

תקשורת חזותית של אי־שוויון: לקראת צדק חזותי

סיון רג'ואן שטאנג*

תקציר

כיצד נראה אי־שוויון? כיצד ניתן לתקן אותו? מאז שפורסם מאמרה של אלה שוחט "לדובב את השתיקות: ייצוג האשה והמזרח בקולנוע הישראלי", ובו טענה כי הקולנוע הישראלי משקף את מיתוס השוויון כפי שטופח בידי השיח הציוני, חשפו מחקרים את ההטיות הגזעיות בדימוי החזותי של נשים מזרחיות בתקשורת הישראלית. הטיות כאלה מאפיינות את התופעה שאני מכנה "תקשורת חזותית של אי־שוויון": תקשורת חזותית מבוססת ידע וסמכות הגמוניים, התומכת בשעתוק מציאות חומרית של אי־שוויון חברתי. במאמר אציע את מודל ההיפוך האפיסטמי לתיקון תופעה זו. לטענתי, היפוך במקור הסמכות והידע מאפשר תנאים פוליטיים לקיומה של תופעה נגדית, שאותה אני מכנה "צדק חזותי": תקשורת חזותית המבוססת על היתרון האפיסטמי שמגולם בידע הממוקם ובניסיון הנחווה של מיעוטים פוליטיים. טענה זו מודגמת במאמר באמצעות מקרה מבחן - השינוי שחל בדימוי החזותי ההגמוני של עוזרת הבית המזרחית, כאשר את עמדת הייצור של הדימוי מאיישות נשים מזרחיות, אומניות המבנות את התחביר החזותי של הדימוי ואת השיח הפוליטי שנקשר אליו מחדש.

מבוא

מאז שפורסם מאמרה של אלה שוחט (1993) "לדובב את השתיקות: ייצוג האשה והמזרח בקולנוע הישראלי", ובו טענה כי הקולנוע הישראלי משקף את מיתוס השוויון כפי שטופח בידי השיח הציוני, חשפו מחקרים את ההטיות הגזעיות בהבניית הדימוי החזותי של נשים מזרחיות באמצעי תקשורת חזותיים כמו צילום וקולנוע, ובתרבות החזותית הציונית והישראלית בכלל (חזן, 2017, עמ' 46-57; רג'ואן שטאנג, 2023).

* ד"ר סיון רג'ואן שטאנג, מכון הדסה ברנדייס, אוניברסיטת ברנדייס, ארה"ב; המחלקה לתקשורת והמחלקה לתרבות - יצירה והפקה, המכללה האקדמית ספיר; היחידה להיסטוריה ופילוסופיה של האמנות, העיצוב והטכנולוגיה, שנקר (sivan10@gmail.com)

במאמרה, שוחט מעלה על נס פרקטיקה מרכזית בפמיניזם הרב־תרבותי והשחור, שבמסגרתה נשים הממתייכות לקבוצות מיעוט גזעי מתבוננות לאחור, אל העבר, ומשחזרות את התנאים הפוליטיים שאפשרו את התיווך המתמשך של הופעתן וזהותן מבעד למבט ההגמוני המערבי. התבוננות כזו כונתה "קריאה בניגוד לכיוון הסיבים" (reading against the grain) (ואקנין־יקותיאלי, 2017, עמ' 134; סטולר, 2017), "כתיבה לאחור" (writing back) או "דיבור לאחור" (hooks, 1986) (talking back), והיא יושמה במחקר במדעי הרוח והחברה, וגם בפרקטיקה - בתקשורת ובאומנות החזותית. ההתבוננות המחודשת במסמכים חזותיים כמו תצלומי עיתונות, סרטי תעודה או תצלומים מדעיים אתנוגרפיים, שהופקו בידי כוחות קולוניאליים והגמוניים, מאפשרת לשאול שאלות על יחסי הכוח שהיו מעורבים בכיוון וייצור הידע ובהבניית הדימויים; על הטיות מגדריות, גזעיות ומעמדיות שנוספו להם במהלך תיוכם; ועל נקודות המבט של המצולמים וקולותיהם שהושקו.

במרכזו של מאמר זה עומדות השאלות: כיצד נראה אי־שוויון? ואילו יחסים מתקיימים בין נראות תקשורתית של אי־שוויון ובין המציאות עצמה? במאמר אציע את מודל ההיפוך האפיסטמי (epistemic inversion) לתיקון התופעה שאני מכנה "תקשורת חזותית של אי־שוויון": תקשורת חזותית מבוססת ידע וסמכות הגמוניים, התומכת בשעתוק מציאות חומרית אי־שוויונית בחברה. טענתי היא כי היפוך במקור הסמכות והידע המכוננים תקשורת חזותית של אי־שוויון בולם את שעתוקה, ומאפשר תנאים פוליטיים לקיומה של תופעה נגדית, שאכנה "צדק חזותי": תקשורת חזותית של שוויון, הנשענת על היתרון האפיסטמי (epistemic advantage) אשר מגולם בידע הממוקם (situated knowledge) ובניסיון הנחווה (lived experience) של מיעוטים פוליטיים. טענה זו תודגם באמצעות ניתוח המצוי בצומת שבין תאוריה ביקורתית של גזע (Critical Race Theory), לימודי תרבות חזותית (Visual Culture Studies) ותאוריה פמיניסטית של עמדה (Feminist Standpoint Theory). הניתוח מתמקד במקרה מבחן - השינוי שחל בדימוי החזותי ההגמוני של עוזרת הבית המזרחית במסגרת היפוך אפיסטמי. המאמר מדגים כיצד מתפרק ממד האחרות הגזעית (racial othering) של דימוי זה, כפי שהובנה לאורך ההיסטוריה של התקשורת החזותית והתרבות החזותית, הצינויות והישראליות, כאשר כעת בעמדת הייצור והכינון של הדימוי נמצאות נשים מזרחיות, אומניות בנות הדור השלישי להגירה. אומניות אלה מכוננות את הדימוי החדש על בסיס ידע ממוקם, שאותו רכשו ביחסים עם אמהותיהן וסבתותיהן. הן מעצבות את הדימוי בצורה שמשילה מעלין את מרכיביו המוגזעים, המעודדים את הצופה לזהות נשיות מזרחית עם פרימיטיביות וכך עם עבודת כפיים; הן מתריסות כנגד "הזהות הכפויה" (forced identity) שלהן כ"דור שלישי לעובדות משק

בית" (נעמן, 2015), ובתוך כך מבנות מחדש את התחביר החזותי של הדימוי ההגמוני ואת השיח הפוליטי שנקשר אליו.

אם כן, מקרה המבחן במאמר הנוכחי יאפשר לי להראות כיצד משתנה הדימוי החזותי של עוזרת הבית המזרחית כאשר מקור הידע המכונן אותו עובר מסמכות הגמונית לסמכות של קבוצת המיעוט. את הדימויים שיוצרות האומניות אקשר לספרות העוסקת בדימוי של נשיות מזרחית בתקשורת החזותית ובתרבות החזותית. הניתוח ישלב ציטוטים מתוך ראיונות חצי מובנים שערכתי עם האומניות. ראיונות אלה חושפים את ההשפעות וההשלכות של הדימוי ההגמוני של נשים מזרחיות על נשים מזרחיות ממשיות ועל היחסים הבין-דוריים שלהן. אראה כיצד בעזרת הידע הממוקם והניסיון הנחוה שלהן - הן של אופן ייצוגן בידי ההגמוניה, והן של העוול שהייצוג הזה גרם להן - האומניות מתמודדות עם מה שמכנות בנימין, ברנסטיין ומוצפי-האלר (Benjamin et al., 2011) "הפוליטיקה הרגשית בעבודת הניקיון" (emotional politics in cleaning work), כמו גם עם האיום הנלווה אליה, שכפול בין-דורי של מעמד. הן עושות זאת באמצעות פרקטיקות אומנותיות של ניהול זהות, המכוונות ליצירת תחושת ערך ודימוי עצמי חיובי. הן עושות פוליטיזציה לתפקידן של נשים מזרחיות כ"פועלות טבעיות" בתרבות החזותית הצינונית, מפרקות קודים חזותיים מוגזעים של מגדר ומעמד, ויוצרות באמצעות האומנות תנאים פוליטיים שיאפשרו הענקת ערך ומשמעות חיוביים לעבודה של אימהותיהן. בתוך כך הן מכוננות עצמן כמחברות וסוכנות של הנרטיב שלהן עצמן.

חשיבות החחקר

במאמרו "המסר הצילומי" טען הפילוסוף רולאן בארת (1961) כי בעקבות המצאת הצילום נוצר היפוך בהיררכיה התקשורתית בין המילולי לחזותי. את מקומו של הטקסט הכתוב תפס הדימוי המצולם, שנחשב אנלוגיה ישירה של המציאות. כשלושים שנה לאחר מכן קבע ניקולס מירזוף (Mirzoeff, 1999) כי התרבות החזותית הפכה לזירה הפוליטית השליטה בימינו - שדה שבו כוחות פוליטיים חזקים שולטים בתהליכי הייצור, ההצגה, ההפצה והצריכה של מסרים המגולמים בדימויים חזותיים. דימויים אלה, קבע מירזוף, מגלמים אינטרסים הגמוניים ומשעתקים את יחסי הכוחות בחברה המודרנית.

חשיבות המחקר הנוכחי טמונה בכך שהוא מאיר את התפקיד המרכזי שממלאת התקשורת החזותית בהבניה ובכינון של יחסי אי-שוויון בישראל, ומציב מסגרת תאורטית המאפשרת את תיקונם. מסגרת תאורטית זו, אשר מצויה בצומת שבין לימודי תקשורת, תרבות חזותית ותאוריית העמדה הפמיניסטית, מכירה ביתרון האפיסטמי

של מיעוטים פוליטיים בכינון ובייצור הידע על אודותיהם, ובחיוניות של מתן קדימות לידע הזה בפלטפורמה הפוליטית השליטה בימינו - התקשורת החזותית והתרבות החזותית בכלל.

בישראל קיימת מודעות מסוימת לחיוניותה של העדפה מתקנת ולהענקת קדימות למיעוטים פוליטיים בכל הנוגע לכינון וייצור הידע על אודותיהם. אך הנתונים מראים כי מיעוטים עדיין מודרים מעמדות כוח שעשויות לאפשר להם לנהל את מנגנוני ייצור וכינון הידע הנוגע להם (גיגי ואח', 2022; Cohen et al., 2021). שינוי המצב הקיים דורש בדיקה עצמית יסודית בזירות המקצועיות השונות. בזירת האקדמיה הישראלית, למשל, נדרש מענה לשאלות נוקבות בהקשר זה. מדוע קבוצות המיעוט בישראל עדיין מודרות מעמדות מפתח בזירות המקצועיות השונות? אילו מנגנונים פוליטיים דרושים כדי להבטיח שוויון הזדמנויות באישון? שאלות מסוג זה מעמידות אתגרים בפני החברה בישראל והמדיניות האתנוקרטית והניאו-ליברלית הישראלית בתחומי החברה והתרבות השונים.

