



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

סמאח שחאדה

עאידה נסראללה | אמנות, בזות, פמיניזם: המגעיל, הדוחה והבזוי בעבודותיה של חנאן אבו חוסיין

תקציר

מאמר זה עוסק באמנות חנאן אבו חוסיין ומביא מבחר מיצירותיה המבטאות ביקורת על מעמד האישה בחברה בכלל, ובחברה הערבית בפרט. אבקש להראות שלמרות שיש אמניות פלסטיניות נוספות שעוסקות בנושא זה, ואף הן עושות שימוש באלמנטים של גועל ביצירות האמנות שלהן, הרי שאבו חוסיין מתייחדת בשימוש שהיא עושה ברעיון הגועל והבזות בהקשר הפמיניסטי-הביקורתי. שיער ראש ושיער גוף משמשים לאבו חוסיין ליצירת "אסתטיקת גועל", אך גם אלמנטים א-אורגניים, כמו סכינים, גרזנים, מחטים וסכיני גילוח הם מרכיבים רווחים ביצירתה האמנותית ואלו משמשים לה כמטאפורה לגועל ופחד, חאת משום יכולתם לעוות, לפצוע ולחדור את הגוף הנשי. אלו מעוררים בזות לא בגלל סיבות מהותניות, אלא בגלל ההבנייה החברתית של המגדר הנשי המכונן אותו כפתוח לפריצה ופגיעה. לבסוף, אטען שלמרות המרכיבים הקשים המקופלים ביצירתה של אבו חוסיין, יצירותיה נושאות גם מסרים של תקווה ואפשרות לריפוי, דרך המודעות הפמיניסטית המצויה בהן ובאמצעות היכולת שלהן להציג מסר אפקטיבי לשינוי חברתי.

עאידה נסראללה: מרצה בכירה במכון האקדמי הערבי לחינוך, מכללת בית ברל. פרסמה מאמרים בכתבי עת שפטים וכן ספרי עיון אקדמיים, לצד מחזות ורומנים שתורגמו לשפות שונות. תחומי המחקר שלה הם נשים יוצרות, מגדר, אמנות פלסטית, תאטרון, ספרות ושירה, וחקר החברה, השפה והתרבות הערבית.

מילות מפתח: אמנות פמיניסטית, חנאן אבו חוסיין, אמניות פלסטיניות, בזות, אמנות בישראל, מיניות נשית, זהות ומגדר.

במקום הקדמה: תולדות האמנות הפלסטינית ומעמד האישה. חנאן אבו חוסיין ויוצרות נוספות בנות דורה

האמנית חנאן אבו חוסיין (حنان أبو حسين) שנולדה בשנת 1972 באום אל פחם, עוסקת רבות בדמות האישה ומעמדה. מאמר זה יתמקד בסוגיית הגועל והבזות בכדי לאפשר דיון מעמיק ביחס אל האישה בתרבות. כדי לדון ביצירתה של אבו חוסיין יש להקדים ולציין בקצרה תחנות בתולדות האמנות הפלסטינית המתרחשות לדמות האישה. במסגרת זו בחרתי גם להזכיר מספר אמניות נוספות בנות דורה של אבו חוסיין, שעוסקות אף הן בנושא של מאמר זה. הדיון הקצר באמניות כמו ראידה סעאדה, מנאל מורקוס ואניסה אשקר – כולן עושות שימושים מעניינים במוטיבים של גועל ובזות – ישמשו תשתית רעיונית ויציעו הקשר ליצירה המורכבת והמרוכדת של אבו חוסיין. עד לשני העשורים האחרונים של המאה הקודמת, המאה העשרים, עסקה האמנות הפלסטינית בתימות ששיקפו את הבעיות הפוליטיות של העם, ביניהן נושאים כמו "אלנקבה", חיי הגלות, המקום והמרחב הפלסטיני, חיי האיכרות ועבודת האדמה (בן צבי, 2014). במסגרת זו האמנות הפלסטינית עשתה שימוש חוזר בדמותה של האישה כדמות אלגורית. מגמה בולטת זו מבטאת ערכים ותחומי עניין המשקפים את הקאנון הגברי ואת התרבות הפטריארכלית הפלסטינית.

בסוף שנות התשעים של המאה החלו אמניות פלסטיניות החיות בישראל – בהן יוצרות כמו ראידה סעאדה (אום אל פחם, 1977), אניסה אשקר (עכו, 1979), מנאל מורקוס (כפר יאסיף, 1969), מנאר זועבי (נצרת, 1964), ג'מאנה עבוד (שפרעם, 1971) ואמאן אבו חמיד (עכו, 1976) – לעורר נושאים חדשים ביצירות אמנות פלסטינית. תחת ידיהן החלו להיווצר עבודות אשר תרמו למגוון נושאים שנעדרו מהייצוגים שרווחו באמנות הפלסטינית, ובעיקר כאלו הקשורות לגוף הנשי. לא פחות מעמיתותיהן היהודיות בישראל, הן פרצו בסוף עשור זה חזית חדשה והחלו ביצירה עשירה שנעשית בטכניקות רבות ומגוונות. אמניות אלו יצרו בסוגי מדיה כמו מיצב, ווידאו ומיצג, והציפו שאלות על גוף ומגדר. במסגרת זו הן עסקו בנושאים כמו פגיעותו של הגוף הנשי וסוגיות של טהרת הגוף הנשי. מבין הנושאים הללו שעולים באמנות הפלסטינית העכשווית, ניתן לזהות שרבות נפנות לחקור את נושא הבזות, וזאת באמצעות שימוש בחומרים ונושאים המעוררים דחייה וגועל אצל קהל הצופים.

אין ספק שאמניות אלה הושפעו מאמניות האמריקאיות של שנות השבעים והשמונים של המאה העשרים שהשתייכו לזרם של אמנות פמיניסטית רדיקלית (דקל, 2013), אך השפעה מיוחדת היתה עליהן מהאמנית הפלסטינית מונה חאטום, שהייתה חלוצה באופן השימוש שלה בגופה – הן כנושא והן כאתר אמנותי. במסגרת זו ניתן לזהות את ההשפעה של עבודות מיצג כמו Entrails Carpet (1997); Under Siege (1982); Negotiating Table (1983) Corpse של גוף ובזות שבים ועולים גם בעבודות הוידאו של חאטום, למשל ביצירה

Étranger (1994). יצירותיה של חאטום, אשר ריצפו את הדרך לדור האמניות הפלסטיניות הצעירות בישראל, דחפו קדימה את היכולת ואת הלגיטימיות של בדיקה ועיסוק בנושא הגוף הנשי באמצעות אמנות, אשר לו מרכיבים דוחים ובזויים. אני טוענת שיצירות מסוג זה מעמידות את הצופה במצבים קשים ולעיתים אף אבסורדיים, אך הן גם מסייעות בחשיפה של ידע על הגוף העצמי. דרך עיסוק אמנותי זה האמניות הפלסטיניות מעבדות את החוויות והידע שלהן מחדש – הן אודות עצמן והן אודות החברה שבתוכה הן חיות. במילותיו של חוקר האמנות והתרבות כמאל בלאטה: "העבודות האלה מעבירות תחושת התנגדות, זרות, מחאה, והזדהות" (Boullata, 2001: 22).

