

במאמר זה אציג תחילה את הרציונל ואת החזון האמנותי שלי בפיתוח מודעות לשוויין מגדרי בקרב בני ובנות נוער באמצעות מחול.
! אסקור תיאוריות סוציולוגיות של תקשורת המונים, פילוסופיה של השפה, הגות פמיניסטית וייצוגי נשים בתקשורת המסחרית, באמנות, בקולנוע ובמחול.
לאחר מכן אציג שלוש יצירות מחול המתרחשות במרחב ואתח אותן כמקרי בוחן.
לסיכום אציג תובנות, מסקנות והרהורים מהפולמוס הפמיניסטי וקשרי הגומלין שבין מחול־מגדר־תקשורת־שפה.

הקדמה

במטרה לאמץ השקפת עולם שוויונית בעלת השפעה על מוטיביצה לפעולה, ובהתאם לצרכים החינוכיים של נערות ונערים, אני מעבירה הרצאות מפרספקטיבה ביקורתית ופמיניסטית, לצד קריאה אסרטיבית לשוויין זכויות. נוכח התובנה שמעולם לא נוצק דגם "נשׂי", שנשיות אינה מהות ודאית מוגדרת ובוודאי לא הוויה מסתורית רופפת (דה בבואר 2008: 10-11), אני שואלת: "מה מצמצם אותנו?" ו"למה התחלנו לשים לב רק עכשיו?". דרך שאלות אלו ואחרות אני יוצאת למסע שעובר בתחנות סוציאליזציה ממגדרות כגון פילוסופיה של השפה ותקשורת המונים, במטרה לנתח יצירות מחול באמצעות סרגל פרשני פמיניסטי, ועל ידי תיאור חוויות של נשים במרחב הציבורי, בעבודה, בשפה, בבית, בסטודיו ובשכונה.

ניתוח היצירות לא נדרש לאיכות היצירה כנבוהה או נמוכה, אמיתית או שקרית, עמוקה או רדודה, אלא נועד לייצר שיח ברזולוציה סמויטית עשירה, כחלק מפלטפורמה אלטרנטיבית של שיח שיוויוני. לצורך אפיון אלמנטים שונים בכל יצירה, אני טווה רשת של פרשנויות ברזולוציה שמותאמת על פי הגיל ורמת הידע. בחירה ברשת אחת על פני אחרות נובעת מסיבות פרקטיות, והעדפת גישות פמיניסטיות על פני גישות אחרות – עשירות לא פחות – נובעת מאמונתי בכוחן לעצב שיח שוויוני.

יש נערות שתוהות לגבי חשיבות השיח המגדרי, ושואלות בכנות "למה לעשות ממגדר עניין?". בתשובה לכך אני מסבירה שלא זו בלבד שהמרחב הציבורי כולו צועק לך "הביתה!", גם השפה מאורחת את מוחנו לחשוב באופן שגוי ש"השוויין כבר הושלם". גם

היום גברים מחתנים אותך, שופטים אותך, מרצים לך, מנהלים אותך, מסבירים לך איך ומה לא ללבוש, איך להחנות את המכונית, מספרים לך שאת פרח, שאת לא פרח, שאת יותר מדי בבית, איך האיברים שלך נראים, ואיך הם צריכים להיראות. ברור אם כן, שדיון בשוויין זכויות הוא הכרח.

סטריאוטיפיזציה מגדרית באמנות: ייצוג נשים באמנות, בקולנוע ובמחול
כדי להבין לעומק את ההבדלים בין המינים, נתחיל מההוגה האקזיסטנציאליסטית סימון דה בבואר (de Beauvoir), מחברת *המין השני* (1949), ששאלה "מהי אישה?", וציינה כי עצם השאלה הוא חלק מהתשובה. על השאלה "מדוע איש אינו שואל מהו גבר" השיבה כי למרות חלוקת המין האנושי לשני סוגים (מבחינה טכנית), נחשב המין האנושי למין הגברי. האישה מוגדרת כ"חריגה מהנורמה" מכיוון שאינה גבר (לא־גבר). בהקשר זה, בדקה דה בבואר את ההבדלים היסודיים בין המינים: אילו מהם נובעים מנתונים טבעיים ואילו מהם נובעים מתופעות היסטוריות, וכן כיצד מסבירים ההבדלים בין המינים את הפיכת האישה ל"יצור יחסי". דה בבואר טענה כי אין כלל ויכוח על ההבדל בין נשים לגברים מבחינת התפקיד הביולוגי (המבנה הפיסי ותהליך הרבייה), אך בעוד שהאשה נכבלה לתפקידה הטבעי־ביולוגי (הריון, הנקה וכו'), הגבר יצר את החברה האנושית בדמותו ובצלמו וריכז בידיו את הכוח הפוליטי, הכלכלי והערכי (דה בבואר 2008: 11-13; זהר 1991).

על רקע ההבדלים הביולוגיים בין המינים וריכוז הכוח בידי גברים, ראוי להזכיר את הנענות הביולוגית בין העמים, שקשורה קשר הדוק לשליטה האירופית

בקולנויות שמעבר לים. נענות ביולוגית נכחה לא רק בפוליטיקה, אלא גם בחברה ובתרבות (דה בבואר 2008: 15). שנהב מתאר כיצד כונו הילידים באפריקה או באסיה "גזעים נתינים" ותוארו כמי שאינם מסוגלים לחשוב בצורה עצמאית או לקיים חברה חופשית, וכיצד הגזע אופיין על פי צבע עור ומבנה גוף, אליו הוצמדו תכונות ספק ביולוגיות ספק תרבותיות: פרימיטיביות, דיבור מתיילד, אי־סדר, או מיניות מופרות (שנהב 2012). בדומה לתפיסת ילידי אפריקה ואסיה את עצמם בהתאם לדימוי הגזעני שהעניק להם המערב, כך גם תפיסת הנשים את עצמן הושפעה באופן מכריע מתפיסתו של הגבר אותן. זאת בשל העובדה שיחס החברה לנשים הוא בעצם יחסו של הגבר לנשים (דה בבואר 2008: 10-15). קשה אם כן, להתעלם מנוכחותה של נענות ביולוגית, שעם הזמן הפכה גם את האישה לאחד מכוחות הטבע, עליהם השתלט הגבר. בהמשך נראה שההגמוניה הדתית־נוצרית באירופה של ימי הביניים העניקה לאשה תכונות של קדושה, של זונה ושל מפתה, ולימים, בחסות החברה הקפיטליסטית, הפכה האישה לחפץ (זהר 1991).