סקירת ספרות

עוזרת הבית המזרחית: תקשורת ותרבות חזותית

בשנות ה-80 וה-90 של המאה ה-20 פרסמה אלה שוחט שורת מחקרים חלוציים שהצביעו על אי-השוויון המובנה בחברה הישראלית והשתקפותו בקולנוע (שוחט, 1989, 1991, 1993, 2001). שוחט הראתה כי הקולנוע הישראלי משקף היררכיה ציונית אתנו-לאומית, והניחה לראשונה מסד תאורטי לפוליטיזציה של התקשורת החזותית והתרבות החזותית הציונית הישראליות.

לפי שוחט (1991, עמ' 154-156), תפקיד עוזרת הבית יחד בקולנוע הישראלי לדמויות של נשים מזרחיות. תופעה זו שיקפה, לטענתה את ההיררכיה האתנו-לאומית הציונית במציאות הממשית. עוזרת הבית הוצגה מנקודת המבט הפטרונית של מעסיקה ויוצריה האשכנזים. כך, בסרטים כמו **איי לייק מייק** (1960), **999... עליזה מזרחי** (1967), **שתי דפיקות לב** (1972) ו**אלף נשיקות קטנות** (1981), הופעתה של עוזרת הבית כפופה לתכונות המיוחסות לה כאישה מזרחית ולתפקיד המוגדר לה במרחב האשכנזי; היא דמות שטוחה, נטולת סוכנות (agency) וחסרת עצמאות, ואף מעין קישוט סמלי במרחב הביתי של המעמד הגבוה האשכנזי. למאפיינים אלה יש זיקה להבניה ההוליוודית של דמות המשרתת השחורה והמסורה.

ארבעים שנה לאחר מכן, מחקרה של נועה חזן המשיכו בדיון שפתחה שוחט על הדימוי החזותי של נשים מזרחיות בתרבות החזותית הצינונית הישראלית. חזן, שדנה בנושא במסגרת תאוריה ביקורתית של גזע ולימודי תרבות חזותית, הצביעה על דפוס חוזר של היררכיה גזעית בין נשים אשכנזיות למזרחיות בתרבות החזותית הצינונית והישראלית. בספרה **תחביר חזותי של גזע** (*Visual Syntax of Race*), חזן פורשת מחקר מקיף של התרבות החזותית הישראלית בתקופה שלאחר 1948, ומראה כיצד צילום עיתונאי, אלבומים לאומיים ותערוכות במוזיאונים הלאומיים התבססו על אותו היגיון קולוניאלי (Hazan, 2022). במחקר המתייחס לתקופה מוקדמת יותר, חזן ניתחה תצלומי ארכיון שהפיקה מחלקת התעמולה של ארגון הנשים היהודי הדסה, וזיהתה בהם מאפיינים מובהקים של ארכיונים חזותיים קולוניאליים. הדימויים המצולמים מעוררים קישור בין הארץ לתושביה הילידים מחד, וניגוד בינם ובין הכוח הקולוניאלי המערבי מאידך (Hazan, 2018). בתצלומים אלה ה"ארץ" מזוהה עם נשים בעלות חזות מזרחית, וגאולתה מזוהה עם אחיות הדסה האשכנזיות.

במאמר העוסק בגזע ומגדר במשטר הראייה הצינוני המוקדם, הדגמתי את האופן שבו הצילום הצינוני גילם את מיתוס השוויון הצינוני דרך ניתוח של דימויי נשים מזרחיות ואשכנזיות (רג'ואן שטאנג, 2023). בהמשך לרונה סלע (2001, עמ' 149-160), שהראתה כיצד צילום שימש כלי תעמולה ציונית כאשר ביסס מאז ראשית המאה ה-20 שפת צילום קולוניאלי, שאפיינה את הילידים הפלסטינים כפרימיטיביים, ואת המתיישבים היהודים כנאורים, הצבעתי על כך שהצילום הצינוני כונן גם חלוקת תפקידים קולוניאליים פנים-לאומית, בין אשכנזים ומזרחים. חלוקה זו התבססה על דימוי חזותי מוגזע של נשים מזרחיות, אשר בתורו שימש מודל להגזעת גברים מזרחים, כאשר יוחסו להם תכונות הנתפסות כנשיות. כך, למעשה, דימוי מגדרי מוגזע של נשים מזרחיות שימש להגזעת הקבוצה המזרחית כולה ולהצגתה בתור נשית, פרימיטיבית, פסיבית ותלותית, הזקוקה לצינונות האשכנזית - כוח גברי, נאור וגואל. מיצוב זה אופייני לפרקטיקות של תרבות חזותית קולוניאלי, כמו תצוגות אתנוגרפיות במוזיאונים (חזן, 2017; Sherman & Rogoff, 1994, p. xvii). הצילום הצינוני של נשים אשכנזיות, שחתרו לשוויון בתקופת היישוב, גילם היררכיה זו. במונחיה של חנה ארנדט (Arendt, 1998, pp. 79-93), נראות של האשכנזיות זוהתה עם עבודה (work) ופעולה פוליטית (action), לעומת הנראות של נשים מזרחיות, שזוהתה עם עמל הישרדותי (labor). היררכיה חזותית זו שיקפה את השיח הצינוני על חלוקת העבודה הלאומית, שבמסגרתו כונו מזרחים "פועלים טבעיים" ואשכנזים "פועלים אידאולוגיים" (רג'ואן שטאנג, 2023).

בספרה העוסק בחקר הדומסטיות בתרבות החזותית הצינונית, מיכל חכם (2022) ניתחה מגוון דימויים חזותיים שפורסמו באמצעי התקשורת במהלך ההיסטוריה של

הציונות ומדינת ישראל. חכם הראתה כיצד פרסומות, איורים, כרזות וקריקטורות שעתקו יחסים היררכיים בין נשים אשכנזיות, שאופיינו כבעלות בית, ומזרחיות, שהוצגו כעוזרות הבית שלהן. כך למשל בקריקטורה של המאייר פרידל, שפורסמה בעיתון **דבר השבוע**, או באיוריו של אריה מוסקוביץ' לספר **קופיקו העוזרת** מאת תמר בורנשטיין-לזר (1963). על כריכת הספר מופיע איור המשעתק את הדימוי המוגזע של עוזרת הבית המזרחית: דמות גרוטסקית של קוף מחויך בשמלה פרחונית, לראשו מטפחת ובידיו מטאטא ודלי מים, על רקע סלון של בית בורנגי. עמוס נוי הציב את הדימוי הזה בהקשר פוסט-קולוניאלי רחב, והראה כי גם בספרים אחרים בסדרת "קופיקו" דמות העוזרת מקושרת לנשיות המזרחית, ובה בעת מזכירה תיאורי ילידים-פראים בספרי הרפתקאות אירופיים, ומכאן גם מסמנים גזעיים של שחורות ופראות (נוי, 2011). כפי שהראיתי במקום אחר, השמלה, המטפחת, הדלי והמטאטא או סמרטוט הרצפה הם מרכיבים קבועים בדימויי האחרות המוגזעת של עוזרת הבית המזרחית בתקשורת החזותית ובתרבות החזותית הציונית הישראלית לאורך המאה ה-20 (Rajuan Shtang, 2023).



דימוי 1. כריכת הספר קופיקו העוזרת.

את הדיון בהבניה המחודשת של דמות עוזרת הבית המזרחית יש להציב גם בהקשר תאורטי והיסטורי מחוץ לגבולות החברה והתרבות בישראל. המחקר הפמיניסטי והפרקטיקה הפמיניסטית החלו לעסוק בפוליטיקה החזותית של חלוקת העבודה

המגדרית במערב, כמו גם בסוגיות של מעמד, גזע ומגדר, כבר בשנות ה־60 של המאה הקודמת, עם תחילת התגבשותה של תנועת האומנות הפמיניסטית. אומניות אירופאיות ואמריקניות יצאו נגד הזיהוי בין נשיות למרחב הפרטי, ויצירות שעסקו בעבודות ניקיון ומשק בית חשפו את האלימות הסימבולית המלווה את חלוקת העבודה המגדרית בחברה המערבית הפטריארכלית. כאלו הן למשל יצירת האומנות החלוצית של מריל לדרמן אוקלס (Mierle Laderman Ukeles) **מניפסט לאומנות התחזוקה** (*Manifesto for Maintenance Art*) (1969); עבודת הווידאו של מרתה רוסלר (Martha Rosler) **סמיטיקה של המטבח** (*Semiotics of the Kitchen*) (1975); וסרט הקולנוע פורץ הדרך של שנטל אקרמן (Chantal Akerman) **ז'אן דילמאן, רחוב דו קומרס 23, בריסל 1080** (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*) (1975) (Margulies, 1983; Molesworth, 2000; Schwartz Cowan, 1996). יצירתן של האומניות המזרחיות שבהן אדון היא בעלת זיקה להתפתחותה של מסורת פמיניסטית זו גם ביצירתן של אומניות המשתייכות למיעוטים גזעיים, כמו עבודתה האיקונית של בטי סאר (Beyte Saar) **שחרורה של דודה ג'מיימה** (*The Liberation of Aunt Jemima*) (1972), העוסקת באיקונוגרפיה הגזענית של דמות המשרתת השחורה בתרבות האמריקנית (Bernier & Willson, 2020, p. 7; King-Hammond, 2002).

עוזרת הבית המזרחית: סוציולוגיה, היסטוריה ופוליטיקה רגשית

ההיסטוריה הסוציו-פוליטית של הסללת נשים מזרחיות לעבודת ניקיון נוכחת בשנים האחרונות ביתר שאת בזירות השירה, האומנות הפלסטית והמחקר האקדמי.