שלוש אמניות פלסטיניות עכשוויות בישראל ושימוש באלמנט הגועל – סקירה

קצרה

האמנית ראידה סעאדה, במיצג הקרוי "كرشة" ("Stomach, קיבה) משנת 1998, בנתה מערך של צינורות מים הדומים לצורת הצינורות המוצבים במקומות הטהרה ברחבת מסגדים ובסביבה בנויה זו הציגה את האירוע האמנותי. במהלך המיצג הופיעה האמנית בפני הקהל כשהיא לבושה שמלה עשויה מקיבה של פרה, אשר הפיצה ריח דוחה ומגעיל והעלה ערכים של ליכלוך, זוהמה ורקבון. אחד הדברים הבולטים שהתרחשו במהלך המיצג הוא שקהל הצופים בגלריה ביקש ממנה להוריד את השמלה משום שהתקשה לשאת את הגועל. העבודה נעשתה כמחאה נגד רצח נשים והיא ביקשה להדגיש שטוהר, או היעדרו, איננו מופיע על פני השטח של גוף האישה אלא הינו עניין של שיקול דעת וערכים והוא נובע מסיבות עומק פנימיות. המטאפורה של המיצג היתה איפא שהלכלוך המגעיל שהוצג על גופה של האמנית מסמל למעשה את הליכלוך ששוכן במקום אחר, חיצוני, לגוף האישה – הלכלוך הוא מנת חלקו של אותם האנשים הרוצחים נשים בתירוץ של חילול הכבוד וטהרת הגוף (Nasrallah, 2011). בעבודה נוספת של סעאדה, הקרויה "أمل حياتي" ("Hope of my Life, תקוות חיי) משנת 2008¹, היא יצרה מיצג ובו עמדה בפני הקהל ולגופה רק חזייה ומכנסים קצרים. לאורך המיצג היא עטפה את עורה החשוף בחתיכות בשר נא של פרה ורקדה לצלילי המוסיקה של אום כלתום. תוך כדי הריקוד החלו חתיכות הבשר נושרות ונופלות על רצפת הגלריה, תוך כדי שהאמנית המשיכה לרקוד ולדרוך על החתיכות. בחלקו האחרון של המיצג ביצעה האמנית פעולות ניקיון, כשהיא רוחצת את עצמה משאריות הבשר. באמצעות מיצג זה ביקשה סעאדה להתנער מהרעיון הרווח בתרבות ובחברה הפטריארכלית

¹ המיצג התקיים בגלריה של מרכז התרבות גימאק בהולנד. בהמשך הוצגה העבודה שוב, בביאנלה העשירית בליטא.

הפלטטינית בהקשר לגוף האישה, הרואה בו אתר של תאוה ותשוקה, או לחילופין גוף שיש לאוכלו, להיזון ממנו ולעכלו כליל (Ba zaki 2000, با زكي).²

האמנית מנאל מורקוס ידועה בפסלי גוף נשיים, שאותם היא משבשת ומפרקת. מורקוס מדגישה ביצירותיה את הנושא של הגוף הנשי המפורק, המוחפץ והאנוס, כהשתקפות לניסיון האישי שלה עם חווייה של התעללות מינית. בעבודה הקרויה "مذبح" (Altar, מזבח) משנת 2000, האמנית בנתה מלוחות עץ אתר דומה למזבח של כנסייה. על גבי השולחן המיועד לטקס המיסה הנוצרית – הוא טקס הגשת הלחם והיין למתפללים – הציבה אובייקטים בצורה של ואגינות, ואילו במקום הוילון המסורתי של המזבח יצרה האמנית מעין וילון חלופי, מעוטר בצורות של שדיים עשויות מקרמיקה ושרוטות בסכיני גילוח. היצירה מציגה פירוק ואלימות בצורה המעוררת דחייה וגועל. מורקוס מציגה את האזור של השדיים כאזור שרוט, מדוכא ומנוכר מגופה של האישה בעבודה נוספת, הקרויה "الهوية الممنوعة" (The Forbidden Identity, הזהות האסורה) משנת 2004. עבודה זו מורכבת מכמה פסלים עשויים קרמיקה שנוצקו על פי תבנית חלקי גופה של האמנית עצמה. החלקים השונים נקשרו בחוטים, בצורה המדגישה את חלקי השונים המפורקים לגורמיהם, תחת היותם גוף אחד שלם ומאוחד. מורקוס סבלה במשך שנים רבות מתחושות קשות של ניכור לגבי גופה ובמיוחד מאיזור החזה שלה, שהיה המקום שהתבצעה בו ההתעללות המינית שחוותה. בגוף יצירות אחר של האמנית, עסקה מורקוס גם ביצירת גופות נשיות חסרות צורה מוגדרת, באופן הניתן לקישור למושג שבו השתמשה מבקרת האמנות הנודעת רחלין קראוס, במאמרה *inform without conclusion*, משנת 1996, המתייחס ליצירות שאין להם צורה מזוהה.³ כמו ביצירותיה של ראידה סעאדה, גם כאן ניתן לקשר את הגוף הנשי לסכנה ולאובייקט שסובל מהפעלת אלימות מינית או מהיותו מעין דבר מאכל שיש לעכלו (Fredrickson & Roberts, 1997: 175).

בעבודה של אניסה אשקר הקרויה "ببرور 24000" (Barbur 24000, ברבור 24000) משנת 2004 מאזכרת האמנית את טקס הטהרה השאוב מהדת האסלאמית, הקרוי וודוא (Islamic ' wu'au, ablution), שהינו טקס טהרה שהמוסלמים – גברים ונשים כאחד – חייבים בו לפני התפילה. במהלך המיצג ביצעה האמנית פעולות של רחצת הפנים והידיים עם נחל לבן, חלב שאותו שפכה לקערה, ובאמצעותו היא כמו ביקשה להתנקות (Dekel, 2015). ואולם, פעולת ניקיון זאת איננה מכוונת לניקוי מטומאת הגוף שלה אלא ניקוי ששואף לנקות את הסטראוטיפים החברתיים

² בא זאקי חוסיין טוען שהמילה "Imraa'h", שפירושה אישה, לקוחה במקור משם הפועל מראה, mara'a שפירושו "אכל" ולכן ברמת השפה הוא קושר בין הבשר של האישה ובין דברי מאכל: הגוף של האישה הוא כבשר חייתי שניתן לאכול אותו, בדיוק כמו שביחסי מין נגלה פן של תאוה חייתית (Ba Hussain 2000: 143).

³ ניתן לקשר את הדבר ליצירות שנעשו על ידי אמניות בינלאומיות שונות כמו קיקי סמית', סו וויליאמס, ננסי ספרו ולואיז בור'ואה.

והפוליטיים שדבקו בבני ובנות העם הפלסטיני (Nassrallah, 2011). עם זאת, ביצירה זו הרגשת הבזות מכוונת בצורה ברורה יותר לגוף האישה מאשר לזו של גוף הגבר, משום שהיא טבועה בצורה עמוקה יותר במסורת שמקורה באמונות שבטיות עתיקות שעברו לתחום הדת והפרקטיקות האמוניות שסביבו (سحيري، 2008، Sahiri 2008) ומשום הרמז לחלב הלבן, הוא החלב הנשי, האימהי.

האמניות שהחכרו פה בקצרה ביקשו לשחרר את המודל האידילי השמרני של האישה מהערכים הפטריארכליים שאליהם הוא קשור. ערכים כמו פסיביות, אנונימיות, ניקיון ואידיאליות מיוחסים לגוף הנשי בחברה הפלסטינית ובחברה הפטריארכלית באופן כללי, אך בעבודות שהחכרו כאן, וברבות אחרות, הוצג הגוף הנשי מנקודת מבטו של הסובייקט הנשי תוך התחברות להיבטים הקשים והדוחים שקשורים בו. האמניות הללו מבקשות לערער על סוגי טאבו חברתיים שונים המחללים את הגוף של נשים והן ולכן בחרו ביצירת מגע עם "המגעיל" וה"בזוי". אמניות פלסטיניות אלו השכילו ליצור עבודות אמנות מעוררות מחשבה שאותן ניתן לכלול תחת המושג "disgust aesthetic". מכאן יתמקד המאמר באמנית חנאן אבו חוסיין, שמרבית עבודותיה מזהות עם אלמנט הבזות ומבטאות את אסתטיקת הגועל והסלידה המיוחסות לגוף הנשי.

אמנות בעלת רכיבים של גועל ובזות – רקע תיאורטי

המונח "גועל" במובנו המקובל והשגור מתייחס לדבר מה שנחווה דרך חוש הראייה, הטעם או הריח, וקשור לאובייקטים שהם בלתי שגרתיים ולא מקובלים במראם, מרקמם, צבעם, צורתם או ריחם. חוקר האבולוציה צ'ארלס דארווין מביא דוגמאות של ההבדל בהתייחסות של חברות ועמים שונים לסוגיית ה"גועל". כך למשל, ישנם בני אדם הנגעלים מרכות הבשר, בעת שאחרים דווקא יראו בו ערך מעורר ומגרה (Darwin, 1965: 256-257). במילים אחרות, עמדתו של דארווין מצביעה על כך שגועל הינו רגש שמובנה חברתית ותרבותית.