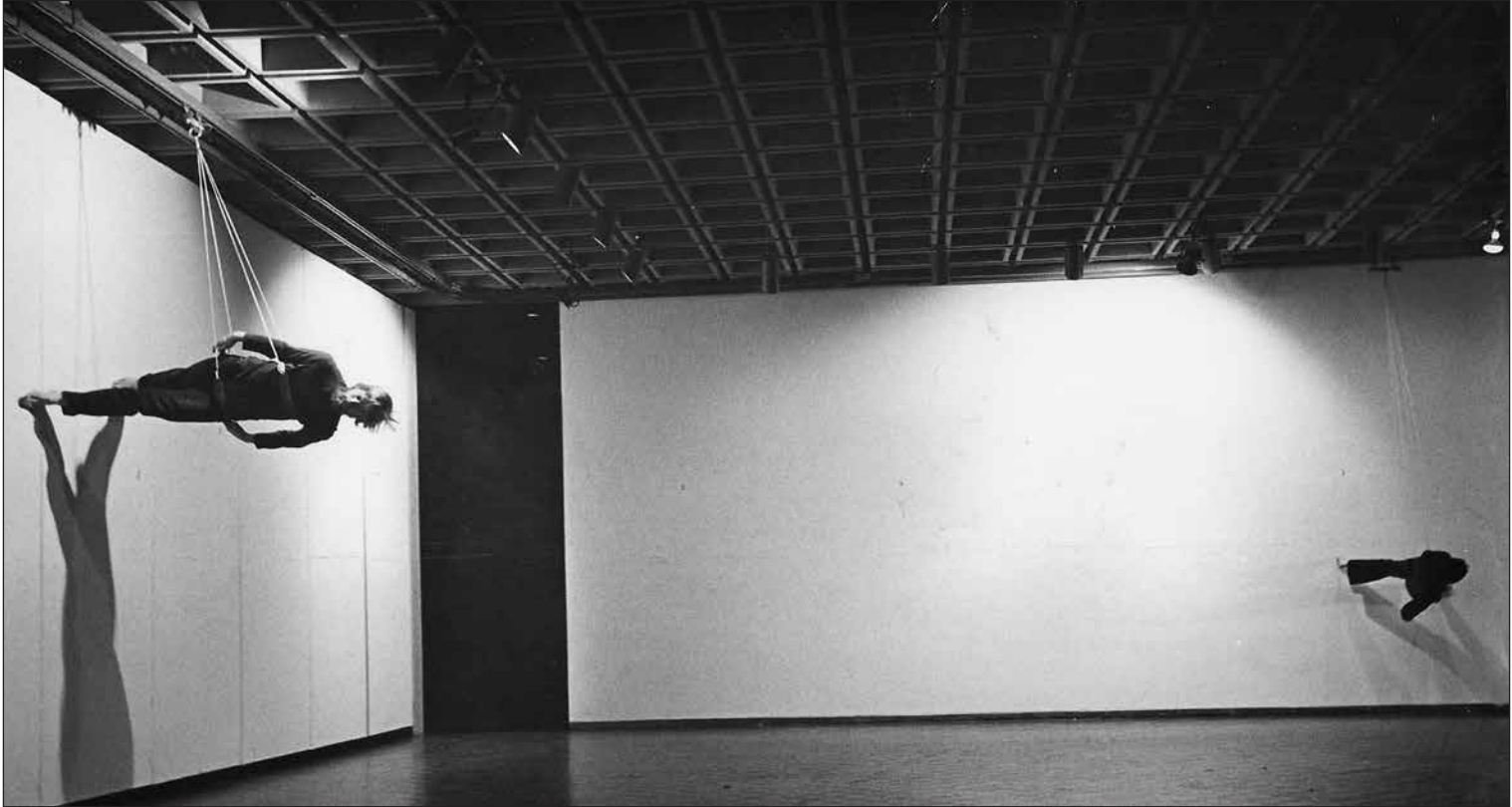
עדות לחיפצון האישה נמצאת בציורי העירום האירופאיים מהמאה ה־16. ברנר (Berger 1973), שבחן ציורים אלו,[?] התייחס למבט כגורם משמעותי וטען כי הגיבור הראשי בציורים הוא דווקא הצופה, הגבר.

שניים מהציורים אותם בחן ברנר הם *Bacchus Ceres and Cupid* (von Bronzino, 1545) *An Allegory with Venus and Cupidi* (Aachen, 1600). לטענתו, בשניהם ניכר כי האשה מתייחסת לצופה (הגבר) ולא לדמויות שלידה. מבטה של האשה מזמין את הצופה "ליהנות ממנה", וכך מסתכם ייעודה בשירות צרכיו של הצופה מבלי לממש את צרכיה שלה. מכנה אסתטי משותף שמצא ברנר בכלל הציורים אותם בחן הוא נשים נטולות שיער גוף. כיוון ששיער גוף מקושר עם כוח מיני, הסרתו מנוף האשה מצמצמת את יכולתה לחוות תשוקה מינית, וכך יכול הצופה להרגיש שיש לו בעלות עליה (Berger 1973).

מאלויו (Mulvey) טענה כי האשה משרתת את מבטו של הגבר, בעליו של השיפוט האסתטי. היא טבעה את המושג The Male Gaze, המתאר נקודת מבט גברית בקולנוע, וקבעה כי הוא נוצר בידי גברים ומשרת את הלא מודע שלהם. את מקום האישה בקולנוע המסחרי היא תיארה כמקום של אובייקט מיני, וקבעה שהקולנוע ההוליוודי אימץ את המודל של פרויד לפיו נשים הן יחסרות: עין המצלמה בקולנוע העלתה את שאלת השליטה בזווית הצילום: מי מזדהה עם מבטה של המצלמה ואת מי היא משרתת? על שאלה זו השיבה מאלויו כי המרחב שניתן לאשה הוא מרחב של אובייקט – נקודת המבט היא של גבר, ואישה היא אובייקט למבט הגבר. כיוון שכך, היא אינה מיוצגת כראוי, ולא רק שלצופה־גבר אין יכולת להזדהות עמה ועם השקפותיה, גם לאשה עצמה לא נותר עם מי להזדהות (18-6: Mulvey 1975). היא ניסחה זאת במילים אלו:

In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. Woman displayed as sexual object is the leit-motif of erotic spectacle (Meenakshi and Kellner 2006: 346).

חוקרת המחול אן דאלי (Daly) הסיקה שהאשה היא מושא לצפייה, וטענה כי גם בציורים, סרטים, פוליטיקה, טקסי יופי ופרסומות, הוצגו נשים כאובייקטים להתבונן בהם (*To be looked at*). בעוד גברים צפו, הציצו והוצגו כאנשי מעש, נשים הוצגו כאתר (*site*) לתצוגה וכאביזר (Daly 1987: 21-8). ובמילותיו של ברנר "גברים פועלים, נשים נראות" (Berger 1973: 47). את התזה הפמיניסטית שלה ביססה דאלי על חומר תנועתי מיצירתו של בלאנשן (Balanchine)³, שתואר



Walking on the Wall (1970) מאת טרישה בראון, צילום: קרול גודן

כמהלל נשים וכמי שהאמין כי האשה היא עיקרון מרכזי בבלט הקלאסי. בריקוד של בלאנשין, הארגון המגדרי הוא ארגון מסורתי: גוף האישה נתון להפעלה חיצונית על ידי הגבר, והיא מוצגת כנתמכת בו וכנתונה לשליטתו. הרקדנית נשענת על הרקדן במשך זמן רב והוא מלהטט בה כמנסה לגלות כמה זמן ניתן להשאיר את הרקדנית מחוץ לשיווי משקלה ועדיין להצמד לחוקי הבלט הקלאסי. ארכיטיפ הפיה דה דה' (*pas de deux*)⁴ הדגים בבירור כיצד נראתה הבלרינה בעזרת תמיכתו של בן זונה. בהמשך, עסקה דאלי במוטיב הארבעסך על שלל צורותיו וניסיונותיו ליצור עניין באמצעות פתיחה וסגירה של הרגליים (באמצעות *Arabesque* ו־*Passé*). רגלי הרקדנית, בנעלי הפוינט המאריכות את קווי האישה באופן מלאכותי, עברו חיפצון ואסתטיזציה, והוצגו כאלמנט אסתטי ולא כרגליים שאפשר לעמוד עליהן. גם מוטיבים של הרמת האשה הובילו לכך שרגליה לא ביצעו את תפקידן המקורי – עמידה, תנועה ושמירה על שיווי משקל – אלא הוצגו באופן מניפולטיבי כקווים ארוכים. כיוון שלרקדנית אין יכולת לשאת את עצמה, היא תמיד נתונה לחסדי הגבר, שמטרתו להציגה כאובייקט לצפייה ולחשוף את קוויה הארוכים. בהקשר זה טען ג'ון מרטין כי "הבלט מסור מדי לנרטיב מבחינה תיאטרלית ולהוט מדי לדגמן תנוחות מבחינה כוריאוגרפית..." (מצוטט אצל לפקי 2013: 18).

