

לחם ואמנות: יכולת ההתפרנסות בכבוד של אמניות מקבוצות חברתיות שונות בישראל

טל דקל

תקציר

מאמר זה עוסק בפערים בין נשים־יוצרות מקבוצות חברתיות שונות בישראל באמצעות התמקדות בסוגיית ההתפרנסות ממקצוע האמנות. המאמר מציג להבין סוגיה זו על ידי גישה סינתטית, המכונה "ניתוח הצטלבותי" (intersectional analysis), הרואה בפרמטרים המוסדיים, התרבותיים־פוליטיים והאישיים מערך אחד משולב המתקיים על גבי רצף מרובד. בניתוח הראיונות שהתקיימו זוהו חסמים המשותפים לכל האמניות בישראל והנובעים מעצם היותן נשים, למשל תופעות של סקסיזם והדרה של אמניות שהן אימהות מפעילות מלאה ושוויונית בשדה האמנות וחוסר התחשבות בקשיים שהאימהות מזמנת להן. עם זאת, מחקר זה מראה שמרבית החסמים שעומדים בפני אמניות אינם מנת חלקן השווה של כל הנשים. צירי ניתוח נוספים על זה המגדרי – ובהם הציר המעמדי, הלאומי והאתני – מחדדים את זיהוי הפערים בין נשים מקבוצות חברתיות שונות במדינה ומוסיפים נדבכים של קושי עבור נשים שונות, בייחוד נשים מקבוצות חברתיות לא הגמוניות. ואולם מחקר זה גם מלמד שאתגר העיסוק וההתפרנסות בכבוד ממקצוע האמנות אינו תמיד חוויה דכאנית ומדירה אלא יכול גם להיות אתגר שנשים הופכות אותו להזדמנות להתפתחות מקצועית וכלכלית, להגברת יכולת הפעולה בעולם ולתחושת סוכנות (agency) משוכללת.

* כותרת המאמר שואבת השראה מהמונח "לחם ושושנים", שהפך לסלוגן פוליטי הקשור למאבק לשכר הוגן ולתנאי עבודה נאותים ומכבדים. מונח זה מקושר על פי רוב לשביתה המפורסמת במפעל הטקסטיל בלורנס, מסצ'וסטס, בחודשים ינואר-מרס 1912, שהונהגה בידי נשים פועלות.

אני מבקשת להודות לד"ר סיגל נגר רון ולד"ר עינת לחובר שעודדו אותי לכתוב מאמר זה וייעצו לי רבות במהלך כתיבתו. המאמר הופיע לראשונה באנגלית (Dekel, 2014).

מבוא

מאמר זה עוסק בניתוח שדה האמנות העכשווי בישראל ובוחן את הפערים בין קבוצות חברתיות שונות הפועלות בתחום זה. הפרספקטיבה המרכזית שדרכה מתארגן הדיון היא מגדרית, ואליה מצטרפים צירי ניתוח נוספים המבדילים בין נשים מקבוצות חברתיות שונות במדינה – בהם הציר המעמדי, הלאומי והאתני – ומחדדים אותם. בחינת נושא הפערים התמקדה בסוגיות של התפרנסות בכבוד בתחום מומחיות זה.

בחלק הראשון של המאמר אציג סקירה של שדה האמנות מתוך התייחסות להיבטים מבניים ומוסדיים של שדה זה. הסקירה מדגישה את ההבדלים והפערים בין העוסקים והעוסקות במקצוע האמנות לבין אלו שבחרו במקצועות אחרים בשוק העבודה. בתוך כך יידונו בהרחבה הפערים בין שכרן של נשים לבין השכר שמקבלים גברים בשדה האמנות. בחלק השני והמרכזי של המאמר אתמקד בקבוצה החברתית של נשים אמניות בישראל. הדיון ידגיש את ההטרונגיות של קבוצה זו, ינתח את האתגרים והחסמים השונים שניצבים בפני כל אחת מהנשים שבה ואת האופנים שבהם השתייכותן החברתית השונה מחדדת את הפערים ביניהן. בחלקו האחרון של המאמר אציע דרכים למחקר ולדיון עתידיים, העשויים לסייע לצמצום הפערים שבין אמניות מקבוצות חברתיות שונות, וגם מנגנונים שיאפשרו לנשים שונות הזדמנויות שוות כדי להתפרנס מאמנותן.

מהדיון ומהניתוח של הנושא עולה כי סוגיות אוניברסליות לכאורה של תגמול ומקצועיות – הנתפסות כיסוד מוסד בשוק עבודה מקצועי – מצטיירות בדמיון התרבותי המקובל והרווח כתכונות לא רלוונטיות עבור ייצור של אמנות. עניין זה בולט במיוחד לנוכח העובדה הידועה זה כבר, שפערי שכר על רקע של מגדר קיימים בשוק העבודה באופן כללי, ושבהקשר של שדה האמנות הם מקבלים ביטוי מיוחד ושונה, כפי שיורחב להלן. ואולם, מחקר זה מוכיח, שההיבט המגדרי אינו הפן היחיד שיש לבחון בעת דיון מושכל בנושא, ויש להוסיף אליו ניתוח של ממדי זהות נוספים, כמו אתניות, לאומיות ומעמד. ממדים אלו מוסיפים נדבכים של קושי עבור אמניות מקבוצות חברתיות שונות, בייחוד קבוצות לא הגמוניות. כל אלו יחדיו מעמיקים את הפערים בין נשים מקבוצות שונות בחברה ומבדלים ביניהן.

מסגרת הדיון: שדה האמנות

עולם האמנות ומעמד האמן והאמנות כפי שהם מוכרים לנו היום בארצות שונות במערב וכן בישראל הם תוצר חדש יחסית, ששורשיו נעוצים בתקופת הרנסנס האיטלקי. עד המאה ה-15 אמנים הוגדרו כבעלי מלאכה והיו מאוגדים בגildות מקצועיות, ומעמדם ושכרם נגזרו מחברותם באגודות אלו. מאז חלו שינויים עמוקים בתחום תעסוקת אמנים, שנשענו בעיקר על תמיכת פטרוניים (אצילים, מלכים, מוסד הכנסייה וכדומה), ועולם האמנות כפי שהוא קיים בימינו במערב התגבש סופית במהלך המאות ה-18 וה-19 בעקבות התנועה הרומנטית בצרפת (Kristeller, 1952; Wolff, 1981). התנועה הרומנטית העלתה את התביעה ליצירת "אמנות לשם אמנות", שבבסיסה עומדים שני רעיונות מרכזיים: האחד – האמנויות הן תחום אוטונומי בחברה; והשני – האמן הוא גאון (קדיש, 2010). תפיסה רומנטית זו, יחד עם שקיעתו של מוסד הפטרונות, שינו את מעמדו של האמן והן האחראיות להבניית דמותו ותחום עיסוקו כייחודיים וכשונים ממבנה שוק העבודה הכללי (Zolberg, 1983).

אל מול תפיסות מודרניות ורומנטיות אלו, שעודן בעלות אחיזה משמעותית בתרבות של ימינו, מציבה הסוציולוגיה של האמנות סימני שאלה שמאירים את הקשריה החברתיים של האמנות ומערערים על הנחת היותה תחום נפרד ונבדל מתחומי החיים האחרים. בניגוד לדימוי של האמן כאינדיבידואל גאון ומבודד, מודגשים תהליכי יצירה והתפרנסות כפעולה חברתית הכרוכה בשיתוף פעולה בין אמנים, ספקי חומרים ושירותים, מפיצים אמנות, מיני מומחים המבקרים את יצירות האמנות והקהלים מצורכים אותן (קדיש, 2010). אחת הגישות המשפיעות ביותר בתחום מחקר זה היא גישתו של הסוציולוג פייר בורדייה. על פיו, האמנות היא שדה, שכלל שדה חברתי אחר מובנה על ידי יחסי כוחות בין סוכנים שנמצאים בעמדות שונות בתוכו ושמנהלים מאבקים על משאבים ועל עצם האפשרות להגדיר את כללי המשחק של השדה. כוחו של שדה זה טמון בהיותו אתר של ייצור משמעויות, למשל קביעת ערך העבודה והסחורות בו (Bourdieu, 1983).

אמנות כנתיב פרנסה – מקור לפערים מתרחבים

כלכלה ואמנות נתפסים בדמיון התרבותי כשתי רשויות נפרדות ואף מנוגדות זו לזו במהותן, ובייחוד בעת המודרנית. בעוד הכלכלה היא ממלכת החומר, הרי

התרבות והאמנות נתפסות כמבצרה של הרוח. ברם, הדיון בקשרים המורכבים בין שני תחומים אלו מקבל בשנים האחרונות תשומת לב מחקרית גוברת, מתוך תפיסות המערערות על ההבחנה בין התחומים ועל האוטונומיה של כל אחד מהם (McRobbie, 2006; Thorsby, 2010; Thorsby & Hollister, 2003; Towse, 2003). תהליך זה מתרחש בין השאר, ואולי בעיקר, על רקע אירועי המחאה שהיו בשנים האחרונות במקומות שונים ברחבי העולם, בעקבות המשבר הכלכלי העולמי. במסגרתם מתגברות הקריאות לצדק חברתי, המופנות לרוב נגד השתלטות הכלכלה הנאו-ליברלית על השוק. מגמות אלו, שכנגדם יצאה המחאה, קיבלו ביטוי גם בשדה התרבות והאמנות: ניתן לזהות כוחות המבקשים להכפיף ייצור אמנותי להיגיון כלכלי, וניכר הרצון למנף אמנות להגיונות של פיתוח כלכלי ולשלבה בשדה הכלכלה והתעסוקה. מנגד, יש הגורסים שתמיכה ללא תנאי באמנים וכייצור תרבותי היא ערך מוחלט, גם אם אלה אינם תורמים לפיתוח כלכלי שניתן להצביע עליו בבירור, משום שתרבות היא צורך ומצרך אנושי בסיסי כמו דיור, מזון ואהבה. המשותף לשתי העמדות הוא ההתייחסות להיבטים הכלכליים של ייצור תרבותי בכלל ושל ייצור אמנות בפרט. וכך, הקשר הגובר בין כלכלה ובין אמנות, ואף המודעות לכך, מעוררים את הצורך במחקר שיתעכב על הקשרים בין שני תחומים אלה (חותם, 2012).