לעומתו של דארווין, התיאורטיקן אורל קולני לא מייחס את אלמנט הגועל להבנייה תרבותית אלא מתבסס על השיטה הפנומנולוגית בכדי לבחון את חוויית הגועל האנושית. הוא מבדיל בין גועל לבין רגשות סלידה אחרים, כגון פחד, דחייה חלזול. הניתוח שלו מניח שהפעולה של גועל היא למעשה תגובה פחית בלתי רצונית, שנטועה בנו כחלק מהטבע האנושי הבסיסי. קולני טוען כי סלידה לעולם אינה קשורה לחומר אנאורגני או לא-ביולוגי. עם זאת הוא מסייג ומוסיף שתחושת גועל עשויה להתעורר גם בהקשר לעניינים מוסריים ויש קירבה ברורה בין גועל מוסרי לבין גועל המתעורר על ידי חומר אורגני (Kolnai, 2004: 74). לדעתו הגועל הוא תחושה מאוד מורכבת ומסובכת ואי אפשר בפשטות לסווג אותו כמכניזם שמספק הגנה מהירה מהסכנה שנובעת מבליעת רעלן, למשל. לדידו "זוהי תחושת הבזות, שהיא תחושה קוגניטיבית חזקה אשר מספקת ידע על העולם החיצוני ושאינה מושגת בקלות באמצעים אחרים. תחושה עמוקה זו

חושפת דבר מה בהקשר למורכבות המסובכת הקיימת באזורים מוצללים של עולמנו הנפשי הפנימי" (Kalonj, 2004: 1).

האנתרופולוגית מרי דגלאס מביאה טענה דומה לזו של קולני. בספרה "טוהר וסכנה" (1966, 2000) היא מתייחסת ל"מגעיל" ומשווה אותו למושג "לכלוך". בכך היא מסכימה עם קולני וטוענת שהמושג לא ניתן לסיווג ברור וחד משמעי וכי זהו מושג "שבמהותו הינו משובש" (Douglas, 2000: 45). דאגלס מצטרפת לאסכולה שטוענת שזהו רגש שהינו תלוי תרבות ומודה שלכלוך, לדוגמא, יכול לעורר תחושה של סלידה אצל אנשים מסוימים ואצל אחרים הוא לא יעורר אותה תחושה, והם עשויים להשאר אדישים כלפיו. בנוסף לרעיון של הגועל, מתייחסת דאגלס גם לאלמנט ה"בזוי". הבזוי לפי דגלאס הוא תחושה שנגרמת מחומר ממשי ואורגני אשר מהווה חלק מהגוף כמו למשל הפרשות הגוף – רוק, דם, חלב, שתן, צואה, זרע, מוגלה, דם (במיוחד דם הווסת), זיעה, ליחה וקיא – וגם נגעים ופצעים פתוחים ודפורמציות של הגוף. גם אצלה הגועל מיוחס לאובייקטים ולמצבים (הקשורים בהכרח לגוף) אבל בנוסף להיותם מעוררי גועל היא כוללת במקבץ זה גם אובייקטים שמשדרים אגרסיביות, שנתפסת כטבועה בהם: לטענתה הם מעוררים גועל בגלל הסכנה הפוטנציאלית שטמונה בהם וביכולתם להעביר את איכויותיהם המזהמות לכל מה שבא איתם במגע (Douglas, 2000). דאגלס מצטרפת אם כן לתיאורטיקנים המדגישים את הצורך ברגש הגועל כתחושה חשובה המסייעת לגוף להתרחק ממקורות שגורמים מחלות (Rozin, Lowery, Imada, & Haidt, 1999).

את רעיון הבזות (abject) פיתחה הפסיכואנליטית וחוקרת הסמיולוגיה הצרפתית ג'וליה קריסטבה. בספרה כוחות האימה (1980) והיא נשענת על רעיונותיו של הסופר והוגה הדעות הצרפתי ז'ורז' בטאיי שהתייחס למושג "חסר צורה" (inform) באומרו: "חוסר הצורה לא מכבד את סדר הדברים, בו לכל דבר יש מקום וצורה משלו בעולם. בגלל שאין לו מקום ייחודי ומוגדר משלו, הוא מסתנן למקומות לא-לו ונחשב נמוך ובזוי" (Bataille 1985: 217). קריסטבה ממשיכה קו מחשבתי זה ומתייחסת לבזות במושג abject, שמשמעותו מתייחסת בעיקר להפרשות הגוף. קריסטבה מסבירה שהגוף חייב להפריד עצמו מהפסולת וההפרשות שלו עצמו. כשאלו יוצאים מתוך הגוף הם הופכים להיות ה"אחר" המוחלט והדוחה. הפרשות הגוף, מסבירה קריסטבה, הם שמשתייכים את ההבדל בין הסובייקט/העצמי, ובין האובייקט/האחר. הסובייקט חייב לנתק את השיירים מעצמו ולהפריד עצמו מהם על מנת שיוכל לעצב לעצמו דימוי של גוף נקי ומוגדר, גוף שיהיה בעל גבולות ברורים, חדים וחד משמעיים, משום שעל דבר זה נשענת זהות רציפה ואחדותית של העצמי.

על פי טענתה של קריסטבה התהליך של ההתקה מהשיירים הוא בעצם תהליך של התפתחות העצמי ושל מודעות תהליכית של הפרדת האני מהאחר, שמיוצג בדברים הבזויים היוצאים מתוך הגוף: "משהו מגעיל ובזוי הוא תחושה חזקה שהיא סמיוטית וסימבולית, ויותר מכך היא תחושה

של התקוממות האדם נגד איום חיצוני, שממנו האדם שומר מרחק, ואולי מה שמאיים עלינו בא מהפנים (Kristeva 1988, 135). קריסטבה מתארת את חוויית הקיום האנושי כחווייה דיאלקטית רצופת מתחים פנימיים, תוך התעכבות מיוחדת על היחס לבזוי. ההתמודדות עם מתח זה הופכת את הבזוי לצומת של פוביה, אובססיה ופרוורסיה.

חוקרי תרבות נוספים הוסיפו לתשתית מחשבתית זו, ביניהם קרולין קורסמיייר (Korsmeyer, 1999), וינפריד מנניגהאוס (Menninghaus, 2003) ואליזבת גרוס (Grosz, 1994). מבקרי אמנות כמו האל פוסטר (Foster) ורחלינד קראוס (Krauss) התייחסו אף הם למושג למונח זה אך בצורה ממוקדת הקשורה ליצירת אמנות. מבקרים אלו הכניסו את המונח Abject Art למילון המונחים השגור בביקורת אמנות ולשיח האנליטי אקדמי של הדיסציפלינה. בנוסף למושג הכללי והרחב, חוקרים שונים עשו הבחנות ושימושים מגוונים ברעיון, תוך התאמתו לשדה האמנות. כל למשל, רחלינד קראוס השתמשה רבות במושג "חסר הצורה" (inform) שאותו הציגה כרעיון המקביל לרעיון הבזות (Krauss, 1996: 91). פוסטר במאמרו "Obscene, Abject, Traumatic" מתייחס לעבודותיה של סינדי שרמן ולהרגשת התיעוב והבזות שכרוכה בהן. במסגרת הדיון שמקיים מבקר זה ביצירתה של שרמן, הוא בוחר להעלות מספר שאלות כמו למשל באילו אופנים הבזוי מופיע באמנות החזותית באופן כללי, והאם הכללת מרכיבים של בזות באמנות משמעם פעולה כנגד התרבות, או שלעולם מרכיבי הבזות הם עניין אינסטרומנטלי (Foster 1996: 114). כדי להשיב על השאלה של האל פוסטר אני פונה לעבודותיה של אבו חוסיין ומוצאת בהן מענה מעניין ומורכב לסוגייה זו.