דבורה ברנשטיין הראתה כיצד בתקופת היישוב נשים אשכנזיות, ששאפו לשוויון מגדרי בחלוקת התפקידים הלאומית, דחו בהדרגה את עבודת הניקיון הביתי, שאותה החשיבו כהיפוכה של העבודה החלוצית. בעקבות זאת, רוב הנשים שעבדו בניקיון בתים במהלך שנות ה־30 וה־40 של המאה הקודמת היו מזרחיות ופלסטיניות (ברנשטיין, 1987א, עמ' 80-82; 1987ב, עמ' 8-9; 1993, עמ' 96-97; 1998, pp. 296-297). סמדר לביא הצביעה על כך שיחסים אלה היו חלק מהתנאים הקולוניאליים של תקופת היישוב הציוני בפלסטין (Lavie, 2007, 9-15). מחקרן של בנימין, ברנשטיין ומופצי-האלר החזיר לשיח הציבורי את סוגיית האי-שוויון המובנה בחברה בישראל, באמצעות בחינת ההשלכות הרגשיות של הסללת נשים לעבודת ניקיון. החוקרות הראו כי חוויתן של עובדות ניקיון במדינה מתאפיינת בדרך כלל במבנה רגשי הכולל חוסר ביטחון, בושה, השפלה וספק עצמי. עבור נשים המשתייכות למיעוטים גזעיים ולמעמד הפועלים בישראל, אשר הוסללו לאורך ההיסטוריה לבצע את "העבודה המלוכלכת"

(the dirty job), עבודת הניקיון היא מנגנון רב כוח של הדרה, גטואיזציה והגזעה (Benjamin et al., 2011).

לדברי חוקרות הספרות חסקין וחרובי (2019), בתקופת היישוב סיפקה הספרות האשכנזית מגוון דימויים שקישרו בין נשים מזרחיות לעבודות ניקיון. למשל, לוי קיפניס כתב: "טובה תימנית קטנה זו מבחורה אשכנזייה; עובדת הרבה ואוכלת מעט. העיקר, שצריך לדעת כיצד להתהלך עם כגון זו. בלי מקל ורצועה לא תזיזי אותן" (עמ' 335). בשנת 1934 חיבר נתן אלתרמן עבור תיאטרון המטאטא את "שיר התימניות", המושמע גם כיום באמצעי התקשורת הישראליים: "בשמאלי סחבה ודלי, / בימיני מברשת. / [...] בקומי לעבודה / אמא לי אומרת: / ילדתי, מחמל עיני, / בסמרטוט אחזי / הסמרטוט הוא תימני" (אלתרמן, 1976, עמ' 31-33). אוסיף כי הביצועים שהופקו במרוצת השנים לשיר זה ושודרו בתקשורת הישראלית שעתקו את הדימוי החזותי המוגזע של עוזרת הבית המזרחית, ותרמו לרפרטואר של דימויים חזותיים הממחיש את חלוקת התפקידים האתנו-לאומית בישראל. ביצועים אלה כוללים, בין השאר, את הופעתן של סנדרה שדה, חנה לסלאו ודבורה דותן בטלוויזיה, ואת מופעייה של לסלאו לאורך השנים שלאחר מכן בתפקיד עוזרת הבית קלרה.

שיטת החחקר והמסגרת התאורטית

מאמר זה מבוסס על שיטת מחקר איכותנית לניתוח תקשורת חזותית, וממוקם על צומת אינטרדיסציפלינרית בין שלוש מסגרות תאורטיות: לימודי תרבות חזותית, תאוריה ביקורתית של גזע ותאוריית העמדה הפמיניסטית. להלן אציג כל אחת מהמסגרות התאורטיות הללו, ולאחר מכן אסכם ואזקק את שיטת המחקר הנובעת מההצטלבות ביניהן.

לימודי תרבות חזותית

לימודי תרבות חזותית החלו להתגבש בשנות ה-80 וה-90 של המאה ה-20 באירופה ובצפון אמריקה. זוהי גישה ביקורתית שהתפתחה מתוך דיסציפלינות מסורתיות כמו תולדות האומנות, קולנוע וסוציולוגיה, והציבה שאלות שאתגרו את גבולותיהן, פירקו דיכוטומיות מודרניות כמו תרבות נמוכה/גבוהה ואומנות/מלאכה, וערערו על מושגים כמו "כישרון", "גאונות" ו"קאנון". מחקרים בתרבות חזותית בחנו את המרחב הנראה והמנגנונים הבלתי נראים המבנים אותו. מחקרים אלה עשו פוליטיזציה לעצם פעולת ההתבוננות האנושית, חשפו את עקרון התיווך הנלווה אליה, והדגימו כיצד יחסים בין כוח, ידע, שיח, תשוקה וגוף מבנים את התנאים הפוליטיים להופעתו של המרחב

החזותי. ההבנה שמשמעותו של דימוי חזותי אינה יציבה, אלא מובנית כחלק מתהליכים חברתיים-פוליטיים, הניבה מגוון גדול של מחקרים החושפים משאים ומתנים, מאבקים או מונופולים הנוכחים בתהליכי הייצור, ההפצה והצריכה של דימויים חזותיים, כמו גם בתהליכי התיווך של משמעותיהם (רג'ואן שטאנג וחזן, 2017; Mirzoeff, 1999).

התעוררותה של ההתבוננות הביקורתית בתולדות אומנות המערב מזוהה עם ספרו פורץ הדרך של חוקר תולדות האומנות ג'ון ברג'ר **דרכי ראייה** (Berger, 1972), ועם מחקריו של ויליאם מיטשל, ובהם "המפנה החזותי" (Mitchell, 1992) (The Pictorial Turn). מחקרי תרבות חזותית שהתמקדו ביצירות אומנות קישרו את הדיון על תנאי הייצור החדשים של תקשורת המונים לתנאים הסוציו-פוליטיים וההיסטוריים של הופעתן. יצירות נותחו ביחס לתרבות ולחברה המבנות את משמעותן; ביחס להיבטים טכנולוגיים ולמוסדות המסדירים ומייצבים משמעות זו; וביחס לפרקטיקות תצוגה המתווכות אותן לקהלן. במובן זה אומנות נחשבת פרקטיקה אחת מני רבות של תרבות חזותית, כאשר אחת השאלות המנחות במחקר עשויה להיות: כיצד לתאר ולנתח אומנות כפרקטיקה המייצרת משמעות בתקופה היסטורית נתונה?

תאוריה ביקורתית של גזע (Critical Race Theory)

בשיח האקדמי והציבורי הישראלי, הדיון בקטגוריה "גזע" מצומצם מכמה סיבות. סיבה עיקרית היא הרתיעה מהשימוש במושג זה לאחר מלחמת העולם השנייה. בנוסף, בישראל נהוגה הדחקה ממסדית של שלב מוקדם בהיסטוריה הציונית שבו שיח גזעי היה לגיטימי ורווח. מנהיגים ואנשי מחקר ציונים בתקופת היישוב היו שותפים בולטים בשיח על קיומו של גזע יהודי ואף על היררכיות בתוך הגזע הזה. שיח זה ביסס וקידם מופעים של גזענות ממסדת שהמשיכה להתקיים גם לאחר 1948 (שנהב ויונה, 2008, עמ' 20-21).

במקביל להכחשה הממסדית של השיח הגזעי ופרקטיקות גזעניות בהיסטוריה הציונית, ועל אף הדחקה הדיון הציבורי והאקדמי בסוגיות אלה, דיון ביקורתי בקטגוריה "גזע" הופיע באקדמיה הישראלית בשנות ה-90 של המאה ה-20. את הדיון פתחו מחקריה החלוציים של אלה שוחט (1996, עמ' 29-33; 2001) ועבודתה של סמדר לביא (לביא וסווינדנברג, 1995, עמ' 76-88). רק בתחילת שנות ה-2000 הופיעו מחקרים נוספים מסוג זה (יצחקי, 2003; שנהב ויונה, 2008). עד אז, במשך עשורים הכחיש הממסד הסוציולוגי הישראלי את הקטגוריה "גזע", ונעשה שימוש בקטגוריות שזיקתן לשיח הגזעי הוסוותה: הקטגוריה "עדה", שהחליפה באנתרופולוגיה הישראלית את מושג ה"שבט" של האנתרופולוגיה הקולוניאליסטית הקלאסית (הפורום ללימודי חברה ותרבות,

2002, עמ' 289), או הקטגוריות "מעמד" ו"אתניות" (שנהב ויונה, 2008). תופעה דומה התרחשה בסוציולוגיה האמריקאית, שבה נוצרה הבחנה בין "גזע" ו"אתניות" - מונח ששימש לריכוך הקטגוריה הגזעית, ובמובן מסוים לנרמול "גזענות חדשה" או "גזענות ללא גזע" - פרקטיקות המסוות אמונות על הבדלים ביולוגיים באמצעות שיח על הבדלים תרבותיים (Balibar, 1991; Barker, 1981; Harrison, 1998; McKee, 1993).

התאוריה הביקורתית של גזע יושמה בשנים האחרונות בשורת מחקרים ביקורתיים ישראלים. ביניהם מחקרה של דפנה הירש (2014) על ההיסטוריה הגזעית של הרפואה בישראל, ומחקרה של ענת ליבנר על אודות ההיסטוריה הגזעית של מדע הסטטיסטיקה הישראלי (Leibler, 2014). תאוריה ביקורתית של גזע עומדת במרכז המחקר המקיף של נועה חזן על התחביר החזותי של גזע בתרבות החזותית בישראל (Hazan, 2022). מחקר זה מוכיח כי למרות ההדחקה המאפיינת את ישראל, בעבר ובהווה, שיח גזעי ותפיסות גזעניות מגולמים בספרה החזותית הציבורית, הפומבית והרשמית שלה מראשיתה. עמוס מוריס־רייך בחן גם הוא יחסים בין התרבות החזותית הצייונית ושיח הגזע במחצית הראשונה של המאה ה־20 סביב פרקטיקות של "צילום גזעי" (racial photography) (Morris-Reich, 2016, pp. 187-222). מנהיגים, מדענים ואומנים ציונים כמו ארתור רופין, אפרים משה ליליאן ואריך בראואר ייבאו בתקופת היישוב תאוריה ופרקטיקה מדעית ואומנותית של צילום גזעי מגרמניה לפלסטין, ואלה תרמו לכינון וביסוס יחסים של אי־שוויון בתוך החברה היהודית.

תאוריית העמדה הפמיניסטית (Feminist Standpoint Theory)

תאוריית העמדה הפמיניסטית נוצרה כחלק ממהלך ביקורתי כלפי אמות המידה האפיסטמיות המסורתיות. תאוריה זו מדגישה כי הפעולה של ייצור ידע לעולם אינה נטולת אינטרסים; היא תמיד מושפעת מהעמדה או המיקום של מי שמייצר את הידע - המיקום הכלכלי, הפוליטי, החברתי, הגיאוגרפי ועוד. ידע אינו מופיע סתם כך, משום מקום; הוא תמיד מיוצר ממקום כלשהו. בתאוריית העמדה הפמיניסטית, הידע המיוצר בידי מיעוטים פוליטיים על בסיס חוויות חייהם ומאבקהם הוא נקודת המוצא לפיתוחה (Crenshaw, 1989).

