יצירות אמנות אשר כוללות את המושג "זמן עמוק" (deep time). כמו שהיא עצמה הדגימה בספרה  *The Past is the present; It’s the future too – The temporal turn in contemporary art* שמתמקד במגוון זמנים בהקשר חברתי וטרנסלאומי, המפנה הטמפורלי מאפשר לסבך את הרעיון של זמן, להבינו באופנים חדשים (Ross, 2014). למשל, מפנה ביקורתי זה מקדם את התובנה שלא כולנו חווים את הזמנים באותו האופן, והוא איננו אלמנט אוניברסלי אלא תלוי בפרמטרים תרבותיים ואף מושפע עמוקות מאירועים משני-חיים כמו למשל הגירה ועקירות.

הזמנים שמוצגים ביצירות האמנות של רום כהן הם מסוגים שונים: זמן אובייקטיבי, סובייקטיבי, פנומנולוגי, פיזי-גופני ואחר. הזמן יכול לחזור ולהתפתל, להימתח בצורה פלואידית לא-ליניארית בעודו מערבל זמנים שונים, ומשחרר עבר הווה ועתיד לשוחח ביניהם בחופשיות אודות הגוף המהגר. תוך סיבוך הקשרים בין זמנים שונים, תוך הפעלה של העבר בתוך ההווה, נראה שהאמנית רום כהן מצליחה לצרף ביחד נרטיבים מזמנים שונים בחיבורים חדשים. זאת משום שפסלי הזכוכית של רום כהן מספרים על סימולטניות של גוף הנמצא בכמה מרחבי תרבות וכמה זמנים שונים, בו זמנית. אלו מיקרו-נרטיבים שמלמדים על הדרכים בהן הגוף שלה מתקיים בצורה מעורבלת, שמסכסכת מוקדם ומאוחר. זהו גוף שכורך זיכרונות משם ומפה ביחד, זיכרונות הנובעים מטראומת ההגירה, שאף שהתרחשה לפני עשורים, יתכן ומעולם לא באמת נסתיימה. הזכוכית מסייעת לערער על העריצות של התפיסה המודרניסטית שההגירה היתה אירוע בנקודת זמן מסוימת, ומקדמת הבנה שהמהגרת ממשיכה ומתקיימת בכמה מרחבי זמן שונים באופן סימולטני. הזכוכית מאפשרת לחוות זמן, גוף ותנועה בצורה דחוסה ומסוכסכת. היא מספרת בצורה פרגמנטרית אך גם מלאה ושוצפת על אודות גוף בהגירה בעידן הטרנסלאומי. באופן זה אין חובה לבחור בצורה בינארית בין עבר להווה, משום שאלו לא בהכרח מסודרים באופן ליניארי – הזכוכית היא המצע שעליו זמנים שונים ובו זמניים יכולים להתקיים, זה לצד זה, בעודם מחליפים ביניהם מידע ונרטיבים.

פסלי הזכוכית של רום כהן הופכים אפוא לאתר שבו הטראומות מקבלות מיקוד – טראומות קרובות ורחוקות משוחחות. מבחינת החומריות, הנראה מגולם בחומר והנסתר צריך להתגלות ולהתפענח. הרמזים משוקעים בחומר ופורצים מתוכם. החומר מדבר את מה שהאמנית שותקת, לא רוצה או לא יכולה לומר. כמו הזכוכית שפוצעת אך גם נוטה להיות שבירה ומתנפצת, כך גם הגוף המהגר שלה פגיע ושביר. אלמנט השקיפות של החומר משמש לאמנית כמטאפורה חזקה ואפקטיבית למיטוט בין עבר והווה, ובין הפרטי לציבורי – כלומר, לפני ההגירה ואחרי ההגירה, ובין המקום הקודם למקום החדש, בין היותה אישה בעולם פטריארכלי ולאומי ובין הנרטיבי הפרטי של גופה הממוגדר. יש בו-זמניות של המבט כי החומר מאפשר זאת, בניגוד לחומר אטום שלא היה מאפשר לראות דרך השכבות המרחביות השונות ובין הזמנים השונים.[[5]](#endnote-5)