חנאן אבו חוסיין – אמנית של בזות נשית

חנאן אבו חסיין גדלה בבית מסורתי עם אב דקדקן, שמרני וביקורתי ששימש כמורה בית ספר. היא הבת היחידה בין ארבע אחים במשפחתה. בתקופת ילדותה לא התקבלה בקרב משפחתה בקלות משום אופייה הדעתני והשונות שלה. בשנות ילדותה סבלה מאלימות גופנית ומילולית, בעיקר ספגה מכות מאחיה, והוריה לא הגנו עליה מפני האחים. הרגשה זו של בדידות וחשיפה לפגיעה חזרת מצד בני משפחתה מוצאת את ביטויה במיצב הקרוי "عائلة" (Family, משפחה) שאותו עשתה בשנת 1998, כשהציגה שישה גזעי עץ מקובצים יחדיו, ולידם גזע נוסף, שהוצב במרחק מה מהאחרים. גזעי העץ, המייצגים את אחיה, לעומת הגזע הבודד המייצג אותה, מסמלים את הבידוד שהאמנית חשה משום מגדרה הנשי בקרב האחים. יש לציין שהאמנית מספרת שהאם באותם שנים מוקדמות של ילדותה לא הייתה מודעת למצוקתה של הילדה, אך לאחר שהבינה זאת הפכה להיות התומכת היחידה בבתה והרבתה לצאת להגנתה. כיום היא אף לוקחת חלק ומשתתפת בחלק מיצירות האמנות שעושה בתה האמנית. ואולם, למרבה הצער המצוקות והאלימות כלפיה לא נותרו רק במסגרת המשפחה הגרעינית. קרובי משפחה נוספים התייחסו אלי בצורה פוגענית, קראו לה לעיתים קרובות בכינויים משפילים כמו "דבית" ו"שמנה",

וגרמו לה להרגיש דחוויה ולא אהובה. משום כל הסיבות האלה התקשתה אבו חוסיין לחוש בנוח בגופה ועד היום היא מתקשה לחוש התפייסות והשלמה עימו. סוגי האלימות השונים שהופנו כלפיה באופן תדיר גרמו לאבו חוסיין להרגיש כאובייקט וטישטשו את היכולת שלה לחשוב ולפעול בעולם כסובייקט בעל משמעות ועניין. את התחושות הקשות הללו ביטאה האמנית בעבודת הווידיאו "ארץ קטנה עם שני שפמים גדולים" משנת 2005, כשאמרה:

"אני בחרתי להיות נעדרת. לפעמים, אפילו כשאת קיימת, את נעדרת. לפעמים אני רואה את עצמי קצת כמו כסא, אבל בכל זאת, לכסא יש ערך ומשמעות חשובה, אנשים משתמשים בו, יושבים עליו. אבל אני, אף אחד לא מתחשב בי. למרות שאני קיימת אני נעדרת. ההיעדרות שלי היא היעדרות רגשית, היעדרות שמובילה אותי ליצור ולהמשיך ליצור אמנות".

התחושות הקשות שעולות מציטוט זה מעוררות הזדהות ואמפתיה כלפי הדוברת, שחווה השפלות ארוכות טווח מצד בני משפחה. קשייה התגברו כשהיא גילתה לבני המשפחה, ובמיוחד לאחיה, על כוונתה להפוך לאמנית ונאלצה לשלם על כך מחירים כבדים. למרות כל החסמים הללו התעקשה אבו חוסיין לממש את חלומה ולהיות לאמנית יוצרת, והיחידה שתמכה בדרכה המקצועית היא כאמור אמה. אבו חוסיין הינה האמנית הפלסטינית הראשונה שחיה בישראל ואשר העלתה על נס באופן עיקבי ואפקטיבי את נושא המיניות הנשית בחברה הערבית והתעקשה לאורך כל יצירתה להתמקד בחשיפת הדיכוי החברתי של האישה על רקע מגדר ומיניותה. לאור הביוגרפיה המורכבת של האמנית, יש אפשרות לקרוא את יצירותיה כאוטוביוגרפיות.

אבו חוסיין הינה אמנית משכילה אשר קוראת ספרות במגוון תחומים, ובמיוחד היא בקיאה בכתביו של הוגות ואקטיביסטיות פמיניסטיות ערביות ומערביות. היא מכירה באופן אינטימי ועמוק את הכתבים של פמיניסטיות ערביות, שהיטיבו להסביר את התרבות הפטריארכלית ההגמונית שהעניקה מקום מרכזי לגוף של נשים – תומתו או בזותו – בכדי להסביר את שונותן, ובעיקר את נחיתותן, של נשים בחברות פטריארכליות. בין ההוגות הללו הושפעה אבו חוסיין במיוחד מנוואל אל-סעדאוי (نوال السعداوي). אל סעדאוי סירבה לקבל את נחיתות האישה בחברה הערבית והדגישה את כוח האישה, בעיקר בכתיבה וביצירה, והכריזה שהכוח שייך למי שיכולה לבטא את עצמה. עמדתה זו של אל-סעדאוי נחשבת למקור השראה לאינספור אמניות וסופרות בעולם הערבי. הוגות פמיניסטיות משפיעות נוספות בעולם הערבי שמהם הושפעה אבו חוסיין הן הסופרת פאטמה אל-מרניסי (فاطمة مرنيسي) שחשפה גם ברומנים שלה וגם במחקריה האקדמיים את הפנים המסולפים של הגבר המזרחי; הסופרת הכווייתית לילה אל-עותמאני (ليلي العثماني) שנחשבה לסופרת אמיצה שהעלתה את נושא המיניות הנשית באופן פרובוקטיבי; והסופרת הטוניסאית אחלאם מוסתגאנמי (أحلام مستغانمي). מקרב ההוגות הפמיניסטיות המערביות אבו חוסיין מעידה שהושפעה בעיקר מסימון דה בובואר ובאופן מיוחד מספרה המכונה

"המין השני", לצד הגות של פילוסופיות כמו לוס איריגראי, הלן סיקסו וג'ודית באטלר. לצד ספרות פמיניסטית כללית אבו חוסיין מעמיקה בספרות מחקרית של היסטוריוניות לאמנות אשר מתמחות בקריאה פמיניסטית של אמנות, כמו למשל לינדה נוקלין. בתוך התחום הרחב של ההיסטוריה של האמנות, בחרה אבו חוסיין ללמד לעומק את אמנות הנשים הפמיניסטית של שנות השבעים ושנות השמונים של המאה העשרים והיא מכירה היטב יצירות של אמניות בולטות כמו ג'ודי שיקאגו וחנה ווילקה האמריקאיות, שהרבו לכרוך את יצירתן בעקרונות של בזות נשית. אני מבקשת לקשור כעת את היצירות של חנאן אבו חוסיין לעיקרון הבזות. על אף שהרעיון המקורי של בזות נקשר על פי רוב לעיסוק ישיר בהפרשות הגוף (או למצער הוא נדון ביחס לאמנות גוף פמיניסטית כמו מיצגים של אמניות חיות), אני מבקשת לבצע קריאה מרחיבה לעקרונות הבזות בעת דיוננו ביצירות האמנות אמנית זו, שיוצרת אובייקטים ומיצבים: האגרסיביות המופעלת על הגוף הנשי בעבודותיה של אבו חוסיין מעוררת סלידה וגועל אל מול האימה והאלימות המופעלים כנגד הגוף הנשי, ובזה נמצא הקשר והכוח לקריאה הפמיניסטית בעיקרון הבזות.