לבד מדאלי, חוקרים נוספים הטילו ספק במעמדה של רקדנית הבלט הרומנטי, וטענו כי הבלט הרומנטי היווה ביטוי לתשוקה גברית ולא לרצונותיה של האישה. אחת מהם היא צ'פמן (Chapman), שדנה בפרדוקס הכרוך במעמד הבלריות. צ'פמן טענה שהאישה נחשפה למבטם הרעב של הצופים־גברים ושימשה כ"אלה" על הבמה, בעוד שמחוצה לה שימשה כאובייקט מיני עבור גברים עשירים ומשפיעים שבחרו לעצמם רקדניות כמאהבות:

Ballet was well suited to support this image of the female. On the stage real women, as slave girls, spirits or adventuresses, revealed themselves to the hungry eyes of the viewer. Off stage in the foyer de la danse, the wealthiest and most influential could mingle with the dancers in highly elegant surroundings. From this sophisticated market-place the rich buyers selected their mistresses. [. . .] Thus the female who was elevated to the position of a goddess was demeaned to the status of a possession, a sexual object (Chapman, quoted in Daly, 1987: 18).

במאמר מאוחר יותר כפרה דאלי בנייתוח הפמיניסטי שחיברה ב־1987. היא טענה כי "בלאנשין פעל מתוך מה שהכיר" והצהירה שאינה רואה עוד בייצוג הבלריני־נשי את אויב הבלט. היא אף הציעה לקרוא את המאמר שוב בעיניים מסוינות (Daly 2019: 2-5).

את נושא הייצוג הנשי ביקרה ניו־דית באטלר (Butler) בספרה *Gender Trouble*, בו טענה כי לא רק שהמגדר (הנשיות והגבריות) אינו מהותי ואינו נובע מהגוף ומהביולוגיה, אלא שכל כולו הצגה חוזרת ונשנית של דפוס שאין לו מקור. לטענתה, הפמיניזם טעה כשניסה להגדיר נשים כקבוצה: הזהות הנשית עצמה, כלומר מה שנחשב נשי בעינינו, היא קטגוריה מונבלת, וזה במידה רבה מקור א־השוויין. הדרך שבה מוגדרת נשיות, היא זו שמגבילה את מגוון האפשרויות של נשים למיצוי עצמי (Butler 1990). גם דה בבואר הניחה שינשיותי היא מגוונת ומבוזרת (דה בבואר 2008). אם כן, לא רק שינשיותי אינה כפופה למיתוס 'הנשי הנצחי', המצמצם אותה לכדי אחידות מוצקה ונצחית, אלא שעל כל אישה שאינה פועלת על פי פרדיגמה זו מוטלת סנקציה חברתית בצורת תיוגה כלא נשית.

כוחה של שפה

אף על פי שאנו ערות כיום להיבטים פוליטיים־מגדריים של השפה, עדיין רוב העמים מתנהלים תחת משטר פוליטי־פטריארכלי ושפות שיפוטיות. יתר על כן, כפי שטען הפילוסוף לודוויג ויטגנשטיין (Wittgenstein), שימוש בכל שפה שהיא כובל אותנו למטפיזיקה מסוימת. ויטגנשטיין הוקיע את המטפיזיקה הסמויה שמאחורי מודל השפה, וטען שהשפה אינה תמימה, כיוון שהיא בונה את ההנחות שלנו ללא ידיעתנו ומקפלת בתוכה מערכות חשיבה ומערכות קונספטואליות (מושגיות). את השפה הוא תיאר 'כבקבוק שקוף' שאי אפשר לראות את הדפנות שלו (Wittgenstein 1995).

בנידת השפה ונטייתה המגדרית המפלה באה לידי ביטוי בתחומים רבים, בהם גם האמנות והשפה העברית: "...עברית היא סקסמניאקית / עברית מפלה לרעה או לטובה / מפרגנת נותנת פריבילגיות / עם חשבון ארוך מהגלות...". (מתוך: *עברית*, יונה וולך). באמנות, מוצגת בנידתה של השפה בציורו של רנה מגריט (Magritte) *זו אינה מקטרת* (1929), באמצעות סימון משהו שנראה כמקטרת, בעוד סימן אחר מתחתיו אומר: "זו אינה מקטרת". הפרדוקס, שנובע

מהתובנה שייצוג ועצם אינם היינו הך (שהרי לא ניתן לעשן את ציור המקטרתי במציאות), נוסח גם על ידי הסמילוג ויליאם ג'ונס (Jones) שטען ש"המילה 'כלבי אינה יכולה לנבוח". גם הקשר שנוצר בין השפה והמרחב הפיזי, וכונה על ידי פוקו (Foucault) "הטרוטופיה" (Heterotopia), מעיד על מרחב פיזי שמושפע ממרחב לשוני הממיין וממשמע באמצעות שפה ומילים (פוקו 2011). נישה שהתבססה, בין היתר, על גישת הבניית המציאות בתקשורת ההמונים.

כוחה של תקשורת

הרבה לפני עידן ריבוי ערוצי התקשורת והרשתות החברתיות כתב מרשל מקלוהן (McLuhan) "כשהאדם חי בסביבה חשמלית טבעו משתנה, וזהותו האישית מתמזגת עם היחיד הקיבוצי. הוא הופך לאיש המונים" (מצוטט אצל פוסטמן 1986: 65). כדטרמיניסט טכנולוגי, סבר מקלוהן כי "המדיום הוא המסר"⁵ושההתפתחות האנושית תלויה באופן בלתי נמנע בהתפתחות הטכנולוגית ככלל, ובטכנולוגיה התקשורתית בפרט. אמצעי התקשורת משפיעים הן על צורת החשיבה של הפרטים והן על הארגון החברתי. מקלוהן ייחס את השלכות אמצעי התקשורת לכאלו הנובעות מהטכנולוגיה עצמה ולא מהתכנים (מקלוהן 1995: 26-35). לעומתו קארי (Carey), דטרמיניסט מתון יותר, ייחס חשיבות לתכנים, וסבר כי בחברות בהן "התקשורת המרחבית" דומיננטית יותר, נמחקים ההבדלים בין התרבויות ונוצרים פערים בין הדורות, באופן שיוצר מכנה משותף גדול יותר בין בני.ות נוער ממקומות שונים בעולם מאשר בין בני נוער להוריהם, או בני.ות דורות קודמים" (קארי 1995: 36-42).

משווה פוטנציאל ההשפעה של אמצעי התקשורת, הדגישו מודלים שונים את ערכה החיובי והחינוכי, כשמנגד הביעו נביאי הזעם חשש מפניה. לאמצעי התקשורת יוחסה השפעה כל יכולה, כמו בתיאוריית המזרק' המייחסת לתקשורת ההמונים כוח ונוכחות המשולים ל'מזרק' אשר מחדיר למוחנו מסרים מבלי שנוכל להתגונן מפניהם(כספי 1993: 12-15). מנגד, אסכולות מתונות יותר כמו אסכולת המערכה ואסכולת השימושים והסיפוקים, ייחסו לתקשורת כוח השפעה מוגבל. חוקרים וחוקרות שחקרו את השפעות התקשורת באופן ממוקד יותר ייחסו לתקשורת חמישה תחומי השפעה: חיברות (סוציאליזציה), קביעת סדר יום, פער הידע, הבניית מציאות וספירלת השתיקה. למרות ש"אסכולת החיברות" מייחסת לתקשורת השפעה רבה בעיצוב אלמנטים בסיסיים ברמה אישית וחברתית, עדיין היא אינה סבורה כי אמצעי התקשורת הם גורם ההשפעה היחיד. לזרפלד ומרטון (Lazarsfeld and Merton) טענו שהחברה אכן צועדת לקראת התדרדרות תרבותית, אך האשמה אינה בתקשורת לבדה כי אם גם במערכת החינוך. יש אמנם הסכמה בנוגע לחשיפה לתקשורת, אך חשיפה אינה מעידה בהכרח על השפעה. כלומר, למרות השפעתם, חשיפה רבה לאמצעי התקשורת ובראשם הטלוויזיה, לא מעבירים בהכרח את דעתנו מקצה לקצה, אלא מתעלים את דעותינו ועמדותינו הקיימות ממילא (לזרפלד ומרטון 1995: 76-92).

