

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב  
הפקולטה למדעי הרוח והחברה  
התכנית ללימודי מגדר

## **הפסיון של נינה ארסינו:**

**כאב ועונג, ניתוחים פלסטיים וסובייקטיביות טרנסג'נדרית**

**עבודה סמינריונית במסגרת הקורס**

**”טרנסג'נדריות: תיאוריות ונרטיבים של מעבר מגדרי”**

מרצה: ד"ר עמליה זיו

מגישה: עתליה ישראלי-נבו

תאריך: 14.12.2014

סמסטר ב', תשע"ד

## תוכן עניינים

|    |   |
|----|---|
| 1  | מבוא  |
| 2  | א. "הקוקסינלית הכי לוחטת": תיאוריה קווירית, ביקורת טרנסג'נדרית והזדהות פלסטית |
| 8  | ב. מונולוגים ממתחת הפנים: אמנות גוף פמיניסטית וגוף טרנסג'נדר                  |
| 14 | ג. הקדושה נינה: סובייקטיביות נשית טרנסג'נדרית                                 |
| 20 | סיכום: העונג והזכות הנשגבת לסבול  |
| 23 | ביבליוגרפיה   |
| 28 | נספחים  |

נינה ארסינו (Arsenault) היא אמנית, פובליציסטית ועובדת מין טרנסגינדרית קנדית, ילידת 1974. היא ביצעה בגופה יותר מששים ניתוחים פלסטיים, נושא שהוא חלק משמעותי מהעבודות שלה. כמו הרבה אמני פרפורמנס, הגוף שלה הוא המדיום האמנותי שלה: היא עושה בעיקר עבודות פרפורמנס, וגם בעבודות הוידאו, הצילומים ושני המחזות האוטוביוגרפיים שהיא כתבה, הגוף והזהות שלה תופסים מקום מאוד משמעותי. שאלות המחקר שלי בעבודה זו היא באילו דרכים עבודתיה של ארסינו מבטאות ביקורת מורכבת על השיחים הקווירי והפמיניסטי, ואיזו סובייקטיביות נשית טרנסגינדרית עולה מהן?

כדי לענות על שאלות אלה, אני בוחנת בעבודה, בעומקים משתנים, מספר גדול יחסית של יצירות של ארסינו. כמו כן, אני מביאה דוגמאות גם מכתבתה הפובליציסטית, מראיונות עמה והרצאות שלה, ומדמותה הוירטואלית, זאת משום שהיא עצמה לא שמה חוצץ בין זהותה הפוליטית והציבורית לבין עבודתה האמנותית (Arsenault 2012a: 64).

הספרות המחקרית עליה אני מסתמכת באה מכיוונים שונים, ביניהם הוגות טרנסיות ופמיניסטיות, חוקרי תרבות ומבקרי אמנות ותיאטרון. כתביהם של התיאורטיקנים הטרנסים גיי פרוסר (Prosser) וויויאן נמסטה (Namaste) יעזרו לי לתאר את הביקורת הטרנסגינדרית על התיאוריה הקווירית ואת הדרכים בהן ארסינו מתחברת לביקורת זו. עבודותיהן של הפמיניסטיות הצרפתיות לוס איריגארי וז'וליה קריסטבה ישמשו אותי לתיאור השיח הסיקסיסטי העולה מיצירותיהם של אמניות הגוף הפמיניסטיות, שיח אותו מערערת ארסינו באמנותה. חלק נרחב מכתביהם של מבקרי האמנות והתיאטרון כאן נלקח מהספר "Trans(per)forming Nina Arsenault", קובץ מאמרים שהוקדש לדמותה ואמנותה של ארסינו שיצא לאור בשנת 2012, ונערך על ידי ג'ודית רודקוף (Rudakoff), ששימשה כדרמטורגית במחזותיה האוטוביוגרפיים של ארסינו (Rudakoff 2012b).

מבחינה מבנית, בפרק הראשון אפרוש בקצרה את הביקורת הטרנסגינדרית על התיאוריה הקווירית, בייחוד זו על עבודתה של ג'ודית בטלר. באמצעות בחינת המחזה האוטוביוגרפי השני של ארסינו, *יומני הסיליקון* (The Silicone Diaries), אדון בדרכים בהן ארסינו מתקשרת לביקורת זו, ומפתחת ומרחיבה את השיח הקווירי בנוגע למגדר וגוף. בפרק השני אבחן את המורשת האמנותית עליה ארסינו נשענת, זו של אמנות הגוף הפמיניסטית שהחלה את דרכה בשנות ה-70. באמצעות בחינה של מספר יצירות מפתח אטען כי זרם אמנותי זה שעתק ופיתח שיח

פמיניסטי מהותני וסיסקסיסטי במיוחד. לאחר מכן אבחן את עבודת המיצג 40 יום + 40 לילה :  
*עבודה לקראת חוויה רוחנית ( 40 Days + 40 Nights: Working Towards a Spiritual Experience)* של ארסינו כדי לבחון את הדרך בה היא ממשיכה מצד אחד את המורשת הנשית של האמנות הפמיניסטית, אך גם חותרת תחתיה באופן עמוק באמצעות גופה וזהותה הטרנסג'נדרים. בפרק השלישי אדון בהרחבה בסובייקטיביות הנשית הטרנסית שארסינו מביעה בעבודותיה השונות: בין השאר, אדון בנושאים שעולים מהן כמו מיניות עם גברים סטרייטים, עבודת מין, הגמוניה והחפצה, ועיסוק אינטנסיבי בכאב. לבסוף אסכם ואוסיף מספר מילים על הסוכנות הטרנסית החזקה העולה מגופה, דמותה ואמנותה של ארסינו.

#### **א. "הקוקסינלית הכי לוחטת": תיאוריה קווירית, ביקורת טרנסג'נדרית והזדהות פלסטית**

מרגע צמיחתה תיאוריה קווירית עסקה בסובייקטים לא סיסג'נדרים: אסתר ניוטון ניתחה את דמותה האינפורמטית של רדקליף הול, דניאל בויארין כתב על הגבר היהודי הנשי והגלותי, וג'ודית בטלר עסקה בתחילת דרכה בדמות הדראג קווין (ניוטון 2003 [1989]; בויארין 2003 [1995]; Butler 1999 [1990]). הדוגמא האחרונה של בטלר היא אולי המובהקת והמפורסמת ביותר: התיאוריה שהגתה בנוגע למהות הפרפורמטיבית של המגדר היכתה שורש בתיאוריות פמיניסטיות וקוויריות, והיא משמשת כאחד מעמודי התווך של תיאוריה קווירית בימינו, כמו גם בתיאוריות אחרות של מדעי הרוח והחברה.

כדי להוכיח את הטענה כי מגדר הוא פרפורמנס, בטלר משתמשת כאמור בדמותה של הדראג קווין: הדראג קווין המופיעה על הבמה יוצרת סתירה לא רק בין המין הביולוגי והזהות המגדרית, אלא גם בין שני אספקטים אלה לבין המבע המגדרי. במובן זה, היא מבצעת דה-נטורליזציה לאחדות לכאורה בין שלושת אלמנטים אלה, שנוצרת במסגרת מה שבטלר מכנה הפיקציה של הקוהרנטיות ההטרוסקסואלית. הדראג מוכיח באופן זה כי מגדר הוא חיקוי ללא מקור (Butler 1999 [1990]: 175).

במאמרו פורץ הדרך על ג'ודית בטלר, התיאורטיקן הטרנס ג'יי פרוסר מבקר בחריפות את השימוש של בטלר בזהויות טרנסג'נדריות כדי להסביר את התיאוריה המגדרית שלה. לטענתו, בטלר משתמשת באופן אינסטרומנטלי בפרקטיקות דראג קוויריות והופכת אותן לאלגוריה, וכך שוללת מהן את קיומן האונטולוגי. במובן זה, בטלר מבצעת אובייקטיפיקציה של זהויות טרנסג'נדריות כדי לדון במימד המערער של חצייה מגדרית (Prosser 1998: 27-28).

פרוסר מצביע על שתי בעיות הנובעות מכך: הראשונה היא כי במסגרת הקורלציה שבין טרסג'נדריות במובנה הרחב לבין קוויריות, סובייקטים טרנסקסואלים נופלים בין הכיסאות. פרוסר טוען כי בטלר מייצרת משוואה הכרחית שבה טרסג'נדריות חופפת לקוויריות שחופפת לפרפורמטיביות. בעצם משוואה זו בטלר ממקמת טרסג'נדריות כזהות וכפרקטיקה חתרנית תמיד, ששואפת לעד לערער על הטבעיות לכאורה של המגדר ולשבש אותה (שם: 29). פרוסר מעורר כאן את ההנחה המובלעת הטמונה בתיאוריה של בטלר, כי מגדרים סיסג'נדרים הם קבועים ויציבים, ואילו מגדרים טרנסג'נדרים הם משתנים ונוזלים. עם זאת, הוא מצביע על כך כי ישנם סובייקטים טרנסקסואלים שאינם מעוניינים להיות מערערים וחתרניים, והם שואפים להגיע לבית גופני קבוע ולגילום מיני מטריאלי (שם: 33). בנוסף, חשוב לציין כי ההקבלה שבין טרסג'נדריות לבין קוויריות מעלה הנחה מובלעת כי כל הסובייקטים הטרנסים הם קווירים במובן של נטייתם המינית, כלומר הם לא הטרנסקסואלים.

הבעיה השנייה שפרוסר מאתר בתיאוריה של בטלר נמצאת באופן בו היא מתייחסת לטרנסג'נדריות כאל אלגוריה. כאשר היא משתמשת באופן מחפיץ בזהות טרנסית כדי לטעון טענה רחבה יותר על מגדר בכלל, היא מוחקת את התנאים המטריאליים בהן מכוננת זהות טרנסג'נדרית וטרנסקסואלית. כאשר היא מעלה על נס את החתרנות המגדרית הטרנסית, הפוטנציאלית בעצם לכל זהות מגדרית, היא מתעלמת ממצואות החיים הממשית של אנשים טרנסג'נדרים, במסגרתם מופעלת לא פעם אלימות קיצונית דווקא בגלל החצייה המגדרית החותרת תחת הנורמות המגדריות הסיס-הטרונורמטיביות (שם: 46-47).

