

שרה חינסקי רוקמות התחרה מבצלאל

א. פתיחה

זהו דיון אתנוגרפי¹ בעולם של אובייקטים, חפצים, דברים, ארטיפקטים. המסורת האתנוגרפית הציבה את הדיון בעולם החפצים בלב הפרקטיקה שלה, כאשר החפצים משוערים כסימנים מוצפנים של משמעויות חברתיות (Douglas [1979] 1996, 38). דיון זה יבחן את היחסים הנרקמים בין "חפצים" ל"אנשים". מצד אחד תיבחן הדרך שבה חפצים מסומנים כמטרה לעיצוב, לייצור, להכפפה ולניהול בידי בני אדם. מצד אחר יאוחר הכוח המיוחד של חפצים – "הכוח להיצמד לבעליהם ולאחוז בנשמותיהם" (Mauss [1950] 1990, 44), הכוח לברוא בני אדם.

מטרת הדיון היא לאתר שתי תנועות המתנהלות בין "בני אדם" ל"חפצים". התנועה האחת מצביעה על האופן שבו בני אדם הופכים יישויות לחפצים: כאן יובהר כיצד נחקק ביישויות אנושיות ערך חפצי, כחלק מתהליך הבנייתו של שדה חברתי. התנועה השנייה עוסקת באופן שבו חפצים בוראים בני אדם: כאן יאוחר ויתואר הכוח המיוחד של חפצים לייצר נשמות, להפיח בהן רוח חיים, לעצב אותן בדמות מסוימת, לקרוא להן בשם, לברוא את החלל הפנימי שלהן על גבולותיו ולהעניק לחייהן משמעות מוסרית.

התכונה המשותפת לכל החפצים שיידונו כאן היא בהיותם מכילים במידות ובמשקלות של ציונות. מדובר בחפצים בעלי יכולת איתור וזיהוי של מהות ציונית, אשר מתמקמים במרחב השיפוט של הפרויקט הציוני. הדיון אינו מתיימר לדון בכל מפת השמים של חפצי הציונות אלא בדגימה סימפטומטית של שדה גדול זה. בנוסף לכך, יידחה הבסיס הביולוגי/משפטי לאבחון "חפציותם" של חפצים; בסיס המניח מבחנים כמו מחזור דם, דופק, פעולות נשימה סדורות. המעמד החפצי של מושאי הדיון שלי לא ייקבע על-פי היעדר כושר לנשום, להתרבות, להתרפא. קהל החפצים של דיון זה ימנה את כל מי שהוטל עליו לשמש כחפץ בעולם החברתי של הפרויקט הציוני. הרצף החפצי של הדיון ינוע במתח שבין נשים, שטיחים, מנורות, מזוזות, קערות פסח ומגילות אסתר. כל אלה הם חפצים אשר ניצודו והוסדרו אל שדה הייצור של האמנות העממית העברית, אשר עקרונותיו הונחו בבצלאל.

* אני מבקשת להודות לחיים חזן, לחנן חבר, לבינה טולדו, לאורלי לובין, לאסתי מיצנמכר, לאמנון רזיקרצקין, לשי לביא ולאריאלה אזולאי.
1. האל פוסטר מזהה את האסטרטגיה של שימוש בפרוצדורה אתנוגרפית בהיסטוריוציזם החדש, במחקרי התרבות ובעיקר בשדה האמנות, כ"מפנה אתנוגרפי". משמעותו של המפנה האתנוגרפי היא יכולתו להחזיר צורות חשיבה חדשות לשדה הידע של האמנות: 1. אנתרופולוגיה עוסקת ב"אחרות"; 2. אנתרופולוגיה עוסקת בשדה ידע נרחב של "תרבות", וזאת בניגוד לעיסוק המסורתי ב"אמנות"; 3. האנתרופולוגיה היא קונטקסטואלית; 4. אנתרופולוגיה מציגה צורת חשיבה בינתחומית; 5. האנתרופולוגיה מציעה את הרפלקטיביות של האתנוגרף, את הפרוצדורה של הביקורת העצמית (Foster 1996, 105–106).

האמנות העממית ונסיבות המצאתה לא יבוררו כאן כ"נושא" בעל קריירה ליניארית של סיבות ותוצאות, וגם לא מתוך היגיון המדמיין פעולה כזו או אחרת אשר "גרמה" לתופעה המדוברת. מושא הברור – "האמנות העממית" – יידון כאן כמערך של מרכיבים הטרוגניים, אשר לא נולדו ברגע מסוים אחד, ובוודאי לא מתוך ציפייה להתרחשותו של האירוע הצפוי: "האמנות העממית העברית". זהו מערך הכולל מוסדות, שדות שיח, אובייקטים, פרקטיקות ניהול ומרחבים גיאוגרפיים, אשר ברגע מסוים התלכדו ויצרו דחיסות קריטית אשר אפשרה את התבנית "אמנות עממית עברית". המושג "אמנות עממית עברית" המוסד ששמו בצלאל אינם קשורים זה בזה בהיגיון של התניית זהות הדדית ואקסקלוסיבית. המושג "אמנות עממית" מתקיים באתרים שונים מבלי ליצור זיקת שייכות הכרחית לבצלאל, ולחלופין, בצלאל אינו עוסק באופן בלעדי בכינונה של אמנות עממית עברית. אולם, בצלאל הינו אתר תצפיות נוח, אשר ממנו ניתן לזהות מצרף שלם של פרקטיקות המכוננות ומתכוננות דרך המושג "אמנות עממית".

יש לתת את הדעת לחשיבות המוקצה לבצלאל בכתיבה ההיסטוריוגרפית אודות האמנות הישראלית. כאשר בצלאל נתפס כ"התחלה"² של האמנות העברית, מייסדת לעצמה ההיסטוריוגרפיה של האמנות הישראלית נקודת ציון אשר החל ממנה מתחילה הספירה של תולדות ימי האמנות העברית.³ הספירה של ימי האמנות העברית מתחילה עם הקמתו של בית המדרש לאמנות ולמלאכות אמנות, בצלאל:

כל תיאור היסטורי של האמנות הישראלית חייב לפתוח עם בוריס שץ בירושלים ועם ייסודו של בצלאל... האיש והמוסד השפיעו מכל הבחינות השפעה מכרעת ומעצבת על התפתחות האמנות הישראלית בשחר ימייה (עפרון ורות תשי"ז, 768).

החשיבות המיוחסת לבית ספר זה נובעת מן האפשרות לארוג את מפעל האמנות החדש, שקם בירושלים, אל תוך הנרטיב הציוני בשני ממדים. המימד האחד מתייחס לדפוס התקן החדש של הגיאוגרפיה המטאפורית של התנועה הציונית – גיאוגרפיה המאשרת את "ציון" כלגיטימית ואת "הגולה" כתת-התקן של "ציון". במובן זה בית הספר בצלאל מוקם ב"ציון" ולא "בגולה" – הבחנה המקנה לבצלאל את מיקומו כ"התחלה" של האמנות העברית. המימד השני הוא ויהיה של האמנות היהודית – התוצר האפשרי אשר בית ספר זה אמור להפיק, כעניין פוליטי שראוי לדיון פוליטי. אלפרד ורנר מחדד נקודה זו של הקשר בין תוכנית הקמתו של בית הספר לאמנות ולהופעתו באופק הדיון הפוליטי:

בוריס (ברוך) שץ היה האמן הראשון שהקדיש את מרצו לתנועה הציונית... בעוד שתרומתו לפיסול לא נראית גדולה ושמו מזכר לעתים רחוקות, אם בכלל, בתולדות האמנות הכללית – מדינת ישראל, התנועה הציונית העולמית והעם היהודי מחויבים לזכור את האידיאליסט הבלתי נלאה הזה אשר בעשורים הקודמים, בדרכו המיוחדת, הפך חלקים רבים של העולם היהודי לבעל "מודעות אמנותית", ואשר הציב את היסודות לחבר מכובד של האחוזה הבינלאומית של האמנות: האמנות הישראלית (Werner 1971, 693–694).

אולם, חשיבותו המשוערת של בצלאל כמוסד מכונן של האמנות העברית, וכסוכן פוליטי תרבותי של התנועה הציונית, חורגת לעתים מממדיה בידי ההיסטוריונים של האמנות הישראלית ומוצגת באור מיתולוגי השואל לעצמו חשיבות אל-זמנית:

האמנות של בצלאל כמו עונה לתביעות אחדות האמן והאידיאלים של עמו, שהעלה מרטין

2. הכתיבה ההיסטוריוגרפית של תולדות האמנות הישראלית מציגה את המודרניזם העברי כהתחלת האמנות העברית המובהקת, אך מקצה באותה נשימה לבית המדרש בצלאל מיקום של נקודת שבירה ותפנית ברצף הזמן ההיסטורי של הלאומיות העברית. הזמן ההיסטורי המיוצר על-ידי כותבי ההיסטוריה של האמנות הישראלית מתעצב על-פי אותו היגיון של ייצור זמן המקובל על ההיסטוריוגרפיה הישראלית בכללותה. על-פי היגיון זה מתעצב "קו פרשת מים" טמפורלי המפריד בין זמן ה"גלות" לזמן הריבונות הציונית, ולחלופין מבטאת החלוקה הטמפורלית גם את הטרנספורמציה הנטענת לגבי הזהות המשויכת לזמן זה – זהות שנהפכה מ"יהודית" ל"עברית" (רז'קרקוצקין 1993; אבן זוהר 1980).
3. כדי להבין נקודה זו אסתמך על הספר בעל היומרות הגבוהות ביותר של ייצוג סמכותי של היסטוריית האמנות הישראלית: אמנות ישראל (תמוה, לויטה ועפרת 1980 [1991]); וכן על ציוני דרך באמנות ישראל (צלמונה 1985) ועל האמנות היהודית (עפרון ורות תשי"ז).

בובר. היתה זו אמנות של התלהבות ציונית. שך ראה את בצלאל כמקביל בחשיבותו לכותל המערבי – רכוש העם וסמל תקוותו (תמוז, לויטה ועפרת [1980] 1991, 27).

כפי שהודגם עד עתה, בצלאל ממוקם היסטורית כמוסד מכוון של האמנות העברית והישראלית, כאשר סיבת קיומו נכרכת בגורל משותף עם הפרויקט הציוני – תבנית אשר הפכה זה מכבר לרטוריקה ממוסדת ומובהקת בכתיבה ההיסטוריוגרפית של האמנות הישראלית. אולם בצד הקצאת הערך המכוון לבצלאל, עיצבה אותה היסטוריוגרפיה עצמה את בצלאל כקוטב השלילה – כתת-התקן של האמנות המודרנית העברית התקנית – והמוסד הודחק והוגלה מן ההיסטוריה של האמנות העברית והישראלית כאנקדוטה וכזיכרון טורדני.⁴ הכתיבה ההיסטוריוגרפית של האמנות העברית מעצבת את בצלאל כהתחלה הבעייתית והשנויה במחלוקת של היסטוריה זו. בצלאל ממלא בכתיבה זו תפקיד חיוני של שוליים המאפשרים את זיהויו והגדרתו של מרכז הגמוני וקאנוני, שההיסטוריוגרפיה של האמנות העברית מזהה בו את עצמה. ההיסטוריוגרפיה של האמנות הישראלית הקאנונית מנכסת את ה"מודרניות" כסימן הזיהוי האתי והאסתטי שלה, ומדיחה את בצלאל מן הסדר הסימבולי, בטענה שהוא מייצג זמן אנכרוניסטי וקדנטי שאינו מצליח להדביק את הזמן המודרני, זמן שהפך שם נרדף לעבריות. בצלאל, על-פי היגיון זה, אבר עליו הכלה, ולכן הוא נכשל מלייצג את זמן העבריות.

בניגוד מוחלט לתפיסה זו אציע, כי בצלאל היה מוסד שהונע מתוך עקרונות מובהקים של מודרניות לא פחות מן המודרניזם העברי. מושא הביקורת המרכזי של המודרניזם העברי כלפי בצלאל היה פרקטיקת ייצור האובייקטים של אמנות עממית במסגרתו. אובייקטים אלה היו, בעיני הפרשנים המודרניסטים של האמנות העברית, גילום מושלם של תחלואי בצלאל.⁵ כאמור, בניגוד גמור לתפיסה זו יציג חיבור זה את פרקטיקת הייצור של האובייקטים העממיים כגרעין הקשה של הפעלת עקרונות מודרניים בבצלאל. אבהיר כיצד עיסוק באמנות עממית מתיישב עם תביעות שדה האמנות המודרנית. הפרקטיקה של ייצור אמנות עממית תומשג כאן כ"המצאת המסורת", כאשר את הרעיון של "המצאת המסורת ניתן לראות כ'פרויקט המודרניות' המקיף ואולי החשוב ביותר של היהדות" (ולקוב תשנ"ו, 246). לפיכך, האמנות העממית תידון במסגרת "פרויקט של ממש, לא תמיד מתוכנן מראש לפרטיו, אך מכל מקום – מכוון ומודע, כאשר החידוש נתפס, כמו במקרים רבים אחרים, כשיבה למקורות, כגילוי העיקר" (שם). "המצאת המסורת" היא פרויקט כינון נרחב, בעל ממדים קוסמולוגיים. זהו מפעל המתיימר לברוא יקום חדש, בעל חוקה בראשיתית המחלקת מחדש בין "דברים" ל"ישישיות", המעניקה תכונות של אובייקטים לחלק מן האיברים ותכונות של סובייקטים לחלק אחר של האיברים, המנסחת את הקשרים ביניהם ומעצבת טופסי צופן גנטי מחייבים המחולקים בהתאמה לכל אחד מאיברי הקוסמוס החדש.

ב. בצלאל – שדה אמנות מודרניסטי

שיח האמנות הישראלית הקאנונית מדיח את בצלאל מעמדת ייצוג של ישראליות ואמנות. פעולת הדחה זו נתמכת בטענה של שיח האמנות הישראלית הקאנונית לבעלות בלעדית על המושג "מודרניות" – מושג שאף מוצג כסימן הזיהוי האתי והאסתטי של שיח זה. אך ראוי לציין כי "מודרניות" ו"מודרניזם" משועבדים בשיח האמנות הישראלית הקאנונית לשדה השימוש של "תולדות האמנות", שם מתוחמים גבולות החלות של המושג "מודרניזם" לשאלות של סגנון – כלי ההבעה הצורניים של האובייקטים של האמנות. אולם השאלה הסגנונית היא רק חלק מהגדרת המושג; המודרניזם הוא מכניזם פעולה, המכוון שדה פעולה בעל תכונות והשלכות הנישאות מעבר

4. אין זה מפתיע שנעשה כל מאמץ להדחיק את בצלאל, אך המפתיע הוא שלמאמץ זה התלווה מאמץ לא פחות גדול שלא למחוק את בצלאל מההיסטוריה של האמנות העברית. באופן כזה מייצרת לה ההיסטוריה של האמנות העברית "שתי התחלות" – בבחינת סתירה טמפורלית, אשר לעולם רומזת על התערבותם של יחסי כוח המנסים להשריר היסטוריה ליניארית אובייקטיבית המייצגת את העבריות התקנית.

5. "המוסד לאמנות עברית הופך במשך הזמן למכון לפסטלים טובים, ציורי מים ושמן, ולבית חרושת לתעשיית קמיעות, כלי נחושת, פיתוחי עץ על-פי איזה נוסח גלותי של ימי הביניים" (שך 1925, 11).

לשאלות של סגנון וטעם. לכן חשוב להבין את בצלאל לא רק כסגנון אלא כמכניזם פעולה – וככזה הוא מודרניסטי במובהק.

יש להדגיש כי המניע להעלאת בצלאל מתהום הנשייה של האנכרוניזם, ולהצבתו בקו אחד עם שדה האמנות המודרניסטית, אינו נובע מדחפים לגאולתו של בצלאל. להפך, קשירתו של בצלאל לפרויקט המודרניסטי – יותר משהיא נועדה לגאול את בצלאל, נועדה לחשוף את עקרונות הפעולה של המודרניזם והמודרניות בשדה האמנות, כמנגנונים משוכללים לייצור כוח פוליטי. הדיבט המכריע של בצלאל כפרקטיקה מודרניסטית הוא שאלת זיקתו למערכות של הפקת כוח פוליטי-חברתי. במובן זה בצלאל, כמו המודרניזם שהתיימר להתבחן ממנו, הוא משטר של תרבות אסתטית המרשתת בצפיפות בגרורות של כוח. אחת התכונות הבולטות של אתרי התרבות במודרניות היא הפיכתם לזירה מרכזית להפעלת צורת כוח פוליטית חדשה, זו שהומשגה ותוארה על-ידי פוקו כ"מושלות" (governmentality).⁶ מושלות היא צורת כוח מיוחדת של מודרניות, אשר נוטשת את המדינה ואת מכשירי הכפייה שלה כאתרים מועדפים של יצירת כוח, ובמקומם מתמקדת בתרבות וברוחה שבהן מנגנוני ההכפפה אינם עוד מערכות של איסור וכפייה אלא טיפוח, פיתוח והכפפה עצמית. הכוח החדש הוא כוח מנהל ומסדיר, אשר חולש על חיי היומיום ומציב לו למטרה את שינוי דרכי ההתנהגות של האוכלוסייה. תשומת הלב הניהולית מכוונת אל רווחתם, בריאותם ותרבותם של היחיד ושל האוכלוסין, ותכליתה היא התוויית סדר מוסרי ופסי של האוכלוסין. ניהול האוכלוסייה מתרחש במסגרת של ביצוע רפורמות ודאגה לרווחת האוכלוסין. במובן זה, שדה האמנות המודרנית הוא תחנות ממסר ענקיות להפקת פרקטיקות ניהול והסדרת זהות של כל מי שהוכנס לרשתות השיפוט וההערכה של הפרויקט הציוני.

אחד הזיויים המעודדים שגשוג של יחסי כוח בבצלאל הוא מבנה המוסד. על מבנה המוסד ניתן ללמוד מכותרת: "בית מדרש לאמנות ולמלאכות אמנות". כותרת זו מכילה בכפייה אחת "אמנות" ו"מלאכות אמנות", והיא סותרת לכאורה את מפעל האמנות המודרנית הקאנונית המאורגן סביב מושג ה"טעם הטהור". ההיגיון האסתטי של ה"טעם הטהור" (Bourdieu 1984, 486) הוא זה שהפך, החל מסוף המאה ה-19, להגמוני בשדה הייצור של האמנות האירופית. החלוקה הפורמלית בין אמנות "טהורה" לבין אמנות "עממית", "פופולרית", "נמוכה", נובעת מן האינטרס של שדה האמנות הגבוהה להבחין את עצמו כעולם בעל רציונליות אוטונומית וספציפית שתובע לעצמו את ייצוג של מפלס התרבות הגבוה ביותר, זה אשר מעניק את חוית ה"נשגב" (הנעלה) בניגוד לחוית ה"נעים" (שם, 487). זוהי גם הגישה שקנתה לעצמה מעמד של עיקרון מובחן "אובייקטיבי".

שדה האמנות המודרניסטית תפס את הקיום הברזומני של "אמנות"⁷ ו"אומנות"⁸ במתחם אחד – כפי שהתקיים בבצלאל – כעירוב תחומין בין הקדוש למחולל. עירוב התחומין, אשר הוקיע את ההטרונגיות המוסדית של בצלאל,⁹ הפך לסימטת הקרב הרטורית של המודרניזם הישראלי במאבק על ההגמוניה בשדה האמנות ביישוב העברי. אולם, כינוס שני הקטבים המנוגדים של האמנות בכפייה אחת אינו מבטא עמדה של אי-הפנמת עקרון האוטונומיה האמנותית אלא מדגים

6. "מושלות" לא התייחסה רק למבנה פוליטי או לניהול מדינות אלא התוותה את הדרך שבה יש לנהל התנהגות של יחידים או קבוצות: ניהול נשמות, ניהול קהילות או משפחות, ניהול של משפחות, של חולים. היא לא כיסתה רק את הצורות הלגיטימיות של הכפפה פוליטית או כלכלית אלא גם אופני פעולה, מחושבים פחות או יותר, אשר יועדו להשפיע על אפשרויות הפעולה של אנשים אחרים" (Foucault 1982, 122).

7. ציון ה"אמנות" מכון לעולם האמנות כמושג מובחן וממוקם היסטורית, כלומר: מדובר במסורת המרוכזת במערב שנולדה עם המודרניות. עולם זה מוגדר על-ידי החוויה האסתטית המתבצעת דרך התבוננות נטולת אינטרסים באובייקטים מסוימים שנותקו מן ההקשרים האינסטרומנטליים שלהם.