התפיסה הקפיטליסטית של עבודה הפכה לאלמנט מפתח המעצב את הביוגרפיה האישית ואת המצב האנושי בכללותו. נוסף על כך, המעבר לתרבות כלכלית נאו-ליברלית תאגידית, הגורמת למחיקה של סולידריות ואחריות ארגונית או מדינתית, מתעלמת מחסמים מבניים ומעודדת היפר-אינדיבידואליזם, הביאה לתפיסה שכל סובייקט הוא היוצר הבלעדי של סיפור חייו ושהוא לכדו אחראי לניהול מוצלח של הקריירה שלו, תוך הדגשת-יתר של מושג הבחירה החופשית והסוכנות (agency). יכולות ניהול עצמי; תכנון לטווח ארוך; יצירת רשת קשרי עבודה וניהול מערכות יחסים עם גורמים אחרים בשדה – הפכו לכלים חשובים בידע שאמור להיות בידי כל עובד בעידן המודרניות המאוחרת. התבוננות ארוכת שנים בשדה האמנות המקומי מלמדת, כי משמעויות אלו מחלחלות גם לתוך שדה האמנות ולהבנת הדרכים שאמנים ואמניות אמורים לכלכל בהן את דרכם המקצועית כיוצרים פעילים: עליהם להרחיב את פעילותם מעבר לעבודה עצמה – יצירה של פסלים וציורים – ולהשקיע גם ביצירת קשרים עם גלריות; להיפגש עם אנשים בעלי השפעה בשדה; "להחדיר" כתבות העוסקות במפעל היצירתי שלהם אל גופי

מדיה, וכדומה. על פי היגיון זה, אם אינם יכולים או אינם מעוניינים לעשות כל זאת, הרי הם עצמם אשמים באי-יכולתם להתפרנס ממשלח ידם.

זאת ועוד: בחינת שדה האמנות המקומי חושף, שגם אם אמן או אמנית עושים כל זאת, ובהצלחה יתרה, עדיין אין זה אומר שיצליחו ויזכו לשגשוג כלכלי שיבטיח להם פרנסה מספקת. מרבית האמנים והאמניות לא יכולים להסתמך על התפרנסות מאמנות כשלעצמה, בגלל שני גורמים מרכזיים. האחד, רוב האמנים והאמניות בישראל הם פרילנסרים (מיעוטם מצטרפים לגלריות שמייצגות אותם או מוצאים תומך קבוע שיאפשר יציבות בהכנסה) וסובלים מכך שרכישה ואספנות של אמנות הן תחום הפכפך ונטול ודאות למדי (בישראל יש כמה בתי-מכירות מופרים ומשגשגים, אבל אלו משקפים על פי רוב מעגלים יחסית סגורים שבהם עומדות למכירה יצירות של אמנים ידועים וקבועים). יתר על כן, מאחר שישראל היא מדינה צעירה נטולת שורשים עמוקים של דפוסי צריכת תרבות ואמנות בני מאות שנים, כמו באירופה, למשל, גם אין בה תשתית רחבה ואיתנה של אספני אמנות שרוכשים בקביעות יצירות ותומכים בצורה משמעותית באמנות מקומית. כמו כן, יש לזכור שמאז המשבר הכלכלי העולמי ב-2008, קשה מאוד לגרום לאנשים לרכוש יצירות אמנות, משום שהן נתפסות כמותרות שיש לוותר עליהן בעת צמצומים כלכליים. הגורם המרכזי השני לאי-יכולת להתפרנס באופן מספק מאמנות הוא הערך התרבותי הדואלי שמוענק לסוג תעסוקה זה, שכן ההון הסימבולי של היות אמן או אמנית מגלם פרדוקס מובנה: מחד גיסא הם נהנים מיוקרה של מי שעוסקים בעבודה הנתפסת כייחודית וחופשית; מאידך גיסא ניתן לאתר בציבור בוז עמוק כלפי עיסוק זה, שנובע מהאמונה הרווחת שעבודת האמנות איננה עבודה "אמיתית" ואיננה תחום יצרני שמשתתף בשדה הכלכלה (Waring & Fouché, 2007).

החוקרת הצרפתייה פרנסואז בנאמו (Benhamou, 2003), המנתחת את הקשרים שבין אמנות וכלכלה, קובעת כי אמנים הם קבוצה הטרוגנית ומאוד לא סטנדרטית בשדה התעסוקה. בנאמו קבעה מערכת קריטריונים לחקר "עבודת האמן", בהדגישה את הקשיים המתודולוגיים הרבים העומדים בפני מחקר מסוג זה. הכלים המקובלים לניתוח תעסוקה בתחום האמנות בעולם הם מפקדי אוכלוסין, שבהם נשענים החוקרים על הצהרת האמנים שמכריזים על עצמם כעוסקים באמנות כמקור פרנסתם העיקרי (Filer, 1986; O'Brien & Feist 1995; Santos, 1976), וכן סקרים כמותיים ואיכותניים, שהם מוגבלים ביכולתם להקיף את התופעה כפי שהיא מוצאת ביטוי במציאות. קושי מתודולוגי מרכזי נובע מהעובדה שגם מי שמגדירים

עצמם כאמנים עוסקים במקביל במקרים רבים בעבודות מתחומים אחרים, ולפיכך הגבולות בין התחומים המקצועיים מיטשטשים, דבר המקשה על קביעת תוצאות ברורות למחקרים (Benhamou, 2003).

מהיכרותי עם שדה האמנות בישראל למדתי כי העבודה של אמנים ואמניות מאופיינת ברובה כפרויקטים קצרי-טווח, וכי הם רואים עצמם כעובדים בלתי תלויים שבידם לקבוע את אופי העבודה, תכניה, קצב העבודה ורמת האנרגיה המושקעת ביצירה. מאפיינים אלו יכולים לגלם ערכים חיוביים של חופש תעסוקתי נרחב וגמישות תעסוקתית, אך בה בעת הם עשויים לקפל בתוכם ממדים שליליים ודכאניים, כמו מגוון מצומצם של אפשרויות למשרות יציבות במובנן המסורתי (למשל, משרות קבועות במסגרת של מוסד או ארגון), חוסר ביטחון ברצף תעסוקתי, ואף סכנה של השקעה בעבודה שלא אחת אין בצדה תמורה כספית.

ממצאים דומים לאלה עולים ממחקרה של בנאמו (שם). היא מזהה תחום תעסוקה זה כמאופיין בחוסר יציבות בהשוואה למקצועות אחרים: רבים מעיסוקי האמנים מוגדרים כפרויקטים תחומיים בזמן – בין שמדובר ביוזמות פרטיות ובין שמדובר בהתקשרות עם גוף או עם מוסד. יתר על כן, דפוסי ההעסקה של אמנים מחייבים אותם לגמישות גם אם אינם מעוניינים בכך, וחוזי ההעסקה קצרי-טווח שהם מעורבים בהם מובילים לאחוזי אבטלה גבוהים במיוחד. מהמחקר של בנאמו עולה כאמור ששוק העבודה בתחום האמנות הוא יוצא דופן ולא תחרותי בבסיסו, ולכן ניתן למצוא רק אמנים ספורים שמתפרנסים מאמנותם ואף צוברים הון, בעוד מרביתם, ללא קשר לרמת המיומנות או הכישרון האמנותי שלהם, נותרים בתנאי העסקה שדנים אותם לעוני.

מוניטין, על פי בנאמו, הם אמצעי מרכזי ביכולת של אמן או אמנית להתפרנס. המוניטין מאפשרים להם להמשיך ולדלג בין משרה זמנית אחת לשנייה, שאם לא כן – לא יקבלו שום משרה. באופן פרדוקסלי ובניגוד למאפייני שוק העבודה הכללי, דווקא ריבוי מקומות עבודה ותחלופה גבוהה במיוחד של מעסיקים עשויים לסייע לאמנית או לאמן להתפרנס, משום שככל שרשימת המעסיקים והפרויקטים הזמניים שמצוינים בקורות החיים שלהם רבים ומגוונים יותר, כך גובר הסיכוי שיוזמנו לבצע עוד עבודות ששכר בצדן. עוד מאפיין מרתק הוא, שבניגוד למשרות אחרות בשוק העבודה, חשיבות הדיפלומה המקצועית להצלחה תעסוקתית ולפרנסה מספקת אינה רבה: אמנית או אמן יכולים לסיים את מיטב ההכשרות באקדמיות היוקרתיות ובכל זאת להיות ללא עבודה ומקורות הכנסה, ובה במידה יכולים

אמנים ללא כל הכשרה רשמית להצליח בזכות קשרים, מוניטין ותכונות נוספות (Thorsby & Thompson, 1995).

לנוכח הסכנות הכלכליות הכרוכות בבחירה במקצוע האמנות, נשאלת השאלה מדוע רבים ממשיכים לעסוק בו. חוקרת התרבות אנג'לה מקרובי טוענת שאחת הסיבות לכך היא שאמנים נשענים על אפקט ההילה שיש לסטטוס של היות אמן, ושעבורו הם מוכנים גם לנהל חיים נטולי ביטחון כלכלי ויש שאפילו מוכנים לחיות בעוני (McRobbie, 2006). כמו כן מזהה מקרובי, שבתחום האמנות שואפים אמנים ואמניות כאחד ל"מימוש עצמי" יותר מאי-פעם, בגלל מבנה החברה העכשווית המאופיין באינדיבידואליזציה מוגברת. יתרה מזו, מימוש עצמי באמצעות אמנות הוא ערך מושך במיוחד עבור אלו שכבר חשו בעבר בחסמים בתחומים אחרים בשוק העבודה. מי שסובלים מהדרה ומדיכוי בשוק העבודה של תחום האמנות הם לא אחת אנשים המשתייכים לקבוצה חברתית לא הגמונית, ובהם פרטים מקבוצות של מיעוט אתני, דתי, לאומי, מיני או מגדרי (McRobbie, summarized in Taylor & Littleton, 2008), ועל כן יורחב בהמשך.