התיאורטיקנית הטרנסית ויואן נמסטה (Namaste) ממשיכה את טיעונו של פרוסר בניתוחה את הדרך בה בטלר דנה בסרט התייעודי *פריז בוערת* (*Paris Is Burning*). הסרט, שבזמן שבוים על ידי ג'ני ליבינגסטון (Livingston), מתעד את סצינת נשפי הדראג של סוף שנות ה-80 בניו יורק, תרבות שוליים שהיו מעורים בה בעיקר המיעוטים השחורים וההיספנים בעיר. מבחינת בטלר, הסרט הוא מופת לאמביוולנטיות של הדראג: מצד אחד פרקטיקות של דראג מאפשרות דה-נטורליזציה של המגדר, לדוגמא בתחרויות ה"תפקידים", בהם המשתתפים מגלמים תפקידים מגדריים שונים ובעצם מראים את האופי החיקוי והציטוטי של המגדר. מצד שני, קיימת במסגרת תרבות הנשפים אידיאליזציה של נורמות ומגדרים הטרנסקסיסטיים (Butler 1993: 125). אמביוולנטיות זו מובילה את בטלר בסופו של דבר לטעון כי נשפי הדראג המתועדים בסרט אינם פרקטיקה חתרנית, גם אם יש בהם אלמנטים כאלה (שם: 126).

בטלר מנתחת באופן ספציפי את דמותה של ונוס אקסטרבגנזה, אישה היספנית טרנסקסואלית שהשתתפה בנשפים, עד שנרצחה על ידי לקוח שלה בזמן שעבדה בזנות. בטלר מנתחת את רצונה של ונוס לעבור ניתוח תחתון, ואת הפנטזיות שלה לחיות בזוגיות סטרייטית ומאושרת בפרברים. היא רואה בפנטזיה של ונוס משיכה מדומיינת אל הקטגוריה של "אישה" כדי להימלט ממצואות החיים המעמדית והאתנית הקשה שלה, ובמותה טרגדיה שנבעה מקריאה שגויה של יחסי הכוח החברתיים: מבחינתה, ונוס לא הצליחה להימלט מגורלה, אלא נרצחה דווקא משום שהיא אישה היספנית. בטלר טוענת בעצם כי הפנטזיה של ונוס להיות אישה הייתה לא יותר מקרש קפיצה מדומיין מחיים קשים של עוני וגזענות (שם: 131).

נמסטה מבקרת בחריפות את עמדתה של בטלר: משום שבטלר מתייחסת לטרנסקסואלית כאלגוריה, הן לאופן בו מובנה מגדר והן לפנטזיות אתניות ומעמדיות, היא מוחקת לגמרי את האלימות שחווים אנשים טרנסים בדיוק בשל הטרנסיות שלהם. משום שהאלגורי הוא מדומיין, הטרנסיות כאן אינה מקבלת מעמד אונטולוגי, אלא רק מהווה פנטזיה לחיים טובים יותר (Namaste 2000: 13). זאת ועוד, כאשר היא מבקרת את תרבות הנשפים כלא חתרנית, היא טוענת כי טרנסקסואליות היא "חיקוי לא ביקורתי" של ערכים הגמוניים, כפי שמתקף באידיאל אליו שואפת ונוס (Butler 1993: 131). נמסטה גורסת כי תפיסה זו עלולה להוביל לשיח טרנספובי במהותו, וכי היא מתעלמת מאקטיביזם טרנסגינדר, וטרנסקסואלי באופן ספציפי, באופן בו היא מתעלמת ממצואות החיים הטרנסית ומבטלת אותה על ידי מיצובה כחיקוי לא מבוקר של ערכים נורמטיביים. היא מדגישה כי התיאוריה של בטלר מקשה על האפשרות לפעולה ואקטיביזם רחבים של טרנסגינדרים ולהט"בים אחרים, על בסיס כבוד הדדי והכרה בחוויות הסובייקטיביות אלה של אלה (Namaste 2000: 14).

המחזה האוטוביוגרפי השני של נינה ארסינו, *יומני הסיליקון* (*The Silicone*), הוא יצירה מצויינת לבחינה קונקרטית של הביקורת הטרנסגינדרית על תיאוריה קווירית, ולדרכים שהיא מציעה לפשר ולגשר בין טרנסגינדריות וקוויריות. המחזה, שהוצג לראשונה בשנת 2009 בתיאטרון *Buddies in Bad Times* בטורונטו, מתאר את המעבר המגדרי של ארסינו. כל אחד מפרקי המחזה מתייחס לתקופה אחרת בחייה, החל מפגישתה הראשונה כילד בן חמש עם ייצוגים נשיים, דרך עבודת המין שלה במועדונים של טרנסיות, ועד לניתוחים ולשינויים הגופניים שעשתה. כל אחד מפרקי המחזה מלווה בתמונות וסרטונים המתעדים את הניתוחים, המוקרנים ומרצדים לאורך ביצוע המונולוג (Arsenault 2012c).

השימוש של ארסינו באוטוביוגרפיה כדי לתאר את המעבר המגדרי שלה מהווה אלמנט טרנסקסואלי חשוב. פרוסר מתחקה אחר האופן בו אוטוביוגרפיה תופסת חלק משמעותי בהיסטוריה הטרנסקסואלית: כדי לקבל גישה לאמצעים רפואיים וטכנולוגיים לשינוי הגוף, כמו הורמונים וניתוחים שונים, על הסובייקט הטרנסקסואל לספר סיפור התואם לנרטיב הרפואי של הטרנסקסואליות, השואב את הבסיס שלו מה-DSM. הצורך לספר סיפור מוצלח, שיצליח לעבור את סף הרופאים ולאפשר טיפול הורמונלי וכירורגי "מתאים מגדרית", גרם לטרנסקסואליות רבים ורבות לייצר נרטיבים טרנסים קוהרנטים, אחידים ועשירים (Prosser 1998: 103-104). כמו כן, פרוסר מנתח עשרות אוטוביוגרפיות טרנסקסואליות שיצאו לאור, וטוען כי האוטוביוגרפיה המודפסת מאפשרת לייצר המשכיות בין העצמי שלפני הניתוח התחתון, לבין זה שאחריו: על ידי כתיבת ההיסטוריה שלהם, טרנסים וטרנסיות מייצרים קו רציף בין מי שהיו לפני הרגע הדרמטי והמכונן של הניתוח, לבין זה שאחריו, ומאפשרים קוהרנטיות שמדגישה שהם בעצם תמיד היו מי שהיו (שם: 130-131). במובנים אלה, הסיפור האוטוביוגרפי הוא חלק מהותי מהסובייקטיביות הטרנסית.

ניתן לאתר את ההמשכיות הזו גם במחזה של ארסינו. כבר בסצינה הראשונה במחזה היא מתארת כיצד בגיל חמש היא נפעמה מבובת ראוה שראתה בחנות עם אמה, וכיצד לאחר מכן היא מנסה לחקות את הדרך בה עמדה הבובה. היא מתארת את הפעם הראשונה שראתה חוברת פורנו, כאשר התלוותה לחבורת בנים גדולים ממנה:

"The pictures are not of women. They are Goddesses. They have the biggest hair I have ever seen. They have smoldering darkness around their eyes. Fingers rest on exposed round breasts. [...] I can't see what's between their legs. The pictures are magic. [...] I don't know how I know it. Or why I know it. But I know this is exactly what I will be when I grow up."  
(Arsenault 2012c: 207)

ארסינו מייצרת את הקשר שלה להזדהות נשית מילדות, עוד כשהיא נתפסה כבן קטן. במקומות אחרים היא מדברת על הפצע הנפשי ("psychic wound") העמוק שחשה בגיל שלוש או ארבע, שהיא כלואה בגוף הלא נכון (Joynt 2012; CLAGS 2013). ברגע שהיא ממקמת את ההזדהות

הטרנסג'נדרית שלה בילדות המוקדמת, היא מבצעת את האינטגרציה בין העבר להווה האוטוביוגרפי אותו פרוסר מתאר.

עם זאת, חשוב לשים לב כי התיאור של ארסינו שונה מתיאורים של אוטוביוגרפיות טרנסקסואליות רבות מבחינת מושאות ההזדהות שלה: בעוד פרוסר מתאר את הדרך בה הנרטיבים האוטוביוגרפיים עזרו לחזק את האותנטיות (realness) של היותה המחברת הטרנסית אישה (או המחבר הטרנס גבר), הרי שארסינו מזדהה כבר מילדות עם מודלים שגם היא עצמה הבינה אותם כבר אז כמלאכותיים ולא אמיתיים. היא קוראת לבובת הראווה "life-sized doll" בעודה תוהה אם היא אמיתית, והיא בבירור מבינה את המלאכותיות של התמונות בחוברת הפורנו, כאשר היא מכנה את הדוגמניות "אלות" (Arsenault 2012c: 206-207).

עולה מכך שהנרטיב שלה חורג מהנרטיב הטרנסקסואלי המקובל המעלה על נס את האותנטיות הנשית/הגברית, כאשר היא מבינה שהמסע של המעבר המגדרי שלה ייקח אותה לא בהכרח לניתוח לשינוי מין ול"נורמליזציה" של המגדר שלה, אלא למבע מגדרי שנתפס חברתית כמלאכותי הרבה יותר. לכל אורך המחזה היא לא מזכירה את הזין שלה כאיבר שמפריע לזהות המגדרית שלה: עוד בתיאור של דוגמניות הפורנו היא מתארת כי היא לא יכולה לראות מה יש להן בין הרגליים, ובכך בעצם מרחיקה את הדיון על המעבר המגדרי שלה ממין ביולוגי. לצורך העניין, לנשים אלו שבבירור עברו שינויים גופניים ניתוחיים, יכול להיות כל איבר מין בין הרגליים.