8. ציון "מלאכות אמנות" מכון גם הוא לעולם מושגים דיסציפלינרי, המאורגן סביב המושג "פולקלור" או "אמנות עממית". עולם זה מוגדר על-פי הזיקות המשוערות של האובייקטים הרלוונטיים אל "רוח העם".

9. כאמור, הדרישה להפרדה של שדות ייצור דיסקרטיים נעשתה עיקרון מבחין כה "אובייקטיבי", עד שהוא הפך לעיקרון המסביר הזמין ביותר של היסטוריוגרפיית האמנות הישראלית. ההסבר נבנה כמסלול התפתחות ממצב "ריאקציונרי" של אקדמיה להגדרה דיסציפלינרית טהורה של "אמנות גבוהה".

אסטרטגיה של קריאת תיגר על עיקרון זה, שהיא כשלעצמה פעולה מודרניסטית מובהקת. אסטרטגיה זו קחדה בשיח המודרניסטי כ"אוונגרד". על-פי בירגר, תנועות האונגרד האירופיות מוגדרות כתנועות שניסחו התקפה על עקרונות האוטונומיה של האמנות המודרנית – התקפה שהופנתה בעיקר כנגד הניתוק שגזר על עצמו מוסד האמנות מפרקטיקת החיים של בני אדם (Bürger 1984, 53). האנגריה האונגרדיסטית כוונה בעיקרה לערער על אקסיומות מקדשות, אשר נתכוננו סביב מיסודו של שדה האמנות המודרנית כשדה אוטונומי מנותק מן האינטרסים של החיים החברתיים.

תפיסת האונגרד של שץ, כמו גם קריאות אחרות של האונגרד, נשענה על רטוריקת ה"חזרה למקורות". ה"חזרה למקורות" היא הבטחה לאיתור מפעל האמנות בטוהרתו הגולמית והבלתי מופרעת על-ידי תרבות, אשר מסלול ה"התקדמות" המשוער שלה כולל שלב דקדנטי שהאונגרד אמור למצוא לו תיקון (Bourdieu 1993, 82):

האמנות היתה לי למקדש והאמנים לכהניו. ואני חלמתי להיות כוהן גדול ולשרת בקודש לפני האמנות הקדושה, ולהורות לבני אדם את האידיאל של תפארת ועוז, וללמדם לאהוב את הטוב ולשנוא את הרע... ושוב עברו שנים, חלפו שנים, ומפח נפש בלבי השאירו. ראיתי את האמנות "הקדושה" שהיא נולדת בטומאה ונמכרת בעד כסף. נמאס. עגל הזהב עומד על גפי מרומים וכל האמנים והכהנים כורעים ומשתחיים לפניו. וצר וקר נעשה לי בעולם האמנות הזה. עזבתי את אלי (שץ תר"ע–1910, ג'–ד').

בבצלאל התקיים גם הרצון לתקן את הפרוטוקול של החשיבה האסתטית המודרנית באמצעות הדחת השאלות הפורמליות הצורניות ממעמדם המרכזי, והכנסה במקומן של ה"חיים" לאמנות: הטבע, האדם, הצורך, המוסר וחיי היומיום. במונוגרפיה ברוך שץ, חייו ויצירותיו מבטא שץ בבהירות רבה אנרגיות אוונגרדיסטיות:

הייתי תחת חוג השפעתם של האמנים הצרפתים הגדולים, ששללו ממני את האינדיבידואליות שלי, אלצוני להתפעל רק מפניהם, מפני יפים והוירטואוזיות הגאונית שלהם... ראיתי את האדם יותר בתמונות ובאנדרטאות... מקום שגם בו לא היה בשבילי אדם, אלא שאלה אמנותיות... את הדר הטבע לא ראיתי, אם נוציא מכלל זה את העצים העשויים תספורת מלאכותית, הנתועים בסדר ידוע... לנסיעה זו אנוכי אסיר תודה, ולא רק על הבנת הצבעים שרכשתי לי, אלא גם על כל האינדיבידואליות שלי בתור אמן ואדם... (שץ 1925, 23).

שץ פורש באריכות את ההווה הפריסאית, הכלואה באסתטיציזם טוטליסטית של החיים הבורגניים, ובצד הדיאגנוזה הביקורתית החריפה הוא מציג את משטר ה"ריפוי" שלו, הכולל הצעה לביסוס מגע עם הטבע. הטבע יאותר בציון, שם לא יבצע האדם עבודה מכנית מנכרת, כי אם "עבודה מתוך הכרה, המרינה את לב האדם, שהוא מטביע בה את טעמו, את מחשבתו, את יצירתו... מתוך אותה אוטופיה ורודה ומעורפלת נוצרה לבסוף במוחי תוכניתי לייסוד בצלאל, שמצאה את הסכמתם של כל הידענים ברוח המעשית שבה..." (שם).

יש לשים לב שהרטוריקה האונגרדיסטית של "חזרה למקורות האמנות" נמסכת אצל שץ אל תוך האידיאולוגיה של החזרה למקורות הלאומיים, כך ששימוש הציוני האסתטי של האונגרד הוא לעולם גם הגשמת הרעיון הלאומי. משנת האונגרד של שץ נתמכת בהגותו של ג'ון רסקין, והוא ניסח את תפיסותיו מחדש בכתביו.¹⁰ רסקין שלל את התפיסה שכוננה את האמנות המודרנית כשדה אוטונומי המנותק מן האינטרסים של החיים החברתיים; ובניגוד לעקרון ה"אמנות הטהורה", הוא מיסד לאמנות עקרון קיום המותנה דווקא בערך השימוש של האמנות ובשיפוט המוסרי המוטמע בה – וכינה אותה "סוכנת של חסד והוד לשימוש בחיים" (Ruskin 1996, 139–140). ההיגיון של הכנסת עקרונות של שימוש ושל שיפוט מוסרי לאמנות הנחה את שץ בטרפית הקלפים

10. יגאל צלמונה מאתר את ההשפעה האינטלקטואלית שנדעה לכתביו של רסקין על שץ: "במאמר הספר על שץ, שכתבה חמדה בן-יהודה עם מותו [של שץ, ש.ח.], ב-1932 (דאר היום, ק"ג, תרס"ב), היא מזכירה שהאישי העריץ את הוגה הדעות האנגלי הזה ובקש להיות 'רסקין עברי'" (צלמונה 1985, 18).

ההיררכיים של עולם האמנות, וכן בהצגת פרקטיקות לא-אמנותיות "טהורות" ברצף אחד עם פרקטיקות אמנותיות "טהורות". המהלך של שץ, אשר מקיים ברזומנית את עקרון ההפרדה בין אמנות לאומנות, בצד הסמכת האמנות והאומנות בקשרי זיקה, הוא אסטרטגיה קבילה בהיסטוריה המודרנית של האמנות. קליפורד מאתר את הזיקה בין החשיבה האונגרדיסטית לבין קטגוריות אמנותיות אחרות, בהצביעו על קשרים אשר כוננו כחושפי שורשיה של האמנות המודרנית. הוא מציג את הקשרים בין האונגרד של פריס לבין המושג "אפריקה" – מושג אשר אומץ בידי אונגרד זה כאובייקט מכריע של המחקר המודרני. כל זה מתאפשר הודות להתרחבות שדה התרבות של האונגרד, כאשר חברות פרימיטיביות הופכות נגישות יותר ויותר, כמקורות אסתטיים ומדעיים (Clifford 1988, 120–121).¹¹ הגיון ההסמכה של האמנות הקאנונית אל צורות אמנות לא קאנוניות מאומץ כמבנה מסביר של אמנות מודרנית הטוענת לזיקה ללאומיות.¹²

החלתם בכפיפה אחת של צמד המושגים בכותרת של בצלאל – האמנות הגבוהה והאומנות העממית – משמשת, כאמור, כקריאת תיגר על היגיון שדה האמנות המודרניסטית ה"טהורה". בנוסף לכך, צמד המושגים חושף שני עקרונות פעולה ברזומניים בבצלאל, הפועלים כצמד ניגודים בעלי כושר השלמה הדדי. מבנה זה מייסד מתח בסיסי של חלוקת עבודה מינית, אתנית ומעמדית – חלוקה אשר המבנה עצמו טורח להסוות. משמעותם של האובייקטים המיוצרים בבצלאל מובנית כמסמך "כפול תחתית", שנקרא ברזומן בשתי רשתות מושגיות, ואשר מבסס שני הקשרים שבהם ניתן לתפוס את האובייקטים הללו. האובייקטים המיוצרים והנאספים בבצלאל ממוינים בעת ובעונה אחת בשתי שיטות, שיטת מיון קונטקסטואלית ושיטת מיון פורמלית (Ames 1986). שיטת המיון הקונטקסטואלית מתייחסת לאובייקטים המשויכים לקבוצה תרבותית אחת. אובייקטים אלה מיוצרים או נאספים, והם משמשים מעין "עדים"¹³ לקיומה של התרבות ולקיום תכונות ספציפיות המוחזקות כאפיונים של אותה תרבות. שיטת המיון הפורמלית ממיינת את האובייקטים על-פי סולם של ערך יחסי הפועל בהתאם לקטגוריות שיפוט, מיון והערכה של מוסד האמנות. האובייקטים הממוינים באופן קונטקסטואלי מסמלים "תרבות" במובן של ציוויליזציה, ובשם טוענים לזיקה אינטימית להיסטוריה, למסורת ולקולקטיב. ואילו האובייקטים הממוינים באופן פורמלי מתייחסים לעולם האמנות המייצר מקוריות וייחודיות (Clifford 1988, 224).¹⁴ במלים אחרות, עולם האובייקטים הנאצרים אצל שץ מניח בעת ובעונה אחת הקשר אתנוגרפי תרבותי-לאומי והקשר אסתטי. המיון הקונטקסטואלי מייצר את הזהות האתנית-לאומית,¹⁵ ואילו המיון

11. עקרון ההסמכה בין האמנות המודרנית לבין קטגוריות אחרות של אמנות מצאו ביטוי מובהק בתערוכה (Moma, 1984) *Affinity of Tribal and The Modern* (עריכת שץ של "Elective Affinity" בין השבטי למודרני צומח משתי התבטאויות נבואיות של פיקסו: האחת לגבי אפקט ההקבלה שבין יחסים אלה ליחסים שבין הרנסנס לעידן העתיק; האחרת, שהאובייקטים השבטיים שלו היו "יותר עדים מאשר מודלים" של אמנותו) (Foster 1985, 184).
12. כך, למשל, ניתן לאתר גישה מעין זו בדיון על ניכוס ארטיפקטים של תרבות אינדיאנית כ"אמנות": "השאלה מדוע להתעניין בחפצים אינדיאניים כ'אמנות', מובילה לכיוונים משמעותיים של ייצור תרבותי: הפיכת ה'פרימיטיבי' לחלק של פרויקט האמנות המודרנית, יכול להיות חלק של פרויקט גדול יותר, למשל פרויקט בינוי אומה" (Marcus, Myers and Fred 1995, 35).
13. ברוננו לאטור מדבר על הופעתם של חפצים, של גופים חסרי תנועה בשדה המדע (הופעה הנקשרת לניסיונות המדעיים של בויל), גופים המכונים על-ידי לאטור "אל-אנושיים" (non-humans) שמהמנותם עולה אף על זאת של בני אדם (Latour 1995, 23).
14. וגם אצל מרקוס, מייירס ופרד: "הגבולות והיחסים בין 'אמנות' ל'לא אמנות' הם הסוגיה העיקרית של האמנות המודרנית. מאז ההבחנה של קאנט (ביקורת כוח השיפוט) אודות אזור אסתטיקה אוטונומית של שיפוט אנושי, המופרד מחישובי אמצעים-מטרות של התבונה הפרקטית המעשית, וכן מן הציוויים של השיפוט המוסרי, הגבולות המובנים תרבותית בין האסתטיקה לבין יתר התרבות לא היו יציבים או ניטרליים. אם האמנות המודרנית היתה עסוקה בדיונים אודות האוטונומיה של האמנות, ואחידותה באזור תרבותי נפרד, התעקשה האנתרופולוגיה על הוליום שבו שום מימד של החיים התרבותיים אינו ניתן לדיון בנפרד מן הממדים האחרים" (Marcus, Meyers and Fred 1995, 6).
15. שיטת המיון של האובייקטים הקונטקסטואליים אינה מתיימרת כביכול לחרוץ משפט על הערך היחסי של האובייקטים בתרבות שאליה הם משתייכים, בתוך הקונטקסט של החברה שבה הם מתפקדים, אבל היא מציבה היררכיה בין הקונטקסט – התרבות הנחקרת – לבין החוקר. עניין זה יהיה משמעותי מאוד לדיון הנוכחי, מכיוון שכאן יודגם כיצד שתי שיטות המיון של האובייקטים גם יחד מייצרות באופן פעיל הגדרות של פוליטיקה מינית ויחסי כוח.

הפורמלי בורא את הזהות המעמדית של האמן וטוהה יחסי כוח במרחב החברתי, הכוללים הבחנות מעמדיות, אתניות ומיניות. שדה הידע של האובייקטים הקונטקסטואליים המתקיימים מכוח ההיגיון האתנוגרפי, ושדה הידע של האובייקטים האסתטיים המתקיימים מכוח ההיגיון האסתטי, אינם מקיימים ביניהם חלוקת עבודה אופקית המקבלת במרחב ערך חברתי זהה. בצלאל נוצר מבנה היררכי של אובייקטים תחתונים ועליונים המשליך על בני האדם המייצרים אותם, כך שבמקביל למבנה ההיררכי של האובייקטים נוצר מבנה היררכי המגדיר את ערכם של יצרני האובייקטים.

ג. אובייקטים: כיצד הופכים יישויות לחפצים

1. הגוף כבישורן וכמיומנות

ב־19.1.1911 התפרסם בכתב־העת העולמי דו"ח סטטיסטי שערך ד"ר יוסף לוריא (לוריא תרע"א-1911). הדו"ח נסוב על בית הספר לאמנות בצלאל, אשר נוסד חמש שנים לפני כתיבתו של דו"ח זה. הדו"ח הציג באופן חגיגי את הישגיו של בצלאל והביא בפני קהל הקוראים אוסף של נתונים סטטיסטיים העוסקים באוכלוסיית התלמידים במוסד, במוצאם, במינם, בתחומי התמחותם ובנתונים נוספים. קריאת הטבלה כנגד הגיון התצוגה שלה עשויה להסגיר ידע אשר אינו נכלל בתחום הלגיטימי של הנתונים הסטטיסטיים. בטבלה מצוינים מקצועות התמחות שונים. מתוך כל תחומי ההתמחות של בצלאל הנסקרים בטבלה קיימים רק שלושה תחומים שלגביהם מצוין במפורש מינם של התלמידים: מחלקת האריגה אשר כל עובדיה הם נשים, מחלקת התחרה אשר גם כל עובדיה הם נשים, ומחלקת הנחושת, שבה מועסקים 13 פועלים ותשע פועלות. המקצועות שאליהם מתלווה הגדרה מינית של התלמידים הם האריגה והתחרה, והמין של המתמחים בו הוא נשים. על־פי ההיגיון זה "טבעי" להניח שהמחלקות לאריגת שטיחים וליצירת תחרה הן "של נשים" – "טבע" הנתמך באופן הרישום הסטטיסטי של לוריא. הקטגוריה המינית אינה מופיעה כאמור לגבי כל תלמידי בצלאל; היא מופיעה רק כאשר מדובר בנשים. היא נעלמת כאשר מדובר על מחלקת העץ, למשל, שם לא מצוין מינם של העובדים, שהם כולם גברים.

כיצד מתרחשת הפעולה האלכימית ההופכת את הגבריות מצוין של מיניות לתבנית המציינת את המובהקות האנושית? ההנחה הניצבת מאחורי הסימון המיני של טבלה סטטיסטית זו היא, כי בשדה האמנות פועלות שתי יישויות, האחת היא היישות המובהקת של האנושות – האדם; והשנייה היא היישות המהווה תת־זן פרטיקולרי של אותה יישות – האשה. היישות המובהקת של האנושות, האדם, מוצגת כמודל על־זמני, על־היסטורי – "האדם האוניברסלי". היישות הכשירה לפעולה בשדה האמנות היא ה"סובייקט היוצר", אשר האוניברסליות עוטפת אותו תוך יצירת זיקה בין "אדם" ל"אמן". בהיסטוריה של האמנות נכרך מעמדה של עבודת האמנות במעמד של יוצרה עד כדי יצירת זהות מושלמת בין מעמד העבודה למעמד היוצר וחפיפה בין תוכנה המשוער של העבודה לדמות היוצר המתגלמת בה. ההגדרה החברתית של נשים משפיעה על הערכת יצירותיהן; הערך של יצירות הנשים נמדד על־פי ערכן החברתי של הנשים. עשיית תחרה ואריגת שטיחים הופכות למדד להערכת נשים, והאובייקטים הופכים ל"נשיים", ולפיכך לנושאי ערך נחות יחסית ליצירת אמנות "תקנית" (Pollock 1995, 54). בהתאם להיגיון זה אין צורך לדווח על הקטגוריה המינית כאשר מדובר ביצירת אמנות תקנית, אך בתחומי יצירה הנתפסים כנשיים באופן מהותי ראוי ואף הכרחי לציין את מינה של היוצרת. היות אשה, על־פי הטבלה הסטטיסטית, פירושו היכולת לייצר אובייקטים מסוימים. לוח סטטיסטי זה מבטא יצירת זיהוי מושלם וקשר מחייב בין ידע ועבודות מסוימות לבין נשים באמצעות בניית קטגוריה נפרדת, מגדרית (גנדרית), לנשים, אשר ניצבת כניגוד לקטגוריה התקנית של שדה הייצור של האמנות.

ההפרדה המינית, בין עבודות שהן "מטבען" נשיות לבין עבודות אשר "טבען" נתפס כאוניברסלי, אינה הפרדה אופקית תמימה. בשערי הכניסה של בית המדרש בצלאל עמדו תלמידים ותלמידות, ובית הספר הפך אותם לשני סוגים של יצרנים: מצד אחד כונן המוסד את הגברים כסובייקטים היוצרים של האמנות הגבוהה, ומצד אחר ייצרה אותה חלוקת עבודה את הנשים כאובייקטים דוממים אשר הפיקו את התחום של "האמנות העממית". גופי הנשים נכרכו באופן שיטתי סביב אתר הייצור של "האמנות העממית" וגופי הגברים הם שהעניקו מסמכותם לאתר "האמנות

הגבוהה". לכך ייצור זה הזעקה הביולוגיה,¹⁶ אשר בשמה התבצעה בבצאל חלוקת העבודה בין יצרנים גברים ליצרניות נשים. ההבחנה המינית בין נשים לגברים הפכה למנגנון המרכזי של שערך ערכם של יצרני האובייקטים בבצאל. חלוקת עבודה מינית מתקיימת באופן כפול: פעם אחת לגבי יצרניהם של האובייקטים, ופעם נוספת לגבי האובייקטים המיוצרים עצמם. ערכם של האובייקטים המיוצרים נקבע על-פי מינם של היצרנים, אך חלוקה זו מוסווית באמצעות חלוקה "עניינית" לנושאי התמחות ספציפיים.