היבטים מוסדיים בשדה האמנות

המושג "מדיניות תרבות" מתאר את הפעולות שהמדינה נוקטת בתחומי האמנות והתרבות. בישראל מנותבות התמיכות ומנוהלים המשאבים הקשורים לאמנות על ידי משרד התרבות והספורט, שחלק עיקרי מפעילותו הוא הענקת תקציבים לגופי אמנות שונים (אתר מינהל התרבות, 2013). מחקרים מעטים יחסית עוסקים בנושא מדיניות התרבות בישראל, ועדיין דרוש מחקר מעמיק שיתמקד בניתוח של נתוני תקציבים אלו. מחקר בולט בתחום, שערכו הסוציולוגים טל פדר וטלי כץ-גר, עוסק במדיניות של הקצאת משאבים בתחום אמנויות הבמה (performing arts) בישראל. מחקרים מלמד, שרוב הנהנים מהמשאבים המושקעים בתחום הם בני המעמד הבינוני והבינוני-גבוה (Feder & Katz-Gerro, 2012). מחקר זה מצטרף לשורת דוחות שפרסמה "קואליצית ליבי במזרח". באחרון שבהם, משנת 2012, נמצא כי קבוצת האליטה החברתית בישראל היא הנהנית ממרב התקציבים המיועדים לתרבות, ושפעילות תרבות של קבוצות לא הגמוניות (מיעוט אתני, מגדרי או לאומי) זוכה בתקצוב זעום יחסי (בן דיין ואחרות, 2012). עם זאת, למיטב

ידיעתי, אין נתונים מדויקים בנוגע למצבם של האמניות והאמנים עצמם, ודרוש מחקר על יחסי הגומלין בין אמנים ובין ארגונים, גופים פרטיים ומוסדות המדינה. בישראל יש מערך תמיכה באמנים ואמניות, בעיקר בצורת פרסים ומלגות. מערך זה מתפרס על פני תחומי אחריות שונים, החל בהקצאה ממשלתית וכלה ביוזמות פרטיות וספורדיות של פילנתרופים. תמיכות מעטות, בדמות פרסים ומלגות קיום, מוצעות לאמנים ולאמניות בתחילת דרכם, גם בעודם במסלול הכשרתם (למשל, פרסים פנימיים מטעם המכללה או האוניברסיטה שהם לומדים בה). רוב הפרסים והמלגות ניתנים לאמנים שסיימו את הכשרתם האקדמית. נוסף על תמיכה ישירה באמנים, משרד התרבות והספורט מקצה הקצבות ייעודיות למוסדות שהם תאגידים על פי חוק וכן מלווה את פעילותם, באמצעות המועצה הישראלית לאמנות ומינהל התרבות (אתר מינהל התרבות, 2013). כמו כן פועלים בישראל ארגונים שלא למטרת רווח שמעניקים פרסים ומלגות לאמנים ולאמניות.

מערך התמיכה המוסדי מכלכל נשים וגברים כאחד, בלי אבחנה קטגוריאלית המתחשבת בהבדלים הנובעים ממגדר, והם מתחרים על אותם משאבי התמיכה באופן "עיוור מגדרי". למיטב ידיעתי, אין כיום פרסים או מלגות ייחודיים ומובחנים לתמיכה באמניות נשים (סער, 2014; אביבי, 2014). לסוגיה זו בדיוק נדרשה חוקרת האמנות לינדה נוכלין (Linda Nochlin) במאמרה החלוצי משנת 1971, "מדוע לא היו אמניות גדולות?". בניסיונה לברר מדוע לא היו נשים דגולות לאורך ההיסטוריה היא הצביעה על סיבות מוסדיות להיעדר מקבילות נשיות לאמנים כגון מיכאלאנג'לו ופיקאסו. נוכלין מתרחקת מסיבות מהותניות, שהוצעו לעיפה לאורך השנים, ומציעה – לראשונה – הסבר חברתי-מוסדי. היא קובעת שעובדות כלכליות וחברתיות הן שמנעו מנשים להיות אמניות פעילות מיומנות ורבות הישגים. אמנים זקוקים להכשרה ולחומרים ליצירה, ועל פי רוב לנשים לא הייתה גישה לשני אלה: עד העת המודרנית העיסוק באמנות דרש את תמיכתו של פטרו, ובייחוד מסלול הכשרה ארוך באקדמיה לאמנות (שהכניסה אליה הייתה אסורה לנשים עד תחילת המאה ה-19). מלבד זאת, מצאה נוכלין, השאיפות האמנותיות של הנשים הוגבלו על ידי האופן שבו הן עצמן תפסו מה יאה למגדר שלהן והפנימו תפיסות סקסיסטיות. היא קראה לערער על המיתוס שבו "יצירה אמנותית דגולה" נובעת מאיזושהי גאונות נסתרת, ותחת זאת הדגישה את מסלול ההכשרה הארוך והמפרך שחייבים בו אמניות ואמנים. נוכלין מוסיפה ומדגישה, שגם בסופה של הכשרה מקצועית זו, אם אין לנשים תשתית כלכלית, חומרית וחברתית-רגשית

תומכת (כי מבנה החברה עדיין מחייב אותן לעסוק ב"תפקידיהן הדומסטיים", לצד עיסוקן המקצועי הרשמי, והן תלויות בתכתיבים של חברה פטריארכלית המסלילה אותן בראש ובראשונה למילוי תפקידים "נשיים"), הן לא יכולות להצליח במקצוע ולא יתקיים שינוי לטובה במעמדן (נוכלין, 2007).

במסגרת המחקר הנוכחי ראיינתי שבע אמניות ממגוון קבוצות ומעמדות חברתיים בישראל.¹ ניתוח הראיונות חושף את החסמים הניצבים בפני נשים והמקשים על פעילותן האמנותית. זיהוי חסמים אלו והמשגתם מבהירים ומדגישים את הפערים הקיימים ביניהן ואת העובדה שהן אינן מהוות קבוצה הומוגנית אלא מקבץ הטרוגני שמתקיימים בו פערים. ניתוח מדוקדק של הדברים מראה שפערים אלו בין נשים יוצרות בישראל אף הולכים ומעמיקים. בפרק הבא אציג את החסמים והיתרונות שעלו מדברי הנשים בהתאם למיקום החברתי שהן ציינו כמשמעותי: מגדרן וכן השתייכותן המשפחתית, הלאומית, האתנית והמעמדית.

המגדר כחסם המגביר פערים

תנאים רבים צריכים להתקיים כדי שאישה תוכל להתפרנס ממשלח ידה כאמנית, כפי שזיהתה וירג'יניה וולף כבר בתחילת המאה ה-20, במסגרת **חדר משלך** (1929). חוקרות האמנות גריזלדה פולוק ורוזיקה פרקר סוקרות במבט פנורמי את מעמדה המקצועי של האמנית לאורך ההיסטוריה המערבית ואת תנאי ההיתכנות להשתלבותה במקצוע, וטוענות שכבר בראשית המאה ה-19 הוטענה למונח *artist* משמעות הפוכה מזו של המונח *woman artist*, והוא סובייקט-ממין-נקבה, שמפיקה אמנות מדרגה נחותה (למשל ז'אנר של ציורי פרחים או טבע דומם), כזו שלעולם לא יכולה להגיע לגדולה אמיתית כשל גברים גאוניים (Parker & Pollock, 1981). טענתן המרכזית היא שמעמד נשים בתוך שדה האמנות מושפע מהקשרים רחבים בהרבה מאלו הנוגעים ליצירות האמנות עצמן, וקשור לעצם התפיסות התרבותיות ושוק העבודה הממוגדר, המבנים נשיות וגבריות בקטגוריות בינאריות והיררכיות.²

1 האמניות הן חנאן אבו חוסיין, סמדר אליאס, ורד נסים, אסתי עלמו, שולה קשת, אורה ראובן ושירה ריכטר. הראיונות נערכו בשנים 2011-2013.

2 כך למשל, כבר בתקופת הרנסנס והבארוק היו נשים שהתפרנסו מאמנותן, בהן הדוגמה המפורסמת של ארטמיסיה ג'נטילסקי (Gentileschi, 1593-1656), אך אלו קיבלו תמיר שגר נמוך מעמיתיהן הגברים (שפלן-קצב, 2014).

יש הרואים במקצוע האמנות תחום שאינו מתאים לשמש כעבודה "אמיתית" אלא רק כעיסוק המוגדר כתחביב או כ"משכורת שנייה". תפיסה זו מושפעת מתפיסה שמרנית של חלוקת עבודה מגדרית מסורתית במסגרת היחידה המשפחתית הגרעינית. ואולם, בעמדה שמרנית זו גלום פוטנציאל יתרון חתרני דווקא עבור נשים, שכן הציפייה החברתית מהן היא להקדיש את עצמן למשפחתן (ולא לקריירה), ובמסגרת זו הן יכולות לעסוק באמנות במסווה של תחביב ובתוך כך להתפתח מקצועית. אולם ביתרון יחסי זה, הפותח לכאורה את האפשרויות בפני נשים בשדה האמנות, טמון גם חיסרון – הציפייה המקובלת שעבודת הנשים תיעשה בהתנדבות. כך טוענים למשל החוקרים מתחום לימודי העבודה דמיאן גרימשו וז'יל רוברי, ומראים שבכלכלה הנאו-ליברלית הגלובלית מעסיקים מניחים כי הם אינם צריכים לשלם לנשים עבור עבודות שהן עושות מתוך פעולה שהיא לכאורה טבעית להן מעצם היותן נשים (Grimshaw & Rubery, 2007). מכאן גם עולה, שאם הן נהנות מיצירה של עבודות אמנות, הרי הדבר נתפס בבחינת דחף בלתי נשלט של יצירתיות, שאינו קשור לציפייה לגמול חומרי.