כהן, אדוני ודרורי מסייגים את השפעות התקשורת, וטוענים שטלוויזיה אכן השפעה משמעותית על תמונת המציאות הסובייקטיבית שלנו אך במידה מוגבלת המושפעת מקריטריון הגיל. במחקרם הם התמקדו בבני נוער, ובדקו מהי מידת ההבחנה של בני נוער בין מציאות אובייקטיבית (העובדות עצמן), לבין המציאות הסימבולית (שנוצרת בייצוג סמלי בטלוויזיה), באמצעות שלושה אלמנטים: מורכבות, אינטנסיביות ופתירות. ממצאיהם העלו שטלוויזיה מפשטת מורכבות של אירועים, מעצימה אינטנסיביות של קונפליקטים, ומציגה אותם כפתירים בקלות. פונקציית הגיל משמעותית בתפיסתם של בני נוער את הקונפליקטים החברתיים המוצגים בטלוויזיה, כיוון שבני נוער בוגרים יותר מבדילים טוב יותר בין מציאות וטלוויזיה מאשר צעירים יותר. ואולם ככל שהקונפליקט רחוק מהם, ההבדל בין הערכתו במציאות ובטלוויזיה מיטשטש. כלומר, ככל שהנושא קרוב לאדם, כך המציאות הסובייקטיבית שלו תושפע פחות מהמציאות הסימבולית כפי שהיא מוצגת בתקשורת (Cohen, Adoni and Drori 1983: 203-225).

ייצוג נשים בפרסומות

כמות הזמן שאנו צופות בפרסומות בטלוויזיה מצביעה על השפעתה הרבה של סוגה זו (Ingham 1995). כיוון שילידים וילידות סף קשב נמוך יחסית, נוסות הפרסומות לתפוס את תשומת ליבם יותר מאשר תכניות ארוכות. מכאן שלפרסומות השפעה חזקה יותר על ילדים (Beasley 1997). סוגה זו מציגה נשים כאובייקטים

מיניים, "בובות על חוט", רזות, בעלות יופי חיצוני מושלם ושטחי, או כעקרות בית שעיקר עיסוקן מתקשר למשפחה ולבית. בפעמים בהן מופיעות נשים בעמדות כוח, הדבר מוצג כתופעה חריגה המתווכת דרך אידיאולוגיה פטריארכלית. הפרסומות משרות לנשים ציפיות סותרות – להיות סקסיות ובתוליות, מנוסות ותמימות, מפתות וצנועות – והן חשות אשמה ובושה אם הן נכשלות בעמידה בהן. פרסומות יוצרות אפוא 'אקלים דעות' שבו השילוב בין מכירה מינית ופירוק הגוף לחלקיו ובין דימויי גוף בלתי אפשריים נתפס כמתקבל על הזעת. על פי "ספירלת השתיקה" השפעתו החזקה של אקלים זה (ואופן הצגת הנשים בפרסומות), מתקשרת באופן ישיר ומשמעותי לתחושת ה"ישראלון" או ה"הצלחה" שחשות נשים אל מול דימוי הגוף שלהן (Beasley 1997, נואלה נוימן 1995: 122-131).

ניתוח יצירות מחול מפרספקטיבה מגדרית

חלק יישומי זה נשען על שלוש יצירות מחול המתרחשות במרחב, כמקרי בוחן לניתוח ופיתוח מודל חשיבה המתבסס על סרגל פרשני מגדרי. כאמור, ניתוח היצירות אינו נדרש לאיכות היצירה, אלא לשיח החלופי שהוא מייצר. היצירות בהן אדון הן יצירתה הקונספטואלית של טרישה בראון (Brown), שהוצגה על קיר בניין בחלל פתוח, ושתי עבודות תלויות מקום (site specific) של שובנה גיאסינג (Jeyasingh) – האחת הוצגה בכנסייה והשנייה בחצר של מבנה. שלוש היצירות יבחנו באמצעות הקשרים סוציולוגיים, אלמנטים תנועתיים, קומפוזיציה ועוד.

בשל הקושי לבחון תנועה במרחב באמצעות טקסט מדעי, אני כורכת את התיאוריות הסוציולוגיות הדנות במעמד האישה וייצוגה עם ניסויני המקצועי והאישי כאישה'יוצרת וכרקדנית. ניתוח היצירות באמצעות תיאוריות פמיניסטיות – בהן אני מאמינה ולאורן אני פועלת – אמנם מאפשר מבט רחב וכולל, אך עשוי גם לעורר התנגדות ולהיתפס כמאלץ. הפרשנות – החתרנית או הקונצנזואלית – שאני מעניקה ליצירות, שואבת לניטימציה מגישת האובייקטיביות שנזנחה, ובהתאם לרוח הקריאה החדשה שמציע רולאן בארת (Barthes 1967) במאמרו "מות המחבר" (בארת ופוקו 2005). לפיכך, אני מתייחסת לניתוח זה כאל הרהור פרשני אלטרנטיבי, שאינו אסור בסורגי הדיוק.

Man Walking Down the Side of a Building, מאת טרישה בראון

בעבודה הקונספטואלית *Man Walking Down the Side of a Building* יצרה טרישה בראון מתח חזותי בין אנכיותם של משטחים דו־ממדיים (קיר מבנה עליו פוסע אדם בזווית של 90 מעלות, ובין גוף יחיד וקטן החוצה קיר מאסיבי. בדומה ליחסיה עם הציור, יצרה בראון בעבודת־ציוד זו בבואה מינימליסטית המנתצת את מרכיבי המופע המסורתי:⁶ הצעד – כתבנית כוריאוגרפית – פוסע "מחוץ לאקסיומטיות המקובלת של מתן המשמעות והייצוג" (לפקי 2013: 120), כמו ה"התכחשות למשטח כנבולי" בפעולותיה של בראון (לפקי 2013: 121). כאנסיתוזה לסטריאוטיפיצייה מובחנת בין המינים, המאפיינת חלקים במחול המסורתי דוגמת הבלט הקלאסי, ובאמצעי התקשורת, נוצל המרחב לריקון הכוריאוגרפיה מייצוג מגדרי קלאסי, פאתוס, קישוטיות או מאמץ יתר. באופן זה, מבטאת הפסיעה נגד כוח הכבידה חוסר צורה וקהל שמוזמן להסתדר בלי נרטיב.

אציע עתה שלוש נקודות מבט שיתרונן בפלורליזם פרשני, על אף שהן עומדות בסתירה זו לזו. הראשונה רואה את ההולך כמסיכי־נבול החוצה את המרחב ומשליט יחסי כוח וציותנות באופן שמנציח בורגנות גברית לבנה, המעניקה לעצמה בכורה על פני קטגוריות חברתיות אחרות. הבחירה במבצע־גבר ולא במבצעת־אישה⁷ מתריסה בכוח־המשיכה שמוחרג עבור גבר, אך לא עבור אשה – הנתונה לשליטתו, כחלק מתפיסתה כבלתי נפרדת מכוחות הטבע שבבעלותו (והר 1991).

השנייה מרחיקה עד *חדר משלך* של וירגיניה וולף (Woolf), ומנגידה מטאפורית בין פוטנציאל אצור של יוצרת־אישה, המבקשת לפרוץ בעוצמה את קירות חדרה ויהדף הריק שמונח במרכזם (וולף 2010), ובין יוצרת שמנסחת את חוויית ההמון באמצעות 'קול יחיד' (קולה של בראון) על נבי קירות מוסדיים, באופן שזוכה לתהילה פומבית.