ארסינו חורגת מהאוטוביוגרפיות הטרנסקסואליות המקובלות בסצינה נוספת, סצינה מהותית ביותר לכל סיפור אוטוביוגרפי טרנסי, שחוזרת על עצמה שוב ושוב: סצינת המראה. פרוסר מתאר כי רגע מכונן זה מתאר את הפיצול שקיים בסובייקט הטרנסקסואל, בין דימוי הגוף לבין הגוף המשתקף במראה. המראה משקפת את הלא-אני: הטרנס/ית שמביט/ה בה רואה את מי שהוא/היא לא תופס/ת את עצמו/ה להיות (Prosser 1998: 100).

בפרק הרביעי והאמצעי של *יומני הסיליקון* מתרחשת סצינת מראה דומה. התיאור החוזר שוב ושוב בפרק, ששמו "I am my own self-portrait", הוא זה של ארסינו שמביטה בעצמה במראה, כפי שהיא עושה בכל יום. היא מתארת בפירוט כיצד היא מאפרת את פניה, והיא מבינה מהשתקפותה כי היא הגיעה לשלב בו היא תיראה הכי קרוב שהיא יכולה לאישה סיסג'נדרית. ברגע הזה היא מתארת:

"On an interior screen in my mind's eye, I'm visualizing [...] I see an image of myself so clearly. The light is hitting me [...] I'm going to be the fiercest



tranny at the nightclub. Nina, your spiritual journey wants to take you through all this. If you don't get it, you will be stuck at this layer of development [...] If you cannot look like a normal woman, sacrifice being normal. I will be plastic." (Arsenault 2012c: 216-217)

סצינת המראה המתוארת כאן נראית כמעט הפוכה לאוטוביוגרפיות טרנסקסואליות מקובלות: הפער בין הדימוי העצמי לבין העצמי המשתקף במראה כאן עמום, והוא כלל לא בין תפיסתה של ארסינו את עצמה כאישה לבין גופה ה"גברי" המשתקף. בנוסף למבטה במראה, היא מתארת מבט במסך פנימי, בו היא רואה חיזיון. במובן זה, הפער שבסצינת המראה כאן הוא בין הדימוי של האישה שהיא הפכה להיות (המתגלם בגופה המשתקף במראה), לבין דימוי האישה שהיא רוצה להיות (המתגלם במסך החיזיון הפנימי שלה). הנשיות שלה כאן אינה מוטלת בספק: מה שמוטל על הכף הוא סוג הנשיות שהיא רוצה להביע ולעטות על עצמה. כמו מושאי ההזדהות שלה מהילדות, ובאופן חריף אף יותר כאן, ארסינו מדברת על התשוקה שלה "להיות פלסטית" (שם). ראוי לציין כי בדומה לסצינות מראה באוטוביוגרפיות אחרות, זהו רגע מכונן ודרמטי, המבטא שינוי בעלילה: ברגע הזה ארסינו מחליטה סופית להפוך להיות מלאכותית, והיא נוסעת למקסיקו כדי לבצע סירוס של האשכים, הצרת לסת, הזרקת סיליקון נוסף למותניים ולתחת, ועיצוב אף "לא של אישה, אלא של ברבי" (שם: 217).

ההזדהות הפלסטית של ארסינו יכולה בפירוש להיות מקוטלגת כקווירית. במהלך המחזה היא משווה את עצמה לפמלה אנדרסון, המרלין מונרו של שנות ה-90 כלשונה. היא אומרת שאנדרסון היא קריקטורה של אישה, ושהיא (ארסינו) קריקטורה של אנדרסון. במובן זה, היא אומרת שהיא "an imitation of an imitation of an idea of a woman" (שם: 219). התפיסה החיקויית של הנשיות שמציעה כאן ארסינו דומה מאוד לתפיסה הבטלריאנית של מגדר בכלל: המלאכותיות של אנדרסון ושל ארסינו, שמחקות שוב ושוב רעיון של אישה שלא קיים (לכאורה) במציאות, מגלמת את האופי החיקויי והציטוטי של המערכת המגדרית.

עם זאת, בניגוד לבטלר, הקוויריות של ארסינו משוקעת במטריאליות. הדבר מתבטא בראש ובראשונה בשם המחזה, המערב את החומר הדומם (והמאוד ממש) סיליקון. ארסינו מתארת במחזה את הרגע בו היא החדירה סיליקון למותניה באמצעות מחטים, וכך העלימה את ה-boy-holes שלה, כלומר הרווחים הקטנים שיש לגברים (זכרים) בין המותניים לישבן (שם: 214). בניגוד לפרקטיקות הדראג שמרתקות את בטלר, המתמקדות (לפחות לכאורה) בפני השטח של

הגוף וממקמות את המגדר כחיצוני לו, החדרת הסיליקון שמבצעת בעצמה ארסינו מסיט את השיח המגדרי והקווירי אל תוך הגוף, מתחת לעור, ומטביע אותו בחומריות. במובן זה, היא מביעה היפוך מוחלט מבטלר, שרואה בטרנסיות אלגוריה.

המבע הטרנסי והקווירי המטריאלי שמציגה ארסינו מגיע לשיא בסוף המחזה, כאשר ארסינו מבצעת מופע חשפנות בורלסקי גרוטסקי. הבורלסק היה סוג של הופעה שנעשתה על ידי שחקניות נשים שהציגו מבעים של נשיות פרודית, מוגזמת ומגעילה (Latchford 2012: 74). האלמנטים הבורלסקים ביומני הסיליקון לובשים נופך נוסף, כאשר היא מבצעת נשיות קיצונית כאישה טרנסית (ולא סיסג'נדרית). מופע החשפנות בסוף המחזה מבנה אפילו רובד נוסף ופרודי: ארסינו מבצעת מופע חשפנות מבלי להוריד את בגדיה. במקום זאת, היא מורידה את הפאה שלה, וחושפת את הקרקפת שלה, המצולקת מניתוחים (תמונה 1) (שם: 75-76). שלא כמו דראג, החושף את המין ה"אמיתי" של המבצעת/ת שלו ואת הפנטזמה שלו, ארסינו אינה חושפת את היותה גבר, אלא את המטריאליות המלאכותית של זהותה, כמו גם של כל זהות. בנוסף, היא מעבירה כאן את השיח על מעבר מגדרי מהמימדים המיניים של הגוף למימדים אחרים שלו, כמו הקרקפת במקרה הזה. במובן זה, ארסינו מבטאת במחזה את הביקורת הטרנסית על התיאוריה הקווירית, אך היא אינה זונחת את השיח הקווירי, אלא מוסיפה לו רובד עמוק של גילום גופני ומטריאלי.

### **ב. מונולוגים ממתחת הפנים: אמנות גוף פמיניסטית וגוף טרנסג'נדר**

המטריאליות הגופנית הנשית שמבטאת ארסינו ביצירותיה נשענת על מורשת אמנות נשית רחבה שהתפתחה בשנות ה-70 של המאה הקודמת. אמנות זו, ובייחוד אמנות הגוף הפמיניסטיות, נודעה בהשפעתה ארוכת הטווח על עולם האמנות והשיח על מגדר שהתפתח מאז. כפי שהפרק הקודם דן בדרכים בהן ארסינו מבקרת ומפתחת את השיח הקווירי בנוגע למגדר, בפרק זה אתאר בקווים כלליים את המפעל התרבותי והפוליטי של אמניות הגוף הפמיניסטיות, ואת הדרכים בהן ארסינו מתחברת, מערערת ומפתחת את השיח שהן מעלות.

אמנות הגוף הפמיניסטית הייתה חלק משמעותי מהגל השני של הפמיניזם, שהעלה על נס את התרבות הנשית הייחודית. אמנות זו ינקה ישירות מתיאוריות פמיניסטיות שהתפתחו באותה התקופה, ובייחוד מכתביהן של שתי הוגות פמיניסטיות צרפתיות: הדגש על הייחודיות הנשית, הנובעת מהגופניות ומאיבר המין הנקבי נשאב מהתיאוריות של לוס איריגארי, וההעלאה על נס של אלמנטים מדממים ובזויים שואבת מהתיאוריה של ז'וליה קריסטבה.

לוס איריגארי דנה באופנים בהם מובנית מה שהיא קוראת "הכלכלה הפאלית": השליטה הגברית במשאבים, בתודעה, בחברה ובתרבות המערבית. לטענתה, שליטה זו נובעת מההתמקדות התרבותית המערבית באיבר המין הגברי המעורר מחשבה ופילוסופיה אחדותית (משום שהוא אחד) ובינארית (כפי שמתבטא בתיאוריות פרוידיאניות – או ש"יש" אותו, או ש"אין") (איריגארי 2003 [1977]: 16-17). לעומת זאת, איבר המין הנשי מבשר עמו חזון עשיר ומגוון יותר: לאישה יש שתי שפתיים, ולכן היא אף פעם לא אחת, אלא שתיים הנוגעות ומענגות זו את זו. המיניות הנשית הזו היא בעלת פוטנציאל להנאה ועונג אינסופיים, וביכולתה לנתץ את כל הכללות הדכאניות. לכן, איריגארי קוראת לייסד כלכלה חדשה, אלטרנטיבית, שנובעת מהמיניות הנשית, ובאופן ספציפי מאיבר המין הנקבי (שם: 18-19).

זיליה קריסטבה משתמשת בתיאוריות פסיכואנליטיות כדי לדון בדרך בה הבזוי קשור בנשי. בהשראה מהמודל הפסיכוסקסואלי של פרויד, ובעיקר מהתייחסותו לחינוך ונקיון, היא טוענת כי האם, שמפנה את ההפרשות של התינוק, מסמנת לו כי הבזות המבישה שנוצרת מגופו אינה חלק ממנו ויש להיפטר ממנה. עם זאת, היא עצמה מזוהה עם הבזות, משום שבניגוד לתינוק/ת היא נוגעת בהפרשות שלו/ה. התינוקת צריכה מצד אחד לנתק את עצמה מהבזות, ומצד שני לא יכולה להתחמק ממנה, משום שהיא תהפוך לאם כשתגדל (קריסטבה 2005 [1980]: 58-59). לכן, קריסטבה טוענת כי נשים בתרבות המערבית הפטריארכלית אינן יכולות לכוון סובייקט עצמאי ואחיד משום שהן דוחות חלק מגופן בילדות, ולעד הן נחשבות בזויות (שם: 123-124).