בבצאל אנו מאתרים מן ההתחלה שני מסלולי יצרנים: "האמנים" ו"הפועלות". הכינון הנפרד של מעמד האמן ממעמד הפועלת מתחיל כבר בשערי הכניסה, בפרקטיקות של תנאי הקבלה. תהום של ממש נפערת בין תנאי הקבלה של הפועלות לבין תנאי הקבלה של תלמידי האמנות. "תנאי הקבלה" של הפועלות מסתכמים בכרוזה המופצת בירושלים ובה הודעה על פתיחת מחלקת התחרה בבצאל. ההודעה פונה לילדות ולנשים החל בגיל 12, ומצוין בה כי רצויה ידיעת השפה העברית (שילה-כהן תשמ"ג, 99). ראיון הקבלה של הפועלות מתבצע הרחק מן הסביבה הדרמטורגית של מקומות רכישת הידע המודרניים, מקומות המניחים – למרות אזורי הבמה המשוריים את אפקט הריחוק ההיררכי בין מוסרי הידע למקבליו – שהריחוק ההיררכי הוא זמני. ראיון הקבלה של הפועלות שואל את מפתחות הביצוע שלו ממילון היחסים הקולוניאליסטיים הלוטשים עיניים רעבות לאתרים שיהיה ניתן לקבע אותם לנצח כנחותים. ראיון הקבלה של הפועלות מתרחש באוויר הפתוח, בסגנון קולוניאלי: שץ ושניים מעוררו מציבים שולחן בחצר, הם יושבים מאחורי השולחן, חבושים כובעי שעם. כובעי השעם, יותר משהם מתפקדים במטבע השימוש המוכר "להגן מפני השמש הקופחת", הם אזורי שררה המסמנים את אקט החיריה לטביעה זרה, אפופת סכנות אקלימיות. חצר בצלאל הופכת למרחב מיון מדוד וממושט. מצד אחד ניצב כס השיפוט של שץ, מושהה ומבודד מחלל החצר באמצעות איזור חיץ המסומן בחבל מתוח. מעברו השני של החבל מתגודדות עשרות נערות וילדות, גוף אל גוף, ממתינות לתורן להיקרא אל השולחן של שץ.¹⁷

גיוס התלמידים לאמנות נעשה באופן שונה לחלוטין. שץ יוצא לנטיעה מיוחדת לאירופה כדי לבחור בקפדנות מועמדים ראויים למחלקה לאמנות:

הדלת כלפי המדרגות מובילה אותנו לאולם של האמנות, עכשיו נמצאים שם עשרים תלמידים ושתי תלמידות (האחת מבנות ירושלים והשנייה באה מרוסיה). כמעט כלם באו מארצות שונות כדי ללמוד אמנות בבית ספר עברי בארץ העברים, המחלקה למלאכת מחשבת שישא 'זמנים' לה, של שלוש שנות לימוד, ושנה אחת קודמת להן לנסיון. בשנה זו תוהים על בעלי כשרונות ומכניסים אותם ללמוד, והשאר באים לעבוד בלשכות שונות למלאכה. קורס אחד כבר נגמר, ושנים-עשר תלמידים יצאו בכי טוב. מהגומרים נכנסו שישא לאקדמיות שונות באירופא, ושישה נשארו בבית הספר: אחד בתור מורה בלשכת השטיחים, אחד בלשכת הנחשת, אחד בלשכת הכסף, אחד בלשכת החטוב ושניים רושמים שחור לבן (רשמי קשוט לספרים, מחברות וכו'). מחלקה זו לבר-תועלתית לבית הספר, שהיא מוסיפה להאינדוסטריה שלנו צביון אמנותי, יש לה כשהיא לעצמה תועלת מרובה בשביל עמנו. כל אחד מאתנו יודע כמה כשרונות מאתנו הולכים לאבוד מחסר אמצעים להכנס לבתי הספר שברוסיה או באירופא. והללו שזכו והצליחו לבלי לגוע ברעב תחלה יוצאים משם כל מה שתרצו אך לא אמנים יהודים, כי בשנותיהם הטובות הם מתרחקים מן העם העברי והניסיון האמנותי הראשון שלהם הוא על טפוסים ומראות ארצות ומקומות נוכריים. אם מתי מספר מהם רוצים ומשתדלים להיות יהודים באמנותם מטביעה הגלות את חותמה על אמנותם – וציוריהם אינם אלא זיכרונות עצובים מימי ילדותם. ברם, כאן שונה הדבר: צורכי החיים הם כאן בול, הכניסה לבית הספר קלה לו, ופה הרי בתוך עמו הוא יושב ולומד, יושב הוא ומתאמן בקרב טביעה שלו, ומחויב הוא העבר הגדול של עמנו בארצנו להטביע חותמו על הציר, כי הכל כאן מזכיר לו באותו תור הזהב כשהיינו במקום זה

16. הביולוגיה הזעקה כדי לתמוך בטענה לגדולה הבלתי נמנעת של הגברים באמנות, ולשוליות הנצחית של הנשים (Pollock 1992, 30).

17. התיאור מבוסס על שני תצלומים מ-1911 המופיעים אצל שילה-כהן תשמ"ג, 62.

עם בריא וחופשי. יש לי תלמידים שבאו אלי ישר מספסל בית המדרש, וכאן אינם צריכים לרכא את עצמיותם כמו בבתי ספר של גויים. אינם צריכים להתפשט מעולמם, לבטל את שלהם בשל אחרים, אבל הולכים ומשתלמים ומתפתחים כטבעם. והדבר הגיע לידי כך, שאפילו רבנים שולחים אלי את בניהם. וכשניתן להם יכולת לגמור כאן כל לימודי האקדמיה עד שלא יצטרכו לאקדמיות אחרות, אז לא רק שלא יאבדו כשרונות יהודיים, אלא גם יהיו לנו "אמנים עבריים", יוצרי אמנות עברית... ואני תקוותי להעם העברי, שלא ימשוך את ידו מדבר גדול זה. וראשית כל היה צריך לתמוך בתלמידים אלו שלומדים כבר אצלנו. אי מובנת לחלוטין התיחסתם הקרה של חובבי האמנות שלנו אל לשכת האמנות אשר יצרנו. אין סליחה וכפרה לעון זה שנותנים לרעוב למתי מספר בעלי הכשרון שלנו שהקדישו את עצמם להאמנות העברית. בשום אומה אינו כך, וכלום מעטים בנו כל כך רגשי כבוד לאומי? (שץ תר"ע-1910, י"א-י"ג).

דבריו של בוריס שץ מציירים תמונה נכוחה על ההבדל המהותי בין מעמדה של הפועלת לבין מעמדו של האמן בצלאל. הפועלת היא משאב טבע המצוי בשפע בכל קרן רחוב, מתגוללת לה מאובקת בסימטאות ירושלים, משאב שניתן לגדוש בו את מלוא חצרה של בצלאל. הפועלת היא משאב טבע שכשרון הייצור שלו טמון בגופו הנשי. אולם אין די בכישרון של הגוף להיות נשי; על הכישרון הגופני של הפועלת לבוע מתוך סביבה טריטוריאלית מסוימת. הידע שהגוף אוצר ביחס לטריטוריה מסוימת הוא שמפיק את רעיון ה"ילידיות". כך, כשרון הפועלת של בצלאל הוא ילידי, בדיוק כשם שכשרון התימנים של בצלאל מובנה כילידי.¹⁸ האמן של בצלאל, לעומת זאת, אינו משאב טבע כה נפוץ; אדרבא, כדי לאתרו יש לכתת רגלים לאתר הקינן שלו: "אירופא". גם במקרה זה משתתף הגוף בהפקת ידע, אולם הידע ש"אירופא" חוקקת בגוף הוא זה של הסובייקט היוצר האוניברסלי, אשר כדי לממש את כשרונו הוא חייב להעתיקו מן הגוף אל התודעה. לפיכך, האמן הוא סובייקט בעל פסיכולוגיה והיסטוריה מפותלת, אישיות הזקוקה לאימון לצורך הפקת ההבעה.

שיטת הגיוס הדיפרנציאלית לבצלאל חושפת בפנינו היגיון המייצר זהות והפיפה בין כמה צמדי דיכוטומיות: קיימים שני מסלולים נפרדים, מסלול של אמנות גבוהה לעומת מסלול של אמנות עממית. שני מסלולים אלה מוטלים על ההבחנה בין נשים לגברים. הדיכוטומיה של שדה האמנות והדיכוטומיה המינית מוטלות על הבחנה נוספת, בין אירופה לבין ילידיות. זהו מצרף של תכונות אשר בונה שני קטבים: הקוטב האחד הוא של האמנות הגבוהה, שהיא אתר השלטון של גברים הטוענים לזיקה לאירופה – זיקה המשאילה להם את הסמכות של אירופה כמטונימיה של אוניברסליות ומובהקות אנושית. הקוטב השני, הנבנה כתמונת ראי הפוכה של הראשון, מציג את האמנות העממית כאתר מובהק של נשיות, אשר מבחינה אתנית-גיאוגרפית מייצג את הילידיות. הקשר המשווער בין "אירופה" כהגמוניה אוניברסלית של תרבות, לבין האמנות הגבוהה האוניברסלית, מקנה לאמן עמדה של שליחות מוסרית המצטלבת עם השליחות המוסרית של הפרויקט הציוני, ובלשונו של שץ: "החשוב מכל, היות אמן עברי, הוא שליחות מוסרית בשם האומה ובשם הכבוד הלאומי" (שץ תר"ע-1910, י"ג). האחזיות למימוש השליחות מוטלת למעשה על כל אחד מבני החוקים של העם, המחויב לתמוך בה ולקיים אותה. וזאת, בניגוד לפועלות של בצלאל, אשר משימתן טריוויאלית והגיון הביצוע שלהן אינו שייך להצלחת האומה אלא להצלחת עצמן מ"חרפת החלוקה". המחלקה לאמנות בבצלאל ביססה אם כן מצד אחד את הדומיננטיות הגברית, באמצעות כינונם של גברים כסובייקטים אמנים המייצרים את ה"אמנות הגבוהה", ומצד אחר כוננו הנשים כאובייקטים דוממים, כ"עם" המפיק את תחום ה"אמנות העממית".

"הדיון בתצורות כוח חברתי מעניק זכויות יתר דווקא לכלכלת המחסור ולעקרונות ההדרה של הכוח, ולא לכורשר היצרני של הכוח", כתב פוקו (1996, 14). כלומר, דיונים העוסקים בזהויות

18. כמו שמחלקת השטיחים והאריגה אוישה כולה על-ידי נשים, כך מחלקת הכסף, "פליגריין", אוישה כולה באנשים ממוצא תימני: "המחלקה הפליגרינית, זהו אולם גדול וארוך, על-ידי הקירות סמוכים ספסלים ועליהם יושבים איש על תיבתו, רגליהם מכונסות תחתיהם כמנהג ערב, כחמישים איש: אנשים באים בשנים בעלי פאות ארוכות, וכנגדם בניהם הצעירים היושבים כבר כמנהג אירופא. בלשכה זו, מלבד האמן ושני עוזריו, כולם יהודים תימניים הם, המפורסמים בסבלנות יתרה וחיבתם לעבודה" (שץ תר"ע-1910, י"ג).

נמשכים לטקסי חשיפה של מנגנוני הדרה, השתקה ומניעה של זהויות מסוימות מנגישות למוקדי כוח חברתיים, יותר מאשר לשאלות הדרגת ביכולת היצרנית של הכוח. לעתים קרובות מדי מתויגים דיונים כאלה, העוסקים בהשתקה של זהויות, כהתמקדות בבעיה סקטוריאלי או פריפריאלית. אולם הדיון בשאלת הנשים, בצד זיקתו לעולם-תוכן של "נשים", מספק מצע ביקורתי לפירוק הנחות פרדיגמטיות בסיסיות האצורות בשדות ידע אחרים. הדיון הביקורתי בכלכלת ההשתקה של נשים בשדה האמנות ישמש במאמר זה ככלי עבודה, כאיזוטופ אשר באמצעותו יפורקו כמה הנחות יסוד המניעות את הגיון פעולתו של שדה האמנות הישראלית. בהתאם לכך, הביקורת שאבסס כאן תתרחב מעבר לטענה, החשובה כשלעצמה, המבליטה את פרקטיקות ההרחקה של נשים משדה האמנות העברית. שכן, פרקטיקות אלה הן היבט אחד בלבד בכלכלה מסועפת של השתקת נשים. היבטים אחרים של ההשתקה עוסקים בשימושיה היצרניים. כלומר, ההיעדרות של נשים תוכן כאן לא רק כפרקטיקה של מניעת נגישות אלא גם כפרקטיקה ייצור מכוונת של היעדרות, כאסטרטגיה בבניית האמנות העממית העברית. באקדמיה לאמנות בצלאל נעשה שימוש פעיל בהיעדרות, בשתיקה, בתכונות המגדריות של הנשים, כדי להפוך אותן נשים לאובייקטים חיוניים למימוש הפרויקט של המצאת האמנות העממית העברית. לכן יש לנסח מחדש את המשמעויות הכרוכות בחלוקה ההיררכית אמנות גבוהה/אמנות נמוכה. אם עד עתה נתפסה חלוקה זו כחלוקה בינארית טהורה בין "גבוה" ל"נמוך", המסדירה בהתאמה עמדות גבוהות ונחותות בשדה האמנות, הרי עתה תוצג חלוקה זו כשרייה באמביוולנטיות: מצד אחד, נבנה המסלול העממי הנשי כאתר אנטגוניסטי לאמנות הגבוהה – אתר העוסק בייצור שטיחים ותחרות ומוכרו על-ידי האמנות הגבוהה כאתר של נחיתות, מסחריות וחוסר השראה. מצד אחר, מעוצב אתר זה כבעל עדיפות בסיסית הנובעת מתיאורו כתרבות האותנטית המושרית בזמן קדום, בלתי מופרע על-ידי המודרניות; אתר בעל יכולת להביע את המקור התרבותי שממנו צמחה התרבות הציוויליזציונית.

2. עם הנשים מייצר אמנות עממית

מרבית הנשים בבית המדרש בצלאל נחלקו במובהק באופן מיני מן הגברים, כדי שיוכלו לשמש כפועלות אשר ייצרו בבית המלאכה לאריגת שטיחים ולתחרה אובייקטים שסומנו כ"אמנות עממית". מחקרי פולקלור מתמחים בבחינת אובייקטים מסוג זה. מחקרי פולקלור מארגנים את הידע העוסק ביצירה עממית על-פי שני מודלים: מודל של מיון וקטלוג אובייקטים, ומודל שעוסק בהערכה פרשנית של האובייקטים שסומנו כ"עממיים". מחקר פולקלור טיפוסי – אילו היה נדרש לדווח על מחלקת השטיחים והתחרה בבצלאל – היה מעוניין מן הסתם לאתר את הגניאלוגיה של אמנות האריגה ואמנות הרקמה הישראליות, או לחשוף את הרגישויות המיוחדות של עבודות האריגה והרקמה. דוגמה למחקר טיפוסי הוא חיבורה של איטה אבר (Aber 1979), שהוא מדריך לרקמה יהודית הכולל סקירה היסטורית של התחום. דיון היסטורי, שינסה לאמוד את ערכם ומשמעותם של חפצי פולקלור, יחטא בכמה כיוונים. דיון שיסתמך על גישת מחקרי הפולקלור יציג את האובייקטים שיוצרו במחלקת השטיחים והתחרה בחזית המחקר, בנושא וכמטרה שלו; ובכך תתממש כניעה לראיפיקציה של האובייקטים. התעלמות מחקרית מן העובדה, שמדובר באובייקטים שיוצרו באופן בלעדי על-ידי נשים, תאשר את התבנית "הטבעית" הממקמת נשים כיצרניות של אובייקטים "נשיים" ו"עממיים". אישור תבנית זו פירושו התעלמות מן הפרקטיקות החברתיות המייצרות שונות מינית באמצעות דחיקת נשים אל שולי שדות הייצור של האמנות – דחיקה המביאה אותן אל המפגש ה"טבעי" וה"מובן מאליו" עם אמנויות עממיות כאריגה וכתחרה. לא היה דבר "טבעי" או "מובן מאליו" בחיבור שבין נשים לעבודות אריגה ורקמה, ורק פרקטיקה שיטתית ומכוונת היטב היתה יכולה ליצור קישור זה ואף להציגו כמובן מאליו וכסדר העניינים הנכון.

סיבה נוספת לדחיית גישת מחקרי הפולקלור ככלי עבודה אפשרי לניתוח מכלול הייצור של מחלקת השטיחים והתחרה בבצלאל היא הכרת התשתית המובלעת בתוך הדיסציפלינה של הפולקלור הממשגת את הפולקלור כאתר תרבות נתון המזמין את העוסקים בו לאסוף את תוצרי השדה התרבותי הזה כאילו היו מוכנים ומזומנים לחוקר הבא ללקטם. הנחת יסוד זו מסווה את העובדה ששדה הפולקלור מכוון ומעוצב על-ידי חוקרי התחום עצמם. כלומר, כדי לאסוף את

העדויות המופקות – על-פי טענת החוקרים – משדה פולקלור מסוים, יש לכונן תחילה את האתר שיסומן כשדה פולקלור בעל כושר הפקת עדויות. הנחת העבודה המתייחסת לפולקלור כאל תחום מובחן, שניתן לדון בו ללא תלות בשדות ייצור אחרים, מטשטשת את טביעת האצבעות של חוקרי הפולקלור עצמם בכינון אתר התרבות המכונה "פולקלור". עיצוב עולם הפולקלור הוא לעולם עיצוב אתר של "אחרות" המתכוננת כנגד "זהות", כאשר ה"זהות" היא זהותם של חוקרי הפולקלור. את פעולת ההקצאה של אתר הפולקלור, אתר האחרות, מבצעים החוקרים כדוברים מתוך המתחם המיוחס של הזהות, של התרבות הלגיטימית ההגמונית (Frow 1995, 19).

האמנות העממית אינה תיכּה אפיסטמולוגית תמימה, המשתבצת בסידור העבודה של תחומי הערך השונים בשדה האמנות. הצגת תחום האמנות העממית כביטוי יצירתי ספונטני של אובייקטים טעוני רוח האומה תידחה כאן על הסף, ועמה גם המתודה המעצבת את ההיסטוריה של האמנות העממית, קרי: מחקרי הפולקלור. במקום לדון ב"אובייקטים", בגניאלוגיה שלהם, במסורות או בפרשנויות הנקשרות אליהם, יש לשאול מאיזו עמדה מדברים חוקרי פולקלור ואלו אובייקטים הם מכוננים כתוצר של עמדה זו (de Certeau 1986, 129). כלומר, יש לשאול מה הן הפרקטיקות הדיסקורסיביות אשר בוראות את "האמנות העממית", ובשמו של איזה אינטרס הופכים אובייקטים מסוימים למייצגי רוח העם; ובשולי הדיון – מי הוא ה"עם" ההומוגני, אשר חוקר הפולקלור מדבר בשמו. במקום להבין את האמנות העממית כאתר יצירה ספונטנית של אובייקטים, אצביע עליה כעל תחום מנוהל של ייצור אובייקטים, שמכוננים כטעוני "רוח העם". תפיסת האמנות העממית כפרויקט מובחן של המצאת מסורת מוצאת ביטוי נרחב בקרב האליטה הפוליטית-תרבותית הצייונית. למשל, יוסף קלוזנר:

יש אמנות של יחידים, האומה מתפארת בה אבל העם אינו נהנה ממנה, ולא היא מטביעה את חותמה על הארץ מפני שהיא נשגבת מבינתו של העם, רחוקה מן העניינים הלאומיים הקרובים לרוחו ואף אינה רווחת באומה כולה. נחלת יחידים היא נשאת, נחלה יקרה וסגולה נחמדת, אבל – חמדה גנוזה. ואולם יש אמנות עממית – אמנות בשביל הכל: בשביל הבית ובית הכנסת, בשביל הטרקלין ובשביל הצריך כאחד (קלוזנר 1930, 429).

קלוזנר מאפיין את האמנות העממית כאמנות ש"מטביעה את חותמה על הארץ"; הוא מתרשם מיכולת החדירה העמוקה של האמנות העממית על סביבתה. לעומתו מזהה מרטין בובר באמנות העממית איכות שונה, ובמובנים רבים הפוכה לזו שמזהה קלוזנר. אצל בובר האמנות העממית היא היכולת של הסביבה – הגיאוגרפיה האתנית-לאומית – להשפיע על יצירת האמנות העממית:

אם תחקרו את המהות של איזה צורה חדשה... תמצאו שדווקא ליסוד הצורתי הלו אין אופי פרטי, שיש לו מין עילום השם, מין אובייקטיביות שאינה רצונית אלא היא כחלק של הטבע: זהו פרי הצמיחה האילמת שבקרב העם, פרי זיווגם של רוחו המשותף וחייו המשותפים (בובר 1962, 391–392).

בובר מתאר את האמנות העממית במושגים הֶרְדֵּרְיאניים של צמיחה אורגנית מתוך מהות אותנטית שהיא חלק מן הטבע (שפירא 1990, 87). זוהי מטאפיסיקה המניחה זהות בין הטבע האתני-לאומי לבין הישויות הטוענות לזיקת שייכות אליו. מדובר בזהות המקיימת מחזור חליפין של אופי "טיפוסי" בין הטבע לאדם, וכך גם מחזקת תביעות שייכות – האדם שייך לטבע "שלו" והטבע שייך לאדם "שלו". כאן נטענת חפיפה מוחלטת בין היישויות לטבע שלהן, ומי שזוכים בעמדת החליפין הזוהה ביותר לטבע הם אלה אשר כהגדרתו של בובר הם "פרי הצמיחה האילמת". אולם בתיאור זה, בד בבד עם תיאור אופיה של היצירה העממית, מובלעת גם הנחה באשר למהותם של יצרני האמנות העממית. על-פי תיאור זה, הייצוגים הצורניים הללו הם משוללי אופי פרטי: "ליסוד הצורתי הלו אין אופי פרטי", כלומר: כדי לשמור על האותנטיות של הייצוגים, על האובייקטיביות שלהם, חיוני להוכיח כי אין הם נובעים מרצון אינדיבידואלי של סובייקט מסוים אלא הם תוצר קולקטיבי של רוח העם. "הצמיחה האילמת שבקרב העם" מחייבת לטשטש את מייצרי היצירה העממית, לשמור על שתיקתם, ואולי אף לייצר את שתיקתם כמרכיב מזהה של היצירה העממית.