השלישית רואה בצמצום, בחוסר הצורה ובדה־טריטוריאליזציה של האופקיות (לפקי 2013: 121) מאפיין של תרבות הגינינית, נטולת דקורציה סטריאוטיפית מופרות (לוס 2004: 200-209).⁸ מאפיין שמנקה את החלל ממגדריות ודיכוי, ומהדהד את היצעדי של בראון כטקסט ניטרלי המציע דווקא פרספקטיבה א־מגדרית.

Counterpoint מאת שובנה גיאסינג

היצירה *Counterpoint* הוצגה בחצר בית סאמרסט (Somerset House), הממוקם בלב לונדון.⁹ חמישים וחמש המורקות הפוזרות בחצר הקדמית שימשו חלל עבודה ליצירה. בראיון תיארה גיאסינג את יצירתה כניגוד למבנה ש־יכופה עצמו על המרחב" ומשקף מסחריות, פורמליות, סימטריות, גבריות וקולוניאליזם. הביט, שנבנה בין השנים 1776-1796, שימש בעבר ארגונים ומשרדי ממשלה שונים. התחקות אחר חומרי הנלם של המבנה מלמדת שמקורם במגזרים סמוכים, שנהרסו במסגרת המאבק בין הפרוטסטנטיות והקתוליות באנגליה.¹⁰ לאור מוצאה ההודי של גיאסינג, קשה להתעלם מעברה של הודו כקולוגיה בריטית שזכתה בעצמאות לאחר מאבק אלים ומתמשך. בהקשר זה, בחירתה של גיאסינג לגור וליצור בלונדון ודאי מודעת ולא מקרית. הצגת היצירה במבנה בעל הקשרים היסטוריים ותרבותיים חושפת, טרם התרחשותה, זירה לא תמימה שהייתה במשך שנים רבות מרחב קולוניאליסטי־ממוגדר. "הכניסה חושפת מרחב גדול ולבן, שאינו משקף אינטימיות... רציתי לשחק עם כל האלמנטים הללו כניגוד למחול... לרנעים הריקוד אינטימי ואישי, ולרנעים עוקב אחרי הקווים הגיאומטריים שמציע המרחב... זו הסיבה שקראתי לריקוד קונטרפונקט..." היא מסבירה. ואכן, תמה מרכזית ביצירה מנכיחה את המתח בין הנייח והקבוע, לתנועתי ולדינאמי.

בניגוד לייצוג הפאסיבי הנטוע באידיאולוגיה של בלאנשין, שמונע מנשים לפעול באופן שמתאים להן, מתפקדות המורקות לא רק כמסכי מים שנופלים על משטחי אבן, אלא כמקור נביעה המסמן שליטה מינית. יציאת המים מפתחי המורקות מתאפשרת רק כשהרקדניות חפצות בכך, ונחסמת באמצעות רגליהן כשהן אינן. הליכתן הזקופה והיציבה לצד המורקות יוצרת סימטריה בין האלמנט הפאלי לגוף האישה. החלוקה לזוגות והישענות הרקדניות אחת על השנייה מנוגדות למניפולציית משקל הרקדנית כנתמכת – אקט המנתץ את ארכיטיפי הפיה דה דה' של בלאנשין, שהציג את הבלרינה כאובייקט לצפייה וכנתמכת פאסיבית בבן זוגה.

חשיפת רגלי הרקדניות, הלבושות בגדים נוחים וקצרים, מתכתבת עם איזדורה דאנקן (Duncan), שהחליפה שמלות נוקשות ונעלי פויינט בטוניקות בד רפויות ורגליים יחפות. חשיפת הרגליים ביצירה זו אינה נובעת מתוך להט "לדגמן תנוחות" (מרטין, מצוטט אצל לפקי 2013: 18) או הצגתן מעמדה מחפצנת, אלא במטרה להציגן בהתאם לפונקציה לשמה נועדו: נשיאת משקל הגוף ללא תיווך גברי. נווני האדום־כתום־ירוד בתלבושת הרקדניות מערערים אף הם את ההגמוניה הפאלית ותפיסות יסוד בנושאי מין ומיניות, על ידי אנלוגיה בין ווסת האישה כהפרשה נוולית סדירה, ובין צבע התלבושות, המתמוגז במי המורקות הניתזים ומרטיבים את גוף הרקדניות על רקע החלל הלבן. בדומה לאמנות הבוזתי (שפרבר 2011), שהשתמשה בחומרים דחויים מבחינת הטאבו החברתי כגון שיער, הפרשות גוף, דם, וסת ועוד, במטרה לעורר חוסר נוחות ולטלטל את הצופה, קשה שלא להשוות בין יצירה זו ובין התקשורת המסחרית, שחדשות לבקרים מציגה נשים "מטפטפות" שיש "לספוג" אותן בטמפונים, תחבושות עם כנפיים, לייזר לבית השחי, או סתם מייבש כביסה.

TooMortal מאת שובנה גיאסינג

היצירה *TooMortal* (2012) הוצגה בכנסייה אנגליקנית בוונציה.¹¹ בדומה ליצירות אחרות של גיאסינג, גם יצירה זו מורכבת מאלמנטים תנועתיים ממורח וממערב, מהאתני ומהעכשווי, מהבלט ומהבהרטנטיים (Bharatanatyam).¹² ייצוג הגוף, או אולי המדיום שבו מוצג הגוף, הוא אלמנט מרכזי ביצירה: "אני רואה בספסלי הכנסייה את הקבוע, הסדיר, את הנוקשות... וגוף הרקדניות הוא ניגוד לכך" מספרת גיאסינג. בניגוד למרחב ההטרוטופי המקיף את הסובייקט, פוגע בכוחו של הפרט, שולל את כוחו ולעתים גם את זהותו (פוקו 2011), עבודה זו מאפשרת לזהות הנשית שנשללה על ידי הפטריארכיה הממוסדת, ובראשה הכנסייה, לעצב מחדש חוויה רליגיוזית אותנטית, בהתאם לרוחה. ריאקציה אמנותית ששומטת

אחיהה בלעדית רבת־שנים של גברים בעבודת האל, ומאפשרת סוף־סוף את היווצרותה של אוטונומיה דתית־נשית והזהדות עם מודל האישה שלא דרך מנסרה גברית, שבסיסה בלהט דתי נוצרי ושמרני. הכרותה של גיאסינג עם עין־המצלמה והשלקותיה על "הבניית מציאות" והמרת דעות נרטיבית (נוימן 1995: 122-131), משתקפת בנטרול הגוף הפרטי, כמו זה המוסדי, ממניפולציות בימיו המשעתקות דפוסי תלות והפעלה חיצונית (6-18 Mulvey 1975). פעולה החושפת ומעללימה את הרקדניות הנעות לפרקים, מעל, מתחת ולצד מושבי התפילה, באופן שמדגיש נמישות, שליטה גופנית וביטוי לעצמאותן.

כאמור, צפייה ממושכת במסכים מעידה על יכולתם של אמצעי התקשורת לתפוס את תשומת הלב של ילדים.ות כמו של גם בוגרים.ות ולעצב את תפיסתם.ן המגדרית. באופן זה, מתקבל "מיתוס היופי" כאמת אוניברסלית ואובייקטיבית, שמשמרת חוסר שוויון ואת מעמדן הנחות של נשים בחברה (1991 Wolf). כך בייצוג נשים בפרסומות כאובייקטים מיניים: "בובות על חוט", רזות, בעלות יופי מושלם חיצוני ושטחי, או בייצוגן כעקרות בית שעיקר עיסוקן מתקשר למשפחה ולבית (Beasley 1997; Ingham 1995), וכך בייצוג שיוצר סימטריה בין נשיות לצרכנות ורכישת מוצרי יופי ודיאטה, "תחזוק" חלקי גוף ופעילות גופנית מופרות (למיש 2000: 21-43). "כולם הוצים להיות צעירים ויפים..." אומרת גיאסינג. "עולם הפרסום מציג את גוף האישה כסחורה למכור משהו... הריקוד בא לתבוע את גוף האישה מחדש... הגוף לא נועד רק כדי למכור דברים, אלא גם כדי להעביר רעיונות ומסרים רציניים"¹³.