איריגארי וקריסטבה, כל אחת בדרכה, השפיעו השפעה עמוקה על התפיסה האמנותית והפוליטית של אמניות הגוף הפמיניסטיות של שנות ה-70. אמניות ברחבי אירופה ובארצות הברית החלו לשאול שאלות בנוגע לטיבם של הגוף הנשי והנשיות בעולם פטריארכלי, וניסו להתוות שפה נשית אמנותית חדשה. אחת מהאסטרטגיות המרכזיות הייתה שימוש באיקונוגרפיה של איבר המין הנשי, במה שכונה "cunt art": מטרתן הייתה הנכחתו של הכוס במרחב האמנותי והציבורי, לאחר שהגוף והמיניות הנשית יוצרו תחת מבט אסתטי גברי (אוריין 2013: 21-22). במקביל, יצירות אמנות אלה עסקו באופן אינטנסיבי באלמנטים גופניים הנחשבים לבזויים, כמו דם, צואה, וסת, שיער ומזון רקוב, מתוך עמדה של ערעור זירת האמנות ה"נקייה" והנכחת הבזוי המתחבר לנשי (שם: 23).

אדגים בקצרה את האלמנטים האמנותיים הפמיניסטים של שנות ה-70 באמצעות יצירות של שתי אמניות מרכזיות בזרם: קרולי שנימן (Schneemann) וגיוידי שיקגו (Chicago). אחת מעבודותיה המפורסמות של שנימן היא *מגילה פנימית* (*Interior Scroll*), שהוצגה בגלריה בניו יורק ב-1975.

במהלך עבודת המיצג שנימן התפשטה והתכסתה בסדין, ועלתה על שולחן שהואר משני צדדיו. היא הורידה את הסדין וקראה פסקאות מספר שהחלה לכתוב, בעודה משליכה על פניה וגופה גושים של צבע כהה. לאחר מכן היא הוציאה מגילת נייר זעירה מאיבר המין שלה והחלה לקרוא ממנה שיחה שלה עם במאי סרטים, בה הם דנים על נשיות וגבריות בקולנוע (תמונה 2) (שם: 43).

גיודי שיקגו התפרסמה בעבודת המיצב המונומנטלית *ארוחת הערב (The Dinner Party)*, עליה עבדה יחד עם עוד מאתיים אמניות ואנשי תחזוקה בשנים 1974-1979, ומאז 2007 היא מוצגת בתערוכת קבע במוזיאון ברוקלין. העבודה מורכבת משלושה שולחנות ארוכים שיוצרים יחד את צלעותיו של משולש. בכל צלע ישנם צלחות וסכו"ם המסודרים ל-13 סועדות, כאשר כל מושב מוקדש לנשים חשובות בהיסטוריה האנושית על פי שיקגו. בכל מושב נרקם שמה של האישה על מפית, ועל צלחת החרסינה דימויים מופשטים של איבר המין הנשי (תמונה 3). ברצפת החדר, בתוך המשולש שיוצרים השולחנות, נכתבו שמותיהן של עוד 999 נשים חשובות בהיסטוריה (שם: 30).

ניתן לראות בשתי היצירות האלה את האלמנטים בהם דנתי מוקדם יותר. התפיסה הנובעת מהן היא כי איבר המין הנשי הוא הבסיס ליצירתיות, מיניות ואמירה נשית. המגילה שמקריאה שנימן בוקעת, במובן המילולי ביותר של המילה, מתוך גופה, והטקסט שהיא מקריאה ממנה יכול להתפרש כבוקע ממהותה הנשית, בייחוד כאשר המגילה מוכתמת בדם וסת. יצירתה של שיקגו מדמה כל אישה באמצעות דימוי של וגינה, מה שמחזיר עשייה פוליטית, חברתית ותרבותית נשית אל הגוף הנקבי, ובאופן ספציפי אל קיומו של כוס. בנוסף, ישנה התעסקות אינטנסיבית ביצירות אלה בבזות: שנימן משליכה על עצמה צבעים ומדמה כך את הפראיות הנשית, ומתבוססת ונוגעת בהפרשות וסת. שיקגו מניחה על צלחת ארוחת הערב וגינות במגוון סגנונות וצבעים, ומנכיחה את האיבר שנתפס אולי כבזוי ביותר בתרבות המערבית על ידי צביעתו והשמתו במרכז היצירה.

אמנות הגוף הפמיניסטית הכתה גלים בעולם האמנות ובשיח הפמיניסטי, ועוררה דורות של אמניות שעסקו בהנכחת הגוף הנשי (נקבי), בשבירת טאבוים מיניים ובחגיגה של בזות. עם זאת ולמרות חשיבותן של היצירות הללו, הן מהותניות באופן עמוק. הנשיות מקועקעת חזרה אל הביולוגיה, ונוצר קשר בל יינתק בין נקביות, נשיות, ואפשרות לשחרור נשי. הפמיניזם שהאמנות שלהן מביעה חוגג את הייחודיות הנקבית, ומשיב את השיח המגדרי לגוף הסיסגינדר באופן ריאקציוני.

עבודת המיצג *40 יום + 40 לילה: עבודה לקראת חוויה רוחנית (40 Days + 40 Nights)*

*(Working Towards a Spiritual Experience)* של נינה ארסינו היא דוגמה לדרכים בהן אמנותה

ממשיכה את מורשת אמנות הגוף הפמיניסטית, אך גם חותרת תחת השיח הסיסקסיסטי שלה. במסגרת פסטיבל הפרפורמנס *Summerworks* בטורונטו ב-2012, ארסינו שהתה במשך ארבעים יום ולילה בחלל של חנות שרוקנה באחד מרחובות העיר וביצעה ריטואלים קבועים שונים, במטרה להגיע לחוויה רוחנית. בין השאר, הריטואלים כללו רכיבה בעירום על אופני כושר תוך כדי הצלפה עצמית, ומדיטציות של שעתיים כאשר היא מחזיקה נר בוער, או שמה אותו על ראשה ונותנת לשעווה לטפטף על הקרקפת שלה (תמונות 4-5). במשך חמישה ימים היא גם חיה בחושך מוחלט. ב-11 הימים האחרונים היא פתחה את החנות לקהל, ועוברי אורח ומבקרים יכלו להיכנס בכל שעות היום ולצפות בפעילותה (Ouzounian 2012).

עבודת מיצג זו עמוסה במחוות ליצירות מיצג פמיניסטיות מפורסמות, ובייחוד ליצירותיה האיקוניות של מרינה אברמוביץ' (Abramovic), אמנית פמיניסטית חשובה הנחשבת ל"סבתא של אמנות הפרפורמנס" (אוריין 2013 : 115-114). העבודה *40 יום + 40 לילה* מרפררת במובנים רבים לעבודת המיצג *שפתי תומס* (Thomas Lips) של אברמוביץ' משנת 1975: שתי היצירות עמוסות באיקונוגרפיה של רוחניות, דת וקדושה המתבטאת הן בסמלים שנמצאים ביצירה (בעבודתה של אברמוביץ' היא שוכבת בין השאר על צלב ענק העשוי מקרח), והן בפעולות סגפניות של הפעלת כאב על הגוף. שתיהן לדוגמא חוזרות על אקטים של הצלפה עצמית שוב ושוב (שם : 123-121).

ארסינו מחווה באופן ברור גם ליצירה חדשה יותר של אברמוביץ', *האמנית נוכחת* (*The Artist is Present*). במסגרת עבודה זו, שהוצגה בשנת 2010 במוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק, אברמוביץ' ישבה במשך שעות בכל יום מול כיסא ריק, עליו באי המוזיאון התיישבו אחד אחד והביטו עמוק בעיניה (Jones 2011: 17) (תמונה 6). ארסינו שחזרה את היצירה הזו במדויק (ואף ציינה שזוהי מחווה ליצירתה של אברמוביץ') במסגרת *40 יום + 40 לילה*. עם זאת, ניכר כי המטען של המבט של ועל ארסינו היה שונה במסגרת יצירה זו: המבט של אברמוביץ' מבטא למוד שנים של ניסיון אמנותי אינטנסיבי. אברמוביץ' מרשימה במבטה החודרני ובפניה המזדקנים כדמות מוכרת במרחב האמנותי הציבורי. ארסינו לעומתה מביטה בצופים מולה בפנים נפוחות ומדממות, וקרקפתה המצולקת מעידה על הניתוחים הפלסטיים שעברה בראש ובפנים (תמונה 7). המרחב שבו נעשים חילופי המבטים אצל אברמוביץ' הוא סטרילי: ישנו פס המסמן מלבן גדול סביב שני הכיסאות, מעבר לו אסור לצופים לעבור ועליהם לחכות לתורם (שם : 18-17). לעומת זאת, *40 יום + 40 לילה* אין גבולות, והקהל יכול להתקרב ולהשתתף אף הוא מקרוב, גם כאשר מישהו אחר יושב מול ארסינו.

כבר במקרה הזה ניתן לזהות הבדל משמעותי בין יצירותיה של ארסינו לבין יצירותיהן של אמניות פמיניסטיות כמו שנימן, שיקגו או אברמוביץ': למרות הנכחת הגוף הנשי של כל אחת מהאמניות האלה והשמתו במרכז היצירה האמנותית, גופה הטרנסגינדרי של ארסינו מתפרש אחרת מגופיהן הסיסגינדריים של האמניות הפמיניסטיות, ובעצם היותו לא-נקבי מערער על השיח המהותני שיצירותיהן מעלות. העירום הקוקסינלי שארסינו מציגה מפר את הסדר הציבורי הסיסגינדרי, הן זה שיוצר על ידי האמניות והן זה שמיוצר על ידי הקהל, המצפה לראות גוף נשי "נורמטיבי". הזין שלה, שמייצג בתרבות הסיסקסיסטית את המקור בה' הידיעה לגבריות בדמות הפאלוס, משבש כאן את השיח הנקבי שנבע מאמנות הגוף הפמיניסטית (Serano 2007: 16).