פסלי הזכוכית הם אם כן נשאי זיכרון שמספרים מיד ראשונה את הסיפור. ואכן, זהו משא כבד, לפעמים כבד מנשוא, שעשוי אף להביא לשבירה והתנפצות ולהתארגנות מחדש של כוחות. באמצעות הטיפול של רום כהן בחומר וגלגוליו השונים, היא מבטאת באופן פרפורמטיבי את הנרטיב של היותה מהגרת ברה"מית. אם בתחילה הזכוכית היתה מאורגנת כלוחות גדולים ושטוחים של חלונות, הרי שלאחר מכן הם נחתכים לריבוא רצועות דקות ומדויקות. לבסוף הם שבים ומתארגנים מחדש כצורות נפחיות המדמות דמויות אנושיות וחייתיות. אותו החומר, בגלגולים וייצוגים שונים. אותו החומר, במשמעויות מתהוות ומשתנות. בדיוק כמו גלגוליה של המהגרת (לומסקי-פדר ורפופורט, 2010).

**מסקנות**

מחקרים בתחום לימודי זיכרון (memory studies) שעושים שימוש בתרבות חומרית או בחשיבה אודות חומריות וזיכרון, מסייעים להבין את הדרכים בהם חומרים יכולים לשמש כגשר בין אירועי עבר והווה, ובמיוחד טראומה אישית של הגירה, לבין נרטיב של טראומה המשותפת לקבוצות רחבות בחברה. בהקשר זה חשובה עבודתה של אליזבת קרוק (Crooke 2017), שעסקה בניתוח חפצי זיכרון אישיים ותהליכי האבל והטראומה שהם מגלמים ועמדה על הדרכים בהן הינם חפצים פוליטיים. באותו האופן, אני מוצאת שרגשות פרטיים של נשים אמניות בישראל שחוו הגירה מוצאים ביטוי פומבי ונחשפים בציבור באמצעות חפצי אמנות, המשמשים כסוכנים ונשאים של נרטיב פוליטי מורכב המגלם יחסי כוח וכך הם לקחים חלק ומשתתפים באופן פעיל בדינמיקות החברתיות של מדינת הלאום ישראל (Dekel, 2016). אני מבקשת לטעון שהחומר שבחרה רום כהן לא רק מדבר ומקיים סוכנות משלו אלא שדיבורו מאופיין בחתרנות: הפסל אומר את מה שהאמנית לא אומרת. הוא לוקח לעצמו את החירות לסכסך זמנים וזיכרונות והוא יכול לספר נרטיבים בצורה דחוסה ולא ליניארית, לכן התפקיד הסוכנותי שקיים בפסלים שלה הוא משמעותי במיוחד.

מטרת הדיון בפסלים של האמנית רום כהן היתה להבין סוגיות של זהות הגירתית ומגדרית, דרך דיון בחומר. הראיון עם האמנית תרם ממדים נוספים וסיבך את הנרטיב, לכדי הבנה של מרחבים מרובי משמעות – גם אישית-סובייקטיבית של האמנית וגם של הזכוכית שמדברת, וגם החברתית-לאומית של החברה הישראלית באופן רחב.

במחקר זה ביקשתי לטעון שסוגיית החומריות הינה מרכזית לאמנית שנדונה. חומר הגלם של היצירות הוא למעשה סינונימי לביוגרפיה שלה. אצל כהן רום נושא השבר והשקיפות מגלמים את חוויית ההגירה ואת הניסיון לדבר על זהותה ההיברידית והמפוצלת, באמצעות שברי הזיכרון שנבנים באופן ליטרלי מזכוכית שאותה היא שוברת ובונה מחדש. האובייקטים שהיא מבקשת להקפיא בזמן, כקפסולות של זיכרון מהמולדת הישנה, ולהמשיך לשאת אל תוך העתיד, מאפשרים את המשך קיום הזיכרונות בתוך ההווה החדש, שלאחר הגירתה למדינת לאום אחרת. דיון אינטגרטיבי בתיאוריות שצויינו במאמר מבטאות היבטים מגדריים וביקורת פמיניסטית המקופלים ביצירות האמנות של הנשים המהגרות העוסקות בזיכרון ובזהות הטרנסלאומית שלהן. באמצעות חומר הזכוכית מיטיבה האמנית לנהל משא ומתן ער בין עבר והווה, שמתקיים הן בינה לבין עצמה והן בינה לבין חברי וחברות משפחתה, כמו גם בינה ובין קהילות שונות ומגוונות החיות בחברה בישראל ודרכם היא משקפת את תהליכי הבניית זהותה.