נראה כי השילוב בין מכירה מינית ופירוק הגוף לחלקיו ובין דימויי גוף בלתי אפשריים, נתפס כאקלים נורמטיבי (1997 Beasley; נוימן 1995). כך באסתטיציה שמפעיל בלאנשין בבלט הרומנטי (Daly 1987), וכך במסקנותיה של מאלווי שבחנה את מושג ה־Male Gaze בקולנוע. אם המרחב שניתן לאישה הוא אכן 'מרחב של אובייקטי' (Mulvey 1975), והכל תלוי במבט הגברי ובהימנעות מצרכי האישה, אין זה פלא שלצופה־גבר אין יכולת להזהדות עם האשה ועם השקפותיה, ומובן מדוע לאשה עצמה לא נותר עם מי להזהדות.

לפקי טען כי חשיבה מחודשת של הסובייקט במונחי הגוף היא בדיוק משימתה של הכוריאוגרפיה, וציטט את דברי התיאורטיקנית הפמיניסטית אליזבת גרוס (Grosz): "מאז ניטשה [...] הגוף הוא אתר נביעתו של רצון [או של כמה רצונות] לעוצמה, מוקד אנרגטי עוצמתי של כל תפוקה תרבותית, מושג שיכול לדעתו להיות שימושי יותר לחשיבה מחודשת של הסובייקט במונחי הגוף" (1994:147 Grosz). גיאסינג שמתארת את הריקוד כמי שבא "לתבוע בחזרה את גוף האישה מחדש..."¹⁴, מפרקת בעבודותיה אידיאולוגיות פטריארכליות וייצוגי גוף כאתר ל"מיתוס היופי", לא רק כאקט גופני המבקש לעצמו עוצמה אלא כחובה מוסרית וכהכרח. ובמילותיה:

*We run projects that empower women, inspire girls, encourage young people to engage in intelligent physical activity... We see connections where others see only differences and we seek to... Avoiding cliché and stereotype, we produce work that directly resonates with all our day-to-day experiences of many cultures living side-by-side in contemporary cities*¹⁴

סיכום ומסקנות

בניסיון למפות ייצוגי נשים ביצירות מחול, הצעתי פרשנויות שהמכנה המשותף להן הוא חיפצון האישה והכפפתה לאיידאלים אסתטיים שהוגדרו על־ידי ולמען גברים. את היצירות *Too Mortal*¹ *Counterpoint* של שובנה גיאסינג מצאתי כמתנגדות לפטריארכיה הנעוצה בעבר היסטורי־קולוניאליסטי, דרך הדתי שמרני, ועד לקפיטליזם הצרכני של ימינו. ביצירה *Man Walking Down the Side of a Building* של טרישה בראון מצאתי סתירות המתקיימות זו לצד זו: הגמוניה מוסדית־גברית לצד א־מגדריות ואקטיביזם פמיניסטי.

האמנות, השפה ותקשורת ההמונים נסקרו ונבחנו כמי שבאמצעותן מתרחש תהליך בלתי פוסק של הבניית זהות האשה. התקשורת, מתברר, לא מספיק איתנה ופלורליסטית כפי שהיא מציגה את עצמה, ופעמים רבות מציגה "שויוון מדומיין" וייצוג נשים ריק מתוכן או חסר. מקלוהן טען ש"הדבר האחד שאין הדג מודע לו הוא המים, דווקא אותו המדיום המעצב את סביבתו ומאפשר את קיומו" (Macluhan מצוטט

אצל קארי (1989 : 87). לעובדה שהתקשורת אימצה השקפה מסורתית על החברה, ויצרה יחסרי בקרב נשים לעומת דומיננטיות הגברים, יש השלכות רבות ומשמעותיות (Beasley 1975; Malvey 1975; יורעאלי 1999 : 167-215). אם התקשורת היא תהליך סמלי שבו המציאות מופקת ומשתמרת, והמרחב הציבורי מושפע מהאקלים הרווח באמצעי התקשורת, המקיף אותנו באופן אינטנסיבי (Havermas 1996: 98-92), יכולים הסטריאוטיפים המנדריים המוטים להפוך כה מושרשים ומוכרים עד שלא נבחין בהם עוד, בדיוק כמו שהגד אינו מבחין במים. עם זאת, למרות מרכזיות התקשורת, דרדור הסטנדרטים התרבותיים אינו נחלתה בלבד. לפיכך, אין להמעט בערכם של סוכני חיברות אנושיים, כגון: הורים, א.נשי חינוך ועוד, המסוגלים למתן מניפולציות שליליות ולהוות יחסננים אנושיים לתכנים המועברים דרכה.

בפרמטרים רבים בתקשורת ובבלט הקלאסי, האישה והגבר פועלים על פי ייצוג סטריאוטיפי, שכאמור, נתפס באופן שגוי כמקובל ונורמטיבי (Beasley 1997; נוימן 1995). הייצוג המנדרי הנטוע באידיאולוגיה של בלנשין מארגן את תפקידי הנשים בבלט הרומנטי באופן שמציג את האישה כמושא לצפייה, מונע ממנה לפעול באופן שמתאים לה, ומצמצם את תפקידיה לריתוק הגבר. כך בהפעלה חיצונית של גוף האישה על ידי הגבר, כך בארגון מגדרי־מסורתי לפיו נתמכת האישה בידי הגבר ומוצגת כנתונה לשליטתו, וכך בהדגשת רגליה שהוארכו באופן מלאכותי באמצעות נעליי הפוינט. מצב שבאופן משונה במסגרת חוקי הבלט הקלאסי לא קרה עם גברים, שהרי, לגברים אין מניעה פיזיולוגית לנעול נעלי פוינט. לא מפתיע אם כן שנשים הן אלו שהמציאו באופן כמעט בלעדי את המחול היחופשי המודרני (מרי ויגמן, רות סנט דניס, מרתה גרהאם, איזורה דאנקו), והתנתקו מתכתיבי הבלט הקלאסי ומאידיאל השלמות והיופי, שאומנם משתנה מתקופה לתקופה, אך משום מה, רק נשים מצופות לעמוד בו.

כיוון שמחול כפוף לסטראוטיפים לא פחות מכל תחום אחר, יש לו חלק בהבניית מציאות מגדרית סטריאוטיפית, כשדווקא החלקים הסמויים מנציחים זאת ביתר שאת. תנועה אמנם מתפוגגת וחולפת, אך הייצוג אינו חולף כי אם משמר תכונות מגדריות, משתרש באישיותם של בניו.ות שני המינים, הופך לקונצנזוס ומקבע תפיסות מגדריות מוטות. כאמנות המאוכלסת בצורה ניכרת על ידי נשים (אך לא בהכרח נשלטת על ידן), מנציח המחול אחדים מהייצוגים החזקים ביותר של נשיות בתרבות, והמחול המערבי מעניק לניתוח והפרשנות הפמיניסטית את החומר בעל הפוטנציאל העשיר ביותר (Daly 1991). אמנות אמנם לא אמורה לעסוק באפליה מתקנת, אלא באמנות עצמה, אך העלאת מודעות וחינוך לפמיניזם בכל תחומי החיים – בהם גם המחול – מסייעים לראות את הרקדנית והיוצרת לא רק ככלי במערכת של צורות המייצגות קונפליקטים מגדריים המאופיינים על פי מין, אלא כדמות אינדיבידואלית המבקשת לחקור את התנועה מחוץ לימרחבים הקונבנציונליים", בניסיון להניע להכרה ולהבעה עצמית.