בכל לילה מהלילות שהקהל הוזמן לצפות ולהשתתף ב-40 יום + 40 לילה ארסינו סיפרה מונולוג בשם "האקסטזה של נינה ארסינו" ("The Ecstasy of Nina Arsenault"), המתאר את ניתוח מתיחת הפנים שעשתה בגוודלחרה. אקט המונולוג מתייחס למסורת פמיניסטית אמנותית שהתפתחה בשנות השבעים, והגיעה לשיא עם פרסום המחזה של איב אנסלר (Enslar), *מונולוגים מהוגינה* (*The Vagina Monologues*) בשנת 1996. במחזה ניתן לראות שאיבה כמעט ישירה מהגותה של איריגארי, שקוראת לכינונה של שפה חדשה הנובעת מייחודיותו של איבר המין הנשי: הוגינה עצמה כמו אומרת את המונולוגים. לעומת זאת, המונולוג של ארסינו נאמר מתוך נשיות מלאכותית, הפוכה בדיוק מנשיות "טבעית" הנובעת מהנקביות. זוהי מורכבות טרנסגינדריית ולא-טבעית שמפרה את השיח המהותני שמייצרת האמנות הפמיניסטית הסיסגינדריית, כפי שארסינו בעצמה מעידה בריאיון עמה בסרט *I'm Yours* (Joynt 2012): "A surgically altered face feels deceitful to people, and yet the only reason it's not trustworthy, is because so called 'natural' people don't get it" (שם).

במובנים אלה ארסינו הושפעה בבירור ומתכתבת עם אמנותה של האמנית הצרפתית אורלן (ORLAN). המפעל האמנותי המפורסם ביותר שלה היה סדרת היצירות *ההתגלמות מחדש של הקדושה אורלן* (*The Reincarnation of St. Orlean*), במסגרתה היא עברה סדרה של ניתוחים פלסטיים כדי לשנות את איברי פניה לאיבריהן של דמויות נשיות מיצירות אמנות מערביות מפורסמות, כמו המונה ליזה של דה וינצ'י וונוס של בוטיצ'לי. הניתוחים שודרו ברחבי העולם בשידור ישיר במספר ערוצי טלוויזיה (Kauffman 1998: 63). באופן זה אורלן חותרת תחת הנחת ההבדל של הגל השני של הפמיניזם: האמנות שהיא יוצרת מציגה את הנשיות לא כטבעית אלא

כמיוצרת על ידי פנטזיות גבריות מערביות שעוצבו במשך שנים באמנות, במיתוסים ובדת (שם : 61).

לא לשווא אורלן מכנה את עצמה "הטרנסקסואלית הראשונה מאישה לאישה" (שם : 69). טרנסיות מאפשרת מבט על נשיות (ומגדר בכלל) כמיוצרת תחת התרבות הפטריארכלית והסקסיסטית. ארסינו מרפררת גם היא ב-40 יום + 40 לילה וביצירות אחרות לדמויות איקוניות של נשים, ביניהן מריה הקדושה והאלה אפרודיטה שהיא ציירה על קירות החנות בה התרחשה עבודת המיצג, והזונה מבבל, כאשר נתלה מעל החנות שלט ניאון שנקרא במושג "WHORE OF BABALON" (תמונה 8). בהתייחס לדמויות אלה, היא אומרת: "Those aren't women's bodies, those are representations of women's bodies created by men, created by a male gaze" (Ideacity 2010).

באופן זה, בניגוד לאמניות הפמיניסטיות הסיסג'נדריות, שחושפות את גופן וכך מנכיחות את הנשיות ה"טבעית" שלו, ארסינו חושפת את גופה הטרנסג'נדרית והסייבורגי ומנכיחה את הנשיות המלאכותית שלו. בדומה להן, היא בוחרת להנכיח את נשיותה באמצעות מוטיבים של בזות: במהלך הסשנים של ההצלפה העצמית היא עטתה על עצמה מסיכה של חזיר שתקוע לו סיגר בפה (תמונה 9). גופה העירום ומסיכת החזיר יחד מייצגים נשיות ככואבת, מגעילה, חייתית, בהמית, ומעוותת. עם זאת, כל העת הצופים זוכרים כי גופה של ארסינו לא "נועד מראש" להיות בזוי (כפי שטוענת קריסטבה על גופים אימהיים-נקביים), והאקט האמנותי שלה מבטא בחירה מעצימה בנשיות הבזויה. באופן זה ארסינו ממשיכה את חגיגת הבזות הנשית שביצעו ומבצעות אמניות הגוף הפמיניסטיות, אך היא לוקחת את התפיסה שלהן צעד אחד קדימה ומנתקת את הנשיות מהביולוגיה הנקבית. כפי שסימון דה בובואר טענה כי "אישה אינה נולדת אישה" אלא נעשית כזו, תהליך ההיעשות של ארסינו סודק את הסדר הפמיניסטי הסיסקסיסטי, ופותח פתח למגוון רחב יותר של גופים נשיים ולא סיסג'נדרים (דה בובואר 2007 [1949]: 13).

### ג. הקדושה נינה: סובייקטיביות נשית טרנסג'נדרית

מהי אותה נשיות שמביעה ארסינו? אילו אלמנטים מרכיבים את הסובייקטיביות הטרנסג'נדרית שהיא מבצעת בגוף, בזהות ובאמנות שלה? בפרק זה אדון בסובייקטיביות זו דרך דמותה של ארסינו ומגוון יצירותיה, על רקע הדיונים שפותחו בשני הפרקים הקודמים בנוגע לביקורתה ולפיתוחה את השיחים הקווירי והפמיניסטי-סיסקסיסטי.

אחת ההזדהויות המרכזיות של ארסינו היא כ"סייבורג", משום כמות הסיליקון הגדולה בגוף שלה, שהופך אותו למורכב הן מאוגניזמים חיים והן מחומר דומם (Arsenault 2012a: 68). ניתן לראות זאת באופן ויזואלי ביותר בסדרת הצילומים שלה *לימינויד* (Liminoïd) מ-2008, שנעשתה בשיתוף עם הצלם ויוצר הפורנו הקנדי inkedKenny. בתמונות ארסינו מצולמת על רקע מוסך, לבושה בבגד העשוי מבד סינטטי, חגורות וחוטמים, המדגישים את גופה וקיומה המכניים והסייבורגיים (תמונות 10-11). "לימינויד" הוא מונח שנלקח מהתיאוריה של האנתרופולוג התרבותי ויקטור טרנר (Turner), המבדיל בין טקסים לימינליים, הנעשים בחברות קדם-תעשייתיות כדי לציין מעבר של אדם משלב אחד לשלב אחר בחייו, לבין טקסים לימינוידים, שהם טקסים מאותו סוג הנעשים באופן וולונטרי בחברות תעשייתיות. באופן זה, ארסינו מקשרת את זהותה הסייבורגית לזהותן של נשים שעברו טקסי מעבר שונים במהלך ההיסטוריה, ומדגישה את בחירתה לעבור טקסים מעין אלה (Halferty 2012: 37).

בהקשר זה, קשה לדבר על הסובייקטיביות של ארסינו מבלי לדבר על הגותה של הפמיניסטית דונה הראווי: רבים מהמאמרים בקובץ על ארסינו מזכירים אותה בהקשרים שונים, ואף היא עצמה מרפררת אל הראווי לא פעם. ב"מניפסט לסייבורג", הארווי כותבת: "הסייבורג מחויב, בצורה החלטית, לחלקיות, אירוניה, אינטימיות ופרוורטיות" (הראווי 2006 [1985]: 280). אירוניה, על פי הראווי, היא החיבור של שני אלמנטים סותרים והפוכים אחד לשני, הנמצאים בכפיפה אחת תחת אותו שלם: במקרה הזה, הסייבורג (שם: 277-278). בהרצאה שלה ארסינו מתארת כי היא מוצאת שגופה יכול להיות בעיני הצופה בו "an object sometimes of beauty, of eroticism, but also of critique, of satire, destabilization, provocation, blasphemy and grotesqueness. And sometimes my body is all of these things at once" (Ideacity) (2010).

במובן זה, הסייבורגיות שלה אינה מתבטאת רק במובן הפיזי, אלא גם בסובייקטיביות מלאת הסתירות (לפחות לכאורה) שהיא מביעה. דוגמא לכך היא באופן בו ארסינו מביעה ומדברת על המיניות שלה: מצד אחד היא במובנים רבים סובייקט קוורירי, הן בגופה והן בפרקטיקות שלה. מצד שני, היא מתארת במחזותיה האוטוביוגרפיים, בהרצאותיה ובכתביה הפובליציסטית יחסים רומנטיים ומיניים עם גברים סטרייטים. היא מביעה באופן קונסיסטנטי את העונג שלה מהמבט הגברי, את ההנאה מללכת בזרועותיו של גבר סטרייט ולהיות ה-"Playboy playmate"



שלו (Arsenault 2005a; Arsenault 2005b). בכך ארסינו חותרת תחת ההנחה הקווירית, כפי שזכר בפרק א', כי טרנסג'נדרים הם בהכרח קווירים בנטייתם המינית. למרות שארסינו עצמה אינה הטרוסקסואלית ומקיימת יחסי מין גם עם גברים וגם עם נשים, העיסוק האינטנסיבי שלה במיניות עם גברים סטרייטים מערער על הנחות קוויריות בנוגע למיניות, ופותח פתח בשיח הקווירי לנשים טרנסיות שמעורבות מינית ורומנטית עם גברים, כמו גם פתח לדיון ביקורתי בשיח הפמיניסטי ליחס של גברים סטרייטים לטרנסיות.