בסוקרנו את שדה האמנות בישראל חשוב להזכיר שכבר בשורשי תולדותיו, טרם הקמת המדינה, נהוגות היו פרקטיקות של ייצור אמנותי שכווננו שונות על בסיס מגדרי. אלה התקיימו כבר באקדמיה הראשונה לאמנות שנוסדה בארץ ישראל – בצלאל (חינסקי, 1997). משם יש להמשיך ולבדוק את התפתחות מעמד האישה האמנית בחברה, כפי שעשתה היסטוריונית האמנות רות מרקוס (2008). היא קובעת, שעד שנות השבעים של המאה ה-20, אמניות בישראל נתפסו על פי רוב בחברה בכלל וגם בשדה האמנות כעקרות בית ורק לאחר מכן כיוצרות פלסטיות. חוקרת התרבות יעל גילעת מצאה שתפיסת האמנית ומידת הלגיטימיות שניתנה לתחום עיסוקה קיבלו תפנית דרמטית בשנות התשעים, ושהחל מעשור זה נשים נתפסות הן בחברה הכללית והן בשדה האמנות כמקצועיות וכמתאימות למקצוע האמנות ממש כמו גברים. עם זאת, כותבת גילעת (2006), בפועל עומדים חסמים רבים בפניהן, משום שהשיח המגדרי המסורתי וערכיו השמרניים עדיין שרירים וקיימים בשדה האמנות המקומי ובחברה בכללה.

כיום, המצב ההיסטורי שעליו הצביעה נוכלין – מניעה שיטתית ומוסדית מנשים של הזכות להשכלה ולהתמקצעות אמנותית – כבר לא מתקיים, ואף נראה שחל היפוך במצב זה. מאז סוף המאה ה-20 מרבית הסטודנטים לאמנות באקדמיות לאמנות בישראל הן נשים, ורבות מהן מצליחות לקבל נראות ותצוגה

במסגרת מוזיאלית.³ ועם זאת, מרבית הנשים שבחרו להיות אמניות ושזו זהותן התעסוקתית המרכזית, אינן מסוגלות להתפרנס ממנה בכבוד. אפילו סיגלית לנדאו, אחת האמניות המפורסמות והמשגשגות ביותר בישראל, הזוכה להכרה נרחבת אף בעולם הרחב, הגיבה לשאלת מראיינת בנושא ביטחון כלכלי כך:

אין לי תכנית עסקית, אני משקיעה [באמנות] את כל מה שיש לי. אני לא אדם חוסך [...] כל פסל שלי עולה לי אלפי דולרים. אני נסחפת עם העבודה וסופגת את העלויות. זה סוג של טוטאליות. אבל בעולם האמנות לנשים יותר קשה מלגברים, ורק לאחרונה גיליתי את זה! עד עכשיו תמיד חשבתי שזה סוג של תירוץ, שזה בולשיט [...] והעניין הכלכלי כובל ומכבד. היום אני מבינה שהדיל של נשים הוא אחר לגמרי, כי איכשהו לאישה יש אחריות לא רק על האמנות אלא גם על הילד, על האבא שלו ועל הבית, ועל הכול מסביב (מצוטט אצל ראובני-גפן, 2009, עמ' 43).

ציטוט זה מדבריה של לנדאו מביע את תסכולה מכך שהיא אינה מסוגלת להרוויח ולחסוך מהמקצוע שלה. נוסף על כך העידה האמנית שהיא לא מצליחה לראות את האמנות שלה כעסק, שדורש תכנית לניהול שוטף וארוך טווח. לבסוף מבהירה האמנית שיש גורם נוסף שחוסם את אפשרותה להתפרנס מהמקצוע, והוא אי-יכולתה להתמסר לאמנות באופן נרחב דיו, משום שהיא נדרשת גם למלא את חובותיה הדומסטיים הנובעים ממגדרה הנשי – טיפול בבן הזוג ובילדים.

כאמור, אמניות מתקשות להתפרנס מעבודתן גם בשל התפיסה החברתית הרואה בנשים מי שאינן זקוקות לתגמול חומרי עבור עשייה מתוך אהבה, הן בתחומי הבית והן בתחומי התפרנסותן, אבל גם בגלל התפיסות המגדריות הרווחות המטילות את האחריות על ניהול משק הבית והטיפול בילדים על הנשים. חלוקת תפקידים מגדרית מסורתית, שעל פיה האישה עודנה אחראית על תחזוקת הבית ועל גידול הילדים, כפי שעולה מדבריה של אמנית ישראלית כה בכירה כלנדאו (ריכטר, 2011), מופרת ממחקרים ישראליים עדכניים (Frenkel, 2008). אולם בשדה האמנות קיים חסם

3 למיטב ידיעתי, מעולם לא נערך מחקר כמותני מקיף ושיטתי הסוקר את אחוזי הנשים והגברים המסיימים את לימודיהם הגבוהים במסגרת אקדמיות לאמנות בישראל, ואין מידע מוסדר בנוגע לשילוב והצלחה של אמניות בשדה האמנות המקומי, בפרמטרים כאלו או אחרים (שיעור הנשים שיצירותיהן מוצגות במוזיאונים; משכורות; מסלולי העסקה ישירים ועקיפים של נשים העוסקות באמנות וכיוצא באלה).

תרבותי נוסף, והוא החלוקה המקובלת בין נושאים הראויים לעמוד במוקד עבודה אמנותית לבין נושאים שאינם נתפסים כראויים להיות בסיס ליצירות אמנות. כך למשל מצביעה האמנית שירה ריכטר על העובדה שאמנות שכוללת ביקורת פמיניסטית לא נוטה להימכר בקלות ולכן היוצרת תתקשה להתפרנס למחייתה: בקשר לעזרה ממסדית, לי יש יותר חסמים אפילו מלרוב האמניות האחרות בגלל הנושאים שבהם אני מתעסקת [אימהות מפרספקטיבה פמיניסטית]. תוכני היצירות גורמים לוועדות לדחות אותי. בחוץ לארץ זה קורה פחות, אבל פה לא פעם מתעלמים ממני. כיום אני מגישה רק למכרזים בין-לאומיים. כל ההגשות האלה דורשות המון השקעה ושעות עבודה. ולרוב, אני לא מקבלת את המימון. ובישראל רוב הוועדות מנוהלות על ידי גברים. ואם זה נשים שיושבות בוועדות, אז הן מה שאני קוראת [לן] "נשים כבושות", כלומר כבושות על ידי הפטריארכיה והערכים שלה, והן לא מבינות למה צריכים לתמוך באמנות שלי שעוסקת במעמד האישה ובמעמד האם, ובמיוחד במעמד של אמניות אימהות, ולמה צריך לתת לי תקציבים לפיתוח ולביצוע יצירות כאלה. נוסף לזה, מי שאמור לקנות את היצירות, האספנים, הם כמעט תמיד גברים ולהם יש שיח הפוך ממני, שיח גברי. הם לא יקנו אמנות פמיניסטית כמו שלי... [צוחקת] (שירה ריכטר, ריאיון).

ריכטר מצביעה על כך שאיננה זוכה להכרה מוסדית ולתמיכה כלכלית מכיוון שבמוקד עבודתה ניצבת סוגיית האימהות שכרוכה בה ביקורת מגדרית-חברתית חריפה. היא מציינת כי האספנים, שרובם גברים, נרתעים מרכישת אמנות המבקשת לערער על הסדר החברתי-מגדרי הקיים, כמו העבודה ללא כותרת שיצרה בשנת 2011, ובה תיעדה את המוצצים ופטמות הסיליקון של בקבוקי ההזנה של תינוקה (תמונה 1).



תמונה 1: שירה ריכטר, "בערה אורלית" (פרט מתוך המיצב Invisible Invaluables), 2001, צילום צבע בתוך קופסת אור.

המיקום המעמדי: העמקת פערים בין אמניות מקבוצות חברתיות שונות

נוסף על החסם המגדרי קיים חסם כלכלי, ושני אלה במשולב יוצרים קושי כפול עבור אמניות רבות. לאורך ההיסטוריה אמנים נזקקו לפטרונים על מנת לממן את אמנותם (Haskell, 1980; Sinclair, 1990). כיום מצב עניינים זה השתנה, ואין עוד בנמצא פטרוני אמנות כדוגמת הכנסייה הקתולית, שהייתה אחראית על מספר נכבד של יצירות אמנות בתקופת הרנסנס. בעידן העכשווי בישראל, נשים שיש להן משאבים כלכליים פרטיים, לא זקוקות להישען על מערך התמיכה המוסדי הדל ויכולות להסתייע בהון אישי או משפחתי לטובת אמנותן, כפי שעולה למשל מדבריה של ריכטר:

פרנסה מהמקצוע, מהאמנות שלי, זו נקודה כואבת מאוד. אחד הנושאים החשובים זה סוגיית הבחירה. תמיד באים לאמניות עם ההטחה הזאת: "אבל את בחרת בזה". אני בכלל לא רציתי להיות אמנית, בעצם זה הדבר האחרון

שרציתי להיות. התחלתי את דרכי המקצועית בחו"ל והיה לי ברור שאני הולכת לעשות כסף בכל מיני תחומים שיש בהם פרנסה, כמו פרסום. ראיתי את עצמי כאשת קריירה עם החליפה והתיק המעוצב שהולכת כל בוקר למשרד. אבל למרות שניסיתי לברוח מלהפוך לאמנית, זה קרה לי. אני חושבת שאני לא הצלחה גדולה מבחינת פרנסה, ואני מאוד מתוסכלת מזה [...] הסיבה שאני יכולתי לתת לאמנות צ'אנס כאפיק תעסוקתי זה רק בגלל שהיה לי כסף, ירושה מסבא שלי זיכרוננו לברכה, שהחלטתי להקדיש אותו לטובת אמנות. במקום להשקיע את הכסף ברכישת דירה, כמו שבדרך כלל עושים, אני החלטתי לתת לעצמי תקופת זמן של שנה אחת, בהסתמך על הירושה, ולעבוד בשקט, לראות אם תצא מזה קריירה. אם לא היה לי הכסף הזה, אני לא יודעת איך הייתי עושה את זה! אנשים שאין להם טיפה בצד, כמעט שלא יכולים לעשות את זה, הם יאלצו לוותר מאוד מהר (שירה ריכטר, ריאיון).