יש לציין כי השתיקה אינה נקודת המוצא התקנית של האמנות המודרנית הגבוהה. להפך, בבניית שדה האמנות המודרנית הגבוהה משמשת הסובייקטיביות הייחודית של האמן היוצר, הפנימיות

המשוערת שלו, כמרכיב בלעדי מרכזי המעניק הכשר לנשגב ולאונטני באמנות.¹⁹ שיח האמנות הגבוהה מכוון כולו לבריאתה של יישות שניחנה בכשרים של אנושיות "מוחרפת" ואינטנסיבית, כשרים המעניקים לה את היכולת לברוא את יצירת האמנות. הסובייקט הוא מקור המשמעות, מחולל האמנות והאובייקט האמיתי של הצריכה ההערכתית. כאשר מסתכלים על ציור רואים רק עקבות אשר לוקחות אותנו אחורה אל הסובייקט המוגדר, אשר בעבורו הצורה הוויזואלית היא רק סימן (Pollock 1995, 39). כשם שחיוני להבנות את יצרני האמנות הגבוהה כסובייקטים מיוחדים וגאונים המבטאים את הסובייקטיביות החד-פעמית שלהם דרך האמנות, כך גם חיוני להבנות את יצרני האמנות העממית כמסה אילמת שיוצריה הם אנונימיים ודיפוזיים. כשם שבתהליך כינונה של יצירת האמנות הגבוהה חשובה מאוד בנייתה של האישיות האמנותית המיוחדת, הרי שבכינונה של יצירת האמנות העממית נחוץ לחלוטין תהליך טשטשו ומסמוסו של היוצר אל הרקע של מה שנתפס כרוח המובהקת של האומה או העם. על מנת שהיצירה תהיה "לא-רצונית" יש לייצר את שתיקתם של היצרנים; על היצרנים להיות אילמים, עלומי שם, דומים לטבע, מעין כלים שדרכם עוברות יצירות האמנות העממית, מייצגותיהן של רוח העם. התיאור של בובר מעורר שאלות: מדוע ייצוג רוח העם הוא אילם, עלום שם ודומה לטבע? ומי הם האילמים, עלומי השם המהווים חלק מן הטבע, אשר ביכולתם לספק את הייצוג האילם המבטא את רוח העם? ואם אכן ייצוג זה אילם, הרי שקיים מישהו אשר מסוגל לדובב אילמות זו, להוציא אותה לאור ולהצביע על התכנים המובלעים בה כעל מייצגי רוח העם.

הנחת השתיקה של היצרנים מניחה בר-בזמן גם את אלה המסוגלים לדובב את השתיקה: בובר ודמויות אחרות המתעניינות בסוגיה זו – דמויות הקשורות כולן לאלטיה הליטררית-פוליטית של הציונות, אנשים החווים את עצמם כשולטים ברף העליון של התרבות וכנציגי התרבות הרשמית והתקנית. ככל ש"טבעי" לכוון את האמן היוצר של האמנות הגבוהה כבן דמותו של ה"אדם האוניברסלי", שמאחוריו עומד מושג הגבריות ומשאל מטאפורות משלו למושג "האדם האוניברסלי", כך פירוקה וטשטושה של האישיות המייצרת יצירות אמנות עממיות נעשים ביתר קלות וביתר "טבעיות": הדמות המפורקת והאנונימית נמסכת למושג הנשיות ושואבת ממנו את הפרמטרים להבנת האנונימיות. בהתאם לכך, המחלקה לאמנות מייצרת אמנות גבוהה שנוצרת על-ידי אמנים; מחלקת השטיחים מייצרת "אמנות עממית" שנוצרת על-ידי ה"עם", אשר מורכב ברובו מנשים המייצרות מלאכות "נשיות" ומחזיקות בכישורים המתארגנים סביב הגוף: תימנים – פיליגריין, נשים – אריגה ותחרה.

כיצד משתמשים במושגים ובפרקטיקה של פולקלור לצורך ייצור נשים כמסה כנועה ובלתי מובחנת, כמכונה לייצור האמנות העממית? הסבר מהלך זה דורש פירוק הכרוך בחשיפת השתיקות המכונסות במניפסטים המכוננים של האמנות הישראלית. מה הם אם כן הרכיבים המייצרים את האנונימיות הנדרשת לכינון אמנות עממית? מה הן ה"אסטרטגיות" של ייצור שתיקתן של הנשים, של ניהול עבודת נשים אל תוך אופק העשייה של "אמנות עממית"?

3. אסטרטגיות ייצור הילודיות של נשים

העיון בלוח הסטטיסטי של לוריא מ-1911 מגלה לנו כי מבין 265 איש – מספרם הכולל של התלמידים והפועלים באקדמיה בצלאל – כ-149 היו נשים. כלומר, נשים היוו יותר ממחצית אוכלוסיית בצלאל ב-1911. האינפורמציה העוסקת בנוכחות המספרית המרשימה של נשים בבצלאל עשויה להמריץ את החוקרת לנסות לשחזר עולם חברתי של נשים, יצרניות של אמנות עברית בשחר המאה בירושלים – ניסיון, אשר השלכותיו לגבי המבנה החברתי של אוכלוסיית המהגרים הציונים בראשית המאה עשויות להישמע מרתקות ומבטיחות.

19. אחת מטענות היסוד של הפילוסופיה מן המאה ה-18 ואילך מנסחת זיקה הדוקה ביותר בין היצירה האמנותית לבין הגילוי העצמי של האדם, כאשר היצירה האמנותית הופכת לצורה הפרדיגמטית שבה אנשים יכולים להגיע להגדרה עצמית. לפיכך, אזור האונטניות המובהק ביותר שבו מבטא עצמו אדם הוא יצירת האמנות, כאשר האמנות נתפסת כהליך דיבוב של אותה אמת פנימית הממוקמת בעמקי הנפש (Taylor 1991, 62).

מי היו הנשים שהיוו רוב מספרי באקדמיה לאמנות בצלאל בתחילת המאה? אין אנו יודעים עליהן דבר וחצי דבר. כל המעיין בכתיבה ההיסטוריוגרפית על בצלאל, ובשפע העדויות שנותרו ממפעל זה, מתקשה לאתר בה נוכחות נשית או קולות של נשים או סיפור נשי. מלבד האינפורמציה הסטטיסטית הצנומה בממדיה, האצורה בדו"ח הסטטיסטי, המאמץ לאתר את קולן של הנשים – יצרניות של אמנות עברית – מעלה אך חרס. עיון חוזר ונשנה בספרות ההיסטוריוגרפית המכוננת את בצלאל כמומנט משמעותי בחיי התרבות העבריים אינו מצליח ללכוד אפילו צל של דיווח על נשים בהקשר של חיי המוסד בצלאל. תהום נפערת בין עובדת היותן של הנשים רוב מספרי בבצלאל לבין היעדרותן משרה הייצוג ההיסטורי. זהו פער אשר אינו ניתן לגישור, והוא מעלה חשד כי אין מדובר כאן בהתרשלות מקרית בעבודת הייצוג ההיסטורית אלא בהיעדרות שיטתית, או נכון יותר לומר בהעדרה, בהדרחה ובהדרה שיטתית של נשים משרה הייצוג של היסטורית האמנות הישראלית. הנוכחות המספרית המרשימה של נשים במוסד בצלאל אינה מצליחה לצבור לעצמה דחיסות, אשר היתה עשויה לצוד את מנגנון ייצור הסיפור של האמנות העברית ולהתנסח דרכו. כפי שיפורט בהמשך, זהו מנגנון המייצר סיפור ריק לחלוטין מנשים כיצרניות אמנות ומעלילות הנקשרות לנושאים הנתפסים כנשיים.

מנגנון ייצור הנרטיבים, אשר שזר את סיפור בצלאל, היה מסוגל לזהות במישורים הרחבים של במת ההיסטוריה קטגוריות שונות של קיום ואי-קיום. כושר זיהוי מיוחד זה לא הצליח לתפוס נשים ככשירות לשמש "סובייקטים" היסטוריים. הכוח האפיסטמולוגי, המאפשר להיסטוריון לצוות חיים ומוות, גזר על הנשים של בצלאל לקפוא במחילות השאול המעוננות לנצח. הנרטיב המרכזי של בצלאל הוא הירוואיגברי מובהק. הוא בנוי כדרמה שהחוט העלילתי שלה נשזר בדמותו הכריזמטית של מייסד האקדמיה, פרופ' בוריס שץ. ההיסטוריה הפרטית של שץ נפרשת לעיני הקורא במסה בצלאל, מהותו. עתיזו (שץ תר"ע–1910) ובאוטוביוגרפיה שלו (שץ 1925); והיא מתכוננת כמסע אמיץ של גילוי עצמי והגשמה עצמית, הנכרך כדרמה של הקוממיות הציונית הבנויה מאותם מרכיבים עצמם.

וכשהרגשתי עצמי מוכן לכך ומוזמן לותר על שאר עיני ולמסור את עצמי כלי לשם זה, באתי לפני הד"ר הרצל. הלכתי אל האיש שחלם על תחית עמנו וכוח היה בנפשו להגיד את חלומי זה גלוי לכל העולם, ומצא בקרבו גם און לקבל על עצמו להוציא אל הפועל – אליו הלכתי להגיד את חלומי. שעה תמימה הרציתי לפניו את מחשבותי. הוא ביקש לדעת הכל בפרוטרוט, ודיברתי והוד פניו העבריים-אידיאליים הלהיב אותי. על מצחו הצח קראתי מחשבות עמוקות ובתוך עיניו העצובות החולמות חזיתי את הנשמה העברית העדינה... וכשסיימתי דברי, המתנתי בלב פועם: מה יאמר הוא לזה. – טוב, נעשה את הדבר' – אמר בלחש, אבל בהחלטה. – ואחרי הפסקה קצרה שאל: 'ואיזה שם תקרא לבית ספרך?' – 'בצלאל' – עניתי לו – בשם חכם החרשים הראשון שבנה לו לפניו מקדש במדבר. – 'מקדש במדבר' – חזר הרצל על דברי כמו באופן מכני ועיניו היפות והנוגות הביטו באיזה אופן אינסופי, כאילו הרגיש שהוא בעצמו לא יראה עוד את הדבר... (שץ תר"ע–1910, ח').

הדרמה הגברית הנפרשת לעינינו הולכת אחורה בערפלי הזמן, לצורך אישוש סמכותה בדמות של "נביא":

עבדתי בתשוקה של נביא שנפשו מלאה בבשורה. השתוקקתי לגלות לפני כל אחד את נפשו של הקבצן היהודי המעונה ברעב ובקור, פגוע עד מוות מהבוח האנושי, אדם שבלויי הסחבות המגוחכים שלו הסוו נשמה רגישה... ראיתי אדם זקן, עם לב הירוואי של מכבי, תוקע בשופר קריאת קרב, אוסף אליו קומץ יהודים שוחרי חירות, שהעדיפו מוות כאנשים חופשיים על פני הישרדות כעבדים. ראיתי את הנביא ירמיהו נודף על-ידי בני עמו שלו, אשר באי-יכולתם להבין את תשוקתו להצילם, הם משליכים אותו לבית האסורים. אנשים שהיו חירשים לקריאותיו נידונו לגזירת הגורל שלהם, אך הוא עדיין ניצב, לבדו בשממה, מקונן על גורל בני עמו, מחבר ספר קינות, הקינות היפות ביותר שנכתבו אי פעם (Werner 1971, 399).

זוהי דרמה פרומתיאית בעלת מרכיבים נרטיביים גבריים מובהקים: גיבוריה הם גברים אשר המוטיב המרכזי שלהם הוא עיסוקם בנשגב – עיסוק הדורש הגשמה עצמית שהיא בר-זמן גם הגשמת רעיון האומה, ובתוכה הפרויקט השאפתני של המצאת תרבות לאומה. זוהי דרמה "גברית"

המתארת את ההגשמה העצמית כמפעל המתרחש בצלו של מאבק איננים בכוחות טבע ובכוחות אנוש עוינים; דרמה של חלוציות, הקרבה, תקוות ואכזבות, שמחת היצירה, חולי, בדידות, אכזבות ומוות. זוהי הדרמה של האדם היוצר המקריב הכל למען יצירתו, והיא כוללת מרכיבים סזיפיים של מאבק בכוחות-על; דרמה המיוצגת במלים ובמניפסטים, ובהתוויות תוכניות ראוותניות של בנייה והזות אוכלוסין (כדוגמת התוכנית להקמת כפר אמנים תימנים, בתחילה ביריחו ולאחר מכן בבן-שמן).²⁰ הדרמה התרחשה תמיד על הבמה המרכזית המוארת היטב של הספירה הציבורית, והיא נעה במיומנות במקומות הנראות המובהקים של ספירה זו: העיתונות, מפגשים ציבוריים, מוסדות מדיניים, אישי ציבור ואנשי רוח וממון, הרצאות, מסעות התרמה ותערוכות. כל הישגיו ומשבריו של בצלאל תועדו בעיתונות, והתנהלו במסגרת רשת שלמה של היכרויות וחברויות עם האליטה הפוליטית-תרבותית הציונית שהתפרשה מהארץ לאירופה.

לעומת הפרישה המניפסטית של שץ את עצמו, את חבריו האמנים מבצלאל ואת חבריו לדרך – הנארגת במיומנות אל תוך ההיסטוריה ההירואית הציונית עד כדי יצירת זהות מודעת בין פרויקט כינון העצמי לבין פרויקט כינון האומה, נמוגה הנוכחות המסיבית של הנשים בבצלאל אל תוך שתיקות, שנאספו בשקדנות לצורך ייצור ריק אנושי מתאים, שבו תוכל אותה נוכחות להיבלע. באותו חיבור ממש, אשר בו מציג שץ את תוכניתו בכל האמצעים הרטוריים האפשריים, הוא מאזכר את הנשים ברצף תיאורי של עין המסיירת כמצלמה בנוף הפנימי של בצלאל:

הרחוב שבו תעברו כבר נקרא בפי כל "רחוב בצלאל". מרחוק מגיעות לאוזניכם הלמות הפטישים העולה מלשכת הנחשת, חמרת הפועלות בלשכת השטיחים, להיכן שמוכיל אתכם ישר שער החצר. בתוך שני אולמים יושבות סורגות השטיחים, כמאה בנות, משטיחים קטנים העוברים לסוחר בסך ששת פרי"א [כל אחר], עד גדולים שערכם אלפים אחרים. הפועלות עצמן הן גי'כ [גם כן] לא שוות בגודלן: בהן מבנות שתיים עשרה, ילדות עליזות ושמחות, עד אלמנות זקנות ועגונות שכבר סבלו די צרות בעולמן. הדבר הראשון שמפליא אתכם הוא ריבוי הטיפוסים היהודיים – מצהובות, היינו בנות האשכנזים, עד תימניות שחרחרות ששערן מתולתל, לשכה זו הריהי באמת קבוץ גלויות זוטא של נשי ישראל: אשכנזיות, ספרדיות, תימניות, הרריות, מערביות, פרסיות, ומבנות מקרא. תראו אפילו שני קודקודי שער פשתיים – גירות אלו שבאו מרוסיה אך פה שפה אחת לכלן – עברית: בה הן משוחחות, ובה הן מזמרות יחד שירת בצלאל: בצלאל, בצלאל, עתידנו, תקותנו, תקות ארצנו ועמנו (שץ תר"ע-1910, ט'-י').

"העם לא יכול לדבר, אבל הוא יכול לשיר", אמר דה סרטו (de Certeau 1986, 122). ההתייחסות של שץ לנשים רוויה בעניין ביולוגי טקסונומי, עניין המעוגן אסוציאטיבית בעולם חפצי האמנות שהוא מייצר. במקרה זה ההרהור על המידות השונות של השטיחים מביא אותו להגות במידותיהן המגוונות של הנשים. על משקל הבחנתו של מרקס כי הפועל הוא סחורה המייצרת סחורה, ניתן לומר כי הנשים הן אובייקטים המייצרים אובייקטים. הטקסונומיה הגופנית של הנשים מיוצגת על-ידי שץ בקריטריונים כמו צבע שיער וסוג שיער, גיל, מצב משפחתי ומוצא אתני. הטקסונומיה הופכת אצלו לטופס אשרור הפלורליזם של הפרויקט הציוני, המקודד כ"קבוץ גלויות". המשותף לכל אותה תצורה ביולוגית הקרויה "נשים" הוא שותפותן המינורית והלא מודעת בפרויקט הציוני, שהוא תמיד גם הפרויקט של בצלאל וגם החלום הפרטי של בוריס שץ, שותפות המתבטאת בדיבור בשפה העברית ובפציחה מדי פעם בשיר שבה לבצלאל.

"איך נולד האקזוטיזם הפנימי הזה", שואל דה-סרטו, "האקזוטיזם הזה המשער אותה מציאות שהוא

20. שץ מספר על תוכניתו להזות אוכלוסין: "מחמת זה, שכל העושים במלאכת הכסף הם תימנים, רואה אני אפשרות להוציא תוכנית אחת שזמן רב נשאתיה בלבי... מין מקום כזה היינו יכולים למצוא כשביל יהודים ביריחו... אבל חיסרון גדול ישנו שם... המפריע את האירופאים להתישב בה... אבל התימנים שלנו המקום כמו מכון הוא להם, משום שהם נולדו באקלים כזה, והם ירגישו עצמם שם עדיף מבירושלים, ועתה... יכולים אנו להושיב אותם ואת משפחותיהם ביריחו... מובן שלא במתנה יקבלו נחלתם זו אלא בתשלומי שיעורין למספר שנים ידוע, משכרם בבצלאל. חלקת האדמה תעובד בנקל על-ידי בני משפחתו של התימני ועל-ידי עצמו בשעת החופש, וכדי צרכי ימציא לו ירקות, עופות ושאר צורכי הבית (שץ תר"ע-1910, י"ז).

עושה לה אובייקטיביזציה ואידיאליזציה" (שם, 121). המבט ששץ מפנה אל הנשים שבמוסדו, המבט הסקרן והמשתאה של החוקר העירני, משרטט קו רציף עם הלוח הסטטיסטי של בצלאל שהכין לוריא ב־1911. לולא הנתונים הסטטיסטיים המציגים את התפלגות הגברים והנשים בבצלאל, אי אפשר היה לשער כלל כי רוב אנשי בצלאל היו למעשה נשים. האם יד המקרה היא שהמיעד היחיד על נוכחותן המספרית המכריעה של נשים באקדמיה בצלאל נשאב מלוח סטטיסטי? האם זה מקרה שהאפשרות היחידה לשחזר את עולם הנשים במוסד זה זמינה לנו רק באמצעות הלוח הסטטיסטי? התשובה בעניין זה טמונה בהצגת ההבדל התפקודי שבין שני מנגוני הדיווח: הנרטיב ההיסטורי מזה והלוח הסטטיסטי מזה הם שתי אסטרטגיות שית, שההבדל ביניהם מאפשר להציג את מערכת הייצור השיטתית של הבדלים חברתיים העוברת בקו פרשת המים המפריד בין נשים לגברים. הנרטיב ההיסטורי עוסק בהנפשה של הסובייקט והעולם. בעוד שהסובייקטים, הגברים, בניה החוקיים של ההיסטוריה, מצויים בכל רוי כינון המיתולוגיה של האדם והאמן, הרי נשים ניצודות בבלי דעת אל הלוח הסטטיסטי שהופך אותן לאובייקטים, שולל מהן את שמן, מאיין אותן ומשעבד אותן להיגיון ממשלי אשר מעוניין במצג "נורמלי" של האוכלוסייה.