אין ספק שקידום שוויון מגדרי בקרב בני ובנות נוער הוא בעל ערך רב, אך מרוויח מרכזי מניתוח ופרשנות פמיניסטית הוא הריקוד עצמו. ריקוד שאינו מסתכם בתנועות גרידא, כי אם בעל הקשרים תרבותיים, חברתיים, ופוליטיים נרחבים יותר; ריקוד שלא רק מרחיב את ההקשרים במחול כשדה בעל רלוונטיות חברתית, פוליטית ותרבותית, אלא גם מציע חלופות לסולמות הכוח הקיימים בחברה (Franko 2006: 3-18; Briginshaw 2009; Daly 1991: 2-5).

מה אנחנו עושות עם זה?

שאלות רבות עולות, אך אנו זקוקות לתשובות אותן אפשר לבחון ממרחק המולת הלשון המכלילה ומבוכת הגוף המודר (וולף 2010: 35). כיוון שהשפה קודמת לנו, ובמובן מסוים לא אנחנו משתמשות בה, אלא היא זו המשתמשת בנו, לא ניתן לפעול שלא באמצעותה (ויטנגשטיין 1995). תובנה זו מאירה בורקור עיוותי שפה שנוצרו משחר האנושות ועד ימינו. עיוותים לשוניים שמשפיעים על כל תחום אפשרי בחיינו: ממחול עד קולנוע, מחינוך עד פוליטיקה, מאמנות עד כלכלה, מספרות עד אופנה.

אם פוליטיקה פטריארכלית יוצרת מבנים ממיניים, מתיינים, מנרמלים, ממשמעים וכוחניים, ואם שפה ותקשורת הן היסודות והפינומים שעליהם עומדת חברה ותרבות, חשוב שנזדון בפירותיהן הרעילים, ונבקר אותן על שעבוד סמוי לפוליטיקה

פטריארכלית שמגדילה ומנציחה את כוחם של אלה שהם בעלי הכוח ממילא. בחינת כל סיטואציה מתוך הנחה שבנינו ובינה לא מפריד דבר תהיה שגויה, כיוון שמה שמפריד בינינו הוא גם מה שמתווך בינינו, והמתווך הזה גורף את כל הקופה ומכתיב את כללי המשחק. העלאת מודעות שנשענת על חשיבה, שבסיסה בשפה, יכולה לייצר פלטפורמה להפצת יחוראות שימושי תכליתיות שיזכירו לכולנו שסטריאוטיפים הם דבר מזיק ומנוחך; שפנייה שוויונית לנשים וגברים באמצעות לוכסנים או נקודות (גם אם הם מסורבלים ומעיקים), עדיפה על פני קצרנות נוחה אך מדירה; שאפשר למתן אנטנוזיום לפמיניזם בעזרת מונחים חלופיים (למשל 'שווינוים'); שהגדלת שיעור נשים מובילות בתחומי האמנות והבמה חייבת להיות חלק משוויון בשוק העבודה; שההמלצה להתלונן או לספר על כל איום מגדרי (בסטודיו בבית או בשכונה) לכל מי שבסביבה, תעזור לנו, לכל אלו שמתנדנדות, וגם לדור הבא.

אם סקסיום ושוביניזם הם תכונות נרכשות, ואם הביצועים שלנו נפגעים בנוכחות איום סטריאוטיפי, גם אם ייקח לנו שנים לשכוח את כל מה שלימדו אותנו להתנצל עליו, עדיין יש סיכוי להחליף את שדה הקרב בין המינים במרחב של יופי, הגות, שוויון והקשבה. לפיכך, מהלך חינוכי שינכס פרדיגמות פטריארכליות מושרשות, יסגן את האישי והמקרי מהרשמים המכלילים, ויוקק תמצית של אמת סובלנית ושוויונית, ויכל לייצר שותפות גורל מכילה ומיטיבה לשני המינים. אם נקדם מהלך זה, נטמיע בקרב בני ובנות נוער ביטחון עצמי לצד ערך אמנותי, אולי גם נצליח באמצעותו ובאמצעות המחול לעודד את כולנו לא רק ״ללמוד פמיניזם״, אלא ״לחשוב פמיניזם״.

הערות

¹ המאמר מבוסס על העבודה: ״הטפסים (סטריאוטיפים) מגדריים במחול – ייצוג נשים בתקשורת ובמחול במרחב״, שכתבתי במסגרת סיום לימודי לתואר מוסמכת במחול באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, בהנחייתה המאירה של ד״ר שרי אלרון. העבודה נכתבה בשנת 2015, וכיום מהווה פלטפורמה להרצאות שאני מעבירה בנושא מחול ומגדר.

² ספרו של ברגר מבוסס על התכנית Ways of Seeing, ששודרה ב־1972 ב־BBC. להרחבה ולצפיה: https://www.youtube.com/watch?v=LnfB-pUm3el.

³ מבוסס על יפה דה דה' מהקטע השלישי מתוך יצירתו של בלנשין *The Four Temperaments* (1946).

⁴ בחלק השלישי של *The Four Temperaments* (1946), אותו ניתחה אן דאלי.

⁵ מבוסס על מאמרו המהפכני של מרשל מקלוהן מ־1967, שדן במעבר החברתי והתרבותי של החברה המערבית ל"חברה אלקטרונית" (מקלוהן 1995).

⁶ שחזור מ־2008 ב: Walker Art Center: http://youtu.be/MpGsEOR9db0.

⁷ אני מתייחסת כאן לביצוע הגברי המקרי, אך היצירה זכתה לשחזורים רבים, בהם גם נשים ביצעו את ההליכה. בין היתר, שוחזרה העבודה על ידי Elizabeth Streb.

⁸ לוס (2004) תבע צמצום דקורטיבי מקסימלי וכינן תרבות הניינית חדשה, חומרית ומנטלית. הוא ראה בקישוט סימפטום לחולשה מוסרית וקבע שהאבולוציה של התרבות תלויה בצמצום הקישוט בחפצים שימושיים, ממסרק ועד בניין.

⁹ Counterpoint, Shobana Jeyasingh at Somerset House https://youtu.be/TSZUVgw2j3E.

¹⁰ לצפייה בראוין: https://youtu.be/-FZsqYl920E.

¹¹ כיוון שאין בנמצא וידיאו באורך מלא של היצירה TooMortal, מתבסס הניתוח על הצלבת ראיונות, ספרות וקטעי וידיאו ערוכים מהיצירה, כפי שהוצגה בוונציה 2012. https://youtu.be/69EOSVAB-TU, Dance Biennale interview with Judith Mackrell – Shobana Jeyasingh Dance.

¹² טכניקת ריקוד הודי קלאסי.

¹³ Dance Biennale 2012 – Shobana Jeyasingh (interview) – YouTube https://www.shobanajeyasingh.co.uk.

¹⁴ מתוך רציונל הלהקה.

ביבליוגרפיה

בארת, ר. ופוקו, מ. 2005. *מות המחבר / מהו מחבר*. תרגום: דרור משעני. תל אביב־יפו: רסלינג.

ביינס, ס. 2010. "טרישה בראון: ריחוף וכוח משיכה". בתוך *טרפסיכורה בסניקרס: מחול פוסט מודרני*. תל אביב: אסיה: 152–172.

ברוק, פ. 1991. *החלל הריק*. תרגום: איתן בלום ויוסף אל דרור. תל אביב: אור־עם. ניטליו, ט. 1995. "אידיאולוגיה של זמן צפיית שיא: התהליך ההגמוני בבידור המשודר בטלוויזיה", בתוך ד. כספי (עורך), *תקשורת המונים – מקראה*. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה: 144-164.