העיסוק שלה במיניות עם גברים מקביל לעיסוק האינטנסיבי שלה בעבודת המין. הפרוייקט הניתוחי הגדול של ארסינו, שעלה לה כמעט 200,000 דולרים, מומן רובו ככולו מעבודות מין שונות שהיא עשתה לאורך השנים (Rudakoff 2012a: 1). אחד מפרקי המחזה של *יומני הסיליקון* נקרא "Shemale porn saved my soul", שם היא מתארת את מורכבות חווית העבודה במועדון המפעיל מצלמות של קוקסינליות (Arsenault 2012c: 208). היא מאמצת גישה פרגמטית כדי להרוויח כמה שיותר כסף כדי שתוכל לחסוך בשביל הניתוחים:

"I am convinced that I will have to be the sleaziest girl that works here to make up for the fact that I am the least feminine transsexual girl here. But that's okay. That will be my angle. I will be sleazy." (שם)

עם זאת, עם הזמן היא מגלה שעם הצלחתה ההולכת וגוברת בעבודה היא נהנית ממנה יותר ויותר: בשלב מסויים היא מתארת כיצד היא מנהלת שיחות אירוטיות כתובות עם 18 לקוחות, וכל זאת בזמן שהיא מאוננת (שם). בהמשך היא יוצרת קשרים אישיים עם שני לקוחות, שאחד מהם מממן לה כרטיס טיסה לסן פרנסיסקו כדי שתוכל להיפגש עם מנתח פלסטי מומחה, ואת השני היא מבקרת לאחר שחטף התקף לב (שם: 210-211).

ב-2013 ארסינו הוציאה לוח שנה אירוטי ל"להט"בים בגיל העמידה" בשם *The Whore of Babalon* (Xtra Staff 2012). לוח השנה מורכב מתמונות שצילמו אותה אמנים גברים שונים שעוסקים בהחפצה של נשים, כמו הבמאי ויוצר הפורנו ברוס לה-ברוס (LaBruce), אמן הוידאו איסטבן קנטור (Kantor) והצלם דרסקו בוגדנוביץ' (Bogdanovic). במילותיה של ארסינו, לוח השנה מתאר את הנוף האירוטי והאפוקליפטי של אישה שנתנה את עצמה לאלף גברים, אלף נוספים, ואז אלף פעמים אלף. לטענתה, הלוח מוקדש ללהט"בים בגיל העמידה משום שהוא מציג מיניות מורכבת וקשה שאינה בהכרח "בריאה" או מעצימה במובן הצר של המילה, אך שיש לה

מקום בקהילה הלהט"בית המעלה על נס מיניות צעירה, ודוחקת לשוליים מיניות מבוגרת יותר ולא נורמטיבית, כמו עבודת מין (שם).

ארסינו כותבת ועוסקת בעבודת המין שלה באופן מורכב אך לא אפולוגטי, כפי שהתבטא אף ממש לאחרונה בעמוד הפייסבוק שלה, כאשר היא פרסמה סדרה של תמונות "סלפי" שבתיאורן היא הזכירה את שמו הבדוי של לקוח שלה, בכותבה: "the night before prostitution changed for us in Canada... again".<sup>1</sup> היא כתבה זאת בתגובה לסדרת חוקים שחוקקו בקנדה בדצמבר 2014 שמקשים על קהילת עובדות המין, בסעיפים כמו הפללת הלקוח ואיסור פרסום של מתן שירותי מין במקומות רבים, זאת לאחר שכבר שנה קודם לכן חוקקו חוקים נגד זנות במדינה (Levitz 2014). עמדת סובייקט זו של ארסינו מעמידה אותה כנגד תיאוריות פמיניסטיות פופולריות, הרואות בכל צורה של זנות אונס וסחר בנשים (Barry 1979; MacKinnon 1993).

עמדה נוספת של ארסינו שבאה בניגוד לפמיניזם הפופולרי היא העיסוק שלה בהחפצה ובתפיסות הגמוניות בנוגע לגוף הנשי. באמצעות ניתוחים ואמצעים אחרים של שינויים גופניים, ארסינו הפכה את עצמה לבובה אנושית. זו בדיוק העמדה אותה מבקרת נעמי וולף בספרה המפורסם "מיתוס היופי", ביטוי שנטבע בתרבות הפמיניסטית זה מכבר כדי לתאר את התהליכים האינטנסיביים למשטורן, החפצתן ודיכויין של נשים בחברה המערבית הפטריארכלית דרך שאיפה לאידיאל יופי לא טבעי ולא בר השגה (וולף 2004 [1990]).

המחזאי אליסטר ניוטון (Newton) משווה בין גישה של הבמאית הנאצית לני ריפנשטל (Riefenstahl), למבקרת הפמיניסטית סוזן סונטג (Sontag), ליופי: ריפנשטל נמשכה באמנות שלה ליופי טהור, אידיאלי ואוטופי. סונטג ביקרה את גישה, וטענה כי משיכה זו היא מה שמעוררת אסתטיקה של פשיזם, כאשר אנשים נהפכים לחפצים (Newton 2012: 112). ניוטון טוען כי ארסינו מגלמת בגופה ובאמנותה את שתי הגישות הללו, הן את המשיכה והשחרור ביופי מושלם והן את ההחפצה שהוא כורך בתוכו. עמדתה הטרנסית של ארסינו עוזרת לה, יחד עם אימוץ גופני של אידיאל היופי הבובתי וההטרנסקסיסטי, לחתור תחת הטבעיות של האידיאל הזה: על ידי חשיפתה את המנגנונים המעצבים אידיאל זה, ואת העבודה הקשה והסיזיפית

---

<sup>1</sup> - <https://www.facebook.com/nina.arsenault/photos/pb.504430676247741.-2207520000.1418489663./895784143779057/?type=3&theater>

בשינויים גופניים מסוג זה, היא מבצעת לו דה-נטורליזציה וחושפת את מלאכותיותו, במובנה הממשי ביותר (Bell 2012: 104).

ארסינו לא חוסכת באמנותה בדיבור על הכאב, הפיזי והנפשי, הכרוך בהיותה אישה טרנסית. הדבר מתבטא כבר באחת מהיצירות הראשונות שלה, סדרת צילומים בשם *טרנספורמציות (Transformations)* מ-2006, שנעשתה בשיתוף עם ברוס לה-ברוס. בתמונות אלה ארסינו מצולמת יושבת על כיסא ועומדת לסירוגין בחדר לבן שקירותיו מכוסים בזרמים של דם. בחלק מהתמונות גופה נקי לעומת החדר המגואל, ובחלקן גם גופה מרוח בדם (תמונות 12-13). העבודה נעשתה לאחר ניתוח הגדלת חזה שנכשל, פגע בעצבים של אחד משדיה, ודרש ניתוח מחודש כדי להוציא את השתל (ולהכניס אותו מחדש לאחר מכך) (Wu 2012: 33). ניתן לראות בתמונות את השד השמאלי הקטן יותר, ואת הצלקת שהכישלון הרפואי הותיר בו. ניתן לראות ביצירה זו את ההחצנה של מה שארסינו קוראת כאמור "הפצע הנפשי" של היותה טרנסגינדרית, כמו גם את הכנות בדיבור על הסכנות האפשריות הכרוכות באורח חיים ניתוחי-טרנסקסואלי (שם: 36).

ב-40 יום + 40 לילה, יצירה מאוחרת בהרבה, ארסינו עוסקת באופן נרחב בכאב. מעבר לפרקטיקות של מדיטציות כאב שהוזכרו, כאב לוקח חלק מרכזי במונולוג שסיפרה שם בכל לילה לקהל, "האקסטזה של נינה ארסינו", בו היא מתארת כאמור את מסעה לגוודלחרה כדי לבצע ניתוח מתיחת פנים. בתחילת המונולוג היא מתארת את הסיבות בגינן היא החליטה לבצע את הניתוח:

"... I never had a plastic surgery before for professional reasons [...] It was a whole new reason to have plastic surgery [...] I also made a decision that I wanted to stay awake during the face lift, because I was going to speak a little piece from Lady Macbeth with no skin on my face. [...] It was going to be my little footnote in the world of performance." (CLAGS 2013)

נראה כי הניתוח פה לובש סיבות מקצועיות: ארסינו מנתחת את הגוף שלה בין השאר כדי לבצע פרפורמנס תוך כדי הניתוח. הדבר מתחבר שוב לאלמנט הוולונטרי בתהליך הגופני והזהותי של ארסינו, שלמרות שימושה הרב ברטוריקה טרנסקסואלית, אינה מתארת את ההליכים הניתוחיים שלה כהכרח שנכפה עליה מתוכה. הכאב כאן מגיע לשיא, כשהיא רוצה לעבור מתיחת פנים ללא הרדמה.

שירה סתיו ואורית מיטל כותבות על התפיסה החברתית והתרבותית של כאב והייצוג שלו: הן כותבות כי תפיסה דומיננטית של ייצוג הכאב מבטאת התיאורטיקנית איליין סקארי, שלטענתה כמעט ולא ניתן לדבר ולבטא כאב בשפה, ולכן הוא מסמן גבול ביכולת לחלוק בחוויה הסובייקטיבית של העצמי עם אחרים (מיטל וסתיו 2013: 10-11). למרות שעלו ביקורות של הוגי תרבות רבים על התיאוריה של סקארי, נדמה כי בתרבות הפופולרית כאב אינו מצליח להיות מיוצג במילים, ונותר תמיד עמום מבחינה תיאורית.

לאחר שהניתוח מסתיים, והשפעתם של משככי הכאבים מתפוגגת, ארסינו מספרת:

"I cannot describe the pain... Actually, yes I can [...] that feeling when someone's pulling your hair, except for it was in every piece of my face, my skull and neck, and it didn't let up, it didn't let up, ever. It was unrelenting, that's what it felt like." (CLAGS 2013)

טלאל אסד, אחד מהמבקרים המרכזיים של תפיסתה של סקארי, כותב כי הכאב "יכול להיות מערכת יחסים מעשיים ופעילים המתקיימת בזמן" (אסד 2010 [2003]: 120-121). כלומר, במקום להתייחס לכאב כאל גבול המפריד בין סובייקטים, אסד טוען כי כאב הוא חוויה חברתית ותרבותית בנוסף לחוויה אישית נוירולוגית, והוא מעצב את ומתממש ביחסים של הסובייקט עם הסובבים אותו. במובן זה, כאב יכול להיות פתח למערכת יחסים, לתקשורת, לביטוי. ההתעקשות של ארסינו לתאר את הכאב הגדול דווקא במילים, ובמילים פשוטות, הוא זה שפותח מרחב בין-סובייקטיבי בינה לבין הקהל הצופה, מרחב המאפשר תקשורת ודיאלוג.