הלוח הסטטיסטי אינו מעוניין במקרה הפרטי של הסובייקט ועלילותיו. הוא מחוסן מפני אסטרטגיות נרטיביות הבונות את עקרון הסיבתיות של הסובייקט. הלוח הסטטיסטי מעוניין ב"אוכלוסייה" ובמצג "הנורמלי" שלה; ה"אוכלוסייה" של לוח זה אינה ניתנת להמרה לעיקרון אינדיבידואלי. ה"אוכלוסייה" היא מושג מיתי המתיישב עם ההגדרה המיתית לא־פחות של "עם", בחזקת שם כללי ציבורי דיפוזי המבטא כל מה ששואף, מטעמים אינטרסנטיים, להסוות את קיומו של האינדיבידואל. הלוח הסטטיסטי הוא אמצעי ויסות, בקרה ופיקוח על אוכלוסין, אשר משתמש בהנחות יסוד כמו "נורמליות" לצורך אכיפת הפיקוח. זוהי למעשה צורת כוח אשר הומשגה על־ידי פוקו כ"ביופוליטיקה" – צורת כוח המסתמכת על חיבור שבין הגוף להערכות ולהתערבויות סטטיסטיות (Hacking 1991, 183). הסטטיסטיקה היא עקרון ארגון המנוגד בתכלית לאופן הדיווח על מעשה האמנות ועל אמנים. הנשים מוצגות בה כנתון וכמדד של ייצור, לעומת פעולת הכינון האינטנסיבית והמיתולוגיזציה של יצרן האמנות כתקן דיבור מחייב בשדה האמנות, כפי שמנסח זאת בורדייה:

בין כל ההמצאות המלוות את הופעתו של שדה הייצור [של האמנות], אחת מהמשמעויות ביותר היא פיתוח השפה האמנותית... עניין זה כרוך ראשית כל בקריאת אמנים בשם, בדיבור על אודותיהם, ועל אודות טבע עבודתם... שיח ההאדרה מתנהל דרך הביוגרפיה... הביוגרפיה מכוננת את הצייר כדמות מהוללת הראויה לאזכור היסטורי (Bourdieu 1993, 260).

הדרמה ההיירואית של שץ מתנהלת במקביל לנוכחות המסיבית השתוקה של הנשים במוסד. יקל לנו להבין את שתיקתן הסטטיסטית של הנשים, המתרחשת לנוכח הארטיקולציה הנרחבת של הגברים, בעזרת אינפורמציה מסוימת המכונסת בטבלה של לוריא. אחת הקטגוריות שלוריא בונה לצורך הדיווח הסטטיסטי היא התפלגות השימוש בשפות לפי מחלקות. אין זו קטגוריה תמימה החפה מכל הנחה מוקדמת, להפך – המהפכה הציונית משרטטת מפת שימוש בשפות אשר לפיה שפת המהפכה היא עברית, כלומר: השימוש בשפה אינו פעולה תקשורתית טריוויאלית אלא מסמך של הצהרת כוונות, מחויבות וחלק מן הפרקטיקה של ההגשמה. השימוש בשפה העברית מונח כנגד האופוזיציה המובהקת ביותר שלה – השימוש בשפה היהודית ה"ילידית": הזרזון (יידיש) או הספרדית. אלה הן שתי השפות אשר המהפכה הציונית יוצאת נגדן, שפות המסמנות את האזור הנחשל של חיי היומיום היהודיים אשר כנגדו מתייצבת המהפכה הציונית. אל מול היידיש והספרדית מוצבות השפות הזרות של המדינות שמהן באו היהודים. השימוש בעברית הוא בשביל לוריא מדד למידת העבריות של המוסד. אך אין זו ההשקפה האידיוסיונקרטית של לוריא. על־פי יפה ברלוביץ, "היהודי מציין במילון העלייה הראשונה את השיוך הלאומי, העברי – את השימוש היומיומי בלשון עברית. כלומר, 'עברי' הוא יהודי ארץ־ישראלי (דתי או חילוני) דובר עברית, להבדיל מיהודי בגולה (דתי או חילוני) הדובר את הזרזון היהודי או כל שפת תפרצה אחרת" (ברלוביץ 1996, 17). גם כאן חוצה פרשת מים סמויה בין גברים לנשים. בעוד שמרבית הנשים, אלה העובדות במחלקת השטחים והתחרה, הן דוברות יידיש וספרדית, הרי שמרבית עובדי מחלקת העץ הם דוברי עברית.

נתון זה מצטרף למידע על התפלגות ארצות הלידה של אנשי המחלקות השונות, המראה כי רוב הנשים ממחלקת השטיחים והתחרה הן ילידות הארץ, בעוד שמרבית הגברים הם ילידי רוסיה. הנתון המתייחס לארץ המוצא אף הוא אינו טריוויאלי, מכיוון שהוא אחוז בהבחנות חברתיות-ערכיות המוטלות על מוצאם של האנשים. תושבי ציון היהודים נחלקים ל"יישוב ישן" ול"יישוב חדש". זוהי חלוקה אתית לאורך צירי הגיאוגרפיה והזמן, המבצעת בסתר הבחנות דיכוטומיות חברתיות. ה"יישוב הישן" הוא מושג גיאוגרפי אך בעל משמעות פנימית היוצרת מורפולוגיה חברתית, בבחינת התפתחות ברצף היסטורי מן ה"ישן" אל ה"חדש". יש לשים לב כי הבחנה זו כוננה "לאחר העובדות", כלומר: זוהי הבחנה שכוננה מנקודת מבטם של אנשי העלייה השנייה שהבחינו את עצמם, מוסרית ותרבותית, ממה שהציבו כקוטב האחר שלהם: ה"יישוב הישן" (ברנאי [תשנ"ה] תשנ"ו, 177). ה"ישן" ו"החדש" נחתכים על פני כמה גזרות דיכוטומיות המוטלות זו על גבי זו: אנשי ה"יישוב הישן" נתפסים מנקודת ראות זו כמייצגי הגלות, לעומת העבריות המיוצגת על-ידי בני ה"יישוב החדש". הגלות, למרות תלותה בהגדרות גיאוגרפיות, נפרדת לעתים מן העיון הגיאוגרפי, והופכת להגדרה של אופי, של גישה מוסרית ופרקטיקה תרבותית. כאן מאותר בציון איזור של "גלות", כאשר המודד לאבחון הגלות הוא הפרקטיקות המציינות את המחויבות למהפכה הציונית. תושבי ציון היהודים בני ה"יישוב הישן" נמצאים בציון ללא קשר וללא התכוונות למהפכה הציונית. כדי להיות סובייקט אפשרי של המהפכה הציונית יש להתחיל מ"נקודת אפס", שהיא למעשה אירופה. אי-אפשר להתחיל מנקודת אפס שאינה אירופה. בחלוקה זו יש סתירה מהותית מובנית היוצרת יחס אמביוולנטי כלפי בני ה"יישוב הישן: אי-אפשר להפוך אותם לציונים בפעולת עלייה מכיוון שהם כבר נמצאים כאן; והם נמצאים כאן, אך חסרים החוליה ההכרחית להפיכתם לעברים – מוצא אירופי. הימצאותם בציון ללא כוונה מפורשת לעבור טרנספורמציה מאימת על המכנים עצמם "אנשי ה"יישוב החדש". מנקודת המבט של אנשי ה"יישוב החדש", לעולם לא יהיו אנשי ה"יישוב הישן" שותפים לטרנספורמציה הציונית, כי אישיותם חסרה את גן המקור האירופי שעליו מסתמכת המהפכה.

מרבית הנשים שעבדו בבצלאל היו בנות ה"יישוב הישן", בעוד שמרבית הגברים בבצלאל היו בני ה"יישוב החדש", כלומר: כאלה שהגיעו לציון מתוך התכוונות ותודעה, כחלק מתוכנית ההגשמה. החלוקה לשני "יישובים" היא גם חלוקה לשפות. סימן ההיכר הלשוני של העליות הציוניות, אשר הרכיבו את ה"יישוב החדש" היה שליטה בשפה העברית. השימוש בעברית הוא תנאי הכרחי כמעט ליצירת נראות ושמיעות בספירה הציונית הציבורית; השפה העברית היא חלק חיוני בארטיקולציה של הנוכחות. העברית היא שפת בניית התרבות, כמו גם שפת בניית האישיות היוצרת; זוהי השפה שבה מתכוננים הסיפורים והעלילות.

ה"יישוב הישן", למרות שהוא מושג המתאר אוכלוסין, נתפס בידי אנשי העליות הראשונות כחלק מרצף פרטוארי של נכסי טבע דומם. את עצמם ראו אנשי העליות כאוכלוסין, בעוד שהטריטוריה שאליה הגיעו והאנשים שישבו בה תוארו על-ידם כטבע דומם פרוע ועזוב:

הרעיון בדבר הקמת מכון לאמנות בירושלים בשנת 1906 – יש בו מסימני ההיכר של הרפתקאה דמיונית. ארץ ישראל היתה בימי ממשל התורכים ארץ זנוחה ועזובה: תושביה המוסלמים והנוצרים לא יצרו כאן שום דבר שיש לו שייכות כלשהי לאמנות החדשה. מועט היה מספרה של האוכלוסייה היהודית בארץ ותושביה היהודים של ירושלים חיו חיי דלות וניון ומלחמת קנאות של כיתות, שלחמם בא להם מכספי נרבות צדקה, מן ה"חלוקה". לא היה שום גורם, שניתן לשער שיתייחס בהבנה למוסד כזה (עפרון ורות תשי"ז, 771).

השימוש בשפה העברית הוא כרטיס כניסה לנרטיב הציוני המרכזי, למוטיבים הגבריים הכוללים גם את המוטיבים של האמנות והאמן, ואילו היידיש והספרדית הן שפות ההיעדרות – השפות הרדופות אשר הוצבו כמטרה ללעג ולקלס וכסמל לחולי של הגלות, שפות הנידחות והאילמות.

בויקה ישירה להבחנות אלה, כל המעיין בכתיבה ההיסטוריוגרפית על בצלאל מתרשם מ"גבריותו" של המוסד. המוסד נוהל על-ידי מנהלו הכריזמטי, פרופסור בוריס שץ, אשר בניית האקדמיה היתה לידו מימוש חלום – דרמה גדולה של הגשמה אישית, דרמה אשר שורה את הנרטיב של בניית מוסד האמנות בצלאל אל תוך ההיסטוריה הציונית. בנוסף לשץ, אשר מוצג כגיבור הירואי של דרמה סיופית, גם יתר המורים מוצגים כעטורי הילה כזו או אחרת: אלה הם בני ה"יישוב החדש"

שעמו נמנים אנשים שהגיעו זה מכבר מאירופה, והם נושאים עמם את שליחות ה"הגשמה" באמצעות השימוש בשפה העברית. הם, בגופם ובפרקטיקות היומיומיות שלהם, משנים את הגדרת היהודי ל"עברי".

ד. סובייקטים

1. האמנות העממית – שדות הציור של הזהות ההגמונית הצינונית

סוגיית השימוש בשפה מורכבת יותר מאשר רמת ההישמענות של משתמשיה בספירה הציבורית. איתור ההיעדרות של נשים, כקול דובר, הופך זה מכבר למוסכמה מחקרית בנאלית. אי-היכולת להשתמש בשפה העברית אינו רק מדד של היעדרות. בצד ההיעדרות המצינית את נשות ה"יישוב הישן", הן אף מתאפיינות ב"נוכחות" ספציפית. זוהי נוכחות המקבלת את מפתחות המשמעות שלה משליטתן של הנשים בידיש ובלדינו – שתי שפות ילידיות המסייעות לייצור נשים אלה כילידיות. מדוע קיים אינטרס לייצר נשים אלה כילידיות? ייצור הילידיות של נשות בצלאל חיוני כדי שיהיה אפשר להטיל עליהן את הפרייקט הגדול של ייצור אמנות עממית.

חוקרי פולקלור טוענים כי "תחום הפולקלור הינו ארטיפקט של זהות, שרידיה של מיתולוגיה עתיקה אשר בתוכה התגלמו רוחה, אופיה ורגשותיה של האומה" (Oring 1994, 217). על-פי הגדרה זו, הארטיפקט של הפולקלור משמש כעד לנוכחותו של "עם", ובתוכו מתגלמת רוחה של האומה. מכאן, שהמצאתה של מסורת עממית כרוכה בהמצאתו ובאיתורו של ה"עם" המייצר יצירה עממית מסוימת. "עם", בהקשר זה, אינו רק "לאום" אלא קבוצה חברתית מסוימת המתאפיינת ב"עממיות" – מושג המציין כפיפות מעמדית ומנוגד ל"אליטה". הגדרת הפולקלור, כפי שמתברר משימושי המושג במאה ה-19, מתבססת על "פולק" – קבוצת אנשים מן השכבה הנמוכה ביותר המכונה "volgus in populo". קבוצת הפולק הונגרה לחברה המתורבתת והובנתה כ"לא-מלומדים בחברה מלומדת" (Dundes 1977, 20). חשוב להבין כי הפולק ניתן לאיתור רק היכן שמתקיימת אליטה המגדירה את גבולות התרבות; הוא מתכוון ביחס אליה. הפולקלור אינו יכול להתקיים ללא הקבוצה הממקמת את עצמה מחוץ לפולקלור ומגדירה את גבולותיו. ג'ון פראו תופס את עבודתו של האנתולוג-חוקר התרבות כפרקטיקה של יחסי כוח ממשיים בינו לבין התרבות הנחקרת: "האתנולוג והארכיאולוג מגיעים ברגע שתרבות מאבדת את האמצעים להגנה עצמית, ואיתור האותנטיות של התרבות הכפופה מעוגנת בהסוואת האינטרס הפוליטי של החוקר עצמו, אינטרס חיסול האיום של הפופולרי" (Frow 1995, 66). פיטר בורק מנסח טיעון דומה שעל-פי לגבי האינטלקטואלים, אשר הלכו בעקבות עבודתם של הרדר והאחים גרים ו"גילו" את התרבות העממית, העם היה האחר המסתורי, והוא תואר במונחים של כל מה שהמגלים לא היו או חשבו שלא היו: עם פשוט, אינסטינקטיבי, אירציונלי ומושרש באדמה המקומית (Burke 1981, 216-26).

עניינה של האליטה התרבותית באיתור הפולקלור נובע מהנחת היסוד הרואה בתרבות תהליך ציוויליזציוני ליניארי: פארתיו של תהליך זה מסומנים על-ידי התרבות העכשווית שמייצגת האליטה, ושרשיו הראשוניים, הבלתי מפותחים, מיוצגים על-ידי הפולקלור. היסוד הבלתי מפותח, הארכאי, בצד היותו מושא לתרבות, משמש גם כמקור (ייחוס) לאיתור השרידים המשומרים של התרבות העכשווית. מאחר שהאליטה – ובכלל זה חוקרי תרבות למיניהם, אנתרופולוגים וחוקרי פולקלור – מבקשת לנסח את המקור שלה, היא מפתחת עניין באיסוף המסורות של הפולק שאליהן היא מעוניינת להתייחס. זהו למעשה פרויקט השחזור ההיסטורי של מקורות התרבות האירופיות האליטיות, המלומדות (Dundes 1977, 18).

הרעיון המנוסח כפרויקט של "אמנות עממית" עלול להסוות את תכלית הפרויקט. אין מדובר סתם במלאכת שחזור מסורת של עם מסוים אלא במלאכת שחזור של קבוצה אתנית מסוימת בעלת אפיונים מעמדיים. הנגישות לשימוש בכלים אנתרופולוגיים, לצורך ניהול איתור המשמעויות של העממיות, מקנה למשתמשיה הון סימבולי המאפשר להם שליטה בהגמוניה התרבותית. כדי להוסיף ולבצר את שליטתם התרבותית ממשמעים החוקרים את אתרי הפולק כאתרים מובחנים חברתית, המסומנים כנוגדי מודרניזציה: אלה הם אתרים של פיגור תרבותי וטכנולוגי, אתרים של איידיעת עצמך, אתרים המיוצרים על-ידי האנתרופולוג לצורך כינון זהות-שלו. הפולק הוא שדה

הציד של תרבות מקורית אשר האנתרופולוג מארגן אותו למען ארגון זהותו העצמית. זהו ההקשר המושגי שלתוכו מכניס בוריס שץ את האשה, בת היישוב הישן, דוברת הדיאלקטים הילידיים המתפרשת כשריד של אותנטיות. בנות היישוב הישן הן יהודיות המגלמות בגופן את הילדות היהודית.

2. ילדות – גוף המהפכה

פרויקט המצאת האמנות העממית העברית נקלע לסתירה פנימית. מצד אחד, האמנות העממית צריכה להתקבע בתוך ה"עם", ולשם כך נחוצה נוכחות גופנית ילידית של נשים שתשמש כאמצעי לזיהוי המקור האוטנטי של העם והשרידים האותנטיים של האומה. מצד אחר, אותם שרידים אותנטיים של האומה הם הכתובת שכנגדה מתכוננת המהפכה הציונית כפריקט של "הבראה", כאשר ה"הבראה" היא חלק מן הבריאה והתקנן של הזהות הלאומית. שהרי, המהפכה הציונית מתכוננת לשינוי הזהות היהודית, לשינוי הגדרותיה ומטרותיה ולשינוי הפרקטיקות היומיומיות שלה. אותה דיאלקטיקה המתקיימת לגבי ה"עם" פועלת גם לגבי האליטה של המהפכה הציונית – אליטה המתייצבת כאוונגרד הלאומי-תרבותי של המהפכה. אוונגרד זה, אשר מסוגל לנסח את התוכנית המהפכנית, אינו יכול לבצע את המהפכה בעצמו מכיוון שאין הוא חווה עוד את עצמו כחלק "שורשי" מן העם. שכן, עצם העלאת הרעיונות המהפכניים כרוך בפרידה מן המסורת, שהיא גם פרידה מן המקור. התקן התרבותי החדש שנוצר נזקק ליילודה של הפרקטיקה התרבותית המומצאת, וניתן להפוך את הפרקטיקה לילידית על-ידי תלייתה באלה שנתפסים כילידים. האוונגרד המחשבתי מחפש "גופות" עממיות מקוריות אשר העבודה הילידית תיתלה בהן. עבודה זו אינה מוכרת לגופות אלה עצמן מכיוון שהפרקטיקות הילידיות הן המצאה של האליטה, אך רק הן, ה"גופות", יכולות להפוך פרקטיקות אלה לילידיות. מבחינה זו, גופות הנשים הירושלמיות נמצאו כשירות להפליא להכשרת מלאכת ייצור השטיחים והתחרה כעבודת אמנות עברית אותנטית. גופות אוניברסיטאיות אלה של נשים יצרניות מקבלות מימד נוסף כשמצרפים אותן לנתון נוסף, המופיע בטבלה הסטטיסטית של לוריא; כשהגופות מתחברות, למשל, לנתון הגיל באקדמיה בצלאל:

התלמידים והפועלים היותר צעירים שבצלאל הם בני תשע... בני הגיל הרך ביותר עובדים במחלקות התחראות והשטיחים, בשתי המחלקות האלה עובדות רק ילדות. במחלקת התחראות עובדות על פי רוב ילדות שאינן יותר מבנות 13, ורוב העובדות במחלקת השטיחים הן בנות 13-16. גם במקצועות אחרים עובדים ילדים, אלה שהם בטלים במעומעם לגבי הפועלים האמיתיים (לוריא תרע"א-1911, 5).

מדיווחים אלה אנו למדים כי העסקת ילדים באקדמיה בצלאל היא עניין שבשגרה, ולמעשה בכל המחלקות עובדים ילדים, אלא שברובן מצויים ילדים ספורים בלבד המשמשים בתפקיד שוליות למתמחים בוגרים. בשתי מחלקות ספציפיות, מחלקת השטיחים ומחלקת התחרה (התחראות) מקבלת העסקת הילדים הקשר ומשמעות חדשים: בשתי מחלקות אלה, הגדולות ביותר בצלאל, מועסקים ילדים בלבד, והילדים הם למעשה ילדות. הילדות מועסקות במחלקות אלה כפועלות ולא כשוליות. למרות שאינטואיטיבית ניתן לשער את המרחק בין מעמדן לבין מעמדו של אמן – ניהו, ואן גוך – כדאי להתעכב על ההשוואה ביניהם. "ואן גוך" הוא תיבה המביעה את המושג האולטימטיבי של אמן, תיבה המבטאת אינדיווידואליות, מובחנות: אמן "יחיד ומיוחד" המתבחן בכך שיש לו שם – השם "ואן גוך" אשר הופך בתדעה לתו איכות. "ואן גוך" אינו רק שם הנרשם במרשם אוכלוסין אלא גם מטונימיה המייצגת ערך תרבותי, והוא שם שהאחיוה בו מגדילה את ההון הסימבולי של המחזיק בו. לעומת "ואן גוך", ה"ילדות" הן שם של קבוצה. ופירושו של דבר, שילדה אחת יכולה תמיד להחליף את השנייה; שום ילדה אינה מתבלטת ביכולת מיוחדת מחוץ לזו המכלילה אותה בקבוצה – היכולת להיות ילדה, שהיא גם היכולת לבצע מלאכה מסוימת המזוהה עם כישרים הקשורים לגוף המסומן-מגדרית.