מדבריה של ריכטר ניכר שהיא מבינה שמעמד כלכלי איתן מקל על תהליך התמקצעות שעשוי לאפשר פרנסה בכבוד. בציטוט זה עומדת האמנית על החשיבות שהיא מייחסת למקצועות ששכר הוגן בצדם, ומדגישה שלולא זכתה בירושה לא הייתה מחליטה לנסות את מזלה ולהשתלב במקצוע האמנות. בדומה לריכטר, סיפרה האמנית אורה ראובן:

הפנייה שלי לאמנות הייתה לגמרי בזכות האפשרות להתפנות לאמנות, כלומר בזכות רווחה כלכלית. אחרי שסיימתי לגדל את הילדים, ואחרי שבן הזוג שלי הפך למפרנס משמעותי שמרוויח יפה, הרגשתי שאני יכולה להפסיק להביא הביתה את המשכורת הקטנה שלי. פניתי לעסוק באמנות כתחביב, וזה הפך למקצוע ממש. גיליתי שאני אמנית מצוינת. ככל שהפכתי מופרת בעולם האמנות, חשוב היה לי להציג בתערוכות, אבל היה מאוד קשה להשתלב במערך של הגלריות, כי יש מצוקת חללי תצוגה, וגם הגלריסטים נוטים להראות את אותם האמנים. באותם הימים תכננתי לשכור לעצמי סטודיו, אבל בסופו של דבר בן הזוג שלי המליץ לי פשוט לרכוש אותו, כהשקעה נדלנית. עם הזמן, ולאור המצוקה הגוברת של מחסור בחשיפה ליצירות שלי לקהל הרחב, בנוסף לסטודיו ייסדתי בחלל שקנינו גם גלריה, שבה הצגתי את האמנות שלי, ושל חברים נוספים. המקום הפך מאוד מצליח,

הרבה אנשים הגיעו לתערוכות, עד שבסוף נאלצתי לוותר על הפונקציה של הסטודיו בכלל, כי לא יכולתי לעבוד שם בשקט. אז שכרתי לי חלל אחר לעבודה, במקום קרוב. כך שבנוסף לגלריה שלי אני שוכרת גם סטודיו ובו אני עובדת ויוצרת, ויוצא בסוף שאני מוציאה הרבה יותר כסף ממה שתכננתי (אורה ראובן, ריאיון).

מול נשים שאינן מגיעות מבתים מבוססים מבחינה כלכלית ניצבים קשיים רבים יותר בדרכן להיות אמניות מקצועיות שמרוויחות שכר מספק. על כך אומרת האמנית סמדר אליאס:

לפרויקט סיום הלימודים הפקתי כמה צילומים ענקיים של העבודות, בגודל של שני מטר. זה עלה המון כסף. אמנם קיבלתי עזרה כספית, מלגה של 1,500 ש"ח, אבל זה ממש לא כיסה את ההוצאות שלי לפרויקט. ובאמת, אחת הסיבות שלא תראי הרבה סטודנטיות אתיופיות כמוני שממשיכות להיות אמניות פעילות אחרי הלימודים, [היא] כי זה שאלה של כסף [...] אני בהמשך, לא יודעת מה יהיה. אני אנסה לגייס כספים. אני לא מכירה ארגון אתיופי, או אחר, שיכול לעזור לי בנושא הזה. אבל התחום של אמנות, במיוחד בארץ, עדיין לא כל כך מפותח. ואז, במיוחד כשאת מהקהילה האתיופית, אז בכלל זה עוד יותר. ויש את זה שאנחנו נשים. ואני תמיד אומרת שאצלי זה כפול: אני גם אישה, וגם בלי כסף... [צוחקת] (סמדר אליאס, ריאיון).

האמנית ורד נסים מציבה במרכז עבודותיה את הסוגיה המעמדית, ובאמצעותה היא מבקשת בריאיון עמה "לתת נראות לאנשים השקופים", עובדי הצווארון הכחול. בחלק ניכר מעבודותיה משמשים הוריה כדמויות חוזרות: אמה, עובדת הניקיון בבניין ההסתדרות בתל אביב, ואביה, מכונאי הרכב, מתוארים כאנשים קשי יום, שעמלם נחרט בגוף העייף. דמויותיהם של בני הזוג, ובייחוד זו של האם, מבטאות את יחסי הקרבה והאהבה בין בני ובנות המשפחה, לצד ערכים של ערכות הדדית אל מול מצוקות חומריות וקשיים רבי-שנים. נסים מזהה את חוסר ההיתכנות של מכירת אמנות שעוסקת בסוגיות מעמדיות של אי-שוויון כלכלי המשולב באי-שוויון מגדרי, ובקשיים של הפצת אמנות שנחשבת לחתרנית:

אני מסתכלת על האספנים הגברים ואני אומרת, בחייאת, יבוא מישהו שבעצם עושק את האביון והאביונה; הוא יקנה יצירה שבה מככבת פועלת ניקיון שבעצם יורקת לו בפנים?! הוא יקנה יצירה שמדברת בצורה ביקורתית על פערים ומעמדות כלכליים?! (ורד נסים, ריאיון).

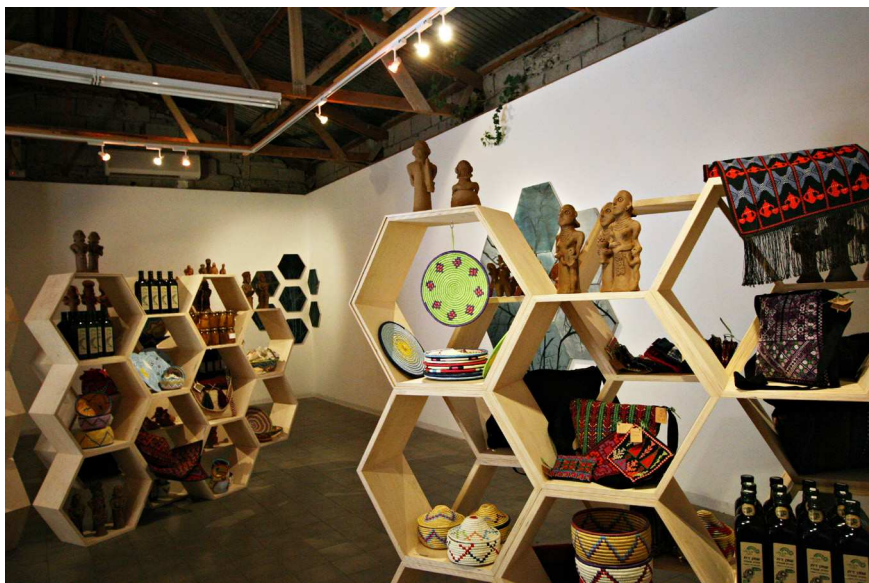
אם כן, בפני נשים ממעמד כלכלי מוחלש ניצב קושי נוסף על זה של החסם המגדרי, המשותף לכל הנשים באשר הן. מול אמניות שאינן נמנות עם הקבוצות ההגמוניות ניצבים קשיים הקשורים בזכותן המעמדית וביכולות הכלכליות המוגבלות שעומדות לרשותן.

אתניות ואמנות: פערים בין נשים מקבוצות אתניות שונות

האתניות היא חסם נוסף המדגיש את הפערים בין נשים שונות, גם מבחינת היכולת להתפרנס בכבוד מהמקצוע וגם מבחינת הנגישות של מוסדות תרבות מהזרם המרכזי לאמניות שונות – נגישות שיכולה לסייע בחשיפה לציבור ולקידום ההתפרנסות בכבוד. היבט זה נדון בתערוכה עבודה שחורה, שאצרה בשנת 2008 בגלריית ברבור שבירושלים האמנית והאוצרת המזרחית שולה קשת. היא הסבירה את המניעים ליצירת התערוכה:

יש אמניות מזרחיות נהדרות בישראל, הן פשוט לא תמיד עושות אמנות שבעיני הממסד האשכנזי נחשב בעל תוכן ומשמעות. אלו יכולות להיות נשים שלא בהכרח "מדברות" בשפה שאשכנזים רגילים לראות כמוזיאונים שלהם, שלא למדו בבצלאל או באקדמיות אחרות לאמנות. אבל הן פורסות חוויות חיים עשירות ורלוונטיות בצורה אמנותית ונהדרת. באמצעות התערוכה ניתן להן גם פתרון של נראות וגם פתרון של פרנסה (שולה קשת, ריאיון).

קשת בחרה להציב את היצירות של האמניות בתוך תאים דמויי כוורת, כסמל לשיתוף הפעולה בין כל הנשים שלקחו חלק בתערוכה, ואף כמטפורה לחזון פמיניסטי של שיתוף פעולה בין נשים מקבוצות חברתיות מוחלשות שונות – מזרחיות, בדואיות ואתיופיות. כל תא אכלס יצירות טקסטיל ורקמה, פסלי חומר, מוצרי מזון, וכלים צבעוניים עשויים קש קלוע. כל אלה נעשו בידי נשים ממגוון גילים וסיפורי חיים ומרקע שונה, והוצגו לצד ספרים, חוברות שירה וכתבי עת (תמונה 2).