מחקר מפרספקטיבה מגדרית של תהליכים הנוגעים למעבר של נשים אל תקופת הבגרוּת הפך למוקד דיון וניתוח אינטנסיביים עבור חוקרים וחוקרות במגוון דיסציפלינות ( Aapola, Gonick, & Harris, 2005; Cote, 2000; Lev Ari, 1994; Rice, 2014). מחקרים אלו זיהו שנסיבות של זעזוע ושינוי קיצוני, למשל עקירה והגירה, מזרזות תהליכי גיבוש זהות ונשים צעירות נאלצות לכונן לעצמן זהות נשית בוגרת מואצת. כך קרה גם לנערות שהגיעו לישראל בגל ההגירה הגדול מארצות ברית המועצות לשעבר בשנות ה-90 של המאה ה-20.

במאמר זה נדונה אמנית שכיום היא אמנית בוגרת שבידיה כלים משוכללים יותר מאשר בעבר למחשבה ורפלקציה על אודות תקופת ההתבגרות שעברה בהגיעה לישראל. הדיון בעבודות האמנות שהיא יוצרת כאישה מבוגרת חושף את הדרכים שבהן סובייקטים שחוו הגירה מבטאים את המערך המורכב והנמשך של תהליכי הבניית הזהות, הן מבחינה מגדרית והן מבחינה לאומית וקהילתית. דרכים אלו כוללות ביטוי חזותי של מערך הציפיות ושל תהליכי המשא ומתן החברתיים המעורבים בגיבוש של זהותן המשתנה, את הביקורת החברתית שלהן כלפי המצב ואת התובנות המאוחרות שלהן – הן האישיות והן הכלליות-פוליטיות. פסלי הזכוכית של רום כהן הם צוהר לסוגי ידע ופרספקטיבות התורמים להבנת הביוגרפיה הפרטית של המהגרת וסיפורי הזיכרון שלה. סיפורי נשים מהגרות הם חשובים מאין כמותם, משום שהם מסייעים לחשוף את הסיפור האישי שבו מתגלים אינספור מעשי ההגירה וחוויות החיים כסיפורים אינדיווידואליים, הנושאים את חותמם הייחודי של בעליהן, ובה בעת הם חושפים את המשותף ביניהם. כפי שניסחה זאת תמר אלאור, "לסיפור הפרטי של אדם מסוים יש ערך כפול: הוא מדייק ומשרטט את החד-פעמיות, ועם זאת הוא מוצב לצד סיפורים נוספים, הממקמים אותו בהקשרו הציבורי, החברתי וההיסטורי. כך מתעצמת חשיבות הביוגרפיה הפרטית כמקור לתובנה חברתית, וכך נפרמות תובנות חברתיות לאינסוף סיפורים חד-פעמיים" (אלאור, 2006, עמ' 230).

ואכן, בניתוח ראיונות העומק והספרות המקצועית אודות האמנית רום כהן שב ועלה נושא הכפילות הקשה של משבר זהותי על רקע מגדרי ועל רקע קהילתי-לאומי. ניתוח הממצאים שעלו במחקר תואם לספרות המקצועית, אך עם זאת החידוש של מחקר זה נעוץ בפרספקטיבה שממנה נשאב חלק משמעותי מן המידע – יצירות אמנות. משום שהמחקר הנוכחי מציע דיון מתוך לימודי חומריות וזיכרון הוא מרחיב את הידע התיאורטי הקיים על הנושא ומעלה סוגיות נוספות שיזמנו מחקרי-המשך. אפשר לומר שהתובנות העולות מניתוח מקרה הבוחן שנדון במאמר זה, מגלות שיצירות אמנות יכולות לסייע ולהזין מחקר בשדות דיסציפלינריים אחרים. מחקר המשך בתחום זה דרוש בהחלט, ולשם כך רצוי יהיה להגדיל את קבוצת המרואיינות ולכלול בה לפחות 20 מבוגרות צעירות בעלות רקע הגירתי דומה, וכן להרחיב את הדיון ביצירות האמנות שינותחו. זאת ועוד, רצוי שמחקר המשך מסוג זה ירחיב את המגוון של הקבוצות החברתיות שייבחנו, ויערוך השוואה בין אמניות מהגרות שהגיעו לישראל ממדינות שונות ברחבי העולם. מחקר כזה יבדוק את נקודות הדמיון והשוני שבין נשים מהקבוצות החברתיות השונות החיות כיום בישראל, ויוכל ללמד על דרכי פעולה עקרוניות שייטיבו עם מהגרות שיגיעו בעתיד למדינה.