תאוריית העמדה הפמיניסטית מאורגנת סביב שתי פרדיגמות מרכזיות: (א) **פרדיגמת הידע הממוקם (situated knowledge)**: ידע תלוי במיקום החברתי של יוצרו, ובעלי הידע תמיד מצויים בהקשר חברתי־פוליטי והיסטורי קונקרטי. (ב) **פרדיגמת ההיפוך האפיסטמי (epistemic inversion)**: בייצור ידע מתוך עמדת שוליים חברתית טמונים יתרון וסמכות אפיסטמיים. היתרון נובע מ"מעורבות אפיסטמית", כלומר, כיוון

שהסובייקט האוסף את הידע אינו מנותק מהשדה ומהתנאים שבהם ידע זה מיוצר, הוא גם מפתח מודעות ביקורתית, אמפירית ומושגית ביחס לתנאים אלה, לייצור הידע ולסמכות עליו (Ferguson, 2012; Pohlhaus, 2002). תאוריה פמיניסטית משלימה לזו היא **תאוריית ההצטלבות (Intersectionality)**, המדגישה כי מערכות של דיכוי, שליטה ואפליה הפועלות לאורך הצירים השונים אשר מבנים את הזהות (כמו מגדר, מעמד וגזע) אינן מנותקות זו מזו, אלא מצטלבות ומעצימות זו את זו, וכך מעמיק האי־שוויון בתנאי הקיום החומריים (Crenshaw, 1989).

במחקר על מזרחים ומזרחיות בישראל, הביטוי המוקדם ביותר לתאוריית העמדה הפמיניסטית נמצא בעבודתה של אלה שוחט (1989). בתחילת שנות האלפיים פורסמו כמה חיבורים מכוננים נוספים, שהדגישו את חיוניותו של המעבר מאפיסטמולוגיה ציונית הגמונית לאפיסטמולוגיה המזרחית, או כפי שניסח זאת יגאל נזרי (2004), מעבר "משם עצם לשם עצמנו". במאמרה "שבירה ושיבה: עיצוב של אפיסטמולוגיה מזרחית", הגדירה שוחט (2004) משימות אנליטיות הנלוות למעבר כזה: אתגור הנחות דיסציפלינריות; קריאת תיגר על שיחים פוליטיים נורמטיביים, ובהם נרטיב המודרניזציה הציוני; פירוק ייצוגים אוריינטליסטיים של מזרחים והשיח האירופוצנטרי הנלווה אליהם; וכן ערעור שיח הפולקלור והאקזוטיקה המושלך על מזרחים ודה־מיסטיפיקציה לנרטיב הצלתם מהעולם הערבי־מוסלמי.

במאמר "מנגנוני כינון וייצור הידע הקאנוני על מזרחים בישראל", הדגימו חברי הפורום ללימודי חברה ותרבות (2002) כיצד הימנעות משאלות פוליטיות, המהווה מרכיב מבני של ייצור הידע הדיסציפלינרי, מאפינת את השיח האקדמי והשיח הבריקורטי בישראל על מזרחים. שיחים אלה מפעילים מנגנונים של כינון ידע הגמוני, אשר במסגרתם מזרחיות מסומנת כאובייקט וכקטגוריה הנחשבת מהותנית ופתוחה בו־זמנית, ומקבלת יחס של הכלה והדרה. מחברי המאמר פירטו ארבעה מנגנונים כאלה של כינון וייצוג ידע: (1) הבניית המזרחים כקהילה אותנטית, באמצעות פרקטיקות ייצוג של אקזוטיקה, מסורתיות ואחרות; (2) הבניית המזרחיות כבעיה וכקורבן באמצעות פרקטיקות ייצוג של הכלה והדרה; (3) הבניית המזרחיות כתופעה זמנית, באמצעות פרקטיקות ייצוג של טלאולוגיה ב־דורית ו"כור ההיתוך"; (4) הבניית המזרחיות כילידיות, באמצעות פרקטיקות ייצוג של מטפורות גיאוגרפיות המתארות שורשיות יהודית באזור, כחלק מהמרחב הלאומי אך בשוליו.

ביקורת על מנגנוני ייצור הידע ההגמוני וכינון אפיסטמולוגיה מזרחית התפתחו גם בחקר האומניות החזותיות בישראל. מהלך כזה מאפיין את עבודתה של מירב אלוש לברון (2021), הבוחנת את מנגנוני ייצור הידע החדשים שהתפתחו בקולנוע התייעודי

המזרחי ובפוליטיקת הקריאה שלו. היא מקשרת בין מנגנונים אלו ובין פרויקט הייצוג העצמי המזרחי, בזיקה לאוטואונטוגרפיה נשית מזרחית חדשה, להבניית המרחב והמקום המזרחיים, לכתבה מחדש של הזיכרון והעדות המזרחיים ביצירה הקולנועית, ולארגון מחדש של הקשרים בית-זהות-קהילה.

המאמר הנוכחי, אם כן, מבקש להרחיב את קורפוס המחקר העוסק באפיסטמולוגיה מזרחית. להלן אראה כיצד הפרקטיקות החזותיות שמפתחות האומניות מאפשרות להן לכוון תנאים לייצור ידע על נשים מזרחיות, וכך לניהול זהותן.

סיכום שיטת המחקר: היקף המקורות ובחירתם

מאמר זה, אם כן, מבקש להשיב על השאלות: כיצד נראית תקשורת חזותית של אי-שוויון? וכיצד ניתן לתקן אותה? התשובה תינתן תוך הישענות על תובנות תאוריית העמדה הפמיניסטית, לפיה עמדת שוליים חברתית מגלמת יתרון וסמכות אפיסטמיים לייצור הידע על אודותיה, ובאמצעות ניתוח מקרה מבחן - הדימוי של עוזרת הבית המזרחית בעבודות צילום סטילס ווידאו של שלוש אומניות מזרחיות עכשוויות: דפנה שלום, ורד נסים ומורן אסרף. ניתוח זה יאפשר להדגים כיצד, עם המעבר מייצור הדימוי מתוך העמדה ההגמונית הציונית לייצורו מתוך העמדה המיעוטנית של נשים מזרחיות, מתפרק הדימוי ההגמוני של עוזרת הבית המזרחית מהשיח הגזעי ומהמסמנים של אחרות גזעית, ונבנה מחדש בצורה שמקשרת אותו לניסיון הנחווה של הנשים המזרחיות עצמן, המשוקע באפיסטמולוגיה פמיניסטית מזרחית.

ניתוח מקרה המבחן יתבסס על הגישה האיכותנית של לימודי התרבות החזותית לניתוח דימויים חזותיים ועל תובנות הנובעות מתאוריית העמדה הפמיניסטית. לפיכך, הניתוח יתבסס על שלושה מישורים: (א) **הסמיוטיקה של הדימוי עצמו** - בהרת משמעויות העולות מתוך היחסים בין התחביר החזותי להקשריו התרבותיים; (ב) **הידע הממוקם של יוצרות הדימויים** - באמצעות שילוב ציטוטים מתוך ראיונות חצי מובנים עם שלוש האומניות; (ג) **תאוריה ביקורתית** של החברה והתרבות שבהן הדימוי מופיע - בחינת הדימויים בהקשר של ההיסטוריה והפוליטיקה של התרבות החזותית והתקשורת החזותית הישראליות הציוניות, תאוריות ביקורתיות של גזע, תאוריית העמדה הפמיניסטית, פמיניזם מזרחי ורב-תרבותי, וכן היסטוריה וסוציולוגיה של מעמד וחלוקת העבודה בישראל.

מקרי המבחן: דימוי עוזרת הבית המזרחית בעבודותיהן של דפנה שלום, ורד נסים ומורן אסרף

"אחת לכמה זמן תוקף אותי סמרטוט מעופף" כתבה המשוררת והחוקרת המזרחית יונית נעמן (2015) במסה שבה ביטאה את חרדתה מאלימותו של התפקיד שמייעדת הצינונות לנשים מזרחיות כבר למעלה ממאה שנה - עבודת ניקיון. נעמן מתארת את עצמה "דור שלישי לעובדות משק בית", ומספרת על סבתה: "ידיה היו פועלות מעצמן, סוחטות את הסמרטוט וטובלות אותו בדלי וחוזר חלילה".

יצירתן של נעמן ושל האומניות המזרחיות שבהן אדון כאן, מעידה על עול רגשי שהן נושאות עימן כנשים מזרחיות החיות תחת איום של ירושה מעמדית המיועדת להן בעל כורחן: עבודת ניקיון. ביצירתן ממחזות האומניות מרחב נפשי בין-דורי טעון בינו, בנות הדור השלישי, ובין בנות הדור הראשון והשני - אימהותיהן וסבותיהן. במרחב הזה הן מעבדות את תהליכי ההברות המעמדי המוגזעים שעברו הנשים במשפחתן במהלך חייהן בישראל, ומתמודדות עם מה שפנינה מוצפי-האלר (2012, עמ' 9) מגדירה סוגיית "השכפול הבינדורי של מעמד ושל היכולת לדמיין עתיד החורג ממנו ומהמגבלות החברתיות שהבנו אותו".



דימוי 2. דפנה שלום, כאן (כיריים). צילום סטילס (1998).

סדרת התצלומים של דפנה שלום **כאן (כיורים)** (1998) העלתה לראשונה בשיח האומנות הישראלי את סוגיית הזיהוי של נשים מזרחיות עם עבודות ניקיון. את סדרת תצלומי הכיורים צילמה שלום כאשר התגוררה בניו יורק וביקרה את אימה, דליה שלום (פבי אמזלג), בבית ילדותה בשכונת יד אליהו, בדרום מזרח תל אביב. במובנים רבים, שלום פרצה דרך עבור אומנים ואומניות מזרחים. ראשית, בסדרת הכיורים היא הציבה את ביתה ואת משפחתה כנושאים אומנותיים, "בתקופה שזה היה נחלתם של אומנים אשכנזים שעוסקים בשואה" (דפנה שלום, ריאיון אישי, 5 בדצמבר 2021). שנית, בניגוד לקונבנציה הצילומית הציונית של שנות ה־70, של תיעוד יישובים פריפריאליים או בתי שיכונים ממעוף הציפור, שלום צילמה את הבתים מבפנים, בגובה העיניים, וחשפה את תנאי הקיום של הנשים המזרחיות שחיות בהם בצורה חסרת תקדים בתולדות הצילום הציוני והישראלי. גם הקונוטציות התרבותיות שעלו מהתצלומים, ונעדו משיח הצילום הציוני והישראלי, קשרו אותם לשיח פוליטי חדש: דיכוי, חֲברות, הדרה, הכפפה והקשר בין מעמד, מגדר וגזע. במובן זה שלום סדקה את מנגנון ייצור וכינון הידע האנתרופולוגי ההגמוני על מזרחיות כקטגוריה מהותנית מוגמרת. היא ערעה את התחביר החזותי של הגזע, שכפי שהראתה חזן מאפיין את הצילום הישראלי מאז 1948 (Hazan, 2022). במסגרת התחביר החזותי הזה נורמלה הפרקטיקה הישראלית של פיזור אוכלוסייה בשטחי המדינה על פי ארצות מוצא, שהתבצעה בסתירה לאידאולוגיית כור ההיתוך (הפורום ללימודי חברה ותרבות, 2002, עמ' 289). מהלך זה הגיע לשיאו בסדרת תצלומים אחרת שיצרה שלום, **משה דיין 53** (1999), שבהם נראים רגעים מחיי היום־יום של נשים ונערות המתגוררות בבניין שבו גדלה. הסדרה הוצגה בגלריה קו 16, הנמצאת בשכונת יד־אליהו עצמה. בהקשר זה, של צילום החיים בתוך השיכונים בידי מי שחיה בהם, יצרה שלום גם את סדרת הכיורים.