הבדל נוסף בין "ואן גוך" ל"ילדות" קשור להבניה הכרונולוגית של הגוף. "ואן גוך" נתפס כסובייקט בעל היסטוריה, היסטוריה הנתפסת כמפתח הרמניטי המאפשר להסביר את העשייה האמנותית שלו; הכרונולוגיה של ואן גוך מאורגנת כביוגרפיה, כהיסטוריה של פרט שכל עובדה בה היא מכשיר הסברי משמעותי לייצורו של האמן "ואן גוך". לעומת זאת, ה"ילדות" נכנסות אל המנגנון

הכרונולוגי בנקודת זמן קפואה: הן נכנסות לילדות ונשארות שם לנצח, כלומר: לנצח נצחים זוהי אותה ילדות שלגביה לא משוער שום מסלול התפתחות. כאשר הן ממצות את הכרונולוגיה של הילדות, הן נעלמות אל נקודת זמן בלתי ידועה, בדומה לספינת הארגו שחרף ביצוע עבודת החלפת הקורות במשך כל המסע היא נשארת לעולם אותה ארגו. לעומתן, אפילו הילדים הנהנים מחסד: עובדת היותם שוליות מאפשרת להם לצמוח אל תוך ההיסטוריה האישית שלהם במסלול התקדמות, שיאפשר להם להופיע בשנית, לעיני ההיסטוריה, כבעלי מלאכה ואולי אף כאמנים. בניגוד ל"ואן גוך", ה"ילדות" "שייכות" למשפחה, ואליה הן ישובו לאחר שיייתם זמן הילדות שלהן. בעוד שהדרמה של ואן גוך נבנית על רקע הקרע מן המשפחה – קרע המאפשר לו להתבחן ממנה – הרי שהביוגרפיות של הילדות, אם ייכתבו, ייכתבו בשם המשפחה.

רכיב נוסף המייצר את הפרופיל האנונימי, הנדרש כל כך לצורך כינונה של אמנות כעממית, הוא שכר העבודה. השכר הגבוה ביותר, על-פי נתוני הטבלה הסטטיסטית של לוריא, משולם לעבודות המיוצרות על-ידי גברים (שם). ולעומת זאת מופיעה בטבלה קטגוריה של פועלים העובדים ללא שכר:

את המספר הגדול ביותר בקטגוריה זו נמצא במחלקת התחראות (15 במספר), ובמחלקת השטיחים (30 במספר). זאת, לעומת עובד אחד במחלקת העץ ושלושה פועלים במחלקת הרהיטים (שם).

כלומר, הרוב המכריע של פועלים העובדים ללא שכר הם למעשה פועלות, 45 במספר, העובדות ללא שכר כלל. מיד לאחר הקטגוריה של העובדות ללא שכר, ניצבת הקטגוריה של השכר הנמוך ביותר בבצלאל:

השכר היותר פחות הוא במחלקת התחראות. שם עומד השכר על 15 פרנק לחודש. מיד אחריו ניצב השכר במחלקת השטיחים שעומד על 30 פרנקים בחודש (שם).

שוב מצטיירת תמונה המייחדת את מחלקות השטיחים והתחרה – שתי המחלקות המאוכלסות באופן בלעדי בנשים/ילדות מתייחדות גם בשכר הנמוך ביותר. עניין השכר מעודד גם הוא את יצירת הקלסתר האנונימי של היוצרת, באשר הוא מנתק את הקשר בין היצירה לייצור. בשדה האמנות הגבוהה מחירה של יצירה היא זירה ספקולטיבית מיוחדת הנשענת על היכולת לבנות ליצירה וליצור "הילה", שבהתאם לה מתעצב התגמול (Bourdieu 1993, 76). לוריא עצמו אינו אדיש לנתון זה והוא מציע הסבר:

יש תלמידות שעוסקות במלאכה מראשית היווסד ה"בצלאל", והן יודעות היטב את מלאכתן. אולי אפשר יהיה להעלות במשך הזמן במחלקה זו עד 35 פרנק בחודש, אבל גם שכר שכזה יש לו ערך גדול לבנות ירושלים העניות, ובתנאי החיים המיוחדים שבירושלים 20–30 פרנק בחודש לאו מילתא זוטרותא הם לגבי משפחה ירושלמית ענייה: סכום זה הוא החצי – ואולי עוד יותר – ממה שדרוש לה למחייתה (לוריא תרע"א–1911, 5).

אותה דעה עצמה מופיעה גם בעיתון השקפה:

ואחת המלאכות שיתחיל בה בצלאל מיד, מפני שהיא היותר נותנת תקווה שתוכל להמציא פרנסה לאלפי משפחות, היא אריגת השטיחים כמו שטיחי פרס ותורקיה היותר יקרים, שיצטינו ביפי ובחותרם יהודי ארץ ישראל, במלאכה זו תוכלנה לעסוק גם הבנות, וגם הנשים, ותוכלנה להרוויח רווח נאה ולהיטיב את המעמד החומרי של הבית (בן יהודה, יום ג', כ"ט טבת אלף תתל"ז, גיליון כ"ח, שנה שביעית, עמ' 2).

האשה הילידית היא שלוחה של משפחה, ושכרה אינו מייצג עבודה מקצועית אלא משולם לה בהתאם למיקומה בתוך המשפחה. השכר אינו נמדד על-פי קריטריון של יציקת ערך נוסף ליצירה אלא במושגים של תמיכה במצוקה המשפחתית. קטגוריית השכר, כמו גם הקטגוריות האחרות בטבלה של לוריא, אינה נתון תמים וענייני הקשור לדיון במושגים של שיה כלכלי. השכר מופיע כאן כחלק משיח שהיקפו חורג לחלוטין מתחום השיפוט הכלכלי – והוא הופך דיון מוסרי שכותרתו היא "פרודוקטיביוציה".

3. האמנות העממית כפרקטיקה של פרודוקטיביזציה

הפרודוקטיביזציה אינה מונח כלכלי תמים אלא מושג הטעון משמעויות של ביקורת מוסר. מושג זה מופיע בשיח הטעון לבעלות על מרשמי ריפוי לאוכלוסיית העם היהודי, אשר אובחנה כטענות תיקון נפשי. הפרודוקטיביזציה היא פרקטיקת טיפוח והבראה של אוכלוסייה – פרקטיקה הקשורה למושג המושלות של פוקו המתייחס, כזכור, לצורת שליטה – לא מוכרת ולא מורגשת – שאינה מתגלמת בכוח מוסדי אלא בשליטה באתרי ניהול כמו הגוף, הנפש, ילדים, עניים, משפחות, משקי בית ואוכלוסיות. פרקטיקת השלטון של המושלות אינה מתחוללת באמצעות איסורים, אלא דווקא תוך כרי ביצוע רפורמות וביטויים מעשיים של דאגה לרווחת האוכלוסייה.

ההנחה הניצבת מאחורי פרויקט הפרודוקטיביזציה היא שהעם היהודי "חולה" במחלה חברתית ניוונית, שהתסמינים שלה כוללים ניהול חיים בטלים, טפיליים ולא יצרניים. מושג הפרודוקטיביזציה מאורגן כולו כרעיון של שלילת החיים היהודיים במתכונתם הישנה ב"גולה", וביסוס בריאות נפשית חברתית ולאומית חדשה. הפרוגנוזה של מצב פתולוגי משוער זה התגלמה במושג "פרודוקטיביזציה", שכוון לשנות את האדם היהודי ואת אורח חייו. המושג נתלש מהקשרו הכלכלי התכליתי והובנה מחדש כמושג בעל משמעות מוסרית-אסתטית (אלמוג 1984). קלזנר מדווח, כי "העבודה נעשתה להן מין קדושה ממש והם מתמסרים לה בטהרה וביראת הרוממות, כמו שהיה היהודי מתמכר לפניו לתורה ותפילה" (קלזנר 1913, 209). "פרודוקטיביזציה" הופכת כך למושג המעניק הילה מוסרית לכל מפעל יזמות, והיא אף מסמנת מפעל זה כפרויקט של תיקון אישי ולאומי. ניתן לשמוע את הדיו של שיח ה"פרודוקטיביזציה" בהתבטאויות הנוגעות לשאלת ייסודו של בצלאל:

עיקר מטרתו של בצלאל להמציא פרנסה לאחינו פה, עבודה ופרנסה עלידי מלאכת אמנות. כי מלבד שהאמנות והיופי מטרה גדולה לעצמם, חשובים הם גם בבחינה המעשית, כי רק מלאכות כאלה, כמלאכה יפה, כמלאכת אמנות, שמצטיינת בחותם הטבע של הארץ אפשר להתחרות עם מעשה החרושת ובתי החרושת במכונות של ארצות החרושת בעולם... אבל יחד עם המטרה החצי החומרית של בצלאל תלך המטרה הרוחנית הגדולה שלו, שהיא יצירת האמנות היפה (בן יהודה תרס"ז-1907, 2).

בוריס שץ מוזג את רעיון הפרודוקטיביזציה לקומפלקס המניפסטי שלו, שבו הוא מצהיר על כוונותיו ביחס למוסד שיקים. המוסד, בצלאל, יציב את האמנות כעיסוק שיקבל הכשר כחלק מהמהפכה הצינית, באמצעות הטמעת רעיון הפרודוקטיביזציה בתוכו. אולם פרויקט הפרודוקטיביזציה בבצלאל שונה מהרעיון, כפי שהובן בימי זוהרו, בתקופת העלייה השנייה. פרויקט הפרודוקטיביזציה של העלייה השנייה כוון "לשנות קודם כל את האדם ואת אורח החיים היהודי" (אלמוג 1984, 145). ה"אדם" שבשמו כונן פרויקט זה היה בעיקרו דמות גברית, ונשים השתתפו בו רק אם הזדהו עם הנרטיב הגברי של הפרויקט. "עבודה" ו"אדמה" הן מלות המפתח בשיח הפרודוקטיביזציה של אנשי העלייה השנייה, והם משתמשים במונח "פריזט" כבקטגוריה מוסרית, המציינת את נטישת מעגל האמונה של העבודה ואת ההתחברות לרע בהתגלמותו. וכדברי אלמוג, "החלוצים הצעירים, שבבואם ארצה הגיעו לעולם זר וחיו בו בתנאים קשים שלא הורגלו בהם, נטו לשוות לוויכוח ולביקורת סממנים של דרמה מוסרית" (שם, 143-144). זוהי פרודוקטיביזציה שמתממשת בעבודה פיזית קשה, תוך יצירת רציונל מוסרי לעבודה. העבודה מייצגת דרך לתיקון הזהות העצמית. אתר הביצוע של המהפכה העצמית הוא, מצד אחד, הטבע העיקש והפרוע שיש להכניע אותו. מצד אחר, אתר הביצוע הוא העבודה עצמה, אשר מאפשרת את תיקון ה"טבע" הפנימי ואת שינוי הקלסטרון של הזהות.

פרויקט הפרודוקטיביזציה בבצלאל שונה בתכלית מהפרויקט הגברי המאפיין את העלייה השנייה. ראשית, אין זה פרויקט לתיקון עצמי אלא פרויקט לתיקון אחרים, שבוריס שץ נוטל על עצמו. הנפשות המוצעות לתיקון הן בעיקר נפשות הנשים הפועלות. שנית, הזירה שבה מתחולל תיקון הנפש משתנה: בעוד שאתר התיקון של החלוצים הוא הטבע הפרוע, הרי שאתר התיקון של הנשים הפועלות הוא הבית:

אבל עכשיו השטחים שלנו התחילו כבר מתפרסמים והרי הם נקנים גם מסוחרים סתם לשם

מסחר, ותלמידותינו מתכשרות יותר ויותר במלאכה ויודעות לסרוג בצמר, במשי, שטיחים, שכל אחד עולה באלפי פראנקים, האינדוסטריה של שטיחים תינתן במשך הזמן עבודה להרבה אלפים איש ותקבל בנקל את הצורה שאנו מתאווים לה – אינדוסטריה ביתית שכל אחת ואחת תהא יכולה לעשות מלאכה בביתה (שץ תר"ע–1910, י').

פרויקט הפרדוקטיביזציה משקף את היחס האמביוולנטי אל ה"יישוב הישן", המועבר דרך נשות ה"יישוב הישן", שהן הגילומים האולטימטיביים של יישוב זה. מצד אחד, מגלמות הנשים את החוט הרציף המושך את הטענה הציונית הרחוק בערפלי הזמן אל ה"מקור" ואל הרציפות של המקור – טענה המגולמת בנוכחותן של אותן יישויות, בנות ה"יישוב הישן". מצד אחר, ברור למי שהגיע לארץ זה מכבר, כשהוא חוזר בקדימות העליונה של המהפכה הציונית, שאלה הן יישויות הלוקות במחלות חברתיות שכנגדן התכוננה הציונות; הן חולות ב"חוסר פרדוקטיביות", ויתר על כן: הן לוקות בחולשה בלתי נסבלת ובלתי נסלחת – חולשה נשית. בשביל ברנר, למשל, כל הניוול האנושי שהוא מזהה מתקבץ ב"ירושלים", אשר מופיעה כאשה רפת רוח וגוף:

– ירושלים! – ...זקנה בלה זו שלא ידעה מעולם בושת... הלא עיר כזו התלויה רובה ככולה על הבטלה ועל החלומות המשקרים ואשר ממנה תצא חנופה כזב וניוול... הברייה שאינה מסוגלת למלא בעצמה אף צורך אחד מצרכיה ההכרחיים... הברייה שאינה יודעת משום עבודה אנושית, המלאה הזיות של פראי אדם (ברנר [תשט"ז] תשכ"ד).

אופנהיימר מפרסם מאמר בדי וולט שבו הוא תומך בהקמת בצלאל, מתוך תקווה שהמוסד יצליח להפיץ את החרושת הביתית בין איכרי ישראל, ובעיקר בין הנשים. בסוף המאמר מופיעה הקריאה: "לא להיות שנוורים, כי אם לעבוד" (שילה-כהן תשמ"ג א, 34). גם באלטנוילנד מופיע מאמר בנוסח דומה: בסעיף "עקרונות וכללים" מפרטים הכותבים את הצורך לגאול את היישוב הארץ-ישראלי מחרפת החלוקה (הגולה בציון), כאשר הפתרון לאותה חרפה טמון בפיתוח תעשיות ביתיות שיביאו תמורה כספית גבוהה (שילה-כהן תשמ"ג, 34: "אלטנוילנד מס' 2 [1906]"). גם בתקנות האגודה בצלאל, "אגודה לקידום מלאכות-יד ותעשיית בית בארץ-ישראל ובארצות השכנות", סעיף 2, מסתמן פרויקט הפרדוקטיביזציה כפרויקט רווחה מובהק, לאיתור שכבות "מצוקה" עניות ולסיפוק פתרון בהתאם:

מטרת האגודה תוך איסור על כל פעילות נושאת רווחים מצד חבריה – היא המטרה ההומניטרית, לעשות למען שיפור מצבה הכלכלי והחברתי של האוכלוסייה היהודית הענייה בארץ-ישראל ובארצות השכנות על-ידי קידום מלאכת יד ותעשיות בית" (שילה-כהן תשמ"ג ב, 35).

ה. אובייקטים: האופן שבו חפצים בוראים בני אדם

עד כה עסקנו באופן שבו בני אדם מייצרים חפצים, כיצד בנות אדם נהפכות לחפצים דוממים המייצרים חפצים. בחלק זה של החיבור יידון האופן שבו חפצים מייצרים בני אדם. כאן תאומץ גישה של "פטישיזם מתודולוגי" (Appadurai 1994, 77), שעל-פיה חפצים דוממים מתעוררים לחיים ומתחילים לייצר בני אדם, לדובב אותם, לפתוח את חרצובות לשונם ולספר להם "מי הם".

1. אובייקטים כנכסים תיאורטיים של חקר הלאומיות

בתנועה הציונית, זמן רב לאחר שהכתב ולשון הדיבור נכנסו לשימוש, התחילה פעילות קדהנתית של הפקת ייצוגים ויזואליים. ייצוגים אלה היו לאתר מרכזי של ייצור תרבותי שהפך את ההבדל והשונוות לשיח, ופרויקט זה סימן את עצמו כהעמקה וכהרחבה של התרבות כמנגנון של הבניית זהויות. תופעה זו לא התאפיינה ביצירת מאגר חדש של אובייקטים ויזואליים, בבחינת יצירת יש מאין. נהפוך הוא, אנו מדווחים על קיומו של עולם אובייקטים מורכב בתרבות היהודית, ודי אם נאזכר את הפרויקט האנתרופולוגי של אניסקי, אשר הקדיש מאמץ מחקרי עצום לאיסוף הומרי התרבות היהודית ברוסיה של תחילת המאה (נוי תשמ"ב, 94–106). ועוד ראויים לציון מחקריה של רחל וישניצר-ברנשטיין על ציורי קיר בבתי כנסת במזרח אירופה, ויטראזים יהודיים, "פלסטיקה

וציור יהודיים מודרניים ו"ספרי המקרא בהערכה אסתטית" (וישניצר-ברנשטיין תרפ"ב-תרפ"ד). הופעת הייצוגים הוויזואליים לא נקשרה אם כן ליצירת מאגר חדש של אובייקטים, אלא לכינון שיח חדש שהתעניין באובייקטים בעלי תכונות של "עבריות" וביקש לנסח מחדש את זיקת התרבות היהודית לעולם הייצוגים ה"אובייקטיביים".

השיח של האובייקטים העבריים מכונן את עולם הייצוגים הוויזואליים העבריים כשרויים בבעיה אימננטית. הבעיה היא התרבות היהודית, המעוצבת בשיח זה כורה במהותה לעולם הייצוגים הוויזואליים. התרבות היהודית מזוהה בשיח זה כמוכת ליקוי מורבידי של זרות לעולם החפצים, וליקוי זה תובע תיקון. התרופה לליקוי זה מוצגת בפעולת ההכרזה על כינון ייצוגים ויזואליים עבריים, כאשר המפתח לזיהוי העבריות הוא כל מה שנתפס כמקוטב ל"גלות". הקמתו של פרויקט האמנות העברית מייצרת נקודת תצפית שממשיגה מחדש את העבר ואת העתיד. באשר לעבר, מתנסחת היסטוריה שמתארת את היהודים כסובלים מחסך אסתטי מתמשך: "שץ גדל בסביבה חשוכת אמניות פלסטיות, מחוץ לאיקונות השוכנות בכנסיות, מקום שנער יהודי לא יפקוד אותו" (Werner 1971, 379). היטיב לבטא זאת מרטין בובר, בנאום שנשא ב-1901 בקונגרס הציוני החמישי, שהוקדש כולו לאמנות יהודית. וכך טען בובר:

במשך אלפי שנים היינו עם בלתי פורה. בגלות התבטאה רוחניותנו בעיקר מהיבט דתי מיסטי פילוסופי. הפריחה הטבעית שמעבר לגיטו היתה זרה לנו, אף שנואה וחשודה. התנועה הציונית היא תנועת הבראה, היא באה לעשות שימוש בכשרינו – כפרטים וכעם – לשחרורנו. בארץ ישראל יכולה לפרוח כמיהתנו המדוכאה ליופי ולטבע, ולבטא את עצמה ביצירת אמנות (תמוז, לויטה ועפרת [1980] 1991, 15).