תמונה 2: שולה קשת, פרט מתוך המיצב "עבודה שחורה", 2008, מדיה מעורבת.

המיצב שילב כמה רבדים של רעיונות ומשמעויות. כל העבודות שהוצגו בתערוכה הוצעו למכירה ברוח עקרונות הסחר ההוגן, והתמורה שהתקבלה בעבורן הועברה ישירות לאמניות. רובד ביקורתי מגולם בעצם בחירת האובייקטים האמנותיים. היצירות לא נענות לערכי הקאנון האמנותי המערבי, המפריד בין הקטגוריות אמנות (art) ואומנות (crafts) ומדרג אותן על ציר היררכי ברור. האמנות הגבוהה מאופיינת במערב כאמנות המשתמשת בחומרים יקרים כגון שיש, ברונזה וצבעי שמן, הנחשבים חומרים אציליים. בקטגוריית האומנויות, לעומת זאת, נכללות יצירות שנעשו מחומרי גלם זולים בטכניקות כמו רקמה וסריגה.

התערוכה **עבודה שחורה** חשפה את תהליך האתניזציה המנמיך שעובר על היצירות שאינן עומדות בקאנון האירופוצנטרי האמנותי ובערכיו המערביים, שגם בישראל נתפסים כערכים הרצויים והנכונים. יצירות אלו בעיני המבט ההגמוני הן אובייקטים פולקלוריים, ולכן נדחקו אל מחוץ לתחומי הלגיטימיות ולמה שמקובל לתפוס כ"אמנות".

תערוכה זו התבססה כאמנות קהילתית שתפנית (collaborative), הקוראת תיגר על חלק מהנחות היסוד המכוננות של הזרם המרכזי של שדה האמנות. זהו אקט של ויתור מודע על אינדיבידואליות, כפי שהסבירה קשת:

זאת עמדה שמתרחקת מיצירה שנובעת מתוך אגו של אישה בודדת, לעבר עשייה תרבותית קהילתית, שהמסד המערבי אינו מכיר בה כפורמט מוערך ולגיטימי. ההגדרה של אמנות שתפנית מערערת על הניסיונות ההגמוניים לקבוע סוגים שונים והיררכיים של יצירות, ויותר מכך, אנחנו בכלל מבקשות להסיט את מרכז הכובד מדיון בערך היצירות לעבר בחינה עקרונית רחבה יותר של שאלות של זהות, תהליכי ייצור ויחסי כוח בשדה האמנותי והחברתי (שולה קשת, ריאיון).

המחאה על הנמכת הערך של עבודות "נשיות" כמו מעשי רקמה ממונפת בעבודות של אמניות אלו כדי לבטא פעולה ביקורתית המערערת על התבניות השמרניות של קאנון האמנות המערבי (דקל, 2013).

גם האמנית אסתי עלמו איננה נמנית עם הקבוצה ההגמונית, בהיותה עולה ותיקה מאתיופיה. בריאיון היא הדגישה את הקשיים שהיא מתמודדת עמם ונושא השיחה הראשון שעלה בפגישתנו היה הבחירה שלה באמנות, שהיא כורכת אותה בעובדת היותה "אחרת" מהקולקטיב הוותיק במדינה:

המסע הבין-תרבותי של עולים חדשים מול מוסדות ועולם התעסוקה, זה קשה. זה גם הפוליטיקה הפנימית של האוצרים והפעילים בתחום הזה [...] האמניות שמצליחות הן לא מהגרות שחדשות במדינה, הן [המצליחות] כבר בתוך שיח קיים, הן מתכתבות עם האמניות שקודמות להן ועם הקולגות שלהן היום. נכון, גם הן מגיעות לזה במאבק, שום דבר לא בא בקלות. אבל היום אני מבינה באופן חד-משמעי שאני מייצרת משהו חדש, אמנות שהיא בשיח שלא היה כאן קודם. אין לי ממש נישא וזה בעיה מבחינת מקצוע. מבחינתם אני עדיין עולה חדשה [צוחקת], ואני הגעתי מאתיופיה ממש מזמן, ב-1984 (אסתי עלמו, ריאיון).

היצירות של עלמו – תצלומים, עבודות וידיאו ואף קולנוע – משלבות ערכים ודימויים מתרבויות שונות, ולכן רבים ממשיכים לראות בה "עולה חדשה" ומתקשים לקטלג את עבודתה כ"ישראלית". ככזו, אין לה הון סימבולי כשם שיש לאמניות

שנולדו בישראל, הנהנות מרשת קשרים מסועפת שמקלה על קידומן, אף על פי שהיא היגרה לישראל, כפי שהיא מספרת, כבר לפני יותר משלושים שנה. מאחר שהיא נתפסת כנטע זר, היא מתקשה מאוד להתפרנס מאמנותה ונאלצת לעבוד בתחומים נוספים להשלמת הכנסתה:

אני מסתובבת עם הצילומים שלי בבתי ספר בכל הארץ, וזה מאוד מעניין את הילדים, במיוחד האתיופים. הם צמאים לנושא, לראות דימויים כאלה, כי הם בעצמם מאותו מוצא. אני עושה את זה דרך מרכז ההיגוי האתיופי, בתשלום. דרושה פה מהפכה חברתית, ואני חושבת על זה בהקשר שלי: איך אני אעשה את זה דרך האמנות? איך אראה את הדבר שלי? [...] בצילומים שלי יש בעיקר דמויות של נשים אתיופיות חזקות ויפות, ואז כל אחד יתחיל גם לחשוב ולהאמין בחוזק שלהן. ואז דברים יתפתחו ויקרו לעבר שינוי עמוק (אסתי עלמו, ריאיון).

עבודות הצילום של עלמו מציגות דמויות חזקות של נשים מהגרות מקבוצה מודרת. משום שהיא מונעת משאיפה לשינוי חברתי עלמו עושה שימוש מושכל בצורך שלה בפרנסה נוספת: חתרנותה תחת ההגמוניה ושיחיה הדכאניים כלפי נשים אתיופיות מתגלה באופן פרדוקסלי בהשתלבותה במקצוע ההוראה, המזוהה בשוק העבודה כמקצוע נשי מסורתי, לא חתרני, ובעל יוקרה נמוכה. בעבודתה כמורה היא משלבת מסרים חברתיים של שוויון חברתי בכלל, ושוויון לנשים בפרט, ובאופן מיוחד היא מציינת סוגיות הנוגעות למעמד האישה הישראלית ממוצא אתיופי. בתפקידה כמורה וכאמנית עלמו משמשת כמודל מעצים עבור ילדות וילדים צעירים מוחלשים ממוצא אתיופי.

הדרה ושוליות מרובה: פלסטיניות בשדה האמנות בישראל

אמניות פלסטיניות פועלות כיום בזירה שמתקיימים בה יחסים של רוב ומיעוט: היהודים הם שבנו את החברה הישראלית על פי תפיסתם ובהתאם לצורכיהם, ואילו המיעוט הערבי והפלסטיני נוטל בה חלק כמיעוט בעל אפשרויות וסוכנות מוגבלים. בהתאם לכך, הערבים והפלסטינים מודרים מהיכולת ליהנות מחלוקת משאבים שוויונית ומתקשים לקחת חלק בקביעת כללי המשחק (סמוחה, 2001).

עובדת שייכותה לקבוצת מיעוט לאומית מתגלה בדברי האמנית חנאן אבו חוסיין כחסם משמעותי, המעמיק את הפער בינה ובין אמניות יהודיות במדינה: אין לי גלריה שמייצגת אותי והכול אני עושה בעצמי כדי לקדם את האמנות שלי. אני כותבת מיילים לאוצרים, מגישה מועמדות לקבלת פרסים ועושה הפקה של קטלוגים. וצריך גם קשרים, וזה לוקח אנרגיה וזמן [...] כאילו, זה נראה בדיוק כמו בעיות שיש גם לאמניות יהודיות אבל אצלי בסוף אני צריכה לרוץ יותר מהר, כדי להגיע לאותו מקום שלהן. למשל, העניין של העברית: זה לא שפת אם בשבילי ובהגשות לפרויקטים זה מקשה, אני צריכה לעבוד קשה שההגשה תהיה כתובה בצורה מרשימה מספיק מבחינת השפה. אז, יש למיקום שלי הרבה בעיות: גם אישה, גם פלסטינאית – ואל תשכחי, אני אישה פלסטינאית ערבייה במדינת ישראל (חנאן אבו חוסיין, ריאיון).

כאישה פלסטינית, לאבו חוסיין יש קשיים נוספים, שמקורם אינם באינטראקציה מול החברה היהודית אלא בחסמים פנים-קהילתיים:

זה לא פשוט בתור אישה פלסטינאית, זאת חברה מאוד פטריארכלית. אבא שלי מחרים אותי כלכלית כבר הרבה שנים, קשה לו לקבל את זה שאני אמנית, ועוד כזאת שעושה תכנים פרובוקטיביים באמנות שלה. אצלנו לא מתייחסים אותו דבר לבנים ולבנות, במיוחד אם הן לא מתחתנות, כמוני. אמא שלי מצליחה מדי פעם לתת לי קצת כסף, אבל גם לה לא קל, כי היא עקרת בית, אין לה כסף שהיא מרוויחה בעצמה, כי אבא שלי שולט בכספים (חנאן אבו חוסיין, ריאיון).