שלום כופרת בתפקיד הכפול המיוחס לנשים מזרחיות בשיח הציוני, בעצם סימון הכלים המלוכלכים כאובייקט אסתטי, ובעצם העובדה שהיא משאירה אותם במקומם. נקודת מבטה של שלום כמהגרת, שהתרחקה במשך שנים רבות מהבית שבו גדלה, ממשפחתה ומתהליכי החברות הציוניים, אפשרה לה להשוות את קבלת ה"ירושה" המחכה לה בכיור. אם לשחזר את הרגעים שקדמו לפעולת הצילום עצמה, נראה שבמקום לשטוף את הכלים שלום נטלה את המצלמה והתבוננה בהם מבעד לעדשה. באמצעות פעולת הצילום היא התיקה את המרחב הפרטי, על עבודת הניקיון הקשורה בו, אל המרחב הפומבי, שבו תצלומים מוצגים, ובתוך כך עשתה פוליטיזציה לסיטואציה כולה. במונחיה של האנתרופולוגית מרי דגלס (2004, עמ' 11), שהגדירה לכלוך כ"חומר שאינו נמצא במקומו הראוי", שלום כופרת בתפקידה של האישה המזרחית בשיח העבודה וההייגיינה הציוניים כ"נושאת של לכלוך ונשאית של לכלוך"

(Rajuan Shtang, 2022). בשיח העבודה הציוני, נשים מזרחיות זוהו כמי שמוטל עליהן לשאת לכלוך, "פועלות טבעיות", הכשירות לעבודה שאינה דורשת מחשבה רציונלית - עבודת ניקיון. מנגנוני ייצור הידע של המזרחיות כקטגוריה מהותנית וקמאית הופעלו במסגרת השיח האתנוגרפי ושיח האיגניקה (הירש, 2014), באמצעות שימוש בנרטיב הקולוניאלי-מודרניסטי של הצלת הילידים מבערותם. נשים מזרחיות סומנו כבעיה, מי שבעצמן מזהות עם לכלוך, שהפתרון לה טמון בטלאולוגיה הציונית.

כששלוש מתארת בריאיון את תהליך החברות שלה כאישה מזרחית בישראל, היא מצביעה על ניכור עצמי והשטחת הזהות המזרחית:

בתהליך ההתבגרות בישראל התבייתה בתוכי "אני מדומה" שעיצבה את תפיסת עולמי. היא אשר גרמה לי לעצב דעות, טעם ותפיסת עולם שבחלו בטעמם של הוריי. אותה "אני מדומה" גרמה לי להירתם לתהליך הרחב של מחיקת המזרחיות בארץ והפרחת המערביות. דעותיי, מחשבותיי וטעמי עוצבו על ידי מדינת ישראל. מערכת החינוך לא אפשרה סינתזה שוויונית בין התרבות המזרחית לתרבות המערבית. [...] תרבות המזרח לא נלמדה, לא נחשפה, ובתוך המרחב הציבורי האוכל המזרחי היה הביטוי היחיד למזרחיות. לא היסטוריה, לא עומק. [...] ניו יורק אפשרה לי להתקרב יותר למי שאני: אישה, מזרחית, ממעמד הפועלים.

שלוש מתריסה כנגד תהליכי החברות שיצרו אצלה ניכור והזרה עצמית; כנגד הדימוי הכפול של האישה המזרחית כמי שאחראית הן על התקנת "הארוחה המזרחית" והן על הניקיון אחריה. כחלק מפרקטיקות האותנטניזציה (הפורום ללימודי חברה ותרבות, 2002, עמ' 290) הציונית, הזהות המזרחית צומצמה לרמה של סיפוק צורכי הקיום הבסיסיים; הדימוי של "הארוחה המזרחית" שימש כמסמן אולטימטיבי של המזרחים "כקהילה אותנטית" (שם) במסגרתה מופקדות הנשים על משק הבית - אוכל וניקיון. זהו גם התפקיד שאליו הוסללו נשים מזרחיות כחלק מהתבססות חלוקת העבודה הפנים-לאומית בתקופת היישוב (ברנשטיין, 1987, עמ' 80-82; 1987, עמ' 9-8; 1993, עמ' 96-97; Bernstein, 1998, pp. 296-297). תחת זאת היא מצלמת וחושפת את מה שהיא אמורה להעלים. לדבריה "כצלמת שאמורה לצלם דימויים יפים ונקיים עשית בדיוק ההפך, זה עוד לא היה ממש מקובל".



דימוי 3. דפנה שלום, מתוך **מטרונום**. וידאו (2009).

מעבודה נוספת של שלום, טרילוגיית הווידאו **מטרונום** (2009), עולה בעקיפין היבט נוסף של קשר רב-דורי בין נשים מזרחיות לניקיון, וזאת על רקע סוגיות של פרנסה, תעסוקה וחלוקת עבודה מגדרית וגזעית פנים-לאומית. שלום צילמה חלק מהטרילוגיה בבית חרושת לייצור כלי אוכל. בניגוד לדימוי הכלים המלוכלכים בכיור, לאחר הארוחה, המסמך תקופה שבה אימה של האומנית הייתה עקרת בית, כאן שלום מצלמת אותם לפני שהגיעו לשולחן - מבריקים וסטריליים, בזיקה לתקופה שבה אימה עבדה כפועלת במפעל לליטוש יהלומים. לתצלומי הבית, שבהם הכלים דוממים בכיור, וצילום המפעל, שבו הם נעים על פס הייצור, משותפת העובדה שתכליתם נעדרת מהדימוי: הגוף המזרחי והשולחן המזרחי. לדברי שלום, "כלי כסף הם כלי הקידוש לפני הארוחה,

קידוש יום שישי שאבד לי בדרכים. בסוף אני תמיד מחפשת את השולחן, הטקסט והמסורת, ולאן הם אבדו בהגירות, בנדודים ובמעמדות".

דפנה שלום מבטאת ניסיון נחוה (lived experience) של אובדן זהות נוכח התפיסה המצמצמת את המזרחיות בישראל לדימויים אוריינטליסטיים של מאכלים, ונוכח ההסללה של נשים מזרחיות לתעסוקה שנחשבת "עבודה מלוכלכת", או בסלנג ישראלי "עבודה שחורה" - כזו שאינה דורשת חשיבה רציונלית וידע מקצועי אלא פעולות פיזיות ומכניות.



דימוי 4. ורד נסים, מתוך **אם אספר לכם קורות חיי, דמעות יוצאות לי מעיניי**. וידיאו (2016).

תפקידן של נשים מזרחיות כעובדות ניקיון ניצב במרכז יצירתה של ורד נסים מאז תחילת שנות ה־2000. בעבודת הווידאו **אם אספר לכם קורות חיי, דמעות יוצאות לי מעיניי** (2016), האומנית ניצבת על סולם בשמלה לבנה, ואוחזת משפך פלסטיק ירוק. אימה אסתר, המופיעה ברבות מיצירותיה בעשרים השנים האחרונות, רוכנת על המדרכה למרגלותיה, לבושה שמלה לבנה גם היא, אבל זו שמלה שנתפרה מסמרטוטי ספונג'ה ישנים. האם מקרצפת שטיח עגול עשוי כפפות ניקוי צהובות ומדברת על קשיי הקיום שחוותה בישראל - על העבודה הקשה בניקיון, על הרצון לספק לילדיה השכלה

לדמות חלוצית במאבקן של נשים מזרחיות נגד זהויותיהן הכפויות - הקרימינולוגית, הפעילה החברתית והמשוררת ויקי שירן (Dahan-Kalev, 1999).

בעבודת וידיאו נוספת, הקרויה על שם אחד משיריה של שירן, **דבורים מרחפות בכל החדר** (2016), נסים צילמה את אימה קוראת שיר זה בקול. בשיר מסופר על טקס שבעה בביתה של אישה מזרחית, עוזרת בית, שזה עתה נפטרה. על מהלך זה אומרת נסים:

להכניס את ויקי שירן לעבודה שלי זו הדרך שלי לדבר על "דור המדבר" בלי לצעוק. אלה המחאות הקטנות שלי. אני מציגה מישהי שנלחמה למען התרבות המזרחית, חלוצה. השיר מספר את סיפורה של האם המתה שאהבה את עבודתה והייתה גאה בבית החולים שבו עבדה, למרות שבנה לעג לה על כך. ההורים, "דור המדבר" רצו להשתלב, להשתייך, אך הקריבו הרבה תוך כדי (ליטמן, 2016).

המושג "דור המדבר" שמזכירה נסים מתייחס למנגנון ציוני נוסף של כינון ידע הגמוני - מדיניות החברות הבין-דורי. הציונות הציבה יעד פוליטי ומוסרי - הומוגניזציה של הציבור היהודי, על בסיס פרדיגמת המודרניזציה ונרטיב האבולוציה הלאומית הליניארית. יעד זה התגלם במנגנון ייצוג בין-דורי, שהופעל בעיקר על הציבור המזרחי, ולפיו יש לדלג על דור ההורים, "דור המדבר", שהוצג כמכשול לתהליך ההומוגניזציה. הדרישה ל"תיקון" תרבותי הופנתה לדור הבנים, שנתפס כבעל פוטנציאל לשחרור מכבלי המסורת והדת, שזוהו עם נחשלות ופרימיטיביות (הפורום ללימודי חברה ותרבות, 2002, עמ' 299-300). עיסוק ביקורתי ומתריס באידאולוגיה זו הופיע בעשורים האחרונים, למשל ביצירות קולנוע תיעודי של בני ובנות הדור השני והשלישי להגירה החוזרים אל דור המדבר כתגובת נגד למדיניות הציונית של יצירת קרע בין דור המדבר לדור השני והשלישי (אלוש לברון, 2021, עמ' 104-106, 325). עבודתה של נסים מצטרפת לגל זה. נסים מצביעה על השלכותיה ההרסניות של ההגירה, המתוארות בשיר של שירן. נסים מדגימה התערבות בתנאים הפוליטיים שהובילו להשתקה ולקרע הבין-דורי; היא יוצרת תנאים להשמעת הקול שהאידאולוגיה הציונית השתיקה, מפרידה אותו ממסמני האחרות הגזעית ומעניקה לו הכרה מלאה. בכך היא מציגה איחוי של הקרע הבין-דורי ששירן תיארה בשירה.