**ביבליוגרפיה**

Ahmed, Sara (2000). *Strange encounters: Embodied others in post-coloniality*, London and New York: Routledge.

Alaimo, Stacy and Susan, Heckman (eds.) (2008). *Material Feminisms*, Bloomington: Indiana University Press.

Aapola, S., Gonick, M., & Harris, A. (2005). Young femininity: Girlhood, power, and social change. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Arjun Appadurai (1986). "Introduction: Commodities and the Politics of Value," In: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai. Cambridge University Press, 3-63.

Bahaba, Homi K. (1994). *The location of culture*. London: Routledge.

Barad, Karen (2003). "Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter", *Signs 28*: 801831.

Barad, Karen (2008). "Otherworldly conversations, terran topics, local terms", In: Alaimo, Stacy and Susan, Heckman (eds.), *Material Feminisms*, Bloomington: Indiana University Press.

Barrett, Estelle and Barbara Bolt (eds.) (2013). *Carnal Knowledge – Towards a 'New Materialism' through the Arts*, London and New York: I. B. Tauris Press.

Bauman, Zygmunt (1990). *Thinking Sociology – An Introduction for Every*one. Cambridge, Mass: Basil Blackwell.

Bauman, Zygmunt (1991). *Modernity and Ambivalence.* Ithaca, N.Y: Cornell University Press.

Butler, Judith (1990). "Performative acts and gender constitution: An essay in Phenomenology and feminist theory", In: Sue-Ellen Case (ed.), *Performing feminism: Feminist critical theory and theatre*. Baltimore: John Hopkins University Press, pp. 270-282.

Bennett, Tony and Patrick, Joyce (eds.) (2010). *Material Powers – Cultural Studies, History and the Material Turn* (eds. Tony Bennett and Patrick Joyce), London and New York: Routledge.

Cote, J. E. (2000). *Arrested adulthood: The changing nature of maturity and identity*. New York, NY: New York University Press.

Crooke, Elisabeth (2017). "Memory politics and material culture: Display in a memorial museum", *Memory Studies, 12*(6): 617-629.

Dekel, Tal (2016). *Transnational identities: Women, art and migration in contemporary Israel*, Detroit: Wayne State University Press.

Dewey, John (1934). *Art as Experience*, New York: Putnam.

Dyhouse, C. (2014). *Girl trouble: Panic and progress in the history of young women*. London: Zed Books.

Gell, Alfred, (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon Press.

Gonick, M. (2006). Between 'girl power' and 'reviving ophelia': Constituting the neoliberal girl subject. *National Women's Studies Association Journal*, *18*(2), 1-23.

Haraway, D. (2000). A cyborg manifesto: Science, Technology, and Socialist-feminism in the late Twentieth Century, In: D. Bell and B.M. Kennedy (eds.), *The Cybercultures Reader,* London: Routledge, 291-324.

Harris, A. (2004). *Future girl: Young women in the twenty-first century*. London: Routledge.

Lange-Berndt, Petra (ed). *Materiality* (2015). Cambridge, Mass: MIT Press.

Latour, Bruno (1993), *We Have Never Been Modern*, Brighton: Harvester Press.

Latour, Bruno (2001). "When Things Strike Back: A possible Contribution of 'Science Studies' to the Social Sciences", *British Journal of Sociology*, 51(1).

Latour, Bruno (2006). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford: Oxford University Press.

Lemish, Dafna (2002). "The Whore and the other: Israeli images of female immigrants from the Former USSR", *Gender and Society 14*(2): 333-349.

Lev Ari, L. (1994). Gender differences in social absorption of young immigrants from the Former Soviet Union (FSU) into Israeli society. International Migration Review, *28*(4), 915-119.