ארסינו מציגה את המסע שלה למתיחת הפנים, כמו עבודת הפרפורמנס 40 יום + 40 לילה וחלקים מיומני הסיליקון, כמסע רוחני. היא ושותפה למסע, אמן הפרפורמנס ג'ורדן טאנהיל (Tannahill), מבקרים בכנסיות הגדולות במקסיקו סיטי ובגוודלחרה, וארסינו נלהבת מבובותיהם של מריה, ישו והקדושים שנפוצות בהן. הבובות עשויות מפברגלס, והיא מתארת כי בגלל הברק שלהן הן נראות כאילו עברו ניתוחים פלסטיים. הרופא המנתח שלה מתואר כמה פעמים במונולוג כבורא, וכמו בטקסטים דתיים רבים, היא מתארת שיש ביניהם יחסים אירוטיים רוחניים. בשלב מסויים בניתוח היא מרגישה את אלוהים מסתכל עליה, ורואה נחש ענק מביט בה מעל המנתח. הגוף המנותח שלה ואקט הניתוח עצמו, שבחיי היומיום סובלים מביקורת ואלימות, מקבלים כאן מעמד של קודש (CLAGS 2013).

ארסינו עוטה על עצמה את דמות הקדושה כדרך להתמודד עם הסבל הגופני שהניתוח יגרום לה, ועל אחת כמה וכמה כדי להתמודד עם האלימות הטראנספובית הכרוכה במסע לגוודלחרה. היא אומרת לטנאהיל שעליהם להתייחס למסע כאל מיסיון:

"This is a pilgrimage, honey. And the only way we're gonna get through this is if we pretend that we are saints. And saints ignore every bad thing that happens to us. We will not pick up on negativity, we will not address it, we will ignore it, and not only will we ignore it, we will shine love through our eyes when we receive it." (שם)

ארסינו משתמשת כאן בקדושה כמרחיקה, כמגן מפני הטראנספוביה והסבל שהיא עומדת לעבור, וכפתח לשיח ולשיתוף.

חנה פרוינד-שרתוק כותבת ביחס למיצגי אמנות גוף רדיקלית, הכוללים פגיעה של האמן בגופו והשמתו לא פעם במצבים פיזיים קיצוניים, כי הם יוצרים בעבור הצופים בהם את "ההזדמנות לכוון את עצמם כסוכנים מוסריים אקטיביים [...] במציאות חברתית-פוליטית המובחנת מהמציאות של האמנות" (פרוינד-שרתוק 2013: 183-184). באופן זה, הצופים ביצירות אמנות אלה נדרשים לא רק לצרוך תרבות גבוהה, אלא לקחת עמדה פוליטית בנוגע למתרחש ביצירה, המקרינה על המציאות הדכאנית היומיומית שמחוץ למרחב הסטרילי של האמנות.

כך המונולוג של ארסינו, כמו גם הריטואלים אותם היא מבצעת בעבודות הפרפורמנס שלה, מתארים חוויה טרנסית סובייקטיבית, ובתוך כך גם את החוויות הכואבות, האלימות והמשפילות שהן חלק מחייהן של נשים טרנסיות בחברה טראנספובית ומיזוגנית. באופן זה יצירותיה קוראות לשינוי המציאות הזו, ולאחריותם של הצופים לשינוי זה. לשם כך, ארסינו מחשיבה לא רק את יצירות האמנות שלה כאמנות, אלא גם את אתר האינטרנט, עמוד הפייסבוק והטוויטר, הראיונות, מופעי הדראג, הופעותיה בטלוויזיה ובעיתון וכתבתה הפובליציסטית (Ideacity 2010). באופן זה, גם אם היא לא מגדירה זאת כך, היא יוצרת בגופה, בזהותה ובאמנותה מפעל פוליטי שמנכיח קול של סובייקטיביות נשית טראנסג'נדרית וקורא למאבק בטרנספוביה.

#### **סיכום: העונג והזכות הנשגבת לסבול**

דמותה ואמנותה של נינה ארסינו מעלות לסדר היום רשימה גדולה של נושאים: זהויות טראנסג'נדריות, פמיניזם ומגדר, ניתוחים פלסטיים, מיניות נשית, קוויריות ומטריאליות, רוחניות

וקדושה, ועוד ועוד. בעבודה זו ניסיתי להציג תמונה מקיפה, אם כי קצרה, של הדרכים בהם היא לוקחת חלק בשיחים אלה.

בפרק א' הסברתי כיצד אמנותה של ארסינו, דרך המחזה האוטוביוגרפי שלה *יומני הסיליקון*, מתחברת לביקורת הטכנסית על התיאוריה הקווירית, ובדמיון ובשוני בין סיפורה של ארסינו לבין סיפורים אוטוביוגרפים טרנסקסואלים קלאסיים. באופן זה, ארסינו לוקחת חלק פעיל בשיח בשיח הקווירי ומשקעת אותו במטריאליות. בפרק ב' דנתי במורשת אמנות הגוף הפמיניסטית עליה ארסינו נשענת, ובתפיסות הסיסקסיסטיות שבהן אחזו אמניות הזרם הסיסג'נדריות. כמו האמנית אורלן, ארסינו בגופה מבטאת המשך של זרם זה אך גם חתירה עמוקה תחתיו, כאשר היא מאמצת את הנשיות שלה מעמדה המנותקת מהביולוגיה, וכך מערערת על השיח המהותני הפמיניסטי של הגל השני (ששריר וקיים גם היום). בפרק ג' הצגתי בקצרה אלמנטים מהסובייקטיביות הנשית הטרנסג'נדרית שארסינו מביעה: החל מהזדהותה הסייבורגית מלאת הסתירות, דרך התעקשותה לתאר את חוויותיה המיניות עם גברים סטרייטים וכעובדת מין, עיסוקה המורכב בהחפצת הגוף הנשי, ולבסוף השימוש שהיא עושה בכאב כדי לתאר את החוויה הטרנסית שלה, וכדי לפתוח פתח לתקשורת עם הקהל שלה, בדרישה לאחריות על שינוי מציאות החיים הטרנספובית.

חשוב לדון לסיכום מעט על האימפקט הרגשי והפוליטי שעבודותיה של ארסינו מעוררות. ההיסטוריונית והאקטיביסטית הטרנסית סוזן סטרייקר (Stryker) כותבת על הקשר בין טרנסיות וחוסר טבעיות, במונולוג המשווה בין הגוף הטרנסקסואלי לגופה של המפלצת של פרנקנשטיין: היא טוענת כי כמו המפלצת, הטרנסיות משבשת את הסדר הטבעי, ושומטת את הקרקע מתחתיו (Stryker 2006: 247). בסוף דבריה, היא כותבת כי היא והמפלצת נוטשות את הטבעיות כדי לכוון

את עצמן בתנאים שלהן: " Though we forego the privilege of naturalness, we are not deterred, for we ally ourselves instead with the chaos and blackness from which Nature itself spills forth (שם: 254).

בדומה, אני רוצה לטעון כי ארסינו מתחברת באמנותה, וקוראת לנו כקהל הצופים שלה, להתחבר לצדדים הכאוטיים והאפלים שלנו: לא באופן פסיכואנליטי, אל פנטזיות אפלות ולא מודעות, אלא אל פנטזיות תרבותיות שאופפות את החברה שלנו. בסוף *יומני הסיליקון* ארסינו מתארת את ההתמודדות שלה עם גופה הדואב המנותח למשעי, ומתארת כיצד היא מסתכלת במראה ומנסה למצוא את האישה מתחת לאובייקט שהיא הפכה את עצמה להיות. היא אומרת כי לאותה אישה

יש עיניים של נחש (Arsenault 2012c: 226). חוקר התיאטרון שמעון לוי משווה ברגע הזה בין ארסינו לבין הנחש התני"כי: לטענתו, הנחש משחק בסיפור את הרמאי והנבל, אך הוא גם המורד האומר את האמת. כאשר חווה מסתייגת מאכילת עץ פרי הדעת כי היא הוזהרה שתמות, והנחש משיב לה שהיא לא תמות אלא יפקחו עיניה. בדומה, ארסינו פותחת פתח לאלה הצורכים את יצירותיה לפקוח את עיניהם (Levy 2012: 170).

קראתי לעבודה "הפסיון של נינה ארסינו": המושג "פסיון" מבטא בתיאולוגיה הנוצרית את הייסורים שלקח על עצמו ישו כדי לכפר על חטאיהם של בני האדם. אבל המילה passion באנגלית מבטאת גם תשוקה. כך גם המונולוג "האקסטזה של נינה ארסינו", שוזר יחד עונג עילאי (במילה אקסטזה) וכאב גדול (בתיאור של ניתוח מתיחת הפנים). בניגוד לישו, שבסיפורו הקורבן בא כדי לכפר על החטאים, במקרה של ארסינו הקורבן עצמו הוא חטא, והוא חטא מענג. "The flesh becomes divine", כפי שהיא כותבת באחד משיריה (Arsenault 2012b: 127).

ארסינו מסיימת את המחזה *יומני הסיליקון* כאשר היא קונה את אופני הכושר שלה, ולומדת במסגרת האימונים לנשום דרך הכאב והטראומה שהיא העבירה את הגוף שלה. המחזה מסתיים כך:

"To accept the moment as it is happening. To accept that my pleasure and my sublime privilege is to suffer. And to live. With. Beauty." (Arsenault 2012c: 227)

הכאב והעונג, הייסורים והתשוקה, מתערבבים ומתערבלים אלה באלה עד שקשה להבחין, עד בלתי אפשרי, מתי מתחיל האחד ונגמר האחר. נינה מבטאת בגוף ובזהות שלה יופי, גרוטסקה, מלאכותיות, עיוות, בזות וכוח. קריאתה לנשום מבעד לייסורים, מביעה בתוכה את הכוח לשינוי ועיצוב הגוף והזהות, ומבטאת בכך סוכנות וסובייקטיביות נשית טרנסגינדרית חזקה, שאינה משתמעת לשתי פנים.