הבת, ורד, כמו מוציאה לפועל את קריאתה של ויקי שירן, המגולמת בשם ספר השירה שלה **שוברת קיר** (2005). אם, כפי שאלה שוחט (1991, עמ' 154-156) הראתה, בקולנוע הישראלי העוזרת המזרחית נמצאת לרוב בין כותלי הבית, מחוץ לגבולות הזמן הנרטיבי ומרחבי הדיאלוג, נסים משבשת גבולות אלה באמצעות נטרול תכליתה של עבודת הניקיון. היא שוברת, סימבולית, את קירות הבית שמוטל על העוזרת לנקות - האם אינה שוטפת רצפות אלא מדרכה בקרבת התחנה המרכזית בתל אביב, מול בניין

מגוריה של בתה. היא "שוברת את הכלים", תרתי משמע, באמצעות העלמתם מהסצנה - אסתר אינה שוטפת כלים אלא כפפות גומי. במובן זה, אם נחזור לטענותיה של שוחט שהזכרתי לעיל, נסים משרטטת את גבולות המרחב החזותיים של הניקיון כפעולה של התנגדות, המרוקנת את פעולת הניקיון מתכליתה וחותרת תחת הרחקת האישה המזרחית מגבולות הזמן הנרטיבי והמרחבי. לעומת שלום, שצילמה רק את האובייקט של הניקיון, נסים מצלמת את הפועלת ואת הפעולה שהיא מבצעת, ומעבירה אותן מהמרחב הפרטי אל זה הציבורי. נסים כמו מדגימה את העיקרון הפמיניסטי "האישי הוא הפוליטי", כאשר היא מוציאה את אימה לאור, אל רשות הרבים, כנואמת המספרת את דברי הימים. בכך היא מממשת את התנאים שתיארה חנה ארנדט (Arendt, 1998, pp. 79-93) לכינון מרחב פוליטי. יתר על כן, נסים חושפת את הפעולה של אימה, פעולת הדיבור והניקוי, לעין המצלמה, ובכך היא יוצרת תנאים למימוש הפוטנציאל הפוליטי של הצילום (אזולאי, 2010): אין ספור המפגשים של ציבור עתידי עם הפעולה שלה וקולה מבעד למסך. כך, באמצעות התקת פעולת הניקיון מהמרחב הפרטי לציבורי, נסים יוצרת תנאים להופעתה של אימה לא רק כמי שמאיישת את הזמן הנרטיבי והמרחב הדיבורי הקולנועי, אלא כמי ששוטפת את הזמן והמרחב האלה בקולה.

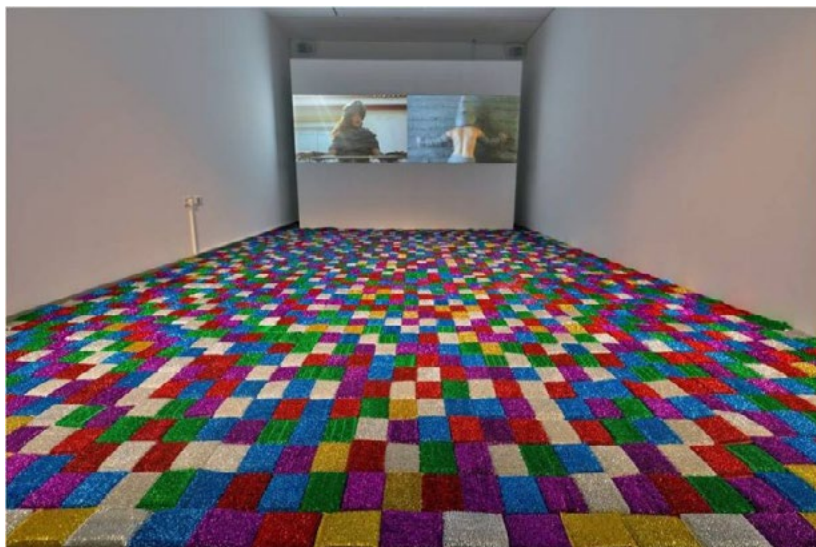
להיפוך האפיסטמי המגולם ביצירתה של נסים, להצבת הידע של אימה כבסיס ליצירתה, היו השלכות מרפאות: "לפני שהתחלתי ללמוד אמנות, לאמא שלי היה גמגום קשה. כשהייתי ילדה היא בקושי יכלה לדבר. כשהתחלתי ליצור אמנות, אני חושבת שזה פתח כמה דברים. הגמגום שלה נעלם. כי היא קיבלה נראות" (ליטמן, 2016).

בדבריה נסים יוצרת קשר ישיר בין השינוי שיצרה בחייה של אמה, כאשר העניקה לה נראות ויצרה לה מרחב בו היא השמיעה את קולה, ובין היעלמות המגבלה הפיזית שממנה סבלה האם. המקום המרכזי שנסיים מייצגת לאימה ביצירותיה, התנאים שמאפשרים לקולה להשמע, ממשית וסימבולית, וגם להתקבל כבעל ערך, ההשתתפות והמעורבות העמוקה של אסתר ביצירתה של בתה חיזקו אותה. חיזוק זה קיבל ביטוי ממשי וסימבולי בגוף עצמו.

את עבודתה של נסים, אם כן, אני מציעה למקם על רצף טרנס-לאומי של יצירות המופקות מתוך עמדת התנגדות ומתוך התבוננות מבעד לעדשת השוליות המרובה (הצטלבויות). שוחט (1991) הצביעה על ההבדל בין דמות העוזרת המזרחית בקולנוע האשכנזי ובין דמותה בקולנוע המזרחי שאתגר אותו. למשל, סרטו של משה מזרחי **הבית ברחוב שלוש** (1973), שהופק על רקע מחאת הפנתרים השחורים, מציג את העוזרת המזרחית תוך הזדהות ובאופן שאינו מנותק מהקשר סוציו-פוליטי. מעלילת הסרט, המתרחשת ב-1948, עולות סוגיות הקשורות להיסטוריה המוקדמת של החלוקה

האתנור מעמדית בישראל. לפי שוחט (1991, עמ' 154-156), עוזרת הבית המזרחית בסרטו של מזרחי מקבלת תפקיד דומה לזה שניתן לה במחזה **המשרתות** (1949) מאת ז'אן ז'נה או בסיפור **לב תמים** (1887) מאת גוסטב פלובר: דמות המגלמת הצטלבות בין מיקומי שוליים מגדריים, מעמדיים וגזעיים. קלרה, העוזרת בסרטו של מזרחי, ואסתר, אימה של נסים, מופיעות בתחילת היצירות באופן שכפוף לכאורה לתפקידן במרחב האשכנזי - שתיהן מקרצפות את הרצפה. אך מזרחי ונסים מחליפים את התסריט ההגמוני: קלרה מוצגת מנקודת המבט של בנה, המזדהה עמוקות עם פגיעותה, ואסתר אינה מוצגת מזווית הראייה של מעסיקה אלא של בתה.

בעבודת הווידאו של נסים - מדיום שמראשית ימיו שימש אומנות נשים ומיעוטים - נשמע קולה של עוזרת הבית המזרחית, שהושתק בקולנוע הציוני. אחת המוסכמות הרווחות בתצוגות של עבודות וידאו, היא ההקרנה חזרתית (looping video). השימוש במוסכמה זו בתצוגת הווידאו של נסים מחזק את האופי המתריס שלו. העיקרון של ה"לופ", ההקרנה המעגלית שאינה כפופה בהכרח להיגיון נרטיבי ליניארי, לתקשורתיות ולדיאלוג, מאפשר לקול האם להופיע. נסים מסמנת את קול אימה כסמכות הראשונה והאחרונה. הקול הזה נושא עימו משמעות מספקת, הוא מייתר התערבות חיצונית של קול פרשני שיעניק לו מובן. לכן זהו הקול היחיד בווידיאו, ובאמצעות ה"לופ" הוא גם לא מפסיק להישמע. השפה החזותית של הווידאו, המדגישה דימויים של שטף, זרימה והצפה, תורמת אף היא לעיקרון זה בהעצימה קונוטציות של פריצת חסמים. תחת ידיה של הבת נפתח מעין סכר, מפל קטן זורם לעבר האם, והיא בתורה יוצרת קצף ושטף של זרמים על המדרכה. נסים, אם כן, מפרקת את קירות הבית כדי לנסחו חזותית מחדש כבמה ציבורית להיסטוריה אוראלית פוליטית.



דימוי 6: מורן אסרף, מתוך שיק שק שוק. מיצב וידיאו (2017).

מורן אסרף מציגה אסטרטגיה אומנותית נוספת של ניהול זהות. אם דפנה שלום צילמה את הכלים בכיור במקום לשטוף אותם, וורד נסים פיסלה בכפפות גומי במקום לעטות אותן, אסרף משתמשת בכריות ניקוי בצורה שמבטלת את תכליתן. במיצב הווידאו **שיק שק שוק** (2017), אסרף מבצעת ריקוד בטן לצלילי השיר הפופולרי "Shik, Shak, Shuk". שיר זה, שפרסם המלחין המצרי חסן אבו אל סעוד (Hassan Abu El So'oud) בשנת 2000, זכה בישראל לפופולריות ולביצועים רבים, והוא מזוהה בתרבות המיינסטרים הישראלית עם מוזיקה מזרחית וריקוד הבטן - פרקטיקות תרבותיות שעדיין מוגזעות בקרב אליטות אשכנזיות ונתפסות כמופעים של תרבות נמוכה ופרימיטיבית. הן מגלמות את היפוכה של תרבות הבילדונג (Bildung) הגרמנית, שלדברי ג'ורג' מוסה (1997) מעמידה במרכזה את עקרון הרציונליות ההומניסטי והתכונות הנלוות אליו, כגון איפוק ושליטה. במהלך המאה ה-20, תרבות הבילדונג אומצה בידי ההגמוניה הציונית המתהווה, ועליה התבססה התפיסה המייחסת לציבור המזרחי תכונות של נחיתות על סמך מאפיינים תרבותיים. כאמור, במונחים סוציולוגיים, סימון לשוני או חזותי המייחס לקבוצות או ליחידים תכונות תרבותיות, ביולוגיות או חברתיות שליליות או חיוביות, מכונה "הגזעה" (שנהב ויונה, 2008, עמ' 13-46). מונח זה מסביר כיצד גם לאחר עידן הנאציזם, ולאחר שתאוריות מדעיות ואידאולוגיות של גזע עברו דה-לגיטימציה והפכו לטאבו, לשיח ולהיגיון הגזעיים עדיין יש השפעה רבה והם מכוונים תהליכים חברתיים, גם אם מתחת לפני השטח.