אבו חוסיין מצביעה על חסמים ייחודיים לאמניות פלסטיניות, שעל פי רוב אינם מנת חלקן של אמניות מקבוצת ההגמוניה היהודית. הסנקציות המושתות עליה הן ברובן כלכליות – האב מונע ממנה תמיכה כספית, צעד הנובע ישירות מהבחירה של בתו במקצוע האמנות ומבחירתה שלא להתחתן. מאחר שהיא יכולה לסמוך רק על עצמה מבחינה כלכלית, למדה אבו חוסיין להתייעל מבחינת ניהול הזמן והאנרגיה שלה:

בחרתי במקצוע של אמנית, שזה מקצוע שקשה להתפרנס מזה. לכן יש לי תכנית קפדנית וסדר יום מובנה וחשוב לי לשמור עליו. מהבוקר ועד הצהריים אני בהוראה בבית הספר. מהשעה ארבע אחר הצהריים ועד עשר

בלילה אני בסטודיו. [ב]ימי ראשון ושישי אני לא מלמדת אז אני עושה ימים ארוכים בסטודיו. אבל זה קשה לחיות רק מ־5,000 ש"ח בחודש, יש לי הרבה הוצאות – גם כלליות של החיים, וגם כאלו שקשורות לכסף שאני מוציאה לחומרי גלם למקצוע. יש אמנים עשירים, שיכולים לקחת עזרה בתשלום, אבל אני ממש לא. אז בנוסף לכסף מההוראה, אני גם עובדת לפרנסתי בהדרכה במוזאון, ובימים כאלה אני הולכת רק יותר מאוחר לסטודיו, בערב. צריך תכנון, זה חישובים מסובכים ולקח לי הרבה זמן למקסם את הלו"ז, שיהיה אופטימלי. אני מקווה לצאת לפנסיה כבר בגיל 50, ואז אני באמת אוכל לפרוץ כאמנית כי אז, סוף סוף, יהיה לי את הכסף והזמן ליצירה (חנאן אבו חוסיין, ריאיון).

מיקום חברתי וחסמים שונים – היבטים והשלכות

מאמר זה חושף פערים בין אמניות מקבוצות חברתיות שונות בישראל. הפרמטר ששימש לבחינת הפערים הוא סוגיית ההתפרנסות מהמקצוע. מהראיונות עם שבע אמניות עוליים חסמים ומכנים משותפים, וניתן להסיק שאלה הם מנת חלקן של כל האמניות-הנשים בישראל, הנובעים מעצם מגדרן. כך למשל תופעות של הדרת אמניות שהן אימהות מפעילות מלאה ושוויונית בשדה האמנות או חוסר התחשבות בקשיים הזמניים שאימהות מזמנות להן.

עם זאת, מחקר זה מעלה שמרבית החסמים שעומדים בפני נשים אינם מנת חלקן של כל הנשים האמניות, אלא בעיקר של אלו שמיקומן החברתי לא הגמוני. בראש ובראשונה אפשר לציין את הפן של היעדר תמיכה מוסדית שחוות נשים מקבוצות שאין להן ידע בהתנהלות מול מערכות בירוקרטיות, כמו היכן מתפרסמות הודעות "קול קורא" או מהו הפורמט המתאים להגשה על פי הקריטריונים. פן נוסף הוא דרישות סף שמדירות מראש אמניות ממיקום חברתי לא הגמוני. היבט זה מצטרף לעובדה הכללית יותר, והיא שרוב הנשים שעובדות בתחום האמנות לא מרכות לסמוך על עזרה ממסדית, מפני שמהר מאוד הן מגלות שהמערכת הממסדית ממילא לא נענית לבקשות התמיכה הכלכלית בהן ולא מקצה להן פרסים (Waring, 2007), המוענקים במקום זאת לגברים. בהמשך ישיר לכך, מתברר שהרקע המעמדי הוא גורם מכריע בהצלחתה של אמנית להתמיד בתחום עיסוקה ולהתפרנס ממנו בכבוד. כך למשל, אמנית בעלת רקע כלכלי איתן מבית תוכל להתמיד במקצועה וליצור

אמנות גם אם לא תזכה בפרס כלכלי מטעם המדינה או ממוסד כלשהו, בעוד אישה נטולת תמיכה כלכלית עלולה להיאלץ לפרוש ממקצועה כדי להתפרנס ולקיים את עצמה אם לא תקבל תמיכה כלכלית במהלך הקריירה שלה. המציאות הקונקרטית של היעדר בסיס כלכלי איתן עלולה להביא למחסור בהכנסה ראויה ממכירת עבודות וכתוצאה מכך לעיכוב ביצירת עבודות חדשות שדורשות מימון לשם יצירתן, ולבסוף לייאוש גורף ולפרישה מהמקצוע. בעיה זו אופיינית לאמניות מקבוצות חברתיות מוחלשות, ואיננה מנת חלקן של נשים מקבוצות שהן חזקות מבחינה כלכלית. באותה המידה עשוי חוסר שליטה בשפה העברית או מחסור בהון חברתי – שבא לידי ביטוי בקשרים ענפים עם מקבלי החלטות שפוסקים בכל הנוגע לאופן חלוקת הפרסים – להרחיק נשים מקבוצות לא הגמוניות מקבלת תמיכות וכיבודים מוסדיים. זאת ועוד: נשים השייכות למיעוט פוליטי, דתי או לאומי עשויות שלא לזכות בהכרה מוסדית או בתמיכה כלכלית בגלל עמדותיהן הפוליטיות או בגלל עצם שיוכן הלאומי או הדתי ואף עשויות להיות מודרות בגללם מהצגה בתערוכות במוזאונים או בגלריות. הדירה מתצוגה במקומות אלה מונעת נראות והכרה ציבורית, שמובילות לצבירת מוניטין הדרושים לשם מכירת יצירות במחיר הוגן.

למרות המחסור במידע כמותי על פערים בין נשים שונות שעובדות כאמניות בישראל, אפשר לקבוע ששדה זה פועל בתיאום עם מערכות חברתיות רחבות ממנו, המונעות על ידי אינטרסים של שליטה. מכאן שאמנות לא רק פועלת בשדות כוח, אלא גם מופעלת על ידם ומשרתת אותם (דובב, 2000). האמנות מתקיימת בעולם של מרות רבת-פנים, שאחת מהן היא הצלע הכלכלית, החוברת אל צלע המרות הפוליטית-חברתית. הכוח הכלכלי בא לידי ביטוי באינספור צורות ומשפיע על יכולתן של נשים מקבוצות שונות ליצור. כך למשל הדבר בא לידי ביטוי בסוגיית המחיר של חומרי גלם ליצירה; בקיומו או אי-קיומו של מקום ראוי ליצור בו; במידת הרווחה הכלכלית (ובאופן חלוקת העבודה בתוך המשפחה) המאפשרת להתפנות ליצירה; ובמידת קיומם של ביטחון ורצף תעסוקתי בתחום היצירה שבחרה האישה. ההיבט הכלכלי, אם כן, מטיל את מלוא כובד משקלו על היצירה ומשפיע לרעה בעיקר על מי שחסרה את הכוח הכלכלי (ובדרך כלל, גם את הכוח הפוליטי). אם נוסיף לניתוח ממדים אחדים, נגלה שאמניות רבות סובלות מדיכוי משולש, ולעתים מרובע: גם היותן נשים בחברה גברית, גם אמניות בחברה קפיטליסטית, ואם הן אינן נמנות עם הקבוצה ההגמונית מבחינה אתנית, דתית או לאומית, הרי הן גם נתונות בסד דכאני שמדיר אותן מסוכנות ומיצירה אמנותית חופשית ופורה. לנוכח

זאת ניתן לומר שהרשתות של כוח מגדרי, מעמדי, אתני ולאומי אוחזות בחייהם של בני אדם בכלל, ובאלו של אמניות שאינן מקבוצות הגמוניות בפרט, ושולטות בהם. מחקר זה מציג להבין את סוגיית הפערים בין נשים יוצרות בישראל באמצעות גישה של סינתזה, הרואה בשילוב הפרמטרים המוסדיים והאישיים מערך אחד המתקיים על גבי רצף מרובד, המכונה ניתוח הצטלבותי. באמצעות ניתוח זה זוהו סוגים שונים של חסמים שמהם סובלות אמניות: נמצאו אמניות שסוגיות של כסף אינן פוגעות בהן היות שהן מגיעות מרקע אמיד והן פנויות ליצור, אך הן נתקלות בחסמים אחרים בבואן להציג את עבודותיהן בחללים מסחריים או מוסדיים – חסמים הנובעים מעמדות סקסיסטיות; נמצאו אמניות שהגיעו מרקע כלכלי רעוע, קיבלו נראות של עבודותיהן בתערוכות, וכתוצאה מכך זכו בחשיפה נרחבת של יצירותיהן במיטב הגלריות, אך למרות זאת הן לא מצליחות למכור את העבודות במחירים שיאפשרו להן להתפרנס בכבוד, משום שהשוק הכלכלי בכלל, ושוק האמנות בפרט, מאופיין בנאו־ליברליזם המשולב בסקסיזם; ונמצאו אמניות שעובדת הפיכתן לאימהות שינתה את יכולתן להקדיש די זמן למקצוע, ולכן פגעה באפשרותן לזכות בפרנסה המספיקה לקיום בכבוד. אמניות אחרות העידו שהממד האתני, נוסף על הממד המגדרי, הפך לסוגיה המרכזית המקשה עליהן את ההתקבלות לשדה האמנות הממוסד והמאתגרת את יכולתן להתפרנס מעבודות האמנות שלהן. כך גם אמניות ששייכות לקבוצה לאומית ודתית לא הגמונית, כמו אמניות פלסטיניות היוצרות בישראל, עומדות בפני חסמים עמוקים מאלה של נשים יהודיות בשדה. דיון בקשיים שהן נתקלות בהם מדגיש בצורה אפקטיבית, כי פערים בין נשים שונות בחברה אכן שרירים וקיימים.