השיח החדש מצייר מעין קלסתר תרבותי של העם היהודי, קלסתר המניח את קיומה של האופוזיציה הבינארית של אינטלקטואליזם רוחני מזה, ושל כשרון יצירתי חווייתי מזה. האינטלקטואליזם מצויר כ"מחלה" והביטוי החווייתי הוא ה"הבראה". ואולם, תהליך ההבראה, יותר משהוא כרוך בבריתם של אובייקטים חדשים – מתעניין בעיקר ביצירת שיח חדש הקשור לעולם של אובייקטים המסומנים כחדשים ושונים. בתנועה הציונית הופיע פרויקט מנוסח של בניית עולם אובייקטים "עבריים" – אם כאמנות "גבוהה", או כאמנות שימושית או "עממית". ה"עבריות" אינה רק טענה להתפתחות בזמן – מרוחניות לגשמיות ולטבעיות – אלא גם טענה במרחב: העבריות מייצגת את התכונות המייחדות אובייקטים המיוצרים בטריטוריה של ציון, לעומת אובייקטים הנוצרים בטריטוריית הגלות:

עתה בא האדון גוטלב אלינו להשתתף עם הפרופסור שץ ביצירת האמנות העברית על אדמת ישראל, ובהתלהבות אמיתית מדבר האדון גוטלב על הרעיון הזה. כי גם הוא מאמין אמונה שלמה כי רק על אדמת ישראל זו תשרה רוח הקודש של האמנות, על האמן היהודי, ורק פה תוכל נפשו של האמן היהודי להיות שלמה ורק פה יוכל אמן יהודי ליצור יצירות אמניות אמיתיות, מצינויות, טבעות במטבע אישית. ארץ-ישראל היא בכלל ארץ ציורית יפה מאוד, ועתיקותיה ודברי ימיה התמונים עושים אותה למקום של שפע רוח הקודש לאמן יהודי! כל אכן, אומר האדון גוטלב, מדברת לנפשו של אמן יהודי, ולכן מאמין האדון גוטלב כי עתידה להיות ירושלים בקרוב מינכן הגרמנית להאמנים הגרמנים ולאמני כל העולם כולו, ומאמין גם האדון גוטלב כי יקיים בה המקרא: כי מציון תצא אמנות ויפי מירושלים" (בן יהודה תרס"ז-1907, 3).

ניתן לומר אם כן שהתנועה הציונית ניכסה לעצמה את השפה האסתטית כמנגנון לבניית הזהות האינדיווידואלית-לאומית. השפה האסתטית והאובייקטים שנוצרו תחת משטרה אפשרו להרחיב את הפרויקט הפוליטי של התנועה הציונית לחיי היומיום. יצירת האובייקט מצד אחד, והשגת הבעלות עליו מצד אחר – שניהם גם יחד ביססו זיקות לאובייקט, זיקות אשר סימנו את המחזיקים באובייקטים לא פחות משהמחזיקים בהם סימנו את האובייקטים. חיי היומיום של הפרויקט הציוני התנקזו אל תוך מושג ה"הגשמה" (רוטנשטרייך תשמ"ב, 281-282). ההגשמה היא הפיכת האידיאולוגיה לעניין גשמי, ממשי. כאן ה"הגשמה" הופכת לשולחן ערוך של חיי היומיום. כלומר, ה"הגשמה" מתגלמת כפרקטיקה מחייבת של חיי היומיום הכרוכה במעבר האידיאולוגיה דרך הגוף, ביכולת הגוף לבצע פעולות ברצף יומיומי כדי שיוכרו כפעולות ציוניות. מוקד זה ביסס פרקטיקות

יומיומיות של "מצוות עשה ואל תעשה" – "מצוות" או, יותר נכון, הוראות תפעול מחייבות שהיו אמורות לעצב את חיי היומיום הציוניים כשונים באופן רדיקלי ממה שהציונים טרחו כל-כך להתבדל ממנו: מן החיים ב"גלות". האמנות העממית מהווה חלק ממארג הפרקטיקות המסמן את חיי היומיום כ"עבריים". ה"עברי" מסמן זמן חדש, זמן של מודרניות ומוסריות, ועם זאת המושגים "עברי" ו"עבריות" הם עמומים למדי ותוכנם תלוי בתכונות השליליות המזוהות ב"יהודי" (שביט תשמ"ד, 113–114).

2. קוסמולוגיה של אובייקטים עבריים

יותר משעסק ביצירת אובייקטים כאלה או אחרים טיפח בצלאל פרויקט שאפתני, שביקש לארגן קוסמולוגיה של אובייקטים שיוגדרו ויאובחנו כ"עבריים".²¹ השאפתנות של שץ התבטאה ביומרתו של הפרויקט לשעבד לעיקרון מיון טוטלי את כל האובייקטים הניתנים לייצור ולאיסוף, כדי לנסח פלנטה עברית אסורה ברשת גיאומטרית של ציון וזיהוי ודאיים. זה היה אמור להיות מפעל ציוויליזציוני רחב היקף שיאסוף, ייצר, ימיין ויפיץ אובייקטים, אשר עבריותם תיחשף במעשה פרשני או תיוצר על-פי קני מידה אסתטיים שיקודדו כ"עבריים". עיון במבנה בצלאל מעיד על כוונותיו של שץ. בית הספר חולק לאתרים שונים של ייצור, על-פי כללים של תצורות שונות. תצורה שכבר הוזכרה היתה כוונתו של בית הספר לאגד תחת קורת גג אחת "אמנות" ו"מלאכות אמנות", על אף מתיחות על רקע פרופסיונלי שעשויה לנבוע מן ההכפפה תחת קורת גג אחת של שתי הדיסציפלינות. בכך מצהיר שץ כי העניין המרכזי שלו אינו בהכרח מחויבות ז'אנריסטית לכללי העבודה של האמנות הגבוהה, אלא התשוקה לפרק את ההגדרות הז'אנריסטיות כדי לשרטט מפת שמים מלאה של כלל האובייקטים המיוצרים בציון. עניין זה מתאשר במדיניות התצוגה המוזיאלית שלו – אין זה מוזיאון "ז'אנריסטי" המוקדש לדיסציפלינה מסוימת, אלא מוזיאון המקיף את כל ה"קוסמולוגיה" העברית. התפיסה המוזיאלית של שץ מתפקדת כטבלת ייצוג, המכילה את האיברים החיוניים לייצוג הקוסמוס העברי.

במחלקות השונות של המוזיאון נמצאים גרמי שמיים שונים של עבריות: עבריות בוטנית, זואולוגית, ארכיאולוגית, אנתרופולוגית, עבריות של חיי יומיום, עבריות של כלי פולחן דתיים, עבריות של אסתטיקה, ואפילו עבריות של ייסורים. באולם מיוחד, שנקרא "נאד הדמעות", כונן מרחב שמוקדש לייסוריו של העם היהודי. זהו מרחב שאמור לייצג את הסבל של כל הדורות; במרכז המרחב נתלה הציור של שמואל הירשנברג, "היהודי הנצחי". הייצוג של הסבל, כקטגוריה אתנוגרפית, קיבל מקום גם בפרויקט האוסף האתנוגרפי של אנ־סקי, אשר הקדיש מרחב תצוגה מיוחד לגולגלות מנופצות המתפקדות כעדות לפוגרומים שפקדו את הקהילות היהודיות ברוסיה של תחילת המאה (ניידץ 1914, 14). אולם הסבל היהודי, "נאד הדמעות", מתקיים כהקדמה בלתי מדעת למה שהופך מאוחר יותר למסד ייצוג מרכזי ולגיטימי בתרבות הישראלית: הצגת הסבל הלאומי כקטגוריה לגיטימית של ייצוג אתנוגרפי/אסתטי.

הפרויקט של בוריס שץ, במסגרת בצלאל, אינו מסתפק בייצור ובאיתור של אובייקטים אלא מנסח גם קשרי שייכות בין האובייקטים לסובייקטים הציוניים. קשרי שייכות אלה מניחים קיומם של יחסי שארות בין הסובייקטים הציוניים לבין כל עולם האובייקטים המקיף אותם. כמו בקוסמולוגיות השבטיות, שבהן מתייחסים האבות המייסדים לטקסונומיות שונות – בעלי חיים, עצמים דוממים, כוחות טבע ורוחות – כך גם הקוסמולוגיה הציונית מכילה אובייקטים שמתארגנים למשפחת שארות אחת. עובדת היותך בעלים של אובייקט מסוים מניחה העברה של תכונות האובייקט אליך; אתה מגדיר את עצמך באמצעות התכונות המיוחדות לאובייקט הנמצא בבעלותך וברובו אתה מגדיר את עצמך באמצעות ייצור אובייקטים. במבנה מושגי כזה הבעלות על אובייקט מסוים מעבירה את תכונתו המשוערת של האובייקט לסובייקט המחזיק בו (Macpherson 1962). הדמיון החברתי מניח כי אובייקטים אסתטיים "משפיעים" על הסובייקטים "שלהם" ו"משנים" אותם, שלא כמו בשדות ידע אחרים שבהם הסובייקטים שואפים לשנות ולהפוך את האובייקטים, למשל בשדה המדע, שם הסובייקטים שואפים להפוך את הטבע (Bowie 1993, 11–12).

21. על ה"עבריות" של התרבות היהודית בארץ-ישראל ראו אצל אבן זהר 1980, 165.

3. "Arts and Crafts" – תנועת השחרור של האובייקטים

כאשר שץ מנסח את הקבוצה החברתית, שמתוכה הוא מעוניין לאתר את הנשים שעליהן הוא מבקש להפעיל את רעיון הפרודוקטיביזציה, הוא אינו מדבר על "פועלים" – מושג מרקסיסטי שאנשי העלייה השנייה שאלו לעצמם כדי להגדיר את מעמדם ועמדתם – אלא על מודל של "איכרים" ותעשייה ביתית. השימוש במושג "איכרות" בהקשר של בצלאל נרשם גם במאמר פרוגרמטי הסוקר את תוכניותיו של בצלאל:

חברת "בצלאל" מקווה כי בהרחיבה את העבודה הביתית בקרב היהודים בארץ ישראל תועיל גם להרחבת עבודת האדמה, מפני שעל-ידי זה יוכל האיכר להתקיים אפילו אם אין לו אלא שטח אדמה קטן ותלך עבודת האדמה עם העבודה הביתית יד ביד ותתמוכנה זו בזו (כן יהודה תרס"ז–1907, 1).

האיכרות מתארת מצב מעמדי טרום-קפיטליסטי, מושג ששץ משתמש בו שלא במקרה. המושג "עם" מצטלב בתוך שני שדות שיח בעלי משמעויות היסטוריות-פוליטיות מנוגדות. המשמעות האחת נובעת מן השיח המרקסיסטי שבו העם נתפס כמעמד, והמשמעות השנייה נובעת מן השיח הלאומי שבו העם הופך ללאום. המיקום של הלאומיות וזהה לעתים קרובות במאה ה-19 ובראשית המאה ה-20 כאיכרות: "אינטלקטואלים בכל אירופה נטו לראות באיכרים במיוחד את הניציגים ההולמים יותר של האומה, מכיוון שהאיכרים היו 'מוזהמים' הכי פחות בהשפעות חיצוניות ונמצאו בקשר הקרוב ביותר עם העבר הרחוק של האומה" (Falnes [1933] 1992, 55).

ואולם, אין זה המניע היחיד שגרם לשץ להגדיר את מושאי העניין שלו כ"איכרים". בוריס שץ הושפע מתנועת ה-"Arts and Crafts" (צלמונה 1983, 138; 1985, 18) שהתפתחה באנגליה בין 1850 ל-1920, ואשר הגדירה את מעורבותה בתחום העיצוב והאומנויות כתגובת מחאה על התפתחות מוצרים שנשאו את חותם התייעוש של העידן הוויקטוריאני. ה-"Arts and Crafts" באנגליה הציגה את סיבת הקיום שלה כצורך לבצע רפורמה בשני תחומים: רפורמה של אובייקטים – שחרור האובייקטים מן הסטנדרטים הירודים של הטעם אשר הקפיטליזם מייצר באמצעות מכונות, ורפורמה של יצרני האובייקטים – רפורמה של בני האדם הכבולים בסדר ייצור מרכזי. יש לשים לב עד כמה תנועה זו מגלמת בהצהרת הכוונות שלה את הגיון המושלות: זוהי תנועה המגדירה את תחום פעולתה כרפורמציה של האוכלוסין ומדגישה בראש ובראשונה את הדאגה לאינדיווידואל, במה שמאובחן על-ידיה כ"סחף באינדיווידואליות" שנגרם כתוצאה של הפיכת תהליכי יצירה אינטגרטיביים מעגליים לתהליכי יצירה מפורקים וליניאריים. בנוסף לאימוץ הפרויקט של רווחת האינדיווידואל מנכסת לעצמה השקפה רפורמטרית זו גם את תחום עיצוב האובייקטים של חיי היומיום, תוך פיתוח תיאוריה המייחסת זיקה בין הערכים האסתטיים של אובייקטים כאלה לבין רווחתו המוסרית של האינדיווידואל.

הרפורמטורים של תנועת ה-"Arts and Crafts" קיוו לשפר את עיצוב האובייקטים של חיי היומיום באמצעות שימור תנאים, שלטענתם היו טיפוסיים לתקופה שקדמה למהפכה התעשייתית. הם עסקו בנושאים כמו חינוך, אימון ותנאי העבודה של איש המלאכה, התכונות האסתטיות של המוצר וצורת הפצתו, והאפקט המשוער של המוצר על סביבת המשתמש – עניינים שהועמדו גם בראש סדר היום שהציב לעצמו שץ. שץ מאמץ את נקודת המוצא של תנועת ה-"Arts and Crafts" היוצאת מביקורת הקפיטליזם, ואשר המסקנה שלה היא נסיגה אנטי-מדרניסטית לתבנית מסורתית, שהביטוי שלה באופן הייצור הוא הצעה לחזור לשיטת עבודה ארטיזנית. שץ מבטא הלך רוח כזה בחיבורו המניפסטי "בצלאל" – תולדותיו, מהותו ועתידו:

שכלם החופשי של בני האדם המציא מכונות מחוכמות ואותן מכונות עשו את האדם לעבד שאין בו דעת, המכונות הרחיקוהו מעולמו של הקב"ה, הפרישו אותו מעל משפחתו וגלוהו מביתו ומעל שולחנו... היא דורשת מן הפועל לא שכל ורוח כי אם כוח עצמותו וגופו... היא נוטלת הימנו גם את שארית נחמתו – "חדוות היצירה". כי בבית החרושת אין האמן יוצר דבר שלם ואינו רואה את הדבר מה הוא בשעת גמירתו, ורק עבודה אחת עליו: להחיש בפחונות של שטן אחרי המכונה, לעבוד לה, למכונה, לדחפה, ולהיזהר ולהיזהר שלא תהא מכססת אצבעותיו. מכונה זו מרעילה את הפועל באווירה הרע, מגלידה את נשמתו בקרירות דייקנותה

ומקצרת את ימיו ושנותיו בפחזנותה הכעסנית. אותו הטפוס הבריאי של בעל המלאכה הקודם שהיה חושב על מלאכתו ומשכללה ומשפרה, זה שנתן לבני האדם מלאכת מחשבת – איננו עוד (שץ תר"ע–1910, ד"ה).

שיטת הייצור הארטיזנית הטרנס-קפיטליסטית מציבה את האמן בחזית הייצור כיישות מובחנת בעלת יכולת וכישורים מקצועיים, ומנותקת משיוך משפחתי ומממון. בהתאם לכך גם היצירה נתפסת כבעלת מאפיינים אינדיווידואליים, טובייקטיביים, ייחודיים – דבר שאפשר לארטיזן להצטרף לגילדה מקצועית הבניה על גיוס סלקטיבי של אמנים בעלי כשירות מוכחת החרוטה בעבודותיהם (Plimmer 1989, chap. 60). לא כך לגבי הארטיזניות בבצלאל. הארטיזניות שהוצעה בבצלאל נקשרה ישירות לנשים, לא כזהויות מובחנות ומקצועיות אלא כחברות משפחה, כאשר המשפחה שימשה כיחידה כלכלית בסיסית שבה נשים פעלו כבנות של, כנשים של, כאלמנות של (ואכן, המקור הסטטיסטי מציין את הנשים כבנות משפחה, כאלה שזהותן המקצועית נובעת לגמרי מהגיון המשפחה שהן קשורות אליה ומוגדרות על פי שיוכן אליה). ההצעה לחזרה לשיטת עבודה ארטיזנית נקשרה אם כן באופן אמיץ למעמד הנשים, מכיוון שהיא התיקה את אתר הייצור מן המפעל הקפיטליסטי והחזירה אותו לתוך הבית. אופן הייצור הארטיזני חופף לאופן ייצור ביתי, שבו הנשים הן כוח העבודה המרכזי.

4. הבית: מחנה האימונים של הגוף

בוריס שץ מנסח את רעיון ה"אינדוסטריה הביתית", כמו רעיונות רבים אחרים שלו, במאמר שראה אור ב־1919. במאמר זה הבחין שץ בין שני סוגי מלאכות בית: "מלאכות בית של עבודות פשוטות" ו"עבודות של אמנות". בקטגוריה הראשונה נמנו:

העבודות שכבר יש יכולת לעשותן במכוונות שונות ונמצאים כבר בתי עבודה (פבריקאות) שעובדים אותן בהם במכוונות במידה גדולה באופן היותר חדיש (מודרן). בכל זאת עוד עושים להן תחרות על-ידי "עבודת בית" רק הורות ליום העבודה הארוך שיש בעבודה האחרונה הזאת ועל-ידי זה שלוקחים בה חלק כל בני הבית. אף כי הממשלות בכל מקום תומכות בעבודות בית, בכל זאת מהעבודה מסוג זה לא יוכלו הפועלים להחזיק מעמד לאורך ימים ולקץ הם הולכים ונבלעים מן הפבריקאות הגדולות. רק במקומות, שעבודות הבית נעשות על-ידי האיכרים בעת שהם פנויים מעבודת השדה, הם מתקיימים, יען כי עיקר הפרנסה נותנת להם האדמה ודי להם הרווח המעט של התעשייה הביתית המשלים להם את החסר לפרנסתם. ככלל, החיים של העוסקים בעבודות בית כאלה אינם מזהירים, וסוף סוף מוכרחים הם להיות נבלעים על-ידי הרכוש הגדול עם אופני העבודה והמסחר היותר מודרניים שלו. אינני יועץ להפיץ עבודות כאלה בארץ-ישראל, אף כי נוכל לחשוב שאיזה עשרות שנים עוד יוכלו להתקיים. יען כי העבודה הזאת משפיעה באופן היותר רע גם על ההתפתחות המוסרית של הילדים (שמוציאים אותם קודם זמנם מבית הספר) וגם על בריאות הגוף, על-ידי זה שנותנים העבודה לילדים רכים בטרם הגיע זמנם לעבוד, וגם לנשים, שלא לפי כוחן (שץ תרע"ט–1919, 20–21).

זהו הקוטב השלילי של "עבודות בית", כפי שהוא מוצג על-ידי שץ, וכנגדו הוא בונה את הקוטב החיובי:

אבל יעצתי להפיץ בארץ-ישראל עבודות בית של הסוג השני – של מלאכות אמנות, איפה המכונה איננה יכולה לגרש את השכל ואת האמנות של האיש, איפה דרושים עוד הכשרונות המיוחדים של כל איש ואיש וטעמו המיוחד. לסוג עבודה הזה יש גם היתרון אם עובדים אותה בבית, כל משפחה ומשפחה לבדה, או בקבוצות קטנות של אנשים שונים והם עושים תחרות בכל העולם לכל בתי העבודה הערוכים בעד העבודה הזאת גם אם רכושים גדולים ועם מכוונות עזר מהיותר חדישים (שם, 20).

שץ חושף את ניסיונו בתחום זה, כאשר בהמשך הוא אומר: "העבודה הזאת קרובה לי, כי התעניינתי בה יותר משתי עשרות שנים במדינות שונות ועזרתי להפיץ אותה בבולגריה, ועתה, בעשר השנים האחרונות – פה בארץ-ישראל" (שם, שם).

שץ אף מייסד קשר ברור בין סוג המלאכה הספציפית – שטיחים – לבין הטענה להיותם ייצוג של אמנות עממית. העממיות מבוטאת כאן ביכולת ספציפית שמתקיימת "מאחורי גבו" של האמן מחוץ לתחום ההכרה והשליטה שלו ובטווח החושים שלה, הנעוץ בשהייתו של הגוף באקלים מסוים: "אריגת שטיחים, כמו כסף וזהב, היא גם כן עבודה טובה בעדנו ולא לחינם היא כל כך נפוצה בארצות המזרח, כי רק באקלים כמו זה יש להאנשים חוש לצבעים" (שם, 24).

אולם שרשרת ההקשרים מתרחבת אצל שץ, והוא מניח קשר בין מלאכת האמנות העממית של ייצור שטיחים לבין הסובייקטים ה"טבעיים" והזמניים לביצוע עבודה זו, נשים, והאתר המועדף של ייצור זה, הבית: "העבודה הזאת היא בעיקר בעד נשים, וחוץ משטיחים גדולים אפשר לעבוד אותה בבית. 39 הפועלות שעבדו בבית נתנו תוצאות יותר טובות מאלה שעבדו אצלנו בבית המלאכה בצלאל" (שם).