## ביבליוגרפיה

- אוריין, אורנה, 2013. **דם גופך: דם באמנות הבזות של נשים בשנות ה-70 וה-80**, תל-אביב: רסלינג.
- איריגארי, לוס, 2003 [1977]. **מין זה שאינו אחד: מבחר** (תרגום מצרפתית: דניאלה ליבר), תל-אביב: רסלינג.
- אסד, טלאל, 2010 [2003]. **כינון החילוניות: נצרות, איסלאם, מודרניות** (תרגום מאנגלית: זהר כוכבי), תל-אביב: רסלינג.
- בויארין, דניאל, 2003 [1995]. **'פרויד ופליס: הומופוביה, אנטישמיות והמצאת אדיפוס'** (תרגום מאנגלית: עמליה זיו), בתוך: יאיר קדר ואחרים (עורכים), **מעבר למיניות: מבחר מאמרים בלימודים הומו-לסביים ותיאוריה קווירית**, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 302-272.
- דה בובאר, סימון, 2007 [1949]. **המין השני: כרך שני – המציאות היומיומית** (תרגום מצרפתית: שרון פרמינגר), תל-אביב: בבל.
- הראווי, דונה, 2006 [1985]. **ימניפסט לסייבורג: מדע, טכנולוגיה ופמיניזם סוציאליסטי בשלהי המאה העשרים'** (תרגום מאנגלית: מריאנה בר), בתוך: דלית באום ואחרות (עורכות), **ללמוד פמיניזם: מקראה**, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 326-276.
- וולף, נעמי, 2004 [1990]. **מיתוס היופי: על השימוש בייצוגים של יופי נגד נשים** (תרגום מאנגלית: דרור פימנטל), תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- ניוטון, אסתר, 2003 [1989]. **'הלסבית הגברית המיתולוגית: רדקליף הול והאשה החדשה'** (תרגום מאנגלית: שרון אס), בתוך: יאיר קדר ואחרים (עורכים), **מעבר למיניות: מבחר מאמרים בלימודים הומו-לסביים ותיאוריה קווירית**, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 195-178.
- סתיו, שירה ואורית מיטל, 2013. **'כאב בשר ודם – מבוא'**, בתוך: אורית מיטל ושירה סתיו (עורכות), **כאב בשר ודם: קובץ מאמרים על ייצוגי הגוף החולה, הסובל, המתענג, באר שבע: אוניברסיטת בן-גוריון בנגב**, 24-7.
- פרוינד-שרתוק, חנה, 2013. **'אמנות על הסכין: על המעמד האונטולוגי והמוסרי של אמנות גוף רדיקלית'**, בתוך: אורית מיטל ושירה סתיו (עורכות), **כאב בשר ודם: קובץ מאמרים על ייצוגי הגוף החולה, הסובל, המתענג, באר שבע: אוניברסיטת בן-גוריון בנגב**, 195-166.
- קריסטבה, זיליה, 2005 [1980]. **כוחות האימה: מסה על הבזות** (תרגום מצרפתית: נועם ברוך), תל-אביב: רסלינג.



- Arsenault, Nina, 2012a. 'A Manifesto of Living Self-Portraiture (Identity, Transformation and Performance)', *Canadian Theatre Review* 150: 64-69.
- Arsenault, Nina, 2012b. 'Landscape With Yukon and Unnatural Beauty', in: Judith Rudakoff (ed.), *Trans(per)forming Nina Arsenault: An Unreasonable Body of Work*, Bristol: Intellect, 117-134.
- Arsenault, Nina, 2012c. 'The Silicone Diaries', in: Judith Rudakoff (ed.), *Trans(per)forming Nina Arsenault: An Unreasonable Body of Work*, Bristol: Intellect, 191-227.
- Arsenault, Nina, 2005a. 'I Thank God & Hugh Hefner', *Fab!Magazine* 276. Retrieved December 7, 2014, from: <  
<http://archive.fabmagazine.com/tgirl/archive/276/index.html>>
- Arsenault, Nina, 2005b. 'Tranny-Chasers 101', *Fab!Magazine* 277. Retrieved December 7, 2014, from:  
 <<http://archive.fabmagazine.com/tgirl/archive/277/index.html>>
- Barry, Kathleen, 1979. *Female Sexual Slavery*, New York: New York University Press.
- Bell, Shannon, 2012. 'Fast Feminist *Object a*', in: Judith Rudakoff (ed.), *Trans(per)forming Nina Arsenault: An Unreasonable Body of Work*, Bristol: Intellect, 95-108.
- Butler, Judith, 1999 [1990]. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge.
- Butler, Judith, 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York: Routledge.

- Halferty, J. Paul, 2012. 'Unreal Beauty: Identification and Embodiment in Nina Arsenault's "Self-Portraits"', in: Judith Rudakoff (ed.), *Trans(per)forming Nina Arsenault: An Unreasonable Body of Work*, Bristol: Intellect, 27-42.
- Jones, Amelia, 2011. "'The Artist is Present': Artistic Re-enchantments and the Impossibility of Presence', *TDR: The Drama Review* 55(1): 16-45.
- Kauffman, Linda S., 1998. *Bad Girls and Sick Boys: Fantasies in Contemporary Art and Culture*, Berkeley: University of California Press.
- Latchford, Frances J., 2012. 'Sexed Life is a Cabaret: The Body Politics of Nina Arsenault's *The Silicone Diaries*', in: Judith Rudakoff (ed.), *Trans(per)forming Nina Arsenault: An Unreasonable Body of Work*, Bristol: Intellect, 67-84.
- Levitz, Stephanie, 3.12.2014. 'Controversial Prostitution Law Introduced on Day of Action on Violence Against Women', *The Star*. Retrieved December 7, 2014, from: [http://www.thestar.com/news/canada/2014/12/03/controversial\\_prostitution\\_law\\_introduced\\_on\\_day\\_of\\_action\\_on\\_violence\\_against\\_women.html](http://www.thestar.com/news/canada/2014/12/03/controversial_prostitution_law_introduced_on_day_of_action_on_violence_against_women.html)
- Levy, Shimon, 2012. 'Live in Your Blood: A Fragmentary Response to Nina Arsenault's Holy Theatre and Spiritual Gift', in: Judith Rudakoff (ed.), *Trans(per)forming Nina Arsenault: An Unreasonable Body of Work*, Bristol: Intellect, 165-172.
- MacKinnon, Catharine, 1993. 'Prostitution and Civil Rights', *Michigan Journal of Gender & Law* 1: 13-31.
- Namaste, Viviane K., 2000. *Invisible Lives: The Erasure of Transsexual and Transgendered People*, Chicago: University of Chicago Press.

- Newton, Alistair, 2012. 'The Artist as Compilation: Nina Arsenault and the Morality of Beauty', in: Judith Rudakoff (ed.), *Trans(per)forming Nina Arsenault: An Unreasonable Body of Work*, Bristol: Intellect, 109-116.
- Ouzounian, Richard, 15.8.2012. 'Nina Arsenault Presents 40 Days and 40 Nights: Working Towards a Spiritual Experience', *The Star*. Retrieved December 7, 2014, from: <[http://www.thestar.com/entertainment/stage/2012/08/15/nina\\_arsenault\\_presents\\_40\\_days\\_and\\_40\\_nights\\_working\\_towards\\_a\\_spiritual\\_experience.html](http://www.thestar.com/entertainment/stage/2012/08/15/nina_arsenault_presents_40_days_and_40_nights_working_towards_a_spiritual_experience.html)>
- Prosser, Jay, 1998. *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*, New York: Columbia University Press.
- Rudakoff, Judith, 2012a. 'Introduction', in: Judith Rudakoff (ed.), *Trans(per)forming Nina Arsenault: An Unreasonable Body of Work*, Bristol: Intellect, 1-14.
- Rudakoff, Judith (ed.), 2012b. *Trans(per)forming Nina Arsenault: An Unreasonable Body of Work*, Bristol: Intellect.
- Serano, Julia, 2007. *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*, Emeryville, CA: Seal Press.
- Stryker, Susan, 2006. 'My Words to Victor Frankenstein Above the Village Chamonix: Performing Transgender Rage', in: Susan Stryker and Stephen Whittle, *The Transgender Studies Reader*, New York: Routledge, 244-256.
- Wu, Yu-Chien, 2012. 'Tearing and Wearing the Skin: Negotiation Beyond Genders', *Platform* 6(2), 28-41.
- Xtra Staff, 19.12.2012. 'Nina Arsenault's Apocalyptic Pin-Up Calendar', *Daily Xtra*. Retrieved December 7, 2014, from: <<http://dailyxtra.com/canada/arts-and-entertainment/nina-arsenaults-apocalyptic-pin-calendar-51063>>

CLAGS (The Center of Lesbian and Gay Studies), 2013. *Nina Arsenault With J. Paul*

*Halferty: Performing Que(e)ries Series Part 1*. Retrieved December 7, 2014,

from: <<https://www.youtube.com/watch?v=4VeHBRmYa0E>>

Ideacity, 2010. *Nina Arsenault ideacity 10*. Retrieved December 7, 2014, from:

<<https://www.youtube.com/watch?v=Bf75EVy6FY0>>

Joynt, Chase, 2012. *I'm Yours*, Frameline: USA. Retrieved December 7, 2014, from:

<<https://www.youtube.com/watch?v=3OEVIBO-LWM>>

תמונה 1

Nina Arsenault, *The Silicone Diaries*

2009



תמונה 2

Carolee Schneemann, *Interior Scroll*

1975





תמונה 5

Nina Arsenault, *40 Days + 40 Night:  
Working Towards a Spiritual Experience*  
2012



תמונה 6

Marina Abramovic, *The Artist is Present*  
2010



תמונה 7

Nina Arsenault, *40 Days + 40 Night:  
Working Towards a Spiritual Experience*  
2012





תמונה 8

Nina Arsenault, *40 Days + 40 Night:*  
*Working Towards a Spiritual Experience*  
2012



תמונה 9

Nina Arsenault, *40 Days + 40 Night:*  
*Working Towards a Spiritual Experience*  
2012





תמונה 10

Nina Arsenault and inkedKenny, *Liminoid*

2008



תמונה 11

Nina Arsenault and inkedKenny, *Liminoid*

2008



תמונה 12

Nina Arsenault and Bruce LaBruce, *Transformations*

2006





תמונה 13

Nina Arsenault and Bruce LaBruce, *Transformations*

2006