עבודות הואגינה, 2002-2011

כאמור, אבו חוסיין היא האמנית הפלסטינית הראשונה בישראל שעסקה בנושא המיניות הנשית בצורה פתוחה וישירה. היא עשתה זאת באופן חלוצי ואמיץ וכתוצאה מכך ספגה ביקורת רבה מצד קהילתה.⁴

החל בשנת 2002 יצרה אבו חוסיין מספר גדול של אובייקטים המאזכרים את איבר המין הנשי. היא יצרה אותם במגוון של טכניקות, צורות וגדלים. כך למשל יצרה סדרה של עשרה תבליטים בטכניקה מעורבת, שהיו עשויים מקרמיקה, גרבי ניילון ושיער אמיתי (תמונה 1, 2). מקור השיער שבו השתמשה הוא גופה שלה, משיער ראשה ומשיער הערווה שלה. ביצירת הפריטים – גרביוני ניילון בצבע עור המתוחים על גבי מסגרות אחידות ותפורות במגוון צורות – לא שאפה האמנית ליצור זהות מורפולוגית לאיברי מין נשיים אמיתיים. אלו הם אינם אובייקטים קונקרטיים אלא אבסטרקטיים. האמנית מסרה שהיא קיבלה השראה מאובייקטים דומים שנוצרו בתולדות האמנות, כמו למשל רישומי הואגינות שיצרה האמנית האמריקאית טי קורין שיצרה בשנת 1975

⁴ חשוב להדגיש שדחייה של החברה, הקהילה והמשפחה מיצירות אמנות שעוסקות במיניות נשית איננה שמורה רק לחברות ערביות, שנתפסות מסורתיות, אלא נפוצות מאוד גם בחברות מערביות, שנתפסות לכאורה כליברליות (Semmel & Kingsley 1980, p.1). זאת ועוד, לעיתים בתרבות המערב זוהי לא רק הסביבה שמסרבת לקבל יצירות שעניינן המיניות הנשית, אלא ישנם אפילו מקרים בהם האמניות עצמן, למשל ג'ורג'יה אוקיף, מסרבות להיות מזוהות עם נושאי מיניות נשית, כמו שאוקיף התמידה בסירובה לקבל את פירוש ציורי הפרחים שלה כמסמנים סקסואליים (MacColl, 1993).

את היצירה The Cunt Coloring Book, או אובייקט שמקורו ביצירה של האמנית לואיז בורד'ואה משנת 1949 שנקראת Flying Figure. העבודות הללו מעבירות לצופה תחושה של היעדרות משום שהאיבר כמו תפור פנימה אל תוך עצמו. לחילופין יש שיחשו אל מול האובייקטים הללו מסר של שלילה ודחייה של איבר המין הנשי בגלל הצפנתו המטאפורית. צופים אחרים יכולים אף לפרש את האובייקטים התפורים, המשובשים, כאיברים שעברו השחתה ואולי אף סירוס. השימוש של האמנית בשיער גוף אמיתי מוסיף אל תחושות קשות אלו ממד משמעותי נוסף, תחושה עמוקה של סלידה – כל זאת במיטב המסורת של אמנות הבזות.



תמונות מס' 1, 2. ללא כותרת, 2002. טכניקה מעורבת

"אני כמו מגש שמגישים לאורחים, חפץ שנמצא בתוך הבית. אנחנו זקוקים לבובה יפה, כאובייקט מיני, כמו וואזה, חפץ להשלים את הדקורציה, כמו כל פריט אחר של רהיט, כמו כיסא, מיטה..." (אבו חוסיין, 2005).

ציטוט זה של של אבו חוסיין מהדהד את דבריה של ההוגה הפמיניסטית המצרית נוואל אל-סעדאוי, שכתבה רבות על הנושא הזה ביומניה (Al-Ghudhami 1998). החוקרת מי ג'ובראן, פסיכואנליטית וחוקרת פמיניסטית לבנונית, התרחקה ממסירה סובייקטיבית של הנושא ובחרה לבדוק אותו מזווית אובייקטיבית-מדעית. במסגרת זו היא יצאה לברר מהן תחושותיהן של נשים ערביות לבנוניות בקשר למיניותן (Jubran, 2004). במחקר חשוב זה שאלה ג'ובראן מספר גדול של נשים נשואות, מגילאים שונים, כיצד הן מרגישות ביחס לגופן שלהן ובאופן מיוחד היא ביקשה לדעת מה הן חוות וחושבות בקשר למיניותן. תוצאות מחקרה העלו שמרבית הנשים לא דיווחו על תחושת זכות ובעלות על עונג מיני ולא חשו שהן בכלל זכאיות ליהנות מיחסי מין. במקרים הבודדים שבהן נשים שרואיינו מסרו שאכן נהנו מיחסי המין, הן דיווחו שהן הקפידו תמיד להצניע הנאתן ולא העזו להראות או להביע זאת במילים או מעשים כלשהם. בעבודת האמנות שלה, העידה האמנית אבו חוסיין שהיא הושפעה עמוקות מהכתבים של הפמיניסטיות האלה, ובאופן מיוחד מהכתבים של הפמיניסטית הכוויתית לילה אל-אות'מן, למשל מהרומן "שתיקת הפרפרים", שבעקבותיו יצרה את העבודה הזו, שהוצגה בגלריית "בית בנמל" שבתל אביב.

מיצב טהורה, 2002

"טהורה" (Purity, טהורה) הינה עבודת מיצב אשר נבנה בשנת 2002 בתוך מתחם המקלחות בגלריית האמנות של האקדמיה לאמנות בצלאל. בתוך המקלחת, שבו היה גם כיור לרחצת ידיים, הונחה פיסת סבון, ובתוך הכיור עיצבה האמנית שתי ידיים מפוסלות ופתוחות המרמזות לתנועה של פעולת רחצה. מעל לכיור ועל החרסינה שסביב הונחו גושי שיער רבים, שכיסו את כל המרחב של הקיר. ריצפת המקלחת כוסתה בחומר שעווה שעליה הוטבעו טביעות הרגליים של האמנית, ובתוך האסלה הונחו טמפונים מפוסלים משעווה שנצבעו בצבע אדום המסמן את דם הווסת החדשי הנשי. במיצב זה הגוף הנשי נעדר ותחתיו נוכחים רק שרידיו, מעין שאריות של הגוף – שיער ערווה וראש, דם הווסת, והפרשות גוף נוספות שנתפסות בתרבות כאלמנטים מעוררי גועל. התחושה המועברת לצופה היא כשל אישה שאך לפני רגע היתה בחדר המקלחת ועזבה, כשהדם עוד טרי. בניגוד לכותרת היצירה, אין שום סימן לטקס של ניקיון או טוהרה – המיצב כולו נראה כמו חדר רחצה מלוכלך.

היצירה של אבו חוסיין מדגישה את תחושת הסלידה הכרוכה בניסיון לנקות את הגוף הנשי. אך אבו חוסיין לא רק מבקשת לחשוף את הסלידה כלפי הגוף הנשים אשר מושרשת בחברה (בעיקר מצידם של גברים, שסולדים מגופן של נשים ולכן מבקשים להגביל ולהצניע אותו), אלא היא מבקשת גם להתעכב על הסלידה שנשים עצמן חשות כלפי גופן, ושאותה הפנימו כתוצאה מהמסרים החברתיים שהן ספגו. עמדות פמיניסטיות מלמדות שהעמדות הגבריות אודות הגוף

הנשי הן שהולידו את האובססיות של הטומאה הנשית ואת הניסיון למשטר ולהצניע את הגוף הטבעי של נשים. עבודה זו מזכירה מספר יצירות של האמנית האמריקנית של ג'ודי שיקגו (Chicago), למשל "דגל אדום", שבו תיארה רגלי אישה מפוסקות ויד השולפת טמפון ספוג דם מתוך הגוף, ואת היצירה "חדר האמבטיה של תקופת המחזור" משנת 1972, שהינו מיצב בחדר דמוי חדר אמבטיה ובו פחרו פחי אשפה שאליהם הושלכו רפידות דם משומשות ומוצרי היגיינה נשית מגוונים. אך בניגוד לעבודותיה של ג'ודי שיקגו ואמניות נוספות כמו סינדי שרמן (Sherman), שנעשו במהלך המחצית השנייה של המאה העשרים בארצות הברית, וניכר מהן שהאמניות חשו בנוח עם גופן המפריש ואך ביקשו לעורר נושאים אלו כעניין פמיניסטי שנעדר מהשיח השל הזרם המרכזי-המסורתי, הרי שהמיצב "טהורה" של אבו חוסיין אינו מציג נשים שנמצאות בשלום עם גופן הנשי ועם הווסת ועם שיער גופן. נדמה כי עבודתה של אבו חוסיין קשורה להכחשת הנשיות האופיינית לקהילה שלה, לתחושת הבושה והגועל שמנחילים לנשים כלפי גופן.