העתקת הייצור לתוך הבית היא גם העתקת הייצור לתוך המבנה החברתי של הבית. המבנה החברתי-משפחתי הוא למעשה מבנה היררכי של המסגרת הפטריארכלית, הנשען על נשים ככוח ייצור עיקרי, תוך ניכוס עמדות הייצור שלהן על-ידי הגברים שבבית. פארקר (Parker 1984) מסבירה את התניית הערך של האמנות במיקומה של האמנות בספירה הציבורית או הפרטית. היא מדגימה כיצד עבודת הרקמה, פעילות שנחשבה יוקרתית בתקופה הפרה-מודרנית, קושרה יותר ויותר לנשים ולביתיות החל במאה ה-18, ובהתאם לכך הופרדה מן האמנות הגבוהה והוגדרה כתחביב. תהליך הפוך מתרחש במאה ה-20, כאשר הפיכת אובייקטים של "אומנות" לאובייקטים של אמנות מלווה בנראות גוברת ובהצלחת גברים בתחומים שעד לאחרונה נחשבו נשיים. פארקר מאבחנת את הספירה הציבורית כאתר חיוני לאישוש ערכה של יצירת אמנות, כאשר מצד אחד קיימת ה"אמנות הגבוהה" המתרחשת בזירה הציבורית, שבה היצירות נשפוטות על-ידי "הרפובליקה של הטעם" המורכבת מן האזרחים בעלי המידות והתבונה, ושבה היישום הביקורתי של אמנות ותרבות משמש כאידיאל שבשמו מתפתחת הספירה הציבורית עצמה (Habermas 1989). מצד אחר, מתקיימת ה"אמנות העממית" כמתחם ביתי שבו תנאי הייצור הם ביתיים, קהל השיפוט הוא ביתי, והבניית הערך של היצירה גם היא נמוגה בערפל המחניק של הספירה הביתית. ראוי לציין כי הייצור הביתי הוא בעל אפקט כפול: מצד אחד מתקיימת בו האופוזיציה הנידונה, ציבורי/פרטי, באשר הוא מנטרל את יצרניו מן הספירה הציבורית וכך הופך אותם לאנונימיים. אך מצד אחר הופך הייצור הארטיזני הביתי למנגנון של ניהול זהויות, בדרך של המצאת אובייקטים של חיי יומיום וקשירתם אל הגוף. הדיאלקטיקה המתרחשת בזירה הפרטית גלומה במתח שבין אנונימיות היצרנים לבין עצמת הפרקטיקות המיוצרות באתרים אלה.

עיון בתפיסת ה"Arts and Crafts" יכול ללמד אותנו על הפרויקט ששץ טען למימוש. אנשי התנועה היו בעלי יומרות רפורמיסטיות חובקות כל, וניסו להתערב בעיצוב כל החיים החילוניים האזרחיים, חיי היומיום, חיי הבית. הם בראו את הטענה כי עיצוב משפיע על החברה, וכי צורת החיים בסביבה הביתית והציבורית מעצבת את אופיו של האינדיווידואל. התנועה ניסחה "תוכנית לרפורמה לשיפור איכות העיצוב על מנת לחזק את האופי האינדיווידואלי ואת אופי החברה בכלל" (Plimmer 1989, chap. 8). זוהי תוכנית רפורמה טיפוסית שמייצרת טופס של עיצוב אינדיווידואלי; תוכנית פיתוח של האינדיווידואל באמצעות עיצוב האובייקטים שעמם הוא מנהל אינטראקציות אינסטרומנטליות ואינטראקציות של הבניית זהות. וכדברי פלימר, "כדי להשיג את מטרתם הם שאפו לשמר שיטות עבודה מסורתיות על מנת לשפר את איכות החיים לכל באמצעות השבתה על כנה של אותנטיות החפצים השגורים בחיי היומיום, שלמותם של האובייקטים של חיי היומיום" (שם).

בדומה ל-"Arts and Crafts" מגייס שץ להט משיחי המקנה לעצמו עמדת ברור לגיטימית לגבי זהותם של בני אדם. שץ מציג את ההתערבות שלו בייצור חפצי אומנות כ"יצור" הנובע מהיעדרות גדולה, מחלל ריק שהוא בא לתוכו כדי למלאו תוכן, כאשר החלל הריק הוא התרבות העברית המוצגת כתיבה ריקה. יומרתו של שץ היא לייצר "חפצים עבריים", כשמתוך פרויקט זה משתרבב רצון לבנות אינדיווידואליות חדשה באמצעות חפצים של יומיום. לפיכך, כאמור, עליו לשער כי חפצים עבריים הם לפי שעה תבנית ריקה הקוראת למילוי. אחד ממושאי העיצוב המובהקים של ה-"Arts and Crafts" הופנה ל"מאמץ לבצע רפורמה בסביבה הדומסטית" (שם, 19). כאן, במרחב הפרטי, פורש מנגנון ניהול הזהויות כנפיים ומתגלה יפעת נוצותיו. הזירה הפרטית היא כר

האימונים הרחב לנטורליזציה של פרקטיקות ניהול שרירותיות, הנצטרפות בחלל הפנימי של הבית אל תוך הגוף. מחוץ לאפשרות לווסת ולכוון בני אדם באמצעות קשירתם לתקנים מחייבים ולגיטימיים של חפצי שימוש, מתגלה כאן כר חדש ומרתק ליישום רעיונות עיצוב הבית. כחלק מהטענה, כי הסביבה הביתית מעצבת את אופיו של האינדיווידואל, נהגה הבית כמושא האולטימטיבי למימוש רעיונות ההוצאה לפועל הרפורמיסטיים. הבית כמרחב הגיאוגרפי התחום, שבו מתרחשת הדרמה המשפחתית, שבו מתעצבים היחסים והזהויות ומתקבעות המערכות ההיררכיות, רושם את כל ההירוגליפים החברתיים הללו בתוך הגוף של דייריו. המטרה המוצהרת של הרפורמה הדומסטית היא "לפתח" את טעם הציבור, אבל מתחת לפרוטוקול הגלוי נמצא גם פרוטוקול חסוי: הבית הוא מחנה אימונים אינטנסיבי להפיכת האינדיווידואל לנתין.

בהשראת הרעיון של עיצוב כוללני של התחום הדומסטי שהוצע על-ידי ה-"Arts and Crafts", הוגה שץ את רעיון "החדר העברי". שץ, הרואה עצמו ממונה על תקני השימוש של החפצים העבריים, דתיים כחילוניים, הוגה גם מרחב ארכיטקטוני פנימי בתוך הבית העברי. הרעיון הוא ליצור בכל בית עברי פינה עברית, ונכון יותר: חדר עברי. בחדר העברי יוצגו חפצים של עבריות, כמו:

מגלת אסתר ועירה מצוירת זוטות נפלאות... מגלתנו עטופה כסף ובה התמונה אסתר לפני אחשוורוש. וכולה מכוסה חוטי פיליגרין שזורים דקים המתארים קישוטים יהודיים. נוסף לזה... גם מזוזה יפה שתשמש קישוט למזחת הדלת של החדר העברי בעתיד... קערת סדר מקשה אחת הנושאת קישוטי השיר העממי הנפלא חד גדיא... מנורה בשביל מאור חשמלי... תנ"ך מכורך כסף, שטיח מקושט תמונה עברית, חנוכייה, תמונות עבריות וכו' (שץ תרפ"ח, 13-14).

אולם אין אלה סתם חפצים דוממים שירבצו בחדר ויעלו אבק. החפצים הללו יפצו פיהם וישאו את דבריהם ברמה: "החדר העברי יספר לכל אחד את עברו, את ימי השחרות, שחרותו שלו ושל עמו" (שם). אין אלה סתם חפצים מדברים. אלה הם חפצים פיתומיים, המחוננים ביכולת לדבר מתוך בטנם של בני האדם השוכנים עמם בבית אחד. החפצים הפיתומיים יחדרו את חדרי לבם של אותם אנשים, ידובבו אותם ויספרו להם "מי הם". המנורות, המזוזות, ספרי התנ"ך, קערות הסדר, מגילת אסתר, יזכירו לאותם אנשים מה שאף פעם לא ידעו, הם יעצבו להם את תבניות הנפש הכרונולוגיות והטריטוריאליזציות שלהם המעתיקות סדר יום פוליטי למפה מנטלית פנימית ש"היתה שם מאז ומעולם". הם יבראו להם תקני אישיות שיקבעו את סולמות הרגש וגבולותיו, אשר גם הם ישאלו מן הציוויים הפוליטיים, אך יתבססו כטבע אנשי, וכך ירחיקו לכת הכלים הללו עד לקביעת מוצאם החברתי של האנשים שהם מופקדים עליהם, לזיכרון העבר שלהם וליעדי ההגשמה העתידיים שלהם: "חדר זה יספר כי גם אנחנו היינו עם, כי גם אנחנו ישבנו בארץ יפה, יצרנו יופי – לנו וגם לכל העולם כולו" (שם).

הקוסמולוגיה של השמיים העבריים לא די לה לשכון בבית הנכבא, עליה להיכנס לכל בית ובית, ולהפוך בו את יושביו, באמצעות סוכניה: החפצים המדברים, למי שיהיו נתונים ללא הרף למשטר עיצוב והכפפה למטרות אשר סומנו כנעלות. שם בחדר לומד האדם להכיר עצמו כאינדיווידואל עברי וכחלק מיישות חברתית, לאומית, בעלת זהות הומוגנית אחידה: "בחדר הזה ירגיש כל אחד את הרוח הגדולה של אבותינו בני החורין, את נביאינו וחזונו האלוהיים ואת משאות נפשם הרמים, את עז גיבורינו אשר הגנו על ארצנו ואת גיבורי הרוח העמלים עד היום להביא אור ואושר לכל האנושות כולה" (שם).

המרחב הביתי, הנחווה כאיזור הנתון בלעדית לשלטון הרגשות הביתיים, משמש מרכז עיצוב של סדר היום הפוליטי, סדר יום הנחרט בגוף, בחלל הפנימי של הבית. אבל סדר היום הפוליטי הוא שיעור באהבה: "רוצים אנו ליצור לכם חדר אשר בו תלמדו לבניכם אהבה להוריהם ולעמם, על ידו ילמדו להתגאות בעברנו ולהיות מוכנים להביא קורבנות בגלל משאות נפשנו ועתידן" (שם).

כאן, בלב האינטימיות הביתית, ידיחו החפצים את הנפשות לעשות את הצעד הקיצוני ביותר האפשרי לנפשות: להקריב את עצמן, להפסיק להיות נפשות, למען מטרה אשר סומנה כבעלת ערך גבוה יותר מערכן של הנפשות.

החוג לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה, אוניברסיטת תל-אביב

ביבליוגרפיה

אבן זוהר, איתמר, 1980. "הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילידית בארץ ישראל", קתדרה 16: 165.

אופנהיימר, פרנץ, תשמ"ג. "די וולט" 25, בצלאל של שץ 1906-1929, ערכה נורית שילה-כהן, הוצאת מוזיאון ישראל, ירושלים.

אלמוג, שמואל, 1984. "מיהדות השרירים" לדת העבודה", הציונות ט': מאסף לתולדות התנועה הציונית והישוב היהודי בארץ-ישראל, הקיבוץ המאוחד, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב.

בובר, מרטין, 1962. פני אדם: בחינות באנתרופולוגיה פילוסופית, מוסד ביאליק, ירושלים.

בן יהודה, אליעזר (עורך), תרס"ז-1907. השקפה, גיליון כ"ז, יום ג', כ"ו בטבת אלף תתל"ז, שנה שביעית, עמ' 2, ירושלים.

ברלוביץ, יפה, 1996. להמציא ארץ להמציא עם, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.

ברנאי, יעקב, [תשנ"ה] תשנ"ו. היסטורפיה ולאומיות: מגמות בחקר ארץ-ישראל ויישובה היהודי, 1881-1929, הוצאת מאגנס והאוניברסיטה העברית בירושלים, ירושלים.

ברנר, יוסף חיים, [תשט"ז] תשכ"ד. "מכאן ומכאן", כל כתבי יוסף חיים ברנר, כרך א', דביר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב. הובא לדפוס על-ידי מנחם פוננסקי.

וולקוב, שולמית, תשנ"ו. "יהודי גרמניה במאה ה-19", התרבות העממית, ערך ב"ז קדר, מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, ירושלים.

וישניצר-ברנשטיין, רחל (עורכת), תרפ"ב-תרפ"ד (1922-1924). רמון — מאסף עתי לאמנות ולספרות 1-6. בשיתוף עם העורכים: מ. וישניצר וב. קרופניק, ברלין.

לוריא, יוסף, תרע"ה-1911. "בצלאל", העולם, שנה חמישית, גיליון א', י"ט טבת תרע"ה, 19.1.1911, וילנה.

מירון, דן, 1987. בודדים במועדם, ספריית אופקים, עם עובד, תל-אביב.

נוי, דב, תשמ"ב. "מקומו של אניסקי בפולקלוריסטיקה היהודית", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, ערכו תמר אלכסנדר וגלית חזן-רוקם, מאגנס, האוניברסיטה העברית בירושלים, ירושלים.

נידיץ, א., 1914. "במוזיאום האתנוגרפי היהודי", העולם, גיליון כ"ו, עמ' 14.

עפרון, זוסיא, ורות בצלאל ססיל (עורכים), תשי"ז. האמנות היהודית, מסדה, תל-אביב.

פוקו, מישל, 1996. תולדות המיניות. 1: הרצון לדעת, תרגם גבי אש, סדרת "הצרפתים", הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.

צלמונה, יגאל, 1983. "לדמותו של בוריס שץ", "בצלאל" של שץ, 1929-1906, הוצאת מוזיאון ישראל, ירושלים.

—, 1985. בוריס שץ, "סדרת אמנים ישראלים", עורך מרדכי עומר, המועצה הציונית לתרבות ולאמנות, הקיבוץ המאוחד, כתר, ירושלים.

קלוזנר, יוסף (עורך), 1913. "עולם מתהווה (ג)", השלח, כ"ט, אחיאסף, אודיסא.

—, 1930. "הערך התרבותי לאומי של 'בצלאל'", העולם, גיליון כ"ב, 27.5.1930.

רוטנשטיין, נתן, תשמ"ב. "בהגשמה: על ההגשמה בהשקפתו של טבנקין", מבנים מ"ט (3-4): 275-280.

רוזנקרנצקי, אמנון, 1993. "גלות בתוך ריבונות: לביקורת 'שילוח הגלות' בתרבות הישראלית", תיאוריה וביקורת 4 (סתו): 23-55.

שביט, יעקב, תשמ"ד. "חברה לאומית ותרבות לאומית עברית — שתי פרספקטיבות", הציונות ט': 359-372.

שטיינמן, א. (עורך), תרפ"ז-1926. "שיחות עם הצייר ראובן", ידיעות כתובים, שבועון לשאלות התרבות, הספרות והאמנות, ז' חשוון תרפ"ז, 15.10.26, תל-אביב.

שילה-כהן, נורית (עורכת), תשמ"ג א. "אלטנוילנד מס' 2 [1906]", בתוך: שילה-כהן תשמ"ג ג.

—, תשמ"ג ב. "אלטנוילנד מס' 3 [1906]": תקנות האגודה בצלאל, אגודה לקידום מלאכות יד ותעשיית בית בארץ-ישראל ובארצות השכנות", בתוך: שילה-כהן תשמ"ג ג.

—, תשמ"ג ג. בצלאל של שץ 1906-1926, הוצאת מוזיאון ישראל, ירושלים.

שפירא אברהם, 1990. "למקורות תפיסתו הלאומית של מרטין בובר ברומנטיקה הגרמנית", הציונות — מאסף לתולדות התנועה הציונית והיישוב היהודי בארץ-ישראל, מאסף ט"ו, הקיבוץ המאוחד, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב.

שץ, ברוך, תרפ"ח. ילקוט בצלאל, רבעון לאמנות בצלאל בהווה, בעבר ובעתיד, גיליון א', הוצאת בצלאל, ירושלים.

—, תרע"ע-1910. בצלאל, תולדותיו, מהותו ועתידו, הוצאת סנונית, ירושלים.

—, תרע"ט-1919. "על האינדוסטריה הביתית", לפרקים, חוברת לשאלות העומדות על הפרק. חוברת א', שבט תרע"ט, הוצאת הסניף, ירושלים.

—, 1925. ברון שץ, חייו ויצירותיו — מונוגרפיה, חלק א', הוצאת בני-בצלאל, ירושלים.

תמוז, בנימין, דורית לויטה, וגדעון עפרת (עורכים), [1980] 1991. סיפוריה של אמנות ישראל מימי "בצלאל" ב-1906 ועד ימינו, מסדה, תל-אביב.

Aber, Ita, 1979. *The Art of Judaic Needlework: Traditional and Contemporary Designs*. New York.

Ames, Michael, 1986. *Museums, the Public, and Anthropology: A Study in the Anthropology of Anthropolgy*. Vancouver: The University of British Columbia Press.

Appadurai, Arjun, 1994. "Commodities and the Politics of Value," in *Interpreting Objects and Collections*, ed. Susan Pearce. London and New York: Routledge.

- Bennet, Tony, 1992. "Putting Policy into Cultural Studies," in *Cultural Studies*, ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula Treichler. New York and London: Routledge.
- Bourdieu, Pierre, 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. Richard Nice. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- , 1993. *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.
- Bowie, Andrew, 1993. *Aesthetics and Subjectivity from Kant to Nietzsche*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Burger, Peter, 1984. "Theory of the Avant-Garde," in *Theory and History of Literature*, vol. 4. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Burke, Peter, 1981. "The 'Discovery' of Popular Culture," in *People History and Socialist Theory*, ed. Raphael Samuel. London: Routledge.
- Clifford, James, 1988. *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- de Certeau, Michel, 1986. *Heterologies: Discourse on the Other*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Dundes, Alan, 1977. "Who Are the Folk?" in *Essays in Folkloristics*. Meerut: Folklore Institute.
- Douglas, Mary, [1979] 1996. *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption*. London and New York: Routledge.
- Falnes, O. J., [1933] 1992. "National Romantism in Norway," "We the People," in *Modernity and Identity*, ed. Scott Lash and Jonathan Friedman. Oxford: Blackwell.
- Foster, Hal, 1985. *Recodings: Arts, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle, Washington: Bay Press.
- , 1996. "The Archive without Museums," *October* 77 (Summer): 105–106.
- Frow, John, 1995. *Cultural Studies and Cultural Value*. Oxford: Clarendon Press.
- Foucault, Michel, 1982. "The Subject of Power," in *Beyond Structuralism and Hermeneutics*, ed. Hubert L. Dreyfuss and Paul Rabinow. Chicago: The University of Chicago Press.
- Habermas, Jürgen, 1989. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Hacking, Ian, 1991. "How Should We Do History of Statistics?" in *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, ed. Graham Burchell, Colin Gordon and Peter Miller. London, Toronto, Sydney, Tokio and Singapore: Harvesrer Wheatsheaf.
- Latour, Bruno, 1995. *We Have Never Been Modern*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Macpherson, Crauford Brough, 1962. *The Political Theory of Possesive Individualism: Hobbs to Locke*. Oxford: Oxford University Press.
- Marcus, E., George Meyers, and E. Fred, eds., 1995. *The Traffic in Culture Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley, Los Angeles and London: The University of California Press.
- Mauss, Marcel, [1950] 1990. *The Gift, the Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*, trans. W. D. Halls. New York, London: W.W. Norton.
- Oring, Elliot, 1994. "The Arts, Artifacts and Artifices of Identity," *Journal of American Folklore* 107 (424) (spring).
- Parker, Rozsika, 1984. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London: Women's Press.
- Plimmer, Charlotte, ed., 1989. *The Encyclopedia of Arts and Crafts: The International Arts Movement, 1850–1920*. New York: E. P. Dutton.
- Pollock, Griselda, 1992. "Vision, Voice and Power: Feminist Art History and Marxism," in *Art in Modern Culture*, ed. Francis Fascina and Jonathan Harris. London: Phaidon Press.
- , 1995. "Beholding Art History: Vision, Place and Power," in *Vision and Textuality*, ed. Stephen Melville and Bill Readings. Durham: Duke University Press.
- Ruskin, John, 1996. *Lectures on Art*. New York: Allworth Press.
- Taylor, Charles, 1991. *The Ethics of Authenticity*. Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press.
- Werner, Alfred, 1971. "Boris Schatz: Father of an Israeli Art," in *Herzl Yearbook, Essays in Zionist History and Thought*, vol. VII, ed. Raphael Patai. New York: Herzl Press.