Miller, Daniel (2005), "Materiality: An Introduction", In: Daniel Miller (ed.), *Materiality*, Durham and London: Duke University Press, 1-49.

Rice, C. (2014). *Becoming women: The embodied self in image culture.* Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press.

Riggins Stephen Harold, (1990). "The Power of Things: The Role of Domestic Objects in the Presentation of the Self," In: *Beyond Goffman: Studies on Communications, Institution and Social Interaction*, ed. Stephen Harold Riggins, Berlin and New York, Mouton de Gruyter, 342-3.

Ross, Christine (2014). *The Past is the present; It’s the future too – The temporal turn in contemporary art*. London: Bloomsbury.

Schuetz, Alfred (1944). "The stranger: An essay in social Psychology", *American Journal of Sociology* 49(4): 499-508.

Simmel, George (1950). "The stranger", *The Sociology of Georg Simmel*, (trans. And ed. Kurt H. Wolff). New York: Free Press, pp. 402-408.

Strathern, Marilyn (1999). *Property, Substance and Effect: Anthropological Essays on Persons and Things*, London and New Brunswick, NJ: Athlon Press.

Turkel, Sherry (ed.) (2007), *Evocative objects: Things we think with*, MIT Press.

Young, Iris, M. [1980] (1991), Throwing like a Girl: "A Phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality", Springer

אלאור, ת' (2006). *מקומות שמורים: מגדר ואתניות במחוזות הדת והתשובה*. תל אביב: עם עובד.

אליעזר-ברונר, אנריאטה (2015). *זכוכית ישראלית* (קט.), תל אביב: מוזיאון ארץ ישראל, עמ' 13-31.

בארת', רולנד (1998). *מיתולוגיות*.תרגום: עידו בסוק. תל אביב: בבלץ

בארת', רולנד (2006). *שאלות בסוציולוגיה*. תל אביב: רסלינג.

דירקטור, רותי (1993). "מרקו פולו במוראנו, או השבירות שהביסה את גוליבר", *זכוכית, נופים, שיכונים – עמי לוי*, רמת גן: המוזיאון לאמנות ישראלית ברמת גן.

דקל, טל (2011). *(מ)מוגדרות – אמנות והגות פמיניסטית*, הקיבוץ המאוחד.

דקל, טל (2013). *נשים והגירה – אמנות ומגדר בעידן טרנס לאומי*, תל אביב: רסלינג.

דקל, טל (2019). "מהגרות מבוגרות-צעירות בישראל: חוויות של לימינליוּת בראי האמנות", בתוך: ח' בוני-נוח, ש' נתן, ס' בן-רפאל גלנטי (עורכות), *צעירים בישראל – מחקר ועבודת שטח*(251-262), כפר סבא: מכללת בית ברל ולמרחב.

הורוביץ, ת' (1998). ילדים ונוער עולה במערכת החינוך: הטמעה, חד-לשוניות, חד-כיווניות וסטריאוטיפיות. בתוך מ' סיקרון וא' לשם (עורכים), בתוך: *דיוקנה של עלייה – תהליכי קליטתם של עולי ברית-המועצות לשעבר, 1995-1990.* ירושלים: מאגנס.

לומסקי-פדר, עדנה, רפופורט, תמר וגינזבורג לידיה (2010). "נראות בהגירה – גוף, מבט, ייצוג", בתוך: *נראות בהגירה – גוף, מבט, ייצוג* (עורכות: לומסקי פדר-עדנה ורפופורט תמר) (39-11), תל אביבי וירושלים: ון ליר והקיבוץ המאוחד.

מירסקי , י' ופראוור, ל' (1992). *לעלות כמתבגר - להתבגר כעולה: נוער עולה מבריה"מ (לשעבר) בישראל.* ירושלים: מכון ון ליר וג'וינט ישראל.

קפמן, דפנה (2015). "זכוכית כפריפריה", *1280C - כתב עת לתרבות חומרית*, גיליון 31.

רום כהן, אלינה (2017). "ביוגרפיה של זכוכית מצויה", נייר לכבוד תערוכה (לא פורסם).