סוכר בנאת, 2003

בשנת 2003 יצרה אבו חוסיין עבודת ווידיאו הקרויה "سكر بنات" (Girl's Sugar, סוכר בנות). היצירה שאבה את השראתה מסרט לבנוני בעל אותו שם, שבו מתואר טקס שהיה נהוג בקרב כלות המכילות את גופן לליל הכלולות על ידי, בין השאר, הסרת שיער גופן. האמנית השתמשה בשתי מצלמות, וביצירה הסופית שולבו שני הסרטים יחדיו – קטע אחד מתעד את אקט הסרת השיער מהידיים של האישה וקטע שני מתעד את הסרת השיער מהרגליים. האישה המופיעה ביצירה היא האמנית עצמה ואמה של האמנית היא שהכינה את החומר הדביק, חומר מסורתי עשוי מסוכר ולימון, שיוצר מעין מרקם שעווני (חפוף خوف) (תמונה 3). ביצירה, האקט של הסרת השערות מהידיים והרגליים נעשה בצורה מיכנית, מהירה ומכאיבה, ופס הקול מלווה בצלילי משיכה ומריטה מונוטוניים. החזרה על אותה פעולה, שוב ושוב, מבקשת להעצים את המתח ומעבירה מסר של ניקוי מכאיב ואף אכזרי. בתנועת תקריב המצלמה מתמקדת על העור, ובמיוחד עור הרגליים, והמיקוד חושף עור מדמם, פצעים, ומיני כתמים שאינם נראים בעין עירומה ובמבט רחוק וכללי. ביצירה זו האמנית ממירה את התפיסה שהגוף הנשי הוא יפה, חלק ונקי, ומציגה אותו כגוף מדמם, פצוע ודוחה.



תמונה מס' 3. סוכר בנות, 2003. פרט מתוך ווידאו

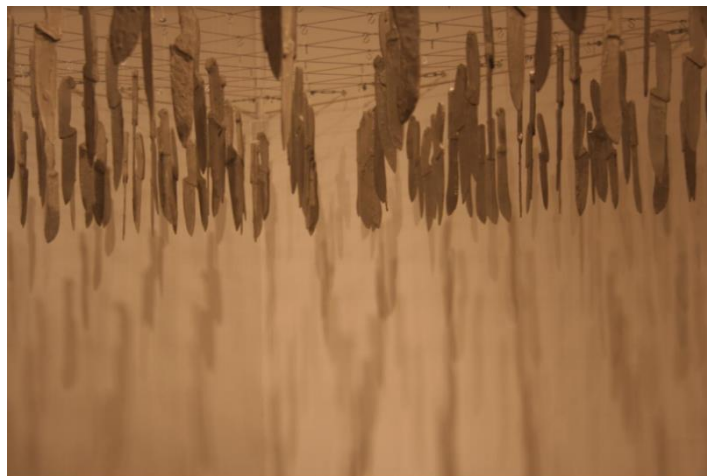
בבחירתה לצלם את עצמה בתהליך המריטה המכאיב, האמנית לומדת על גופה את משמעות הסבל שעובר מן החוץ פנימה, והוא מעובד ומוטמע בה כהבנה שכלית של הכאב. ובהקשר הזה אבו חוסיין אומרת: "כדי לייפות את עצמך צריכה לסבול, הסבל והעונג תמיד הולכים ביחד, כדי להיות יפה בעיניו של הגבר את צריכה להיות נקיה" (אבו חוסיין, ראיון עם המחברת). עמדה זו מתחברת לאחד הטיועונים המרכזיים בביקורת הפמיניסטית מראשית דרכה, לפיו "הגוף הנשי היה נתון להתייפות והתהדרות כדי למשוך גברים. נשים קיבלו את הגוף שלהן כמצרך והתייחסו אליו כאל חפץ שנועד להנאתו של הזולת" (Wollstonecraft, [1792] (1988: 55).

ביצירה סוכר בנות פונה אבו חוסיין לרעיון של "אסתטיקת הגועל" (Disgust Aesthetic) המאופיינת ביצירת מבנים, תכנים וסמלים אשר מכוונים או עשויים לחולל אצל הצופה רגשות של דחייה, גועל וסלידה. כפי שהראתה קרוליין קרוסמיייר, אסתטיקה זו עושה שימוש משולב בין פרקטיקות נמוכות לגבוהות, ובעזרתה מחלחלים אל תוך האמנות הגבוהה, הקאנונית, מראות, נושאים, טעמים, סגנונות ותכנים אשר הודרו ממנה (Krosmayer, 2004: 133). התעכבות על תהליך הורדת שיער הגוף של האישה הינו חשיפת "מאחורי הקלעים" של מודל היופי. האמנית חושפת את שלב תהליכי הבניית המודל, רגע שלא אמור להיראות בציבור אלא מוצנע ומוסתר. בניגוד לנטייה התרבותית המקובלת שמעוניינת לסלק מהעין הציבורית את מה שנחשב למגעיל, אבו חוסיין אינה מעוניינת להציג את היופי הנשי הקאנוני שסימלו הוא הגוף החלק ולהציג בפני הצופים רק את המוצר המוגמר. היא מתעכבת בכוונה על התהליך של סילוק שיער הגוף, אותו חומר ופעולה הנחשבים בחברות רבות למוקצים, מגעילים ובזויים. מכאן נוכל ללמוד שאבו חוסיין, באמצעות יצירה זו, מותחת ביקורת ישירה על "הגוף הצייתן" (Docile body), אותו גוף נשי שנכנע לתכתיבי החברה הפטריארכלית ומוכפף לדיכוי המגדרי שמוכתב לו (Bartky, 1990: 3-10).

מיצבים שדוקרים: סכיני גילוח, מחטים, סכינים וגרזנים

במסגרת השפה האמנותית הייחודית שפיתחה אבו חוסיין ישנם מוטיבים חוזרים של כלים חדים בעלי פוטנציאל לדקירה ופציעה של הגוף הנשי ולכן מעוררים אף הם פחד, סלידה וגועל. באופן מיוחד עשתה האמנית שימוש נרחב בסכיני גילוח. סכיני הגילוח מופיעים בעבודותיה כעיטורים בולטים ומסוכנים על גבי בלטות של ריצפה. סכיני גילוח שולבו בוילון גדול שמוצב בפתח כניסה לגלריה (הווילון היה עשוי כולו מסכיני גילוח), וסכיני גילוח שולבו גם בפירטי לבוש נשיים אינטימיים כמו חזיות. האמנית עושה שימוש בסכיני גילוח המשמשים גברים לגילוח זיפי זקנם (ולא בכאלה שמשווקים עבור נשים) ומבקשת להדגיש את היותם סמל לגבריות. אופן ההנחה והשילוב של הסכינים – צידם החותך והמסוכן כלפי הגוף – מעורר חשש ואי נוחות קיצונית: אי אפשר לדרוך על בלאטה כשהיא מכוסה בסכיני גילוח בעלי להבים חדים, הווילון שמכוסה בסכינים מסכן את המבקשים לעבור דרכו, והחזיות לא ניתנות ללבישה כי הן לבטח יחתכו בבשר החי של הלובשות אותן.