כדי להדגים את ההקשר התרבותי והחברתי לבחירתה של אסרף בשיר "Shik, Shak, Shuk" עבור פסקול הווידאו שלה, אפרט מעט על סרטון פרסומת למוצר "מילקשייק" של חברת שטראוס (2013), ששודר באמצעי התקשורת בישראל לפני כעשור. בתחילת הפרסומת מופיע על במה גבר צעיר בעל חזות מערבית ובהירה, ודומה שמדובר בסיטואציה של מבחן במה. לגופו חולצה לבנה ומכנסי חאקי קצרים, המזכירים את בגדי החלוצים הציונים או את הקונבנציה הקולנועית המערבית של גבריות לבנה קולוניאלית. כאשר הגבר מתחיל לדבר, נוסף לסצנה מסמן קולי - הגייה המזוהה עם אשכנזיות. בפריים הבא, אישה היושבת מאחורי שולחן מול הבמה מאיצה בו להתחיל בהופעה. ברגע זה נוצר הממד האירוני של הפרסומת, המתבסס על הפער בין הפרפורמנס של הגבריות האשכנזית ובין המחוות הגופניות, שמקושרות בתודעה הישראלית עם המגדר והגזע ההפוכים. לצלילי השיר "Shik, Shak, Shuk" הוא פוצח בריקוד בטן, המזוהה עם נשים מזרחיות, אך מבצע אותו בצורה מגושמת ומעוותת, והבעות פניו המבלבלות מעוררות תחושת גיחוך. ביצוע זה, שסביבו סובבת הפרסומת, נמצא בזיקה ישירה לפרקטיקת ה-Blackface. מקורותיה של פרקטיקה זו במופעי המינסטרל (minstrel shows) בארצות הברית של המאה ה-19, שבהם הופיעו אנשים לבנים שצבעו את פניהם בשחור, והציגו בפני קהל לבן ביצועים מלעיגים של שירים וריקודים המזוהים עם התרבות האפרו-אמריקנית. כפי שהראה איתן בר-זיוסף (2014), עמ' 81-95), פרקטיקה זו יושמה גם בתיאטרון ובצילום הישראליים. דוגמה בולטת היא הופעתם של השחקנים אהרון מסקין וחנה מירון, הנחשבים מעמודי התווך של התיאטרון הישראלי, בפנים צבועים בשחור בהצגות **זעקי ארץ אהובה** של תיאטרון הקאמרי. הסוציולוגית אפרת ירדאי (2014) הדגימה כיצד ייצוגים כאלה עודם נוצרים בישראל באין מפריע כאשר ניתחה את פרקטיקת ה-Blackface של האומנית הישראלית תמר הירשפלד.

בריאיון אסרף מתייחסת לבחירה בשיר "Shik, Shak, Shuk" וקושרת אותה לתהליך החברות הגזעי שעברה במהלך התבגרותה בישראל:

בחרתי בשיר הזה, במוזיקה הערבית השמחה שאיתה היינו מנקות את הבית, אך גם עושות פעולה קשה, מעייפת. היה בקצב הזה משהו מצחיק כזה. רציתי לרקוד כמו בילדות, לחגוג את הגוף, את המוזיקה, כמו פעם, עוד לפני שהתרבות לימדה אותי שזה נחות (שוק) (מורן אסרף, ריאיון אישי, 28 במאי 2023).

בווידיאו **שיק שק שוק** אסרף מכנסת שלוש נקודות מבט ושלושה רגעים בחייה: כילדה, כמתבגרת וכאישה שהיא אומנית. כילדה, אסרף חוותה את פעולת הניקוי ואת המוזיקה הערבית מנקודת מבטה הפנימית; כמתבגרת היא נדרשה להמשיג את החוויה הזאת מבעד לשיח גזעי דכאני. כעת, כאישה ואומנית, היא פונה לאתגור השיח הזה.

אסרף הציבה את הווידיאו בחלל שעיצובו מפתה את הקהל להיכנס ובה בעת חוסם את הגישה אליו. הצופה, אמון על השיח האוסר על מגע באמנות, נעצר בפתח החלל מאחר ורצפתו הפכה ליצירה - שטיח ססגוני ומרהיב עשוי כריות ניקוי כלים, המזכיר דימויים אוריינטליסטיים כמו "השטיח המעופף" או "מרבד הקסמים". גם הווידיאו, המוקרן בקצה הנגדי של החדר, מושך את מבטו של הצופה, כאשר האומנית, לבושה למחצה, מופיעה בו בגבה אל המצלמה, מניעה את גופה לציליילי השיר. ככל שעובר הזמן, הצופה, התוהה על פשר הדימוי, ממתין לתפנית בעלילה, תרתי משמע - ל"הסרת הלוט" מעל גופה. אולם הדקות חולפות והריקוד אינו מתפתח. באופן זה אסרף מנפצת את הפנטזיה האוריינטליסטית של המזרח כ"מקום שבו אפשר לחפש חוויה מינית שאי אפשר להשיג באירופה", במילותיו של אדוארד סעיד (Said, 1979, p. 190). הצופה, שנאלץ לוותר על הפנטזיה ולהביט באישה אמיתית, שם לב שהכסות לגופה של האומנית, כמו גם המרבד החוצץ בינו ובינה, אינם רכים ומעודנים, אלא מחוספסים ודוקרניים - צמר פלדה וסלילי מתכת דוקרניים, המנפצים את הפנטזיה.

דיון וסיכום

מאמר זה עסק בתופעה שכינית "תקשורת חזותית של אי־שוויון", והדגים מהלך של היפוך אפיסטמי כמודל לתיקונה. כמקרה מבחן בחרתי את הדימוי של עוזרת הבית המזרחית במעבר מהעמדה ההגמונית של כינון וייצור ידע לעמדת השוליות המרובה של נשים שעבדו כעוזרות בית בעצמן. ניתחתי יצירות של שלוש אומניות מזרחיות - דפנה שלום, ורד נסים ומורן אסרף, והראיתי כיצד הדימויים שהן יצרו ערערו על התחביר החזותי של הדימוי ההגמוני ועל השיח הפוליטי שנקשר אליו, ואתגרו את מנגנוני הכינון והייצור של הידע ההגמוני על נשים מזרחיות. דפנה שלום סדקה את מנגנון ייצור וכינון הידע האנתרופולוגי ההגמוני על אודות המזרחיות כקטגוריה מהותנית מוגמרת, וחשפה את הטבעות (naturalization) של התחביר החזותי של הצילום הציוני, שייצג את הפרקטיקה המדינתית של פיזור האוכלוסייה על פי ארצות מוצא. בתוך כך היא גם ערערה על שיח ההצלה האתנוגרפי, שבמסגרתו נשים מזרחיות סומנו כבעיה שפתרונה טמון בטלאולוגיה הציונית. ורד נסים התריסה כנגד אחד ממנגנוני כינון וייצור הידע ההגמוני - מדיניות הקברות הבין־דורי המציגה את דור ההורים המזרחי כמכשול בפני תהליך ההומוגניזציה. בתהליך עבודתה היא יצרה תנאים לתיקון הניכור הבין־דורי שהיה מנת חלקם של רבים מבני ובנות הדור השלישי להגירה, ואף להיפוך מנגנון השתקה של הדור הראשון, "דור המדבר". מורן אסרף יצרה דימויים שערערו את פעולתו של מנגנון ייצור הידע על המזרחים כקהילה אותנטית באמצעות נטרול

הפנטזיה האוריינטליסטית על האישה המזרחית, וייצוגה של פנטזיה זו דרך מסמנים של אחרות גזעית.

אם כן, השינוי שחל בדימוי החזותי של עוזרת הבית המזרחית מבוסס על הידע הממוקם של האומניות כנשים מזרחיות ועל הניסיון הנחוזה שלהן בנוגע להשלכות הדכאניות של מנגנוני כינון וייצור הידע הציוני. בניתוח הטקסטים החזותיים של יצירותיהן הראיתי כי הם מבטאים פער בין הדימוי ההגמוני ובין הדימוי העצמי. במובן זה הדגמתי גם את היתרון האפיסטמי של מיעוטים פוליטיים בכינון ובייצור הידע על אודותיהם, והראיתי מהו צדק חזותי.

רשימת המקורות

- אלוש לברון, מ' (2021). **לנגד עיניים מזרחיות: זהות וייצוג עצמי בקולנוע תיעודי ישראלי**. עם עובד.
- אלתרמן, נ' (1976). שיר התימניות. **פזמונים ושירי זמר** (חלק א) (עמ' 31-33). הקיבוץ המאוחד.
- אזולאי, א' (2010). **דמיון אזרחי: אונטולוגיה פוליטית של הצילום**. רסלינג.
- בארת, ר' (2002). המסר הצילומי. **המדרשה**, 5, 21-33.
- ברנשטיין-לזר, ת' (1963). **קופיקו העוזרת** (איורים: מ' אריה). א. זליקוביץ'.
- בריוסף, א' (2014). **וילה בג'ונגל: אפריקה בתרבות הישראלית**. הקיבוץ המאוחד.
- ברנשטיין, ד' (1987). **עבודת משק הבית**. בתוך **אשה בארץ ישראל: השאיפה לשוויון בתקופת היישוב**. (עמ' 52). הקיבוץ המאוחד.
- ברנשטיין, ד' (1987). **העוזרת, המשרתת, העוזרת ועובדת הניקיון: התפתחויות בעבודת הניקיון בחברה הישראלית**. **מגמות**, (1), 7-20.
- ברנשטיין, ד' (1993). "בין האשה־האדם ובין אשת הבית": אשה ומשפחה בציבור הפועלים העירוני היהודי בתקופת היישוב". בתוך א' רם (עורך), **החברה הישראלית: היבטים ביקורתיים** (עמ' 83-104). ברירות.
- גיגי, מ', נגרירון, ס' ורוזי, ת' (2022). **מגוונים את מגדל השן: דור ראשון להשכלה אקדמית - כותבים**. פרדס.
- דגלס, מ' (2004). **טוהר וסכנה: ניתוח של המושגים זיהום וטאבו** (תרגום: י' סלע). רסלינג.
- הירש, ד' (2014). **'באנו הנה להביא את המערב': הנחלת האיגינה ובניית תרבות בחברה היהודית בתקופת המנדט**. אוניברסיטת בן-גוריון בנגב.
- הפורום ללימודי חברה ותרבות (2002). **מנגנוני כינון וייצור הידע הקאנוני על מזרחים בישראל**. בתוך ח' חבר, י' שנהב ופ' מוצפי־האלר (עורכים), **מזרחים בישראל: עיון ביקורתי מחודש** (עמ' 15-27). הקיבוץ המאוחד ומכון ון ליר.
- ואקנין-יקותיאלי, א' (2017). **חיתוכים לאורך ולרוחב סיבי הארכיון**. **ג'מאעה**, 23, 131-140.
- חזן, נ' (2017). **רב־תרבותיות במוזיאון**. **תיאוריה וביקורת**, 49, 39-66.
- חכם, מ' (2020). **הבית שבבית: שיח דומסטי והמצאת האשכנזיות המודרנית 1920-1970**. גמא.
- חסקין, מ' וחורובי, ד' (2019). 'ספונג'תי, עלי, עלי': עוזרות בית ומנקות תימניות בספרות העברית. בתוך מ' חסקין ונ' אבישר (עורכים), **זיו נוצץ מדמע: סוגיית המזרחיות בהקשרים חינוכיים ותרבותיים** (עמ' 325-355). רסלינג.
- יצחקי, א' (2003) **המסכה: מבוא לאסטרטגיה האתנית של המשטר במדינת ישראל**. כותרות.