עמדות מגוונות אלו שהביעו הנשים השונות במחקר זה מקדמת גישה שמבקשת לערער על הראייה החד־ממדית והמונוליתית של רעיון "קבוצת האמניות" הפועלת בשדה האמנות, ומדגישה את הפרטיקולריות של כל אחת מהאמניות בתוך השדה. בתוך כך, המיקום החברתי השונה שלהן מדגיש את הדרכים השונות שבהן יכולה כל אחת להתמצב (positioning) מול אפשרויות וקונפליקטים בשעה שהיא מבקשת לממש את אמנותה ואת רצונה להתפרנס בכבוד מתחום האמנות.

המחקר הנוכחי הוא מחקר חלוצי וראשון מסוגו. לשם בחינה יסודית ומדוקדקת של הסוגיות השונות בחיי העבודה של אמניות השייכות לקבוצות חברתיות שונות דרוש מחקר נוסף, ויש אף לבדוק פרמטרים משתנים הנוגעים לשלבים שונים של מחזור החיים של אמניות. מחשבה רכה צריכה להיות מושקעת במתודולוגיות

המתאימות לאיסוף נתונים ולעיבוד הנושא של תעסוקת נשים אמניות בישראל ושל הפערים המשמעותיים שבאים לידי ביטוי בה. נציין שגם בארצות מחוץ לישראל אין הסכמה גורפת בדבר שיטות המחקר ההולמות בדיקה מסוג זה. כך למשל, יש המצדדים בניתוח מידע כמותי ואיכותני באופן משולב, ואחרים מעדיפים לעשות שימוש במתודולוגיות פמיניסטיות שונות כמו אתנוגרפיה מוסדית. כך או אחרת, במחקר כזה צריכות להישאל בין היתר השאלות הבאות: האם רמת הנכונות להשקיע במקצוע למרות הסיכויים הנמוכים להתפרנסות בכבוד נמשכת לאורך כל חיי האישה באופן שווה; כיצד פרמטרים כמו השכלה, גיל, הורות, יכולות גופניות ויכולות נפשיות משפיעים על קבלת ההחלטות של אמניות? באיזה אופנים שיוכן לקבוצה אתנית, דתית או לאומית משפיע על אמניות מקבוצות חברתיות שונות; ולבסוף, כיצד ניתן לעבד את הנתונים שייאספו במחקרים עתידיים ואיך ראוי להשתמש בהם כדי שיביאו לצמצום הפערים בין אמניות בישראל ולקידום שוויון הזדמנויות במקצוע זה. נתונים כאלה עשויים לתרום לניסוח קריטריונים ולכינון של רגולציות לתמיכה של המדינה ושל גופים ציבוריים אחרים באמניות, ובכך לתרום באופן נמרץ לצמצום פערים.

לבסוף, יודגש שמתודולוגיות של מחקרים עתידיים בתחום החסמים העומדים בפני נשים העוסקות באמנות צריכות לשמור על רגישות תרבותית ולהקפיד על עקרונות של מגוון ועל ייצוג הולם. במיוחד, נראה לי, יש להקשיב לקולן של נשים מקבוצות חברתיות שונות המספרות על חוויותיהן האישיות והקולקטיביות ולהקפיד על גיבוש עמדה לא פטרונית, לא שיפוטית, ומאוד קשובה לדרכים שהאמניות עצמן סבורות שצריך ואפשר ליישם לשם שיפור מצבן.

מקורות

אביבי, יובל (2014). יוזמה נשית חדשה: פרס ייעודי לאמניות בלבד. נדלה מתוך: www.al-monitor.com/pulse/iw/originals/2014/06/israeli-art-gender-discrimination-prize-initiative.html

בן-דיין, אורטל, שולה קשת, יוספה טביב-כליף ושירה אוהיון (2012). דוח משאבי תרבות בישראל 2008-2011: קריאה לחלוקת משאבים של משרד התרבות על בסיס עקרונות של שוויון, פלורליזם וצדק חלוקתי. נדלה מתוך: www.achoti.org.il

גילעת, יעל (2006). איפה הייתן ומה עשיתן? השיח המגדרי באמנות בראשית שנות התשעים בביקורת האמנות בעיתון "הארץ". ישראל, 9, 221-195.

דובב, לאה (2000). **אמנות בשדות הכוח: היסטוריה קטנה של ציות ומרד**. תל אביב: עם עובד בשיתוף סל תרבות ארצי.

דקל, טל (2013). פוליטיקת זהויות והכרה: אמנות ופמיניזם מזרחי, מקרה הבוחן שולה קשת. בתוך קציעה אלון ושולה קשת (עורכות), **שוברות קירות: אמניות מזרחיות בישראל** (עמ' 37-59), תל-אביב: אחותי.

וולף, וירג'יניה (2004 [1929]). **חדר משלך**. תל-אביב: ידיעות ספרים.

חותם, יותם (2012). הקדמה. **טבור**, 5, 7-8.

חינסקי, שרה (1997). רוקמות התחרה מבצלאל. **תיאוריה וביקורת**, 11, 177-205.

מרקוס, רות (2008). מקומן של נשים בתולדות האמנות הישראלית. בתוך רות מרקוס (עורכת), **נשים יוצרות בישראל: 1920-1970** (עמ' 11-22). תל-אביב: מגדרים והקיבוץ המאוחד.

נוכלין, לינדה (2007 [1971]). למה לא היו אמניות דגולות? **המדרשה**, 10, 23-51.

סמוחה, סמי (2001). יחסי ערבים-יהודים בישראל כמדינה יהודית ודמוקרטית. בתוך אפרים יער וזאב שביט (עורכים), **מגמות בחברה הישראלית** (עמ' 231-365), תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה.

סער, צפי (2014). "מתגבשת יוזמה לכינון פרס לנשים יוצרות", **הארץ**, 6.6.2014. נדלה מתוך:

www.haaretz.co.il/gallery/art/1/2341519

קדיש, ליאור (2010). **הגיונות יצירתיים: עולמן של אמניות ערביות-פלסטיניות אזרחיות ישראל**. עבודה לשם קבלת התואר "מוסמך". תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב.

ראובני-גפן, אורית (2009). סוג של טוטאליות. **לאישה**, 3260, 43.

ריכטר, שירה (2011). **אוצרות סטטוס: תערוכה עלינו, האמהות**. נדלה מתוך:

<http://tinyurl.com/oomxhpxw>

אתר מינהל התרבות (2013). נדלה מתוך:

<http://mcs.gov.il/Pages/model-temp13.aspx>

שפלן-קצב, הדרה (2014). מעמד אמניות לאורך תולדות האמנות. הרצאה בכנס **אמניות ושכר: פרנסה בכבוד? תל-אביב: תאטרון הבימה**, 21.11.2014.

Benhamou, Françoise (2003). Artists' labour markets. In Ruth Towes (Ed.), *A handbook of cultural economics*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing.

Bourdieu, Pierre (1983). The field of cultural production, or the economic world reversed. *Poetics*, 12, 311-356.

- Dekel, Tal (2014). At (art) work value: Gendered aspects of income and livelihood. *Hagar*, 11(2), 83-104.
- Feder, Tal, & Tally Katz-Gerro (2012). Who benefits from funding of the performing arts? Comparing the art provision and the hegemony-distinction approaches. *Poetics*, 40, 539-381.
- Filer, Randall, K. (1986). The 'starving artist' – Myth or reality? earning of artists in the United States. *Journal of Political Economy*, 94(1), 56-75.
- Frenkel, Michal (2008). Reprogramming femininity? The construction of gender identities in the Israeli hi-tech industry between global and local gender orders. *Gender, Work & Organization*, 12(4), 352-374.
- Grimshaw, Demian, & Jill Rubery (2007). Undervaluing women's work. *European Work and Employment Research Center*. University of Manchester. Working paper, 53. Derieved from: www.equalityhumanrights.com/uploaded_files/equalpay/undervaluing_womens_work.pdf.
- Haskell, Francis (1980). *Patrons and painters: Art and society in baroque Italy*. New York: Yale University Press.
- Kristeller, Paul, O. (1952). The modern system of the arts: A study in the history of aesthetics (II). *Journal of the History of Ideas*, 13, 17-46.
- McRobbie, Angela (2006). Clubs to companies: Notes on the decline of political culture in speeded up worlds. *Cultural Studies*, 16(4), 516-531.
- O'Brien, Jane & Andy Feist (1995). *Employment in the arts and cultural industries: An analysis of the 1991 Census*. London: Arts Council of England.
- Parker, Rozsika, & Griselda Pollock (1981). *Old mistresses – Women, art and ideology*. London: HarperCollins.
- Santos, Francis, P. (1976). Risk, uncertainty and the performing arts. In Mark Blaug (Ed.), *The economics of arts*. Boulder, CO: Westview Press.
- Sinclair, Andrew (1990). *The need to give: The patron and the arts*. London: Sinclair-Stevenson.
- Taylor, Stephanie, & Karen Littleton (2008). Art, work or money: Conflicts in the construction of a creative identity. *The Sociology Review*, 56, 275-292.
- Thorsby, David, & Ben Thompson (1995). *The artists at work: Some future results for the 1988 survey of individual artists*. Redfern, Australia: Australia Council.

- Thorsby, David (2010). *The economics of cultural policy*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Thorsby, David, & Virginia Hollister (2003). *Don't give up your day job: An Economic study of professional artists in Australia*. Sydney, Australia: Australia Council for the Arts.
- Towse, Ruth (Ed.) (2003). *A handbook of cultural economics*. Cheltenham, UK: Edward Elgar Publishing.
- Waring, Marilyn, & Christa Fouché (Eds.) (2007). *Managing mayhem – Work-life balance in New Zealand*. Wellington: Dunmore.
- Wolff, Janet (1981). *The social production of art*. London: Macmillan.
- Zolberg, Vera, L. (1983). Changing patterns of patronage in the arts. In Jack Kamerman & Rosanne Martorella (Eds.), *Performers and performances: The sociology of artistic work* (pp.251-268). New York: Praeger Press.