האלימות המסוכנת שמופנית כלפי הגוף עולה גם מעבודות נוספות של אבו חוסיין, ובהן זנחה את סכיני הגילוח ועברה להשתמש בסכינים וגרזנים. היצירה משנת 2014 (תמונה 4), הינה מיצב המורכב משלוש מאות סכינים. הסכינים – שנתלו כולם מהתקרה וחודם כלפי מטה – נעשו על פי שלושה דגמים של סכינים שבעבר גברים נהגו להתגלח בהם, לפני שסכיני הגילוח המודרניים- התעשייתיים הפכו נפוצים ורווחים. האמנית שיחזרה את הסכינים המסורתיות, בטכניקה של חיתוך לייזר, כשהיא בונה אותם משני חלקים: הלהב עשוי מפח ואילו הידית עשויה מקלקר תעשייתי. לבסוף, האמנית ציפתה כל אחד מהסכינים בחומר בטון, המקפל בתוכו קונוטציות מגדריות וכולם יחדיו נתלו משתשלים מהתיקרה בצורה מאיימת ומפחידה עבור קהל הצופים שחששו שמא אחד מהם יפול על ראשם: "על הסכינים העמדתי את כל התערוכה, ואנשים נכנסו אל תוך החלל. יש כאלה שחשו מאוימים ואחרים הרגישו שהם נחתכים מהסכינים התלויים מעל ראשיהם. ולי היו צלקות על הידיים אחרי גילוח השערות מהידיים. זו הייתה סימבוליקה של הצלקת שנשארת על הגוף נשי מהסכינים שהם סכיני גילוח לגברים". (סעדי בראיון עם אבו חוסיין, 2016)



תמונה מס' 4. שרף, 2014. מיצב, טכניקה מעורבת

בעבודה הקרויה "רגע של חופש" משנת 2015, אבו חוסיין הציגה מיצב המורכב מחמש מאות גרזנים מפוסלים, עשויים מחיתוך פלדה באמצעות ליזר, מצופים בבטון ובחומץ (תמונה 5).



תמונה מס' 5. Memantr Freedom, 2015. מיצב, טכניקה מעורבת

הבחירה האמנותית להשתמש בחומץ ולטבול בו את גרזני הבטון נעשתה בכדי לשוות לגרזנים מראה מעופש ומיושן. הטכניקה היא, מבחינת האמנית, חלק בלתי נפרד מהרצון להעביר את המסר העובר כחוט השני בכל יצירתה, מסר של תחושת כירסום מכלה ואיטי, משהו שהינו דוחה, מכורכם ומכוער.

אם תחושת הגועל והדחייה פונה לחושים – חוש הריח, והטעם והראייה – ומשם להכרה ולפעולה, יש לשאול מהי המשמעות של הסכינים והגרזנים שיצרה אבו חוסיין במסגרת השיח של האמנות כמגעילה ובתוך ההגיון של "אסתטיקת הגועל" וכיצד היא משפיעה על תפיסות

והתנהגויות חברתיות. הוגי דעות שעסקו באמנות הבזות, הדגישו את חוש הטעם והריח, לעומת חוש הראייה, שנחשב לעליון מבין החושים ומזוהה עם צלילות התבונה ונתפס כיסודי לפעולת ההכרה. לפי התיאוריות שהוצגו לעיל, נתפס כאילו הפרשות גוף ומה שמיוחס לסוגי מאכל, לכלוך וטינופת הם המקור לדחייה (Menninghaus, 2003: 38). ואולם, אני מבקשת לטעון שהסכינים והגרזנים, כאובייקטים, אינם מעוררים את רגש הגועל הקלאסי אלא את רגש הסלידה, הדחייה והפחד. הסלידה טמונה בעיקרה במטאפורה הסמויה שעומדת מאחורי העבודה המרהיבה הגדולה, אך גם מצורת התלייה של הסכינים והגרזנים המשתלשלים מן התקרה, אשר מעוררת פחד וחרדה ומאיימת על שלמות הגוף של העומדים תחתיהם, ובעיקר מרמזים לפגיעה הפוטנציאלית בגוף של נשים. בנוסף, חוש הראייה – באופן מיוחד – משמש כמדד לידע ותפיסה קוגניטיבית, ובמיצגים של אבו חוסיין הסכינים והגרזנים משמשים בתפקיד אינסטרומנטלי להכלת המשמעות של האלימות הפיזית המכוונת נגד נשים. במילים אחרות, הדחייה היא במובן של אמת מידה מוסרית: הסכינים והגרזנים אמנם אינם מפיצים ריח ולא קשורים להפרשות של גוף, אבל אופן הצבתם על ידי האמנית, שהיא שונה מהצורה המקובלת שבה אדם רגיל לראות סכין, נבדלת ומתייחדת מההקשר הרגיל שבו סכינים מצויים. ההקשר שבו מוצגים הסכינים והגרזנים שולחים את המבקרים לידע אודות רצח של נשים על רקע מגדרן (מה שנהוג במקומות מסוימים לכנות "כבוד המשפחה"), וסוגי אלימות נוספים נגד נשים שמתרחשים על רקע מגדרי.

סיכום

המפעל האמנותי של אבו חוסיין מציג מגוון נושאים שנתפסים כמרתיעים ודוחים, הן בטכניקות ובחומרים והן בייצוגים החזותיים שנוצרים בעבודות. ביצירותיה השונות ישנם דימויים של צלקות גוף או חלקי גוף מפורק (נסראללה, 2013: 65-79), וכן חפצים דוקרים, חותכים ופוצעים כמו למשל סכיני גילוח, סכינים וגרזנים. האמנית עושה שימוש מושכל באסתטיקת הגועל ומפעילה את הצופים ואת חושיהם, אשר מוצפים ברגשות של סלידה ודחייה בעת שהם מביטים ביצירות. ביצירה "טהורה", למשל, מציגה האמנית חדר רחצה מלוכלך, מלא שערות ודם ווסת, בתוך חלל סגור ודוחה שקשה לשהות בו.

האגרסיביות, הגועל, והפחד המאיים של דקירה ופציעה שמופעלים על הצופה, משקפים תהליך של מודעות ורפלקציה של האמנית וחשיבה אודות חייה האישיים, אך בעיקר הם מעידים על החברה שבתוכה היא חיה. גם הצופים באמנות שלה מיטיבים להבין – באמצעות היצירות – את הצד ההפוך של האסתטיקה הטמונה בעבודות ואת הפן הביקורתי שעולה מהן ומסייע בעוררות של אמות מידה של מוסר והתנהגות הולמת. האמנית רותמת את הכוח של אמנות הבזות לטובת ביקורת פמיניסטית ואת הרגשות הקשים העולים מהיצירות היא מבקשת לתעל למען שיפור מצבן של נשים בחברה. כוחן הייחודי של העבודות של אבו חוסיין הוא ביכולתן לחצות את

המייד ליעבר המטאפורי והפוליטי, לכדי אמירה רחבה על מצבן של נשים בחברה פטריארכלית; של מתח והליכה על פי תהום, של חוסר ביטחון וחתירה לחופש ושוויון מגדרי.

אבו חוסיין מבטאת בעזרת האמנות אלמנטים דוחים וקשים אך אני מבקשת לטעון שאלו הם גם אמצעים שמקפלים בתוכם אפשרות לריפוי. אבו חוסיין אומרת "אף פעם לא הרגשתי פיוס עם הגוף שלי, אני תמיד הרגשתי את הגוף שלי כדבר מנותק ממני. באמנות שלי אני בעצם מנסה להכיר את הגוף שלי, זה כמו תהליך של ריפוי מהפצעים שנצרכו בי" (אבו חוסיין, ראיון עם המחברת, 2010). השימוש של האמנית במילה "פצע" כוונתו לפצעי הנפש, אשר נגרמו על ידי ההדרה מהחברה שלה ובעקבות האלימות שספגה במהלך חייה. עם זאת, הפצעים והסבל שאודותיו מדברת האמנית אינו רק אישי אלא סבל במובן מגדרי כללי, והוא פתוח לפרשנות של הצופה, ברבדים רבים ושוניים. האמנית מפנה זרקור לדיכוי המופנה כלפי נשים ערביות באופן ספציפי וכלפי נשים בכל מקום ובאופן כללי, ולכן היצירות שלה הן חלק מפוליטיזציה שמפנה תשומת לב ציבורית למצבן של כל הנשים ברחבי העולם. לכן אני מבקשת להציע שהביקורת של אבו חוסיין נמתחת מעבר לממד המגדרי המייד והברור הקשור לחברה בישראל, ומבקשת להפנות תשומת לב גם למצבם של נשים ואף עמים שלמים שנמצאים במצב של קושי וחוסר אוניס בעידן הגלובלי הנוכחי, בבחינת העיקרון הפמיניסטי החשוב שטוען ש"דיכוי הוא דיכוי דיכוי". כך למשל עבודות הגרזינים עשויים לאזכר את הטבח של ילדים ושל עמים תחת דיכוי בעולם הערבי בשנים האחרונות. ואכן, עדות ורמז לרעיון זה ניתן למצוא בציטוט הבא מפיה של אבו חוסיין: "העיסוק בדיכוי נשים הוא עיסוק גלובלי. הוא לא פלסטיני או ישראלי – כל אישה יכולה להזדהות אתו. אני הופכת את העבודה שלי ממקום אישי למקום אוניברסלי. למרות שנחשפתי לאמנות פיגורטיבית ולפיסול פיגורטיבי ולמרות שהיום יש לי הרבה ידע וניסיון במגוון של חומרים, אני עדיין מסתכלת על העבודה הפיזית עם חומרים כמשהו חשוב ביותר. כשאני בונה את הרעיון או הקונספט בתוך היצירה, מאוד חשוב לי איך להביא את זה לצופה האחר והזר. מאוד חשוב לי להעביר את התחושות הקשות האלה. כשאני משתמשת בחומרים תעשייתיים של היום, אי-אפשר לזהות את העבודה שלי בתור ערבית או ישראלית או אחרת. השפה שלי השתנתה והפכה להיות שפה בין-לאומית" (סעדי בראיון עם אבו חוסיין, 2016). מציטוט זה ניתן להבין שאבו חוסיין מבקשת לכרוך את האישי והסובייקטיבי עם עקרונות ואירועים אוניברסליים ועם חוויות של נשים ואנשים שונים ממנה, בארצה כמו גם במקומות אחרים ברחבי העולם.