ירדאי, א' (2014, 18 בנובמבר). על עיוורון ועל צבעים: ונוס ההוטנטוטית מודל 2014. **המקום הכי חם בגיהנום**. <https://www.ha-makom.co.il/post/efrat-yerday-tamar-hirschfeld>

לביא, ס' וסוויידנברג, ט' (1995). בין ובתוך גבולות התרבות. **תיאוריה וביקורת**, 7, 67-86.

ליטמן, ש' (2016, 28 במאי). האמנית שמזיזה את השוליים החברתיים אל חזית עולם האמנות הישראלית. **הארץ**. www.haaretz.co.il/gallery/art/2016-05-28/ty-article-magazine/. premium/0000017f-e781-d97e-a37f-f7e577660000

מוסה, ג' (1997). האוניברסליות של ה־Bildung (תרגום: ט' מזור). **זמנים**, 61, 6-13.

מוצפי־האלר, פ' (2012). **בוקפסאות הבטון: נשים מזרחיות בפריפריה הישראלית**. מאגנס.

נוי, ע' (2011). **כלב מהתופת וקוף עם כובע טמבל: קופיקו, פלוטו, וחיות אחרות**. דימויי חיות בספרות ילדים עברית. **פנים: כתביעת לתרבות**, חברה וחינוך, 55, 38-44.

נזרי, י' (2004). פתח דבר: משם עצם לשם עצמנו. בתוך י' נזרי (עורך), **חזות מזרחית: הווה הנע בסבך עברו הערבי** (עמ' 11-29). בבל.

נסים, ו' (2016, 26] Vered Nissim בנובמבר). **אם אספר קורות חיי דמעות יוצאות לי מעיני / ורד נסים**. <https://www.youtube.com/watch?v=ddCBfjzzm0o> YouTube.

נעמן, י' (2015). האישה שחשבה שסמרטוט רודף אחריה: על אילופה של רוח הקדים באקדמיה הישראלית. בתוך ק' עלון (עורכת), **לשכון בתוך מילה: הרהורים על זהות מזרחית**. גמא.

סטולר, א' (2017). ארכיונים קולוניאליים ואמנות הממשל. **ג'מאעה**, 23, 168-141.

סלע, ר' (2001). **צילום בפלסטין/ארץ ישראל בשנות השלושים והארבעים**. הקיבוץ המאוחד.

רג'ואן שטאנג, ס' (2023). גזע ומגדר במשטר הראייה הציוני המוקדם. **ג'מאעה**, 26, 138-051.

רג'ואן שטאנג, ס' וחזן, נ' (2017). פתח דבר. בתוך ס' רג'ואן שטאנג ונ' חזן (עורכות), **תרבות חזותית בישראל** (עמ' 8-21). הקיבוץ המאוחד.

שוחט, א' (1989). **הקולנוע הישראלי: מזרח, מערב והפוליטיקה של הייצוג**. ברירות.

שוחט, א' (1991). **הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה** (תרגום: ע' גליקמן). ברירות.

שוחט, א' (1993). לדובב את השתיקות: ייצוג האשה והמזרח בקולנוע הישראלי. בתוך: א' רם (עורך), **החברה הישראלית: היבטים ביקורתיים** (עמ' 245-252). ברירות.

שוחט, א' (1996). פמיניזם מזרחי: פוליטיקה של ג'נדר, גזע ורב־תרבותיות. **מצד שני**, 5-6, 33-29.

שוחט, א' (2001). **זכרונות אסורים: לקראת מחשבה רב־תרבותית**. קשת המזרח.

שוחט, א' (2004). שבירה ושיבה: עיצוב של אפיסטמולוגיה מזרחית. בתוך י' נזרי (עורך), **חזות מזרחית: הווה הנע בסבך עברו הערבי** (עמ' 45-83). בבל.

- YouTube. שטראוס [מילקי] (2013, 22 באוגוסט). **מילקישייק הפרסומת הרשמית** [וידיאו].
<https://www.youtube.com/watch?v=qU2JQSI9Mh0>
- שירן, ו' (2005). **שוברת קיר: שירים**. עם עובד.
- שנהב, י' ויונה, י' (2008). מבוא: גזענות מהי? בתוך י' שנהב וי' יונה (עורכים), **גזענות בישראל** (עמ' 13-47). ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד.
- Arendt, H. (1998). *The human condition*. University of Chicago Press.
- Barker, M. (1981). *Biology and the new racism*. Greenwood.
- Balibar, E. (1991). Is there a 'neo-racism'?. In E. Balibar and I. Wallerstein (Eds.), *Race, nation, class: Ambiguous identities* (Trans. C. Turner) (pp. 17–28). Verso.
- Benjamin, O., Bernstein D., & Motzafi-Haller, P. (2011). Emotional politics in cleaning work: The case of Israel. *Human Relations*, 64(3), 337–357.
- Berger J. (1972). *Ways of seeing*. Penguin Books.
- Bernier, C. M., & Willson, N. L. (2020). “Workers + warriors”: Black acts and arts of radicalism, revolution, and resistance, past, present, and future. *Kalfou*, 7(1), 7-21.
- Bernstein, D. (1998). Daughters of the nation – Between the public and the private spheres in pre-state Israel. In J. R. Baskin (Ed.), *Jewish women in historical perspective* (pp. 287–311). Wayne State University Press.
- Chhachhi, A. (1991). Forced identities: The state, communalism, fundamentalism, and women in India. In D. Kandiyoti (Ed.), *Women, Islam, and the state* (pp. 144–175). Palgrave Macmillan.
- Cohen, Y., Haberfeld, Y., Alon, S., Heller, O., & Endeweld, M. (2021). *Ethnic gaps in higher education and earnings among second and third generation Jews in Israel*. Working Papers 135. National Insurance Institute, Research and Planning Administration.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of anti-discrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1(8), 139–167.
- Dahan-Kalev, H. (1999, December 31). Vicki Shiran. *The Shalvi/Hyman encyclopedia of Jewish women*. Jewish Women's Archive. <https://jwa.org/encyclopedia/article/shiran-vicki>
- Dahan-Kalev, H. (2021) Mizrahi feminism in Israel. *Shalvi/Hyman encyclopedia of Jewish women*. Jewish Women's Archive. <https://jwa.org/encyclopedia/article/mizrahi-feminism-in-israel>

- Ferguson, S. J. (2012) (Ed.). *Race, gender, sexuality, and social class: Dimensions of inequality and identity*. Sage.
- Harrison, F. V. (1998). Introduction: Expanding the discourse on "race". *American Anthropologist*, 100(3), 609–631.
- Hazan, N. (2018). *The visual colonial archive of Hadassah: The formation of race and class in Palestine* [Paper presentation]. The AJHS Biennial Conference, Philadelphia.
- Hazan, N. (2022). *Visual syntax of race: Arab Jews in Zionist visual culture*. Michigan University Press.
- Hooks, B. (1986). Talking back. *Discourse*, 8, 123–128.
- King-Hammond, L. (2002). Bitter sweets: Considering the colored rainbow universe of Betye Saar. In *Betye Saar. Colored: Consider the rainbow*, exhibition catalogue, (pp. 7–15). Michael Rosenfeld Gallery.
- Lavie, S. (2007). Imperialism and colonialism: Zionism. In S. Josef (Ed.), *Encyclopedia of women in Islamic cultures* (vol. 6., pp. 9–15). Brill.
- Leibler, A. (2014). Disciplining ethnicity: Social sorting intersects with political demography in Israel's pre-state period. *Social Studies of Science*, 44(2), 271–292. <https://doi.org/10.1177/0306312713509309>.
- Margulies, I. (1996). *Nothing happens: Chantal Akerman's hyperrealist every day*. Duke University Press.
- McKee, J. B. (1993). *Sociology and the race problem*. University of Illinois Press.
- Mitchell, W. J. T. (1992). The pictorial turn. In *Picture theory: Essays on verbal and visual representation* (pp. 11–34). Chicago University Press.
- Mirzoeff, N. (1999). *An introduction to visual culture*. Routledge.
- Mirzoeff, N. (2013) (ed.). *The visual culture reader*. Routledge.
- Molesworth, H. (2000). Housework and artwork. *October*, 92, 71–97.
- Morris-Reich, A. (2016). *Race and photography: Racial photography as scientific evidence, 1876-1980*. University of Chicago Press.
- Petrossiants, A. (2018). Mierle Laderman Ukeles' maintenance and/as (art) work. *View*, 21, 1–31. <https://doi.org/10.36854/widok/2018.21.1481>
- Pohlhaus, G. (2002). Knowing communities: An investigation of Harding's standpoint epistemology. *Social Epistemology*, 16(3), 283–298.

- Rajuan Shtang, S. (2022). "Every now and then, a floor rag flies at me": The politics of cleanliness in the art of Mizrahi women. *Israel Studies*, 28(1), 183–199.
- Rajuan Shtang, S. (2023). A natural-worker leaves the colonial visual archive: The art of Vered Nissim. *Arts*, 12(4), 167.
- Said, E. W. (1979). *Orientalism*. Vintage.
- Schwartz Cowan, R. (1983). *More work for mother: The ironies of household technologies from the open hearth to the microwave*. Basic Books.
- Sherman, D. J., & Rogoff, I. (1994). Introduction: Framework for critical analysis. In D. J. Sherman & I. Rogoff (Eds.), *Museum culture: Histories, discourses, spectacles* (pp. ix–xx). The University of Minnesota Press.