דה בובואר, ס. 2008. *המין השני – כרך ראשון העובדות והמיתוסים*. תרגום: שרון פרמינגר. תל אביב: בבל.

וולף, ו. 2010. *חדר משלך*. תרגום: יעל רנן. תל אביב: ידיעות ספרים.

ויטנגשטיין, ל. 1995. *חקירות פילוסופיות*. תרגום: עדנה אולמן־מרגלית. בעריכת יעקוב גולומב, ירושלים: מאגנס.

יורעאלי, ד. 1999. "המיגדור בעולם העבודה", בתוך יורעאלי, ד. ואחרות. *מין, מגדר פוליטיקה*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, קו אדום: 167-215.

כספי, ד. 1993. *תקשורת המונים*, כרך א', תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה: 12-15.

לוס, א. 2004. "קישוט ופשעי", בתוך *דיבור לריק*, למרות הכל: מבחר מאמרים. תרגום: אריה אוריאל. תל אביב: בבל: 200-209.

לורפלד, פ.פ. ומרטון, ר.ק. 1995. "תקשורת המונים, טעם ופופולארי ופעולה חברתית מאורגנת", בתוך ד. כספי (עורך), *תקשורת המונים – מקראה* תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה: 76-92.

למיש, ד. 2000. "שיח ה־ספייס גירלס" (Spice Girls): חקר מקרה בהתפתחות זהות מגדרית", פתויח 4 : 21-43.

לפקי, א. 2013. *מצוי מחול: אמנות המופע והפוליטיקה של התנועה*. תרגום: ניב סבריאנו: רמת השרון: אסיה.

מקלוהן, מ. 1995. "המדיום הוא המסר", בתוך דן כספי (עורך), *תקשורת המונים – מקראה*, האוניברסיטה הפתוחה: 26-35.

נואלה־נוימן, א. 1995. "ספירלת השתיקה: תיאוריה של דעת קהל", בתוך ד. כספי (עורך), *תקשורת המונים – מקראה* תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה: -122-131.

פוסטמן, נ. 1986. *אבדן הילדות*. תרגום: יהודית כפרי. תל אביב: ספריית פועלים: 11-12, 63-72.

פוקו, מ. 2011. *המילים והדברים: ארכיאולוגיה של מדעי האדם*. תרגום: אבנר להב. תל אביב: רסלינג.

קארי, נ. 2003. "גישה לתקשורת כתרבות", בתוך ליבס, ת. וטלמון, מ. (מקראה, כרך א) *תקשורת כתרבות*, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה: 79-96.

קארי, נ. 1995. "הרולד אדמס איניס ומרשל מקלוהן", בתוך ד. כספי (עורך), *תקשורת המונים – מקראה* תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה: 36-42.

Berger, j. 1973. *Ways of Seeing*. New York: Viking Press.

Butler, J. 1999. *Gender Trouble: Feminist and Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Briginshaw, V. A. 2009. *Dance, Space and Subjectivity*. Great Britain, CPI Antony Rowe, Chippenham and Eastbourne.

Cohen, A.A, Adoni, H. & Drori, G. 1983. "Adolescent's perception of social conflicts in television news and social reality." In *Human Communication Research* 10. 203-225.

Daly, A. 1987. "The Balanchine woman: of hummingbirds and channel swimmers." In *The Drama Review* 31/1. 8-21.

Daly, A. 1991. "Dance and feminist analysis." In *Dance Research Journal* 23. 2-5.

Franko, M. 2006. "Dance and the political: states of exception." In *Dance Research Journal* 38/1&2. 3-18.

Habermas, j. 1996. "The public sphere." In *Media studies: A reader*, edited by P. Marris & S. Thonham, Edinburgh University Press. 92-98.

Meenakshi G. D. & Kellner D. M. 2006. *Media and Cultural Studies: Keywords*. Malden: Blackwell. 342-352.

Mulvey, l. 1975. "Visual pleasure and narrative cinema." In *Screen* 16/3. 6-18.

מקורות מקוונים

Beasley, E. 1997. "Children, tv and the gender roles" http://webshare.northseattle.edu/fam180/topics/gender/tvgenderroles.htm.

Brown, T. "Walking on the Walls of the Whitney Museum" http://www.vogue.com/874070/trisha-brown-walking-on-the-walls-of-the-whitney-museum.m.

Ingham, H. 1995. "The portrayal of woman on television" https://reniermedia.wordpress.com/2012/05/11/the-portrayal-of-women-on-television/

וייסבלאי, א. "הנגה על ילדים ובני־נוער מפני צפייה בשידורי טלוויזיה שאינם מתאימים לבני גילם", מרכז המחקר והמידע של כנסת ישראל, ירושלים, 2009. https://www.knesset.gov.il/mmm/data/pdf/m02218.pdf.

זהר, ר. "האישה על פי סימון דה בובואר", נגה: כתב עת פמיניסטי, 1991, גיליון 21 http://lib.cet.ac.il/pages/item.asp?item=3122.

טכניקת ריקוד הודי קלאסי בהרטנטיים – Wikipedia – Bharatanatyam

רנה מגריט, בנית הדימויים (artinablink.co.il).

שנהב, י. "מחיה נזענות", 2012

http://www.acri.org.il/education/2012/03/18/what-is-racism/

שפרבר, ד. "הבזות: נידה, טומאה וטוהרה באמנות יהודית־פמיניסטית", 2011

https://journal.bezalel.ac.il/he/protocol/article/3315

קטעי וידאו וראיונות

An Allegory with Venus and Cupid (1545) Bronzino, An Allegory with Venus and Cupid – Smarthistory.

Bacchus, Ceres and Cupid (1552-1615) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AACHEN,_Hans_von_-_Bacchus,_Ceres_and_Cupid_-_WGA.jpg (Retrieved, 6.4.2021).

Elizabeth Streb discusses Trisha Brown's "Man Walking Down the Side of a Building" http://youtu.be/9kxWm31jh3Q (Retrieved, 13.12.2010).

John Berger's TV documentary: Ways of Seeing. https://www.youtube.com/watch?v=LnfB-pUm3el&feature=player_detailpage (Retrieved, 14.3.2008).

Shobana Jeyasingh – Interview about *"Counterpoint"* at Somerset House https://youtu.be/-FZsqYl920E (Retrieved, 29.6.2010).

"Counterpoint" at Somerset House Shobana Jeyasingh – https://youtu.be/TSZUVgw2j3E (Retrieved, 29.8.2010).

Shobana Jeyasingh – Interview about *"Toomortal"* https://vimeo.com/33735638 http://www.shobanajeyasingh.co.uk/category/footnotes/interviews/.

Shobana Jeyasingh talks about *"Toomortal"* Interview 1: https://youtu.be/69EOSVAB-TU (19.6.2012) Interview 2: https://youtu.be/SpUm6UN3vbY (3.4.2013).

Trisha Brown's *"Man Walking Down the Side of a Building."* preforming at Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota at 5.7.2008 http://youtu.be/MpGsEOR9db0 (Retrieved, 9.6.2009).

סינל ארמוזה היא יוצרת, כוריאוגרפית, רקדנית ומייסדת קבוצת מחול סינל ארמוזה. עבודותיה בוחנות ייצוגים מגדריים וכוללות שיתופי פעולה עם תחומי אמנות מגוונים. היא בוגרת תואר ראשון במחול ותואר שני בכוריאוגרפיה וקומפוזיציה, האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. בוגרת תואר שני במדעי המדינה ולימודי עיתונאות ותקשורת, אוניברסיטת בר אילן. למדה אמנות כללית. חברה בעמותת בר קיימא לתרבות אמנות מוסיקה ושלום. פועלת לקידום שוויון מגדרי.