ביבליוגרפיה

- בנג'רד, סעיד. (1994) "الجسد واللغة وسلطة الأشكال." علامات 48, 4-62.
- جبران، مي (2004) "إنكار الجسد": محاضرة ألقيت في ندوة أقامتها جمعية المعالجين النفسيين، ونشرت في موقع معابر".
- Online version published July 2004.
http://www.maaber.org/issue_july04/depth_psychology1.htm
- الحجاج ، كاظم (2001). المرأة والجنس بين الأساطير والأديان. بيروت: الانتشار العربي
- السحيري، صوفية بن حنيرة. (2008) الجسد والمجتمع: دراسة أنثروبولوجية لبعض الاعتقادات والتطورات حول الجسد. تونس: دار محمد علي للنشر.
- السعداوي، نوال. (1985) مذكرات طبية. القاهرة: دار المعارف.
- الغذامي، عبد الله. (2006) المرأة واللغة. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- نصرالله، ع. (2015). "لغة الأشياء بين النظرية والتطبيق: التعلم من خلال التجربة" الحصاد، 5، 171-198.
- دקל, ט. (2013). (מ)מוגדרות – אמנות והגות פמיניסטית, רמת גן: הקיבוץ המאוחד.
- נסראללה, ע. (2008) (עורכת ומתרגמת), קול נשים ממרחקים. חולון: סיפור מסגרת.
- נסראללה, ע. (2010). "מציגות ומתריסות". ארץ אחרת, 57, 70-76.
- נסראללה, ע. (2013). "נוכחות והיעדרות: הגוף המפורק בעבודות הווידיאו של חנאן אבו חוסיין" המדרשה, 16, 65-79.
- נסראללה, ע. (2015). "היטהרות ומחיקה באמנות נשים פלסטיניות" בתוך: כתמים והחתמות: מזרחיות ופלסטיניות באמנות החזותית בישראל. עורכת קשת, ש. (עמ' 29-49), תל-אביב: הוצאת אחותי למען נשים בישראל (בשלוש שפות: ערבית, עברית ואנגלית)
- סעדי, ח. (2016). "ראיון עם האמנית חנאן אבו חוסיין" (23 מאי, 2016). <http://forum.vanleer.org.il/שיחה-עם-האמנית-חנאן-אבו-חוסיין/>
- Bartky, Sandra, Lee (1990). "Foucault, emininity, and the modernization of patriarchal power." In *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. Ed. Sandra Lee Bartky (pp, 63–82) London: Routledge.
- Bataille, Georges (1985). "Formless". In *Vision of Excess. Selected Writings, 1927-1939*, (translated by Allan Stoekl with Carl R. Lovitt and Donald M. Leslie Jr. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Boullata, Kamal (2001). "The world, the self, and the body: Pioneering women in Palestinian art." In *Self-Portrait: Palestinian Women's Art*. Ed. Tal Ben Zvi, Tal & Yael, Lerer. (pp.167–78) Tel Aviv: Andalus.
- Balducci, Temma (2006). "Revisiting 'Womanhouse': Welcome to the (Deconstructed) 'Dollhouse.'" *Woman's Art Journal* 27(2)17–23.
- Darwin, Charles (1965 [1872]), *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. 9. Chicago: University of Chicago Press.
- Dekel, Tal (2015). "Subversive uses of perception: The case of Palestinian artist Anisa Ashkar", *Signs – Journal of Women in Culture and Society*, 40 (2), 300-308.
- Douglas, Mary (2000). *Purity and Danger: An Analysis of the Concept of Pollution and Taboo*. London: Routledge.
- Foster, Hal (1996). "Obscene, abject, traumatic." *October* 78, 106–24.
- Fredrickson, Barbara L. & Tomi-Ann, Roberts (1997). "Objectification theory: Toward understanding women's lived experience and mental health risks." *Psychology of Women Quarterly*, 21, 173–206.
- Gatens, Moira (1991). *Feminism and Philosophy: Perspectives on Difference and Equality*. Bloomington: Indiana University Press.
- Grosz, Elizabeth (1994). *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hein, Hilde (1990). "The role of feminist aesthetics in feminist theory". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48, (4), 281-291.
- Jastrow. M. (1899) "Dust, earth, and ashes as symbols of mourning among the ancient Hebrews, *Journal of the American Oriental Society*, 20, 133-150.
- Kolnai, Aurel (2000). *On Disgust*. Ed. Barry Smith & Carolyn Korsmeyer. Chicago: Open Court.
- Korsmeyer, Carolyn (2004). *Gender and Aesthetics: An Introduction*. New York: Routledge.
- Krauss, Rosalind (1996). "'Inform without conclusion.'" *October*, 78, 89–105.

- Kristeva, Julia (1982). *Powers of Horror: an Essay on Abjection*. Tr. Léon Roudiez. New York: Columbia UP
- MacColl, San (1993) "A woman on paper". In Hilde Hein and Carolyn Korsmeyer (eds), (150–66) *Aesthetics in Feminist Perspective*. Bloomington: Indiana University Press.
- Menninghaus, Winfried (2003) *Disgust, Theory and History of a Strong Sensation*. Albany: State University of New York Press.
- Nasrallah, Aida (2010). "Raeda Saadeh: Body's voyage". In *Apart We Are Together* (pp. 75-76) Adelaide: University of South Australia.
- Nasrallah, Aida (2011). *The Representation of the Female Body in the Performances and Arts of Palestinian Women in Israel from 1998 to 2010*. Tel-Aviv University.
- Nasrallah, Aida (2012). "From victim to the savior". In *Raeda Saadeh, Reframing Palestine*, Ed. Rose Issa. (pp. 54-55) London: Beyond Art Productions and Rose Issa Projects.
- Radford, Robert (1999) "Aurel Kolnai's 'Disgust': A source in the art and writing of Salvador Dalí". *The Burlington Magazine*, 141 (1150), 32-33.
- Rozin, Paul, & April E. Fallon (1987). "A perspective on disgust." *Psychological Review*, 94, 23–41.
- Said, Edward, W. (2000). "The art of displacement: Mona Hatoum's logic of irreconcilables", *The Entire World as a Foreign Land*, London: Tate Gallery (retrieved online <http://www.iemed.org/observatori-en/arees-danalisi/arxiu-adjunts/qm-15-originals/The%20art%20of%20displacement.pdf>)
- Semmel, Joan & Kingsley, April (1980). "Sexual imagery in women's art." *Woman's Art Journal*, 1 (1), 1–6
- Steiner, George (1975). *After Babel*. New York and London: Oxford UP.
- Wollstonecraft, Mary [1792] (1988). "A vindication of the rights of woman." In *The Feminist Papers*. Ed. A. Rossi. Boston: North Eastern UP.