רום כהן, אלינה (2019). "1,700 קילומטר", דף אוצרות לכבוד תערוכה (חולק בעותקים קשיחים למבקרים בגלריה נולובז, תל אביב)

רפופרט, תמר ולומסקי-פדר עדנה (2010). "גילגולי 'הגוף המהגר' מרוסיה לישראל: 'גוף בהיכון', 'גוף מזדקף', 'גוף מתיישב'. בתוך: *נראות בהגירה – גוף, מבט, ייצוג*. ירושלים ותל אביב: ון ליר והקיבוץ המאוחד.

שפי, נעמה (2012). "ארכיון הזיכרון: טכנולוגיות תקשורת והמאבק על הזיכרון", בתוך: *תרבות, זיכרון והיסטוריה, בהוקרה לאניטה שפירא* (עורכים: חזן, מאיר וכהן אורי) (כרך ראשון, 180-161), ירושלים ותל אביב: מרכז זלמן שזר ואוניברסיטת תל אביב.

**ראיונות**

ראיון דקל טל ורום כהן אלינה, תל אביב, גלריה נולובז, 12.9.2019

ראיון דוא"לי דקל טל ורום כהן אלינה, 25.7.2020

1. לאטור תבע את המונח אקטנטים (actants), הכולל בתוכו הן את השחקנים האנושיים והן את הלא-אנושיים שלוקחים כולם חלק פעיל בשדה נתון. [↑](#endnote-ref-1)
2. רום כהן היא האמנית היחידה בישראל שעובדת בצורה זו, למיטב ידיעתי. [↑](#endnote-ref-2)
3. לקריאה נוספת על עבודה בזכוכית בכלל ועל עבודה בזכוכית שנעשית על ידי נשים בפרט:

   Beretta, Marco (2009). *The Alchemy of Glass: Counterfeit, Imitation, and Transformation in Ancient Glassmaking*. Sagamore Beach: Science History Publications, USA.

   Brandhan, Gail (2010). *Breaking the glass ceiling: Women working with glass*, *The Flow* (Winter, 2010).

   Ritchie, Ian (2004). Aesthetics in Glass Structure, In: *Structural Engineering International Quarterly Journal* (Switzerland).

   Morris, William and Elliot, Kate (1989). *Glass: Artifact and Art*, Seattle: University of Washington Press.

   Layton, Peter (1996). *Glass Art*, London: A & C Black Press. [↑](#endnote-ref-3)
4. במילות הציטוט של האמנית כוונתה לתקופה שבה מדינות ברית המועצות לשעבר חוו פרסטרויקה, מונח המתייחס למכלול השינויים הפוליטיים והארגון מחדש של הכלכלה שהתרחשו בין השנים 1987 ועד 1991, בהובלת מנהיג ברית המועצות מיכאיל גורבצ'וב. מונח נוסף שמתקשר עם התקופה הוא הגלאסנוסט, שבמערב נתפש כנטייה ליותר חופש דיבור ודמורקטיזציה, אך גורבצ'וב כיוון את הרעיון המקורי בעיקר לאימוץ שקיפות וחוסר צנזורה בכל הקשור להליכים הקשורים למדיניות הארגון הכלכלה מחדש ושקיפות מהלכי הממשלה (ומשם זלג לתפישה כללית של חופש ביטוי והקלה על צנזורה ופעולה בכלל עבור אזרחי המדינה). [↑](#endnote-ref-4)
5. ואולם, יש לזכור שההגירה איננה רק פציעה ושבר של הפרט המהגר אלא גם של החברה הקולטת ולכן של החברה בכללותה (רפורפוט, לומסקי פדר וגינסבורג, 2010). משום כך המיצב לא מתייחס רק למהגרת אלא לכלל החברה. אם פוצעים או 'שוברים' את המהגרת, גם החברה נפגעת ונפצעת. במילים אחרות ישנה דינמיקה של הדדיות, ולא ניתן לבחון רק הנרטיב של סובייקטים מהגרות אלא יש לראות את המערך השלם של יחסי הכוח הפועלים בעת הגעה של גל כה גדול של מהגרים כמו שהתרחש מארצות ברית המועצות לשעבר מאז שנות התשעים של המאה העשרים (לומסקי פדר, רפופורט וגינסבורג, 2010). [↑](#endnote-ref-5)